

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DENISE CASTILHO DE OLIVEIRA COCARELI

Processos de construção da performance em regência coral:
análise, experimentação, ensino e memória na experiência
do Coro de Câmara Communicantus e do Coral da ECA-USP

São Paulo
2024

Página intencionalmente deixada em branco

DENISE CASTILHO DE OLIVEIRA COCARELI

Processos de construção da performance em regência coral:
análise, experimentação, ensino e memória na experiência
do Coro de Câmara Comunicantus e do Coral da ECA-USP

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Tese apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Doutora em Música.

Área de Concentração: Processos de
Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da
Silva Ramos

São Paulo
2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Cocareli, Denise Castilho de Oliveira
Processos de construção da performance em regência coral:: análise, experimentação, ensino e memória na experiência do Coro de Câmara Communicantus e do Coral da ECA-USP / Denise Castilho de Oliveira Cocareli; orientador, Marco Antonio da Silva Ramos. - São Paulo, 2024.

375 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Performance em regência coral. 2. Análise para performance. 3. Repertório coral brasileiro do século XX. 4. Canto coral. 5. Coro de Câmara Communicantus e Coral da ECA-USP. I. Ramos, Marco Antonio da Silva. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: COCARELI, Denise Castilho de Oliveira

Título: **Processos de construção da performance em regência coral**: análise, experimentação, ensino e memória na experiência do Coro de Câmara Communicantus e do Coral da ECA-USP

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Página intencionalmente deixada em branco

Ao Leo, meu pequeno e grande amor.

AGRADECIMENTOS

Ao **Deus** eterno. Pela vida e por **Jesus**. Meu ponto de partida, princípio, meio e fim.

Ao meu esposo, **André**. Meu melhor amigo e companheiro. Obrigada pela companhia e paciência, por me acolher em minhas angústias e por abraçar este trabalho, que também é seu.

Ao meu pequeno **Leo**. Tão alegre, amável, musical e paciente com a mamãe. Obrigada por me esperar todos os dias. Você me faz querer ser melhor.

Ao meu orientador, **Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos**, que despertou em mim a paixão pelo canto coral e tem acompanhado minha trajetória há 15 anos. Obrigada pelos ensinamentos, apoio, amizade e compreensão. Obrigada por traduzir meus pensamentos, por vezes nebulosos, em lindas palavras.

À **Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza**, que me orientou por duas vezes na graduação, e também no mestrado, capaz de iluminar ideias com poucas palavras. Obrigada pelo convite e apoio no trabalho junto ao Coral da ECA-USP em 2023.

Aos meus pais, **Neto** e **Stella**, pelo tempo e dedicação para deixar nossa geladeira sempre abastecida. Obrigada por entenderem a cadeira vazia dos almoços em família.

À **Brá**, minha amada sogra, e à **Nete**, por cuidarem do Leo com tanto amor, carinho e paciência. Obrigada por tanta dedicação em nos ajudar.

A toda a minha **família**, que me apoiou em oração, com palavras e gestos muito especiais: **Tia Olívia**, por brincar e cuidar do Leo nas minhas ausências; **André, Karol, Fernando e Karen; Daniel, Juliana, Gabriel e Eduardo; Fê, Dani, Matteo e Noah; Tia Marsinha e Bia**; além dos meus tios, tias, primos e primas.

Ao **Coro de Câmara Comunicantus**, seus coralistas e toda a equipe de trabalho entre os anos de 2019 e 2022: **Paula Castiglioni, Anne Karoline Moreira, Regina Lucatto e José Luiz Ribalta**, que compartilharam saberes, experiências e acompanharam uma importante etapa deste trabalho.

Ao **Artur Thomas** e ao **João Pedro Teixeira**, por todo trabalho dedicado à gravação, edição e mixagem dos áudios, e com os quais aprendi tanto.

Ao **Coral da ECA-USP 2023** e ao regente assistente **Silvestre Lonardelli**. Fazer música com vocês foi um lindo presente. Vocês estão guardados em meu coração.

Ao **Prof. Dr. Ricardo Ballester** e à **Profa. Dra. Joana Mariz**, responsáveis pela preparação vocal do Coral da ECA-USP em 2023. Foi uma honra aprender com o trabalho de vocês.

À soprano e **Profa. Me. Rose Moreira**, que tem me orientado no estudo do canto e que, com seus ensinamentos, se faz presente em todos os meus ensaios.

Ao **Prof. Dr. Paulo Moura** e à **Profa. Dra. Aoife Hiney**, pelas contribuições feitas no exame de qualificação.

Aos funcionários e professores do **Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.**

Ao **Comunicantus: Laboratório Coral** e toda sua equipe.

Aos coros e coralistas que me acompanharam ao longo desses cinco anos: **Coral do Museu de Arte Sacra de São Paulo, Coro Adulto EMESP Tom Jobim, Madrigal LivrEncanto e Coral da Associação Brasil Parkinson.**

À **Ana Beatriz Valente Zaghi** e todos os queridos professores e alunos da **EMESP Tom Jobim** e do **Guri Santa Marcelina.**

À minha **família em Cristo**, pela compreensão, apoio e suporte em oração: **IPI de Vila Moinho Velho, PIB de São Caetano do Sul e IP Aliança em Vila Espanhola.**

À minha amiga e irmã **Elisa Bordon**, com quem compartilho alegrias, angústias e aventuras há 20 anos.

A **todos os amigos** que, de alguma forma, acompanharam essa longa jornada. Muito obrigada!

“Acreditamos que a música é sempre comunitária.

O espetáculo solo não existe. Até a sua criação é uma tentativa de comunicar, e cada performance é um esforço para unir as mentes das pessoas, mesmo de gerações diferentes.”

(BLOCKER, Robert. The Robert Shaw Reader. p.1 - Parte do Credo do Collegiate Coralle, 1940, tradução nossa)

COCARELI, D. C. O. **Processos de construção da performance em regência coral:** análise, experimentação, ensino e memória na experiência do Coro de Câmara Communicantus e do Coral da ECA-USP. 2024. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

RESUMO

Este trabalho visa discutir, no âmbito dos estudos da performance, a produção artística e os processos criativos envolvidos durante o período de realização do Doutorado em Performance em Regência Coral na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), com enfoque na análise e no preparo de obras corais brasileiras que fazem uso de novas grafias e recursos expressivos não tradicionais. O desenvolvimento dos estudos e das ações práticas, no âmbito da pesquisa artística, se deu a partir dos trabalhos junto ao *Coro de Câmara Communicantus* (de 2019 a 2022) e junto ao *Coral da ECA-USP* (em 2023), ambos os grupos integrantes do *Communicantus: Laboratório Coral*. Nosso trabalho está dividido em duas partes: a primeira parte consiste em um relato de experiência, apresentado em dois capítulos, nos quais discorremos sobre todas as atividades desenvolvidas com os coros, incluindo discussões sobre escolha, montagem e processos de aprendizagem dos repertórios selecionados, em ambiente online e presencial. A segunda parte consiste na análise interpretativa de três obras que foram montadas e apresentadas ao longo do período da pesquisa, a saber: *Dona Nobis Pacem Op. 28* e *Minimalisticamixololidicosaxvox Op. 109*, de Lindemberg Cardoso; e *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola), de Gilberto Mendes, com texto de Décio Pignatari. Nossas propostas de análises interpretativas apresentam ênfases diferentes, mas tiveram como fundamento o Referencial de Análise Silva Ramos (2003). Identificamos nas obras analisadas procedimentos composicionais experimentais, tais como: exploração de massas de sons, utilização de *clusters*, uso de repetição estrita e variada e desenvolvimento do texto como recurso timbrístico e de construção textural. Os pensamentos expostos ao longo do trabalho abordam a concepção dos critérios para escolha das obras, os processos de ensino-aprendizagem do repertório, bem como a análise musical e a relação dos aspectos musicais com a regência. Além disso, refletem a forma como me relacionei tanto com a música voltada a parâmetros de estética e escrita tradicional quanto com a música de caráter experimental.

Palavras-chave: Performance em regência coral. Análise para performance. Repertório coral brasileiro do século XX. Coro de Câmara Communicantus. Coral da ECA-USP. Canto coral. Coral virtual. Regente-Educador.

COCARELI, D. C. O. **The processes of constructing performance in choral conducting:** analysis, experimentation, teaching and memory in the experience of the Comunicantus Chamber Choir and the Choir of ECA-USP. 2024. Thesis (Doctorate in Music) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2024.

ABSTRACT

This work aims to discuss, within the scope of performance studies, the artistic production and creative processes involved during the period of the Doctorate in Choral Conducting Performance at ECA-USP (School of Communications and Arts of the University of São Paulo), focusing on the analysis and preparation of Brazilian choral works that use new notations and non-traditional expressive resources. The development of studies and practical actions, within the context of artistic research, has been based on work with the Comunicantus Chamber Choir (from 2019 to 2022) and with the Choir of ECA-USP (in 2023), both groups being part of Comunicantus: Choral Laboratory. Our work is divided into two parts: the first part consists of an experiential report, presented in two chapters, in which we discuss all the activities developed with the choirs, including discussions on the choice, assembly and learning processes of the selected repertoires, in both online and in-person settings. The second part consists of an interpretative analysis of three works assembled and performed during the research period, namely: “Dona Nobis Pacem Op. 28” and “Minimalisticamixololidicosaxvox Op. 109”, by Lindembergue Cardoso; and “Motet in D minor (Beba Coca-Cola)”, by Gilberto Mendes, with text by Décio Pignatari. Our proposed interpretative analyses have different emphases but are grounded in the Silva Ramos Analysis Framework (2003). We identified in the analyzed works experimental compositional procedures, such as the exploration of sound masses, the use of clusters, strict and varied repetition, and the development of the text as a timbral and textural construction resource. The thoughts expressed throughout the work address the conception of criteria for choosing works, the teaching-learning processes of the repertoire, as well as musical analysis and the relationship of musical aspects with conducting. Furthermore, they reflect the way I related to both music focused on parameters of aesthetics and traditional writing and music of an experimental nature.

Keywords: Choral conducting performance. Analysis for performance. Brazilian choral repertoire of the 20th century. Comunicantus Chamber Choir. Choir of ECA-USP. Choral singing. Virtual choir. Conductor-Educator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE I - Relato de Experiência	31
CAPÍTULO 1 - O <i>Coro de Câmara Comunicantus</i>: O ensino e a pesquisa através da performance	32
1.1. O trabalho colaborativo entre regente e coro como instrumento de análise e desenvolvimento técnico-pessoal	32
1.2. <i>Comunicantus: Laboratório Coral</i>	36
1.3. <i>Coro de Câmara Comunicantus</i>	39
1.4. Atividades desenvolvidas junto ao <i>Coro de Câmara Comunicantus</i>	42
1.4.1. Desenvolvimento técnico-interpretativo (em 2019)	43
1.4.1.1. Osvaldo Lacerda: <i>Cateretê</i> , da Suíte Coral N° 1 (1969)	46
1.4.1.2. Arvo Pärt: <i>Solfeggio</i> (1963)	52
1.4.2. O <i>Coro de Câmara Comunicantus</i> e a produção artística durante a pandemia de COVID-19	56
1.4.2.1. Processos de escolha e montagem das obras em formato remoto	58
1.4.2.1.1. O Grupo de Criação e a escolha da obra <i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i> , de Lindembergue Cardoso.....	62
1.4.2.1.2. Montagem da obra <i>Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109</i> , de Lindembergue Cardoso.....	67
1.4.2.1.3. Montagem da obra <i>A sombra de mis cabellos</i> , de Gabriel Mena.....	70
1.4.2.2. Processos de aprendizagem colaborativa na pandemia de COVID-19	76
1.4.2.2.1. Estrutura dos ensaios online	83
1.4.3. Retorno ao ambiente presencial e adaptações do projeto de pesquisa em performance.....	85
CAPÍTULO 2 - O <i>Coral da ECA-USP</i>: performance em sala de aula.....	88
2.1. 50 anos do <i>Coral da ECA-USP</i> : Klaus-Dieter Wolff e Marco Antonio da Silva Ramos .	88
2.2. <i>Coral da ECA-USP 2023</i>	98
2.2.1. Processo de escolha do repertório	104
2.2.2. Obras interpretadas	108
2.2.2.1. <i>Templo</i> : arranjo do aluno Leonardo Rodrigues.....	113
2.2.2.2. Trabalho de improvisação na obra <i>Lua, Lua, Lua</i> , de Esther Scliar.....	115

PARTE II - Análises Interpretativas	121
Introdução às análises interpretativas	122
CAPÍTULO 3 - <i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i> e <i>Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109</i>, de Lindembergue Cardoso.....	128
3.1. <i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i>	128
3.1.1. Características gerais da obra	128
3.1.2. Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora: aspectos contextuais..	130
3.1.3. Questões notacionais	135
3.1.4. Incongruências do manuscrito	139
3.1.5. Estrutura formal.....	141
3.1.5.1. Introdução da obra.....	142
3.1.5.2. Parte 1	143
3.1.5.3. Parte 2	147
3.1.5.4. Parte 3	151
3.1.5.5. Parte 4	154
3.1.5.6. Codeta.....	155
3.2. <i>Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109</i>	156
3.2.1. Características gerais da obra	156
3.2.2. Estrutura formal e análise Neo-schenkeriana	157
3.2.2.1. Parte 1 e acorde motivico	160
3.2.2.2. Parte 2	164
3.2.2.3. Parte 3	165
3.2.3. Sonoridades exploradas a partir da escrita das vozes junto ao <i>Coro de Câmara Communicantus</i>	166
3.3. Considerações finais das análises	169
CAPÍTULO 4 - <i>Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola)</i>, de Gilberto Mendes: a obra musical em diálogo com a Poesia Concreta	172
4.1. <i>Beba Coca-Cola</i> : um <i>make it new</i> de Gilberto Mendes	173
4.1.1. Mallarmé, Pound e a recepção do <i>make it new</i> no movimento da Poesia Concreta....	173
4.1.2. O <i>Paideuma</i> e a Música de Vanguarda na Poesia Concreta.....	187
4.1.3. O encontro da Poesia Concreta com o grupo Música Nova.....	193
4.2. Análise da obra	201
4.2.1. Procedimentos composicionais e nossas escolhas interpretativas	201
4.2.2. Considerações finais da análise	209
4.3. A obra musical como um objeto aberto: música enquanto performance, partitura enquanto roteiro	210
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	217
REFERÊNCIAS	218

APÊNDICES	229
Apêndice A - Materiais-guia de apoio para montagem da obra <i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i> , de Lindembergue Cardoso.....	230
Apêndice B - Transcrição Rítmica da Parte 3 - <i>Dona Nobis Pacem Op.28</i> , de Lindembergue Cardoso.....	263
Apêndice C - Materiais-guia de apoio para montagem da obra <i>Minimalisticamixolidicosaxvox Op.109</i> , de Lindembergue Cardoso.....	266
Apêndice D - Materiais-guia de apoio para montagem da obra <i>A sombra de mis cabelos</i> , de Gabriel Mena	268
Apêndice E - Resumos das oito primeiras reuniões online do <i>Coro de Câmara Comunicantus</i>	270
ANEXOS	279
Anexo A - Partitura “A sombra de mis cabellos”	280
Anexo B - Partitura “A velhice da porta-bandeira”	284
Anexo C - Partitura “Cateretê”	290
Anexo D - Partitura “Dona Nobis Pacem Op. 28”	294
Anexo E - Partitura “Lua, Lua, Lua”	298
Anexo F - Partitura de “Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109”	300
Anexo G - Partitura “Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola)”	304
Anexo H - Partitura “O amor é elo”	313
Anexo I - Partitura “Pôr-do-Sol”	326
Anexo J - Partitura “Solfeggio”	330
Anexo K - Partitura “Suíte dos Pescadores”	332
Anexo L - Partitura “Templo”	340
Anexos M a W – Programas de Concerto	345

Página intencionalmente deixada em branco

INTRODUÇÃO

A linha de pesquisa *Performance* (em Regência Coral no presente caso), incluída na área de concentração *Processos de Criação Musical*, propõe a quem ingressa no programa de pós-graduação, tanto o aperfeiçoamento artístico, que envolve as habilidades práticas quanto o desenvolvimento de uma sólida pesquisa acadêmica escrita. Conforme consta no site institucional do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP (PPGMUS ECA-USP), instituição onde nosso trabalho foi desenvolvido, essa linha de pesquisa tem por objetivo:

[...] o aperfeiçoamento e aprofundamento das habilidades específicas em performance musical. Pressupõe um aperfeiçoamento prático, tendo por finalidade uma formação de excelência em performance musical, além de requerer o desenvolvimento de uma pesquisa escrita com sólido embasamento bibliográfico a respeito das problemáticas envolvidas nesta prática, tais como: possibilidades analítico-interpretativas do repertório musical, abordagens técnicas instrumentais histórica e fisiologicamente embasadas, aspectos idiomáticos específicos de cada instrumento musical, estilos de interpretação historicamente embasados e meios para a expressão musical. Para tanto, conta com um processo seletivo e uma estrutura curricular específicos, que incluem provas práticas e apresentações musicais públicas.¹

Em termos de Brasil, essa linha de pesquisa data da virada do século XX para o século XXI. Segundo Borém e Ray (2012), a primeira instituição a oferecer pós-graduação em performance musical foi a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Conforme consta em seu site institucional, o programa de pós-graduação em música da UFMG teve início em 1999, oferecendo cursos no nível de mestrado somente na área de performance. Mas esses cursos, de forma geral, eram voltados à prática instrumental e/ou canto solo. No que diz respeito à regência, coral ou orquestral, essas datas são mais recentes. Com relação especificamente à Universidade de São Paulo, a linha de pesquisa em performance no campo da regência coral teve seu início no ano de 2014. Nossa pesquisa, em nível de doutorado, configura o terceiro trabalho desenvolvido na instituição².

A prática artística enquanto pesquisa, no âmbito acadêmico, difere em vários aspectos dos demais estudos científicos no campo das ciências humanas, inclusive da música, nas áreas da musicologia, da análise e da teoria musical, por exemplo. Neste caso, o performer atua também como pesquisador, sendo produtor de conteúdo novo, artístico e bibliográfico. Para

¹ Disponível em: <https://www.eca.usp.br/pos/musica> (acesso em outubro de 2023).

² Em 2018, Paulo Frederico de Andrade Teixeira defendeu o trabalho “Performance da obra coral de Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete”. Em 2022, José Luiz Chamorro Ribalta defendeu o trabalho “*A construção interpretativa no ambiente coral virtual: Tecnologia, criatividade e didática na busca por resultados artísticos*”. Ambas as pesquisas, assim como a nossa, foram orientadas pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

Bragagnolo *et al.* (2021), mudanças de paradigmas nas artes, como os advindos dos estudos musicológicos do século XXI, que passaram a compreender a música como processo/ação, e não mais como partitura em si, trouxeram o artista/*performer* para o centro do debate, o que possibilitou o surgimento de novos procedimentos metodológicos para a linha de pesquisa em performance, como a Pesquisa Artística (PA):

Por muito tempo, os fenômenos relativos à performance foram observados a partir de perspectivas de outras disciplinas, como a musicologia, psicologia, análise musical, entre outras. Entretanto, recentemente o próprio performer se viu convidado a contribuir como pesquisador nas temáticas a este propósito, remetendo ao surgimento da PA [Pesquisa Artística] enquanto área de pesquisa dentro da linha de performance musical. Neste gênero de pesquisa o artista atua como pesquisador, no sentido tradicional da palavra, sem abrir mão de seu papel de artista, trazendo à luz a figura do pesquisador-artista (COESSENS *et al.*, 2009). Isso significa que um duplo papel é atribuído a um mesmo indivíduo, de modo a gerar um processo autorreflexivo, que é intransferível e pessoal. (BRAGAGNOLO *et al.*, 2021, p. 52-53)

Um dos autores tomados como importante referência para a conceituação da Pesquisa Artística é o holandês Henk Borgdorff, musicólogo e autor do livro *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (2012). Segundo Borgdorff (2012, p. 37), o termo Pesquisa Artística tem origem no ensaio publicado em 1993 pelo escritor e educador inglês Christopher Frayling, intitulado *Pesquisa em Arte e Design*, no qual Frayling propôs uma categorização para os tipos de pesquisa no campo das artes, sendo elas: "pesquisa em arte", "pesquisa para arte" e "pesquisa por meio da arte". Em seu texto, Borgdorff propõe uma alteração nas preposições adotadas pelo autor inglês, distinguindo as categorias em "(a) pesquisa sobre as artes, (b) pesquisa para as artes, (c) pesquisa nas artes" (BORGDORFF, 2012, p. 37, tradução nossa³).

Ao tratar do mesmo texto e metodologia, o pianista e autor brasileiro Daniel Lemos Cerqueira (2019) traduz a última categoria (c) como "pesquisa *através das artes*", que também compreendemos como bastante adequada para a proposta de Borgdorff, e será adotada em nosso texto. Cerqueira justifica sua escolha ao entender que essa expressão indica "mais claramente o envolvimento da prática no processo [em comparação à adoção da preposição 'nas', também utilizada pelo autor em trabalhos anteriores] – pode ser estendida para 'pesquisa através da prática artística'" (CERQUEIRA, 2019, p. 241)⁴. Com relação às categorias propostas por Borgdorff:

³ "(a) research on the arts, (b) research for the arts, and (c) research in the arts".

⁴ O trabalho de Cerqueira traz uma ótima contribuição para o desenvolvimento desse tipo de pesquisa no Brasil, e é importante referencial para a metodologia adotada em nosso trabalho, pois apresenta as principais discussões

a) A pesquisa sobre as artes é uma pesquisa que tem prática artística no sentido mais amplo da palavra como seu objeto. Refere-se a investigações destinadas a tirar conclusões válidas sobre a prática artística a partir de um distanciamento teórico. Em termos ideais, o distanciamento teórico implica uma separação fundamental, e uma certa distância entre o pesquisador e o objeto de pesquisa. Embora isso seja uma idealização, a ideia reguladora que se aplica aqui é que o objeto de pesquisa permaneça intocado sob o olhar inquiridor do pesquisador. Pesquisas desse tipo são comuns nas disciplinas de humanidades acadêmicas já estabelecidas, incluindo musicologia, história da arte, estudos de teatro, estudos de mídia e literatura. A pesquisa em ciências sociais sobre as artes também pertence a essa categoria. [...]

b) A pesquisa para as artes pode ser descrita como pesquisa aplicada em um sentido restrito. Nesse tipo, a arte não é tanto o objeto de investigação, mas seu objetivo. A pesquisa fornece percepções e instrumentos que, de uma forma ou de outra, podem ser utilizados em práticas concretas. Exemplos são as investigações de materiais de ligas específicas usadas na fundição de esculturas de metal, investigação da aplicação de eletrônicos ao vivo na interação entre dança e design de iluminação, ou o estudo das "técnicas estendidas" de um violoncelo eletronicamente modificado. Em todos os casos, são estudos a serviço da prática artística. A pesquisa fornece, por assim dizer, as ferramentas e o conhecimento de materiais que são necessários durante o processo criativo ou no produto artístico. Eu chamei isso de "perspectiva instrumental".

c) A pesquisa através das artes é o mais controverso dos três tipos ideais [...]. Ela diz respeito à pesquisa que não pressupõe a separação entre sujeito e objeto e não observa uma distância entre o pesquisador e a prática da arte. Em vez disso, a prática artística em si é um componente essencial do processo de pesquisa e dos resultados da pesquisa. Essa abordagem baseia-se no entendimento de que não existe uma separação fundamental entre teoria e prática nas artes. Afinal, não há práticas artísticas que não estejam saturadas de experiências, histórias e crenças; e, inversamente, não há acesso teórico ou interpretação da prática artística que não molde parcialmente essa prática no que ela é. Conceitos e teorias, experiências e percepções estão entrelaçados com as práticas artísticas; e, em parte por esse motivo, a arte é sempre reflexiva. A pesquisa nas artes, portanto, busca articular parte desse conhecimento incorporado em todo o processo criativo e no objeto de arte. (BORG DORFF, 2012, p. 37-39, tradução nossa⁵)

conceituais internacionais sobre o tema com um paralelo à realidade nacional. Cerqueira também foi responsável pela tradução do primeiro capítulo do livro de Borgdorff (2012), intitulado "*O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes*", publicado no volume 23, número 1, da revista *Opus*, em 2017.

⁵ a) Research on the arts is research that has art practice in the broadest sense of the word as its object. It refers to investigations aimed at drawing valid conclusions about art practice from a theoretical distance. Ideally speaking, theoretical distance implies a fundamental separation, and a certain distance, between the researcher and the research object. Although that is an idealization, the regulative idea applying here is that the object of research remains untouched under the inquiring gaze of the researcher. Research of this type is common in the meanwhile established academic humanities disciplines, including musicology, art history, theater studies, media studies, and literature. Social science research on the arts likewise belongs to this category. [...] b) Research for the arts can be described as applied research in a narrow sense. In this type, art is not so much the object of investigation, but its objective. The research provides insights and instruments that may find their way into concrete practices in some way or other. Examples are material investigations of particular alloys used in casting metal sculptures, investigation of the application of live electronics in the interaction between dance and lighting design, or the study of the 'extended techniques' of an electronically modifiable cello. In every case these are studies in the service of art practice. The research delivers, as it were, the tools and the knowledge of materials that are needed during the

Portanto, corroborando com a explanação de Borgdorff, de forma mais sintética, a pesquisa *sobre* as artes analisa os objetos artísticos em si como, por exemplo, o levantamento de documentos musicais produzidos no período colonial brasileiro, a análise musical minuciosa de uma peça específica ou até mesmo a análise por terceiros de uma performance anteriormente registrada (estudos da performance). Já a pesquisa *para* as artes oferece instrumentos com finalidade de melhora da prática artística, como, por exemplo, a elaboração de manuais de técnica instrumental/vocal. E, finalmente, a pesquisa *através* das artes une o objeto de pesquisa ao sujeito que a investiga, no qual a própria prática artística pode constituir a pergunta, o objetivo e seu resultado, o que mais se vincula com a pesquisa na linha de performance.

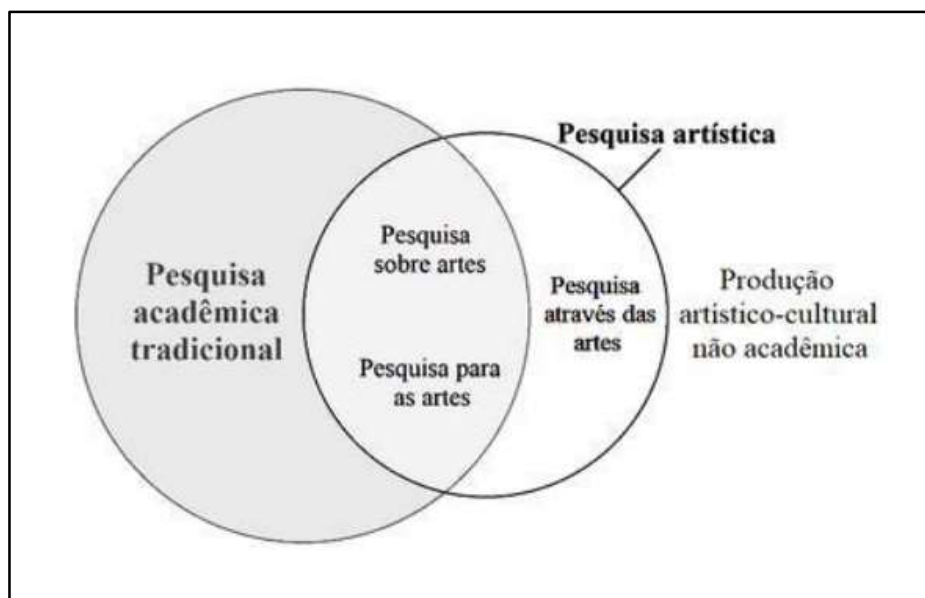
Através das classificações propostas por Borgdorff, Cerqueira (2019) elaborou um modelo esquemático que elucida visualmente essas três categorias, incluindo nele a produção artística fora do âmbito acadêmico, entendendo que toda prática artística é permeada por processos de pesquisa em diferentes níveis, seja com maior ou menor profundidade, e que por vezes pode até confundir-se com o que delimitamos como Pesquisa Artística. Cerqueira toma como exemplo de um desses processos o preparo de intérpretes que se dedicam à música antiga, que, ao utilizar o que conhecemos como interpretação historicamente informada, lidam com “informações sobre sonoridade, técnicas e construção de instrumentos musicais em momentos históricos diversos, a fim de buscar uma interpretação mais íntima ao contexto em que o repertório foi composto” (Ibidem, p. 239). Quando esse conhecimento é usado com a finalidade exclusiva para performance, documentado para fins comerciais, mas sem o registro documental e reflexão no decorrer do processo, que pode adotar procedimentos metodológicos científicos, não se insere na pesquisa *através das artes*. A análise *a posteriori* do produto artístico final se enquadraria, como já exemplificamos, na pesquisa *sobre* as artes.

[...] para se caracterizar como pesquisa artística, a produção artístico-cultural deve partir de uma investigação e gerar conhecimento através da experiência estética e da documentação do processo e/ou do(s) produto(s), não se limitando apenas à reprodutibilidade em seu contexto – situação típica da produção feita apenas sob o intuito de circulação comercial e sem fins

creative process or in the artistic product. I have called this the ‘instrumental perspective’. c) Research in the arts is the most controversial of the three ideal types [...]. It concerns research that does not assume the separation of subject and object, and does not observe a distance between the researcher and the practice of art. Instead, the artistic practice itself is an essential component of both the research process and the research results. This approach is based on the understanding that no fundamental separation exists between theory and practice in the arts. After all, there are no art practices that are not saturated with experiences, histories, and beliefs; and conversely there is no theoretical access to, or interpretation of, art practice that does not partially shape that practice into what it is. Concepts and theories, experiences and understandings are interwoven with art practices; and, partly for this reason, art is always reflexive. Research in the arts hence seeks to articulate some of this embodied knowledge throughout the creative process and in the art object.

educativos. Porém, ressaltamos que qualquer produção artístico-cultural pode se tornar objeto de estudos posteriores, no entanto, na forma de pesquisa sobre artes e não mais através das artes. (Ibidem, grifos do autor)

Figura 1 - Modelo esquemático para a pesquisa artística



Fonte: CERQUEIRA (2019, p. 238).

Segundo Borgdorff (2012), diferentes expressões e termos têm sido adotados na literatura para se referir à pesquisa artística, tais como: “pesquisa baseada na prática” (*practice-based research*), “pesquisa orientada pela prática” (*practice-led research*), e “prática como pesquisa” (*practice as research*), sendo este último o mais explícito de todos, “pois expressa o entrelaçamento direto da pesquisa e da prática” (Idem, p. 39, tradução nossa⁶). Atualmente, o Conselho de Pesquisa em Artes e Humanidades da Grã-Bretanha (AHRC), importante órgão financiador de pesquisas, condensou a terminologia, adotando a expressão *practice research* (NELSON, 2022) para “abranger qualquer forma de pesquisa em artes e humanidades que incorpore, reflita ou englobe a prática como parte do processo de pesquisa ou dos resultados da pesquisa” (AHRC, np, tradução nossa⁷). Porém, Borgdorff defende o uso da terminologia “pesquisa artística”, pois ela não só evidencia o estreito vínculo entre teoria e prática artística, como também propõe procedimentos metodológicos que diferenciam esse tipo de investigação da pesquisa acadêmica mais convencional.

⁶“as it expresses the direct intertwinement of research and practice [...]”.

⁷ [...] to encompass any form of arts and humanities research that incorporates, reflects upon, or embodies practice as part of the research process or the research outputs. Disponível em: <https://www.ukri.org/blog/practice-makes-perfect-how-ahrc-is-supporting-practice-research/>. Acesso em janeiro de 2023.

Como apresentamos na citação inicial do texto, nos objetivos de investigação da linha de pesquisa *Performance* do PPGMUS da ECA-USP estão contemplados, além do desenvolvimento prático musical em si, aspectos de análise interpretativa do repertório, questões relacionadas ao estudo técnico (em suas múltiplas dimensões), estilístico, bem como formas de expressão musical. Interessante destacar a relação das problemáticas levantadas por Borgdorff com tais objetivos, o que demonstra que o programa está atualizado em relação às necessidades e demandas da comunidade científica e artística da sua área, no contexto nacional e internacional.

Este trabalho visa discutir, no âmbito dos estudos da performance, a produção artística e os processos criativos envolvidos durante nosso período de realização do Doutorado em Performance em Regência Coral, com enfoque na análise e preparo de obras corais brasileiras que fazem uso de novas grafias e recursos expressivos não tradicionais. Neste contexto, entendemos por processos criativos todos os procedimentos e etapas envolvidos na construção da interpretação musical.

O desenvolvimento dos estudos e das ações práticas, no ambiente da pesquisa, se deu a partir dos trabalhos junto ao *Coro de Câmara Communicantus* (de 2019 a 2022) e junto ao *Coral da ECA-USP* (em 2023), ambos os grupos integrantes do *Communicantus: Laboratório Coral*.

Entre 2013 e meados de 2022, o *Coro de Câmara Communicantus* configurou o espaço de desenvolvimento prático para os alunos do Doutorado em Regência Coral, que atuavam desde o ingresso no programa como regentes assistentes do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, regente titular do grupo e orientador de minha pesquisa. Em decorrência do corte de bolsas do Projeto Unificado de Bolsas (PUB) da USP, o *Coro de Câmara* teve suas atividades interrompidas em setembro de 2022, trazendo inúmeros prejuízos para a área do canto coral do Departamento de Música da ECA-USP, tendo em vista que era o grupo coral com maior desenvolvimento artístico – o grupo de referência para todos os outros – e que servia ao Programa de Pós-Graduação, além de desenvolver projetos interdisciplinares, que incluíam trabalhos de composição, editoração, gravação, estudo acústico de salas de concerto, dentre outros. De forma a dar continuidade às pesquisas em andamento da linha de performance em regência coral, adaptações têm sido feitas desde então. A convite da Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza, coordenadora do *Communicantus: Laboratório Coral*, em 2023 estive à frente do trabalho com o *Coral da ECA-USP*, supervisionada pelo meu orientador, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

O interesse em desenvolver esta pesquisa se deu a partir das experiências adquiridas em minha graduação em Licenciatura em Música e também em minha dissertação de mestrado. Dois trabalhos desenvolvidos no período de graduação (Iniciação Científica e Trabalho de Conclusão de Curso) tiveram como foco o repertório coral do século XX e a grafia musical, nos quais realizamos o levantamento de autores e obras, bem como de procedimentos de composição e improvisação presentes neste tipo de repertório. Desenvolvemos, também, experimentações e discussões de processos de aprendizagem, incluindo a relação do coralista com a prática da leitura musical e a descoberta das potencialidades de expressão vocal.

A partir dessa primeira investigação, na graduação, foi desenvolvida a pesquisa de mestrado (ambos os trabalhos orientados pela Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza), na qual estudamos as obras corais do compositor Lindembergue Cardoso (1939-1989), que fazem uso de novas grafias. Na pesquisa realizada entre 2016 e 2018, estudamos as práticas de notação musical não tradicional no século XX, com base em Stone (1980), Caznok (2008), Crespo (1983), Zampronha (2000), Moura (2011) e o conjunto de artigos publicados em 1972, após o *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*, ocorrido em Roma, na Itália, o qual teve a participação do compositor Ernst Widmer, professor de Lindembergue Cardoso. Como parte dessa investigação, levantamos todos os símbolos não tradicionais utilizados pelo compositor, bem como as sonoridades exploradas a partir das novas grafias e as questões interpretativas desse repertório. O estudo do *corpus* da pesquisa, composto por 30 obras corais do compositor, possibilitou a elaboração de um Índice Cronológico Comentado, no qual apresentamos todas as peças que compõem o trabalho, destacando seus aspectos estruturais, contextuais e notacionais.

Ao longo desses dois processos, tive oportunidade de atuar como regente assistente do *Coral da ECA-USP*⁸, dirigido à época pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, orientador deste doutorado, e de realizar a montagem e regência de obras que dialogam com nossa atual pesquisa: *Ashmatour*, para coro SATB e percussão, de Gilberto Mendes; *Caleidoscópio*, para coro SATB, e *Minimalisticamixolidicosaxvox*, para coro SATB e saxofone tenor, ambas de Lindembergue Cardoso. O foco dos estudos no Trabalho de Conclusão de Curso, frente à obra *Ashmatour*, uma peça escrita com notação gráfica em quase toda sua totalidade – com alto nível de indeterminação – tiveram por objetivo principal estabelecer uma discussão sobre o potencial musicalizador de obras que fazem uso de grafias não tradicionais. Observamos a

⁸ Durante a graduação atuei como regente assistente do *Coral da ECA-USP* nos anos de 2016 e 2017, como parte das disciplinas cursadas *Práticas Laboratoriais em Regência Coral I e II*.

importância da criatividade no processo educativo e identificamos o coro como um espaço de musicalização. Vimos, também, que a prática interpretativa de obras dessa natureza traz a música contemporânea, ainda pouco difundida no âmbito da educação musical tradicional, para mais perto do estudante de música.

Declaro agora minha pergunta de tese: Como os processos de escolha de repertório, análise para a performance, processos de ensaio e criatividade dos coralistas interferem na construção da interpretação musical? E se verá, no decorrer deste trabalho, que discorro sobre todos esses aspectos ao discutir a atuação e a construção que pude realizar no decorrer da pesquisa e dos trabalhos artísticos no período do doutorado, ainda que muitas vezes estabelecendo as ligações com fatos anteriores a ele.

Na bibliografia produzida sobre música coral no Brasil, encontramos alguns trabalhos que narram experiências similares, como a autora Leila Vertamatti, em seu livro *Ampliando o repertório do coro infantojuvenil: um estudo de repertório inserido em uma nova estética* (2008). Vertamatti discorre sobre os processos de montagem de repertório com estética contemporânea junto ao *Grupo CantorIA*, um coral infantojuvenil que pertence ao projeto “Coros Infantis da Unesp⁹ – Educação Musical pela voz”, fundado e dirigido pela Profa. Dra. Marisa Fonterrada¹⁰.

No desenvolvimento metodológico de seu trabalho, Vertamatti apoia-se na pesquisa do compositor e educador musical francês Guy Reibel, professor de composição eletroacústica e pesquisa musical no *Groupe de Recherche Musicale* (GRM), em Paris, França, cujo trabalho tem por enfoque a pedagogia da criação. O GRM, fundado por Pierre Schaeffer na década de 1950, volta-se ao estudo da música concreta e eletroacústica, e teve, como parte de seus integrantes, compositores como Iannis Xenakis e, ainda em atividade, François Delalande, que assim como Reibel, tem desenvolvido importantes projetos no campo da educação musical.

Segundo Vertamatti (2008, p.52), Reibel defende a ideia de que “existe uma ruptura entre a música contemporânea e as outras manifestações musicais”, devido a uma lacuna de comunicação entre essa estética e o público, pois “para haver comunicação entre o que é expresso e o que é fruído, faz-se necessária a existência de um código comum. Só com o conhecimento prévio desse código por ambas as partes é que a expressão ganhará sentido.”

⁹ UNESP - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

¹⁰ Segundo Vertamatti, o projeto Coros Infantis da Unesp teve início em 1989 e sua pesquisa junto ao grupo foi realizada em torno dos anos de 2004 e 2006. Através de informações orais, cedidas pela professora Marisa Fonterrada, o projeto foi finalizado no ano de 2013.

Através dessa premissa, Reibel também afirma que, para que a música de caráter experimental seja compreendida pelo ouvinte ou intérprete, faz-se necessário o uso de “chaves de escuta” – ferramentas e estratégias adotadas para que o objeto sonoro não usual ganhe significado ao receptor, seja ele o ouvinte ou mesmo o intérprete. A partir desse pensamento e com o intuito de potencializar a capacidade criativa de crianças e músicos em geral, Guy Reibel desenvolveu uma série de jogos de improvisação, com enfoque na prática vocal e gestualidade, registrados inicialmente no primeiro volume do livro *Jogos Musicais*¹¹ (1984), destinado a jogos vocais, cujas propostas foram reestruturadas e publicadas em formato de DVD na década de 2000. Em entrevista concedida sobre esse último trabalho, Reibel ressalta a importância e significado do jogo como uma ferramenta lúdica que propicia o desenvolvimento da criatividade e composição.

O jogo, ele é o ponto de partida para a criação, o viveiro das ideias. O jogo permite descobrir o desconhecido, criar a surpresa, renovar o pensamento musical. Para todos os criadores, de uma maneira ou de outra, a aventura começa pelo jogo criativo, pela exploração. É experimentando que as ideias nascem, que as escolhas são feitas. A gente cantarola na cabeça, a gente brinca no piano, a gente deixa os pensamentos vadiarem, até encontrar a centelha de uma nova ideia. O jogo vocal, como proposto no DVD, é mais coletivo que individual. Ele organiza esta exploração de forma mais metódica em relação aos princípios e temas universais, a fim de facilitar e estimular a atividade criativa dos participantes. É destinado principalmente a grupos. O criador, aquele que compõe obras, está sozinho por definição, mas o acesso à criação começa da mesma forma que no jogo coletivo, mesmo que seja menos visível. Quem procura uma ideia, quem experimenta um motivo, entra em jogo, no jogo. Eu fazia os meus estudantes de composição no Conservatório praticarem o jogo vocal. Uma vez que a ideia foi encontrada, sentida, começa a escrita. (REIBEL, In: TOURTET, 2018, tradução nossa)¹².

Podemos traçar paralelos da proposta pedagógica desenvolvida por Reibel com a de compositores brasileiros ou estrangeiros que se estabeleceram no Brasil, bem como de movimentos brasileiros de vanguarda da segunda metade do século XX, com destaque para o *Música Nova* e o *Grupo de Compositores da Bahia*, que firmaram vínculo com as correntes composicionais originadas na Europa. Nos manifestos e publicações desses três movimentos,

¹¹ REIBEL, Guy. **Jeux Musicaux**. v.1: Jeux Vocaux. Paris: Salabert, 1984.

¹² Le jeu, c'est le point de départ de la création, le vivier des idées. Le jeu permet de découvrir l'inconnu, de créer la surprise, de renouveler la pensée musicale. Chez tous les créateurs, d'une manière ou d'une autre, l'aventure commence par le jeu créatif, l'exploration. C'est en expérimentant que naissent les idées, se font les choix. On chantonne dans sa tête, on pianote, on laisse la pensée vagabonder, jusqu'à l'étincelle de la trouvaille. Le jeu vocal, ainsi qu'il est proposé dans le DVD, est plus collectif qu'individuel. Il organise cette exploration d'une façon plus méthodique, en rapport avec des principes et des thèmes universels afin de faciliter et stimuler l'activité créatrice des participants. Il est destiné surtout à des groupes. Le créateur, celui qui compose des œuvres, est seul par définition, mais l'accès à la création commence de la même manière que lors du jeu collectif, même s'il est moins visible. Qui cherche une idée, qui essaie un motif entre en jeu, dans le jeu. Je faisais pratiquer le jeu vocal à mes étudiants en composition au Conservatoire. Une fois l'idée trouvée, ressentie, commence l'écriture.

vemos afirmações relacionadas à revisitação do passado musical a partir dos novos conhecimentos e sobre a importância de uma nova postura na educação musical, apoiando-se em um processo de pesquisa em conjunto com o aluno e não de transmissão de conhecimento. É também enfatizada a importância do processo criativo na composição musical e defendido o uso de procedimentos composicionais não convencionais, como a inclusão de elementos aleatórios e a reformulação dos aspectos estruturais do pensamento musical.

Como exemplo desses compositores, temos Ernst Widmer (1927-1990), suíço radicado no Brasil em meados da década de 1950 e principal fomentador do *Grupo de Compositores da Bahia*, o qual trouxe importantes contribuições ao ensino de composição e deixou seu legado a partir do trabalho desenvolvido como professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em sua tese *Bordão e Bordadura* (1970, p. 15), Widmer defende que “todo e qualquer ensino deve utilizar processos altamente flexíveis” e “deve partir da atualidade para trás”. Em seu outro trabalho, *ENTRONcamentos SONoros: Ensaio a uma didática da música contemporânea* (1972), o compositor enfatiza que esses pressupostos pedagógicos caminham paralelamente ao desenvolvimento de uma nova concepção estética e musical, assim como defende a composição de obras didáticas experimentais como forma de reatar o relacionamento do público com os intérpretes, bem como dos intérpretes com os compositores. Para Widmer, o uso da notação não tradicional, por exemplo, surgiu como elemento simplificador, favorável à aprendizagem e à criatividade interpretativa.

As obras que integram as análises interpretativas de nossa pesquisa foram compostas dentro desses pressupostos ideológicos. Porém, diferente do primeiro trabalho que realizamos com a peça *Astmatour*, de Gilberto Mendes, agora nosso enfoque não é voltado somente aos processos de ensino-aprendizagem dos alunos e coralistas, mas também na contribuição que esse repertório dá ao desenvolvimento do intérprete, mais especificamente do regente coral. Um de nossos questionamentos, que, a rigor, é parte de nossa pergunta de tese, é saber quais habilidades e competências podem ser construídas a partir do estudo dessas obras. Peças que exploram sonoridades não convencionais, por exemplo, muitas vezes requerem do regente um repertório diferenciado de gestos e uma disposição expressiva distinta, que acentue as intenções interpretativas, traduzindo de modo coerente os gráficos e as bulas e, por fim, instigue o cantor a ter uma postura musicalmente mais ativa. Essa construção musical que acontece entre regente e coro é percebida em obras de todos os períodos, contudo, no repertório experimental, precisa ser enfatizada para que o produto sonoro, menos familiar ao público, procure despertar nele e nos intérpretes um interesse mais atento e até mesmo afetivo.

A afirmação de Widmer sobre a notação não tradicional ter surgido como um elemento simplificador pode ser contestada ao observarmos o distanciamento que muitos performers têm de obras que adotam diferentes parâmetros de construção e escrita, por vezes não sistematizados, e que demandam muito tempo somente na decifração do código gráfico. Um dos objetivos de nosso trabalho é, também, conectar ferramentas existentes e produzir um material bibliográfico que contribua para a elaboração da interpretação de composições com essas características.

Nosso trabalho está dividido em duas partes: a primeira consiste em um relato de experiência, apresentado em dois capítulos e a segunda consiste na análise interpretativa de três obras que foram montadas e apresentadas ao longo do período da pesquisa (em formato online e presencial).

No primeiro capítulo ressaltamos a importância do trabalho colaborativo entre regente e coro, contextualizamos nossas ações práticas no ambiente do *Comunicantus: Laboratório Coral* e discorremos sobre todas as atividades desenvolvidas junto ao *Coro de Câmara Comunicantus*, entre 2019 e 2022, dando ênfase aos processos de escolha e montagem do repertório. Disponibilizamos o acesso ao registro audiovisual de performances selecionadas (por meio de QR Codes¹³ e links), que constituem importantes resultados práticos da pesquisa. Com relação às atividades desenvolvidas no ano de 2019, damos destaque para o trabalho com as peças *Cateretê*, da *Suíte Coral N° 1*, de Osvaldo Lacerda, e *Solfeggio*, de Arvo Pärt.

Em diálogo com o trabalho de nosso colega José Luiz Ribalta (2022), que também realizou pesquisa junto ao mesmo coro, descrevemos as ações desenvolvidas nos anos de 2020 e 2021, período no qual o grupo esteve em atividade remota (até abril de 2022), em decorrência do isolamento social imposto pela COVID-19 – o que configurou uma ruptura nos modelos de ensaio e performance. Destacamos os procedimentos de escolha e montagem em formato remoto de duas obras, que também integram nossas análises interpretativas, a saber: *Dona Nobis Pacem Op. 28* e *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindemberg Cardoso. Ainda no primeiro capítulo, discutimos os processos de aprendizagem colaborativa identificados no trabalho desenvolvido com o coro, norteados pelas ideias e ações dos professores Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecília Igayara-Souza. Para essa discussão tivemos como importantes referências os trabalhos de Igayara-Souza (2007; 2019),

¹³ QR Code é a sigla para Quick Response Code (código de resposta rápida) e pode ser acessado por meio da câmara de aparelhos celulares e tablets.

Ramos (2003), Freire (1996) e Torres e Irala (2014), além de relatórios desenvolvidos pelos próprios coralistas.

No segundo capítulo descrevemos o trabalho desenvolvido junto ao *Coral da ECA-USP*, no ano de 2023 – no qual o coro completou 50 anos de atividades. Apresentamos um resumo biográfico dos dois principais regentes do coro, Klaus-Dieter Wolff, primeiro regente e professor de regência coral do Departamento de Música da ECA-USP e Marco Antonio da Silva Ramos, responsável pela área coral do Departamento e regente titular do grupo por 38 anos. Como importantes fontes documentais para a elaboração destes textos, destacamos os trabalhos de Pascoal (2011) e Duarte (2011), inseridos no livro *Madrigal Ars Viva 50 anos: ensaios e memórias*, a tese de Ana Paula do Anjos Gabriel (2019) e os programas de concerto do coro, que constam em meu arquivo pessoal. Além da carreira desses dois regentes também comentamos sobre a minha própria trajetória com o grupo, que teve início no primeiro ano do curso de Licenciatura em Música (2009) e tem ocupado um papel fundamental em minha formação como regente.

O *Coral da ECA-USP*, além de um grupo artístico, consiste em uma disciplina obrigatória para os alunos dos cursos de graduação em Música, com características que diferem do *Coro de Câmara Communicantus*. Tomando novamente como base os trabalhos de Igayara-Souza (2007; 2019) e Ramos (2003), discutimos os pressupostos pedagógicos que nortearam nosso trabalho com o grupo, bem como os critérios para seleção do repertório. Comentamos todas as obras que compuseram o programa de nosso concerto final com o coro, com destaque para o trabalho com a peça *Lua, Lua, Lua*, de Esther Scliar, e disponibilizamos o acesso ao registro audiovisual do concerto realizado no *Festival Communicantus 2023*, que consistiu o último resultado da etapa prática de nossa pesquisa em performance.

Inserido no relato de nossa experiência, fazemos menção ao estágio docente do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE) oferecido pela USP, que tem por objetivo aprimorar a formação dos pós-graduandos para atividade docente com estágios supervisionados em disciplinas dos cursos de graduação. Durante o mestrado (2016-2018) participei do programa como docente estagiária em disciplinas correlatas à área de Repertório Coral¹⁴. Em 2019 atuei como docente estagiária na disciplina *Regência Coral II*, sob supervisão do meu orientador, e entre os anos de 2020 e 2023 cumpri o estágio junto às disciplinas que englobam

¹⁴ As disciplinas nas quais cursei o estágio durante o Mestrado foram: *Estudos do Repertório Coral e História do Repertório Coral*, ambas ministradas pela Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza, que à época também era minha orientadora.

as atividades do *Coro de Câmara Communicantus* e do *Coral da ECA-USP*, respectivamente sob supervisão da Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza e do Prof. Dr. Ricardo Basso Ballestero. A aproximação do professor responsável com os jovens pesquisadores proporcionada pelo programa contribui ricamente para o desenvolvimento de novos docentes. Mais do que pensar a educação superior, a vivência e o acompanhamento em sala de aula nos dão suporte para práticas atuais e futuras. Especificamente no caso do doutorado em performance, a participação no desenvolvimento das atividades artísticas e pedagógicas foram essenciais para o desenvolvimento de nossa pesquisa e aperfeiçoamento artístico.

A segunda parte de nosso trabalho está dividida em dois capítulos. No capítulo 3 apresentamos as análises interpretativas de duas obras de Lindembergue Cardoso: *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), para coro SSMsTTB¹⁵ e *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109* (1988), para saxofone tenor e coro SATB¹⁶; no capítulo 4 apresentamos a análise da obra *Motet em Ré menor* (1966), de Gilberto Mendes, com texto de Décio Pignatari, para coro SATB, montada e apresentada com o *Coral da ECA-USP*. Nossas propostas de análises interpretativas apresentam ênfases diferentes, relacionadas ao tipo de performance realizadas e às fontes bibliográficas localizadas sobre as obras. Porém, nas três peças tomamos como ponto de partida e fundamento metodológico o Referencial de Análise Silva Ramos (2003). As três obras reúnem, em suas características, diferentes procedimentos experimentais, tais como: exploração de massas de sons, utilização de *clusters* (*Dona Nobis Pacem* e *Motet em Ré menor*) cromáticos, diatônicos ou construídos sem alturas definidas; desenvolvimento do texto como recurso timbrístico e de construção textural, uso de repetição estrita e variada. Identificamos nas três obras o uso de um *acorde motivico* trabalhado como fio condutor das composições.

Como importantes referências adotadas nas análises de Lindembergue Cardoso, ressaltamos os autores Pérez (2009), Gomes (2002) e Silva (2002). Apresentamos os aspectos contextuais das obras, seus procedimentos composicionais e o vínculo dessas questões com nossa prática interpretativa. Na análise de *Minimalisticamixolidicosaxvox*, utilizamos de maneira mais sistemática preceitos das teorias Neo-Schenkeriana (Salzer, 1982) e Neo-Riemanniana (Straus, 2005). Nossa análise da obra *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes, tem enfoque nos aspectos contextuais da obra, entendendo que a leitura que o compositor faz da poesia de Décio Pignatari pode ser considerada um processo de transcrição. Apresentamos

¹⁵ A sigla SSMsTTB refere-se ao número e qualidade dos naipes do coro: Soprano 1, Soprano 2, Mezzosoprano, Tenor 1, Tenor 2 e Baixo.

¹⁶ A sigla SATB refere ao número e qualidade dos naipes do coro: Soprano, Contralto (Alto), Tenor e Baixo. Será amplamente adotada em nossos textos.

algumas ideias e autores que fundamentaram a teoria da Poesia Concreta (CAMPOS, PIGNATARI, e CAMPOS, 2006) e que também influenciaram o pensamento composicional de Gilberto Mendes. Com base em RIZZO (2002) também destacamos os principais aspectos musicais da peça e as decisões que tomamos em nossa interpretação junto ao *Coral da ECA-USP*.

Nos apêndices de nosso trabalho estão inseridos todos os materiais produzidos para as montagens de obras em formato remoto, como orientações escritas, edições de partituras-guia e vídeos-guia. Nos anexos constam todas as partituras das obras interpretadas, bem como todos os programas de concerto nos quais atuei como regente ou como regente assistente.

Esclareço que, no decorrer do texto, discorro na primeira pessoa do singular ao tratar das escolhas e experiências por mim vivenciadas, e adoto a primeira pessoa do plural nas reflexões e discussões que passam, naturalmente, também por meu orientador.

PARTE I

Relato de Experiência

CAPÍTULO 1 - O *Coro de Câmara Communicantus*: o ensino e a pesquisa através da performance

1.1. O trabalho colaborativo entre regente e coro como instrumento de análise e desenvolvimento técnico-pessoal

Uma característica primária que diferencia o performer regente (seja coral ou orquestral) do performer instrumentista/cantor solo é a necessidade de ter um grupo com o qual se reúna para um trabalho colaborativo. Um coro, uma orquestra, uma banda ou qualquer outra forma de agrupamento de pessoas para fazer música constituem condição *sine qua non* para o trabalho de um regente. Sem eles, podemos estudar com afinco os gestos, questões de análise, técnica vocal, processos pedagógicos comuns a nossa profissão, mas não colocaremos nosso estudo em prática, nem perceberemos ou incorporaremos outras inúmeras questões que acontecem nessa relação. Em nossos múltiplos processos de estudo e apropriação da partitura e dos saberes necessários para chegarmos a uma interpretação que oriente nossa performance, recursos como o estudo por meio de gravações são muito questionáveis, devendo ser adotados com ressalvas e para fins específicos, como a comparação de interpretações, por exemplo. Justificando: o principal problema dessa prática é o fato de o regente acabar sendo guiado pelo áudio e não o contrário – que, afinal, é sua função primária. Também é fundamental, em especial para alguém que está no processo de aprendizagem da regência, praticar à frente de um conjunto de intérpretes que respondam ao seu gesto, pois só assim poderá ser feita uma avaliação de quão eficaz este gesto é.

Alguns autores, como os norte-americanos Daniel L. Kohut e Joe W. Grant (1990) defendem que reger significa comunicar-se e que a regência é um conjunto de habilidades perceptuais-motoras que representam visualmente o ouvido musical do regente. Porém, Marco Antonio da Silva Ramos, orientador de nosso trabalho, em seu texto *Ver sem olhar, cantar com o fluxo* (2011), apresenta uma concepção que entende a regência como um processo que vai além da comunicação visual, o qual contém um “fluxo de energia” envolvendo regente, coro e público. Ramos adota o termo “energia” entendendo que na ação de reger há uma força que atua no tempo, que não pode ser vista, mas é sentida, tal qual a energia elétrica. Pessoalmente, como sua aluna e orientanda, observo que em suas aulas, assim como em orientações individuais, a ideia de o regente controlar o “fluxo de energia” da música é sempre presente, “gerando, contendo, gastando, transferindo ou direcionando” (RAMOS, 2011, p. 77).

O regente atua antecipando o resultado imaginado; no entanto, muitas vezes se cria, entre ele e o coro, uma espécie de sincronia, de sintonia que faz com que, assim como em uma usina, aquela energia se converta em música, suspendendo todo o sentido de temporalidade da vida comum. É o resultado retorna ao regente, em um processo de retroalimentação. É como se, intuitivamente, todos saibam aonde ir, sem que ninguém saia de seu papel. Ao chegar ao público, o processo se conclui. Mas é bem frequente que o público dê aos intérpretes uma espécie de retorno mudo, que não pode ser medido ou confirmado, mas também não pode ser desprezado. Muito antes de chegar ao final do espetáculo, já é possível saber, sem ver, se o público será caloroso ou frio. (Ibidem)

Ramos desenvolve esse conceito a partir de um relato de experiência docente, no qual teve como aluna, em suas turmas de *Canto Coral* e *Regência Coral* do curso de licenciatura em música da ECA-USP, Cristiane Calumby - deficiente visual total congênita -, de quem também orientou o Trabalho de Conclusão de Curso, que se constitui em reflexões acerca do processo pessoal de iniciação à regência da referida estudante. Um primeiro fato que contribuiu para a ideia da regência como algo que transcende a comunicação visual foi a percepção de que Cristiane, enquanto coralista, não dependia dos colegas para orientá-la nos momentos de entrada, cortes ou indicações de expressividade.

Desde o primeiro dia de aula, quando participei do coral, percebi que a regência não se limitava a um simples contato visual entre o regente e os músicos ou coralistas, mas era algo que transmitia uma energia muito grande, indo além dos gestos. Notei também que não era necessário alguém me avisar o momento exato de iniciar uma peça, ou as intenções do regente quanto à dinâmica ou andamento. (CALUMBY, 2001, apud RAMOS, 2011, p. 70)

Sobre as mudanças que essa experiência proporcionou em Ramos, o autor e regente registra:

Tê-la no coro foi pra mim uma experiência de concentração regencial, comunicação direta e uma série de avanços técnicos em minha própria forma de reger. Para seus colegas de classe que tiveram a oportunidade de regê-la foi igualmente uma experiência de aprendizado de comunicabilidade, cuja importância será enorme para o resto de suas carreiras. Quando uma entrada não funcionava, bastava olhar para ela. Se dissesse “não senti” sabíamos que a parte mais fundamental e interior estava apagada. A mecânica do gesto, embora pudesse ser vista e seguida por nós, estava desconectada da música. Então eles se esforçavam mais um pouco, trabalhavam mais um pouco e faziam conexão. E o melhor de tudo: sabiam que a haviam feito através de uma avaliação externa e insuspeita.

Foi a partir de então que assumi a palavra “energia” como parte do meu processo de ensino. Não é possível ver a eletricidade, mas é fácil senti-la quando tocada. (Ibidem, p. 77)

Cristiane Calumby teve sua percepção da prática coral inicialmente como coralista, tendo, no decorrer do curso, aulas de técnica de regência. De maneira geral, é adotado como importante recurso no ensino da técnica de regência a imitação visual do gesto, o que exigiu de seu professor grandes adaptações nos procedimentos metodológicos. Ramos relata que optou pelo recurso do tato para aprendizagem das diferentes convenções gestuais.

Mesmo não dispondo de referências visuais, aprendi a me comunicar com os coralistas através da linguagem gestual.

[...]

No início do trabalho, aprendi os primeiros gestos sentindo os movimentos que eles faziam, os quais eram trabalhados diretamente comigo. Para melhor assimilar esses movimentos, houve a necessidade de me basear em alguns padrões referenciais mais concretos, assim, pude ter a noção do tamanho dos gestos utilizados para marcar os tempos. Durante as aulas íamos descobrindo todos os detalhes que envolvem a prática de regência, bem como criando maneiras que permitissem minha assimilação.

Logo que aprendi a desenhar as pulsações houve a preocupação com a expressividade dos gestos. Nesse momento, percebemos que todos os membros do corpo são fundamentais. Em várias aulas houve a associação da regência com a dança, tendo como principal objetivo desenvolver minha espacialidade, proporcionando maior liberdade dos gestos e tornando mais claras minhas intenções musicais.

Após um ano do início de meus estudos, me surpreendo com a unidade que já existe entre o coro e minha regência. Além disso, consegui obter resultados de interpretação, sem que precisassem me ensinar todos os gestos. (CALUMBY, 2001, apud RAMOS, 2011, p. 73-74)

Diferentes autores apontam para a qualidade técnica do gestual e da expressividade como um dos principais fatores de interpretações bem sucedidas. O autor e regente norte-americano Robert Garretson, em seu livro *Conducting Choral Music*, inicia o capítulo sobre técnica de regência destacando essa questão:

O regente deve ser mais que um mero metrônomo. Seu conhecimento musical e intenções interpretativas devem ser transmitidas por meio de sua técnica de regência. É claro que as demonstrações e explicações verbais são importantes, mas durante os ensaios, reduza-as ao mínimo. É por meio de sua técnica que o regente experiente pode ajudar mais rapidamente o grupo a alcançar a interpretação desejada. (GARRETSON, 1998, p. 5, tradução nossa¹⁷)

Garretson entende por técnica, neste contexto, “a multiplicidade de recursos usados por um regente para transmitir a intenção da música e obter resultados musicais e artísticos”. O

¹⁷ The conductor must be more than a mere time beater. Your musical knowledge and interpretative wishes should be conveyed through your conducting technique. Of course, demonstrations and verbal explanations are important, but during the rehearsals, keep them to a minimum. It is through your technique that the experienced conductor can more quickly help the group achieve the desired interpretation.

autor defende que os fundamentos da regência são muito importantes, mas estão a serviço das “expressões corporais e faciais que refletem o espírito da música” (Ibidem, tradução nossa¹⁸).

O regente, compositor e educador musical alemão Kurt Thomas (1971), na introdução de seu livro, *The Choral Conductor* (1971), descreve diferentes qualidades que um regente coral precisa desenvolver ao longo de sua formação, tais como: um sólido treinamento vocal, para ser exemplo e demonstrar ao coro, com sua própria voz, questões técnicas, expressivas, de dicção e afinação; ter atuado como coralista, para ter a dimensão das duas posições e entender melhor aspectos psicológicos que envolvem a prática; ter um amplo conhecimento de teoria musical, harmonia, contraponto e história da música, especialmente no desenvolvimento da literatura coral; estar bem informado com relação aos estilos e práticas interpretativas dos diferentes períodos; ter conhecimento fonético e conceitual em outras línguas, principalmente latim, italiano e alemão; exercitar um ou mais instrumentos musicais, sendo capaz de ler fluentemente uma partitura por meio destes. Por fim, o autor destaca como qualificação essencial o desenvolvimento da destreza manual para a regência, com o intuito de conectar e comunicar todo o conhecimento envolvido na interpretação.

Além de definir e manter o tempo, a técnica de regência deve lembrar o coro no momento crucial tudo o que foi praticado e alcançado nos ensaios. A regência não só deve transmitir clareza de ritmo, entradas e direção em geral, mas também deve transmitir qualidades expressivas, interpretação do texto, sutilezas de entonação e outros aspectos técnicos da performance. (THOMAS, 1971, p. 2, tradução nossa¹⁹)

Entendemos que os saberes envolvidos na atuação do regente coral vão além dos descritos por Thomas e variam de acordo com o tipo de grupo com que se trabalha e do contexto onde a prática é desenvolvida. No trabalho com coros amadores e de formação, por exemplo, a ênfase nos processos de ensino-aprendizagem será maior do que no trabalho com grupos profissionais. Da mesma forma, as demandas que vão além das questões técnico-musicais e pedagógicas, como questões organizacionais, de gestão de pessoas e até mesmo de recursos, também são variáveis e compõem o conjunto de conhecimentos que o regente precisa adquirir. Como aponta Ramos acerca da complexidade da profissão do regente coral:

Ensinar Regência Coral é ensinar uma profissão muito complexa. Além da formação musical (teoria, canto e regência), há outras necessidades que se impõem no decorrer da vida profissional, por exemplo, levando o regente a

¹⁸ “the multitude of devices used by a conductor to convey the intent of the music and to achieve musical and artistic results.[...] the bodily and facial expressions that reflect the mood of the music.”

¹⁹ In addition to setting and keeping time, conducting technique should remind the chorus at the crucial moment of all that has been practiced and achieved in rehearsals. Not only must conducting convey clarity of rhythm, entrances, and direction in general, but it must also convey expressive qualities, interpretation of the text, subtleties of intonation and other technical aspects of performance.

atuar como seu próprio *manager*, gerenciador das tensões pessoais frequentes no grupo, conselheiro, produtor de eventos e espetáculos e, por definição, o maestro, o professor, o diretor artístico, o diretor geral. (RAMOS, 2011, p. 70)

Destacamos em nosso trabalho as questões concernentes ao desenvolvimento técnico e musical do regente, porque compreendem o conjunto de habilidades que o programa de doutorado em performance se propõe a trabalhar. Contudo, O *Comunicantus*, laboratório que reúne as práticas corais no Departamento de Música da ECA-USP, idealizado pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos e onde nossa pesquisa foi desenvolvida, se propõe a oferecer uma vivência bastante ampla dessa profissão aos alunos que integram o laboratório, principalmente através da disciplina optativa *Práticas Multidisciplinares em Canto Coral*, oferecida aos estudantes das diferentes habilitações do curso de graduação em música, com participação de discentes da pós-graduação, bem como de outras unidades e universidades.

1.2. *Comunicantus: Laboratório Coral*

O *Comunicantus* surgiu como resposta às diferentes demandas de formação dos alunos que se interessavam pelo campo da regência coral e áreas correlatas, tais como: estudantes com interesse no trabalho de preparação vocal coletiva, colaboração pianística, editoração musical, arranjo/composição coral e produção de eventos. Como consta em seu site institucional, “neste laboratório acontecem as atividades práticas dos corais que ensaiam regularmente e as atividades de extensão e aperfeiçoamento como cursos, workshops e concertos” (*Comunicantus: O que é o Comunicantus?*, np²⁰). Essas atividades objetivam, além da formação dos alunos, o crescimento da prática coral, desenvolvimento da pesquisa e atividade artística, configurando um ambiente de performance, ensino e pesquisa. Atualmente os trabalhos são coordenados pela Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza, contando com a colaboração de seu idealizador, que atua como professor sênior.

O COMUNICANTUS: Laboratório Coral baseia-se no princípio da prática reflexiva, com atividades colaborativas e cooperativas, privilegiando o trabalho em equipe. Define-se pela articulação efetiva de ensino, pesquisa e extensão, com os alunos em formação (na graduação e pós-graduação) participando de atividades de pesquisa e de projetos de cultura e extensão, envolvendo semestralmente cerca de 300 alunos na atividade coral. (IGAYARA-SOUZA *et al.*, 2018, p. 67)

O nome do laboratório tem origem no início das atividades corais da ECA-USP, como homenagem ao primeiro regente e professor de regência do Departamento de Música, Klaus-

²⁰ Disponível em: <https://comunicantus.eca.usp.br/index.php/sobre-o-comunicantus/> (acesso em outubro de 2023).

Dieter Wolff. A palavra “comunicantus” representa uma junção das duas áreas da Escola – comunicações e artes –, em especial o canto coral. O termo, na verdade, foi cunhado por Luiz Augusto Milanesi, então jovem professor do Departamento de Biblioteconomia e Documentação da ECA-USP.

O nome *Comunicantus* é uma homenagem ao Maestro e Professor Klaus-Dieter Wolff, primeiro professor de regência coral na USP, de 1971 a 1974. Entre 1973 e 1978, *Comunicantus* foi o nome do atual Coral da ECA-USP, formado por alunos de graduação da USP [o coro atendia alunos de toda a ECA-USP, não só do Departamento de Música]. O Maestro Klaus-Dieter Wolff foi professor de Marco Antonio da Silva Ramos, que de 1981 a 2019 foi responsável pela área coral do Departamento de Música da ECA-USP. (*Comunicantus: O que é o Comunicantus?*, s.d)

Institucionalmente, o *Comunicantus* iniciou seus trabalhos em 2001 e manteve em sua trajetória nove coros como parte de suas atividades²¹. Atualmente, compõem o laboratório o *Coral Escola Comunicantus*, coro comunitário voltado para alunos, funcionários e professores da USP, além de membros da comunidade externa à universidade; *Coral Universitário Comunicantus*, formado pelos estagiários dos coros comunitários; *Classe de regência coral*, formado pelos alunos das disciplinas de Regência Coral; e o *Coral da ECA-USP*, composto, majoritariamente, pelos alunos dos primeiros anos do curso de graduação em música matriculados nas disciplinas de *Canto Coral*²², além de alunos que cumprem a mesma disciplina de forma optativa – no capítulo 2 discorreremos mais sobre este grupo.

A disciplina optativa *Práticas Multidisciplinares em Canto Coral com estágio supervisionado* é composta por 10 módulos que podem ser cursados de maneira independente, congregando alunos de diferentes anos da graduação, além de pós-graduandos e estudantes externos. Esses alunos compõem o *Coral Universitário Comunicantus* e atuam diretamente com o *Coral Escola Comunicantus*, onde colocam em prática ações discutidas e trabalhadas em aula. Até o ano de 2020, o *Coral da Terceira Idade* também configurava um grupo que integrava a prática dos alunos, mas foi desativado em decorrência do isolamento social imposto pela COVID-19. Em seu texto, *Investigación y enseñanza del Repertorio Coral*, publicado pela Universidade de Santa Maria - Argentina, a professora Susana Cecília Igayara-Souza discute o

²¹ Coros que compuseram o laboratório, mas estão desativados: *Coro de Câmara Comunicantus*: coro de bolsistas do Programa Unificado de Bolsas da USP; *Coral da Terceira Idade da USP*, coro comunitário que integrava o Programa Universidade Aberta à 3ª Idade da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP (exclusivo ao público da 3ª idade - acima de 60 anos); *Madrigal Comunicantus*: grupo voltado ao repertório renascentista e vinculado a projeto de pesquisa; *Studio Coral - Vozes Femininas*, coro independente associado ao laboratório; e *Coral Oficina Comunicantus* - coro comunitário voltado a coralistas amadores.

²² Reunindo alunos de diferentes anos, a disciplina *Canto Coral* é oferecida em 10 semestres, propondo o aperfeiçoamento musical e da prática vocal ao longo dos cursos, sendo dividida em *Canto Coral I*, *Canto Coral II*, *Canto Coral III* e assim sucessivamente.

desenvolvimento das ações relacionadas à área de repertório coral no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, na qual está inserida a referida disciplina.

Na estrutura do departamento de música, os docentes são incentivados a criar disciplinas optativas em suas especialidades, que integram o currículo dos alunos, que devem obter um certo número de créditos disciplinares optativos ao longo do curso, nas áreas que desejam se aperfeiçoar. Este é o caso da disciplina [Práticas Multidisciplinares em Canto Coral com Estágio Supervisionado], que é ministrada por dois docentes [os Profs. Drs. Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecília Igayara-Souza] e integrada a dois projetos de extensão cultural: o *Coral Escola Comunicantus* e o *Coral da Terceira Idade da USP*. Esses corais são formados por cantores amadores selecionados a partir das necessidades de equilíbrio do grupo coral. O primeiro foi fundado em 2001 e o segundo, que passou por muitas transformações em sua história e hoje integra também o Programa Universidade Aberta à Terceira Idade, da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, está em atividade desde 1997.

Com essa disciplina integrada a projetos de extensão cultural, leva-se a prática coral a coralistas amadores, em cumprimento a uma das finalidades da Universidade, que é a extensão dos projetos de ensino e investigação para a sociedade. Como projeto de ensino para alunos de música, permite a participação de qualquer estudante interessado em canto coral, independentemente do nível em que se encontre ou de sua carreira musical, e oferece uma prática supervisionada pelos dois professores, como preparação para a vida profissional. Isso é ancorado em uma visão de educação que está de acordo com a afirmação do educador português António Nóvoa: “Mais do que um lugar de aquisição de técnicas ou de conhecimentos, a formação de professores é o momento-chave da socialização e da configuração profissional”. (IGAYARA-SOUZA, 2019, p. 270-271, apud KRIEGER-GÓES, 2020, p. 22-23)

Igayara-Souza continua a descrição da disciplina, que foi particularmente fundamental em minha formação como regente ao longo de todo período de graduação em Música²³. Nas aulas são feitas leituras de obras para seleção do repertório dos coros, com discussões acerca das questões de técnica vocal, escrita musical, bem como aspectos de editoração que influenciam o processo de leitura. Durante o trabalho com repertório também são desenvolvidas técnicas de ensaio e regência, bem como os processos pedagógicos. As atividades junto aos coros são realizadas pelos alunos com supervisão dos professores, e compreendem, entre outras, a produção da sala de ensaio, planejamento e avaliação das atividades, preparação vocal e regência das obras. Como parte integrante do tempo de aula, são discutidas as avaliações dos ensaios, escritas semanalmente pelos participantes, em sistema de rodízio: a cada ensaio, alguém registra todas as atividades a partir de protocolos pré-estabelecidos. Os eventos organizados pelo laboratório, como os concertos de encerramento de semestre, também são

²³ Particpei como aluna-estagiária da disciplina entre os anos de 2009 e 2013, atuando junto ao *Coral Oficina Comunicantus*, ao *Coral Escola Comunicantus* e como regente assistente do *Coral da ECA-USP*.

planejados em aula e contam com a participação ativa dos alunos no trabalho de produção e pós-produção, incluindo preparação de programas e elaboração de cronogramas, por exemplo. Para Igayara-Souza, “um dos aspectos fundamentais dessa disciplina é a troca permanente de experiências que o sistema multisseriado permite, com todos os alunos de graduação e pós-graduação no mesmo horário, compartilhando e alternando funções”. (IGAYARA-SOUZA, 2019, p. 272, tradução nossa²⁴)

Como desdobramento das atividades de pesquisa desenvolvidas no laboratório, em 2012 foi criado o GEPEMAC - Grupo de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares nas Artes do Canto, certificado pelo CNPq e também coordenado pela professora Susana Cecília Igayara-Souza, que reúne professores, estudantes e pesquisadores de diferentes universidades, “tendo por tema comum as artes do canto (solista e coral) em distintas abordagens, entre elas os estudos de performance, a musicologia, a análise musical, os processos educativos, entre outras”²⁵. O GEPEMAC integra os eventos produzidos pelo *Comunicantus* e conta com reuniões mensais, que acontecem em formato híbrido, em que são apresentados e discutidos resultados de pesquisas – concluídas e em andamento – produzidas pelos participantes do grupo, bem como por pesquisadores convidados.

Durante todo o período em que estive na pós-graduação (mestrado e doutorado), atuei na participação do GEPEMAC e nas demais atividades promovidas pelo *Comunicantus: Laboratório Coral*. A presente pesquisa foi desenvolvida junto ao trabalho de dois grupos artísticos do laboratório: *Coro de Câmara Comunicantus* e *Coral da ECA-USP*.

1.3. Coro de Câmara Comunicantus

O *Coro de Câmara Comunicantus* era um dos núcleos do *Comunicantus: Laboratório Coral* e constituiu um projeto do Programa Unificado de Bolsas²⁶ (PUB) da USP, estando em atividade de 2013 a 2022. Foi idealizado pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos, que

²⁴ Uno de los aspectos fundamentales de esta disciplina es el intercambio permanente de experiencias que el sistema multiseriado permite, con todos los alumnos de graduación y posgrado en un mismo horario, compartiendo y alternando funciones.

²⁵ “GEPEMAC divulga pesquisa nas artes do canto”, 20 de julho de 2020. Disponível em <https://comunicantus.eca.usp.br/index.php/2020/07/20/gepemac-divulga-pesquisas-nas-artes-do-canto/> (acesso em janeiro de 2024)

²⁶ “o Programa Unificado de Bolsas de Estudos para Apoio à Formação de Estudantes de Graduação (PUB-USP) é uma ação integrada das Pró-Reitorias de Cultura e Extensão, Graduação e Pesquisa e Inovação da Universidade de São Paulo que visa ao engajamento do corpo discente em atividades de ensino de graduação, pesquisa, cultura e extensão, de forma a contribuir para a formação cidadã, acadêmica e profissional do(a) aluno(a)s regularmente matriculado(a)s” (Edital PUB 2023-204).

coordenou o projeto de 2013 a 2018 e foi o regente titular e diretor artístico durante todo o período. Em 2019 o projeto passou a ser coordenado por Susana Cecília Igayara-Souza, que já atuava na curadoria de repertório e dirigia as atividades do eixo de produção de material didático. O projeto era dividido em dois eixos de trabalho, que tinham por objetivo o ensino e a prática da performance coral, assim como a produção de materiais didáticos. Sobre o grupo que integrava o projeto, de acordo com o site institucional do *Comunicantus*:

É formado por bolsistas de graduação, com participação também de alunos de pós-graduação. Os coralistas estão matriculados na disciplina Prática de Coro de Câmara. O projeto tem por objetivo a especialização no repertório camerístico e a preparação para a atividade profissional.

É um projeto aberto para alunos de toda a USP. No eixo de performance é necessário ter leitura musical, técnica vocal e experiência coral anterior. Para os alunos do Doutorado em Performance, o projeto permite o aprofundamento na regência coral, uma vez que atuam como assistentes do professor Marco Antonio da Silva Ramos e acompanham toda a dinâmica de ensaios do grupo. O eixo de material didático é interdisciplinar, trabalhando aspectos ligados à tecnologia, mídias eletrônicas, produção de texto, tradução, editoração de partituras, gerenciamento de dados, entre outros aspectos.²⁷

No contexto deste trabalho, um coro de câmara consiste em um grupo misto²⁸, com equilíbrio entre os naipes, de tamanho que varia entre 20 e 40 cantores e que tem por objetivo certo nível de refinamento em sua prática musical, com vozes que dispõem de domínio da técnica vocal e leitura musical. Sendo um projeto de educação e performance, o *Coro de Câmara Comunicantus* previa como parte dos seus objetivos o ensino das habilidades profissionalizantes inerentes ao canto coral e habilidades de ensino, e criação de materiais didáticos e colaterais às carreiras do canto coral. Destacamos aqui alguns objetivos que integravam o projeto do coro, presentes no projeto submetido ao edital do Programa Unificado de Bolsas do ano de 2020-2021 (Coro de Câmara Comunicantus, 2020), e que tangem tanto o eixo de performance artística, quanto o eixo multidisciplinar de produção de materiais didáticos²⁹. São eles:

- 1) Ensino de habilidades corais, tais quais: a) domínio da técnica de canto; b) fluência em leitura musical; c) conhecimento das distinções estilísticas dos períodos

²⁷ Informações retiradas do site institucional do *Comunicantus: Laboratório Coral*, disponível em <http://www2.eca.usp.br/comunicantus/index.php/coro-de-camara-comunicantus/>, acesso em janeiro de 2024.

²⁸ Neste contexto entende-se por grupo misto um coro formado por vozes masculinas e femininas, compreendendo os naipes de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo, com seus respectivos *divisis*.

²⁹ Destacamos esses objetivos juntos, porque durante o período em que o coro se manteve em atividade remota, em razão da pandemia do novo coronavírus (de março de 2020 a abril de 2022), esses aspectos foram desenvolvidos com maior intersecção e tiveram participação ativa dos bolsistas do eixo de performance.

da história da música; d) controle da dicção individual; e) escuta do conjunto; f) maleabilidade expressiva.;

2) Propiciar experiências educativas em performance coral, seja em performances presenciais do conjunto (fora do período de isolamento social) ou em performance individual gravada para posterior mixagem;

3) Montar programas artísticos especializados no repertório coral de câmara, produzir materiais em áudio e vídeo a partir das performances e divulgar os resultados de forma a ampliar o olhar a novos repertórios;

4) Fomentar a composição coral e priorizar o repertório brasileiro e de obras inéditas, gerando novas partituras, gravando os resultados e divulgando a cultura musical brasileira;

5) Participar da organização de eventos do *Communicantus: Laboratório Coral*, seja em atividades remotas ou presenciais.

Desde o início de seu projeto, o *Coro de Câmara Communicantus* apresentou ótimo desempenho em suas produções artísticas e contava com uma intensa programação cultural. Ao longo dos quase 10 anos de trabalho, o grupo se apresentou em importantes eventos locais, promovidos pela USP – com alcance nacional e internacional –, eventos nas principais salas de concerto da cidade de São Paulo e interior, além ter sido convidado para integrar festivais promovidos por universidades de outros estados, como a Universidade Estadual de Maringá (UEM) e a Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), tornando-se um trabalho referencial para a disseminação do canto coral em nível nacional e para a divulgação do trabalho coral brasileiro em nível internacional. Recebeu regentes e coros estrangeiros em projetos parceiros com a universidade, como Lilla Gabor (Hungria), Phillip Amelung (Alemanha), Fokko Oldenhuis e o *Hollands Vocaal Ensemble* (Holanda), Lee Ward e Geoffrey Webber (Inglaterra), com o *Choir of Gonville and Caius College*. Como consta em uma das notas de programa de concerto, o *Coro de Câmara Communicantus*:

Participou de diversas atividades do Programa de Internacionalização do Canto Coral, recebendo regentes do Reino Unido, Alemanha, Holanda, Hungria e apresentando-se com especialistas do repertório camerístico desses países. Na divulgação da música brasileira, o Coro de Câmara já cantou obras dos compositores do Departamento de Música da ECA-USP (Gilberto Mendes, Ronaldo Miranda, Silvio Ferraz Melo e Marco Antonio da Silva Ramos), tem apresentado obras de outros compositores contemporâneos em atividade, como Ernani Aguiar e Claudia Alvarenga, além dos importantes compositores de nossa história, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lindembergue Cardoso, Osvaldo Lacerda, Henrique Oswald, muitas vezes

preparando novas edições especialmente para as performances do coro. (Coro de Câmara, 2017, np)³⁰

No ano de 2019, o grupo recebeu o *Prêmio Destaque* do Júri do *Festival de Música Brasileira Contemporânea*, realizado na UNICAMP pela produtora Sintonize, a partir da apresentação de um programa voltado ao compositor Ernani Aguiar, que esteve presente ao evento. Nessa ocasião, o coro fez a primeira audição mundial da obra *Tu es sacerdos*, integrante dos *Motetinos n. 3*, sob regência do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos.

1.4. Atividades desenvolvidas junto ao *Coro de Câmara Comunicantus*

Desde meu ingresso no programa de doutorado, em 2019, até setembro de 2022³¹, quando o projeto foi encerrado, atuei como regente assistente do *Coro de Câmara Comunicantus*. Durante este período, também foram regentes assistentes do coro o aluno de doutorado José Luiz Ribalta (doutorado concluído), entre os anos de 2017 e 2021, e a aluna de doutorado Paula Castiglioni (doutorado em andamento), no período de 2020 a 2022. Juntamente conosco, integraram a equipe de trabalho, como preparadoras vocais, Regina Lucatto, à época aluna de doutorado, e Anne Moreira, que era aluna de mestrado, ambas da linha de pesquisa de questões interpretativas.

A equipe de trabalho do coro, dirigida pelo professor Marco Antonio, se reunia semanalmente (com encontros de duas horas de duração), para discutir os planejamentos e organização dos ensaios, escolha de repertório, bem como os desafios técnicos-vocais e estratégias adotadas para o preparo das obras. O *Coro de Câmara Comunicantus* realizava dois ensaios semanais, às terças e quartas-feiras, das 19h às 21h40 – que foram mantidos mesmo com a interrupção das atividades presenciais em 2020, em decorrência da pandemia de COVID-19. Reestruturamos nossas ações no início do isolamento social, dando seguimento ao projeto com ensaios à distância. Dentre minhas principais atribuições como regente assistente, destaco: a colaboração no processo de seleção dos coralistas; a contribuição para elaboração dos programas de concerto; leitura de obras; preparo e apresentação de obras em concertos – tanto de peças que se relacionavam com minha pesquisa, quanto obras que constituíam o repertório do grupo e poderiam contribuir para o meu desenvolvimento técnico como regente. Toda a

³⁰ Informações contidas no programa do concerto intitulado ¡¡¡LORCA!!!, realizado pelo *Coro de Câmara Comunicantus*, em 4 de julho de 2017, no Espaço das Artes da ECA-USP, com obras que adotavam poemas de Federico García Lorca (1898-1963) (Arquivo pessoal da autora).

³¹ Ressaltando que no primeiro semestre do ano de 2022 estive afastada das atividades em decorrência de licença maternidade.

prática era supervisionada pelo regente titular e orientador de minha pesquisa, o que tornou a atuação junto ao coro totalmente pertinente aos objetivos do curso em performance e da pesquisa desenvolvida.

O período em que atuei como regente assistente foi marcado por três momentos bastante distintos:

1º) 2019: Ano que contou com uma intensa agenda de concertos;

2º) 2020 e 2021: Dois anos que consistiram em ensaios à distância, em decorrência do isolamento social imposto pela COVID-19;

3º) 2022 (junho a agosto): Estive afastada no primeiro semestre (licença maternidade), retomando as atividades da pesquisa no mês de junho³². O coro retornou ao trabalho presencial no dia 20 de abril daquele ano e planejávamos a retomada de minhas atividades práticas com o grupo em agosto. Mas em julho o Laboratório foi surpreendido com a finalização do projeto³³ e o último mês de trabalho foi usado para atividades de gravação das obras, com o objetivo de registrar os últimos resultados do coro.

1.4.1. Desenvolvimento técnico-interpretativo (em 2019)

No ano de 2019, tive por principais objetivos o cumprimento dos créditos em disciplinas exigidos pelo programa e o desenvolvimento prático – técnico e musical como regente – por meio do trabalho com o coro. Neste mesmo ano, o *Coro de Câmara Communicantus* teve uma intensa agenda de concertos, totalizando 12 apresentações, sendo nove na capital paulista e três no interior de São Paulo: nas cidades de Campinas, Alumínio e Santos³⁴. Tive oportunidade de

³² Nos meses de junho e julho retomei os trabalhos de edição de áudio da peça *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindembergue Cardoso, iniciadas no ano de 2021.

³³ Como já apresentado, o *Coro de Câmara Communicantus* era um projeto financiado pelo Programa Unificado de Bolsas (PUB) da USP, com resultados amplamente difundidos e solidificados, e que contemplava em torno de 25 a 30 alunos(as) bolsistas anualmente. No ano de 2022 houve um corte no número máximo de bolsas por projeto, contemplando apenas 4 alunos bolsistas, o que inviabilizou a continuação do grupo, tendo em vista as demandas financeiras dos(as) coralistas-bolsistas, que precisaram recorrer a outras bolsas, projetos e/ou trabalhos para suprirem a valor que recebiam.

³⁴ Todos os programas de concerto constam nos anexos de nosso trabalho. Em ordem cronológica, as apresentações ocorridas no ano de 2019 foram: 1) Concerto *Motetinos de Ernani Aguiar em conversa musical com Lobo de Mesquita - Uma atualização composicional da música do período colonial do Brasil*, ocorrido na 6ª edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira (29/03/2019), na UNICAMP (Campinas/SP); 2) Concerto do Exame de Qualificação de José Luiz Ribalta (10/04/2019); 3) Concerto *Confluências musicais e identidades paulistanas*, ocorrido na Fundação Ema Klabin (25/05/2019), em São Paulo/SP; 4) Concerto que integrou o Festival de Inauguração do Órgão Grenzing, na Catedral Evangélica de São Paulo/SP (28/06/2023); 5) Concerto como parte do projeto *Música no MAC*, que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea da USP, em São Paulo/SP (17/08/2019); 6) Concerto *Diálogos Musicais*, ocorrido na Fundação Oscar Americano, em São Paulo/SP (25/08/2019); 7) Apresentação no *I Encontro CMA de Corais*, na cidade de Alumínio/SP (29/09/2019); 8)

estar à frente do grupo como regente em quatro concertos, e atuei como coralista, dando suporte ao naipe de sopranos em todas as apresentações.

Como parte do planejamento das atividades do coro, o professor Marco Antonio indicava obras que ficavam sob a responsabilidade dos regentes assistentes, sob sua supervisão, e que não precisavam compor, necessariamente, o *corpus* das pesquisas, mas iriam contribuir para o nosso processo formativo. Além disso, também era solicitado o estudo de todas as peças do repertório, em caso de necessidade de dirigir o grupo na ausência do regente titular ou de outro colega. Assim, no ano de 2019 tive duas obras sob minha responsabilidade, *Cateretê*, da Suíte Coral nº 1, de Osvaldo Lacerda; e *Solfeggio*, de Arvo Pärt – sobre as quais discorreremos adiante. Também fiquei responsável pela leitura e preparação da obra *Danças Polovtsianas* (de *Príncipe Igor*), de Alexander Borodin, com consultoria para as questões textuais e de pronúncia da Profa. Dra. Snizhana Drahan. Essa última foi apresentada em concerto na Sala São Paulo, em projeto que reuniu os principais órgãos artísticos da universidade, como parte da temporada da Orquestra Sinfônica da USP (OSUSP), sob direção do maestro e professor Gil Jardim, contando com a participação da Orquestra de Câmara da ECA-USP (OCAM), CORALUSP e nosso grupo.

Tive oportunidade de reger outras peças do grupo em duas situações pontuais (em que os regentes responsáveis não puderam comparecer aos concertos). Uma delas aconteceu no concerto *Diálogos Musicais*, na Fundação Oscar Americano (São Paulo), no qual o professor Marco Antonio precisou se ausentar³⁵. Na ocasião, regi duas canções do compositor Eduardo Gudin: *Pôr do Sol*, com texto de Marco Antonio da Silva Ramos e arranjo de Carlos Menezes, e *A Velhice da Porta-Bandeira*, com texto de Paulo César Pinheiro e arranjo de Selma Boragian. Outra situação foi o concerto *Música no MAC* (Museu de Arte Contemporânea da USP/SP), em que tive a oportunidade de conduzir o coro nas três primeiras peças que compõem a *Suíte sobre temas paraenses* (*Carimbó*), de Ernst Mahle, *I - Meu Papagaio*, *II - Siriri* e *III - Jacaré*. Essas obras compuseram o trabalho de pesquisa do meu colega José Luiz Ribalta, que também não pode comparecer à referida apresentação. Não incorporamos essas obras às discussões do nosso trabalho, visto que não contemplavam o foco do meu estudo técnico-interpretativo, mas fizemos

Concerto Diático do Programa Sabiá Laranjeira, na Escola Municipal Brasil-Japão, em São Paulo/SP (13/11/2019); 9) Apresentação na abertura da reunião do Conselho de Graduação da USP, na Reitoria da Universidade de São Paulo, São Paulo/SP (21/11/2019); 10) *Festival Comunicantus 2019*, ocorrido na Catedral Evangélica de São Paulo/SP (27/11/2019); 11) Apresentação no *Encontro de Corais do SESC Santos*, Santos/SP (08/12/2019); 12) Concerto integrante da Temporada OSUSP 2019, na Sala São Paulo, São Paulo/SP (14/12/2019).

³⁵ Na ocasião, o professor Marco Antonio estava participando do XXIX Congresso da ANPPOM, em Pelotas/RS.

o registro audiovisual das performances, que podem ser acessados através dos QR Codes e links abaixo.

1) Eduardo Gudin:

- *Pôr do Sol*, com texto de Marco Antonio da Silva Ramos e arranjo de Carlos Menezes.

- *A Velhice da Porta-Bandeira*, com texto de Paulo César Pinheiro e arranjo de Selma Boragian.

Concerto *Diálogos Musicais* - Fundação Oscar Americano | 25 de agosto de 2019



<https://youtu.be/m-9MIgabjJE>

2) Ernst Mahle

Suíte sobre temas paraenses (Suíte Carimbó)

I - Meu Papagaio, II - Siriri e III - Jacaré.

Concerto “Música no MAC” – Museu de Arte Contemporânea da USP | 17 de agosto de 2019



<https://youtu.be/ujOHkaR0owI>

A seguir apresentamos as duas obras que ficaram sob minha responsabilidade no ano de 2019, indicando as principais informações da peça, destacando aspectos musicais relevantes para nossa interpretação, estratégias pedagógicas adotadas no trabalho junto ao coro e suas contribuições para o nosso desenvolvimento técnico-interpretativo. Os registros audiovisuais das apresentações e concertos foram feitos de maneira amadora e para arquivo pessoal. Inicialmente, não tínhamos a intenção de inseri-los em nosso trabalho, mas por entendermos

que refletem meu desenvolvimento artístico, apresentam parte importante do resultado de nossa pesquisa.

1.4.1.1. Osvaldo Lacerda: *Cateretê*, da *Suíte Coral N° 1* (1969)

Apresentação na abertura da 303ª Sessão do Conselho de Graduação da USP

Sala do Conselho Universitário - Edifício da Reitoria | 21 de novembro de 2019



<https://youtu.be/GPy2QT4SbZg>

A peça *Cateretê* (1969), para coro SATB, consiste no primeiro movimento da *Suíte Coral N° 1*, de Osvaldo Lacerda (São Paulo, 1927 - 2011), que é composta por mais duas peças: *Lundu* e *Marcha Rancho*. Como é de característica tradicional das suítes, seus três movimentos configuram danças, neste caso, manifestações culturais típicas da música caipira brasileira, presentes em uma extensa região interiorana do centro-sul do país, denominada como Paulistânia³⁶. Segundo Ivan Vilela (2015), violeiro e professor do Departamento de Música da ECA-USP, o cateretê, também denominado catira, é uma dança de origem indígena, usada em rituais religiosos do povo Tupi, que foi incorporada às festas de tradição católica no período de catequização dos povos indígenas³⁷. Além da viola caipira como principal instrumento correpetidor para os cantores, o gênero tem por forte característica o sapateado, com uso de palmas e pés de forma percussiva. Em geral, as canções de cateretê são estruturadas em estrofes

³⁶ A região paulistânia inclui os estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso do Sul, sul de Minas Gerais, além de partes do norte do Paraná, Tocantins e Mato Grosso.

³⁷ Segundo Vilela (2015, p. 78), o padre José de Anchieta, após ter aprendido a língua falada pelo povo Tupi, “tratou de aprender melodias e danças indígenas nas quais inseriu textos litúrgicos em tupi. Essas danças estão presentes ainda hoje na música feita pelos caipiras e recebem o mesmo nome, quais sejam: cururu e cateretê.

cantadas e interlúdios instrumentais – nos quais a percussão figura como elemento de destaque³⁸.

Oswaldo Lacerda apropria-se de padrões rítmicos típicos da dança do cateretê, explorando-os através do uso de percussão corporal, com palmas e pés (o que remete à dança) e na construção das linhas vocais. Além disso, a estrutura da peça também se relaciona ao gênero tradicional, com estrofes cantadas intercaladas pelas partes rítmicas. No caso da obra de Oswaldo Lacerda, a percussão corporal é usada em três momentos: como uma introdução, em forma de interlúdio; e na coda.

A peça é tonal, construída em torno do campo harmônico de Fá maior e Fá menor. É estruturada em três seções, sendo as duas primeiras com caráter estrófico, adotando rimas e os padrões rítmicos do cateretê e uma terceira seção bastante contrastante, tanto no material rítmico quanto melódico. Nas duas primeiras estrofes, o compositor encaminha as vozes por meio de terças paralelas (característica hegemônica na música caipira), alternando o uso de modo maior e menor entre os primeiros e segundos versos de cada uma delas. O material melódico e harmônico dessas estrofes é o mesmo, com alterações rítmicas e métricas que são conduzidas pelo texto, mas também relacionadas aos diferentes padrões rítmicos da catira. A palavra **saudade** é trabalhada em seus múltiplos significados e figura como elemento central da composição: ora uma doce falta, ora uma dor que perfura o peito.

Na terceira seção temos uma mudança de caráter promovida pela alteração da condução harmônica, explorando o modo menor na região da subdominante; do encaminhamento das vozes, não mais em terças paralelas; e com mudanças na escrita rítmica. Essas mudanças estão intimamente relacionadas ao texto: o verso “se é triste sentir saudade” é apresentado em dinâmica *piano*, em forma de pergunta e resposta conduzida pelas sopranos, seguido pela frase, “muita saudade de alguém”, que é intensificada por um crescendo e decrescendo homofônico, em quiálteras longas de tercinas. O texto conclui afirmando que pior que a dor da saudade é nunca a ter sentido: “maior infelicidade é não tê-la de ninguém”. Na palavra “maior”, Oswaldo Lacerda lança sopranos e tenores em *forte*, em uma mesma melodia, que por meio de um salto de sexta maior (Sib para Sol³⁹) atinge a altura mais aguda da peça, retornando em forma

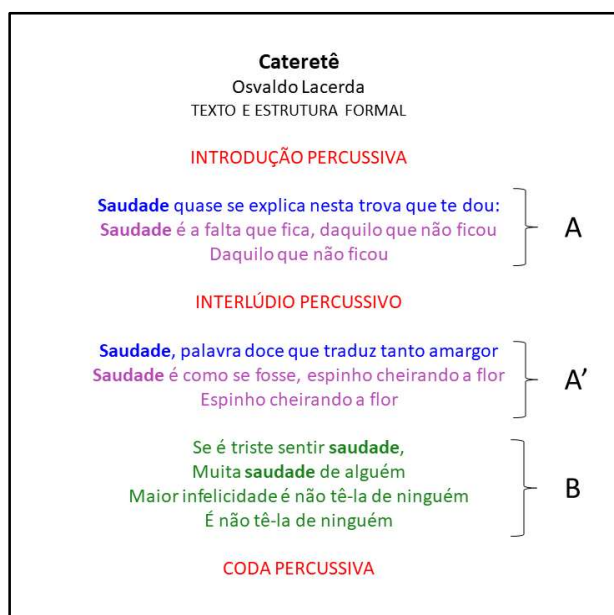
³⁸ Como exemplo do gênero, selecionamos um vídeo da canção *Araguaia, presente de Deus*, dos *Catireiros do Araguaia* – grupo estabelecido nos municípios de Barra do Garças e Araguaiana (Mato Grosso) –, que pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=S09RejvYeUQ> (acesso em janeiro de 2024).

³⁹ Tomando como referência que o Dó do piano é o Dó3, na linha das sopranos o salto refere-se: Sib 3 para Sol 4; na linha dos tenores: Sib 2 para Sol 3.

descendente e com contraste de dinâmica. Conclui repetindo o texto com andamento mais largo, “é não tê-la de ninguém”, e rerepresentando em seu último acorde a tonalidade inicial: Fá maior.

Na figura 2 apresentamos o texto e a forma como estruturamos a peça para nossa interpretação. Destacamos as seções percussivas em vermelho. As duas primeiras estrofes têm cores iguais: azul para os versos em modo maior e violeta para os versos em modo menor. Denominamos essas estrofes como **A** e **A'** por entendermos que adotam os mesmos materiais harmônicos e melódicos, mas diferem no texto e em aspectos rítmicos. A terceira parte, que compreendemos como uma seção **B**, é destacada em verde, por contrastar com o material musical e textual escolhido – nesta seção o compositor também opta por não adotar versos com rimas. A palavra **saudade** é apresentada em negrito em todo o texto por compreendermos como um elemento central da composição.

Figura 2 - Texto e estrutura formal de *Cateretê*, da Suíte Coral Nº 1, de Osvaldo Lacerda



Fonte: Elaborada pela autora.

No início da partitura, Osvaldo Lacerda apresenta indicações sobre a interpretação das seções rítmicas. O compositor sugere que os ritmos sejam feitos de duas formas: “1ª) Sopranos e Contraltos batem palmas na linha superior (I), Tenores e Baixos batem palmas na linha inferior (II)”; ou da segunda maneira: “2ª) Todo coro palmeia na linha superior e sapateia na linha inferior” (LACERDA, 1969, p. 1). O compositor destaca que a segunda opção é “mais autêntica” e sugere que seja usado um estrado de madeira na performance⁴⁰.

⁴⁰ Osvaldo Lacerda é conhecido por ser bastante minucioso e criterioso em sua escrita musical. Com indicações pormenorizadas de muitos dos aspectos musicais e interpretativos de suas composições. Alguns autores, com destaque para Teixeira (2018), já se dedicaram a discutir sua produção coral e esta característica especificamente.

Quando iniciamos nosso trabalho com o coro, a peça já compunha o repertório do grupo e algumas decisões interpretativas estavam incorporadas⁴¹. Uma delas era a forma de realização das seções percussivas. Diferindo da proposta do compositor, o coro realizava a linha superior com sopranos e contraltos batendo palmas, e a linha inferior com baixos e tenores sapateando. Em nossa interpretação optamos por manter essa forma de execução, por entendermos que mantinha a característica da dança, ao usar palmas e pé e facilitava seu desempenho, pois delimitou a um grupo o trabalho só com as mãos e, a outro, o trabalho somente com os pés.

Figura 3 - Início da partitura *Cateretê*, da Suíte Coral No. 1, de Osvaldo Lacerda

I. Cateretê
da Suíte Coral No. 1
para Coro Misto a 4 Vozes

Osvaldo Lacerda (1969)

*Os trechos percussivos contêm ritmos característicos do cateretê.
Podem ser executados de duas maneiras diferentes a critério do regente:*

1ª) Sopranos e Contraltos batem palmas na linha superior (I),
Tenores e Baixos batem palmas na linha inferior (II).

2ª) Todo o coro palmeia a linha superior e sapatea a inferior.

*A segunda maneira é a mais autêntica. Para que produza o efeito desejado,
o coro deverá situar-se sobre um estrado sonoro (mas não estrondoso...) de madeira.*

Moderato, mas com animação (♩ = 104)

SOPRANOS
CONTRALTOS I

TENORES
BAIXOS II

Fonte: Partitura editorada por TEIXEIRA (2018).

A peça apresenta diferentes desafios interpretativos, dentre os quais podemos destacar:

- 1) a realização das seções percussivas, de forma a manter o andamento e deixar audível os acentos rítmicos; 2) a manutenção da afinação no encaminhamento das vozes em terças

Como a obra foi incorporada ao nosso trabalho para apresentar sua contribuição ao nosso desenvolvimento técnico e interpretativo como regente, optamos em não abordar este assunto especificamente.

⁴¹ Esta obra integrou o trabalho de pesquisa de Paulo Frederico de Andrade Teixeira, intitulado *Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: rigor de escrita e o espaço do intérprete* (2018). Paulo Frederico foi o primeiro aluno do curso de Doutorado em Performance em Regência Coral pela ECA-USP, também desenvolvendo seu trabalho junto ao *Coro de Câmara Communicantus*.

paralelas; 3) as mudanças de caráter, que conjugam alterações de andamento e dinâmica, e contribuem para a construção do fraseado, trazendo sentido ao texto adotado.

Um elemento importante na elaboração da interpretação das seções percussivas foi a variação no tipo de palma⁴² que as vozes femininas faziam. Nos momentos sem indicação de acento foi adotada a palma mais comum, denominada *palma estalada*, em que uma mão bate no centro da outra, resultando em um som com frequências média-agudas. Já nos momentos com indicações de acento, usamos a *palma estrela* – na qual as duas mãos batem uma na outra esticadas, formando vãos nas falanges e no centro das palmas, o que resulta em um som com mais harmônicos graves. Dessa forma, produzimos dois timbres diferentes para a linha das vozes femininas. Vale ressaltar que a *palma estrela* é adotada nas performances tradicionais da dança cateretê.

Figura 4 - Tipos de palmas adotadas em *Cateretê*, da Suíte Coral No. 1, de Osvaldo Lacerda



Fonte: Elaborada pela autora, a partir do material desenvolvido por BARBA (2013, p. 41).

Anne Karoline Moreira, à época aluna de mestrado⁴³ e uma das responsáveis pela preparação vocal do grupo, tinha vivência em dança e realizou ações específicas com o coro nos momentos de aquecimento vocal, integrando o que era executado ritmicamente com o corpo, promovendo desenvoltura corporal, o que resultou em mais musicalidade e contribuiu para manutenção do andamento, inibindo a ansiedade da performance – uma das principais causas para a aceleração rítmica.

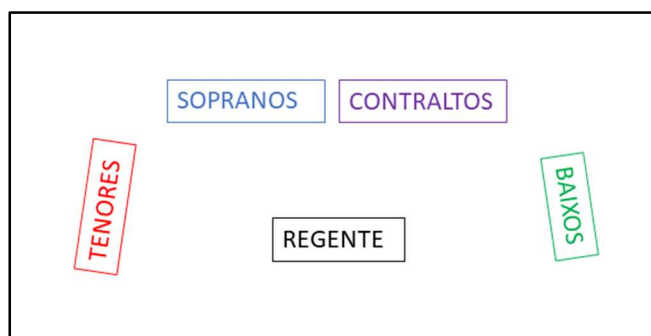
Outra ação sugerida pelo professor Marco Antonio, que contribuiu tanto para as seções percussivas quanto para a manutenção da afinação no encaminhamento das linhas paralelas, foi

⁴² Adotamos a classificação desenvolvida por Fernando Barba, fundador do grupo *Barbatuques*, disponibilizada no artigo *O Corpo do Som: Experiências do Barbatuques* (2013).

⁴³ A cantora e preparadora vocal Anne Karoline Ramalho Moreira, além de ter vivência no campo de dança, era aluna de mestrado, na linha de pesquisa de questões interpretativas, desenvolvendo trabalho voltado ao universo caipira. O título de sua dissertação, disponível no banco de teses da USP, é *O Caipira: aspectos vocais do personagem-tipo no Teatro de Revista Paulista entre as décadas de 1910 e 1940* (2020).

a mudança de posicionamento do coro. As vozes masculinas foram colocadas nas laterais, uma de frente para a outra, e as vozes femininas se mantiveram ao centro (vide figuras 5 e 6). Isso melhorou a comunicação visual entre os(as) coralistas e também contribuiu para uma mudança acústica, o que resultou no aprimoramento da afinação e da precisão rítmica, principalmente para tenores e baixos – que realizavam o sapateado. Algumas especificidades do posicionamento dependiam da sala em que o coro se apresentava. O registro audiovisual que selecionamos para o trabalho é de uma apresentação realizada na Sala do Conselho Universitário da USP, um espaço construído para reuniões/palestras, no qual havia uma mesa fixa ao centro do palco. Como resolução, posicionamos o coro ao redor da mesa, com o regente abaixo do palco.

Figura 5 - Posicionamento do coro na peça *Cateretê*, da Suíte Coral No. 1, de Osvaldo Lacerda



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 6 - Registro do posicionamento do *Coro de Câmara Comunicantus* em *Cateretê*, de Osvaldo Lacerda, em apresentação na Sala do Conselho Universitário da USP (novembro de 2019)



Fonte: Elaborada pela autora.

A relação construída entre texto e música é muito importante para a elaboração da interpretação. Osvaldo Lacerda trabalha os elementos composicionais junto com as inflexões textuais, de forma que o discurso musical serve ao texto. RAMOS (1997) denomina essa

característica composicional como um gesto musical narrativo/dramático⁴⁴. Apesar de não se enquadrar no repertório experimental, *Cateretê* cria um importante diálogo com outras obras produzidas no mesmo período no Brasil. A exploração das palmas e pés, vinculadas a uma dança, incorpora elementos sonoros não convencionais e solicita do regente, tanto em sua performance quanto no processo de preparação do coro, um trabalho corporal mais amplo e integrado com a performance. Mesmo curta, a peça também requer do regente um repertório gestual e expressivo diversificado, que inclui movimentos pequenos e precisos, a fim de trazer definição ao pulso nos momentos mais percussivos, mas também movimentos longos e legatos que acompanhem o caminho interpretativo sugerido pelo compositor. Essas características tornaram a obra *Cateretê* um excelente objeto de estudo para o nosso desenvolvimento técnico e crescimento musical. Como aponta o professor Marco Antonio da Silva Ramos, em sua tese de livre docência:

Mas o cerne mesmo da regência está ligado, por um lado, a um conjunto de atitudes técnicas que busca clareza e comunicabilidade no contato com os músicos e coralistas e, por outro, a uma capacidade de estabelecer contato emotivo direto através da utilização do corpo e da expressão facial. Da união fluente e orgânica destes componentes, o que sempre se busca é fazer aquilo que as palavras não conseguem: dizer música (RAMOS, 2003, p.1)

1.4.1.2. Arvo Pärt: *Solfeggio* (1963)

Apresentação no concerto *Confluências musicais e identidades paulistanas*

Fundação EMA Klabin, São Paulo | 25 de maio de 2019



<https://youtu.be/ILfcJJXR6W4>

⁴⁴ Ramos (1997, p. 148), define o termo gesto musical como o “momento em que o discurso musical se constrói a partir de ou sobre uma referência exterior a ele mesmo”. Abordaremos a conceituação dos gestos musicais a partir da análise da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso.

Solfeggio (1963) é a primeira obra para coro *a cappella* (SATB) do compositor estoniano Arvo Pärt (Estônia, 1935). A peça foi dedicada ao regente Eri Klas, responsável por sua estreia em 1964, junto ao Coro da Rádio Estoniana. *Solfeggio* utiliza como material musical a escala diatônica de Dó maior e adota como recurso textual as sílabas dos nomes das notas da mesma escala. Segundo Cargile (2008), esta é a única obra de Pärt, para coro misto, que não adota textos sagrados ou litúrgicos⁴⁵. Os naipes do coro entram sucessivamente (vide figura 7), em diferentes oitavas, cantando as alturas da escala diatônica sempre na sequência ascendente (Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si). A superposição dessas alturas produz ricas sonoridades, resultantes da formação de *clusters*, somados à exploração timbrística das aberturas das vozes na massa coral. Com relação à escrita rítmica, esta é uma das poucas obras corais de Pärt que mantém a mesma métrica (quaternária) em sua totalidade⁴⁶. As alturas da escala entram sempre no primeiro e no terceiro tempos do compasso, mas variam na duração da nota, como observado por Cargile:

Cada altura tem a duração de cinco tempos e meio nas primeiras seis escalas, mas varia em duração no restante da peça. Isso cria um ciclo de sobreposição de nonas maiores e menores, sétimas maiores e menores e segundas maiores e menores (com uma ou duas oitavas adicionadas ocasionalmente). A sobreposição de intervalos e a aparência predominante de cada grau da escala criam um efeito semelhante, em uma escala muito menor, ao *Lux Aeterna* de Gyorgi Ligeti. *Solfeggio* termina com as alturas do segundo tetracorde da escala de Dó Maior (Sol, Lá, Si, Dó) soando simultaneamente e desaparecendo. (CARGILE, 2008, p. 18, tradução nossa⁴⁷)

⁴⁵ Como o trabalho de Cargile data de mais de dez anos de publicação e Arvo Pärt se mantém ativo em sua produção composicional (com profícua produção coral), conferimos os dados presentes no catálogo oficial do compositor, disponível em seu site oficial, e observamos que a informação segue atualizada.

⁴⁶ Cargile (2008) também destaca a peça *Da Pacem Domine* (2006) como outra obra do compositor que adota exclusivamente a métrica quaternária.

⁴⁷ Each pitch has the duration of five and a half beats in the first six scales, but varies in duration for the remainder of the piece. This creates a cycle of overlapping major and minor 9ths, major and minor 7ths, and major and minor 2nds (with one or two octaves added occasionally). Overlapping intervals and the predominant appearance of each scale degree create an effect that is somewhat akin, on a much smaller scale, to Gyorgi Ligeti's *Lux Aeterna*. *Solfeggio* ends with the notes of the second tetrachord in the C Major scale (G, A, B, C) sounding simultaneously and fading away [...].

Figura 7 - *Solfeggio*, de Arvo Pärt, compassos 1-7.

Fonte: Excerto extraído da edição publicada pela *Universal Edition A. G. Wien*.

Segundo consta no comentário da obra *Solfeggio*, presente no site oficial do compositor:

O maestro e estudioso de Pärt, Paul Hillier, apontou que ocasionalmente algumas tríades ocorrem entre os *clusters*, "como se o compositor tivesse sido pego em um jardim secreto, mas ainda não estivesse pronto para entender sua beleza, que é perfeita em si mesma".

Essa miniatura poética para coro ocupa um lugar especial entre as primeiras obras de Pärt, bem como em toda a sua obra. Por um lado, ela combina bem com o espírito de vanguarda das obras de Pärt na década de 1960, refletindo o impacto da chamada música sonorística, que era especialmente popular entre os compositores poloneses. Foi em setembro de 1963 que Pärt visitou pela primeira vez o famoso *Warsaw Autumn* [Festival de Outono de Varsóvia], festival de música contemporânea na Polônia. Por outro lado, o mundo sonoro estético e a estrutura musical extremamente reduzida do *Solfeggio* o aproximam do estilo *tintinnabuli*, principalmente o diatônico. A lógica musical baseada em regras rígidas ou algoritmos predeterminados é característica das obras de Pärt em seus dois períodos criativos. (*Solfeggio* - Arvo Pärt Centre, np, tradução nossa⁴⁸)

O “estilo *tintinnabuli*” consiste em uma técnica composicional formulada e nomeada pelo próprio Pärt entre os anos de 1969 e 1976, considerado seu período de silêncio, no qual o

⁴⁸ The conductor and Pärt scholar Paul Hillier has pointed out that occasionally some triads occur among the clusters, “as if the composer got caught up in a secret garden, but is not yet ready to understand its beauty, which is perfect unto itself”. Disponível em: <https://www.arvopart.ee/en/arvo-part/work/584/> . Acesso em janeiro de 2024.

This poetic miniature for choir holds a special place among Pärt’s early works as well as in his whole oeuvre. On one hand, it suits well with the avant-garde spirit of Pärt’s works in the 1960s reflecting the impact of so-called sonoristic music which was especially popular amongst Polish composers. It was namely in September 1963 when Pärt visited the famous Warsaw Autumn festival of contemporary music in Poland for the first time. On the other hand, the aesthetic sound world and extremely reduced musical structure of *Solfeggio* bring it closer to the mostly diatonic *tintinnabuli* style. Musical logic that is based on strict rules or predetermined algorithms is characteristic to Pärt’s works from both of his creative periods.

compositor diminuiu drasticamente sua produção, afastando-se de procedimentos modernos e voltando-se ao estudo do canto gregoriano e da polifonia renascentista. De forma geral, a produção de Arvo Pärt é dividida em duas fases, uma anterior à música *tintinnabuli*, que adota técnicas seriais e de colagem (1956-1968) e a fase posterior ao estilo criado pelo compositor, no qual permanece até hoje. Como consta na biografia do site oficial de Pärt, o termo *tintinnabuli* deriva da palavra em latim *tintinnabulum*, que significa “pequeno sino”. Contrastando com a exploração das técnicas dodecafônicas e seriais, o estilo *tintinnabuli* adota como principal material musical as escalas tonais diatônicas e pertencentes aos modos eclesiais. De acordo com o autor brasileiro Alfredo Votta Junior:

Esta técnica, em sua forma básica, se refere à escrita de música a duas vozes. Uma das vozes circula por todos os graus de uma escala diatônica, enquanto a outra faz ouvir somente as notas da tríade principal do modo. As notas da tríade a cada momento são escolhidas por meio de uma relação específica com a respectiva nota da melodia. (VOTTA JUNIOR, 2009, p. 5-6)

Apesar da obra *Solfeggio* estar inserida na primeira fase composicional de Pärt, pode ser considerada como um prenúncio à técnica tintinabular⁴⁹ em decorrência, principalmente, da escolha do material musical.

Assim como grande parte das obras tintinabulares, [*Solfeggio*] foi escrita com rigor quanto à sequência das notas, que é sempre a da escala diatônica de dó a si, de uma maneira que poderia até mesmo ser considerada “serial”. Não há, entretanto, preocupação em relação à consonância do modo entendido tradicionalmente, ouvindo-se acordes com todo tipo de intervalo possível dentro de uma escala diatônica. (Ibidem, p. 34)

As análises interpretativas presentes em nosso trabalho concentram-se no repertório coral brasileiro da segunda metade do século XX. Nesse sentido, mesmo não sendo uma obra brasileira, *Solfeggio* criou um importante diálogo entre as questões estéticas e procedimentos composicionais do repertório nacional do mesmo período. Em relação aos desafios interpretativos e de técnica de regência, apesar de apresentar uma estrutura aparentemente simples, tanto em termos de alturas, quanto de ritmo, a construção da densidade musical (o que promove sentido para a obra), juntamente com a manutenção da afinação das vozes nas alturas sustentadas, são aspectos que demandam maturidade musical e que não se limitam à condução de entradas e cortes. Faz-se necessária a manutenção da energia gestual – o que dará sentido à construção das frases e da expressividade da obra como um todo –, aliada a uma boa condução vocal por meio do gesto, que promova fluidez e consistência técnica, buscando junto ao coro um som livre e rico em harmônicos.

⁴⁹ Tradução do termo *tintinnabuli* proposta por Votta Junior (2009).

Outra decisão que o regente precisa tomar é com relação ao corte das alturas sustentadas. As entradas das vozes acontecem sempre nos primeiros e terceiros tempos dos compassos, mas as finalizações são indicadas no meio dos pulsos. A nossa escolha interpretativa foi permitir que os coralistas fizessem os cortes sozinhos ou indicar os cortes nas respirações, quando necessário. Entendemos que a notação do compositor sugeria mais um término sutil e uma respiração do que um corte preciso – o que demandaria outro repertório gestual, com subdivisão dos pulsos para os cortes.

1.4.2. O *Coro de Câmara Communicantus* e a produção artística durante a pandemia de COVID-19

Em 2020, com o surgimento da pandemia pelo novo coronavírus (COVID-19) e subsequente isolamento social, vivenciamos uma ruptura nos modelos de ensaio e performance estabelecidos. Em decorrência dos altos riscos de contágio, a atividade coral foi uma das primeiras a ser interrompida e uma das últimas a retornar nos moldes “tradicionais”. Como é de conhecimento público, os ambientes de concerto e salas de ensaios foram fechados e, para que muitas práticas fossem mantidas, foi necessária uma mudança imediata. Com o aporte tecnológico, as transformações aconteceram de forma bastante rápida: em menos de um mês após o decreto de implantação da quarentena, grupos vocais e corais estavam produzindo vídeos feitos a partir de gravações individuais, que tomaram o lugar das apresentações presenciais.

Junto ao *Coro de Câmara Communicantus*, especificamente, iniciamos aquele ano com uma agenda pré-estabelecida, tanto com relação aos concertos e projetos do coro, quanto com relação às possibilidades de montagem de repertório relacionado à minha pesquisa⁵⁰. Porém, logo no segundo mês de trabalho, fomos surpreendidos pela pandemia e necessidade de isolamento social, com todas as atividades acadêmicas e artísticas sendo migradas para o ambiente virtual, quando não interrompidas. O *Communicantus: Laboratório Coral* reagiu de forma imediata: na mesma semana em que teve início a quarentena, começamos os ensaios à distância. Diante desse novo cenário, o primeiro semestre de 2020 foi marcado pelo processo de adaptação, que demandou um intenso trabalho para aprendizagem de novos recursos e habilidades específicas, necessários às novas práticas de ensaio e de performance.

⁵⁰ Até o ano de 2020 nossa pesquisa estava centrada na análise comparativa do gestual do regente em obras que utilizavam notação tradicional e notação não tradicional. Havíamos selecionado obras para serem montadas com o coro, com a intenção de realizarmos o registro audiovisual dos ensaios para análise.

Em seu artigo *Defining the Virtual Choir*, publicado na edição de dezembro de 2020 do periódico *The Choir Journal*, Cole Bendall propõe uma definição para a prática coral virtual a partir da compreensão do que seria a atividade coral presencial, que o autor denomina como “Coro Síncrono” (que significa ao mesmo tempo)⁵¹. Inúmeros aspectos configuram a prática coral presencial, destacamos três discorridos por Bendall, dentre os que mais se afastam do contexto virtual: 1) a relação da presença do grupo em um espaço físico comum (os ensaios ocorrem em uma mesma sala, por exemplo), mesmo que haja algum tipo de distanciamento em decorrência de fatores acústicos, interpretativos ou aspectos não musicais⁵²; 2) a sensação pessoal do canto coletivo simultâneo, que difere da prática vocal individual; 3) e o baixo custo da atividade, levando em conta que cada coralista é seu principal instrumento. Porém, existem outros princípios do coro síncrono que podem ser transferidos para a prática remota, como a relação social de pertencimento a um corpo coletivo e a intenção de transmitir uma mensagem determinada por meio dos textos cantados, além de aspectos musicais propriamente ditos. Para Bendall, o “coro virtual apresenta novas maneiras de performance musical e colaboração, adotando o modelo de funcionamento da música coral [tradicional e presencial] como seu principal quadro de referência” (Bendall, 2020, p. 73, tradução nossa)⁵³.

Ainda segundo o mesmo autor, ao que tudo indica, o termo “coro virtual” foi usado pela primeira vez em 2009, em uma gravação da peça *Sleep* para coro *a cappella* (SATB), de Eric Whitacre, dirigida e editada por Scott Haines. Segundo consta no site oficial de Whitacre⁵⁴, o compositor teve a ideia da montagem da música em formato remoto a partir de um vídeo que recebeu de uma admiradora de seu trabalho, cantando a linha do naipe de sopranos da mesma obra. A partir disso, Whitacre imaginou como seria se 100 cantores gravassem suas respectivas partes utilizando uma mesma referência de áudio. A ideia culminou no projeto *Virtual Choir*, que teve seis edições próprias (a última lançada em 2020) e dois projetos parceiros.

O projeto de Whitacre, que já contava com grande projeção antes da pandemia, tornou-se o trabalho de referência para os coros que, obrigatoriamente, migraram para o ambiente virtual no período do isolamento social. Em seu texto *Coro Virtual: de Eric Whitacre aos coros*

⁵¹ *Synchronous Choir*

⁵² O autor exemplifica esta condição com os coros das grandes igrejas inglesas que, divididos em dois grupos, posicionam-se um em frente ao outro – lados conhecidos como *decanis* (fica do lado do decano – figura eclesiástica) e *cantoris* (sugere o lado para os cantores).

⁵³ [...] virtual choir presents new modes for musical performance and collaboration using the model of choral music making as its key frame of reference.

⁵⁴ *Virtual Choir 1: Lux Aurumque*.

Disponível em <https://ericwhitacre.com/the-virtual-choir/history/vc1-luxaurumque> (acesso em maio de 2023).

amadores, Susana Cecília Igayara-Souza (2020) discute questões relacionadas à prática do canto coral em formato remoto a partir da experiência do *Virtual Choir*:

Nos meus cursos de repertório coral, ele já é tema há muito tempo. Em 2009, Whitacre iniciou esse processo que foi ganhando escala: cada vez mais vídeos, mais pessoas, mais países representados (com brasileiros entre eles, é claro). A ideia principal é a formação de um coro "virtual", porque nunca se reunirá ao vivo. E o uso da tecnologia é o que permite essa "união" de cantores, a partir de um guia gravado em vídeo com o próprio compositor regendo (ele sempre usa suas próprias obras editadas). Quando o primeiro Virtual Choir foi lançado, a sincronização de tantos vídeos pareceu um projeto muito ambicioso, e muito caro. (IGAYARA-SOUZA, 2020, p. 2)

Durante o período de isolamento social, a questão dos custos tecnológicos foi um fator decisivo para muitos grupos que optaram pela suspensão das atividades ou regentes que multiplicaram suas funções de trabalho. O *Coro de Câmara Communicantus*, assim como outros coros, manteve seu trabalho de forma remota e passou a realizar seus ensaios – bem como outros encontros – por meio da plataforma de videoconferência *Zoom*, até abril de 2022. Muitos grupos, após alguns meses de isolamento mais rígido, retomaram as atividades a partir dos protocolos sanitários estabelecidos, cantando com máscaras, distanciamento entre os cantores e/ou divisórias de acrílico, buscando, também, locais abertos para ensaios – com mais ventilação natural.

Observamos que foi necessária uma adaptação com relação ao nível de dificuldade do repertório para a montagem de obras de forma remota, principalmente em coros amadores. Além do uso das plataformas de videoconferência, os regentes que optaram pelo trabalho à distância precisaram tomar contato com recursos de edição e mixagem, produzir materiais didáticos e de apoio, que demandaram habilidades específicas, antes não usuais ou essenciais.

1.4.2.1. Processos de escolha e montagem das obras em formato remoto

Em sua tese *A construção interpretativa no ambiente coral virtual: Tecnologia, criatividade e didática na busca por resultados artísticos*, meu colega, então doutorando, José Luiz Ribalta (2022), discorre minuciosamente sobre os equipamentos e procedimentos adotados em ambiente coral virtual a partir de sua experiência junto ao *Coro de Câmara Communicantus*. No terceiro capítulo de seu trabalho, Ribalta trata sobre o processo de montagem de quatro obras que compuseram o repertório do referido grupo. Dentre os regentes assistentes do coro, José Luiz Ribalta era o aluno com maior domínio de tecnologia e também o que estava a mais tempo como assistente junto ao coro. Assim que migramos nossas atividades para o ambiente virtual, Ribalta se propôs a realizar a primeira montagem de uma obra. Escolheu uma das peças

que integravam o *corpus* de sua pesquisa, *Lavadeira*, da *Suíte Carimbó*, de Ernst Mahle, e organizou todos os materiais para que o estudo e gravação fossem realizados, dentre eles: disponibilizou a partitura original da obra; gravou sua regência simulando um ambiente presencial juntamente com o pianista do coro, “realizando indicações de entradas e cortes para cada naipe em pontos distintos do vídeo, mas sem considerar o ponto de vista da câmera e, conseqüentemente, do espectador do vídeo” (RIBALTA, 2022, p. 167); e forneceu orientações escritas – que também se baseavam em um ensaio presencial.

Como primeira tentativa de construção de uma interpretação musical em ambiente virtual para o Coro de Câmara, propusemos utilizar a quinta parte da suíte “Carimbó”, “Lavadeira”, como meta de trabalho coletivo, enquanto buscávamos alternativas para os ensaios, simultaneamente, pois acreditávamos estar preparando o coro para o retorno presencial. (Ibidem, p.162)

Ribalta narra que o produto desta primeira montagem foi inicialmente frustrante. Com vozes que soavam imprecisas, o som do coro ficou desequilibrado e descaracterizado. Também observou que o timbre das pessoas era muito desigual em relação ao ambiente presencial. O autor narra que o primeiro equívoco foi transpor a “forma de conduzir a construção musical de um ambiente presencial para um ambiente virtual” (Ibidem, p. 169). Contudo, essa experiência suscitou novas ideias para os processos de montagem. Uma segunda proposta consistiu em um arranjo com uma tessitura mais contida em relação às obras que o coro geralmente interpretava.

Imprecisões rítmicas e pequenas variações de andamento reconhecidas nesta primeira gravação, mesmo com a presença de um vídeo de regência, impeliram-nos a elaborar novos materiais de referência para gravação que pudessem oferecer maior suporte, com mais detalhes para os cantores. [...]

Embora nossa primeira tentativa de construção interpretativa em ambiente virtual tenha tido resultados frustrantes do ponto de vista artístico, ela nos forneceu muitos recursos para as tentativas seguintes.

Notando a dificuldade dos cantores na assimilação da concepção musical de maneira individualizada, o regente titular do Coro de Câmara e nosso orientador começou novas construções em ambiente virtual, com obras que permitissem o desenvolvimento de forma rápida e fácil. A obra escolhida neste ponto foi a canção “Lua, Lua, Lua, Lua” do compositor Caetano Veloso, com arranjo coral de Marcos Leite, obra que foi sugerida ao nosso orientador por uma aluna de graduação, Giovanna Gonçalves Elias. (Ibidem, p. 170-171)

O professor Marco Antonio realizou a direção artística e musical da montagem do arranjo de *Lua, Lua, Lua, Lua*. Pude contribuir neste processo de duas formas: gravei a linha de referência das sopranos e elaborei um material para uma improvisação conduzida, sobre a qual discorreremos adiante. A elaboração técnica dos materiais de apoio para as gravações

individuais dos coralistas ficou a cargo do doutorando José Luiz Ribalta, que descreveu este processo em seu trabalho:

Com o apoio da coordenadora do Laboratório Comunicantus, Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza, ao piano, o regente Marco Antonio filmou a regência da obra simultaneamente com a execução do piano. Este material nos foi entregue com o objetivo de desenvolvermos materiais de referência para a gravação posterior dos coralistas.

O vídeo contendo a regência e o piano foi então destinado a três monitores, além de nós mesmos, para que as linhas vocais de cada naipe fossem gravadas segundo a regência. Cada monitor, após algum tempo de preparação, realizou sua própria gravação do áudio e a enviou para nós.

Utilizando o arquivo original da edição da partitura, pertencente à tese de doutorado em fase de elaboração de Regina Lucatto - atualmente aluna do programa de pós-graduação em Música da ECA-USP⁵⁵, sobre os arranjos corais de Marcos Leite, e com sua prévia autorização, extraímos imagens da partitura que posteriormente foram inseridas junto ao vídeo da regência com o intuito de facilitar a leitura da obra sem que o coralista tivesse.

Por fim, utilizando o vídeo de regência, as imagens da partitura relativas a cada linha vocal e sobrepondo os áudios dos monitores, estabelecemos um primeiro formato do que viríamos a chamar de guias para gravação coral. [...] A utilização deste material-guia possibilitou que as gravações advindas dos coralistas obtivessem melhores resultados do que na primeira tentativa da “Lavadeira”, podendo prosseguir para posteriores processos de edição de áudio, que, por sua vez, foram acrescentados de: uma improvisação vocal inicial – conduzida pela assistente Denise Cocareli –; de linhas instrumentais; além de um trabalho visual específico que veio a se tornar o primeiro trabalho em ambiente virtual do Coro de Câmara com divulgação pública (CORAL, 2021). (Ibidem, p. 172)

Como parte de sua proposta interpretativa, o professor Marco Antonio inseriu e orientou musicalmente o acompanhamento livre de piano, violão e percussão, criando um diálogo instrumental com o arranjo das vozes escrito por Marcos Leite. Dentro da mesma ideia, a professora Susana Cecília Igayara-Souza sugeriu iniciarmos a peça com uma breve improvisação, da qual fiquei responsável pela condução do roteiro e preparação do coro, sob supervisão de meu orientador. A partir da minha experiência prévia com o repertório coral de caráter experimental, redigi uma pequena bula contendo orientações para a gravação das vozes. Apresentei ao coro uma motivação poética: a busca de uma sonoridade leve e diáfana, tendo como elemento textual algumas vogais e a palavra “lua”. Como elemento melódico escolhemos a escala pentatônica, por não apresentar tensões e de modo a ser um material que facilitaria o

⁵⁵ Regina Lucatto concluiu seu doutorado, sob orientação de Marco Antonio da Silva Ramos, no início do ano de 2023.

processo para os(as) coralistas que não tinham vivência com improviso. Ademais, sugerimos a exploração de sons vocais não convencionais, como descrito na bula produzida:

Fazer uma improvisação utilizando as alturas da escala pentatônica de Dó (Dó, Ré, Mi, Sol e Lá) durante 10'', com as vogais [a], [u] ou [o]. Buscar pouca movimentação sonora, que remeta à atmosfera lunar (sem gravidade, com sons flutuantes, por exemplo). Pode-se fazer uso de pedais e introduzir, também, outros sons vocais, como sons aspirados (com essas mesmas vogais), leves estalos de língua e lábios e sussurros da palavra lua. Ao adotar outros padrões de sons vocais, tomar cuidado com a distância do microfone, para não resultar em chiados. (Bula para gravação da improvisação de *Lua, Lua, Lua, Lua*, elaborada pela autora)

Para a preparação do coro, propus alguns exercícios em ensaio a partir da sonoridade da escala pentatônica. Uma das atividades realizadas consistia em cada integrante do grupo criar uma frase com as alturas da escala, utilizando as vogais propostas na bula, que eram cantadas individualmente e de forma voluntária. Outra proposta consistiu em escolher algum dos elementos sugeridos na bula e criar uma improvisação coletiva, buscando intervalos de silêncio, ouvindo os sons que a plataforma de reunião permitia que se destacasse. Realizamos o registro de alguns desses exercícios e até levantamos a hipótese de usar algumas dessas gravações na mixagem final, mas por conta dos atrasos no recebimento dos sinais de frequência (*delay/latência*) produzidos pelas ferramentas de videoconferência e das diferentes qualidades de áudio, não obtivemos resultados satisfatórios. Assim, optamos por usar as gravações individuais enviadas pelos coralistas. A edição e a mixagem dos áudios ficaram a cargo do professor Marco Antonio e do aluno bolsista Artur Thomas Pereira Bueno. Com a produção musical concluída, a aluna do curso de Licenciatura em Música, Yasmin Rainho, elaborou um vídeo bastante delicado, que mesclou uma singela animação com os vídeos individuais dos coralistas, dos músicos acompanhadores e do regente. O resultado deste primeiro trabalho do coro pode ser conferido por meio do QR Code e link a seguir.

Lua, Lua, Lua, Lua, de Caetano Veloso



<https://youtu.be/dmyM-qhfILs?si=AR12rvTQWcfxGjga>

1.4.2.1.1. O Grupo de Criação e a escolha da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso

De modo a expandir as discussões de repertório e fomentar novas ações e composições que se adequassem ao momento vivido, gerando, também, produtos artísticos para um período posterior, o professor Marco Antonio da Silva Ramos e a professora Susana Cecília Igayara-Souza, criaram no primeiro semestre de 2020, o *Grupo de Criação*, composto pela equipe de trabalho; dois coralistas alunos do curso de graduação em Música, com habilitação em Composição; e um aluno bolsista de edição e mixagem de áudio do laboratório. A partir desse movimento, duas obras foram compostas pelos alunos compositores e dedicadas ao *Coro de Câmara Communicantus: Sonho Final*, de Vinícius Ponte e *Pesquisas de Solos n.9*, de Lucas Torrez. Obras essas com propostas estéticas bastante distintas que, somadas ao arranjo de Marcos Leite da canção *Lua, Lua, Lua, Lua*, de Caetano Veloso, compuseram o repertório do primeiro semestre de 2020 e foram estreadas em formato digital, conjuntamente, em um programa intitulado *Sonho e presente: meu canto não tem nada a ver com a Lua*⁵⁶.

A peça *Pesquisas de Solos n.9*, de Lucas Torrez, junta a experiência coral à composição eletroacústica e adota o texto do poeta Matheus Guménin Barreto. O material sonoro, desenvolvido a partir do texto do poema, foi fornecido pelos coralistas a partir de diretrizes estabelecidas pelo compositor, discutidas nas reuniões do grupo e registradas em uma bula. O material incluía trechos do poema em voz falada e sussurrada, além da exploração de fonemas com ritmo livre a partir de alturas pré-determinadas pelo compositor. As gravações individuais foram retrabalhadas na composição, com auxílio de programação computacional, tendo elementos definidos pelo compositor e outros gerados a partir de algoritmos⁵⁷.

Adotando critérios mais tradicionais com relação à escrita rítmico-melódica, a obra *Sonho Final*⁵⁸, para coro *a cappella*, tem música e texto compostos por Vinícius Ponte. Em um dos encontros do *Grupo de Criação*, Ponte expôs aspectos da escrita composicional que observou serem funcionais para o cenário que nos era imposto e que adotou como parâmetros

⁵⁶ O evento que marcou os lançamentos dos primeiros trabalhos realizados em ambiente virtual foi promovido pelo *Communicantus: Laboratório Coral*, no dia 29 de julho de 2020, por meio de uma transmissão ao vivo na página do Facebook do laboratório. Além da estreia dos vídeos, a transmissão contou com rodas de conversas divididas em blocos, que tratavam da produção das peças, desde as etapas de preparação vocal, processo de montagem, contextualização social, até a edição de áudio e vídeo. Tive a oportunidade de participar do primeiro bloco e expor alguns aspectos da improvisação que elaboramos. O evento pode ser acessado na íntegra através do link: <https://youtu.be/ZmSkyDHIAPw?si=9Q1D6QG28QHe5oCa>

⁵⁷ O resultado final do trabalho pode ser acessado através do link <https://youtu.be/wEB2alic8D0>

⁵⁸ O resultado final da obra *Sonho Final* pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/uN-t72C9LuE?si=BE9gAoFBwuHJNYd->

em sua obra. Destacamos abaixo alguns dos pontos levantados pelo aluno-compositor, que compreendem características musicais que facilitariam o processo de gravação para os(as) coralistas e posterior mixagem, bem como procedimentos composicionais que poderiam ser explorados com mais facilidade em relação a um cenário presencial.

1. Aspectos musicais a serem valorizados:

- extensões melódicas pequenas;
- movimentos intervalares simples nas linhas das vozes (não, necessariamente, entre as vozes);
- andamento estático;
- variações de andamento através da escrita rítmica;
- dinâmica estática para diferença de volume;
- peças com frases curtas para gravação.

2. Aspectos composicionais a serem explorados:

- variedade rítmica entre as vozes (polirritmia);
- intervalos complexos entre as vozes;
- uso de *clusters* e massas sonoras;
- peças a mais de 4 vozes.

O uso de extensões melódicas pequenas, com movimentos intervalares mais simples nas linhas das vozes, bem como a escolha de peças com frases curtas para gravação, foram parâmetros escolhidos com o intuito de ajudar no processo de gravação dos cantores, que cantavam sozinhos em suas casas. Muitos não tinham um ambiente ideal de gravação e aparelhagem, tampouco acompanhamento individual de técnica vocal, recebendo a preparação vocal a partir do trabalho desenvolvido no coro. Se escolhêssemos peças com grandes frases ou que apresentassem muitas dificuldades técnicas e fossem gravadas em uma única faixa, por exemplo, a cada erro cometido, os cantores teriam que regravar todo o material novamente, gerando cansaço vocal – que poderiam levar a lesões, além do desgaste psicológico.

A adoção de peças que apresentassem andamento estático com variação através da escrita rítmica favorecia o trabalho de preparação dos áudios e vídeos guias, tal qual a posterior sincronização das vozes gravadas, já que teriam uma única marcação metronômica. Do mesmo modo, o emprego de dinâmica estática para diferenciação de volume, ou seja, peças com contrastes, mas sem tantas variações de crescendo e decrescendo na linha das vozes, também favorecia o processo de gravação e edição, levando-se em conta que os coralistas utilizam,

principalmente, os gravadores dos aparelhos celulares para captação do áudio, os quais são, em geral, de baixa qualidade, sem a capacidade de captar a maioria das nuances de volume.

Com relação aos procedimentos composicionais a serem explorados, o uso de áudios ou vídeos-guias individuais para a gravação das vozes favorece a exploração de processos considerados de complexa execução, como a formação de *clusters* cromáticos e polirritmia, levando em consideração que cada membro do coro grava sua parte individualmente. É certo que o trabalho coral prevê o desenvolvimento da escuta coletiva, mas adotando essa metodologia para a montagem de obras, com um objetivo específico, dentro de um contexto diferente do habitual, possibilitamos a execução de composições com maior nível de dificuldade.

Em uma análise preliminar da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* (1973), de Lindembergue Cardoso, identificamos muitas características que se aproximavam dos parâmetros estabelecidos pelo aluno-compositor Vinícius Ponte. Observamos que a composição apresentava desafios técnico-vocais com relação à tessitura e à movimentação intervalar rápida, que exigiriam um trabalho vocal bastante específico. Porém, em contrapartida, a peça poderia ser seccionada em pequenas frases, o que facilitaria o processo de gravação. Também identificamos repetições estritas, nas quais os meios eletrônicos poderiam ser explorados e trechos de caráter improvisatório que, utilizando gravações individuais dos coralistas, gerariam um produto sonoro bastante interessante. O ponto que mais nos chamou a atenção foi o andamento estático. Na partitura o compositor indica que a semínima vale 60 bmp e não há alteração de andamento ao longo da obra.

No processo de gravação e montagem, devido a sua complexidade técnica e tamanho, dividimos a peça em 11 seções de gravações, nomeadas de A a K, estruturadas a partir da análise interpretativa e das dificuldades técnico-vocais identificadas. Para cada seção de gravação elaboramos um material de apoio diferente que continha: documento com orientações para a gravação – com a data de entrega dos materiais, principais informações da seção, aspectos interpretativos e vocais com os quais os coralistas precisavam prestar atenção; áudio-guia com voz de referência e marcação metronômica; e partitura-guia específica para cada naipe, que também continha informações adicionais técnicas e interpretativas. Para a seção de gravação I, além dos materiais citados, também preparamos um vídeo-guia de regência específico para cada

naipes e elaboramos uma transcrição rítmica de notação não tradicional para notação métrica e tradicional, que será apresentada na análise interpretativa da obra⁵⁹.

Denominamos como “guia” todos os materiais produzidos exclusivamente para os coralistas usarem nos processos de gravações das obras em formato remoto. Em geral, esses materiais contêm o maior número de informações possíveis para facilitar o registro por parte do coro. A “partitura-guia”, por exemplo, refere-se às edições das partes feitas exclusivamente para esses processos. Quando a obra é decupada para gravação, a cada trecho a ser gravado os naipes recebem uma partitura com sua linha e com o máximo de informações que facilitem a performance individual. Estão inclusas na partitura-guia as informações contidas no áudio-guia, como notas de referência antes do início das seções; informações interpretativas específicas, como respirações e mudanças fonéticas (quando temos sons que terminam com as consoantes “s” ou “m”, por exemplo) e marcações metronômicas relacionadas ao pulso, bem como subdivisões que facilitem a execução da peça (vide figura 8).

Figura 8 - Exemplo de partitura-guia produzida para a gravação da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso

The image shows a musical score for 'Dona Nobis Pacem Op. 28' by Lindembergue Cardoso. The score is for Contralto E - F and includes parts for Blocos de Madeiras, Contralto (Cont.), and Bl. Mad. (Bateria). The score is in 4/4 time and features a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The lyrics are 'Pa - ce - m Pa - ce - m' and 'Pa - ce - m pa - cem pa - cem do - na no - bis pa - cem'. The score includes performance instructions such as 'ENVIAR 1 GRAVACÃO', 'Referência', and 'ff'. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 1 and the second system starting at measure 8.

Fonte: Elaborada pela autora.

Além da produção e preparação do coro, juntamente com o orientador de nossa pesquisa, Marco Antonio da Silva Ramos, ficamos responsáveis pela direção musical do processo de edição e mixagem, no qual as gravações enviadas foram retrabalhadas e alguns aspectos interpretativos desenvolvidos. O produto final e artístico do trabalho (vídeo-partitura), apresentado no *Festival Comunicantus 2020*, pode ser acessado através do link a seguir.

⁵⁹ Os links para acesso aos materiais de apoio elaborados constam nos apêndices de nosso trabalho.

Dona Nobis Pacem Op. 28, de Lindembergue Cardoso

<https://youtu.be/HMSUBRKjN0s>

O processo de escolha e análise da obra transcorreu no primeiro semestre do ano de 2020. No segundo semestre, nos concentramos na elaboração dos materiais e montagem da peça, gravação, edição e mixagem. Ao longo do período com atividades remotas, de março de 2020 a abril de 2022, o *Coro de Câmara Comunicantus* fez a montagem de mais de dez obras corais, em sua maioria disponibilizadas para consulta em seu canal do YouTube⁶⁰. Durante o período que acompanhei o coro neste formato, até dezembro de 2021 (em decorrência de minha licença maternidade), pude contribuir com todas as montagens de diferentes formas: realizando ensaios de naípe; gravando linhas de referência para o naípe das sopranos; contribuindo no processo de organização dos ensaios online e dos arquivos; colaborando nas atividades de técnica vocal do naípe das sopranos; elaborando materiais de apoio para as gravações dos coralistas; dentre outras funções.

⁶⁰ Obras produzidas pelo *Coro de Câmara Comunicantus* por meio de gravações individuais dos coralistas e disponibilizadas no YouTube: 1) *Lua, Lua, Lua, Lua*, de Caetano Veloso com arranjo de Marcos Leite; 2) *Pesquisa de solos n. 9*, de Lucas Torrez; 3) *Sonho Final*, de Vinícius Ponte; 4) *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso; 5) Participação na produção *Espero que nomes consigam tocar* (OCAM ECA/USP - Chico César - Bráulio Bessa); 6) Vídeo institucional da USP *A USP é de todos, a USP está em você*, arr. de Fred Teixeira; 7) *Sinal Fechado*, Paulinho da Viola, arr. Marco Antonio da Silva Ramos; 8) *Não Sonho Mais*, Chico Buarque, arr. Luisa Carvalho; 9) *En Las Noches Claras*, Anselmo Mancini, arranjo coletivo do *Coro de Câmara Comunicantus*, com direção do processo criativo de Marco Antonio da Silva Ramos; 10) *A Sombra de Mis Cabellos*, Gabriel Mena; 11) *Siriri e Mamãe pila milho*, da *Suíte de Cantos Paraenses (Carimbó)*, de Ernst Mahle; 12) *Coro das Maçadeiras de Linho*, canto de trabalho tradicional de Póvoa do Lanhoso, Portugal; 13) *Canção Amiga*, Milton Nascimento/Carlos Drummond de Andrade, arr. Marcos Leite; 14) *O Poeta*; Osvaldo Lacerda. Todas as produções do *Coro de Câmara Comunicantus* podem ser acessadas através do link https://youtube.com/playlist?list=PLFVsT3IP04CxLfd26Gvjg683i2-kAaWd&si=1nf7RfDYHcbS_DI0, que consiste em uma playlist com diferentes produções do coro, incluindo as peças produzidas durante o período de isolamento social imposto pela COVID-19.

1.4.2.1.2. Montagem da obra *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindembergue Cardoso

No ano de 2021, ainda em isolamento social, os processos estavam mais estabelecidos. Após nosso exame de qualificação (que ocorreu em março) retomamos os trabalhos práticos da pesquisa junto ao coro. Duas obras foram selecionadas para possível montagem, *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109* (1988), também de Lindembergue Cardoso, e *Viver de Voz*, de Gilberto Mendes. No ano de 2016, durante meu período de mestrado, já havia realizado a montagem e a apresentação (em ambiente presencial, junto ao *Coral da ECA-USP*), bem como a análise dos procedimentos composicionais⁶¹ da primeira peça, o que tornava mais ágil o processo de preparação com o coro. Então, optamos em realizar primeiro a montagem de *Minimalisticamixolidicosaxvox* e, posteriormente, de *Viver de Voz*. Porém, em decorrência do final da minha gravidez, acabei não dirigindo a montagem da obra *Viver de Voz*. Em março do ano de 2022, o professor Marco Antonio conduziu o processo de leitura em ambiente online e finalizou a montagem no retorno das atividades presenciais, a partir do mês de abril. Em agosto daquele ano tive oportunidade de reger e realizar o registro audiovisual da obra junto ao coro, logo após o retorno de minha licença maternidade.

A obra *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, composta em 1988, é uma das últimas composições de Lindembergue Cardoso, que faleceu subitamente em 1989, aos 50 anos de idade. Foi escrita para saxofone tenor e coro (SATB), sendo que o coro ocupa uma função de instrumento harmônico acompanhador do saxofone. Seu curioso título é resultado da aglutinação das palavras que representam suas principais características: 1) **minimalística**: o compositor adota o uso de repetição variada como principal procedimento composicional – o que remete ao minimalismo; 2) **mixolidico**: na construção melódica da linha do saxofone, observa-se a exploração do modo mixolídio e suas relações com a música regional nordestina; 3) **saxvox**: refere-se à instrumentação utilizada – saxofone tenor e coro (SATB). Como apontamos no índice comentado de nossa dissertação de mestrado:

Em relação à estrutura formal, podemos dividir a peça em três grandes partes que são subdivididas em seções internas, separadas por espécies de pontes feitas pelo coro. Na obra, o coro cumpre uma função instrumental. Não há texto e as vozes sempre cantam blocos de acordes com os fonemas [uá] e [pá],

⁶¹ Em 2016 elaborei uma análise da obra em questão, a partir da participação na disciplina *Teoria aplicada à análise musical de obras compostas durante o século XX*, ministrada pela Profa. Dra. Adriana Lopes Moreira e pelo Prof. Dr. Cláudio Vitale, do Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da ECA-USP. Parte da análise foi submetida na categoria de Comunicação Oral no Congresso da ANPPOM (Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música) de 2017, mas não integrou minha dissertação de mestrado.

que remetem à sonoridade de instrumentos de Big Band. (COCARELI, 2018, p. 154)

Nossos parâmetros de escolha foram diferentes da obra *Dona Nobis Pacem*. Em *Minimalisticamixolidicosaxvox* o saxofone é o instrumento solista, o que tornou o trabalho com o coro mais ágil. Nosso principal desafio se relacionou ao trabalho de exploração timbrística e afinação, visto que a peça contém muitas alturas sustentadas com diferenças de dinâmicas. Tomando nossa análise como ponto de partida para a montagem da obra, estabelecemos cinco partes de gravação, organizadas em 9 letras de ensaio (de A a I).

Em *Minimalisticamixolidicosaxvox* também optamos por explorar mais a gravação de vídeos de regência nos materiais de apoio do coro. Essa decisão se deu a partir de dois fatores principais: 1) a análise da edição de áudio da obra gravada anteriormente, na qual observamos que alguns problemas interpretativos poderiam ser resolvidos com a regência; 2) a partir das experiências de outras montagens do grupo, em conjunto com a equipe de trabalho, traçamos novas estratégias que otimizavam os processos de gravação e estudo. Com relação ao primeiro fator mencionado, nas gravações de *Dona Nobis Pacem* identificamos que os elementos de expressividade, como os crescendos e decrescendos, por exemplo, seriam valorizados e se tornariam mais “naturais” a partir de uma indicação visual com regência, além disso, as questões de articulação e relação com texto, bem como aspectos de mudanças de caráter se sobressairiam. Ribalta (2022) destaca que o gestual de regência em um vídeo-guia serve, principalmente, à orientação interpretativa do coralista:

No ambiente virtual, a regência se torna uma ferramenta muito mais orientadora para o coralista do que corretiva, diferente do que acontece no ambiente presencial, em alguns casos. O gestual da regência consegue transmitir mais informações do que um simples marcar de tempo. Todo o visual do regente é parte integrante desta comunicação não verbal que ocorre durante uma execução musical e, mesmo que este evento ocorra de forma assíncrona por meio de vídeos e edições como se dá no ambiente virtual, sua importância não é menos relevante e necessária. (RIBALTA, 2022, p. 117)

Até aquele momento, havíamos entendido que o vídeo de regência seria melhor aproveitado se direcionado a um único naipe, por conta da relação visual bidimensional que o coralista teria com o material. Neste caso, todos os gestos que o regente produz referem-se especificamente à linha que está acompanhando a gravação. Ribalta destaca que em um ambiente presencial a comunicação não-verbal do regente coral é feita de maneira simultânea para todos os naves. O regente é a principal referência temporal e alterna suas indicações expressivas, de entradas, cortes, dentre outros elementos ora para todo o grupo, ora para naves ou pessoas específicas (como solistas, por exemplo). Já na regência em ambiente virtual ele

pode “usar de toda sua habilidade gestual para orientar de forma mais completa e contínua um único naipe, fornecendo uma quantidade muito superior de informação musical”. O autor continua, “esse formato de regência individualizada traz segurança ao cantor, uma vez que ele tem total atenção da regência para sua voz, diferentemente do ambiente presencial [...]”. (Ibidem, p. 119)

Além da gravação dos gestos do regente, os vídeos-guia também continham um áudio-guia e uma partitura-guia (figura 9), ou seja, três materiais compilados em um único vídeo, o que dinamizava o processo de gravação dos(as) coralistas. Como em *Minimalisticamixolidicosaxvox* as seções são majoritariamente homofônicas, com indicações rítmicas, textuais e de dinâmicas iguais para todo o coro, para as partes 1, 2, 3 e 5 elaboramos um vídeo único de regência, alterando o áudio e a partitura para cada naipe. Na parte 4, que consistia em sustentar dois acordes durante duas seções de improvisação do saxofone, elaboramos um vídeo com partitura e áudio-guia igual para todo o coro. Ao todo, para esta peça, elaboramos 13 vídeos-guia, além de um documento com orientações e uma partitura com marcações para estudo⁶².

Figura 9 - Exemplo de vídeo-guia de regência em *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindemberg Cardoso

Fonte: Elaborada pela autora.

⁶² Os links de acesso aos materiais estão disponíveis nos apêndices de nosso trabalho.

Também realizei a pré-edição do áudio e, juntamente com meu orientador, acompanhei os processos de edição e mixagem, que ficaram a cargo dos alunos-bolsistas Artur Thomas Pereira Bueno e João Pedro Teixeira. O solo de saxofone tenor foi gravado pelo saxofonista Bruno Esslinger de Britto Costa, aluno do curso de Licenciatura em Música. Disponibilizamos, a seguir, o QR Code e o link para acesso ao áudio final.

Minimalisticamixolidicosaxvox, de Lindembergue Cardoso



<https://youtu.be/zVanmVCgxHM>

1.4.2.1.3. Montagem da obra *A sombra de mis cabellos*, de Gabriel Mena

Além da montagem e pré-edição de áudio da obra *Minimalisticamixolidicosaxvox*, em 2021 continuei o trabalho de assistência nos encontros online, com ações mais voltadas à condução dos ensaios de naipe das sopranos e dando apoio à elaboração dos materiais de gravação de outras obras. Um projeto a ser destacado foi o processo de montagem da obra *A sombra de mis cabellos*, para vozes femininas agudas, do compositor Gabriel Mena, no qual fiquei responsável pela gravação das vozes-guia de sopranos 1 e 2, edição dos vídeos-guia, além de atuar como solista⁶³. A direção musical, regência e condução do processo de montagem ficaram a cargo do professor Marco Antonio.

A obra *A sombra de mis cabellos* compõe o manuscrito espanhol de música renascentista *Cancionero de Palacio* (compilado entre o final do século XV e o início do século XVI) e é atribuída ao poeta e compositor espanhol Gabriel Mena. Segundo o verbete do *Groove Music Online*, escrito por Tess Knighton (2001), a data de nascimento do compositor é desconhecida e a de sua morte consta como 1528. *A sombra de mis cabellos* é uma peça estrófica para três vozes femininas, que adota procedimentos composicionais imitativos e de

⁶³ Nossa colega, também regente assistente e doutoranda na área de performance em regência coral, Paula Castiglioni, ficou responsável pela gravação da voz-guia de Soprano 3 e as linhas vocais ao piano, que foram adicionadas ao material disponibilizado para o coro.

contraponto. Seu texto trata de recordações amorosas, com o eu lírico feminino, repetindo sempre a mesma frase ao final das estrofes: “¡si le recordare yo!”. De acordo com Knighton, esses elementos textuais e composicionais marcam a produção do compositor:

Quase todas as canções tratam do sofrimento do amante cortês, mas uma característica marcante é sua tendência de enaltecer, tanto em termos de texto quanto de música, os refrões populares. Em quatro canções, *Aquel pastorcico, madre, La bella malmarida* (MME, x, no.234), *Aquella mora garrida* (MME, x, no.254) e *Sola me dexastes* (MME, x, no.422), a melodia popular parece ser citada na íntegra pelo tenor. Geralmente, porém, a melodia popular é retrabalhada ou emulada de uma maneira mais sofisticada, típica dos compositores de canções da corte do início do século XVI. A textura das canções de Gabriel é frequentemente imitativa e geralmente mais contrapontística do que o idioma essencialmente homofônico desenvolvido por Juan del Encina. (KNIGHTON, 2001, s.p., tradução nossa⁶⁴)

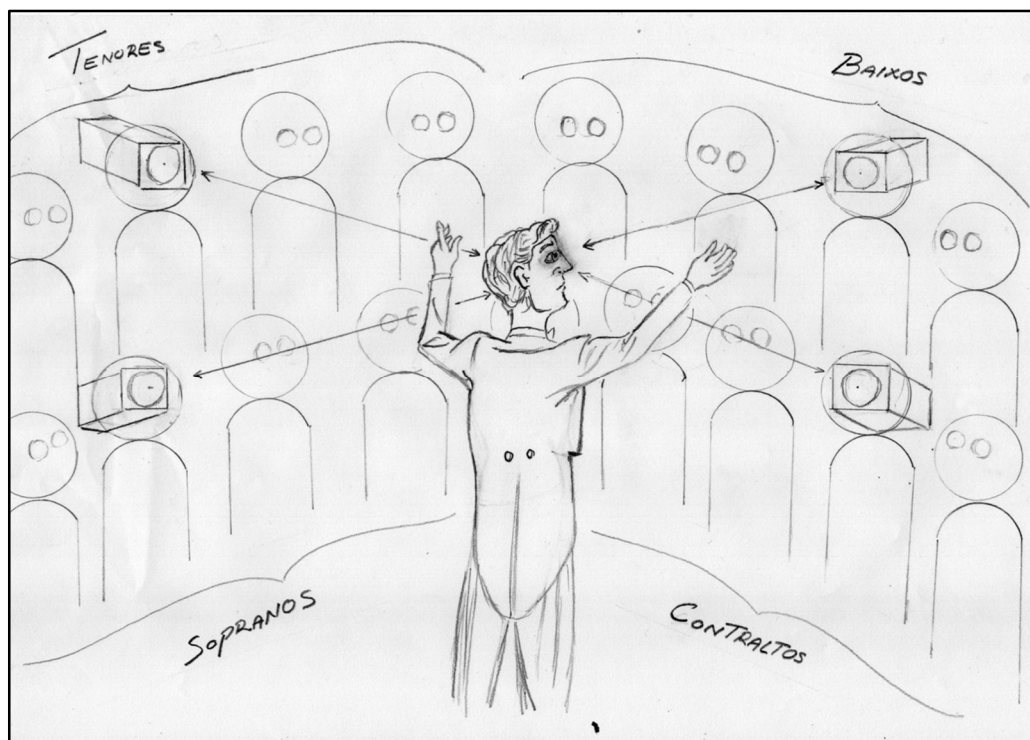
A partir do trabalho de pesquisa que o doutorando José Luiz Ribalta estava desenvolvendo, foi sugerida uma nova forma de elaboração do vídeo de regência para as guias, com uso da técnica de filmagem multicâmera. O regente gravaria sua condução uma vez, mas com câmeras dispostas em lugares que simulariam o posicionamento do coro em um palco ou sala de ensaio (vide figura 10). Dessa forma, a regência estaria mais próxima do que seria o ambiente presencial e o regente não precisaria gravar um vídeo específico para cada naipe. Com essa estrutura, a questão operacional/logística seria a que demandaria maior trabalho, além dos custos envolvidos: seria preciso um dispositivo de captura de imagem para cada naipe do coro ou da peça a ser montada. Sobre esse processo, Ribalta discorre:

[...] sugerimos trabalhar sob um prisma diferente, por meio do uso de múltiplos dispositivos de captura de imagem, fossem câmeras internas de dispositivos móveis, ou câmeras DLSR. Elas seriam dispostas fisicamente em locais que reproduzissem a angulação de cada naipe. Dessa forma, quando o regente se voltasse para uma determinada câmera, o naipe correspondente logo se conectaria com a regência, da mesma forma que em ambiente presencial.

Esse procedimento gera para o regente uma referência física real do posicionamento dos napes, permitindo maior precisão gestual da regência, enquanto o coralista poderá acessar sua memória visual, o que fará que a regência restabeleça uma conexão direta, mesmo que os dois estejam separados física e temporalmente um do outro. (RIBALTA, 2022, p. 121)

⁶⁴ Almost all the songs are concerned with the suffering of the courtly lover, but a striking feature is his tendency to gloss, in terms of both text and music, popular refrains. In four songs, *Aquel pastorcico, madre, La bella malmarida* (MME, x, no.234), *Aquella mora garrida* (MME, x, no.254) and *Sola me dexastes* (MME, x, no.422), the popular melody appears to be cited in full in the tenor. Usually, however, the popular melody is reworked or emulated in a more sophisticated manner typical of the court song composers of the early 16th century. The texture of Gabriel's songs is often imitative and generally more contrapuntal than the essentially homophonic idiom developed by Juan del Encina.

Figura 10 - Ponto de vista do regente na gravação com multicâmeras.



Fonte: RIBALTA (2022, p. 121)

Ainda segundo Ribalta (2022), a partir da filmagem do regente com a técnica multicâmera, diferentes materiais poderiam ser produzidos, como selecionar a gravação de uma câmera e produzir guias específicas para cada naipe com a partitura-guia, ou dispor todos os vídeos juntos, de acordo com o posicionamento do coro, e inserir uma partitura única para todo o grupo. Em *A sombra de mis cabellos*, o professor Marco Antonio optou pelo segundo formato, o que gerou um único vídeo-guia para todas as vozes, como exemplificado na figura 11. O professor conduziu a regência e a professora Susana Cecília Igayara-Souza foi responsável pela captação do vídeo com três câmeras distintas. Outro diferencial que tivemos no processo de gravação desta obra foi a escolha de não usar marcação metronômica nos áudios-guia, de modo a trazer maior fluidez à construção das frases e da expressividade, entendendo como importante característica deste tipo de repertório a maleabilidade de tempo. Como o grupo já estava habituado e mais desenvolvido com o processo de gravação, essa decisão gerou ótimos resultados musicais⁶⁵. Foram produzidos quatro vídeos-guia (disponíveis nos apêndices de nosso trabalho), referentes a quatro estrofes escolhidas para serem interpretadas pelas sopranos do

⁶⁵ Cabe destacar o excelente trabalho de edição de áudio realizado pelo aluno bolsista Artur Thomas Pereira Bueno, que nesta peça foi ainda mais desafiador por não contar com um pulso estático e marcação metronômica.

coro. Além do material audiovisual, o professor Marco Antonio gravou um vídeo de apoio aos estudos do texto, com a pronúncia em espanhol.⁶⁶

Figura 11 - Vídeo-guia produzido para a peça *A sombra de mis cabellos*, de Gabriel Mena, com regência de Marco Antonio da Silva Ramos.

Fonte: Elaborada pela autora.

O produto final pode ser acessado por meio do QR Code e do link a seguir. Além da regência e direção musical, o professor Marco Antônio trabalhou na mixagem do material, juntamente com o aluno bolsista Artur Thomas Pereira Bueno, responsável pela edição de áudio. A animação e a edição de vídeo ficaram a cargo da aluna bolsista Yasmin Rainho, que realizou a montagem a partir de aquarelas da artista Celisa de Paula Cunha, feitas exclusivamente para este projeto.

A sombra de mis cabellos, de Gabriel Mena



<https://youtu.be/B4-uj0K9fy0?si=9I3pWhDtPZTEDQhk>

⁶⁶ Importante destacar que a aluna bolsista do naipe de sopranos, Nataly Macías, também colaborou com o trabalho de pronúncia do texto em espanhol.

Apresentamos, a seguir, uma tabela que demonstra os tipos de materiais adotados para a gravação das performances individuais dos(as) coralistas do *Coro de Câmara Comunicantus*, no processo de montagem de três obras: *Dona Nobis Pacem, Op. 28*, de Lindembergue Cardoso, montada no ano de 2020; *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, também de Lindembergue Cardoso, mas montada no ano de 2021; e *A sombra de mis cabellos*, de Gabriel Mena, montada em 2021. Apesar das diferenças de estilo e procedimentos de escrita adotados pelos compositores, que geram características e desafios diferentes para execução das obras, bem como o tempo de duração das peças, pudemos observar em nosso relato que, durante o desenvolvimento das atividades em ambiente online, os processos foram sendo transformados e otimizados de acordo com as nossas possibilidades. Da mesma forma, os(as) coralistas foram se adaptando às novas metodologias de trabalho, o que, somado ao desenvolvimento técnico e musical individual, ajudou a diminuir as etapas necessárias para as montagens das obras.

Tabela 1: Exemplos de materiais produzidos e adotados nas gravações individuais dos coralistas do *Coro de Câmara Comunicantus*

Materiais adotados nas gravações individuais	<i>Dona Nobis Pacem</i> (2020)	<i>Minimalistica-mixolidicosaxvox</i> (2021)	<i>A sombra de mis cabellos</i> (2021)
Partitura da obra	X	X	X
Orientações escritas	X	X	
Partituras-guia	X		
Áudios-guia	X		
Vídeos-guia com regência e áudio de referência (com marcação metronômica)	X		
Vídeos-guia com partitura e áudio de referência (com marcação metronômica)	X	X	
Vídeos-guia com regência, partitura e áudio de referência (com marcação metronômica)		X	
Vídeos-guia com regência, partitura e áudio de referência (sem marcação metronômica)			X
Vídeo com pronúncia do texto			X

Fonte: Elaborada pela autora

Por vezes, o trabalho de elaboração dos materiais não é menor para o regente preparador da peça ou para quem faz a produção das guias. Os elementos incorporados em um vídeo-guia precisam ser produzidos separadamente, passar por um processo de edição, mixagem e masterização, para então se chegar ao resultado final. No processo de montagem de *Dona Nobis Pacem Op.28*, adotamos 6 materiais de apoio; em *Minimalisticamixolidicosaxvox* foram usados 4 materiais de apoio; e, em *A sombra de mis cabellos*, apenas 3 materiais de apoio. Um dos aspectos que observamos na comparação da produção das guias de *Dona Nobis Pacem* e *Minimalisticamixolidicosaxvox* foi termos compilado os materiais que já eram adotados

separadamente. Por outro lado, o desenvolvimento musical do grupo fez com que orientações escritas a respeito de aspectos interpretativos, por exemplo, fossem reduzidas ou removidas. Entendemos que a forma como o trabalho do coro foi conduzida e estruturada ao longo da pandemia deu o suporte para a melhora no desempenho individual dos coralistas e subsequente desenvolvimento coletivo do coro.

1.4.2.2. Processos de aprendizagem colaborativa na pandemia de COVID-19

Enquanto em um ambiente presencial de prática musical podemos ter a sensação de que o produto final é geralmente percebido em um concerto, com um conjunto de obras, no ambiente virtual, essa mesma sensação pode se dar a partir do término da produção de uma única peça, cujo produto final pode ser em formato de áudio ou vídeo. Cada música constitui um projeto com tantas demandas e etapas que, em certo nível, é comparável a um concerto. A cada nova obra finalizada pelo *Coro de Câmara* refletíamos e avaliávamos nossas ações para o melhor desenvolvimento dos projetos seguintes. Alguns processos se mantinham os mesmos, sempre buscando melhorias. Contudo, cada montagem apresentava demandas específicas, de caráter pedagógico, interpretativo e técnico (relacionado a quais equipamentos precisariam ser usados ou o tipo de gravação a ser feita, por exemplo).

Importante ressaltar que as demais experiências que os(as) componentes realizavam fora daquele espaço, nos ambientes de trabalho e outras instituições artísticas e de ensino, também contribuía para as nossas ações. O *Comunicantus: Laboratório Coral* é marcado por seu espírito cooperativo e por potencializar as diferentes habilidades e conhecimentos que cada estudante traz consigo. No isolamento social, essa característica ficou ainda mais presente no grupo. Sob a liderança dos professores Marco Antonio e Susana Cecília Igarayara, este foi um período em que a bagagem de conhecimento de cada um dos membros cooperou sobremaneira para a manutenção do trabalho coral e do nível que o projeto do *Coro de Câmara* e, de forma mais abrangente, como o *Comunicantus* sempre se propôs a ter⁶⁷. Nosso parceiro de trabalho, José Luiz Ribalta, compartilha da mesma perspectiva, registrada em sua tese:

⁶⁷ Esta pesquisa não teve nenhum órgão financiador, mantive-me em minha atividade profissional fora da USP. Durante o anos de 2020-2021 trabalhava como professora do Programa Guri Santa Marcelina (nas áreas de educação musical infantil e canto coral) e como regente de dois coros: *Coral da Associação Brasil Parkinson*, formado por pacientes e voluntários, e *Madrigal LivrEncanto*, um coro amador independente. Todos esses projetos também se mantiveram em atividade durante o período de isolamento social, o que possibilitou o intercâmbio de experiências e informações. Da mesma forma os(as) parceiros(as) da equipe de trabalho, bem como os(as) coralistas também traziam reflexões e sugestões de outros ambientes.

Apesar de expormos em nossa pesquisa os resultados diretos de nossas intervenções e construções nas obras mencionadas, é justo e necessário que seja mencionado que os trabalhos desenvolvidos pelo laboratório durante a pandemia são resultado de um coletivo de artistas, pesquisadores e estudantes que trabalham em prol da linguagem coral e que a impossibilidade técnica advinda da pandemia permitiu que a colaboração entre seus participantes ocorresse de maneira mais presente do que no ambiente presencial, onde tradicionalmente o regente conduz quase exclusivamente todas as decisões em uma determinada construção interpretativa. (RIBALTA, 2022, p. 172)

Na apresentação que fizemos previamente do *Comunicantus* neste trabalho, destacamos que a atuação do laboratório se dá nas áreas de performance, ensino, pesquisa e extensão, sempre privilegiando o trabalho colaborativo em equipe. Em texto que relata a prática educacional do *Comunicantus*, a professora Susana Cecília Igayara-Souza define o laboratório como um “espaço de educação e arte”:

O Comunicantus: Laboratório Coral define-se como um espaço de educação e arte, em suas múltiplas conexões, e ainda como um espaço de formação de indivíduos capacitados para trabalhar com o Canto Coral em suas múltiplas e ricas identidades, sem perder a perspectiva dupla de **atividade artística** (academicamente referenciada, com métodos, disciplinas e temáticas próprias) e **atividade de educação** (em seu sentido amplo, e não apenas musical). (IGAYARA-SOUZA, 2007, p. 1, grifos da autora)

Entendemos que todo o trabalho coral, independentemente do nível de atuação, deve partir do conceito de “Coral-Escola”, já desenvolvido pelo nosso orientador, professor Marco Antonio da Silva Ramos, no qual o coro é “pensado como um espaço onde formação e *performance* aconteçam indissolvelmente, onde a qualidade artística é objetivo primeiro, mas é também objetivo educativo [...]”. (RAMOS, 2003, p. 11, grifo do autor). Em seu texto *O regente-educador: aspectos pedagógicos do trabalho coral*, a professora e regente Ana Lúcia Gaborim-Moreira (2021, p. 82) aponta para o coro como um espaço de ensino-aprendizagem coletivo, o qual “representa essencialmente um ambiente de socialização, em que os resultados são compartilhados em uma via de mão dupla: o regente não só ensina, como também aprende”. Gaborim-Moreira ressalta que um coro, assim como qualquer outro coletivo de pessoas, reúne indivíduos com diferentes vivências e modos de pensar. Segundo a autora, “nisso reside um dos papéis do regente-educador: permitir que todos os seus coralistas se desenvolvam musical e artisticamente, proporcionando os meios para esse desenvolvimento” (Ibidem). Importante notar que a autora também desenvolveu sua pesquisa de doutorado na USP, sob orientação do professor Marco Antonio.

No período em que estávamos em atividade remota, o aspecto colaborativo da nossa prática foi ainda mais evidenciado – haja vista a quantidade de autores e pessoas envolvidas nas

primeiras produções do grupo: a primeira tentativa de gravação foi conduzida por um aluno de pós-graduação; o primeiro projeto finalizado, o arranjo de *Lua, Lua, Lua, Lua*, veio de uma sugestão de repertório dada por uma coralista; em seguida tivemos duas composições de alunos-coralistas (*Pesquisas de Solo Nº 9* e *Sonho Final*) – os quais não só criaram as obras, mas também foram ativos em todo o trabalho prático com o coro; e a montagem *Dona Nobis Pacem Op. 28*, que estava integrada à nossa pesquisa. Ademais, é importante destacar que, no primeiro semestre de 2020, a equipe de preparação vocal elaborou um rico material didático em formato escrito e audiovisual, a fim de dar suporte ao estudo individual dos(as) coralistas, tendo em vista o número reduzido de estudantes de canto que compunham o coro⁶⁸. Em nenhuma dessas ações o diretor artístico do coro atuou ou tomou qualquer decisão sozinho. O professor Marco Antonio agiu como um catalisador de todas as ideias e propostas advindas do grupo.

Outro projeto que evidenciou essa característica foi a elaboração do arranjo coletivo da obra *En las noches claras*⁶⁹, de Anselmo Mancini, a partir do poema de Gloria Fuertes, iniciado em 2020 e finalizado em 2021. A construção aconteceu por meio de um processo de dinâmicas de grupo, conduzido pelo professor Marco Antonio, no qual os coralistas ocupavam papéis de protagonismo e liderança. Observei que, através deste projeto, foram explorados a autonomia e o potencial criativo do grupo. Como doutoranda e estagiária docente, poder acompanhar as estratégias artístico-pedagógicas adotadas pelo professor Marco Antonio, bem como os resultados alcançados, foi enriquecedor e possibilitou a reflexão sobre como podemos ser mediadores em um ambiente de ensino coral à distância, do desenvolvimento individual dos alunos a partir de uma prática essencialmente coletiva. Compartilhando o pensamento do compositor e educador canadense Murray Schafer, no livro *O Ouvindo Pensante*, ao refletir sobre suas experiências pedagógicas:

Na educação, e considerando o aspecto de transmissão de conhecimentos, o professor tem todas as respostas, e os alunos, a cabeça vazia – pronta para assimilar informações. Numa classe programada para a criação não há professores: há somente uma comunidade de aprendizes. O professor pode criar uma situação ou colocar um problema; depois disso, seu papel de professor termina. Poderá continuar a participar do ato de descobertas, porém não mais como professor, não mais como a pessoa que sempre *sabe* a resposta. (SCHAFER, 1992, p. 186)

⁶⁸ O *Comunicantus: Laboratório Coral* disponibilizou o material audiovisual produzido para o *Coro de Câmara Comunicantus* em seu canal do YouTube, que pode ser acessado através do link: https://www.youtube.com/playlist?list=PLFVsT3IP04CyZaTIWDF9_IQitU0sgXHrr

⁶⁹ O arranjo coletivo *En las noches claras* pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/FmBfr56p6Ls?si=dV7RK3woCoUkvZJe>

Ao ler o texto de Schafer é difícil não nos remetemos ao pensamento freireano sobre o ensino bancário e o ensino libertador/problematizador. Resumidamente, Paulo Freire compreendia por ensino bancário aquele que entende o educando como uma caixa vazia onde deposita-se conhecimento, no qual o estudante não é sujeito de sua própria aprendizagem, mas sim expectador e depois reproduzidor. Por ensino libertador/problematizador entende-se as práticas que colocam o educando como ser ativo do processo, que cria, opina, questiona, atua e apreende junto com o educador. Nas palavras de Paulo Freire, “não há docência sem discência”⁷⁰.

O educador democrático não pode negar-se ao dever de, na sua prática docente, reforçar a capacidade crítica do educando, sua curiosidade, sua insubmissão. Uma de suas tarefas primordiais é trabalhar com os educandos a rigorosidade metódica com que devem se “aproximar” dos objetos cognoscíveis. E esta rigorosidade metódica não tem nada que ver com o discurso “bancário” meramente transferidor do perfil do objeto ou do conteúdo. É exatamente neste sentido que ensinar não se esgota no “tratamento” do objeto ou do conteúdo, superficialmente feito, mas se alonga à produção das condições em que aprender criticamente é possível. E essas condições implicam ou exigem a presença de educadores e de educandos criadores, instigadores, inquietos, rigorosamente curiosos, humildes e persistentes. Faz parte das condições em que aprender criticamente é possível a pressuposição por parte dos educandos de que o educador já teve ou continua tendo experiência da produção de certos saberes e que estes não podem a eles, os educandos, ser simplesmente transferidos. Pelo contrário, nas condições de verdadeira aprendizagem os educandos vão se transformando em reais sujeitos da construção e da reconstrução do saber ensinado, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo. Só assim podemos falar realmente de saber ensinado, em que o objeto ensinado é apreendido na sua razão de ser e, portanto, aprendido pelos educandos. (FREIRE, 1996, p. 13)

Ao longo do século XX diferentes correntes e filosofias relacionadas aos estudos da educação colocaram o aluno como objetivo central dos processos educativos, em detrimento ao acúmulo de conhecimento. Não que a aprendizagem de conteúdos seja irrelevante, mas os questionamentos estão na forma como o processo é conduzido, entendendo a importância de o aluno ser protagonista de seu aprendizado e que esse aprender (mais do que aprender) é enriquecido nas relações que se estabelecem entre os sujeitos. O professor sai do pódio de detentor dos saberes, tornando-se um facilitador e mediador dos processos e relações. Podemos citar como importantes representantes dessas transformações os educadores vinculados ao movimento da Escola Nova, como John Dewey, Maria Montessori, Freinet, Cousinet e Edouard Claparède; assim como as teorias cognitivas formuladas por Piaget e Vygotsky. Segundo Torres e Irala (2014, p. 74), a Escola Nova propôs o “deslocamento da aula centrada no professor e

⁷⁰ Título do primeiro capítulo do livro *Pedagogia da Autonomia*, de Paulo Freire (1996).

nos conteúdos estáticos e repetitivos para a aula centrada nos alunos e na apreensão crítica dos conteúdos”, enquanto “as teorias Cognitivas de Piaget e Vygotsky trouxeram uma nova compreensão do processo de construção dos conhecimentos, na interação entre o sujeito e o objeto de aprendizagem”.

Torres e Irala discorrem sobre as ideias que fundamentam o pensamento da Escola Nova e das teorias de Piaget e Vygotsky ao apresentarem conceitos que abrangem a **aprendizagem colaborativa**. Segundo os autores, essa perspectiva de aprendizagem remete a antigas práticas pedagógicas, advindas de diferentes correntes de pensamento: “Desde o século XVIII, educadores utilizaram-se e têm se utilizado da filosofia da aprendizagem colaborativa, cooperativa e de trabalho em grupos, pois acreditavam em seu potencial de preparar seus alunos para enfrentar a realidade profissional” (TORRES e IRALA, 2014, p. 62). Como importante fonte para o embasamento teórico da aprendizagem colaborativa, Torres e Irala referem-se a Pierre Dillenbourg, pesquisador sênior da Escola Politécnica Federal de Lausanne (EPFL, Suíça), que atua nas áreas de educação e tecnologia. Em seu texto *O que você quer dizer com "aprendizagem colaborativa"?*⁷¹ (1999), Dillenbourg apresenta a aprendizagem colaborativa como “uma situação em que duas ou mais pessoas aprendem ou tentam aprender algo juntas” (DILLENBOURG, 1999, p. 1, tradução nossa⁷²).

Um conceito simples de aprendizagem colaborativa apresentado por Dillenbourg (1999) é que essa é uma situação de aprendizagem na qual duas ou mais pessoas aprendem ou tentam aprender algo juntas. De acordo com o autor, esse conceito geral pode ser interpretado de várias maneiras: o número de sujeitos pode sofrer grande variação, podendo ser duas ou milhares de pessoas; aprender algo também é um conceito muito amplo, pois pode significar o acompanhamento de um curso ou ainda a participação em diversas atividades como, por exemplo, as de resolução de problemas; o aprender “em conjunto” pode ser interpretado de diversas maneiras, como situações de aprendizagem presenciais ou virtuais, síncronas ou assíncronas, esforço totalmente em conjunto ou com divisão de tarefas. Assim sendo, a prática de aprendizagem colaborativa pode assumir múltiplas caracterizações, podendo haver dinâmicas e resultados de aprendizagem diferentes para cada contexto específico. (TORRES e IRALA, 2014, p. 65)

A abordagem da aprendizagem colaborativa tem sido utilizada com frequência em contextos educacionais de ensino à distância, que adotam ambientes virtuais, como a *Aprendizagem Colaborativa apoiada por Computador*, também denominada *Ambientes Virtuais de Aprendizagem* (AVA). Os AVAs são sites ou plataformas utilizados por instituições

⁷¹ What do you mean by 'collaborative learning'?

⁷² [...] a situation in which two or more people learn or attempt to learn something together.

de ensino que simulam não só uma sala de aula presencial, mas agregam vários elementos que se relacionam ao ambiente de aprendizagem, como, por exemplo: aulas síncronas; videoaulas e demais conteúdos multimídia (vídeos, textos e podcasts); bibliotecas digitais; fóruns de discussão e outros espaços de interação entre professores e estudantes. Para Torres e Irala, “uma característica fundamental desses ambientes é a interatividade, ou seja, a possibilidade de trocas mútuas de informação”. (Ibidem, p. 77). Os autores destacam outras metodologias de aprendizagem colaborativa adotadas em sala de aula presenciais, mas apresentamos brevemente os AVAs por se aproximarem do trabalho realizado pelo *Coro de Câmara Comunicantus* no período de isolamento social imposto pelo novo coronavírus.

Entendemos que no *Coro de Câmara Comunicantus* a aprendizagem colaborativa ficou mais presente durante o período da pandemia, pelo fato de ser um grupo cuja principal finalidade era a produção artística. Com o distanciamento social, a produção artística foi mais mediada pelo diálogo do que em um ambiente presencial. Apesar desses pressupostos pedagógicos estarem presentes na elaboração e no planejamento das ações, a rotina do grupo estava voltada a ensaios e concertos, com menos momentos reflexivos do que um espaço de sala de aula. A reflexão sobre os processos era discutida e registrada anualmente em relatórios produzidos pelos(as) coralistas, mas ocupava um espaço menor na prática semanal do grupo. Em texto publicado em 2019, a professora Susana Cecília Igayara-Souza, atual coordenadora do *Comunicantus*, faz referência a estrutura pedagógica do trabalho coral do Departamento de Música da ECA-USP em princípios de colaboração e cooperação.

A base do trabalho coral desenvolvido na USP é o pensamento pedagógico colaborativo (participação no trabalho coletivo) e cooperativo (trabalho em conjunto), baseado nos princípios da aprendizagem orientada, combinada com a aprendizagem entre pares (*peer learning*). Em outras palavras, os alunos aprendem uns com os outros, com a supervisão dos professores. Esses princípios são colocados em prática com a utilização da metodologia de "resolução de problemas" como guia para o desenvolvimento das atividades, sempre baseadas em planejamentos e avaliações escritas e comentadas oralmente. (IGAYARA-SOUZA, 2019, p. 275, tradução nossa⁷³)

Além das ações relacionadas à escolha e à montagem de repertório, já destacadas em nosso texto, também podemos observar como o trabalho foi construído coletivamente por meio

⁷³ La base del trabajo coral que se desarrolla en la USP es un pensamiento pedagógico colaborativo (participación en un trabajo colectivo) y cooperativo (operación en conjunto), basado en los principios del aprendizaje por tutoría combinada con el aprendizaje entre pares (*peer learning*). O sea, los alumnos aprenden unos con los otros, con supervisión de los profesores. Esos principios son colocados en práctica por la utilización de la metodología de "solución de problemas" como guía para el desarrollo de las actividades, siempre basados en planeamientos y evaluaciones escritas y comentadas oralmente.

de um retrospecto aos primeiros encontros virtuais do coro. À época, fiquei responsável pela elaboração dos resumos desses encontros, que se deram entre os dias 17 de março e 5 de maio de 2020⁷⁴. Após esse período, passamos a denominar os encontros como ensaios – que contavam uma estrutura pré-estabelecida, definida nas reuniões da equipe. Apresentamos o resumo da segunda reunião online, ocorrida no dia 18 de março de 2020. Esses resumos tinham caráter organizacional e eram compartilhados com todo o coro, mas não seguiam nenhum protocolo pré-estabelecido.

Reunião do dia 18/03/2020⁷⁵

Durante a reunião foram levantadas questões relacionadas, principalmente, a dois aspectos:

- 1) Como manter o trabalho de técnica vocal individualmente.
- 2) Questões relacionadas às gravações dos áudios do repertório.

Em relação à primeira questão, foi definido que as preparadoras vocais do coro, Regina e Anne, preparariam um material didático para os alunos-coralistas trabalharem individualmente em casa, com exercícios e orientações para a realização desses exercícios, de forma a criar uma rotina de estudo vocal.

As alunas Tiffany, Alana, Giovana e Elisa deram sugestões sobre possibilidades de trabalho vocal à distância, como, por exemplo, montar pequenos grupos ou duplas de trabalho, que fizessem o aquecimento juntos em vídeo-chamadas, com um(a) cantor(a) mais experiente dando as devidas orientações.

Sobre as questões relacionadas às gravações também surgiram diversas sugestões e possibilidades. O aluno Vinícius Pontes sugeriu que as reuniões semanais fossem utilizadas para dar feedback dos áudios enviados. A aluna Camila sugeriu a elaboração de uma performance a partir dos vídeos enviados - ideia que vai ao encontro da proposta já apresentada pelos professores. A partir das propostas apresentadas, a professora Susana sugeriu que montássemos dois tipos de performance: uma bem definida metricamente e outra feita a partir da exploração da defasagem do tempo, a exemplo da peça *Immortal Bach* (Knut Nystedt).

Também foram levantadas questões relacionadas à prestação de contas do projeto para a reitoria. Sobre isso, os professores informaram que a cada dia são definidos novos parâmetros de avaliação e formas de trabalho.

Sobre o material produzido para o trabalho à distância, de estudo e registro do repertório, o aluno de doutorado Zé Luiz disse estar produzindo vídeos e áudios das outras partes da Suíte Carimbó para enviar a todos e, mesmo não estando perfeitos, estes poderiam ser usados como material para testar novas formas de montar o coro virtual. Zé Luiz reiterou que sempre enviará vídeos com e sem áudio, somente com áudio e também recomendações de estudo para cada parte da suíte, incluindo aquelas que o coro já cantou.

Podemos observar a participação de diferentes pessoas que ocupavam função de coralistas, monitores e professora proferindo sugestões relacionadas ao trabalho de técnica

⁷⁴ Elaborei resumos de oito reuniões, disponíveis nos apêndices de nosso trabalho.

⁷⁵ Resumo da segunda reunião online do *Coro de Câmara Comunicantus*, elaborado pela autora.

vocal, estrutura dos encontros, montagem de repertório, elaboração de performances, além de instruções para as próximas atividades. As demais reuniões aconteceram de maneira semelhante, porém com ênfase maior na distribuição de tarefas com vistas à montagem das obras a partir das gravações individuais dos(as) coralistas. À medida que a perspectiva da volta presencial ficou distante da realidade estabelecida, os encontros foram direcionados à prática musical e configurados como ensaios online.

1.4.2.2.1. Estrutura dos ensaios online

Como mencionado, os ensaios do *Coro de Câmara Comunicantus* aconteciam duas vezes por semana, às terças e quartas-feiras, das 19h às 21h40. Para a equipe de trabalho, além das atividades com o coro, também tínhamos uma reunião semanal de duas horas, na qual planejávamos as atividades da semana, discutindo as estratégias adotadas, as questões interpretativas do repertório, dificuldades técnico-vocais e também demandas operacionais. De maneira geral, os ensaios eram divididos em três momentos: 1) aquecimento corporal e vocal; 2) ensaios de naipe; 3) encontro com todo o coro. A plataforma de videoconferência *Zoom* possibilita a abertura de “salas” em uma mesma reunião, ou seja, o grupo pode ser subdividido e depois retornar à “sala principal”, dentro de um mesmo ambiente virtual. Essa ferramenta facilitou a organização e condução do trabalho.

O ensaio iniciava com aquecimento corporal e vocal que, dependendo repertório, acontecia em conjunto – com uma pessoa dirigindo e os demais cantando com microfones fechados – ou dividido em mini grupos, cuja formação variava de acordo com as estratégias pedagógicas para melhor desenvolvimento vocal ou de aprendizagem das obras: vozes femininas e masculinas, vozes agudas e graves ou divididos por naipe. Quando estávamos em mini grupos, o trabalho acontecia de forma mais individualizada – cada coralista cantava exercícios selecionados sozinhos. Sabemos que essa prática traz uma exposição que gerava certo desconforto, tendo em vista que um princípio da prática coral é o canto coletivo, e também por razões extramusicais, como o ambiente em que o coralista estava com presença de familiares, animais, sons externos que vazavam, ou até mesmo pela qualidade da aparelhagem e da conexão com a internet. Contudo, essa foi a estratégia que se mostrou mais eficaz, tanto para o trabalho vocal, quanto para o estudo com repertório, pois não precisávamos esperar a gravação chegar para darmos os feedbacks, tendo um melhor aproveitamento dos encontros e observando, posteriormente, melhor desempenho nas gravações.

A segunda parte do ensaio consistia no trabalho em naipe, com um(a) monitor(a) responsável por cada mini grupo. Em geral, o regente responsável pela peça, assim como o professor Marco Antonio, circulava pelas salas dos naites, observando o trabalho e dando instruções necessárias. Em grande parte dos ensaios o professor Marco Antonio conduzia o trabalho de um naipe específico, que carecia de maior atenção ou estava sem monitoria. Em relação à leitura das obras, foram adotadas duas estratégias principais: 1) leituras coletivas com todos(as) os(as) coralistas cantando com microfones fechados, conduzidas por um dos monitores, por meio de compartilhamento de arquivos de áudio e partitura, exibição de vídeos-guia e execuções demonstrativas ao vivo; 2) liberação parcial do ensaio (com tempo determinado) para estudo individual. No trabalho coletivo de leitura eram apresentados os principais aspectos musicais (harmônicos, rítmicos, melódicos), textuais, interpretativos e técnico-vocais das peças, bem como eram discutidas questões levantadas pelos próprios estudantes.

A cada ano os(as) coralistas-bolsistas redigiam um relatório das atividades desenvolvidas a partir de questões elaboradas pelos professores responsáveis, com contribuição da equipe de trabalho do coro, que trazia reflexões sobre os processos de aprendizagem de repertório, desempenho artístico e dos concertos (em ambiente presencial). Os relatórios do período relativo aos anos 2020-2021 incluíram questões sobre a qualidade dos ambientes individuais de estudo para os ensaios e prática musical online, a condição dos equipamentos eletrônicos e a qualidade de conexão via internet, além de reflexões sobre procedimentos e formas de abordagem nos ensaios. Selecionamos trechos do relatório de duas coralistas do naipe de sopranos que avaliam o desenvolvimento musical pessoal a partir de dois tipos de abordagens em ensaios: 1) ensaios com interação em tempo real (em que as coralistas cantavam individualmente); 2) ensaios a partir de gravações individuais e comentado durante o ensaio.

A meu ver, o tipo de ensaio que mais me propiciou crescimento da performance foi o primeiro referido: com interação em tempo real. Nele, pude receber um acompanhamento direto e imediato - o que facilitou o processo de aprendizagem - já que se podia experimentar mesmo durante o ensaio as proposições feitas pelo Prof. Marco e pelas monitoras e já receber o retorno e orientação deles, também ouvir os outros colegas cantando e procurando aplicar as dicas e apontamentos foi muito importante para a consolidação do aprendizado e da performance. (Julia Pires de Britto Costa, Relatório PUB 2020/21, Coro de Câmara Comunicantus)

Eu tive preferência pelos ensaios com interação em tempo real, pois eu tinha o feedback no momento exato em que realizei a atividade e isso me fazia melhorar muito mais do que esperar pela resposta depois de dias da gravação. A forma com que aconteceram os ensaios contribuiu muito para o meu crescimento, pois além de ouvir sugestões dos monitores e colegas, eu podia

ver como outros coralistas reagem a alguma abordagem nova sugerida por pessoas diferentes. Por ser cantora não tive muitos problemas técnicos, mas certamente aprendi muito sobre refinamentos e questões interpretativas sugeridas. A divisão de naipes ajudou muito, pois gerou mais foco para cada participante, principalmente por parte das colegas que não são cantoras, as quais evoluíram muito. (Tiffany Anastássia Liantziris, Relatório PUB 2020/21, Coro de Câmara *Communicantus*)

Torres e Irala (2014, p. 89) destacam que “o elemento crucial de uma participação ativa é a troca de experiências por meio do diálogo”. Podemos observar em ambos os relatos a importância da interação em tempo real e da troca de experiências proporcionada pelos ensaios de naipe, nos quais as coralistas podiam ouvir umas às outras e expressar suas opiniões, o que foi um importante fator de melhora nos processos de aprendizado, bem como nos resultados artísticos. Sobre os processos avaliativos desenvolvidos no ambiente do *Communicantus*, a professora Susana Cecília Igayara destaca que “a capacidade de fornecer e aceitar *feedback* de forma construtiva permite que os colaboradores se beneficiem dos pontos fortes uns dos outros” (IGAYARA-SOUZA, 2019, p. 275, tradução nossa⁷⁶). Os autores Torres e Irala também ressaltam outros benefícios que a aprendizagem colaborativa pode proporcionar:

No trabalho em colaboração os alunos assumem na sala de aula a responsabilidade por sua própria aprendizagem e desenvolvem habilidades metacognitivas para monitorar e dirigir seu próprio aprendizado e desempenho. Quando há a interação entre pessoas de forma colaborativa, por meio de uma atividade autêntica, elas trazem seus esquemas próprios de pensamento e suas perspectivas para a atividade. Cada pessoa envolvida na atividade consegue ver o problema de uma perspectiva diferente e estão aptas a negociar e gerar significados e soluções mediante um entendimento compartilhado. A proposta construtivista levou a uma compreensão de como o aprendizado pode ser facilitado por meio de atividades engajadoras e construtivas. Esse modelo de aprendizagem enfatiza a construção de significados com participação ativa em contextos sociais, culturais, históricos e políticos. (TORRES e IRALA, 2014, p. 89)

1.4.3. Retorno ao ambiente presencial e adaptações do projeto de pesquisa em performance

Entre os meses de dezembro de 2021 e maio de 2022 estive afastada de minhas atividades acadêmicas e artísticas, em decorrência da licença maternidade. Até meados do mês de abril, o *Coro de Câmara Communicantus* se manteve em atividade remota, retomando os ensaios presenciais no dia 20 de abril de 2022, a partir da adoção de medidas de segurança

⁷⁶ La habilidad de proporcionar y aceptar *feedback* constructivamente permite que los colaboradores se beneficien de los puntos fuertes de los otros.

sanitária, com maior distanciamento entre os cantores, uso de máscaras e incorporando mais intervalos para melhor circulação de ar⁷⁷.

Meu retorno às atividades acadêmicas se deu no mês de junho, no qual me dediquei ao trabalho de edição da peça *Minimalisticamixolidicosaxvox*, gravada em 2021. Em setembro de 2022, o *Coro de Câmara Communicantus* teve suas atividades interrompidas, em decorrência do corte de bolsas que davam suporte ao projeto, através do PUB-USP (Programa Unificado de Bolsas da USP). Em agosto daquele ano, último mês de atividades do coro, foram realizadas gravações de quatro obras corais, dentre elas a peça *Viver de Voz* (1989), do compositor Gilberto Mendes, com texto dos professores Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecília Igayara-Souza, para coro SATB, na qual atuei como regente coral. O produto audiovisual deste trabalho pode ser acessado através do QR Code e link a seguir.

Viver de Voz, de Gilberto Mendes



<https://youtu.be/utgJnyhhy0?si=EMclJMm9nxoO9QUw>

O término das atividades do *Coro de Câmara Communicantus* impactou diretamente o desenvolvimento do projeto de pesquisa do doutorado, tendo em vista que nosso trabalho se insere na linha de Performance, a qual requer um aperfeiçoamento de aspectos técnicos de regência coral, possibilitado pelo trabalho prático junto ao coro. No início do segundo semestre de 2022 foram realizadas reuniões com a equipe de trabalho do coro, dirigida pela professora Susana Cecília-Igayara Souza e pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos, com o objetivo de reorganizar os trabalhos. Além disso, minha atividade junto ao coro também estava vinculada ao estágio docente PAE – à época, supervisionado pela professora Susana Cecília Igayara – que era cumprido em uma disciplina de graduação de caráter optativa, denominada *Prática de Coro de Câmara*, e que tinha

⁷⁷ Em nosso trabalho nos limitamos ao relato de minha experiência junto ao coro, portanto não abordamos as atividades realizadas pelo grupo durante meu período de afastamento (Licença Maternidade).

suas atividades inseridas no contexto dos ensaios. Com o término do grupo, a disciplina passou por um processo de reorganização de suas atividades, tendo por enfoque a organização de dois workshops na área de canto coral, *Canto Coletivo e Improvisação Vocal*, ministrados pela doutoranda Paula Castiglioni, e o workshop *Regência de música contemporânea a partir de exemplos do repertório coral brasileiro*, ministrado por mim, como parte importante do desenvolvimento do estágio.

Neste workshop propus a discussão de problemáticas da regência de obras corais brasileiras que fazem uso de processos composicionais como indeterminação, aleatoriedade, improvisação e exploração de texturas construídas a partir de sonoridades não convencionais. Estiveram presentes alunos(as) do departamento de Música da ECA-USP e demais pessoas interessadas no assunto, que participaram das atividades como coristas, cantando excertos do repertório selecionado, bem como discutindo questões interpretativas levantadas no decorrer do workshop.

Paralelo a isso, para cumprimento da carga horária total do estágio, também acompanhei, ao longo do semestre, as atividades da disciplina de graduação *Projetos de Repertório Coral I*, ministrada pela professora Susana Cecília Igayara-Souza. A referida disciplina tem por objetivo propiciar aos inscitos o desenvolvimento e o aprofundamento de um projeto pessoal de estudo do repertório coral, seja ele focado na análise e/ou estudo interpretativo de alguma obra; na elaboração de algum projeto de criação, relacionado à composição, arranjo de obras ou montagem de espetáculo; na programação de repertório para diferentes tipos de coros; ou no estudo das estratégias de ensino/aprendizagem dentro do contexto da prática vocal coletiva. O curso é construído a partir dos projetos dos alunos matriculados, o que proporciona discussões e ampliação do conhecimento em diferentes campos do conhecimento musical, porque cada projeto se concentra em áreas distintas. No segundo semestre de 2022 tivemos projetos vinculados à montagem da ópera, criação de arranjo coral, criação de espetáculo teatral-musical, estudo analítico e interpretativo de obras e montagem de repertório para coro amador. Pude acompanhar o desenvolvimento dos projetos e contribuir nas discussões em aula, com enfoque no processo de construção dos projetos, ministrando o seminário *O potencial musicalizador do repertório coral*.

Ao final do ano de 2022 a professora Susana Cecília Igayara-Souza, enquanto coordenadora das atividades corais do Departamento de Música, me fez o convite para estar à frente do *Coral da ECA-USP* no ano de 2023, como regente titular do coro, sob a supervisão de meu orientador. A oportunidade representaria um grande desafio artístico-pedagógico, mas seria o melhor espaço para darmos continuidade às atividades práticas de nossa pesquisa, mais especificamente, ao meu desenvolvimento técnico enquanto regente coral.

CAPÍTULO 2 - O Coral da ECA-USP: performance em sala de aula

2.1. 50 anos do Coral da ECA-USP: Klaus-Dieter Wolff e Marco Antonio da Silva Ramos

Formado principalmente por estudantes em atividade curricular, o Coral da ECA-USP apresentou-se em eventos internacionais e nacionais de renome, como o *Festival de Música Nova de Santos*, o *Festival de Inverno de Campos do Jordão* e a *Bienal de Música Brasileira Contemporânea* do Rio de Janeiro. Em São Paulo, apresentou-se em salas com significativa programação cultural, como a Sala São Paulo, o Grande Auditório do MASP, o Teatro Cultura Artística, Memorial da América Latina, Teatro Municipal, além dos espaços da USP em concertos do Anfiteatro Camargo Guarneri, Auditório do Departamento de Música e Museus. Realizou primeiras audições de obras de compositores uspianos (professores e alunos), como Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Mario Ficarelli, Marco Antonio da Silva Ramos, Paulo César Chagas, Sílvio Ferraz entre outros. Teve como regentes Klaus-Dieter Wolff, Celso Delneri, Samuel Kerr, Henrique Gregori, Gil Jardim e, desde 1981, é regido por Marco Antonio da Silva Ramos. No repertório sinfônico, apresentou-se com a OSESP – Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a OSUSP – Orquestra Sinfônica da USP, OSMA – Orquestra Sinfônica Municipal de Santo André, a OCSP – Orquestra de Câmara de São Paulo e a OCAM – Orquestra de Câmara da USP. (COMUNICANTUS, 2009, s.p.⁷⁸)

O Coral da ECA-USP é formado, em sua maioria, por alunos de graduação da USP em atividade curricular. A atividade coral no Departamento de Música teve início em 1973, com o maestro alemão Klaus-Dieter Wolff. De 1981 a 2019, foi regido por Marco Antonio da Silva Ramos; entre os anos de 2020 e 2022, foi conduzido por Paulo Fred Teixeira; e, no ano de 2023, como parte do programa de Doutorado em Performance de Regência Coral do Departamento de Música da ECA-USP, está sendo regido por Denise Castilho Cocareli, sob orientação de Marco Antonio da Silva Ramos e Joana Mariz, professora responsável pela preparação vocal do grupo. O Coral da ECA-USP é a porta de entrada para as atividades corais no departamento de música, que oferece diversas oportunidades de aprendizado do canto coral. (COMUNICANTUS, 2023, s.p.⁷⁹)

Iniciamos este capítulo com dois resumos biográficos do *Coral da ECA-USP*, ambos extraídos de programas de concertos. Além dos textos serem importantes fontes documentais sobre a história do coro, com informações acerca do tempo de existência do grupo, regentes responsáveis, salas de concerto onde o grupo se apresentou e menção a importantes compositores que integraram o repertório já realizado, há algo pessoalmente significativo: a

⁷⁸ Programa “Carmina Burana, de Carl Orff: Canções seculares para solistas, coros, pianos, percussão e imagens mágicas - *Um concerto alegórico*”. Regente convidada e Direção artística Carmen Helena Téllez. Direção Cênica Roberto Borges. *Coral da ECA-USP*; Comunicâmara; Studio Coral Vozes Femininas. Regente Titular: Marco Antonio da Silva Ramos. 2 e 3 de set. de 2009. Teatro do Colégio Santa Cruz. Org. *Comunicantus: Laboratório Coral*.

⁷⁹ Programa “Festival Comunicantus 2023”. Participação dos coros: CUCO (Coral Universitário Comunicantus); Coral Escola Comunicantus e Coral da ECA-USP. IGAYARA-SOUZA, Susana (diagramação e edição do programa). Espaço das Artes da ECA-USP, dia 8 de dezembro de 2023.

primeira citação está registrada no programa do meu primeiro concerto como aluna, na figura de coralista, em meu primeiro ano de graduação em Licenciatura em Música (2009). A segunda refere-se ao programa do meu último concerto como discente, na figura de regente do coro, como parte das atividades do curso de Doutorado em Performance em Regência Coral do PPGMUS da ECA-USP (2023). Quatorze anos separam os dois documentos e posso dizer que o cerne da minha formação como regente coral foi construído neste período. O *Coral da ECA-USP* tem ocupado papel fundamental na minha formação como regente e educadora, e fechou um importante ciclo da minha formação.

O ano de 2023 foi especialmente significativo para o *Comunicantus: Laboratório Coral*, pois marcou 50 anos da atividade coral no Departamento de Música da ECA-USP. O início das atividades se deu com o *Coral da ECA-USP*, em 1973, à época chamado *Coral Comunicantus* (como já explicamos no item 1.2. do primeiro capítulo, no qual apresentamos o Laboratório), que integrava alunos de toda a ECA e não somente do Departamento de Música. O primeiro regente e professor de regência coral do Departamento de Música foi o alemão Klaus-Dieter Wolff (1926-1974), que lecionou no departamento entre os anos de 1972 e 1974 – ano de seu falecimento. Apesar do pouco período de atuação na escola, Klaus deixou um importante legado, particularmente refletivo na universidade através das ações do professor Marco Antonio da Silva Ramos, que foi seu aluno e dirigiu as atividades corais do departamento por 38 anos, entre 1981 e 2019.

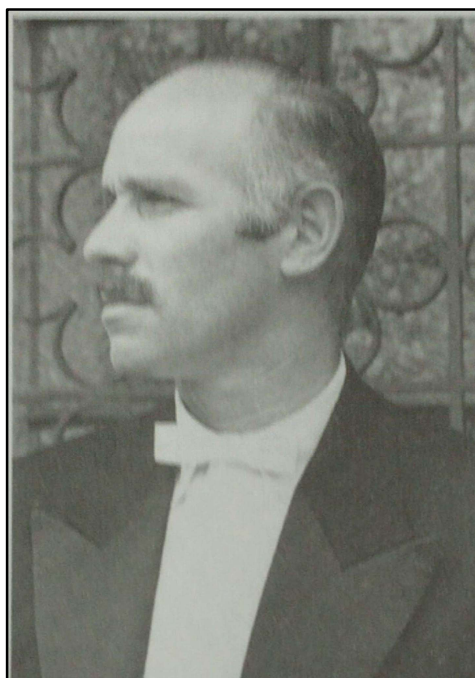
Nascido em Frankfurt, na Alemanha, veio ainda criança para o Brasil, que adotou como pátria do coração. Estudou com Koellreutter na Escola Livre de Música, em São Paulo, e mais tarde aperfeiçoou-se com Kurt Thomas e Robert Shaw. Regente, cantor, professor, uma pessoa de quem os que o conheceram se recordam pela simplicidade, amizade sincera e dedicação à música, que exercia como um sacerdócio. Durante o dia, dedicava-se a seu consultório odontológico e à noite cantava ou regia corais, como o Conjunto Coral de Câmara de São Paulo e o Madrigal Ars Viva em Santos, sempre trabalhando repertórios que traziam informação ao público, com base nos estudos realizados em sua bem atualizada biblioteca. (PASCOAL, 2011, p. 143)

Em 1951 fundou o *Conjunto Coral de Câmara de São Paulo*, grupo voltado à performance da música antiga, renascentista e contemporânea. Dez anos depois, em 1961, na cidade de Santos, integrou a fundação do *Madrigal Ars Viva*, juntamente com Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Adriana de Oliveira, que o convidaram para ser o regente do grupo, inspirados no trabalho realizado por ele no *Conjunto Coral de Câmara*. No mesmo período também participou da fundação do coral *Collegium Musicum de São Paulo*, integrando o grupo como cantor, à época, regido por Ronaldo Bologna. Em 1967 foi aluno bolsista do curso

Meadow Brook School of Music, da Universidade de Oakland (EUA), onde atuou como assistente do maestro Robert Shaw. “Em 1967 e 1970 participou do Movimento Villa-Lobos e em 1971 dirigiu o *Centro de Expansão Coral da Juventude Musical de São Paulo*” (DUARTE, 2011, p. 79). Klaus foi responsável pela montagem de obras corais canônicas do repertório renascentista, como a *Vespro della Beata Vergine*, de Monteverdi, a missa *Se la face ay Pale*, de Guillaume Dufay (GABRIEL, 2021), além de estreiar muitas obras de compositores vinculados aos coros que conduzia, dentre as quais: *Um Movimento Vivo e Life: Madrigal*, de Willy Corrêa de Oliveira; e *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola) – que integra nossa pesquisa –, *Nascemorre*, e *Vai e Vem*, de Gilberto Mendes.

Em seu trabalho artístico-pedagógico, Klaus marcou toda uma geração de músicos e regentes, firmando uma escola de técnica de regência em São Paulo. Após sua precoce morte em 1974⁸⁰, grande parte dos grupos que conduzia foram mantidos por alunos e/ou coralistas. No *Coral da ECA-USP*, por exemplo, o violonista e regente Celso Delneri, que era aluno do curso de música da ECA-USP, foi convidado a dirigir o coro, ficando como regente titular do grupo entre os anos de 1974 e 1978.

Figura 12 - Klaus-Dieter Wolff



Fonte: Valente (2011, p. 201)

⁸⁰ Klaus-Dieter Wolff faleceu aos 48 anos de idade, vítima de leucemia.

Figura 13 - Klaus-Dieter Wolff e alunos da *ECA-USP*, em frente ao prédio administrativo da ECA (1974)



Fonte: Arquivo do *Comunicantus: Laboratório Coral*.

O *Coral da ECA-USP* fez sua estreia no dia 28 de junho de 1973, sob a regência de Klaus-Dieter Wolff, em concerto no auditório do Museu de Arte de São Paulo (MASP) que contou com peças renascentistas e uma obra inédita de caráter experimental, composta por Marco Antonio da Silva Ramos, a partir do poema concreto de Augusto de Campos, *Acaso*, para coro SSATTB. À época, o professor Marco Antonio da Silva Ramos era aluno do curso de Composição, tinha aulas de regência coral e cantava no *Coral da ECA-USP* com Klaus-Dieter Wolff. Nesse mesmo concerto, além de ter a obra estreada, Marco Antonio também regeu o bis – momento que considera sua estreia profissional como regente coral, como relatou em entrevista concedida à Ana Paula dos Anjos Gabriel, em 2019:

Klaus foi até o Willy, que era nosso professor de composição, e pediu a ele que designasse um aluno para fazer uma obra para ser cantada na estreia do Coral da ECA. Por isso que quando eu fui estrear o Coro de Câmara eu pedi a um aluno que fizesse uma obra. Estreei o Coro de Câmara com uma obra de aluno. O *João*, de Iury Cardoso⁸¹.

[...] Klaus pediu para designar alguém, e designou a mim. E eu escrevi em cima de um poema que se chama *Acaso* - eu posso te dar essa obra se você quiser, eu tenho... mas é uma obra totalmente gráfica ou búlica⁸² [referindo-se à notação musical não tradicional]. Tem partes que são bulas do que fazer e partes que são gráficas, que são leitura gráfica. Não tem uma nota escrita.

⁸¹ Como registra Gabriel (2021, p. 343) nas notas de rodapé de seu trabalho, “Silva Ramos refere-se a *João - Rapsódia*, música composta por Iury Cardoso para o *Coro de Câmara Comunicantus*, em 3 de dezembro de 2013, no *Festival de Coros Comunicantus 2013*, ocorrido no Auditório da Faculdade de Medicina da USP”.

⁸² O termo búlica refere-se a uma brincadeira, uma espécie de piada para designar o tipo de notação não tradicional presente na peça.

[...] E aí a gente ensaiou com o Coro da ECA e fez a estreia dela. E no dia da estreia, em 22 de maio [28 de junho]⁸³, foi também minha estreia oficial. Porque eu já vinha regendo ensaios, já tinha esse quarteto que eu mantive durante muito tempo, depois a gente tinha formado um octeto entre os alunos que um ia regendo o outro... já estava na vida coral, já estava regendo há um certo tempo.

[...] eu considero esse dia 22 como o dia em que eu estreio profissionalmente, porque afinal foi no MASP que eu dei o bis. Ele [Klaus-Dieter Wolff] chegou pra mim e disse assim “Se pedirem bis, você faz a partir da letra x”, que eu não lembro qual; “Klaus, eu?”, ele disse “Sim, você fez todos os ensaios naquele dia que eu faltei. Você fez os ensaios, os alunos disseram que você fez muito bem, todo mundo disse que você está fazendo muito bem.” (RAMOS, 2021, entrevista concedida Ana Paula dos Anjos Gabriel, p. 343-344)

Desde que ingressou como professor da cadeira de Regência Coral do Departamento de Música da ECA-USP, Marco Antonio da Silva Ramos também estreia e incorpora obras de alunos ao repertório dos grupos, o que se tornou uma tradição vinculada a esse primeiro acontecimento, no qual ele – enquanto aluno – teve a oportunidade de compor uma obra para o coro que, menos de dez anos depois, viria a dirigir por quase quatro décadas.

Advindo de uma família com uma rica vivência musical, seu processo de musicalização teve início em casa. Sua mãe, professora de música, observou a aptidão e o interesse artístico quando ainda era pequeno, colocando-o para fazer aulas de piano aos 5 anos e meio de idade, com a professora Odette Guedes. Na entrevista concedida a Gabriel (2021), o professor Marco Antonio relata que sua aproximação com o canto coral também aconteceu na infância, através do coro gregoriano do colégio *Liceu Pasteur*, sob regência do Padre Edmond (capelão da escola). Aos 15 anos integrou outro grupo da mesma instituição, o *Coral do Liceu Pasteur*, dirigido pelo maestro Walter Lourenção, onde também começou a ter aulas de técnica vocal com Mariuccia Lusa Lourenção.

Depois, um dia a gente estava saindo, eu devia ter acho que uns 14 para 15 anos, estávamos saindo do ensaio do Padre [Edmond] e passamos pela porta central do Liceu Pasteur, era um pórtico enorme. De cada lado dele tinha uma escadaria (em portas à parte) e de lá vinha um som de coro a 4 vozes. Aí sim era o Lourenção. Eu cantei lá, em 1965 e 1966, com o Lourenção [no coral do Liceu Pasteur].

De cara ele me mandou para o barítono. Era ele e sua esposa, dona Mariuccia Lusa Lourenção, que era a professora de técnica vocal. De maneira que já de cara quando eu entrei no coro a 4 vozes, também começou meu treinamento vocal. Ela sabia das coisas, era uma pessoa que tinha tido formação vocal na Itália, sabia o que fazer, fez com ele um coro que... aquele coro era muito bonito! (Ibidem, p. 338-339)

⁸³ Como já mencionado, a data correta da estreia do *Coral da ECA-USP* é 28 de junho, e não 22 de maio.

Apesar de integrar os coros do *Liceu Pasteur*, Marco Antonio da Silva Ramos foi aluno da instituição nos primeiros anos do ensino fundamental. Depois estudou no *Colégio Bandeirantes* e concluiu o ensino médio no *Colégio Rio Branco*. Neste período integrou o *Madrigal das Arcadas*, com o maestro Diogo Pacheco, compondo o naipe dos baixos. Nesses coros teve grande vivência no repertório de música medieval, renascentista e de músicos brasileiros ligados ao nacionalismo, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Ernst Mahle, além de também entrar em contato com o repertório norte-americano de *spirituals*.

De volta ao Lourenção e ao seu repertório: olhando para obra do Osvaldo Lacerda, você vai ver que ele escreveu algumas peças para o coral do Liceu Pasteur. Acho que *Quadrilha* foi dedicada especificamente, porque me lembro bem. Mas ele [Walter Lourenção] fazia outras coisas. [...] E ele não era nada ligado à questão da vanguarda, eu me lembro de ter feito com ele [Ernst] Mahle, de ter feito [Mozart Camargo] Guarnieri, de ter feito, claro, Osvaldo Lacerda, e muita renascença, se fazia muita renascença. Ele gostava e usava isso como forma de ensino do canto e da fluência.

Então, foi interessante nessa minha história que venho lá da Idade Média com o gregoriano, passo por uma primeira imersão renascentista forte, de maneira que depois também o Diogo fazia muita renascença, todos os coros faziam muita renascença nesse momento. Era como uma lei, tinha que fazer renascença. Mas o Diogo já fazia uma coisa... ele gostava de fazer *spirituals*. Eu me lembro de ter feito uma vez com ele à frente do Madrigal Arcadas uma sessão de leitura de *spirituals* durante um fim de semana. Nós lemos uns sete, porque no próximo fim de semana a gente ia fazer uma oficina de *spirituals* com o maestro Samuel Kerr. (Ibidem, p. 340)

Antes de ingressar no curso de Composição do Departamento de Música da ECA-USP, Marco Antonio foi aluno da Faculdade de Direito da USP (São Francisco). Em entrevista concedida ao projeto *Memórias Ecanas* (2009), o professor relata este período: “Quando eu cheguei na época do vestibular não existia escola superior de música em São Paulo. Meu pai era advogado, meu avô era juiz, todos os irmãos do meu pai eram advogados e então eu fui pro Direito, um pouco porque os artistas iam pra lá.” (RAMOS, 2009, transcrição da autora⁸⁴). Entre os anos de 1967 e 1970 também se aproximou do movimento de música popular, participando dos festivais promovidos pelas emissoras Globo e Record. Fez parcerias composicionais com diferentes músicos, como Cau Pimentel, Valgênio Rangel e Eduardo Gudín, esta última mantida ao longo de sua trajetória, para quem escreveu o texto do samba *Gostei de Ver* (1968), entre outros, e das canções *Pôr do Sol* (1969) e *Pai Tietê* (1991)⁸⁵.

⁸⁴ A entrevista concedida ao projeto Memórias Ecanas pode ser acessada através do link: https://www.youtube.com/watch?v=IUzEg3Rhb_A (acesso em fevereiro de 2024)

⁸⁵ Na década de 2010, ambas as canções foram posteriormente arranjadas para coro por Carlos Menezes Jr. e estreadas pelo *Coro de Câmara Communicantus: Pôr do Sol* (2014), para Coro SATB e *Pai Tietê* (2017), para Coro SATB e violão.

Em 1971 o curso superior de Música foi instituído na ECA-USP e, coincidentemente, houve possibilidade de transferência interna entre as unidades de ensino. Depois de dois anos cursando direito, Marco Antonio migrou para a ECA e integrou a primeira turma do bacharelado em Composição. “O professor [Olivier Toni] que era o chefe do departamento [de Música] naquele tempo me conhecia, tinha estudado harmonia com ele, e ele então me aceitou como aluno e aceitou a minha transferência.” (Ibidem). No Departamento de Música foi aluno de professores que considera seus grandes orientadores musicais: Klaus-Dieter Wolff, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Ronaldo Bologna. Entrou em contato com a prática da regência coral e com a música de vanguarda, construindo seu pensamento composicional e interpretativo.

Eu ainda tive a sorte de ser o primeiro a pôr o pé na sala de aula, por uma coisa totalmente fortuíta. Eu estava encostado no batente da porta, aí a gente viu um senhor de cabelos brancos chegando, brancos como são os meus agora (risadas), que era o compositor, o grande professor, uma referência de vida inteira pra mim, que é o Gilberto Mendes, de Santos. E o Gilberto veio andando [...] e quando me virei para dar passagem ele abriu a porta da sala. Ele tinha a chave, empurrou a porta, pôs a mão no meu ombro e me fez entrar. Então... isso é uma coisa na minha vida que ficou. Eu tenho “a marca” da mão dele no ombro me empurrando, como uma coisa da qual eu me orgulho muito. E aí veio o meu professor, esse que mudou minha vida de novo, que é o professor de regência coral Klaus-Dieter Wolff. [...] Desde o começo... O Coral da ECA estreou com uma peça minha em 73 e aí hoje eu rejo esse coro, então é uma ligação muito inteira, desde o primeiro dia. (Ibidem)

Bom, daí quando eu vim para cá [Departamento de Música da ECA-USP], então esse contato com a música de vanguarda, e foi uma coisa imediata, uma coisa...foi muito interessante, porque foi meu contato com um pensamento estruturalista, né? E nessa coisa do estruturalismo, eu me lembro de uma sensação que foi: “bom, aqui eu estou de fato aprendendo música, não estou aprendendo regras. Eu estou aprendendo a pensar como as coisas se estruturam, como as coisas vêm.”

E isso veio a fazer grande diferença de todo o *meu* pensamento, como intérprete, para o resto da vida. E como compositor também. Embora eu não me sinta um estruturalista, eu acho que analiso com esse olhar. Porque sempre vou olhar para tudo a partir do que foi o foco central do curso do Willy [...] O Willy foi um professor maravilhoso nesse sentido. Ele realmente foi ensinando a gente a olhar para a partitura, entender o que estava dentro, sacar o que fazer e... eu acho mesmo que o mais forte da minha possibilidade como regente veio dali, de conseguir olhar, no final das contas, para as partituras um pouco como compositor. Conseguir esse olhar criativo e criar ideias e maneiras de envolver as pessoas a partir da própria linguagem, e não somente “eu quero, eu quero, eu quero”, que é esse ponto de vista romântico e, vamos chamar, tirânico. O meu temperamento é ao contrário, quer dizer, eu sempre acho que tenho que convencer o músico. E eu faço isso a partir de um conhecimento que eu tento sacar de dentro da partitura. (RAMOS, in GABRIEL, 2021, p. 342, destaques da autora)

O Departamento de Música constitui o lugar que projetou Marco Antonio da Silva Ramos em seus principais campos de atuação: a composição, a regência coral e o ensino. Ainda na graduação foi professor de música na escola Jardim São Luís e no Colégio Rainha da Paz, onde desenvolveu projetos em canto coral. Em 1979 ingressou como professor do curso de música da ECA-USP, ministrando inicialmente aulas de Percepção Musical e Solfejo; atuando também na área da Educação Musical – nas disciplinas de Práticas de Ensino; e, em meados dos anos 1980, voltou-se totalmente para área de Regência Coral, ministrando as disciplinas: Canto Coral, Regência Coral e Práticas Multidisciplinares em Canto Coral (a partir de 2002) para a graduação, até se aposentar, em 2019. Atualmente, continua vinculado ao departamento como colaborador do Programa de Professor Sênior da Universidade de São Paulo, dedicando-se à pós-graduação e aos projetos e disciplinas optativas de graduação vinculadas ao *Comunicantus: Laboratório Coral*.

Na ECA-USP também obteve os títulos de Mestre, Doutor em Artes e Professor Livre Docente. Sua tese de livre docência trata sobre o ensino da regência coral e contém seu referencial de análise interpretativa – importantes bases teóricas e fonte bibliográfica de nossa pesquisa. Seu trabalho de doutorado foi elaborado a partir da composição e análise de sua *Missa Guaimi*, para coros, solistas e piano, enquanto seu mestrado foi dedicado à análise do Repertório Temático e da Construção do Programa Coral, a partir do trabalho desenvolvido com o *Coral do Museu Lasar Segall*, fundado e dirigido pelo professor Marco Antonio por 20 anos (1977-1997). Por meio deste trabalho desenvolveu o conceito de Coral-Escola e grande parte das práticas metodológicas adotadas no *Comunicantus: Laboratório Coral*, no qual o pensamento interpretativo é norteado pela prática educacional e vice-versa. Como registrou em sua dissertação de mestrado:

[...] o trabalho está construído de forma que o coralista possa ter suas potencialidades desenvolvidas, seus conhecimentos musicais e dos assuntos relacionados ao canto ampliados progressivamente, e uma familiaridade cada vez maior com a linguagem musical. Esses pressupostos permeiam todas as atividades, do vocalize ao ensaio conjunto, passando pelos ensaios de naípe, pelos cursos, palestras e discussões cotidianas. E é esta faceta que nos tem dado o apelido de “coro-escola”. (RAMOS, 1988, p. 38)

Além do *Coral do Museu Lasar Segall*, fundou e dirigiu o *Studio Coral-vozes femininas*, *Madrigal do Departamento de Música da ECA-USP* e *Coro de Câmara Comunicantus*. Teve grande participação no movimento de difusão do canto coral nacional nas décadas de 1980 e

1990, como membro da equipe do Projeto Villa-Lobos⁸⁶, no qual atuou como professor, regente e planejador. Teve inúmeras participações em Festivais Corais, cursos de formação e debates, sendo o coordenador do *X Painel Funarte de Regência Coral*, realizado em São Paulo em 1993 e um dos coordenadores da *Mostra Paulista de Corais*, promovida pelo Sesc de São Paulo em 1994 e do *I Uniban Choral Fest*, realizado em 1996, que contou com cerca de 500 regentes corais brasileiros inscritos, entre outros eventos. Ainda sobre sua atividade artístico-pedagógica:

Tem atuado como professor convidado em cursos e workshops no Brasil e exterior (Hungria, EUA, Portugal, Espanha, Colômbia, Argentina). Durante os anos de 2013 a 2016 pesquisou e publicou em associação com a Universidade de Cambridge, Reino Unido, junto a Prof. Dr. John Rink, Dr. Geoffrey Webber e Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza, com patrocínio da British Academy for the Arts and Humanities, Reino Unido. Como regente coral apresentou-se em diversos Estados brasileiros e também internacionalmente (Argentina, Colômbia, Hungria, Portugal, Espanha, Áustria, EUA). (RAMOS, Plataforma Lattes⁸⁷)

No campo da composição, sua produção contempla obras com distintas formações, com ênfase na produção para coro, na qual podemos destacar as seguintes obras: *Poliótico* (1978), para Coro SATB e piano a quatro mãos; *Tres historietas del viento, três peças madrigalescas e dois intermezzos* (1981), para coro, oboé, flautas de êmbolo e cícerros, sobre poema de mesmo nome de Federico Garcia Lorca; *Noigandres, moteto quasi una fantasia* (1982), com texto do poeta provençal Arnaut Daniel para coro e fita magnética. Essas três peças foram estreadas pelo *Coral do Museu Lasar Segall*, sob sua regência. Destacamos, também, a *Missa Guaimi* (1996), para coros, solistas e piano, estreada pelo *Coral da ECA-USP* sob sua regência, e os arranjos: *Moreninha, se eu te pedisse* (1983), a partir de tema folclórico paulista, para coro SATB, publicado pela *Alliance Music Publications* e gravado pelo *Choir of Gonville & Caius College*⁸⁸, em 2015, e o arranjo da canção *Sinal Fechado* (2000), de Paulinho da Viola, para quatro vozes femininas e solista, gravado pelo *Coro de Câmara Comunicantus*, em 2021.

⁸⁶ O Projeto Villa-Lobos foi uma iniciativa do Instituto Nacional de Música da FUNARTE, iniciado na década de 1980 e coordenado pela regente Elza Lackschevitz. Consistia em um programa de estímulo e apoio à atividade coral, com abrangência nacional. Foram reunidos regentes e educadores musicais de diferentes regiões do Brasil, os quais trabalhavam no planejamento das ações e ministravam cursos, seminários, reciclagem e concursos. Dentro do projeto foram organizadas dez edições do Painel FUNARTE de Regência Coral, no qual Marco Antonio da Silva Ramos foi o coordenador da última edição, em 1993, que aconteceu em São Paulo/SP.

⁸⁷ Currículo Lattes de Marco Antonio da Silva Ramos (acesso em janeiro de 2024).

⁸⁸ A gravação do arranjo *Moreninha, se eu te pedisse*, de Marco Antonio da Silva Ramos, compõe o disco *Romaria: Choral Music from Brazil*, do *Choir of Gonville & Caius College*, da Universidade de Cambridge, sob a regência de Geoffrey Webber.

Os programas de concerto também contêm importantes informações sobre sua carreira como regente, citando sua atuação artística em âmbito nacional e internacional. A exemplo disso, selecionamos dois resumos biográficos extraídos desse tipo de documento: 1) o primeiro registrado no programa do concerto intitulado *¡¡¡LORCA!!!*, realizado pelo *Coro de Câmara Comunicantus*, em 4 de julho de 2017, no Espaço das Artes da ECA-USP, com obras que adotavam poemas de Federico García Lorca (1898-1963); 2) e o segundo, registrado no concerto de abertura que integrou o *Festival Comunicantus 2019*, em 27 de novembro de 2019, na Catedral Evangélica de São Paulo, que foi o último programa em que dirigiu o *Coral da ECA-USP* como regente titular⁸⁹.

Marco Antonio da Silva Ramos é Professor Titular de Regência Coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e ali coordena o *Comunicantus: Laboratório Coral*. Está à frente do Coral da ECA-USP desde 1981.

Apresentou-se como regente convidado frente a importantes coros internacionais, como o *International Vocal Ensemble*, *Contemporary Ensemble* e *University Singers* da Universidade de Indiana, EUA, Coral do Conservatório Nacional de Lisboa, Coros Infantil e Juvenil da Orquestra Filarmônica de Las Palmas, além de importantes coros brasileiros e coros formados em festivais nacionais e internacionais. A convite da *Centro-European Academy of Arts*, apresentou-se na Hungria e na Áustria com um coro internacional de jovens.

Orienta na pós-graduação em Música da ECA-USP desde 1997, tendo formado gerações de mestres e doutores, entre eles muitos professores universitários de vários estados do Brasil. Em 2015 participou de projeto de pesquisa conjunta e colaboração artística com o Prof. John Rink, o Dr. Geoffrey Webber, ambos da Universidade de Cambridge, e a Profa. Dra. Susana Igayara, da USP, financiado pela *British Academy for the Arts and Humanities*, Reino Unido. (*Coro de Câmara Comunicantus*, 2017, s.p.)

Marco Antonio da Silva Ramos é regente coral e compositor. Em sua trajetória, fundou e dirigiu importantes coros em São Paulo e participou dos mais importantes eventos musicais do país, como a *Bienal de Música Contemporânea*, *Festival de Campos de Jordão*, *Festival Música nas Montanhas*, além da programação cultural em importantes teatros como o *Teatro Municipal de São Paulo* e de Santos, *Teatro São Pedro*, *Sala São Paulo*, *MASP*, entre outros. Apresentou-se como regente convidado frente a importantes coros internacionais nos EUA, América Latina e Europa. Possui intensa atividade como júri de concursos corais no Brasil e exterior e como professor convidado em universidades brasileiras e estrangeiras, tendo atuado nos Estados Unidos, Reino Unido, Portugal, Espanha, Argentina, Colômbia. Foi diretor do *Coralusp* até 2019. Na USP, formou gerações de regentes e pesquisadores, orientando mestres e doutores. (*FESTIVAL COMUNICANTUS*, 2019, s.p.)

⁸⁹ Neste último concerto, o professor Marco Antonio da Silva Ramos regeu a *Petit Messe Solennelle*, de Giachinno Rossini, com Isabella Carvalho ao órgão (à época, aluno do curso de bacharelado em órgão), Walter Rodrigues ao piano (à época, aluno do curso de Mestrado em Performance em Regência Coral) e alunas(os) do curso de bacharel em canto como solistas. Partes selecionadas do concerto foram registradas, disponibilizadas no canal do YouTube do *Comunicantus: Laboratório Coral* e podem ser acessadas através do link: <https://youtu.be/8PC8O0euFpU?si=mLdFzLFLXhnSFSCW>

Figura 14 - Marco Antonio da Silva Ramos



Fonte: Arquivo pessoal de Marco Antonio da Silva Ramos.

Figura 15 - Registro da passagem de som do último concerto como regente titular do Coral da ECA-USP, no Festival *Communicantus* 2019

Fonte: Arquivo digital do *Communicantus: Laboratório Coral*.

2.2. Coral da ECA-USP 2023

Com a aposentadoria do professor Marco Antonio da Silva Ramos ao final de 2019, foi aberto concurso com para professor temporário da cadeira de regência coral, no qual foi aprovado o Prof. Dr. Paulo Fred Teixeira, que entre os anos de 2020 e 2022 assumiu as disciplinas de *Canto Coral* e *Regência Coral* do Departamento de Música da ECA-USP, trabalhando como professor responsável e regente titular do *Coral da ECA-USP*, além de atuar como professor colaborador nas demais atividades do *Communicantus: Laboratório Coral*. Paulo Fred Teixeira também possui sua trajetória vinculada ao Laboratório, tendo sido aluno de

graduação e pós-graduação⁹⁰ do Departamento de Música, orientado em toda sua formação pelo professor Marco Antonio. Grande parte de seu trabalho junto ao *Coral da ECA-USP* foi realizado no período de isolamento social, o que, apesar de todas as dificuldades, proporcionou muitos registros audiovisuais das produções artísticas e pedagógicas, que podem ser acessadas através do canal do YouTube do *Comunicantus* e do próprio coro⁹¹.

Após o término do contrato do professor Paulo Fred Teixeira, as disciplinas de Canto Coral e Regência Coral ficaram sem professor responsável, passando por um processo de reorganização, que foi coordenado pela professora Susana Cecília Igayara-Souza, coordenadora do *Comunicantus: Laboratório Coral* do CMU ECA-USP e, portanto, responsável pela área coral do Departamento. Como alternativa à não interrupção das atividades, ela propôs a minha atuação como regente do coro, sob orientação do professor Marco Antonio da Silva Ramos e supervisão dos professores responsáveis pela disciplina. No primeiro semestre de 2023 a disciplina ficou sob a responsabilidade da professora Susana Cecília Igayara-Souza e do professor Ricardo Ballestero, da área de Canto Erudito (que também foi meu supervisor do estágio docente PAE no mesmo período), que atuou na preparação vocal do grupo. No segundo semestre, a disciplina ficou sob responsabilidade da professora Susana Cecília Igayara, juntamente com a professora Joana Mariz (recém integrada ao corpo docente do Departamento de Música como professora colaboradora de Canto Erudito), que dirigiu a preparação vocal do coro até o final de nosso projeto. A equipe de trabalho do *Coral da ECA-USP*, em 2023, contou com a participação do aluno do curso de Bacharelado em Regência Silvestre Lonardelli que, desde 2022, tem atuado como regente assistente do grupo.

Assim como Paulo Fred, minha história junto ao coro remete aos primeiros anos de graduação. Nos anos de 2009 e 2010 participei do grupo como aluna-coralista e fui “atraída” pela área coral por meio das atividades do coro e do Laboratório. Após os primeiros ensaios, ao conversar com o professor Marco Antonio, recebi um convite: “Denise, se você quiser, venha assistir à aula de *Práticas Multidisciplinares em Canto Coral* e conhecer mais o *Comunicantus*”. Surgiu, então, um grande interesse pelo canto coral e pelas atividades relacionadas à área, e logo me integrei à equipe de alunos do Laboratório, o que perdurou

⁹⁰ Paulo Fred Teixeira foi aluno do curso de Bacharel em Regência, posteriormente fez seu Mestrado e Doutorado – este último concluído em 2018 – sendo o primeiro doutor na linha de pesquisa de Performance em Regência Coral do Departamento de Música da ECA-USP. Tanto na graduação quanto na pós-graduação foi orientado pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos.

⁹¹ *Coral da ECA-USP* (produções realizadas entre os anos de 2020 e 2022): www.youtube.com/@coraldacca-usp8481

durante toda a graduação, atuando junto a dois coros comunitários: o *Coral Oficina* e o *Coral Escola*.

Até a criação do *Comunicantus: Laboratório Coral*, bem como do *Coral Escola Comunicantus* (ambos fundados no ano de 2001), o *Coral da ECA-USP* configurava o principal espaço onde os alunos da classe de Regência Coral aplicavam o conteúdo trabalhado em aula. Depois da criação do Laboratório, passaram a integrar o coro, como regentes assistentes, alunos de graduação que estivessem mais adiantados tecnicamente e estudantes de pós-graduação. Assim como a tradição em inserir obras de alunos no repertório do grupo advém do trabalho iniciado por Klaus-Dieter Wolff, a inserção de alunos-regentes e o desenvolvimento do trabalho a partir de uma ótica laboratorial, também teve sua história marcada pelo professor alemão, como registrado pelo professor Marco Antonio:

De fato, o Coral da ECA já vinha há muitos anos trabalhando dentro desse conceito de Coral Laboratório. A ideia de um coro de alunos de música regido por alunos de música sob a supervisão do professor já tinha suas raízes no tempo em que Klaus-Dieter Wolff era o regente e o professor de Regência Coral no Departamento de Música. (RAMOS, 2003, p. 11)

Ao final do meu curso de graduação em Licenciatura em Música, nos anos de 2012 e 2013, retornei ao Coral da ECA como regente assistente, acompanhando com outro olhar o trabalho do professor Marco Antônio. Neste período colaborei com a leitura de obras e fiquei responsável pela montagem e apresentação da peça *Ashtmatour*⁹², de Gilberto Mendes – que esteve vinculada à minha Iniciação Científica e Trabalho de Conclusão de Curso (ambos os trabalhos orientados pela Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza), no qual estudamos o potencial musicalizador do repertório brasileiro do século XX com notação não tradicional. No mestrado, entre os anos de 2016 e 2017, também atuei no coro como regente assistente e estagiária docente do programa PAE. Nossa pesquisa era voltada à produção coral de Lindembergue Cardoso com notação não tradicional, também sob orientação da professora Susana, e pude montar duas obras deste compositor: *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109* e *Caleidoscópico Op. 40*⁹³. Em nossa dissertação apresentamos um relato de experiência do processo de montagem dessa última obra junto ao *Coral da ECA-USP* (COCARELI, 2018). No doutorado, dentro da linha de pesquisa em performance, não tínhamos intenção de trabalhar com o grupo, mas com o encerramento do projeto do *Coro de Câmara Comunicantus*, o *Coral*

⁹² O registro audiovisual da apresentação de *Ashmatour*, de Gilberto Mendes, junto ao *Coral da ECA-USP* (2012) pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/ytDOe483Rfs> (acesso em janeiro de 2024).

⁹³ O registro audiovisual da apresentação de *Caleidoscópico Op. 40*, de Lindembergue Cardoso, junto ao *Coral da ECA-USP* (2017), pode ser acessado através do link: <https://youtu.be/OyWEWzcTcc4> (acesso em janeiro de 2024).

da ECA-USP tornou-se o melhor caminho para o desenvolvimento da parte prática de nossa pesquisa.

O grupo difere-se em muitos aspectos do *Coro de Câmara Communicantus*, a começar por sua formação. O *Coral da ECA-USP* consiste em uma disciplina semestral obrigatória aos alunos que ingressam no curso de graduação em Música. Até o ano de 2020, nos cursos de bacharelado em instrumento, composição, regência e licenciatura em música, a obrigatoriedade era de dois anos (quatro semestres), e para os alunos de bacharelado em canto, a disciplina era obrigatória por quatro anos (oito semestres). Entre os anos de 2020 e 2023, as grades curriculares dos cursos de graduação foram reformuladas, o que acarretou na diminuição da obrigatoriedade da disciplina. Para os cursos de instrumento, composição e licenciatura, a disciplina *Canto Coral* tornou-se obrigatória por um ano e por dois anos para canto e regência. Tais reformulações trouxeram algumas implicações práticas no trabalho junto ao grupo.

Além da mudança no tamanho do grupo (que até 2021 oscilava entre 100 e 120 pessoas, e a partir de 2024 deve reunir entre o 60 e 70 pessoas⁹⁴), o coro passa a ter pouquíssimos alunos que permanecem por dois anos na turma, tendo sua renovação quase completa de um ano para o outro – fato que altera bastante um aspecto defendido pelo *Communicantus: Laboratório Coral*, que é a aprendizagem colaborativa no trabalho com classes multisseriadas.

Essa troca de experiências entre alunos de diferentes níveis de ensino também faz parte do projeto pedagógico, que se fundamenta em um método de aprendizado simultâneo e não seriado. Em outras palavras, independentemente das disciplinas sucessivas e seriadas, há um conjunto de disciplinas em que a sequência I, II, III significa mais tempo de experiência, realizada simultaneamente pelos alunos dos diferentes níveis. (IGAYARA-SOUZA, 2019, p. 275-276, tradução nossa⁹⁵)

O que era observado no Coral da ECA é que a aprendizagem de competências e habilidades musicais desenvolvidas a partir da prática coral, tais como técnica vocal, leitura musical, desenvolvimento da escuta harmônica, construção interpretativa de repertório e sonoridade, por exemplo, aconteciam de forma mais rápida e se mantinham em seu nível técnico e interpretativo, visto que os alunos ingressantes aprendiam com os mais experientes (circunstância essa muito comum também em coros amadores ou graduados). Com o coro

⁹⁴ As mudanças nas grades dos cursos começaram a ser alteradas em 2020. Portanto, desde 2021, o tamanho do coro tem sofrido variações. No ano de 2023, em que estivemos à frente do coro, também configurou um ano de transição das normas. Tivemos em torno de 80 estudantes matriculados, mas com assiduidade média de 70 pessoas.

⁹⁵ Este intercambio de experiencias entre alumnos de los diversos niveles de formación también es parte del proyecto pedagógico, que se fundamenta en un aprendizaje a partir del método simultáneo, y no seriado. O sea, independentemente de disciplinas sucesivas y seriadas, hay un conjunto de disciplinas en las cuales la secuencia I, II, III, significa más tiempo de experiencia, realizado simultáneamente por alumnos de los diferentes niveles.

formado, em sua grande maioria, por alunos novos, a estrutura pedagógica e os objetivos artísticos precisam ser revistos. Em sua tese de livre docência (RAMOS, 2003), o professor Marco Antonio discorre sobre alguns pressupostos que norteavam sua atuação junto ao Coral da ECA, como a aplicação do conceito de Coral-Escola, entendendo que este grupo, especificamente, “é um coro onde, aliado à prática artística, se dá um processo de aprendizado formal e estruturado, é um coro que casa as atividades artísticas e de ensino de maneira direta, à mercê de sua condição mista de coro e disciplina de graduação.” (RAMOS, 2003, p. 21)

Como parte dos objetivos atuais da disciplina *Canto Coral I e Canto Coral II* – que contemplam o primeiro ano dos cursos acima referidos, e que constam para consulta pública no portal *JupiterWeb*, da USP, podemos destacar:

1. Aproximar o aluno do seu aparelho vocal, ao nível da expressão falada ou cantada, em sua expressão individual ou coletiva (coral).
2. Propiciar ao aluno o contato com o repertório coral e seu papel no desenvolvimento da linguagem musical.
3. Propiciar ao aluno a oportunidade de fazer música vocal em conjunto, com o aprendizado técnico do auditivo da realização de parâmetros como: afinação, precisão, equilíbrio, fraseado, etc. [...] ⁹⁶

Nos demais módulos da disciplina, que pode ser cursada por 10 semestres, os objetivos visam ao aprofundamento das questões técnicas e interpretativas, propondo um conhecimento amplo do repertório coral dentro do grande panorama da História da Música, a partir de uma abordagem prática. Com a diminuição de sua obrigatoriedade, o conhecimento e a vivência dos alunos se instalam de forma mais superficial, a não ser que o estudante se interesse pela área e se envolva de maneira autônoma. Em seu trabalho de livre docência, o professor Marco Antonio também detalha os objetivos apresentados acima, destacando algumas particularidades na estrutura pedagógica de um coro composto por estudantes de música:

- por se tratar de um coro formado exclusivamente por músicos, mas não exclusivamente por cantores, o aprendizado da técnica vocal, ainda que básica, é uma necessidade fundamental;
- músicos em processo de formação profissional precisam ampliar seu repertório;
- buscar um nível de qualidade quanto à performance que satisfaça um grupo de músicos, principalmente no que toca à afinação e ao fraseado;
- ampliar os níveis de percepção dos alunos, nos diferentes adiantamentos, principalmente no que concerne à eficiência na leitura musical e à discriminação das sonoridades, qualidades, problemas e soluções na área específica da voz, especialmente da voz em grupo, com as importantes consequências para o ouvido de cada aluno que pode vir do desenvolvimento de uma percepção individualizada intra-naipes. (RAMOS, 2003, p. 21)

⁹⁶ Disponível no link: <https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/obterDisciplina?sgldis=CMU0430&verdis=4>

Observamos que em nossa atuação junto ao *Coral da ECA-USP* em 2023, o pensamento da construção artística aliada à compreensão deste coro como uma sala de aula direcionou nossas ações não só no que tange às questões técnicas e musicais (escolha do repertório, preparação vocal, planejamento dos ensaios), mas também nas questões organizacionais e de gerenciamento de pessoas. A cobrança que se tem do regente-professor e a necessidade de motivação é diferente comparado a um grupo como o *Coro de Câmara Comunicantus*, por exemplo, ou em coros nos quais os cantores atuam voluntariamente, levando em consideração que temos estudantes que, ao cursarem uma disciplina de caráter obrigatório, não têm interesse naquela prática – o que pode nos aproximar de um contexto escolar. Por outro lado, temos um compromisso artístico a ser cumprido, que compõe os objetivos pedagógicos e só será completo e eficaz se a sala e o professor, o regente e o coro, se unirem para o mesmo propósito. Como comenta Wdemberg Pereira da Silva, em seu trabalho que propõe analisar as práticas do regente de um coro acadêmico universitário: “A vivência musical em conjunto está entrelaçada com intensas relações interpessoais que necessitam de um gerenciamento consciente e competente de um líder, pois, influenciam diretamente na obtenção de resultados” (SILVA, 2019, p. 34). Sobre a atuação do regente no gerenciamento das relações interpessoais, o autor continua:

Nos conjuntos musicais leigos e estudantis, as adversidades presentes nos relacionamentos interpessoais precisam ser superadas de maneira muito mais delicada, pois, esses ambientes são espaços de pujança educacional e de inclusão social, tendo o regente como facilitador desses processos. A produção musical desses grupos está associada à concessão de um bem cultural para os indivíduos que a praticam.

[...]

A concepção de que a música é propriedade intelectual do conjunto pode desenvolver em cada participante um senso aguçado de responsabilidade, compartilhado por todos os integrantes, tendo como efeito imediato uma maior assiduidade, comprometimento com a realização musical e com o próprio desenvolvimento técnico do grupo. Desse modo, o integrante passa a assumir que sua presença é importante para o cumprimento do cronograma de atividades pré-estabelecidas e para a realização da proposta de ensino. (Ibidem, p. 36; 37)

Além de reunir os estudantes do curso de Música, a disciplina é optativa para alunos de outros cursos da USP que tenham leitura musical, recebendo também professores e funcionários USP com experiência coral anterior e leitura musical.

Outra característica particular do Coral da ECA-USP refere-se à falta de equilíbrio entre os naipes. Como o grupo é constituído, majoritariamente, pelos alunos matriculados, não sabemos ao certo quantos sopranos, contraltos, tenores e baixos vamos ter até o início do ano

letivo, mas o quadro é previsível: um número maior de vozes masculinas em relação às vozes femininas. Infelizmente, ainda temos um cenário muito desigual no meio musical, a começar pelo acesso e permanência aos cursos livres, técnicos e universitários, com maior ingresso e permanência de homens⁹⁷. No segundo semestre de 2023⁹⁸, o Coral da ECA teve a seguinte formação: 15 sopranos, 14 contraltos, 17 tenores e 29 baixos (com maior incidência de barítonos). Tínhamos 29 vozes femininas para 46 vozes masculinas, com um total de 75 alunos matriculados.

O fenômeno de desequilíbrio em formações de coros é bastante comum no cenário coral não profissional brasileiro, mas em geral o que acontece é o inverso: um número maior de vozes femininas para um número menor de vozes masculinas. Esse antigo quadro tem resultado em uma grande produção de arranjos para coro a três vozes – soprano, contralto e barítono (pensando em uma tessitura intermediária para as vozes masculinas). Porém, é desafiador encontrar um repertório que se adeque a um número maior de vozes masculinas e/ou trabalhar de forma a construir o equilíbrio sonoro do grupo a partir do repertório existente.

2.2.1. Processo de escolha do repertório

Apesar de minha atuação frente ao *Coral da ECA-USP* em 2023 ter sido orientada pelo professor Marco Antonio e supervisionada pelos demais professores responsáveis, enquanto aluna de Doutorado em Performance (já em processo final de curso), foi-me dada e incentivada certa autonomia no trabalho com o coro e na tomada de algumas decisões, como a escolha de repertório. Todo o pensamento artístico-pedagógico foi pautado no pensamento e nas ações desenvolvidas pelo Laboratório. Em toda minha trajetória isso foi se tornando parte introjetada do meu próprio pensamento, através do contato e das orientações recebidas dos professores Marco Antonio e Susana Cecília Igayara, ao longo de mais de uma década de convivência. Na ótica da professora Susana, “a escolha de repertório para um coro está intrinsecamente ligada à definição de sua identidade. A recusa ou a aceitação de uma música no repertório de um grupo coral passa pela discussão, por seus participantes, do que aquela obra acrescenta na identidade

⁹⁷ Como professora da disciplina de *Canto Coral* na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP Tom Jobim), atendendo alunos adolescentes, tenho observado uma situação semelhante, por vezes ainda mais desigual. É comum termos turmas formadas 80% por homens. Ou seja, em uma turma de 30 alunos, por exemplo, 24 são homens e 6 são mulheres. No Brasil, felizmente temos visto o crescente número de trabalhos produzidos sobre o assunto, não só abordando a desigualdade de gênero, mas incluindo também questões raciais e sociais. Podemos citar as pesquisas de Moraes (2023), Valle (2020) e Norder *et al.* (2021).

⁹⁸ Como a disciplina *Canto Coral* é semestral, também temos uma pequena variação no coro ao longo do ano, mas que não muda a percepção numérica geral do grupo.

do grupo” (IGAYARA-SOUZA, 2007, p. 1-2). Ao tratar do conceito de identidade, Igayara-Souza cita os autores Beard e Gloag. Segundo eles, identidade é um conceito ligado à subjetividade, que tem sua origem nos campos da filosofia, sociologia e estudos culturais. Em geral, ela é definida como “uma resposta a algo além do indivíduo” (BEARD, GLOAG, 2005, p. 65, tradução nossa⁹⁹). Relaciona-se às características de um grupo social ao qual o indivíduo está inserido, como a cultura, a história, o idioma, entre outros elementos compartilhados coletivamente.

A identidade, portanto, é expressa por meio de um conjunto de atitudes que se relacionam ou são compartilhadas com um grupo; a identidade é inerente à relação entre a experiência pessoal e o significado público. Os "textos" culturais, como a música, permitem que as identidades sejam expressas, formadas e mantidas, por exemplo, por meio do que os psicólogos chamam de *priming*, em que "uma rede de associações ligadas por conexões de humor compartilhadas é ativada pela música" (Crozier 1998, 79). (Ibidem, p. 66, tradução nossa¹⁰⁰)

A partir dessa definição, a professora Susana Cecília Igayara-Souza continua:

O repertório, nesta perspectiva, é sem dúvida um elemento central da constituição da identidade do grupo e do regente, e se por um lado carrega as experiências individuais de seus participantes que querem reconhecer suas contribuições e seus gostos na atividade coral de que participam, por outro lado devemos perceber o potencial transformador incluído na atividade de escutar, experimentar e apresentar novos repertórios, como atitude de construção da identidade e como atitude de abertura para o outro, representado pelos repertórios desconhecidos e incorporados. (IGAYARA-SOUZA, 2007, p. 2)

No trabalho desenvolvido ao longo do ano de 2023 com o *Coral da ECA-USP*, a escolha do repertório constituiu um importante processo, no qual busquei refletir a identidade de um grupo formado por jovens músicos, advindos de diferentes lugares, classes sociais, religiões e com distintas bagagens musicais, construídas a partir de suas histórias pessoais, nas quais estão envolvidas relações familiares, comunidades locais e instituições de ensino. Além disso, como um grupo que está inserido em uma escola e universidade com uma tradição coral solidificada, que tem contribuído na produção de importantes obras e na difusão do canto coral ao longo de décadas, também era nosso objetivo apresentar e incorporar o grupo a essa tradição.

Como porta de entrada ao universo coral para muitos alunos ingressantes no Departamento de Música, [o Coral da ECA-USP] tem mantido um perfil de

⁹⁹ “as a response to something beyond an individual”.

¹⁰⁰ Identity, therefore, is expressed through a set of attitudes that relate to, or are shared with, a group; identity inheres in the relationship between personal experience and public meaning. Cultural ‘texts’, such as music, enable identities to be expressed, formed and sustained, for example through what psychologists call priming, where ‘a network of associations that are linked by shared mood connections is activated by music’ (Crozier 1998, 79).

diversidade de repertório, visando à formação ampla do estudante e propiciando as mais variadas experiências corais. No repertório coral-sinfônico, apresentou-se junto à OCAM e à OSUSP e com pequenas orquestras formadas pelos próprios integrantes do coro. Apresentou amplo repertório brasileiro e internacional para coro *a cappella*, com piano e com pequenos conjuntos ou solistas. No repertório popular, deu ênfase para o repertório brasileiro e para a estreia de novos arranjos, mas também o internacional, incluindo, em 2012, uma banda de rock para o arranjo de *Bohemian Rhapsody*, do Queen. (Ibidem, p. 2)

Outro ponto importante para a escolha do repertório se concentrou nos aspectos de técnica vocal, tanto em relação às possibilidades e potencialidades observadas no grupo, quanto nas questões vocais a serem trabalhadas a partir do repertório. Ou seja, analisamos quais obras seriam vocalmente adequadas, a fim de obtermos resultados musicais satisfatórios, e quais peças poderiam contribuir para o trabalho de aprendizagem da técnica vocal. Em sua dissertação *O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática coral numa perspectiva de Educação Musical*, Sérgio Luiz Figueiredo (1990, p. 21) defende que o planejamento de um ensaio deve conter, pelo menos, três etapas: organização, aplicação e avaliação. Inserida na primeira etapa, encontra-se a “organização dos aspectos musicais e vocais”, que pode ser “estabelecida a partir da adequação do repertório”. Dessa forma, “os conceitos musicais e vocais serão melhor aprendidos e assimilados quando o repertório do grupo reforçar os conceitos desejados”.

Como prática consolidada no *Comunicantus: Laboratório Coral*, ressalto minha participação, durante a graduação, junto ao Coral Escola, como regente estagiária. Todos os ensaios eram previamente planejados e avaliados a partir de protocolos pré-estabelecidos pelo laboratório, e discutidos nas aulas da disciplina Práticas Multidisciplinares em Canto Coral. Tal experiência serviu como referência e aprendizado, de modo que pude transpor a utilização de processos similares nos demais grupos em que atuei.

Como parte do desenvolvimento de nossa pesquisa, planejamos inserir no repertório do coro pelo menos uma peça que se adequasse às discussões de análise interpretativa, concentrada na performance de obras brasileiras da segunda metade do século XX que adotam procedimentos não convencionais. Entendemos como função da universidade incentivar “os alunos e os coralistas a se aproximarem de novos repertórios, mesmo que isso signifique novos desafios culturais, linguísticos e perceptivos (novas combinações sonoras, diferentes escolhas estéticas, temáticas não-cotidianas)” (IGAYARA-SOUZA, 2007, p. 3).

Também era nossa intenção estrear pelo menos uma composição ou arranjo de aluno(a). Algo que é parte da tradição do coro e que foi previamente planejado com a professora Susana

Cecília Igayara-Souza, em virtude das comemorações dos 50 anos de atividade coral no Departamento de Música.

A partir das questões levantadas, delimitamos nossas escolhas de repertório dentro das seguintes temáticas:

- obras brasileiras da segunda metade do século XX;
- obras que refletissem a identidade do grupo;
- obras que dialogassem com o trabalho vocal realizado;
- composição/arranjo de alunos(as).

O regente argentino José Antonio Gallo, em seu texto sobre escolha e interpretação de repertório em coros não profissionais, afirma que “cada obra escolhida deve ser utilizada para o aprendizado de cada um dos membros e do coro como um todo, tanto em seu aspecto técnico, quanto em seus aspectos históricos, estilísticos e expressivos” (GALLO, 2006, p.211, tradução nossa¹⁰¹). Busquei, nas escolhas do repertório do *Coral da ECA-USP*, refletir toda a acumulação de pensamento que ocorreu naturalmente nas minhas diversas passagens pelo coro, como já descrito anteriormente: minha vivência universitária como cantora, assistente e, finalmente, como principal regente do coro. E é nesse contexto histórico e social, no momento atual da música na USP, que busco enfatizar a pluralidade da música produzida em nosso país, estando em consonância com premissas adotadas e defendidas pelo *Comunicantus: Laboratório Coral*.

Outro princípio, complementar e interdependente, é a divulgação, criação e o aprimoramento do repertório brasileiro, através da exigência de qualidade sonora na execução deste repertório, da manutenção e do conhecimento dessa rica cultura que é a brasileira, construída a partir de diálogos e de hibridações entre elementos culturais às vezes próximos, às vezes distantes. Trabalhar com a música brasileira, e mesmo ser um regente coral brasileiro de qualidade implica em saber que o repertório musical brasileiro é amplo, diversificadas são as expressões culturais que formam esse repertório, e amplo e diversificado é também o público que nos procura: coralistas, público de concerto, organizadores de eventos. (IGAYARA-SOUZA, 2007, p. 3)

¹⁰¹ Toda obra elegida debe servir para el aprendizaje de cada uno de los integrantes y del coro en su totalidad, tanto en su aspecto técnico como en el histórico, estilístico y expresivo.

2.2.2. Obras interpretadas

O *Coral da ECA-USP* se reúne duas vezes por semana, realizando seus ensaios/aulas às segundas e quartas-feiras, das 13h às 14h40. Ao longo do ano de 2023 foram montadas e apresentadas seis obras corais com o grupo, quatro delas lidas e preparadas no primeiro semestre e duas obras lidas e montadas no segundo semestre, que somaram o repertório inicial. Dessas seis obras, duas foram compostas por alunos e dedicadas ao grupo: 1) o arranjo da canção *Templo*, de Chico César, Milton Di Biase e Tata Fernandes, escrito pelo aluno Leonardo Rodrigues, para coro SATB e violão; e a obra *Missinha*, para coro SATB, solistas, quarteto de cordas, pífanos, piano e percussão, composta, montada e conduzida pelo aluno Silvestre Lonardelli, regente assistente do coro. Ambas as peças integraram o *I Simpósio de Obras Corais Comunicantus*, que aconteceu no mês de agosto de 2023.

O *I Simpósio de Obras Corais Comunicantus* consistiu em um evento comemorativo aos 50 anos de atividade corais da ECA-USP e teve por objetivo principal reunir e divulgar a produção de obras corais dos alunos vinculados ao Departamento de Música da ECA-USP (graduação e pós-graduação), bem como promover a troca de experiências entre estudantes, docentes e pesquisadores. As obras foram apresentadas pelos(as) autores(as) em sessões de comunicação oral coordenadas por professores e pesquisadores do CMU ou convidados. Além das comunicações, também foram realizadas sessões de leituras de excertos selecionados das obras, rodas de conversa e palestras. Ao longo do evento, 14 novas obras corais, dentre elas oito composições e seis arranjos, foram apresentadas, lidas (integralmente ou parcialmente) e discutidas. O simpósio configurou um evento inédito no Departamento de Música da ECA-USP, que agregou diferentes gerações, ideias e gêneros de música coral, mostrando a pluralidade e a capacidade criativa das pessoas que integram a escola. As peças *Templo* e *Missinha* corresponderam à nossa expectativa de termos os alunos representados no conjunto de obras trabalhadas no ano.

Como parte das comemorações de 50 anos do coro e da construção da identidade do grupo, selecionamos as peças *Motet em Ré menor* (também conhecido como *Beba Coca-Cola*), de Gilberto Mendes, com texto de Décio Pignatari; e *Suíte dos Pescadores*, de Dorival Caymmi, com arranjo de Damiano Cozzella, como obras representativas da tradição composicional e coral da Universidade de São Paulo.

O *Motet em Ré menor* foi composto em 1966 para coro SATB e estreado pelo Madrigal Ars Viva, sob a regência de Klaus-Dieter Wolff. É considerada a obra mais interpretada do

compositor, como o próprio Gilberto Mendes afirma em diferentes entrevistas: “Tenho uma pequena peça chamada Beba Coca-Cola, que é tocada nos cinco continentes [...]. São peças experimentais, porém, eu sempre procurei [...] uma coisa mais moderna que traga comunicação” (MENDES, in GONZAGA, 2022, p. 56). A obra de Gilberto Mendes também foi inserida no repertório do coro para a discussão das questões relacionadas ao repertório experimental e será abordada com mais profundidade no capítulo 4 de nosso trabalho. No entanto, convém destacar que a peça representou nosso principal desafio técnico de regência no ano de 2023, pois apresenta um padrão métrico não usual em andamento rápido, combinando elementos rítmicos e entradas que demandam muita precisão e contrastes de dinâmica ao uso de objetos sonoros não convencionais, tais como sons aspirados, uso de *clusters*, exploração de regiões frequenciais extremas, voz falada e um arrote, que requerem postura expressiva e enfática do intérprete.

O arranjo *Suíte dos Pescadores* para coro SATB, de Damiano Cozzella, foi escrito para o CORALUSP e estreado pelo mesmo grupo, sob regência de Benito Juarez, em 1968¹⁰². É uma das obras mais icônicas do repertório coral brasileiro, muito interpretada e gravada por diferentes coros, como o Coro da OSESP, no álbum *Canções do Brasil* (2009), sob regência de Naomi Munakata; o Coral Paulistano Mário de Andrade, em projeto coral online do ano de 2021, denominado Coro Paulistano do Brasil, sob direção artística de Maíra Ferreira; além do próprio CORALUSP, em seu disco *O Coral da Universidade de São Paulo*, lançado no ano de 1974, sob regência de Benito Juarez.

O arranjo reúne cinco canções de Caymmi, lançadas no álbum *Caymmi e o Mar*, de 1957, que compõem uma grande faixa intitulada *História de Pescadores*. Na gravação original, as canções são intercaladas por textos declamados que narram uma história que representa a jornada de um pescador. Como Dorival Caymmi inicia a obra:

Esta é uma história de pescadores. É uma história de homens do mar. Para o pescador, o mar é uma sedução. Para o pescador, o mar é também a luta pela vida. Cada um deles carrega uma história no peito. Uma história do seu amor na terra que pode ser tão grande quanto seu amor pelo mar. Mas o pescador, quando é chamado pelo sol, ele vai. Vai para o mar, para o peixe. E todas as manhãs vai cantando um canto de fé onde louva a sua jangada, o seu mar, o seu trabalho. Onde louva também uma eterna esperança de que um peixe bom ele possa trazer, se Deus quiser. (CAYMMI, *História de Pescadores*, 1957, transcrição nossa)

¹⁰² Na partitura editorada pelo próprio CORALUSP não consta a data de composição do arranjo. Entramos em contato com a instituição, que nos informou que Damiano Cozzella não costumava datar as partituras e que a primeira menção em programa sobre a apresentação da obra é do ano de 1968.

As canções que compõem o arranjo são, respectivamente: 1) Marcha dos pescadores (Canção da Partida) – a canção mais conhecida do álbum; 2) Adeus da esposa; 3) Temporal; 4) Canção da noiva; e 5) Funeral. A melodia principal da Canção da Partida é realizada pelos baixos, o que nos permitiu explorar o maior naipe do coro, facilitando o trabalho de equilíbrio. A obra apresentava desafios técnico-vocais para coro, com ênfase em movimentos rítmico-melódicos que demandam agilidade vocal nas linhas dos tenores. Também foi possível trabalhar diferentes sonoridades ao longo do arranjo, ora mais escuras – buscando um som mais verticalizado –, ora mais abertas, aproximando da sonoridade da fala, enquanto gênero da canção popular brasileira. A partir do estudo de algumas gravações de cantores(as) populares, como a de Margareth Menezes, bem como de outros coros, optei por inserir instrumentos de percussão à nossa interpretação (pandeiro, alfaia, cascalhos e pau de chuva), que foram tocados pelos(as) alunos(as) do próprio coro.

Enquanto as peças *Beba Coca-Cola* e *Suíte dos Pescadores* representaram uma tradição construída no ambiente universitário, selecionamos o arranjo de Juliana Ripke *O amor é o Elo*, a partir de músicas do cantor e compositor Emicida. Escrito originalmente para coro a três vozes (SAB) e piano, nossa versão é uma adaptação para coro a quatro vozes, realizada pelo estudante Leonardo Rodrigues. Na concepção do programa, esse arranjo representa a inserção de uma identidade construída fora do ambiente acadêmico, por vezes marginalizada e que é parte expressiva e representativa da nossa sociedade, entendendo que o *Coral da ECA-USP* se insere no presente contexto, como um grupo formado por jovens advindos de diferentes lugares e classes sociais, além de trazer problemáticas atuais, que estão inseridas no contexto do ensino e da prática musical.

A construção do medley foi feita a partir de músicas presentes no álbum *AmarElo* e inclui declamações de texto, solos com vozes faladas e usos pontuais de percussão corporal, como estalos de dedos e batidas de pés, além de sugerir algumas movimentações cênicas. Para nossa interpretação, adotamos como instrumentos acompanhadores teclado sintetizador, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico e bateria, que também foram tocados por alunos. Vale ressaltar que a compositora e pianista Juliana Ripke foi aluna dos cursos de mestrado e doutorado em Música da ECA-USP – o que trouxe ainda mais integração ao repertório proposto. No arranjo *O amor é o Elo* também exploramos sonoridades cantadas próximas da fala, o que foi um desafio técnico dentro da construção do trabalho vocal do coro.

Também como parte do pensamento do programa, foi levado em conta que tanto a *Suíte dos Pescadores* quanto o *Amor é o Elo* estão construídas como um agrupamento de canções populares.

Mais uma das tradições do Coral da ECA é a inserção de alunos instrumentistas nas performances do coro. Podemos dizer que o uso dos instrumentos contribuiu para a aproximação do grupo ao repertório proposto e incentivou a turma a se comprometer com nossa atividade artística, por se sentirem mais integrados ao processo de construção da performance.

Com vistas ao melhor desenvolvimento do trabalho vocal, inserimos no repertório a peça *Lua, Lua, Lua*¹⁰³, para coro SATB, de Esther Scliar, com texto de Lúcia Candall. No primeiro semestre de 2023, o professor Ricardo Ballestero orientou a preparação vocal do grupo, participando dos ensaios e realizando os aquecimentos uma vez por semana, às quartas-feiras. Nos ensaios de segunda-feira, esse trabalho era realizado por mim ou, eventualmente, por algum(a) aluno(a) do curso de canto com mais experiência, orientado(a) pelo professor Ballestero, que conduzia o aquecimento. De maneira concomitante, o professor Ricardo Ballestero também foi meu supervisor no estágio docente (PAE) e, por essa razão, nos reuníamos periodicamente para discutir questões concernentes ao desenvolvimento do coro, principalmente relacionadas ao trabalho vocal e à aprendizagem do repertório.

O contato mais próximo com os professores de canto do Departamento, Ricardo Ballestero e depois Joana Mariz (no segundo semestre), enriqueceram minha jornada como regente e o processo de trabalho junto ao *Coral da ECA-USP* em 2023, mais especificamente. Ballestero e Joana atuaram com diferentes abordagens, o que também foi enriquecedor para o coro, mas trabalharam em fundamentos parecidos e essenciais, a partir de uma conscientização das questões de postura e respiração, enfatizando exercícios que proporcionam uma emissão vocal saudável e sem tensões, propondo o desenvolvimento da extensão vocal de forma gradativa e vinculando os desafios vocais inseridos no repertório ao trabalho de aquecimento. Ao identificarem as dificuldades e demandas do repertório, eram assertivos nas orientações e correções. Além do mais, vale ressaltar a disponibilidade de ambos, ao oferecerem

¹⁰³ No programa do *Festival Communicantus 2023*, o título da música foi divulgado como *Lua, Lua* e a autora do texto como Lucia Candail. Porém, como consta no catálogo elaborado por Aída Machado (2002), o título da peça é *Lua, Lua, Lua* e o nome da autora Lucia Candall, e não Candail. A incongruência se deu por conta da edição da partitura que tivemos acesso, da editora francesa L'Art Musical Populaire (1982), localizada no acervo da Biblioteca da ECA-USP, que apresenta o título e o nome da autora do texto equivocados, de acordo com as informações do trabalho de Machado (2002). A partitura da obra também foi publicada pela editora norte-americana *Earthsongs* (1997), mas não tivemos acesso ao documento completo e optamos pela edição disponibilizada no acervo da Biblioteca da ECA-USP.

atendimentos individuais aos coralistas, quando sentiam algum desconforto ou apresentavam alguma dúvida específica. Como defende Fernandes *et al* (2008, p. 53), “conhecendo a pedagogia vocal, regentes podem trabalhar efetivamente para desenvolver nos cantores uma maior habilidade vocal, facilitando a tarefa de interpretação de repertórios diversificados”. Enquanto regentes corais, mas não necessariamente cantores profissionais, defendemos que é necessária a busca por um conhecimento aprofundado e atualizado de técnica vocal, que possibilite ao performer regente, a partir do autoconhecimento e domínio de seu aparelho, ter ferramentas para conduzir um trabalho saudável, que forneça embasamento técnico de qualidade e coerente com o repertório a ser interpretado¹⁰⁴.

A execução de uma obra coral depende, entre outros aspectos, da realização correta da afinação, da articulação inteligível do texto, além de outras qualidades técnico-vocais do coro moldadas pelo regente que, assumindo sua função de intérprete, deve conceber sua própria visão da obra, expressando-a através da sonoridade resultante deste processo. (Ibidem, p. 53)

Todas as obras comentadas nesta seção de nosso trabalho compuseram o programa do meu último concerto frente ao *Coral da ECA-USP*, inserido na programação do *Festival Comunicantus 2023*, no dia 8 de dezembro de 2023, no Espaço da Artes da ECA-USP. Esta apresentação consistiu no último resultado da etapa prática de nossa pesquisa em performance. Seu registro audiovisual pode ser acessado através do QR Code e link a seguir.

*Recital de Doutorado em Regência Coral - Denise Castilho Cocareli
(Festival Comunicantus 2023)*



<https://youtu.be/Xwvkt7c1rlo>

¹⁰⁴ Em minha jornada de formação profissional enquanto regente coral, tenho colocado como prioridade o estudo de técnica vocal. Depois de ter passado por uma formação coletiva, a partir do trabalho desenvolvido no *Comunicantus: Laboratório Coral*, o professor Marco Antonio sempre incentivou os alunos de regência a estudarem canto individualmente. Desde 2016 faço aulas particulares de canto, sendo orientada, atualmente (até o ano de 2024), pela professora e soprano Rose Moreira.

A ordem do programa foi discutida e organizada juntamente com meu orientador, de forma a colaborar com a performance do coro no concerto e trazer sentido ao público presente. Em sua dissertação de mestrado *Canto Coral: do repertório temático à construção do programa* (1988), o professor Marco Antonio conceitua o programa de concerto dentro da prática coral como “o resultado da escolha de uma ordem congelada das obras de um repertório escolhido, [que] tem dentro de si a ideia de organização e sequência” (RAMOS, 1988, p. 11).

Iniciamos o programa do meu recital com uma Improvisação Coletiva Conduzida, que era encaminhada diretamente para a obra *Lua, Lua, Lua*, de Esther Scliar e, como segunda peça, o arranjo da canção *Templo*, escrito pelo aluno Leonardo Rodrigues. Essas obras estavam na mesma tonalidade, apresentavam propostas de sonoridade vocal parecidas e tinham características mais introspectivas que também contribuíram para a concentração do grupo. Na sequência interpretamos *Motet em Ré Menor*, de Gilberto Mendes, que era a peça com maiores desafios técnicos e musicais, e que também contrastava esteticamente com as demais obras, sendo a única peça de caráter experimental. Fechando o concerto, inserimos os arranjos *Suíte dos Pescadores* e *O amor é o Elo*, que incorporaram mais instrumentos acompanhadores, estimulando maior energia ao grupo, representando fortes aspectos da cultura popular brasileira, com a tradição da canção popular na obra de Caymmi, e a forte presença da cultura urbana do hip hop de São Paulo presente nas canções de Emicida.

A seguir, relatamos alguns processos adotados na montagem das obras *Templo* e *Lua, Lua, Lua*, que exemplificam um pouco mais de nossa atuação junto ao coro e apresentam aspectos que consideramos pertinentes às discussões de nosso trabalho.

2.2.2.1. *Templo*: arranjo do aluno Leonardo Rodrigues

No início do ano de 2023 recebemos uma sugestão de repertório do aluno Leonardo Rodrigues – seu arranjo da canção *Templo*, de Chico César, Milton Di Biase e Tata Fernandes. Leonardo Rodrigues é pianista, com rica vivência na música popular, e aluno do curso de Licenciatura em Música. Ao longo de sua graduação tem se envolvido na área coral do Departamento: foi coralista-bolsista do *Coro de Câmara Communicantus*, integra a equipe de alunos-estagiários do *Coral Escola Communicantus* e cursou mais de dois anos o *Coral da ECA-USP*. Seu arranjo, escrito para coro SATBB e violão, foi estruturado a partir de características do Coral da ECA, como a presença de mais linhas vocais masculinas, tessituras adequadas aos coralistas iniciantes na prática coral e com escrita

rítmico-melódica pensada em dar fluidez ao processo de leitura da peça. A obra foi incorporada ao repertório do coro e também submetida ao *I Simpósio de obras corais Comunicantus*. No texto elaborado para o simpósio, Leonardo Rodrigues relata o processo de concepção e elaboração do arranjo:

Conforme construía o arranjo percebi que a referência de um coro específico me vinha à mente à medida que imaginava os resultados: o Coro da ECA. A identidade musical deste coro, portanto, passou então a desempenhar um papel estruturante na composição do arranjo, sendo alguns deles: (a) Divise nos baixos como solução ao equilíbrio da massa sonora entre os naipes; (b) redução rítmica simples e conduções de vozes harmonicamente intuitivas visando a uma rápida leitura; (c) acompanhamento instrumental com o objetivo pedagógico de engajar os coralistas no processo de montagem, sobretudo calouros; (d) diversificação de repertório (neste sentido, de minha parte, um compromisso na proposição de obras de artistas negros). Além disso, alguns passos para otimização do arranjo também foram tomados tendo como referência a tese de mestrado “*Samuel Kerr: um recorte analítico para performance de seus arranjos*”, de Paulo Frederico de Andrade Teixeira.

Do ponto de vista dos objetivos mais puramente artísticos, houve uma preocupação em construir uma textura densamente crescente, explorar de alguma forma a relação entre música e texto (objetivo conquistado na primeira seção do arranjo), além de uma atenção mais global em condicionar uma atmosfera etérea no arranjo, valorizando o sentimento contemplativo que a canção original sugestia. Neste sentido, foi utilizada como referência a primeira versão gravada presente no disco “Aos Vivos” (1995). O presente arranjo foi executado pelo Coro da ECA no Festival CoralUSP em 18 de junho de 2023. (RODRIGUES, 2023, p. 1)

O texto da canção relaciona a paixão ao sagrado e propõe, com suas escolhas de andamento, harmonia simples e sonoridades, uma contemplação a este sentimento. Leonardo foi muito assertivo nos procedimentos de escrita adotados e desenvolvidos a partir do estudo do trabalho de Paulo Fred (2013), que valorizaram tanto as intenções musicais da canção original (não descaracterizando a música), quanto suas ideias composicionais, enquanto arranjador. A melodia principal caminha por todas as vozes e observamos a adoção de recursos contrapontísticos de pergunta e resposta e de melodia acompanhada, com uso de vogais que auxiliaram na construção das expressividades e sonoridades pretendidas – o que também contribuiu para o trabalho vocal. O arranjo tem seu começo e fim iguais (como um ciclo), no qual os baixos realizam um *glissando* iniciado na vogal “a” encaminhado para um *bocca chiusa*, remetendo às vocalizações meditativas orientais (vide figura 16, destacado em vermelho).

Figura 16 - Excerto do arranjo da canção *Templo*, de Chico César, com arranjo de Leonardo Rodrigues

The image shows a musical score for the song "Templo" by Chico César, arranged by Leonardo Rodrigues. The score is written for five voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Bass II (BII.). The key signature is two sharps (F# and C#). The lyrics are: "o - lha pra mim" (S., A.), "Se me dá a - ten - ção" (B.), and "ah m." (BII.). A green box highlights the lyrics "dá a - ten - ção" in the Bass staff, and a red box highlights the lyrics "ah m." in the Bass II staff.

Fonte: Extraído da edição original do arranjo (RODRIGUES, 2023).

Além do rico resultado sonoro que o arranjo constrói, foi uma ótima peça para o trabalho inicial com o coro, pois proporcionou uma leitura rápida e com um bom resultado musical, trazendo motivação e contribuindo para a construção da turma enquanto coro. Com relação à contribuição para meu desenvolvimento interpretativo, o arranjo não apresenta grandes desafios técnicos de regência, o que permite que o gesto se volte ao desenvolvimento expressivo e ao equilíbrio das vozes, de modo a permitir que a melodia da música sempre se sobressaia em relação ao acompanhamento, mas também se apresente interligada entre os naipes. Além disso, busquei corrigir com meus gestos alguns problemas de afinação, identificados principalmente quando a melodia caminhava em movimento descendente e com mudanças fonéticas (vide figura 16, destacado em verde). No exemplo apresentado, temos uma mudança da sílaba “dá” para a vogal “a”. Mesmo consistindo na mesma vogal, as vozes masculinas tendiam a lateralizar mais a boca no segundo “a”, resultando em uma mudança de harmônicos e queda da afinação. Em trechos com o mesmo movimento melódico, mas com outro texto, a dificuldade ficava mais acentuada, como a segunda estrofe: “se você **toca** em mim”, em que o mesmo movimento acontecia entre as sílabas “to” e “ca”. A indicação gestual se mostrou muito efetiva para lembrá-los de executar o intervalo melódico com mais precisão e também para se atentar à colocação vocal.

2.2.2.2. Trabalho de improvisação na obra *Lua, Lua, Lua*, de Esther Scliar

Na principal referência bibliográfica sobre a compositora, professora e regente Esther Scliar, a dissertação *Esther Scliar: um olhar perceptivo* (2022), a autora Maria Aparecida Gomes Machado (Aída Machado) faz o levantamento e catalogação de sua obra, além de apresentar depoimentos de músicos, amigos e familiares sobre a compositora, reunir artigos

publicados e uma iconografia. Esther Scliar (1926-1978¹⁰⁵) era natural de Porto Alegre, mas em 1948 migrou para o Rio de Janeiro a fim de ter aulas de contraponto, harmonia e composição com H. J. Koellreutter. Sob orientação de Koellreutter, Scliar passou cerca de um ano estudando na Europa, onde participou de diferentes cursos, dentre eles o de *Regência de Música Contemporânea*, com Hermann Scherchen¹⁰⁶. Voltando ao Brasil, se estabeleceu profissionalmente no Rio de Janeiro, tendo forte atuação no ensino musical, como professora de teoria, análise musical e solfejo. Lecionou por 14 anos nos Seminários Pró-Arte no Rio de Janeiro. Segundo Aída Machado, Esther Scliar “dedicou sua vida à música, ao estudo e compreensão das técnicas composicionais, à criação de uma metodologia de ensino e, sobretudo, à análise, estabelecendo através desta uma crítica objetiva da sintaxe musical” (MACHADO, 2002, p. 9-10). Apesar de defensora do uso de técnicas composicionais de vanguarda e estudiosa do dodecafonismo e serialismo, para a construção de uma nova relação com a música, sua postura didática também foi refletida no seu pensamento crítico relacionado à comunicabilidade deste tipo de repertório. Grande parte de sua produção para coro é tonal, com muitas obras compostas a partir de temas regionais e direcionada a coros amadores (infantis e adultos), alguns dos quais atuou como regente.

Não tendo uma atitude conformista e passiva quanto à possibilidade de compreensão da música nova [...], elege a educação musical do público na intenção de liquidar este analfabetismo, expondo que a música erudita deve acompanhar uma educação que proporcione uma compreensão do código musical. [...]

A busca por uma identidade cultural refletida na Arte foi uma das preocupações no pensamento estético-ideológico de Esther Scliar. Observamos isso principalmente nas obras para voz – obras corais, canções e repertório para crianças – uma constante em sua produção. Em seu catálogo, o número significativo de obras corais, muitas delas escritas para coros amadores e infantis, revela sua preocupação com o aspecto socializante da música: pela própria natureza do conjunto que faz, sem hierarquias, uma ação unificadora de intenções; pelo uso de material de conotação popular, envolvendo assim uma familiaridade com o inconsciente coletivo; pelo uso fundamental da palavra, instrumento de aproximação do universo vernacular – paradigma conhecido, através da cuidadosa e criteriosa escolha que Esther fazia dos poemas e textos sobre os quais escrevia sua música. (Ibidem, p. 260; 262-263)

¹⁰⁵ Esther Scliar sofria com instabilidades mentais e emocionais, tendo uma precoce e trágica morte, no dia 18 de março de 1978, ao cometer suicídio com 51 anos de idade.

¹⁰⁶ Herman Scherchen (1891-1966) foi um regente orquestral alemão, importante professor de Koellreutter, que influenciou fortemente suas ideias e propostas realizadas nos primeiros anos de estada no Brasil. Como registramos em nossa dissertação de mestrado: “Scherchen foi o primeiro a cunhar o termo *Música Viva*. O regente tinha como um dos objetivos de seu movimento a compreensão e a divulgação da música nova, incluindo novas práticas pedagógicas musicais. Em eventos produzidos por Scherchen foram estreadas obras de compositores hoje consagrados, como Alban Berg, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith e Anton Weber, por exemplo.” (COCARELI, 2018, p. 70)

A peça *Lua, Lua, Lua*, composta em 1965 para coro SATB, é uma das obras mais interpretadas de Esther Scliar. O texto é de autoria de Lucia Candall, que é identificada como autora do texto de mais duas obras para coro infantil da compositora: *A gotinha* e *No Parque* (*I. A gangorra, II. Carrossel, III. Amarelinha*) (MACHADO, 2002). Com relação aos aspectos musicais que se destacam, *Lua, Lua, Lua* é uma peça curta (duas páginas), apresentada na tonalidade de Mi maior. Porém, é constante uma polarização em Ré maior e em nenhum momento identifica-se o acorde de dominante da tonalidade inicial. A altura Ré não é caracterizada como sensível, o que sugere um direcionamento ao modo mixolídio, que tem sua sétima rebaixada. A escrita rítmica não apresenta complexidade, mantendo uma mesma proposta métrica ao longo da obra, quaternária, dando ênfase ao uso de colcheias, semínimas e mínimas, muito relacionadas à métrica do texto. A peça apresenta um caráter predominantemente homofônico, mas com algumas conduções imitativas e uso de pedais. Com relação à escrita das alturas, as tessituras se estabelecem em uma região mediana (até média-grave para as vozes agudas), o que favoreceu nosso trabalho a partir da composição, pois buscávamos uma música que não explorasse as regiões de mudança do registro vocal (zonas de passagem). Em alguns momentos, a compositora encaminha as vozes masculinas em quintas paralelas, o que representou um desafio na manutenção da afinação.

Ao longo do preparo da obra observei que algumas questões de afinação eram recorrentes, mesmo com o trabalho vocal bem direcionado. Entendi que poderia faltar ao grupo a interiorização de elementos harmônicos propostos pela compositora e que um trabalho voltado à escuta e à criação seria de grande proveito. Como estratégia pedagógica, optei em fazer uma adaptação da improvisação realizada na introdução do arranjo da canção *Lua, Lua, Lua, Lua*, de Marcos Leite, junto ao *Coro de Câmara Communicantus*, no ano de 2020 (descrito no item 1.4.2.1. do primeiro capítulo).

Transpus a ideia do roteiro elaborado em 2020, adotando os materiais sonoros semelhantes, tais como: declamação da palavra *lua*; sons aspirados e sussurros com a mesma palavra ou com as vogais “a”, “u” ou “o”; e leves estalos com a língua. Na exploração da voz cantada, em que os coralistas poderiam criar pequenas melodias com os mesmos materiais textuais (palavra lua e vogais “a”, “u” e “o”), ao invés de adotar a escala pentatônica, optei por explorar a sonoridade do modo mixolídio, que se aproximava dos elementos presentes da obra de Scliar.

Como parte das etapas para o desenvolvimento da improvisação, trabalhei os materiais musicais propostos de forma separada, mas sempre a partir de criações coletivas, sabendo que

grande parte dos estudantes não tinham vivência em improviso, ou se sentiriam desconfortáveis com a exposição individual. Realizamos sessões de improvisação somente com a voz falada e sussurrada, buscando explorar diferentes regiões frequenciais e timbres; depois apenas com a exploração de sons de estalos de língua; e somente com a voz cantada, a partir da escala de Mi mixolídio. Por fim, trabalhamos todos os elementos conjuntamente.

No desenvolvimento interpretativo do improviso, sugeri realizarmos um efeito de adensamento sonoro, partindo de um som uníssono (altura Mi) em *piano* com a vogal “u” (com a intenção de igualar a sonoridade do grupo), que seria disperso mais à frente, buscando uma rarefação na textura e encaminhando para um momento com bastante movimento sonoro (auge do adensamento), que tornaria a se diluir até o término do processo, retornando ao uníssono.

Para a delimitação temporal dos eventos musicais, propus exercícios utilizando gestualmente uma espécie de “régua temporal”, que proporcionava uma sensação de controle maior, com uma visualização do tempo corrido. Vale ressaltar que a origem dessa estratégia está no trabalho de regência e técnica de ensaio do professor Marco Antonio, muito adotada no preparo de obras que fazem uso da indeterminação e da duração cronométrica do tempo, nas quais é comum instalar-se um conflito interpretativo entre a duração física (cronométrica) e a duração psicológica dos eventos musicais. Inicialmente, utilizei a “régua temporal” correndo com o dedo acima de uma estante de partituras – de uma ponta a outra, em que o meio representava o momento de maior adensamento sonoro – e depois transpus a ideia para o gesto físico da regência, não de forma corrida, mas com o abrir e fechar dos braços, iniciando e concluindo o improviso com o gesto mais fechado e próximo ao corpo (vide figura 17), expandindo lateralmente o gesto ao longo do processo, com o ponto de maior adensamento representado pelos braços abertos (vide figura 18).

Figura 17 - Registro visual do gesto de regência no início da improvisação coletiva junto ao *Coral da ECA-USP*, no concerto do *Festival Comunicantus 2023*.



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 18 - Registro visual do gesto de regência na Improvisação Coletiva junto ao *Coral da ECA-USP*, no concerto do *Festival Comunicantus 2023*, representando o ponto de maior adensamento sonoro.



Fonte: Elaborada pela autora.

A educadora musical argentina Violeta Gainza, em seu livro *La improvisación musical*, apresenta a improvisação como “uma atividade projetiva que pode ser definida como **qualquer performance musical instantânea produzida por um indivíduo ou grupo**. O termo ‘improvisação’ designa tanto a atividade em si quanto seu produto” (GAINZA, 1983, p. 11, grifos da autora, tradução nossa¹⁰⁷). Observamos que nossa pequena criação coletiva orientada

¹⁰⁷ actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical instantánea producida por un individuo o grupo. El término “improvisación” designa tanto a la actividad misma como a su producto.

contribuiu para um processo de apropriação sonora e expansão da audição, funcionando como uma *chave de escuta*¹⁰⁸, o que resultou na melhora da afinação e na concentração musical do grupo, porque precisavam ouvir e interagir com a produção sonora. Por *Lua, Lua, Lua* ser, também, uma peça curta, a improvisação coletiva foi adotada como uma espécie de introdução, enriquecendo nossa performance e tornando-se um produto do trabalho pedagógico-interpretativo realizado.

¹⁰⁸ Remetendo ao conceito desenvolvido por Guy Reibel e apresentado na introdução de nosso trabalho.

PARTE II

Análises Interpretativas

Introdução às análises interpretativas

(...) para que uma interpretação seja sentida viva, nem a observação de prescrições estilísticas, nem a obediência fiel às indicações do autor são suficientes. Sob a superfície das notas, melodias, ritmos e harmonias, há um jogo de energias, de combinações de forças impulsivas e retardadoras que, em uma interpretação viva, produzem tensão e relaxamento, expansão, contração e culminação. (GRAETZER, 2006, p. 107, tradução nossa)¹⁰⁹

Segundo Graetzer, um dos autores do livro *El Director de Coro*: “Interpretar uma obra musical significa dar-lhe vida sonora, com ênfase na palavra ‘vida’; isto acontece ao dar sentido musical aos elementos estruturais (e textuais na música vocal) que a configuram através da expressão.” (Ibidem, p. 105, tradução nossa)¹¹⁰. Os autores defendem a ideia de que se chega à expressão coerente de uma obra através do manuseio adequado dos aspectos musicais que a englobam, como fraseado, articulação, dinâmica, tempo, entonação tímbrica, dentre outros. Também apontam que, para compreender e manejar bem esses elementos, “é necessário abordar analiticamente os diferentes aspectos construtivos que compõem uma obra musical” (Idem, p. 107, tradução nossa)¹¹¹. Outros importantes manuais de regência coral, como Thomas (1971); Kohut e Grant (1990); Ericson, Ohlin e Spangberg (1976) e Garretson (1998), também destacam a importância do estudo analítico da obra e da partitura para a tomada de decisões interpretativas do regente, bem como para o preparo do coro.

Em seu artigo *Análise e (ou?) Performance*, Rink (2019) defende que a análise musical feita pelos intérpretes é parte integral do processo da performance, entendendo o processo analítico (em suas diferentes formas) como o “estudo minucioso da partitura com atenção especial às funções contextuais e aos meios de projetá-las” (RINK, 2019, p. 20). Ao apresentar diferentes discussões sobre análise em performance, Rink destaca que alguns dos aspectos encontrados em uma análise rigorosa feita por um teórico, por exemplo, não serão, necessariamente, expostos em uma performance, mas podem contribuir para a resolução de diferentes problemáticas encontradas no preparo de uma obra – sejam elas dificuldades técnicas ou até mesmo relacionadas ao preparo psicológico do intérprete:

¹⁰⁹ (...) para que una interpretación sea sentida como viva no basta la observación de las prescripciones estilísticas ni la obediencia fiel a las indicaciones del autor. Debajo de la “superficie” de las notas, de las melodías, ritmos y armonías, existe un juego de energías, de combinaciones de fuerzas impulsoras y retardantes que, en una interpretación viva, producen tensiones y relajamientos, expansiones, contracciones y culminaciones.

¹¹⁰ Interpretar una obra musical significa darle vida sonora, con énfasis sobre la palabra “vida”; esto sucede al dar sentido musical a los elementos estructurales (y textuales en la música vocal) que la configuran a través de la expresión.

¹¹¹ (...) es necesario acercarse analíticamente a los distintos aspectos constructivos que configuran una obra musical.

As demonstrações de unidade motivicas, por exemplo, podem ser fascinantes no papel, mas de forma geral, são mais facilmente observáveis do que ouvidas; uma ênfase obstinada dada a cada detalhe de um motivo seminal numa performance poderia levar a resultados ridículos, mesmo que uma consciência da atividade motivica numa determinada peça possa provar-se útil ao intérprete. (...) tentar recriar a análise em termos de som seria duvidoso, por mais valioso que seja o conhecimento do processo e das relações implícitas na análise ao se construir uma interpretação.

No entanto, o estudo da análise mais rigorosa pode ajudar os intérpretes a resolver certos problemas técnicos e conceituais (...), assim como memorizar e combater a ansiedade na performance. (Ibidem, p. 24)

Rink (Ibidem, p. 25) sintetiza em cinco pontos, aspectos que são muito relevantes na discussão da análise feita por intérpretes:

- 1) Considerar a temporalidade da performance.
- 2) O objetivo principal desse tipo de análise é “descobrir o contorno da música em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la”.
- 3) Entender que “a partitura não é ‘a música’; a ‘música’ não se restringe à partitura”.
- 4) “Decisões determinadas pela análise não devem ser sistematicamente priorizadas”.
- 5) Levar em conta que a “‘intuição informada’ guia, ou pelo menos influencia o processo da ‘análise de performers’, embora uma abordagem mais deliberadamente analítica possa ser igualmente útil”.

Em um processo de montagem de obra construído a partir de atividades remotas e utilizando como material musical gravações individuais dos coralistas, como foram os casos das obras *Dona Nobis Pacem Op. 28* e *Minimalistic mixolidicosaxvox*, a discussão sobre a temporalidade da performance tem seus limites expandidos, tendo no produto final do projeto de gravação, edição e mixagem, o registro de nossas escolhas interpretativas daquele momento. O debate sobre a compreensão da partitura não ser a música, entendendo a música enquanto performance e tomando o documento escrito como uma espécie de roteiro é bastante defendido pelo autor Nicholas Cook (2006; 20013) e foi fundamental para o processo de análise e gravação das obras, em que os materiais notacionais foram altamente manipulados para gerar os materiais de gravação, como partituras e áudios-guia. Abordaremos este assunto com mais profundidade ao final do quarto capítulo.

Outra questão bastante importante que Rink enfatiza em seu texto é que a análise feita pelos performers acontece no processo de formulação de uma interpretação, durante o estudo (teórico e prático) da obra, e na sua reavaliação. O autor apresenta essa questão a partir da ótica do instrumentista performer, mas vemos que o processo ocorre de forma bem parecida com o

intérprete regente: o estudo analítico ocorre tanto no preparo individual da obra, que antecede o trabalho com o coro (no nosso caso), quanto no momento do ensaio, no qual temos uma resultante sonora concreta, em que vivenciamos musicalmente as escolhas interpretativas e onde emergem outras ideias, modificando, por vezes, decisões tomadas no estudo individual. No caso da montagem da obra feita de forma remota – a partir de gravações individuais dos coralistas –, observamos que esse processo analítico também é muito presente na tomada de decisões durante o trabalho de mixagem da peça, que gera o produto final da performance.

Rink propõe o termo “intuição informada”, referindo-se ao processo intuitivo que permeia escolhas interpretativas, mas que é sustentado por uma bagagem de experiência artística e de estudo, e não fruto do acaso. Marco Antonio da Silva Ramos corrobora a ideia da intuição proposta por Rink. Segundo Ramos (2003, p. 45), “a atividade do intérprete frente a uma obra escrita é sempre a de enfrentar um enigma. Sua interpretação traz uma tentativa de solução para o enigma, porém ele nunca poderá dizer que encontrou a solução definitiva”.¹¹² De forma a decifrar e criar sua interpretação do enigma, o performer “recorre à Análise, Musicologia de modo mais amplo e sempre à sua **intuição** e sensibilidade. Os pesos entre **intuição**, história e capacidade analítica variam de intérprete para intérprete e até mesmo entre diferentes épocas da vida de um mesmo intérprete.” (Ibidem, p. 47, grifo nosso).

Nossas propostas de análises interpretativas apresentam ênfases diferentes, relacionadas ao tipo de performance realizadas e às fontes bibliográficas localizadas sobre as obras em questão. Porém, nas três peças analisadas, *Dona Nobis Pacem Op. 28*, *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindembergue Cardoso e *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola), de Gilberto Mendes, tomamos como ponto de partida e fundamento metodológico o Referencial de Análise Silva Ramos (apresentado em sua Livre Docência citada acima), formulado a partir de questões que abrangem aspectos contextuais da obra e buscam uma investigação profunda dos parâmetros musicais adotados pelo compositor, como o ritmo, relações frequenciais (estudos das alturas), questões tímbricas e texturais, uso do silêncio, aspectos estruturais, relações texto-música e desafios técnicos. Para Ramos, “conceber interpretativamente uma obra é pensar do menor elemento às estruturas mais gerais sem perder o sentido do todo nem do detalhe. E então a concepção da obra chega através de um modo analítico-sintético” (Ibidem, p. 73). No processo de formulação da análise da obra *Dona Nobis*

¹¹² O autor denomina como **enigma** “algo que nunca se pode decifrar realmente, um desafio que, embora se tente infinitamente, por definição, nunca será desvendado, e chamo Charada algo que que, trabalhando aplicadamente, com método e intuição, pode ser desvendado, resolvido. (RAMOS, 2003, p. 45)

Pacem Op. 28, respondemos ao questionário proposto por Ramos de forma sistemática. Além deste referencial, nesta obra também adotamos técnicas analíticas propostas por Rink no texto supracitado, como a elaboração de gráficos de dinâmica e redução rítmica – neste último seguindo um caminho mais próximo da proposta schenkeriana do que a sugerida pelo autor – e também realizamos um extenso trabalho de re-notação da música, utilizado, principalmente, no processo de montagem da obra, para a produção dos materiais de apoio às gravações dos coralistas.

Um elemento em comum identificado nas três obras é o uso de um acorde (não necessariamente dentro da concepção tonal, mas também como um agregado de alturas) trabalhado como o fio condutor das composições, tal qual um *motivo*, os quais denominamos como *acordes motivicos*. Apesar da conceituação do termo *acorde motivico* não ser usualmente encontrada, podemos interpretá-la a partir de definições já existentes sobre a ideia musical de motivo. Um dos principais autores que conceituaram este elemento é Arnold Schoenberg. Em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, o autor afirma que o motivo “aparece de maneira marcante e característica no início da peça”, segundo ele:

[...] o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia: ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado como “máximo divisor comum”. (SCHOENBERG, 2015, p. 35)

Schoenberg defende que o motivo é um elemento rítmico-melódico, variado e repetido no decorrer de uma obra. Diferente do que Schoenberg propõe, encontramos em nossas três análises, acordes que representam o germe de todo desenvolvimento melódico e harmônico das peças estudadas, trabalhados de maneiras diferentes e com intenções musicais distintas. Em sua definição de motivo no verbete do dicionário de música *The New Grove*, Drabkin abarca uma ideia musical harmônica como constituinte desse elemento:

[...] uma pequena ideia musical, seja ela melódica, harmônica, rítmica ou todas as três. Um motivo pode ser de qualquer tamanho, embora seja mais comumente identificado como a menor subdivisão de um tema ou frase que ainda mantém sua identidade como uma ideia. (DRABKIN, 2001, p. 227)

Na análise da obra *Minimalistic mixolidicosaxvox Op. 109*, o acorde motivico tem uma relação com um contexto tonal e é retrabalhado ao longo da obra através da condução das vozes. Para a análise dessa peça, adotamos de maneira mais sistemática preceitos da teoria Neo-Schenkeriana, tendo por fundamento ideias propostas por Salzer (1982), conceitos como

centricidade e princípios elementares da teoria Neo-Riemanniana desenvolvidos por Straus (2005). Dentro do estudo dos procedimentos composicionais destacamos como importante referência o trabalho de Alexandre Reche e Silva (2002), concentrado em obras de Lindembergue Cardoso produzidas na década de 1980, que abrange a peça em questão, composta em 1988. Também discutiremos sobre decisões interpretativas relacionadas à exploração de sonoridades vocais, que foram tomadas a partir da análise.

Em *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola), Gilberto Mendes adota um único agregado de alturas (em termos de alturas definidas) em toda obra, que é desenvolvido a partir de inversões de oitavas, mantendo os naipes sempre com as mesmas alturas.

Gilberto Mendes (Santos, 1922-2016), é considerado um dos principais nomes da música contemporânea e de vanguarda do Brasil. Membro signatário do movimento Música Nova e idealizador do Festival Música Nova, que teve início em 1962 na cidade de Santos. Também foi um dos fundadores do *Madrigal Ars Viva*, que “constituiu um laboratório de criação musical da vanguarda paulista” (SANTOS, 2022, p. 17). Segundo o mesmo autor, Antonio Eduardo Santos:

Sua presença criativa e marcante, nos rumos da Música Contemporânea no Brasil, na segunda metade do século XX, influenciou gerações de músicos comprometidos com a renovação da linguagem musical, o intercâmbio com outras manifestações artísticas, somando-se à pesquisa e à educação. (SANTOS, 2022, p. 18)

Após se aposentar de um cargo concursado na Caixa Econômica Federal, Gilberto Mendes ingressou como docente do Departamento de Música da ECA-USP, onde lecionou composição durante 15 anos. Sua tese de doutorado consiste em uma autobiografia musical e foi publicada como livro pela Editora da Universidade de São Paulo, em 1994, sendo reeditada em 2016. Sua história e obra tem sido tema recorrente de muitas pesquisas acadêmicas.

Lindembergue Cardoso (Bahia, 1939-1989) foi membro fundador do *Grupo de Compositores da Bahia* (GCB), movimento musical que floresceu na Escola de Música (EMUS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em meados da década de 1960, e trouxe novos paradigmas de discussão sobre o papel da música, suas relações culturais e educacionais. Em sua carreira, atuou como saxofonista popular, regente, compositor e professor¹¹³. Sua obra coral mostra-se significativa em seu conjunto de realizações como compositor, tanto que a

¹¹³ O primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado (COCARELI, 2018) é dedicado à trajetória coral do compositor, em que exponho importantes informações biográficas de sua vida e carreira musical.

primeira e a última peças classificadas em número de *opus* são peças corais¹¹⁴. Nogueira cita a relevância que essa prática teve em sua carreira:

Pode-se reconhecer que o canto coral foi uma das “paixões” de Lindembergue Cardoso. Durante toda a sua vida profissional, ele formou e regeu coros. Essa atividade lhe inspirou vários arranjos e peças para coro a cappella, assim como para coro e instrumentos ou coro e orquestra. (NOGUEIRA, 2012, p. 10)

Lindembergue Cardoso compôs mais de 80 obras corais, dentre elas: obras para coro *a capella*, coro e instrumentos, coro e orquestra, ópera, além de arranjos de canções folclóricas e música popular, composições para espetáculos e arranjos para montagens didáticas. A produção de Lindembergue é marcada por fortes características plurais, vinculadas a sua formação musical e experiências de vida. Nogueira (2012, p.11) elencou aspectos presentes na produção do compositor:

Em nossa caracterização da obra de Lindembergue Cardoso sob o ponto de vista ideológico-estético, os seguintes aspectos se revelam como preponderantes e indiscutíveis: intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica (sobressaindo o uso de materiais alternativos com função instrumental); ecletismo resultante da interação entre tradição (em especial de raiz brasileira nordestina) e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais; valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s); e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores.

Nogueira (2012) afirma, ainda, que em todas as obras do compositor observa-se sempre a coexistência de pelo menos dois desses aspectos, assim como são encontrados todos em uma mesma obra. A interação entre a tradição popular e uso de técnicas composicionais contemporâneas é uma das características que se destaca na produção de Lindembergue, como veremos nas obras analisadas adiante.

¹¹⁴ *Reisado do Piauí*, para Coro SATB é considerada sua primeira obra, mas não é classificada com número de Opus. A primeira obra numerada em opus é *O Fim do Mundo*, para Coro SATB e orquestra, e sua última é a Missa Nordestina, opus 110, para coro *a capella*, com segunda versão com orquestra de cordas.

CAPÍTULO 3 - *Dona Nobis Pacem Op. 28* e *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindembergue Cardoso

3.1. *Dona Nobis Pacem Op. 28*

3.1.1. Características gerais da obra

Dona Nobis Pacem Op. 28 é uma obra para coro *a cappella* a seis vozes (SSMsTTB), composta em 1973 por Lindembergue Cardoso (1939-1989). Segundo consta na partitura utilizada em nosso trabalho, cópia de manuscrito autógrafo do compositor, a obra tem duração aproximada de 5'20". Em nossa pesquisa sobre a obra coral do compositor, realizada em período anterior, levantamos 81 composições produzidas entre 1965 e 1989. Na análise dessa produção identificamos a década de 1970 como o principal período de composição de obras com caráter experimental.

Em seu livro *Música informal brasileira*, Paulo Moura (2011) apresenta um catálogo constituído de 249 obras que contemplam formação vocal, de compositores brasileiros e estrangeiros, residentes no país. O termo “música informal” se refere a obras que utilizam meios extramusicais, princípios composicionais aleatórios ou de estéticas indeterministas e uso de notação não tradicional, adequando-se ao nosso objeto de estudo. Moura destaca que 58% dessa produção concentra-se na década de 1970. Esses dados nos permitem aproximar, esteticamente, as obras de Lindembergue, assim como a de Gilberto Mendes, a um contexto e uma tendência de composição coletiva.

Dona Nobis Pacem Op. 28, reúne em suas características diferentes procedimentos experimentais, tais como: exploração de massas de sons, utilizando muitos *clusters* cromáticos, diatônicos ou construídos sem alturas definidas; desenvolvimento do texto como recurso timbrístico e de construção textural; uso de repetição estrita e variada; e aproximação do atonalismo livre. A obra também possui uma escrita rítmica-melódica de complexa execução em contraste ao uso de procedimentos aleatórios e indeterminados.

De acordo com o último catálogo oficial do compositor de autoria de Ilza Nogueira (2009), publicado pela Universidade Federal da Bahia, como parte do projeto *Marcos Históricos da Composição Contemporânea*, não identificamos informações relacionadas à estreia da obra. Em nossa pesquisa de mestrado, desenvolvida entre 2016 e 2018, visitamos alguns acervos para coleta de partituras e documentos, com destaque para o *Memorial Lindembergue Cardoso*, localizado na Universidade Federal da Bahia, no qual também não

localizamos nenhum documento que indicasse que a peça havia sido interpretada. A falta de edição e algumas incongruências identificadas na cópia do manuscrito autógrafo também reforçam a possibilidade de a peça nunca ter sido montada. Diante disso, nossa performance junto ao *Coro de Câmara Communicantus* constitui a estreia mundial da obra, bem como sua primeira gravação.

A frase que dá título à peça compõe seu único conteúdo textual. Um dos primeiros aspectos que nos chamou a atenção é que o número de sílabas da frase *Dona Nobis Pacem* corresponde ao número de linhas vocais da obra, como vemos em seu compasso inicial (figura 19), em que cada naipe canta, respectivamente, um dos fonemas dessa frase. Esse procedimento está presente em toda a peça e através dele vemos que o texto se converte em um dos importantes elementos para a construção textural e de massas sonoras, pois suas sílabas são exploradas timbristicamente. O recurso de fragmentação de palavras em seus fonemas é bastante encontrado na produção coral do século XX, e identificado tanto em outras obras de Lindembergue Cardoso quanto de outros compositores brasileiros contemporâneos a ele.

Figura 19 - Compasso inicial de *Dona Nobis Pacem Op. 28*

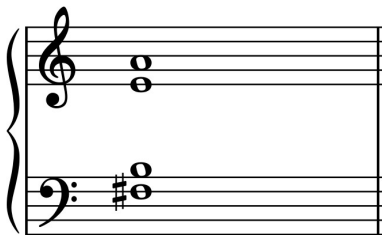
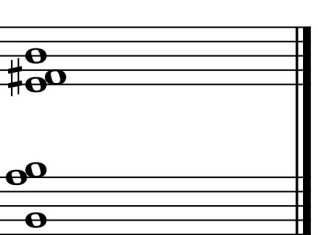
Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

A frase em latim “*Dona Nobis Pacem*” significa “dá-nos a sua paz” e compõe a última linha do texto litúrgico *Agnus Dei*, que integra o ordinário da missa católica, mas também é utilizada de forma isolada em inúmeras obras vocais do repertório erudito ocidental. Especificamente na obra analisada, para além do significado religioso, o texto tem relevante representação simbólica e relaciona-se diretamente ao principal material harmônico-melódico sobre o qual a composição é construída.

3.1.2. Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora: aspectos contextuais

Dentre as características composicionais que marcam o conjunto de obras de Lindembergue Cardoso, autores como Gomes (2002), Pérez (2009) e Nogueira (2012) destacam a exploração de um acorde denominado “Acorde dos Sinos¹¹⁵ da Igreja de Livramento de Nossa Senhora”¹¹⁶, formado pelas sucessões das quartas, Fá sustenido, Si, Mi e Lá (por vezes também aparecendo com notas homônimas a essas). Pérez (2009) dedica um capítulo de sua tese de doutorado para o assunto, no qual cita quatorze exemplos de obras compostas entre 1966 e 1985, em que o material é encontrado e também discute a relação que o agregado de alturas tem com as atitudes composicionais de membros do Grupo de Compositores da Bahia e com a memória afetiva que Lindembergue expõe em suas composições. Na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28* identificamos este agregado de alturas como um *acorde motivico*, pois constitui o elemento central do desenvolvimento melódico-harmônico e simbólico da composição. O acorde é apresentado no primeiro compasso da peça, como podemos ver na figura 20, e utilizado – majoritariamente – em sua forma aberta (com dobramentos). Identificamos um momento da peça em que o agregado aparece em sua “posição fundamental”, com os intervalos fechados.

Figura 20 - Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Acordes com intervalos fechados	Abertura utilizada na obra
	

Fonte: Elaborada pela autora.

Apresentamos a seguir as quatorze obras analisadas por Pérez (2009) em que este agregado é recorrente, organizadas cronologicamente e acompanhadas de seu meio de expressão. Os dados das obras foram retirados do catálogo de Nogueira (2009). Observamos que oito dessas obras têm algum caráter religioso, aspecto que acentua a característica simbólica do material musical, como seu próprio título sugere. Outro aspecto a ser destacado é que a data

¹¹⁵Como o título do agregado das alturas é extenso, no decorrer de nosso trabalho iremos denominá-lo como *acorde dos sinos* ou nos referir a ele como acorde motivico.

¹¹⁶A igreja de Livramento de Nossa Senhora é a Catedral da cidade natal do compositor, que leva o mesmo nome.

das duas primeiras obras coincide com o período de formação do Grupo de Compositores da Bahia (GCB), do qual Lindembergue Cardoso foi um dos membros fundadores.

Tabela 2: Obras em que o “Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora” foi identificado por Pérez (2009)

Ano	Obra	Meio de expressão
1966	<i>O Fim do Mundo Op. 1</i>	Coro (SATB) e instrumentos
1966	<i>A Festa da Canabrava Op. 2</i>	Orquestra
1969	<i>Procissão das Carpideiras Op. 8</i>	Contralto, Coro Feminino e orquestra
1970	<i>Espectros Op. 10</i>	Coro (SATB) e orquestra
1971	<i>Kyrie-Christe Op. 22</i>	Soprano, Coro (SATB), trombone tenor e quinteto de cordas
1972	<i>Santo Op. 23</i>	Coro (SATB)
1972	<i>Sanctus Op. 26</i>	Coro (SATB) e órgão
1973	<i>Sedimentos Op. 27</i>	2 violinos, viola e violoncelo
1973	<i>Dona Nobis Pacem Op. 28</i>	Coro (SSMsTTB)
1974	<i>Réquiem em Memória de Milton Gomes Op. 32</i>	Dois Coros (SATB) e orquestra
1975	<i>Caleidoscópio Op. 40</i>	Coro (SATB)
1976	<i>Ave Maria Op. 46</i>	Soprano e Coro (SATB)
1982	<i>Rapsódia Baiana Op. 85</i>	Orquestra
1985	<i>Sinfonia Op. 100</i>	Orquestra

Fonte: Elaborada pela adutora.

O Grupo de Compositores da Bahia (GCB) foi um movimento artístico de vanguarda que se organizou dentro do contexto do ensino de música da Universidade Federal da Bahia e teve como seu marco inicial um concerto organizado pelo compositor Rinaldo Rossi na Semana Santa de 1966, em Salvador, onde foram estreados sete pequenos oratórios para coro, sopros e percussão, de compositores que vieram a formar o grupo, como destaca Gomes (2002, p. 1):

Na ocasião, foram apresentadas as obras: *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, de Ernst Widmer; *Elegia – Eu Vos Anuncio o Consolação*, de Fernando Cerqueira (1941), *Nu*, de Jmary Oliveira (1944); *Exortação Agônica*, de Milton Gomes (1971-1973); *Do Diálogo e Morte do Agoniado*, de Rinaldo Rossi (1945-1984?); *Pilatus*, de Nicolau Kokron Yoo (1936-1971); e *Impropérios*, de Antônio José Santana Martins [Tom Zé] (1936). Além dos compositores anteriormente mencionados, como membros fundadores, participaram: Lindembergue Cardoso (1939-1989), Carlos Rodrigues de Carvalho (1951) e Carmen Mettig Rocha (1974).

Pérez (2009) levanta a hipótese que a obra *O Fim do Mundo Op. 1* (1966), de Lindembergue Cardoso, teria sido composta para mesma ocasião, mas foi estreada no ano seguinte, 1967, na inauguração do Teatro Castro Alves, também em Salvador. Além da unidade temática, as obras apresentadas nesse concerto partilham de características musicais similares. Como procedimento composicional comum encontrado nelas, Pérez (2009) destaca o uso de agregados de alturas, formados pela superposição de intervalos de quartas ou quintas que “são

utilizados ora expressivamente ora estruturalmente pelos compositores acima citados e tendo em conta o conceito de equivalência de oitava.” (PÉREZ, 2009, p. 392).

Todos os compositores que formaram o GCB eram alunos de Ernst Widmer à época do surgimento do grupo e Pérez sugere que foi a partir da composição *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, de Widmer, que as demais obras foram escritas. Para o autor, o *acorde dos sinos*, acima referido, também teve origem nesta mesma composição. Encontramos duas análises da peça *Officium Sepulchri* que nos possibilitam delinear importantes paralelos com a obra de Lindenbergue. A primeira análise, de Ilza Nogueira (2001), acompanha a edição da partitura da peça, publicada pela UFBA, a segunda é presente no trabalho de Pérez, e tem como principal intuito identificar a gênese do acorde de quartas tão explorado por Lindenbergue e também evidenciar a relação de mestre-discípulo construída com Widmer.

A obra *Officium Sepulchri – Diálogo do Anjo com as Três Mulheres*, foi escrita para três sopranos solistas, coro SATB, sopros e percussão, com 4’30” de duração. A temática da obra refere-se à cena da ressurreição de Jesus, apresentada nos Evangelhos da Bíblia Sagrada, na qual tem como personagens principais Maria Madalena, Maria (mãe de Tiago), Salomé¹¹⁷ e o anjo que anuncia a ressurreição. O texto da obra compõe o diálogo curto entre os anjos e as mulheres e é utilizado tanto em latim quanto em português. Nogueira (2001) destaca que a organização harmônica da peça é composta a partir de sequências de intervalos de quinta e traça uma comparação composicional com a peça *A Catedral Submersa*, de Debussy.

Em toda a primeira parte, é notável a organização harmônica formada basicamente a partir de sequências de quintas, formando contextos mais ou menos densos, variando geralmente de tricordes a hexacordes. Essa formação harmônica nos traz à memória certos exemplos da literatura ocidental cujo programa extra-musical conduz à ideia do efeito de sinos, como, por exemplo, *A Catedral Submersa* de Debussy. Se no catolicismo romano os sinos simbolizaram o paraíso e a voz de Deus, e suas funções mais difundidas são a anunciação de eventos, a expressão de júbilo, ou marcar momentos significativos num ritual, vemos com propriedade o uso dessa simbologia sonora nesta peça de Widmer. A estrutura acústica complexa dos sinos, com seus parciais harmônicos e inarmônicos, faltando clareza de definição, é elaborada através de choques cromáticos, para os quais uma outra função dificilmente se compreenderia. O objetivo composicional parece ser a evolução de campos harmônicos que se alternam ou se superpõem, que se adensam ou diminuem através de maiores ou menores superposições de quintas, e se diferenciam através da distribuição em registros, bem como do uso de segmentos de quintas sequentes completos ou incompletos, à maneira como o faz Debussy na sonoridade diatônica da sua *Catedral Submersa*. (NOGUEIRA, 2001:12)

¹¹⁷ Conforme consta no evangelho de Marcos, capítulo 16, versículo 1.

Como veremos adiante, os procedimentos composicionais descritos por Nogueira, bem como a simbologia explorada através deles, aproximam-se bastante dos recursos e ideias encontradas em *Dona Nobis Pacem Op. 28*. De forma também comparativa, Pérez, em sua análise, assemelha a estrutura de alturas dodecafônicas encontradas em *Officium Sepulchri* com a série dodecafônica identificada no *Concerto para violino*, de Alban Berg, “a qual também, mas de uma outra forma valoriza o intervalo de quinta perfeita (intervalo 7), intervalo que para Alban Berg estava associado à morte, como se pode verificar no terceiro acto de *Wozzeck*, e no momento da morte do Dr. Schön, em *Lulu*.” (PÉREZ, 2009, p. 381-382). Para o autor, “o material musical de ambos os compositores participa da mesma estrutura musical e simbólica, a saber: sucessão de acordes tríade e um símbolo fúnebre na finalização, além da valorização do intervalo de quinta.” (Ibidem, p. 382).

Apesar de agregados semelhantes serem encontrados nas obras apresentadas na Semana Santa de 1966 pelos compositores do GCB, para Pérez, é no conjunto de obras de Lindembergue Cardoso (dentro do contexto do movimento baiano), que o material simbólico-musical se transforma em marca pessoal e intransmissível. “Lindembergue Cardoso apropriou-se dos Símbolos, utilizou-os até em contextos mais ‘profanos’, onde talvez o Sentido Original se dilui num sentido mais estrutural ou ocasional.” (Ibidem, p. 399)

Em *Dona Nobis Pacem Op. 28* vemos que o *acorde dos sinos* constitui o *acorde motivico* da obra, sendo um importante elemento simbólico e representativo de diferentes **gestos musicais**, por meio dos quais o compositor busca representar, principalmente, sonoridades que retratam badaladas de sinos em seus diversos tipos de repique. Em seu artigo *O uso musical do silêncio*, Ramos (1997, p. 148) vincula e define o termo gesto musical ao “momento em que o discurso musical se constrói a *partir de* ou *sobre* uma referência exterior a ele mesmo”, para Ramos o gesto musical encontra-se no “momento em que a música aborda ou assume discursos externos a ela, qualquer que seja este exterior”.

O autor identifica o uso do gesto musical em dois grandes níveis no discurso musical: 1) “O gesto musical sobre referência musical” e 2) “O gesto musical sobre referências não-musicais”. No primeiro enquadram-se composições que adotam o gesto musical de forma metalinguística: quando em uma obra encontramos referências a outras composições, como, por exemplo, o Primeiro Movimento da *Quinta Sinfonia* de Mahler, que faz alusão direta ao tema da *Quinta Sinfonia* de Beethoven. O gesto sobre referência musical também pode ser conceitual, “em que o comentário se dá menos a obras específicas e mais a ideias musicais ou à música como própria entidade”. (Ibidem, p. 150)

Já “o gesto musical sobre referências não-musicais” traz ao discurso musical alusões à literatura, imagens visuais, natureza e psicologia. Dentro deste campo encontram-se os “**gestos musicais descritivos**” e “**gestos musicais dramáticos e/ou narrativos**”. Na conceituação de Ramos esses dois eixos ainda podem ser subdivididos da seguinte forma:

A) GESTOS MUSICAIS DESCRITIVOS

a - Gestos musicais descritivos de situações psicológicas;

b - Gestos musicais descritivos de situações visuais;

c - Gestos musicais miméticos.

B) GESTOS MUSICAIS DRAMÁTICOS E/OU NARRATIVOS

a - Inflexionais;

b - Integrados à ação como narração de fatos e enredos;

c - Integrados à representação de um papel teatral. (RAMOS, 1997, p. 150-151)

Os “gestos musicais descritivos de situações psicológicas” relacionam-se a obras que buscam, no tratamento do material musical, reproduzir determinadas sensações e emoções, de forma intencional. Podemos tomar como exemplo disso a segunda canção do conjunto para coro *a cappella Trois Chansons* (1914-15), de Maurice Ravel. Em *Trois beaux oiseaux du Paradis* (Três lindos pássaros do paraíso), o compositor refere-se à Primeira Guerra Mundial e com uma expressão nacionalista relaciona os três pássaros às três cores da bandeira da França. Quando os gestos procuram retratar um objeto visual através do contorno musical melódico, pelo encaminhamento harmônico ou rítmico, podem ser classificados como “gestos musicais descritivos de situações visuais”. Podemos tomar como exemplo o método adotado por Villa-Lobos, denominado milimetrização, que retrata o contorno geométrico de uma paisagem em linhas melódicas. Uma de suas obras mais conhecidas relacionadas a essa técnica é a *Sinfonia n.º 6*, que leva o subtítulo *Sobre a Linha das Montanhas do Brasil*.

Recursos descritivos mais onomatopaicos constituem “gestos musicais miméticos”, pois “buscam aproximações com sons característicos de vida, seja na natureza ou em alguma ação do homem ou seus inventos. A ideia é utilizar este tipo de imitação trazendo o material assim obtido para uma organização de fato musical.” (RAMOS, 1997, p. 153). Ramos destaca diversas obras renascentistas em que encontramos esses recursos, como *Il Grillo è buon cantore*, de Josquin des Près, que imita o canto de um grilo. Também se aproxima desse gesto a referência aos sinos, proposta na análise de Ilza Nogueira, da obra *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer.

Como parte dos “gestos musicais dramáticos e/ou narrativos”, destacamos o gesto inflexional, definido pela adoção no discurso musical de recursos da entonação do discurso falado.

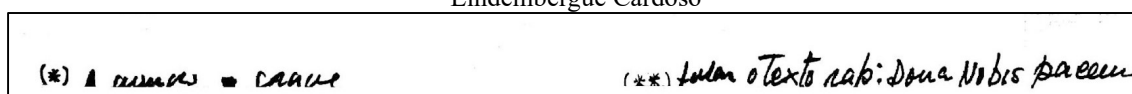
Certas cadências afirmativas ou suspensivas, certos adiamentos no perfil melódico, certos descompassos rítmicos podem conferir ao discurso musical uma extrema proximidade com o discurso (narrativo, coloquial ou dramático) falado. Justapostos ao texto, tanto recitativos, em óperas cantatas, tantos madrigais, tantas obras contemporâneas, tantas canções populares buscaram este caminho. (Ibidem, p. 156)

O conjunto de obras de Lindembergue Cardoso é permeado por diferentes gestos musicais. Rastros de memória relacionados a alguma experiência de vida, desde sua infância e juventude, até o período de maturidade do compositor, é um aspecto a ser destacado. Pelos fatos apresentados, vimos que o *Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora* foi imbuído de alguma simbologia religiosa a partir dos materiais musicais que o compositor tomou como referenciais. Porém, como fator externo ao contexto do Grupo de Compositores da Bahia, Lindembergue intitula o agregado de alturas referindo-se aos sinos da Catedral de sua cidade natal, Livramento de Nossa Senhora, localizada na região da Chapada Diamantina. Além disso, diversas obras em que o acorde é encontrado são contextualizadas no ambiente religioso e social, vivido por Lindembergue em sua infância e juventude.

3.1.3. Questões notacionais

O documento da partitura a que tivemos acesso refere-se à cópia do manuscrito autógrafo do compositor, composto de quatro páginas, disponível integralmente nos anexos de nosso trabalho. Na partitura observamos o uso de notação mista, com predominância de grafia tradicional e adoção de notação não tradicional associada a propostas de escrita rítmica com durações indeterminadas, uso de recursos vocais não convencionais e seções de caráter improvisatório. A partitura não é acompanhada de bula explicativa. No rodapé da página 3 (figura 21) o compositor faz indicação do significado de dois elementos (figura 22). Apesar da cópia do documento cortar parte do texto, na figura 21 conseguimos identificar que o primeiro asterisco é relacionado às setas de regiões frequenciais, em que está escrito **agudo** e **grave** e os dois asteriscos seguintes se referem aos elementos pontilhísticos, para os quais o compositor instrui “**falar o texto rápido: Dona Nobis Pacem**”.

Figura 21 - Rodapé da página 3 da cópia do manuscrito autógrafo da peça *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso



Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Figura 22 - Elementos identificados pelo compositor na obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (M.S.). The Soprano part features a glissando from C5 to E5, marked with a circled asterisk and 'ff', and the instruction 'gliss. (senza decresc.)'. The Alto and Tenor parts also feature glissandos, marked with 'gliss.'. The Soprano part has a circled '3' above it. The Alto and Tenor parts have 'pp' markings. The Tenor part has 'DON' written below it.

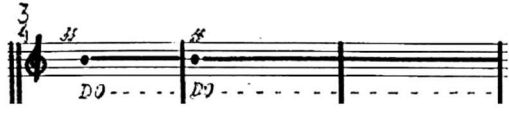
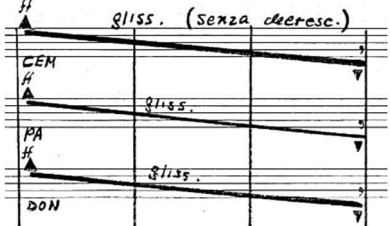
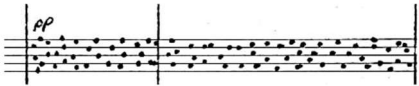

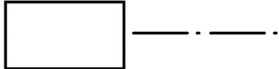

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafa do compositor.

O *glissando* entre regiões frequenciais é comum em outras obras e de fácil identificação, porém, o elemento grafado com pontilhismos não seria identificável sem a anotação do compositor. A primeira versão da partitura que tivemos acesso estava com o rodapé cortado. Por essa razão, em nossas análises iniciais, tendo como base o estudo interpretativo e notacional da produção coral de Lindembergue, realizado em nossa pesquisa de mestrado¹¹⁸, levantamos a hipótese de que o pontilhismo poderia representar a exploração dos fonemas isolados da frase *Dona Nobis Pacem* em *staccato*, diferindo completamente da proposta original do compositor. Ponto que ratifica a importância de bulas explicativas em peças que utilizam novas grafias, pois pela dificuldade de sistematização, é comum que um mesmo símbolo apresente significados distintos em diferentes composições.

Através de investigação realizada em nossa pesquisa de mestrado na qual levantamos e identificamos os símbolos de notação não tradicional adotados em toda obra coral de Lindembergue Cardoso, conseguimos entender com facilidade as demais propostas de grafia utilizadas na peça, mas para intérpretes não familiarizados a esse tipo de repertório, talvez alguns símbolos possam representar uma barreira interpretativa. Apresentamos, a seguir, uma pequena tabela explicativa, contendo os símbolos não tradicionais encontrados nesta peça, bem como seu significado.

¹¹⁸ Em nossa dissertação de mestrado (COCARELI, 2018) identificamos que a maioria das peças em que a grafia com pontilhismos era recorrente representava atividades sonoras em *staccato*, com uso de fonemas ou sons curtos.

Tabela 3 - Tabela explicativa – notação não tradicional em *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Notação	Significado
	<p>Som sustentado com altura determinada. Sua duração pode ser determinada pelo contexto rítmico do compasso, de forma estrita, ou com duração aproximada.</p>
	<p>Glissando entre regiões frequenciais Do mais agudo possível para o mais grave possível.</p>
	<p>Falar o texto rápido: Dona Nobis Pacem O símbolo pontilhístico também indica bastante atividade sonora.</p>
	<p>Indicação rítmica O corte na haste significa que se deve realizar o movimento rítmico o mais rápido possível.</p>
	<p>Módulo de caráter improvisatório O quadrante representa o módulo onde o material musical é inserido e o sinal de tracejado representa sua repetição.</p>
	<p>Voz falada Voz falada com ritmo determinado.</p>

Fonte: Elaborada pela autora.

Apesar de adotar o pentagrama e o sistema rítmico proporcional em toda a obra, ao indicar sons de longa duração, Lindembergue Cardoso opta pela notação não tradicional de sons sustentados, sem mensurar, necessariamente, a duração das notas (figura 23). Como a notação está inserida dentro dos compassos, com exceção da terceira parte da obra, conseguimos mensurar os valores desses sons a partir do conhecimento de leitura tradicional. Entendemos que o uso desse elemento nos traz, além de uma percepção estilística comum ao momento em que a obra foi composta, uma indicação interpretativa relacionada à construção de sonoridade proposta pelo compositor.

Figura 23 - Exemplo do uso de sons sustentados em *Dona Nobis Pacem Op. 28*

The image displays two systems of musical notation for the vocal parts of 'Dona Nobis Pacem Op. 28'. The first system includes parts for Soprano (SOPR.), Mezzo Soprano (M. SOPR.), Tenor (TENOR), and Bass (BAIXO). The second system includes parts for Soprano (S.), Mezzo Soprano (M. S.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are: DON, NA, NO, BI(S), PA, CEM. The notation features sustained notes with fermatas and dynamic markings like *ff* and *p*. The tempo is marked *♩ = 60*.

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Identificamos outros dois símbolos presentes na partitura sem indicação de significado, ambos na última página da peça. No primeiro, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório. Cada módulo (quadrante em que estão inseridas as notas) é composto por duas alturas. O símbolo de corte na haste das notas significa que essas figuras devem ser executadas da forma mais rápida possível e o sinal de tracejado refere-se à repetição do material (figura 24). O último símbolo não tradicional utilizado indica uso de voz falada e encontra-se no compasso final da peça, em que todo o coro deve falar a palavra **pacem** em dinâmica *ff* (figura 25).

Figura 24 - Módulos de caráter improvisatório

The image shows two columns of musical notation, each representing a module of improvisatory character. Each module consists of two staves. The notes are marked with a 'H' above them, indicating improvisation. The lyrics are: NA, DON, NA, NO, BI(S), PA, CEM. The notation includes a cut symbol (a diagonal slash) on the stems and a dashed line indicating repetition.

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Figura 25: Indicação de voz falada.



Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

3.1.4. Incongruências do manuscrito

Ao longo do estudo de uma obra, principalmente direcionada à performance, é comum observarmos erros ou incongruências de edições ou manuscritos, que se destacam muitas vezes por não serem parte do contexto musical em que estão inseridos. No trabalho analítico e de montagem de *Dona Nobis Pacem Op. 28*, identificamos três alturas (duas localizadas na linha de soprano 2 e uma na linha de mezzosoprano) que, ao que tudo indica, foram grafadas erroneamente. Além desses apontamentos, encontramos a falta de colocação de texto no compasso 13, na linha de mezzosoprano.

O compositor explora o recurso de fragmentação das palavras em suas sílabas em grande parte da obra e ao utilizar o texto “bis”, em geral, indica a localização aproximada da articulação da consoante “s”. Contudo, no compasso 13 vemos a falta da consoante em questão (figura 26). Como o compositor não adota o uso da sílaba “bi” em nenhum momento da peça, entendemos que se esqueceu de grafar a consoante “s” nesse compasso.

Figura 26 - Falta da consoante [s] na linha de soprano 2 – compasso 13

A musical score snippet for a vocal ensemble. It includes staves for Soprano 1 (S.), Soprano 2 (S.), Mezzo-soprano (M.S.), Tenor 1 (T.), Tenor 2 (T.), and Bass (B.). The lyrics "NO PA", "BI", "NA PA", and "NO PA" are visible. The mezzo-soprano line in measure 13 is highlighted with a red box, showing the text "BI" without the following "s". Above the staves, there are markings for "6", "cresc.", and "ff".

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Com relação aos erros e incongruências das alturas, a primeira ocorrência foi identificada na linha das sopranos 2, no compasso 5, no qual todas as vozes realizam movimento melódico repetitivo, de alternâncias das notas com intervalos de segunda, que remete visualmente ao padrão geométrico de ziguezague. Ao final do compasso, no quarto tempo, vemos que somente o naipe de soprano 2, que alternava entre as alturas Fá sustenido e Sol, repete o Sol. Dentro do contexto melódico-harmônico entendemos que houve um pequeno erro na grafia e inserimos a nota Fá sustenido no lugar do Sol (figura 27).

Figura 27 - Altura grafada errada na linha de soprano 2 – compasso 5.



Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

No segundo caso, localizado no compasso 20, vemos que a partir de um *cluster* formado por todos os naipes no compasso 19, as vozes encaminham-se para um uníssono em Fá sustenido, exceto a linha do mezzosoprano, que está grafada como Fá natural (vide figura 28). Observamos que neste momento não há nenhuma indicação diferenciada de dinâmica ou articulação para o naipe de mezzo, que o destacaria dos demais, pois pelo som da massa do coro, esse Fá natural praticamente não seria ouvido. Além disso, interpretamos a condução ao uníssono como uma finalização da proposta musical, pois o compositor introduz, logo em seguida, uma nova ideia. Portanto, alteramos o Fá natural por um Fá sustenido.

A terceira nota foi de identificação mais intuitiva e refere-se à última altura cantada pelas sopranos 2 no compasso 71, ao final da obra (figura 29). Como já apresentado no texto, a estrutura melódica-harmônica da peça é baseada no *acorde dos sinos* e, em todos os momentos que este agregado é utilizado, as sopranos 2 cantam a altura Fá sustenido. Porém, neste compasso, o Fá está natural, mas sem indicação de bequadrado, o que nos leva a entender que foi um erro de cópia do compositor.

Figura 28 - Altura incongruente na linha de mezzosoprano - compasso 20

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Figura 29 - Altura grafada errada na linha de soprano 2 – compasso 71

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

3.1.5. Estrutura formal

Dividimos a obra em quatro partes, com uma introdução e codeta. A estrutura da obra não expressa simetria e essas partes são de fácil identificação em uma análise inicial da partitura, pois apresentam características musicais contrastantes entre si. O fator que produz interdependência entre elas é a presença condutora do *acorde motivico*. Nessas partes observamos alguns momentos de transição, mas que não configuram, necessariamente, subseções, por isso optamos em apresentar a tabela da estrutura com uma visão macro da forma da obra. Na análise interpretativa adotamos a terminologia de **partes** para a divisão formal, pois no processo de montagem da peça fizemos uma nova divisão. A partir dessa grande estrutura,

para as gravações individuais dos coralistas, organizamos as partes em **seções** menores, nomeadas por letras.

Tabela 4 - Estrutura formal identificada em *Dona Nobis Pacem Op. 28*.

Partes	Intro	1	2	3	4	Codeta
Compassos	1-4	5-22	22-43	44-60	61-66	67-73

Fonte: Elaborada pela autora.

3.1.5.1. Introdução da obra

Na introdução da peça, composta por quatro compassos, o compositor apresenta alguns dos principais materiais e ideias musicais que serão desenvolvidas no decorrer da composição, relacionados ao tratamento do texto, das alturas, ritmo e uso do silêncio. Como vemos na figura 30 e já citado em nosso trabalho, no primeiro compasso da obra, Lindembergue expõe o texto em forma de bloco, fragmentando-o em suas sílabas. No compasso seguinte o compositor lança mão do mesmo material melódico e textual, com uma proposta rítmica diferente, ao criar um efeito cascata a partir de entradas sucessivas das vozes, tendo diferença de uma colcheia para cada ataque (destacado em verde), tornando claro ao ouvinte o conteúdo textual, agora de forma linear.

A introdução da peça corresponde ao único momento em que é adotada a métrica ternária (destacado em vermelho). A partir do compasso 5 a proporção se torna quaternária e, graficamente, não é mais alterada. Destacamos em azul a fermata de silêncio com duração de 5 segundos, sinalizada acima do sistema. Todos os silêncios gerais da peça são grafados por meio de fermatas, sendo este o único ponto onde há indicação cronométrica de duração.

Figura 30 - Introdução de *Dona Nobis Pacem Op. 28*

The image shows a musical score for the introduction of 'Dona Nobis Pacem Op. 28'. It features six staves for vocal parts: Soprano (SOPR.), Mezzo Soprano (M. SOPR.), Tenor (TENOR), and Bass (BAIXO). The score is in 3/4 time, indicated by a red box and a '3' above the first measure. The tempo is marked as ♩:60. The title 'DONA NOBIS PACEM' is written above the staves. The lyrics are 'DO NA NO BI PA CEM'. The score is divided into sections: the first measure is marked with a red box, the second with a green box, and the third with a blue box and a '5'' above it, indicating a 5-second fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafa do compositor.

3.1.5.2. Parte 1

Quebrando o silêncio de cinco segundos, tem início o que denominamos como primeira parte da obra. Composta por 17 compassos (compasso 5-22), essa grande seção é marcada pelo desenvolvimento dos elementos rítmicos e melódicos, que geram um processo de adensamento progressivo da textura, tanto em seu sentido horizontal, quanto vertical. No que concerne ao tratamento rítmico, o compositor opta por uma escrita estrita e de difícil execução para o coro, trabalhando com polirritmias e criando a sensação de aceleração por meio da mudança de figuras, sem alterar o andamento.

Entre os compassos 5 e 14 identificamos um processo imitativo, o qual denominamos como **progressão rítmica**, que resulta em uma polirritmia complexa desenvolvida por meio da superposição de divisões rítmicas de 3 contra 2. Para melhor compreensão da progressão, elaboramos uma redução rítmica desse trecho, com as sequências de divisões realizadas pelas vozes a partir do compasso 5 (figura 31). Ao analisarmos a partitura da obra, veremos que não há mudança rítmica em um mesmo compasso, cada compasso utiliza apenas uma divisão. Na redução optamos por adotar cores diferentes para cada figura rítmica de forma a ressaltar visualmente o processo que descreveremos.

O processo imitativo tem início a partir de um movimento homorrítmico em colcheias – que se estende por três compassos. As sopranos iniciam a aceleração dos valores com uso de semicolcheias no compasso 8. A partir do compasso 9 instaura-se a polirritmia com cada voz utilizando uma divisão rítmica diferente. Entre os compassos 9 e 12 observamos o desenvolvimento da progressão que culmina com todas as vozes executando sextinas no compasso 13. Utilizamos o termo **progressão**, pois identificamos que todos os naipes realizam o processo de aceleração a partir da mudança de figuras rítmicas mais lentas para mais rápidas, com o uso de quiálteras, o que resulta no adensamento textural em seu sentido horizontal. As vozes encaminham-se para a sextina de forma gradativa e sucessiva a partir das sopranos 1, por meio da imitação, mas não de forma estrita em todas as vozes. Destacamos em azul a imitação estrita que ocorre entre soprano 1 e soprano 2, que não fazem uso de tercinas de colcheias. Destacamos em verde a imitação estrita que ocorre entre mezzosoprano, tenor 1 e tenor 2, que utilizam respectivamente colcheias, tercinas de colcheias, semicolcheias e sextinas. O naipe dos baixos, no processo imitativo, não utiliza figuras de semicolcheias, passando das tercinas para as sextinas, por isso não está destacado como os demais.

No compasso 9, onde cada naipe apresenta uma divisão rítmica diferente, ocorre o maior grau de polirritmia e podemos destacar como o momento de maior densidade no sentido vertical, que se dá pela superposição rítmica, associada ao tratamento das alturas e também ao uso de diferentes fonemas entre as vozes.

Figura 31 - Redução da progressão rítmica da parte 1 – *Dona Nobis Pacem Op.28*

Redução Rítmica
Parte 1 - *Dona Nobis Pacem Op.28*

Denise Castilho Cocareli Lindemberg Cardoso

The figure displays a musical score titled "Redução Rítmica" for the first part of "Dona Nobis Pacem Op.28". It is attributed to Denise Castilho Cocareli and Lindemberg Cardoso. The score is organized into two systems of staves, each with six voices: Soprano 1, Soprano 2, Mezzo-soprano, Tenor 1, Tenor 2, and Baixo. The first system covers measures 5-7, 8, 9, and 10. The second system covers measures 11, 12, 13, and 14. The notation uses color-coded notes: orange for Soprano 1 and Baixo, blue for Soprano 2 and Tenor 1, green for Mezzo-soprano and Tenor 2, and pink for Baixo. Brackets and numbers (3, 6) indicate rhythmic groupings. In measure 9, there is a complex polyrhythmic texture where each voice part has a different rhythmic division. The score concludes with whole rests in measures 11, 12, 13, and 14.

Ao analisarmos os componentes melódicos, verificamos a presença do *acorde motivico* em todos os compassos. As mudanças intervalares que acontecem entre as vozes partem desse acorde e retornam para ele. Na construção das linhas dos naipes, também observamos que cada divisão rítmica é acompanhada de um movimento intervalar diferente, partindo de intervalos de segundas e, conforme a progressão se desenvolve, as vozes chegam a atingir saltos de terças e/ou quartas.

Ao extrairmos as notas utilizadas nos compassos 5 e 6 identificamos, além do acorde motivico, alturas que se referem à transposição deste acorde uma segunda menor acima (figura 32) acentuando a movimentação paralela. Porém esse tratamento ocorre somente neste momento, não constituindo nenhum padrão dentro da obra. Observamos que no decorrer da progressão o compositor cria agregados com diferentes características, ora com caráter mais cromático, ora mais diatônico. No compasso 9 – que já destacamos como momento de maior densidade textural – verificamos o uso de um agregado cromático constituído das alturas entre Mi e Dó (figura 33). No compasso 13, em que todas as vozes estão em sextinas, identificamos a utilização de todas as alturas que compõem a escala de Dó maior, acrescido o Fá sustenido, que integra o acorde motivico (figura 34).

Figura 32 - Acorde motivico transposto, identificado nos compassos 5 e 6



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 33 - Agregado cromático do compasso 9 – *Dona Nobis Pacem Op.28*



Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 34 - Alturas extraídas do compasso 13 – *Dona Nobis Pacem Op.28*



Fonte: Elaborada pela autora.

O processo que denominamos como **progressão rítmica** se encerra no compasso 14, em que há uma brusca mudança rítmico-melódica e textual: pela primeira vez na peça temos um movimento homofônico no qual todas as vozes executam o mesmo texto com sons sustentados (acorde motivico dos sinos). O desenvolvimento da dinâmica no compasso anterior, com um crescendo bastante expressivo e todas as vozes em sextina, acentua o adensamento tímbrico, bem como o contraste da textura. Entre os compassos 14 e 18 encontramos uma única mudança harmônica, localizada no compasso 17, em que o compositor cria um *cluster* a partir da superposição dos acordes de fá maior (vozes masculinas) e fá sustenido maior (vozes femininas). Em seguida há o retorno ao acorde motivico em formação fechada (o único momento da obra em que isso acontece). No início do compasso 20 destacamos um uníssonos, em Fá sustenido, que acontece entre dois *clusters*: o primeiro (destacado em verde) com um pentacorde composto pelas alturas Ré, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol, enquanto o segundo, um *cluster* cromático nas vozes femininas, retomando a proposta rítmica apresentada na introdução da peça, criando um efeito de entradas em cascata.

Figura 35 - Excerto da partitura de *Dona Nobis Pacem Op.28* – compassos 13-21

The image shows a musical score for the piece 'Dona Nobis Pacem Op. 28', measures 13-21. The score is for SATB choir and piano. The lyrics are 'DO NA NO BIS PA - - - - - CEM DO NA NO BIS PA - - - - - CEM'. The score is annotated with several boxes and labels:

- Measure 13: 'cresc.' and 'ff' markings.
- Measure 17: A red box labeled 'Superposição F e F#', indicating a cluster of notes.
- Measure 18: A blue box labeled 'Acorde motivico fechado', indicating a closed chord.
- Measure 19: A green box labeled 'Uníssonos', indicating a unison.
- Measures 19-21: A yellow box labeled 'Cluster com entradas sucessivas', indicating a cluster of notes with successive entries.

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafa do compositor.

Apesar de não identificarmos nenhuma caracterização serial, verificamos que o compositor perfaz o total cromático dos 12 sons, a partir do compasso 5 e finaliza esse total com o Mi bemol das mezzosopranos no compasso 20 (destacado em lilás na figura 35), como uma presença que demonstra a ausência anterior. Por essa razão, entendemos que toda estrutura pertence a uma única grande ideia, porém, auditivamente podemos compreender os compassos 20-21 como um momento de transição. Com o intuito de enfatizar a tensão harmônica criada no agregado das vozes femininas do trecho em questão, em nossa interpretação da obra, propusemos uma mudança de andamento, com um *rallentando* que retoma o andamento original na entrada das vozes masculinas do compasso 22.

Em nossa concepção interpretativa, compreendemos que a organização dos materiais musicais proposta pelo compositor, com ênfase no desenvolvimento da progressão que descrevemos, faz prevalecer ao ouvinte a movimentação de massas sonoras, como um gesto musical mimético¹¹⁹, que remete à descontinuidade e somatória de harmônicos produzida por sinos de uma igreja em seus diferentes toques, que por vezes começam juntos e, paulatinamente, criam, também, sensações polirrítmicas.

3.1.5.3. Parte 2

A segunda parte da obra se estende do compasso 22 ao 43 e configura a seção em que encontramos o maior contraste de textura e uso de diferentes recursos de caráter indeterminado. No momento central desta parte o compositor trabalha com duas camadas bem distintas entre as vozes masculinas e femininas. Enquanto as vozes masculinas executam um ostinato apresentado em cânone, o compositor propõe blocos de sons com as vozes femininas através de *clusters* com alturas determinadas, *glissandos* explorando regiões frequenciais extremas e uso de voz falada. As camadas são ainda mais evidenciadas pela diferença textual: vozes masculinas trabalham com o texto de forma linear, enquanto nas vozes femininas são usadas sílabas soltas (nos três primeiros blocos).

Assim como na primeira parte, também identificamos uma polirritmia gerada por um processo imitativo, porém, o elemento rítmico não é o fator determinante para esse recurso. No compasso 22 observamos as entradas canônicas das vozes masculinas iniciadas pelo naipe dos baixos (figura 35). Identificamos a frase musical adotada como um ostinato, porque consiste em um padrão rítmico-melódico curto, que é repetido ao longo de 15 compassos

¹¹⁹A partir da conceituação proposta por Ramos (2003).

ininterruptamente. Podemos observar que o caráter sincopado deste ostinato faz referência aos elementos rítmicos populares da cultura afro-baiana, sempre presentes na produção de Lindembergue Cardoso.

Figura 36: Ostinato rítmico-melódico



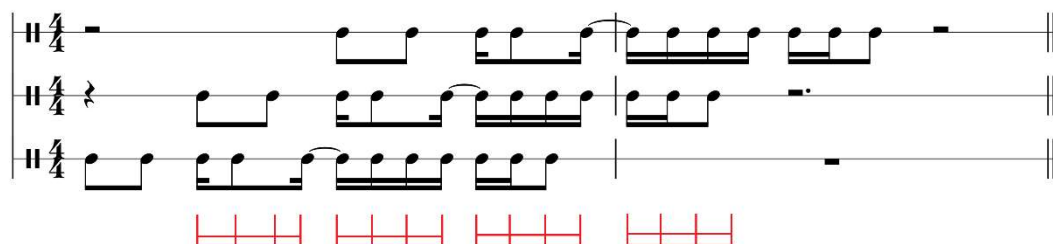
Fonte: Elaborada pela autora.

Podemos verificar na figura 37 que as linhas de tenor 1 e tenor 2 fazem uma imitação por transposição intervalar do ostinato cantado pelos baixos. Considerando a equivalência de oitava, vemos que a linha de tenor 2 é transposta uma segunda maior acima da linha dos baixos, enquanto a linha de tenor 1 é transposta uma terça menor acima dos baixos. Cada entrada tem defasagem de um tempo para outra, que resulta em um cânone rítmico.

Figura 37: Imitação por transposição intervalar – *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Fonte: Elaborada pela autora.

A sensação de polirritmia se constrói na sobreposição desse padrão de forma defasada, porém, só é perceptível por conta da diferença melódica e de acentuação de texto nas vozes. Como apresentamos na figura 38, se observarmos as sobreposições rítmicas de forma isolada, tendo como parâmetro somente as unidades de valores, veremos que a partir da primeira imitação todas as semicolcheias do compasso são executadas, não havendo, na escuta coletiva, quebras de tempo. No entanto, a tensão causada pelos intervalos de segunda, além da articulação, acentuação do texto e do tratamento dado à dinâmica, expressam a mesma escrita de forma mais complexa, o que destaca a importância de analisarmos e explorarmos todos os parâmetros utilizados pelo compositor, bem como entendermos que a construção musical acontece nas relações de interdependência que os elementos têm entre si.

Figura 38 - Ritmo isolado do ostinato sobreposto – Parte 2 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Fonte: Elaborada pela autora.

O ostinato proposto para as vozes masculinas tem indicação de *piano* com uma sinalização de crescendo e decrescendo durante a frase. As vozes femininas entram dois compassos em seguida cantando a altura Mi (mezzos e sopranos em oitavas diferentes) em fortíssimo com um lento decrescendo, gerando o primeiro contraste entre as camadas. Na segunda entrada, as vozes femininas partem da mesma altura, mas encaminham-se para um *cluster* cromático com alturas Fá, Fá sustenido e Sol, mantendo a mesma proposta de dinâmica. Contudo, a compressão intervalar gerada pela superposição dessas alturas, resulta em um adensamento ainda maior com relação à entrada anterior (figura 39).

Figura 39 - Parte 2 – compassos 24-29 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Um aspecto nos chamou a atenção com relação à organização melódica: analisando as alturas que têm maior predominância nos ostinatos das vozes masculinas, somadas às alturas exploradas nas vozes femininas, podemos encontrar a seguinte sequência: Si, Dó sustenido, Ré, Mi, Fá, Fá sustenido e Sol (figura 40). Constatamos que essas alturas são apresentadas em ordem ascendente, primeiro nas entradas das vozes masculinas (Si, Dó sustenido e Ré), em seguida com o uníssono das mulheres (Mi) e por último no *cluster* (Fá, Fá sustenido e Sol).

Figura 40 - Sequência melódica identificada na Parte 2



Fonte: Elaborada pela autora.

Após o *cluster* cromático, as duas próximas entradas em bloco das vozes femininas exploram materiais musicais não convencionais e sem alturas definidas. Entendemos como um ápice da tensão construída a partir dessas superposições de alturas dos compassos 27 e 28, o terceiro bloco das vozes femininas, constituído por um grande *glissando* em fortíssimo (sem decrescendo), partindo da região mais aguda possível para a mais grave, mantendo a proposta de cada naipe cantar um fonema. Aqui o aumento da densidade pela compressão indefinida dos intervalos é levado ao extremo das suas possibilidades.

No último bloco das vozes femininas, o compositor adota o recurso de voz falada, em que cada coralista deve pronunciar rapidamente, em piano, a frase “*dona nobis pacem*”. A resultante dessa massa sonora nos remete ao uso de mais um gesto musical, que sugere um caráter dramático e narrativo, no qual o discurso musical que se aproxima de um contexto religioso, mas também pode se associar a um mimetismo, que nos conduz à imagem de uma procissão ou reuniões de orações das igrejas católicas.

Como vemos na figura 41, após o trabalho com camadas, identificamos o único momento da obra em que há naipes solistas (compassos 39 e 40), respectivamente, baixos e tenores 1. O acorde motivico é empregado ao final da seção, a partir de um uníssono com a altura Lá no compasso 41, e explorado com ritmo livre: o compositor define a duração das alturas dos naipes, mas cada coralista cria o próprio ritmo com a frase *Dona Nobis Pacem*, como uma pequena improvisação coletiva guiada. As saídas das vozes acontecem de forma sucessiva, mas invertida em comparação à proposta da introdução da obra, dos baixos para as sopranos.

Figura 41 - Parte 2 – compassos 37-43 – *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

3.1.5.4. Parte 3

Em contraste com as duas primeiras partes da obra, em que há muita atividade sonora, bem como a exploração de diferentes recursos concomitantes, a terceira parte apresenta uma mesma grande ideia: encadeamentos de acordes (fora do contexto tonal) com formação de *clusters* diatônicos e cromáticos, agora por meio da sustentação de alturas, com notação rítmica aproximada. O texto é apresentado como na introdução e trabalhado de forma fragmentada. Por meio do desenvolvimento rítmico, valendo-se mais uma vez de entradas subsequentes, a articulação das sílabas é manipulada para a formação da frase *dona nobis pacem* em várias direções, como, por exemplo, no principal efeito cascata entre os compassos 50 e 51, em que o ouvinte pode identificar a sequência: “*na no-bis pa-cem don-na no-bis pa-cem*”.

Nas figuras 42 e 43 inserimos todos os compassos que compõem essa parte da peça. Com relação aos aspectos frequenciais, podemos observar que há uma predominância na condução de vozes pelo encaminhamento cromático. Ao longo dos encadeamentos, identificamos que o compositor, mais uma vez, perfaz o total cromático dos 12 sons – do compasso 44 ao 54 – a altura de Si bemol, escrita na linha de soprano 1 e destacada em verde, encerra esse ciclo. Destacamos em amarelo dois compassos que Lindemberg trabalha com alturas do campo harmônico de Dó maior, sem trazer a sonoridade tonal. As entradas sequenciais do compasso 52 sugerem uma sonoridade modal, formando o hexacorde com Mi, Fá, Sol, Lá, Si e Dó. Após perfazer o total cromático, há um direcionamento harmônico para o acorde de sol maior, que se destaca em meio ao uso de inúmeros agregados diatônicos e cromáticos. Por fim, o compositor insere a sétima maior deste acorde (Fá sustenido) na linha de soprano 2 e de forma gradativa desconstrói a sugestão tonal, finalizando a seção com a

montagem do acorde motivico da obra. De forma geral, também podemos compreender a construção dessa seção a partir de um gesto musical mimético que faz alusão ao som de sinos, porém com um caráter oposto ao explorado na primeira parte da obra.

Figura 42 - Parte 3 (comp. 44-49) *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafa do compositor.

Figura 43 - Parte 3 (comp. 50-60) – *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafa do compositor.

Sobre a escrita rítmica, em uma primeira análise visual da partitura, não é possível mensurar a duração de cada som. Observamos que após o ataque inicial em *tutti*, no compasso 44 (figura 42), as demais entradas das vozes acontecem em momentos diferentes, com exceção do compasso 58, em que os ataques de mezzo-soprano e baixo coincidem. Em alguns compassos da seção temos seis entradas distintas, o que demanda precisão rítmica e gestual do regente. No trabalho de montagem da obra de forma remota, para facilitar o processo de gravação das vozes individuais, fizemos uma transcrição rítmica de toda essa parte, adequando a notação não tradicional aos moldes de uma escrita métrica e proporcional. Provavelmente, mesmo em uma montagem da peça em ambiente presencial, o regente poderia recorrer a alguma transcrição para o seu estudo analítico e gestual, tendo em vista a dificuldade interpretativa estabelecida, a partir do grande número de entradas e cortes sem duração definida.

Experimentamos cerca de cinco transcrições diferentes até estabelecermos a versão final. Na transcrição inicial alteramos a fórmula de compasso de simples para composto, porque identificamos diferentes compassos com seis entradas distintas. Com uma divisão composta conseguiríamos inserir essas entradas de forma proporcional. Porém, isso também alterou o pulso e a duração da seção. Então, em discussões com nosso orientador, optamos por manter a proporção quaternária e o número de compassos exatos que Lindenbergue propunha na partitura original, adotando o uso de quiáteras nos compassos com mais entradas ou quando entendemos que se aproximava mais da proposta gráfica original. Dessa forma não alteramos a duração dos pulsos e mantivemos a sonoridade que interpretamos a partir da notação musical usada pelo compositor. Apresentamos na figura 44 um excerto da transcrição (sem marcações de dinâmicas), disponível integralmente nos anexos de nosso trabalho.

Figura 44 - Excerto da transcrição rítmica da Parte 3 (Seção I de gravação) – *Dona Nobis Pacem Op. 28*¹²⁰

Dona Nobis Pacem Op. 28
Transcrição Rítmica - Seção I de gravação

Transc. Denise Castilho Cocareli Lindembergue Cardoso

$\text{♩} = 60$

44

Soprano 1
Don don don don

Soprano 2
Na na na na

Mezzo-soprano
No no no no

Tenor 1
Bi(s) bi(s) bi(s) bi(s) bi(s)

Tenor 2
Pa pa pa pa

Baixo
cem cem cem cem

Fonte: Elaborada pela autora.

3.1.5.5. Parte 4

Adotando um novo contraste textural com relação à seção anterior, na quarta parte da peça, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório, divididos em três blocos, com indicação de serem executados da forma mais rápida possível. Cada naipe executa um módulo diferente, que é composto por duas alturas, com concepção melódica que se assemelha muito à parte 1 da obra, partindo sempre do acorde motivico e criando diferentes aglomerações, desenvolvidas com uma proposta rítmica aleatória, em oposição à escrita estrita da primeira parte da peça, o que cria uma expectativa de densidade maior em comparação à primeira parte. Nos dois primeiros blocos, o compositor propõe um fonema diferente para cada naipe e no último bloco cada naipe executa dois fonemas repetidos, fator que também gera maior adensamento tímbrico e textural. Apresentamos, a seguir, a partitura utilizada no processo de gravação da obra, que contém os três blocos descritos acima.

¹²⁰ Optamos em apresentar a transcrição sem as marcações de dinâmica para enfatizar o trabalho realizado com a escrita rítmica.

Figura 45 - Parte 4 – partitura utilizada no processo de gravação da obra *Dona Nobis Pacem Op.28*

Dona Nobis Pacem Op. 28
Parte 4 - Seção J de gravação
Lindemberg Cardoso

Sop. 1
Sop. 2
Mez. S.
Ten 1
Ten 2
Bax.

Fonte: Elaborada pela autora.

3.1.5.6. Codeta

Figura 46 - Hexacorde utilizado na Codeta – *Dona Nobis Pacem Op.28*

Fonte: Elaborada pela autora.

Figura 47 - Codeta – *Dona Nobis Pacem Op.28*

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Assim como na introdução, ao final da obra o compositor adota o silêncio total, por meio do uso de fermatas indicadas entre os compassos. A diferença com relação à introdução é que não temos indicações cronométricas. Entendemos o primeiro silêncio como estruturante, dado que separa a Parte 4 da Codeta, e os três seguintes como grandes respirações, também estruturais. Identificamos uso de homofonia e todo coro canta o mesmo texto, com fermatas separando as palavras *dona | nobis | pacem*. Como material melódico-harmônico, além do acorde motivico ao final, destacamos a exploração de um hexacorde diatônico, composto pelas alturas Sol, Lá, Si, Dó, Ré e Mi (figura 46), identificado nos compassos 67-70, como vemos no excerto da partitura (figura 47). No compasso 69 (destacado em vermelho), o hexacorde é apresentado de forma sequencial, a partir da linha dos baixos. Lindembergue Cardoso conclui a obra com um gesto de caráter dramático e narrativo inflexional: evocando uma palavra de ordem, temos um grande tutti em voz falada: *PACEM*. Localizando a obra em seu contexto histórico-social, de ditadura militar, podemos compreender sua temática e este gesto musical, em especial, como uma atitude de protesto frente à repressão imposta e suas tristes consequências.

3.2. Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109

3.2.1. Características gerais da obra

Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109 (1988), para saxofone tenor e coro misto, foi um dos últimos trabalhos do compositor Lindembergue Cardoso. A primeira descrição que encontramos da peça está em seu título, resultante da aglutinação de palavras que representam os principais elementos da obra. Segundo Silva (2002) o uso do processo de repetição foi muito empregado por Lindembergue Cardoso, principalmente em suas últimas composições, como também observamos na análise de *Dona Nobis Pacem Op. 28*. Porém, na peça em questão, este processo é levado a extremos, remetendo a características minimalistas, em que a “repetição é o cerne do discurso, utilizada sem a preocupação de ser dissimulada por meio de elaborações”. (SILVA, 2002, p. 40)

No que se refere ao termo “mixolidico” (adjetivação do substantivo referente ao modo mixolídio) utilizado no título, observamos a exploração desse modo em toda organização das alturas da obra, que é construída através do uso regular de acordes maiores com sétimas menores e de escalas que exploram a sonoridade do modo mixolídio, aproximando a composição das características da música regional nordestina. “Podemos notar uma interface com a bagagem de música popular do autor no uso de estruturas obstinadamente reiteradas, na

exploração da sonoridade mixolídica e em seções de improviso pelo sax (outro instrumento tocado por Lindembergue)” (Silva, 2002, p. 40). Os dois últimos termos da aglutinação de palavras proposta por Lindembergue referem-se à formação instrumental da peça, saxofone e coro – meios de expressão intimamente vinculados à carreira do compositor.

Na obra, o coro cumpre uma função instrumental, dando suporte harmônico para o saxofone tenor – instrumento solista. Não há texto e as vozes sempre cantam blocos de acordes com as sílabas “uá” e “pá”, que remetem à sonoridade de instrumentos de *Big Band*. Em nossa proposta interpretativa realizamos experimentações vocais para nos aproximarmos dessa sonoridade, que serão descritas adiante. Nas sílabas propostas para as vozes identificamos uma intenção onomatopaica de Lindembergue, inserida dentro do universo musical, o que Ramos (2003) entende como um *gesto musical conceitual*, mas também mimético, pois procura imitar os instrumentos.

Figura 48 - Dois excertos da peça em que se observa a função instrumental do coro.

Fonte: Cópia xerográfica da partitura.

3.2.2. Estrutura formal e análise Neo-schenkeriana

Podemos dividir a peça em três grandes partes que são subdivididas em seções internas e separadas por espécies de pontes feitas pelo coro (vide figura 49). Para melhor compreendermos essa estrutura da obra e seus principais materiais, elaboramos gráficos baseados na teoria Neo-schenkeriana, apresentada por Salzer (1982). Essa corrente analítica advém dos estudos do músico teórico vienense Heinrich Schenker (1868-1935), que desenvolveu seu método “para revelar os segredos da coerência orgânica nas obras, principalmente, dos mestres vienenses dos séculos XVIII e XIX” (NEUMEYER, TEPPING, 1992, p. 1). A respeito das propostas schenkerianas, BORTZ (2013, p. 114), afirma que:

Schenker acreditava que a música deveria ser analisada utilizando símbolos da própria escrita musical. Por isso, preferiu utilizar gráficos que pudessem mostrar, com esses símbolos, o desdobramento composicional (*Auskomponierung*) da estrutura mais básica à composição propriamente dita,

assim como o movimento no sentido oposto, que é a análise que parte da composição à redução à sua estrutura fundamental. Para se chegar a esta estrutura, passa-se pela superfície, mais parecida com a composição propriamente dita, e por uma ou mais camadas intermediárias, traduzidas em gráficos que representam o que ele chamou de planos frontal, intermediário(s) e fundamental.

Figura 49 - Estrutura formal da obra

1-5	6-19	20-2	25-50	51-53		57-72
<u>Intro</u>	1	Ponte	2	Ponte	<u>Impro</u> 1 e 2	3

Fonte: Elaborada pela autora

Após a morte de Schenker, sua teoria e métodos analíticos foram desenvolvidas por alguns de seus discípulos, como Oswald Jonas e Ernst Oster, e mais recentemente através dos escritos de Allen Forte e Felix Salzer. Dunsby e Whittal (2011) destacam nos autores citados as propostas de Salzer, que estendeu a aplicação do método de Schenker à música pós tonal:

Felix Salzer, no entanto, o mais influente defensor de Schenker no mundo da língua inglesa das décadas de 1950 e 60, disseminou uma forma revisada de análise que passou a ser conhecida como neo-schenkeriana [...]. O *Structural Hearing* (1952) de Salzer lançou uma exposição brilhante das técnicas lineares de Schenker no campo da análise em geral. [...] Talvez o mais notável de tudo seja a aplicação de métodos lineares por Salzer em ambas as músicas, pré e pós tonais, sendo estes epítetos simplificações convenientes, é claro, em casos como Monteverdi ou Debussy. A visão de Schenker das “obras primas” como tonais - baseadas na tríade - e devemos dizer, germânicas, foi sutilmente abandonada: o neo-schenkerismo importou ao Novo Mundo uma nova maneira de analisar a música ocidental em níveis estruturais e redutivos, de Leoninus a Hindemith.” (DUNSBY, WHITTAL, 2011, p. 34)

Em seu livro *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*, o teórico Felix Salzer (1904-1986) apresenta ideias que norteiam a técnica de análise por vozes condutoras (teoria neo-schenkeriana). Salzer propõe uma forma de organização do material musical por meio de gráficos (assim como Schenker) para uma audição mais consciente, que compreende a estrutura da composição. Ele denomina esse tipo de audição como audição estrutural que, por meio da desconstrução e organização do material musical utilizado na obra, consiste em compreender como se dá a interdependência de acordes estruturais, encadeamentos que norteiam a obra, como a tônica e dominante (em uma peça tonal), e de seus prolongamentos, constituídos por vozes e acordes que permeiam a estrutura central de uma peça.

O **significado do acorde** é o seu propósito específico e arquitetônico no interior de uma ideia musical e depende da finalidade e da direção que o movimento toma para atingi-lo. Este movimento constitui a **estrutura fundamental da peça** e os **acordes de prolongamento** ornamentam-no. (SALZER, 1982, p. 10-12, apud MOREIRA, 2016, p. 4 [aula 2], grifo nosso)

Durante nossas investigações, elaboramos três gráficos para a análise desta peça. Expomos, a seguir, o segundo gráfico elaborado (vide figura 50), que apresenta alguns acordes de prolongamento, dando ênfase aos acordes e materiais estruturais para compreendermos o direcionamento geral da peça. As linhas tracejadas indicam alturas que apresentam conexão entre si ou alturas que são relevantes na estrutura e no direcionamento da peça. Como Salzer propõe, as figuras das notas não indicam durações rítmicas, mas sim posicionamento hierárquico estrutural.

Optamos em manter algumas alturas da peça nas oitavas exatas tocadas pelo saxofone, para enfatizar aspectos que consideramos relevantes. No gráfico apresentado, a nota Dó aparece de maneira enfática no início da obra e no término da parte 2. Na peça, depois de duas seções de improviso feitas pelo saxofone, uma sobre o acorde de Db e outra sobre o acorde de D, o instrumento realiza uma cadência que culmina no Dó5 e, assim como no início da peça, a terceira parte é iniciada com um acorde de C7. Os prolongamentos da peça são desenvolvidos a partir do Dó e do acorde com sétima apresentados, sendo que observamos um retorno a essa ideia na terceira parte, por isso identificamos essa altura como um elemento estrutural da obra. Outra altura em destaque no gráfico é o Mib, que aparece no final da primeira parte, no meio da parte 3 e ao final da obra. Esta é a nota mais aguda da peça e em todos os momentos em que é apresentada está na oitava indicada do gráfico. Além de ser a nota mais aguda, é também sempre acompanhada de indicação de dinâmica *ff* e precedida por uma escala modal ascendente a qual ela não pertence, primeiro Dó mixolídio, depois Ré mixolídio e por último Sol mixolídio.

Figura 50 - Segundo gráfico desenvolvido, baseado na teoria Neo-Schenkeriana

Minimalisticmixolidicosaxvox

Lindembergue Cardoso

Fonte: Elaborada pela autora.

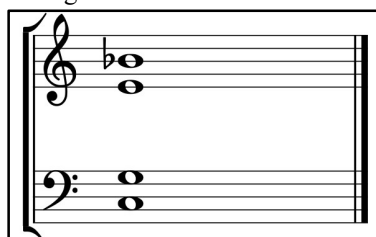
Straus (2005) afirma que muitas obras pós-tonais são cêntricas, segundo ele: “de maneira geral, as notas que são utilizadas com maior frequência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, tocadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas rítmica ou metricamente tendem a obter prioridade sobre as outras notas, constituindo centros.” (STRAUS, 2005, p. 131-133, apud MOREIRA, 2016, [aula 1]). Não compreendemos que o centro da obra em estudo está voltado para a nota Mib, mas podemos afirmar que no decorrer da obra há certo direcionamento para essa altura, como o gráfico explicita.

Com relação à nossa interpretação, observamos que a análise schenkeriana contribuiu para a leitura da respiração da obra: em como preparar o fôlego do coro e o nosso próprio como regente.

3.2.2.1. Parte 1 e acorde motivico

Em *Minimalisticmixolidicosaxvox* observamos que a condução de vozes é o principal elemento na construção da estrutura de alturas. A peça é elaborada através do encadeamento incansável de acordes maiores com sétimas menores. No segundo compasso, o compositor apresenta um acorde inicial de C7 que compreendemos como o *acorde motivico* da obra.

Figura 51 - Acorde motivico



Fonte: Elaborada pela autora.

Para o desenvolvimento deste acorde motivico, Lindenbergue faz uso de dois recursos: ou encadeia os acordes por meio de um som comum entre eles, em geral a sétima ou quinta do acorde que segue, ou alcança os acordes através do cromatismo. Segundo Silva (2002, p. 42), o trabalho com a condução de vozes é o principal recurso utilizado pelo compositor para dar coerência às alturas ao longo da obra.

Mesmo utilizando como recurso principal um acorde maior, vemos que *Minimalisticamixolidicosaxvox* não apresenta um centro tonal. O uso de condução de vozes para a criação estrutural de obras que apresentam características cromáticas, mas que não são unificadas tonalmente, foi inicialmente observado por alguns teóricos no final do século XIX, como Hugo Riemann. Durante o século XX essas técnicas foram resgatadas e desenvolvidas na análise de obras tonais e pós-tonais que apresentavam características semelhantes e estabeleceu-se uma corrente analítica denominada *Teoria Neo-riemanniana*.

A designação Teoria Neo-riemanniana refere-se aos estudos que atualmente têm se voltado a tratados elaborados ao final do século XIX, por diferentes teóricos, cujas considerações interagiram com uma ‘música cromática que é triádica, mas não é unificada tonalmente’ (COHN, 1998: 170), de maneira que sua compreensão extrapola o âmbito da teoria tonal diatônica. O repertório com estas características e que se estende do final do período romântico ao subsequente tem sido chamado pós-tonal triádico. Esta denominação foi cunhada por William Rothstein (1989: 280 apud COHN, 1998: 168), nos estudos em que se referiu à estruturação de obras de Wagner. Em seus diferentes tratados, esses teóricos atribuíram a coerência harmônica dessas obras a processos como ‘transformações triádicas, maximização da altura comum, parcimônia (economia de meios) na condução das vozes, inversão ‘em espelho’ ou ‘dupla’ [denominada ‘inversão contextual’], equivalência enarmônica e à ‘tabela de relações tonais’ [Tonnetz]’ (COHN, 1998, p. 169). (MOREIRA, 2015, p. 01)

Durante nossas análises encontramos aspectos relacionados a transformações triádicas, mas que não são predominantes na obra. Observamos momentos isolados da peça em que há transformações triádicas através do uso da inversão contextual¹²¹.

¹²¹ O conceito de inversão contextual foi inicialmente desenvolvido por David Lewin, em seu artigo *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*. Moreira (2015:02), explica alguns dos conceitos apresentados pelo autor:

Como vemos no exemplo a seguir, que diz respeito aos acordes encadeados do segundo ao sexto compassos, Lindembergue Cardoso conduz as vozes, partindo do acorde motivico já apresentado, utilizando sons comuns entre eles e cromatismo sem um contexto tonal diatônico. Silva (2002, p. 70) observou neste trecho que o compositor perfaz o total cromático dos 12 sons, entre os compassos 2 e 5, omitindo a altura Fá, que inicia a sequência melódica do saxofone (transposto para sax tenor em Bb) e configura, também, a fundamental do acorde do Coro (vide figura 52).

Na sequência, Lindembergue utiliza a repetição variada como processo de elaboração composicional. Vemos, a partir do compasso 6 (figura 52), quatro grupos melódicos que são quadruplicados e variados durante a parte 1. Para melhor compreensão, apresentamos na figura 53 o restante da primeira parte (o que está circulado em laranja são os números dos compassos) e na figura 54 a variação interna através da permutação por rotação do primeiro com o quarto grupo.

Figura 52 - Condução de vozes segundo Reche e Silva (2002)

total cromático - (2,3,8,B) = 5 9 0 3 A 6 1 4 7

C⁷ A⁷/C[#] B⁷ E⁷/B A^{b7}/G^b G^{b7} C⁷/G E^{b7}/G

A	9	9	8	9
4	4	3	2	3
7	7	6	4	5
0	1	B	B	0

0 7 4 A 1 9 B 6 3 2 8 = total cromático - (5)

Fonte: Silva (2002, p. 70).

“A linha de raciocínio da Teoria Neo-riemanniana é calcada na sucessão cíclica de intervalos e de tríades, ao invés de sê-lo em relacionamentos por quintas que têm como pressuposto a série harmônica. Lewin criou o termo *inversão contextual* para se referir a essa classe de transformações triádicas que ‘inverte uma tríade, mapeando tríades maiores e menores entre si’ (COHN, 1998: 170) e, durante esse movimento, ‘há uma inversão ao redor de uma ou duas das notas da primeira tríade. [...] Por exemplo, em um movimento entre as tríades de Dó maior e Mi menor há uma inversão ao redor da terça menor compartilhada por elas’ (STRAUS, 2005: 159-160, grifo nosso), de maneira que a inversão que acomete as tríades paralelas e relativas é uma inversão contextual. [...] Resta-nos dizer que esse tipo de transformação recebe o nome de inversão contextual porque o eixo de inversão é definido em relação às classes de alturas da tríade, em função do contexto, e não em relação a um ponto fixo no espaço cromático (COHN, 1998: 169-170), a um Dó fixo.”

Figura 53 - Seção A (continuação)

Fonte: Cópia xerográfica do manuscrito autógrafo do compositor.

Figura 54 - Variação interna através da permutação

Fonte: Elaborada pela autora.

Como último recurso desse processo, o compositor polariza a repetição utilizando apenas o terceiro grupo, a partir do compasso 14 até iniciar a escala de Dó mixolídio que culmina no Mib já apresentado. Analisando este grupo isoladamente, temos a formação de um acorde de Sib diminuto com nona, mas no contexto dos quatro grupos melódicos, ele está inserido no acorde de Dó com sétima, que traz mais coesão a estrutura da obra.

3.2.2.2. Parte 2

Podemos subdividir a parte 2 em três seções até os dois momentos de improviso do saxofone. A primeira seção, como observado por Silva (2002, p. 62), “é escrita repetindo-se um mesmo motivo rítmico que é variado em seu perfil melódico.”

Figura 55 - Repetição motivica variada com perfil melódico.

The image shows a musical score for Figure 55. At the top, a rhythmic motif is shown with the label "(motivo rítmico)". Below this, there are three staves. The top staff is a single melodic line with various dynamics like *p* and *(p)* and accents. The middle staff is a piano accompaniment with a repeating rhythmic pattern and the lyrics "pa pa pa pa". The bottom staff is another piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is marked with a tempo of 120.

Fonte: Silva (2002, p. 62)

Na organização de alturas, o compositor segue o mesmo processo de encadeamento de acordes com sétima menor por nota comum. Note-se que a melodia composta pelos acordes tem centro cíclico no acorde de Mi, que é o primeiro e o último do trecho. Os únicos acordes que fogem à regra do som comum são os acordes de Gb7 e de G7, que são vizinhos cromáticos.

Figura 56 - Melodia com motivo rítmico

The image shows a musical score for Figure 56. It consists of two staves. The top staff shows a melody with a rhythmic motif, and the bottom staff shows a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is marked with a tempo of 120. Chords are indicated above the notes: E7, Bb7, Eb7, Gb7, G7, F7, A7, C7, and E. The E7 and E chords are highlighted with red boxes. A yellow arrow points from Gb7 to G7.

Fonte: Elaborada pela autora.

Em seguida, Lindembergue caminha para o trecho que mais remete ao jazz e à música popular. Enquanto o coro sustenta um acorde de D7, o saxofone toca uma melodia utilizando motivos rítmico-melódicos muito característicos do baião, evidenciando o caráter modal e regional da peça. Vemos o uso de variação mediante a transposição, pois após tocar a melodia em Ré mixolídio com quarta aumentada, a mesma é transposta para Sib mixolídio com quarta

aumentada. O uso da escala maior com sétima menor e quarta aumentada é muito comum na música nordestina. Essa escala enquadra-se no modo mixolídio com quarta aumentada ou no modo lídio com sétima menor e são usualmente conhecidas como **escalas nordestinas**. Optamos em não a classificar como parte do modo lídio com sétima menor pela recorrência do modo mixolídio ao longo da obra.

Figura 57 - Repetição variada por transposição, por Silva (2002, p.62)

Fonte: Silva (2002, p. 62)

O coro encerra o trecho com mais uma sequência de acordes com sétima, partindo de um Bb em direção ao Db7, sobre o qual acontecerá a primeira seção de improviso do saxofone e por aproximação cromática chega à segunda seção de improviso sobre um acorde de D7.

No áudio-guia produzido para o material de apoio dos coralistas, inserimos a gravação do saxofone de modo a auxiliar na compreensão dos eventos musicais, localizando-os musicalmente e também na manutenção da afinação das vozes. Somente nas sessões de improviso gravamos os acordes sustentados pelo coro separadamente.

3.2.2.3. Parte 3

Na terceira e última parte da peça observamos alguns processos que remetem às seções anteriores. Depois de uma cadência do saxofone que culmina na altura Dó5, o coro e o instrumento solo retomam a ideia de repetições com grupos melódicos. Silva (2002, p. 42) afirma que nesta obra, “a iteração se apresenta claramente através de sinais de repetição, ostinatos, ritornelos e de maneira ligeiramente variada”. Vemos, a seguir, que o sinal dos ritornelos indica quadruplicação e que cada compasso contém quatro grupos similares.

Figura 58 - Uso de ritornelos e quadruplicação

The musical score is in 4/4 time with a tempo of 120. The saxophone part (top staff) features a melodic line with dynamics *ff*, *p*, *cresc.*, *ff*, and *tr.* (trills). The vocal line (bottom staff) has lyrics 'uá' repeated four times, with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. Chord progressions are indicated above and below the staves.

Chord Progressions:

- Top staff (blue): Bb7, F7, C7, E7, Bb7, Ab7, Bb7, Ab7
- Bottom staff (red): C7, G7, D7, F#7, C7, Ab7, C7, Ab7

Fonte: Elaborada pela autora.

O processo utilizado neste trecho remete ao início da peça no que diz respeito ao uso das repetições e à presença predominante do acorde de C7. Ao observarmos a relação do coro com o saxofone, vemos que no primeiro compasso de repetições, os arpejos da linha instrumental compõem acordes provenientes das sétimas dos acordes do coro. Esses acordes podem também ser compreendidos como uma extensão dos acordes do coro. Tomando como exemplo o primeiro acorde, C7, o saxofone arpeja o acorde de Bb7 que contém a sétima menor de Dó (Sib), a nona maior (Ré), a décima primeira justa (Fa) e a décima terceira menor (Láb).

No encaminhamento desta seção, Lindembergue retoma os processos explorados, como a construção melódica utilizando acordes com sons comuns e por fim, uma melodia construída sobre a escala de sol mixolídio com quarta aumentada (escala nordestina), retomando a ideia do baião e transpondo com certa variação a melodia utilizada na parte 2.

3.2.3. Sonoridades exploradas a partir da escrita das vozes junto ao *Coro de Câmara Comunicantus*

Em nossa interpretação junto ao *Coro de Câmara Comunicantus*, buscamos enfatizar a característica instrumental das vozes, entendendo que a indicação do “uá” não só representava instrumentos de metais, mas também fazia referência à surdina *wah-wah*, muito usada no jazz norte americano. A intenção do objeto é alterar a ressonância das alturas, mudando o timbre do

instrumento. O efeito pode ser conseguido tanto com uma surdina específica¹²², como também com algum tipo de êmbolo¹²³ – como a parte emborrachada de um desentupidor de pias, que consiste no objeto que originou essa exploração sonora. O uso da surdina *wah-wah* é combinado a um movimento com as mãos, que tiram o êmbolo da campana do instrumento ou se afastam da surdina, gerando uma sensação de mudança vocálica, com harmônicos graves encaminhados para agudos, sugerindo uma voz humana dizendo “uá”.

Para alcançarmos a sonoridade pretendida, foi sugerido pela doutoranda Paula Castiglioni (também assistente do coro) usarmos uma “surdina de mãos”. Nos momentos em que o coro cantava a sílaba “uá”, as mãos eram posicionadas em formato de concha do nariz até o queixo e, de acordo com a duração da altura e indicação de dinâmica, eram abertas gradualmente, até estarem totalmente separadas (vide figura 59). Ao posicionar as mãos sobre o rosto, o nariz era levemente fechado, o que tornava o som mais nasal e abafado, imitando a mudança de harmônicos produzida pela surdina *wah-wah*. O abrir e fechar das mãos também remeteu ao movimento que os músicos fazem na campana de seus instrumentos.

Figura 59 - Exemplo de “surdinas de mãos”, na interpretação da obra *Minimalisticamixolidicosaxvox*



Fonte: Elaborada pela autora.

Ao longo da obra, a sílaba “uá” é adotada em alturas sustentadas ou em semínimas, com indicação de *forte piano* combinado a um crescendo ou em dinâmica *forte* (vide figura 60). No

¹²² Conhecida como *harmon* ou mesmo *wah-wah*..

¹²³ Acredita-se que o efeito *wah-wah* tenha se originado na década de 1920, quando os músicos de instrumentos de sopro descobriram que podiam produzir um timbre que remetesse ao choro expressivo movendo uma surdina, ou êmbolo, para dentro e para fora da campana do instrumento.

ataque em *forte piano* solicitamos que os(as) coralistas abrissem as mãos rapidamente, entendendo que a leitura onomatopaica devesse corresponder a um ditongo crescente, com a vogal “u” funcionando como uma apojatura; e depois fechassem as mãos para a abertura gradual no crescendo. Quando a sílaba “uá” era acompanhada somente de indicação *forte* ou *fortíssimo*, as mãos eram abertas de uma vez só, no ataque da altura, e mantidas abertas até a finalização da sustentação. Nos movimentos mais rápidos, a cada ataque, as mãos eram abertas e fechadas (vide figura 58).

Figura 60 - Exemplo de alturas sustentadas em “uá” e ostinato rítmico adotado nas linhas vocais

The image shows a musical score for two vocal parts. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The first measure shows a vocal line with the lyrics '{ uá' and a dynamic marking of *ff*. The second measure shows a vocal line with the lyrics '{ pa pa pa pa' and a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Cópia xerográfica da partitura.

Como contraste de sonoridade, no começo da segunda parte, Lindembergue adota um mesmo ostinato rítmico para as vozes, mudando o material textual para a sílaba “pá”. No trabalho com o coro não usamos a “surdina de mãos”, buscamos uma articulação mais precisa, entendendo que a adoção de uma consoante plosiva enfatizava os acentos idiomáticos da escrita instrumental (figura 60). Ao final da obra, na parte 3, é usada a vogal “ô”, grafada com acento circunflexo para indicar uma sonoridade mais fechada, tendo em vista que no dialeto baiano é comum emitir a vogal de maneira mais aberta, como seria com o acento agudo, “ó”, foneticamente como a vogal [ɔ]. Neste momento também não utilizamos a “surdina de mãos”, mantendo uma sonoridade mais fechada e arredondada (vide figura 61).

Figura 61 - Exemplo do uso da vogal “ô”

The image shows a musical score for two vocal parts. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score shows three measures of music with the lyrics '{ ô' in the first measure. The dynamic marking is *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Cópia xerográfica da partitura.

3.3. Considerações finais das análises

O uso não sistemático de diferentes técnicas composicionais, por vezes exploradas em uma mesma obra, configura uma característica que marca tanto a produção de Lindembergue Cardoso, como destacado por Pérez (2009, p. 404), quanto reflete a postura experimental do movimento artístico que o compositor fez parte.

O ecletismo em Lindembergue Cardoso observa-se também, e caracterizando a sua produção musical, dentro de uma mesma obra. Nas análises apresentadas no corpo deste trabalho [tese de doutorado do autor] pode observar-se como numa mesma obra participam gestos tonais, modais, atonais, e técnicas de composição que vão desde o tratamento especulativo de conjuntos de classes de notas, até ao trabalho com massas de sons.

Fernando Cerqueira (1985, apud OLIVEIRA, 2010) elenca características do que denomina como tendência experimental de composição, que representam de forma macro procedimentos em comum utilizados pelos integrantes do Grupo de Compositores da Bahia e que, em muitos aspectos, convergem para o tratamento dos materiais musicais em *Dona Nobis Pacem Op. 28*. Segundo Paula Oliveira (2010, p. 27), o discurso de Cerqueira “pode ser interpretado como representativo de uma identidade [...] em seu contexto sócio - político - artístico - composicional”. Sobre o mesmo trabalho, Wellington Gomes afirma que “este texto de Cerqueira não é apenas fruto de uma inquirição analítica da relação entre velhas e novas estratégias composicionais, mas, sobretudo, da reflexão de uma experiência prático-composicional vivida, pelo mesmo [Lindembergue Cardoso], na intensa e inovadora escola de composição à qual ele pertenceu.” (GOMES, 2002, p. 3)

Destacamos as seguintes características apontadas por Cerqueira (1985), citadas por Paula Oliveira (2010):

- **substituição do discurso sonoro convencional por novas relações de tempo e silêncio, gerando texturas onde podem se alternar aspectos de linearidades e pontilhismos com resultados verticais variados;**
- desierarquização dos parâmetros sonoros pela valorização do “ruído” como elemento estrutural e busca de sonoridades não temperadas, estimulando a pesquisa de novos efeitos e novas fontes;
- abandono de modelos formais, clichês saturados, em favor de estruturas abertas ou de novos princípios construtivos, apesar de quase sempre esquematicamente rigorosos;
- **assimetrias provocadas pela contínua transformação dos elementos na estrutura, metamorfoses não temáticas, e recusa da repetição como fator privilegiado de equilíbrio estrutural;**
- polifonias lineares pela simultaneidade ou alternância de ideias opostas, sem definição de prioridades;
- condensações e rarefações sonoras sem relação direta com maior ou menor tensão;

- mesclagem e fusão dos elementos dificultando a percepção normal das ideias contidas nas massas sonoras;
- livre condução das vozes segundo as exigências do material ou em razão de altitudes sonoras intencionais;
- encadeamento alógico das partes, resultando em certa imprevisibilidade e surpresa perceptiva pelo uso de oposições e contrastes paradoxais;
- **pontos de referência estrutural baseados em relações também de timbre, articulação e ritmo, sem submissão às relações de alturas (melódico-harmônicas), além do uso de agregados de alturas que resultem em qualidades de timbre;**
- força estrutural fundada em elementos expressivos de “comunicação” sonora ou ações sonoras que permitem a execução renovada da obra com variação dos materiais e recursos sem perda da substância original;
- oportunidade de participação ativa do intérprete na construção da obra e diversificação da função do instrumento na orquestra onde todos passam a ser considerados solistas em potencial;
- visão de música além das fronteiras do som, possibilitando a integração com as outras artes;
- **entendimento de cada obra como um sistema de relações com finalidades expressivas únicas** que podem criar suas próprias leis sem compromissos com normas aplicáveis a outras obras. (CERQUEIRA, 1985, p. 97-99, apud OLIVEIRA, 2010, p. 26-27, grifos nossos)

Lindembergue Cardoso reflete essa postura inovadora e de experimentação em toda a sua produção. Com relação às obras que analisamos, vemos a utilização de diferentes ferramentas composicionais de forma plural, tendo como objetivo central o desenvolvimento de novas texturas e exploração timbrística. Sobre o tratamento melódico nas linhas vocais, nas duas obras observamos que o compositor não desenvolve linhas melódicas e todas as vozes podem ser consideradas como possuindo igual importância. Há maior interesse na formação de massas sonoras do que na condução de possíveis melodias. No caso específico da obra *Minimalistic mixolidicosaxvox*, entendemos que essa característica também é presente pelo coro ser tratado como um instrumento harmônico de acompanhamento.

No desenvolvimento dos elementos rítmicos, vimos que a peça *Dona Nobis Pacem* apresenta uma variação bastante grande, contrastante de seção para seção. Nesta mesma peça, verificamos que não há uma figura rítmica específica preponderante, mas sim uma proposta, que também se aproxima da construção de massas sonoras, relativa ao uso de sons longos sustentados, só não são utilizados na parte 4 da peça, composta pelos módulos de caráter improvisatório.

Em *Minimalistic mixolidicosaxvox*, a elaboração de gráficos baseados na teoria Neo-Schenkeriana elucidou aspectos da obra ainda não observados, como o direcionamento de alturas, e contribuiu para a compreensão da peça em sua plenitude. Como observado por Silva (2002), verificamos a consistência de procedimentos utilizados pelo compositor, como a repetição

variada, o uso de técnicas seriais – mesmo na “ocorrência de flexibilização dessas regras através de soluções contemporizadas” (SILVA, 2002, p. 97) e o uso da condução de vozes como principal elemento de estruturação das alturas.

A multiplicidade de sonoridades construídas em *Dona Nobis Pacem*, desenvolvida tematicamente a partir do *Acorde dos Sinos da Igreja de Livramento de Nossa Senhora*, carrega em seu simbolismo uma temática universal que ultrapassa possíveis fronteiras religiosas e alcança ouvintes leigos ou mesmo não habituados ao repertório da segunda metade do século XX.

[...] a capacidade de reunir tendências e influências as mais diversas, como o interesse simultâneo pelo popular e erudito, pelo tradicional e pelo contemporâneo, pelo aleatório e pelo determinado, conferiu a seu estilo uma vantagem importante, tendo em vista a comunicabilidade que atingiu com o público. (SILVA, 2002, p. 3-4)

A exploração do modo mixolídio, o uso de melodias regionais e sonoridades jazzísticas aliados aos procedimentos composicionais expostos na peça *Minimalistic mixolidic saxvox* também revelam a rede de conexão entre o domínio da composição musical e da identidade cultural que Lindemberg Cardoso possui.

CAPÍTULO 4 - *Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola)*, de Gilberto Mendes: a obra musical em diálogo com a Poesia Concreta

A obra *Motet em Ré Menor* (1966), para coro *a cappella* SATB, de Gilberto Mendes, mais conhecida como *Beba Coca-Cola*, que é o título do poema concreto escrito por Décio Pignatari e adotado como texto na composição, configura uma de suas peças com maior circulação no cenário nacional e internacional. Alguns autores já se dedicaram a realizar análise total ou parcial da referida obra que também foi gravada muitas vezes¹²⁴. Em sua dissertação *A influência da poesia concreta na obra vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*, o regente coral Luiz Celso Rizzo (2002) analisa peças de ambos os compositores que adotam a poesia concreta como fonte textual, dentre elas o *Motet em Ré menor*. Em sua proposta analítica, Rizzo apresenta os aspectos contextuais da peça, muitos deles registrados pelo próprio compositor em sua autobiografia (MENDES, 2016), descreve a composição e aponta os principais procedimentos composicionais adotados por Gilberto Mendes.

Fernando Magre e Silvia Berg (2015), a partir do relato de experiência com a montagem de *Beba Coca-Cola* com o Coral Juvenil da Universidade Estadual de Londrina (UEL), propõem estratégias didáticas para a montagem de obras com caráter experimental com coros amadores e infantojuvenis. Os autores apresentam os elementos composicionais com um enfoque nos procedimentos pedagógicos adotados para a construção da performance.

Nossa análise tem enfoque nos aspectos contextuais da obra, entendendo que a leitura que Gilberto Mendes faz da poesia de Décio Pignatari pode ser considerada um processo de transcrição. Apresentamos algumas ideias e autores que fundamentaram a teoria da Poesia Concreta e que também influenciaram o pensamento composicional de Gilberto Mendes, principalmente em sua fase denominada *Experimental*. Com base no trabalho de RIZZO (2002), como uma segunda parte do capítulo, destacamos os principais aspectos musicais da peça e as decisões que tomamos em nossa interpretação junto ao *Coral da ECA-USP*. Ao final deste texto, propomos uma reflexão sobre a compreensão da obra musical como um objeto aberto e de que forma este conceito dialogou com nosso processo de doutorado.

¹²⁴ A primeira gravação da obra foi feita pelo *Madrigal Ars Viva*, em 1971, sob regência de Klaus-Dieter Wolff. Em 1979, o mesmo grupo gravou um álbum somente com obras de Gilberto Mendes, em que registram uma nova interpretação, sob regência de Roberto Martins. A peça também compõe o álbum *Coral da Universidade de São Paulo*, do CORALUSP, sob regência de Benito Juarez, gravado em 1974. Em 2005, o Coral da OSESP, sob regência de Naomi Munakata, tem uma interpretação da obra registrada para o documentário *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes*. No projeto *Cantar Brasileiro*, no ano de 2021, o Coral Paulistano Mário de Andrade, sob direção artística de Maíra Ferreira, fez uma gravação da obra em formato remoto.

4.1. *Beba Coca-Cola*: um *make it new* de Gilberto Mendes

4.1.1. Mallarmé, Pound e a recepção do *make it new* no movimento da Poesia Concreta

O texto mais divulgado e conhecido que versa sobre a peça *Motet em Ré Menor* consiste no relato que o próprio compositor faz em seu livro (MENDES, 2016). No texto, Gilberto Mendes expõe as ideias geradoras da composição, apresenta alguns procedimentos utilizados, aspectos formais, questões de editoração da partitura, performance e a denomina como seu “grande hit”.

Três anos antes, em 1966, eu compusera um *Motet em Ré Menor*, que acabou ficando mais conhecido como *Beba Coca-Cola*, primeiro verso – se é que podemos falar em verso, em se tratando de poesia concreta – do famoso e popular poema de Décio Pignatari, que tomei como texto. Bati os olhos no poema e senti de imediato o contraponto renascentista, ainda com um leve toque de *ars nova*, as linhas rápidas, incisivas, formadas pelas palavras, e logo Pound soprou em meus ouvidos: “Make it new!”

[...]

Com *Beba Coca-Cola* pretendi um salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevé. Os efeitos experimentados com microtonalismos, sons expirados, falados, aproveitei agora dentro de uma forma tirada da tradição musical, transfigurada em outra. Sucedem-se blocos de repetição do poema – sem a palavra “cloaca” – compostos somente das notas ré-fá-lá-mibemol, uma delas, algumas ou todas, em diferentes combinações, mescladas com faixas de sons experimentados em *nascemorre*. Já é uma peça repetitiva – em cima sempre de um mesmo acorde – quase minimalista, pois corre variando em mínimos aspectos. Blocos sempre de seis compassos com os tempos 3-2-2-2-2-1. Até o arreto, clímax da peça, depois do qual entra uma imitação falada à base de um ritmo popular em voga na época; e a coda final, quando se abre uma faixa entre os cantores, onde se lê “cloaca”, e eles gritam a mesma palavra três vezes, com os braços para o ar, como numa competição esportiva ou comício, isto durante os aplausos do público (espera-se).

[...]

A obra se tornou tão popular como o poema de Décio Pignatari. Na verdade, é o meu grande hit, o maior de todos. Tocada em todo o mundo. (MENDES, 2016, p. 102-103)

As palavras de Gilberto Mendes estão carregadas de referências importantes tanto para a compreensão da obra em questão quanto de toda sua produção que adota texto dos poetas concretos. No primeiro parágrafo da citação, Gilberto Mendes faz menção à frase “Make it new”, de Ezra Pound, autor com importante influência para os fundadores do movimento da poesia concreta no Brasil, bem como para os artistas signatários do manifesto *Música Nova*, como Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, que se aproximaram deste movimento literário.

Ezra Pound (EUA, 1882 – Itália, 1972), poeta e crítico literário, foi considerado um dos principais representantes do movimento modernista da literatura do início do século XX. Defendeu a criação de novas formas poéticas, com ênfase na exploração gráfica e visual, apoiado no estudo dos ideogramas chineses. Pound também desenvolveu intenso trabalho de tradução literária para a língua inglesa, incluindo autores chineses, greco-latinos, poesia provençal, franceses e italianos, propondo a ideia da tradução como recriação da obra – um processo criativo e crítico (MATTUS, 2017). Sua vida foi permeada de situações trágicas, grande parte devido a seu posicionamento político, que o aproximou do fascismo de Mussolini, como expõe Mattus (2017, p. 33):

[...] Devido a sua posição política, foi acusado de traição pelo governo estadunidense, pois participava de transmissões de rádio que denunciavam as ações dos EUA na guerra contra o Eixo (ACKROYD, 1991, p.83). Como consequência, foi detido e passou três semanas num Centro norte-americano de Treinamento Disciplinar em Pisa, na Itália (p.86); era o ano 1945, e o poeta tinha 60 anos de idade. Nesse local, era mantido isolado em uma cela, com uma luz sempre acesa, tendo consigo apenas um cobertor e uma lata. Foi removido depois de ter um colapso, porém continuou confinado, e apresentava ataques de histeria e claustrofobia (MAFFEI, 1988, p.67). Considerado desprovido de seu juízo mental, ao voltar para a América foi encerrado num manicômio por 12 anos. Lá continuou com sua produção poética, até sua libertação, em 1958, quando pôde se juntar à sua família e terminar seus dias na Itália.

É complexo abordar o posicionamento político de Ezra Pound: na época em que estava envolvido com as causas de Mussolini, esse fato se sobrepunha ao seu trabalho crítico e poético. Quando começaram a estudá-lo posteriormente, analisaram seu trabalho ignorando as informações de suas escolhas pessoais. Seria um desperdício omitir os textos de Pound simplesmente por sua posição política, mas também é danoso que o leiam desavisadamente. É preciso entender sua contribuição ao estudo da literatura, tradução, sabendo do desastroso viés ideológico presente em alguns de seus textos.

Ainda segundo Mattus (2017), a divulgação de Pound no Brasil se deu a partir do contato do autor com o grupo *Noigandres*, formado pelos poetas concretistas – inicialmente Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos – com os quais se correspondeu por cartas entre os anos de 1953 e 1959. “De Pound foram ao todo 15 cartas, 13 delas escritas ainda enquanto estava no manicômio” (MATTUS, 2017, p. 35). Para os autores brasileiros, “Pound não deveria ser renegado por seus enganos políticos, pois eram conscientes da importância de sua produção e de sua contribuição para a poesia moderna” (Ibidem). Autores como os irmãos

Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald e Mário Faustino foram os primeiros responsáveis pelas traduções de obras do autor norte-americano para o português.¹²⁵

O grupo *Noigandres* foi fundado em 1952, com o lançamento da revista que leva o mesmo nome, pelos três fundadores do movimento¹²⁶. Segundo consta na “sinopse do movimento da poesia concreta”, cronologia do grupo registrada no livro *Teoria da Poesia Concreta* (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 259):

A palavra *Noigandres*, extraída (via Ezra Pound, Canto XX) de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel, é um termo cujo significado nem os romancistas sabem precisar (“Noigandres, eh *noigandres* / Now what the DEFFIL can that mean!”¹²⁷). tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe.

No *plano-piloto da poesia concreta*, manifesto publicado na revista *Noigandres* nº4, em 1958, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos apresentam uma espécie de síntese teórica de suas ideias, citando escritores, obras e personalidades de outras linguagens artísticas que orientaram o desenvolvimento da nova vertente poética, dentre eles Ezra Pound e os compositores Webern, Boulez e Stockhausen. Também podemos observar quebras de parâmetros tradicionais de estrutura textual, com o uso de letras minúsculas no início dos parágrafos e das frases, como explicitado no excerto abaixo:

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. **pound (*the cantos*): método ideogrâmico.** joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”. joão cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e psicologia da composição* mais *antiode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso.

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. **também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus**

¹²⁵ Em ordem cronológica de publicação, os primeiros títulos de Pound a serem traduzidos para o português por autores vinculados ao grupo *Noigandres* foram: *Cantares* (1960) – tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari; *Antologia poética de Ezra Pound* (1968) – tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald e Mário Faustino; *ABC da literatura* (1970) – tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes; *A arte da poesia: ensaios escolhidos* (1976) – tradução de José Paulo Paes e Heloysa de Lima Dantas; *Ezra Pound: poesia* (1983) – tradução de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino; e *Os Cantos* (1986) – tradução de José Lino Grünewald.

¹²⁶ Nos anos de 1957 e 1958, os poetas Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald se associaram ao grupo *Noigandres*.

¹²⁷ Excerto do *Canto XX*, do livro *The Cantus*, de Ezra Pound.

seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-wogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral). (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006 [1958], p. 215-2016, grifo nosso)

A aproximação com outras linguagens artísticas, como artes plásticas e música, as diferentes explorações do espaço gráfico como parte da estrutura dos textos, bem como a valorização das sonoridades e informações visuais das palavras são características marcantes do movimento literário concreto. Pignatari abre seu livro *O que é comunicação poética* afirmando que “a poesia parece estar mais ao lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura” (PIGNATARI, 2006, p. 9). Em seu livro *ABC da Literatura*, Pound faz diferentes analogias entre a música e poesia e destaca que “a poesia se atrofia quando se afasta muito da música” (POUND, 1970, p. 61).

O aspecto sonoro, sempre presente na prática poética, é muito valorizado no estudo teórico do grupo *Noigrandes*, que desde do início de sua atividade não só se debruçou sobre questões de análise musical em comparação à poesia – em especial da música de vanguarda do século XX, mas esteve em contato direto com importantes compositores do cenário internacional, como Pierre Boulez, por exemplo, o que os fez aproximar a discussão e o diálogo entre as duas linguagens, e trouxe compositores e grupos artísticos contemporâneos a eles para perto de suas ações, como o *Movimento Música Nova* – sobre o qual discorreremos à frente.

O primeiro autor a ser citado no excerto supracitado do *plano piloto da poesia concreta* é o francês Stéphane Mallarmé (Paris, 1842 – Valvins, 1898). Como registrado por Franchetti (1992, p.28), em seu livro *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, antes da publicação do manifesto de 1958, em 1955 foram publicados “os primeiros textos teóricos de importância para a compreensão e para a constituição da poesia concreta”. Dentre esses textos encontram-se os artigos *Poesia, estrutura* e *Poema, Ideograma*, de Augusto de Campos, publicados respectivamente nos dias 20 e 27 de março, no *Diário de São Paulo*. No ano seguinte, 1956, os dois artigos foram publicados como um único texto (com algumas modificações), intitulado *pontos-periferia-poesia concreta*, no *Suplemento Didático do Jornal do Brasil*, posteriormente incluído no livro *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 2006 [4ªed.])¹²⁸

¹²⁸ Em nossas citações diretas e indiretas iremos usar o texto *pontos-periferia-poesia concreta* (CAMPOS, 2006) como referencial e não os dois artigos originais, por não termos acesso ao material primário.

Os primeiros artigos de Augusto de Campos, publicados com o intervalo de uma semana, constituem uma unidade: tentam traçar uma linha evolutiva na poesia ocidental que iria de Mallarmé até a época de sua publicação. Seu objetivo é demonstrar que, com Mallarmé, surge um novo processo de composição, instaura-se uma “nova ordem expressiva da formulação poética”, e que esse processo encontra correlatos ou desenvolvimentos nas obras de Pound, Cummings e outros.

"Poesia, estrutura" trata praticamente apenas da obra de Mallarmé intitulada *Un coup de dés*. Com esse poema, segundo Augusto, Mallarmé se tornaria “o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da ‘série’, descoberta (sic) por Schoenberg, purificada em Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen.” (FRANCHETTI, 1992, p. 28-29)

Em sua análise do poema *Un coup de dés*, Augusto de Campos propõe que a construção do poema é fundamentada no pensamento estrutural de uma composição musical: criação a partir do desenvolvimento motivico. Essa analogia é referenciada no próprio Mallarmé que tece notas explicativas no prefácio da primeira edição do poema. Em 1975, Haroldo de Campos publicou a primeira tradução do poema para o português: *Um lance de dados*, bem como seu prefácio: *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Em 2013, Álvaro Faleiros lançou pela *Ateliê Editorial* uma retradução do poema, referenciada no trabalho de Haroldo de Campos. Em seu prefácio, publicado em 1897, Mallarmé compara a (des)construção silábica, gráfico-visual e tipográfica de seu texto, e sua posterior declamação a uma leitura de partitura:

Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação. (MALLARMÉ in CAMPOS, 2006, p. 151)

Segundo Marie-Hélènnova Caterine Torres (2014), que publicou uma resenha da segunda tradução para o português pela revista *TradTerm*¹²⁹, o poema – inicialmente intitulado *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*¹³⁰ – consiste na última obra do autor e foi publicado pela primeira vez, em 1897, na revista *Cosmopolis*. O texto foi concebido pelo autor para ser lido em página dupla, pois sua estrutura textual compreende o uso de duas páginas simultaneamente, porém sua primeira edição foi impressa em página simples. Como o diretor

¹²⁹ Como consta no site oficial da publicação, “a revista *TradTerm* é uma publicação do CITRAT-USP (Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia) e reúne artigos dedicados aos estudos de tradução e de terminologia”. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/tradterm/about> .(Acesso em setembro de 2023)

¹³⁰ No original: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Optamos em nos referenciar ao poema pelo título traduzido, de modo a proporcionar uma leitura mais fluida ao leitor que não tem domínio de línguas estrangeiras.

da revista não compreendeu a proposta de Mallarmé, pediu ao escritor que escrevesse um prefácio de caráter explicativo. De forma antagônica, Stéphane Mallarmé inicia o prefácio pedindo que este não seja lido, ou “logo esquecido”. Mas tanto para o leitor comum quanto para quem se debruça a analisar o poema, o prefácio elucida importantes aspectos relacionados à nova estrutura proposta – que representava um rompimento de parâmetros fortemente solidificados.

Gostaria de que esta Nota não fosse lida ou que, apenas percorrida, fosse logo esquecida; ela ensina, ao Leitor hábil, pouca coisa situada além de sua penetração: mas pode perturbar o ingênuo que deve lançar os olhos para as primeiras palavras do Poema, a fim de que as seguintes, dispostas como estão, o encaminhem às últimas, o todo sem novidade senão um espaçamento de leitura. (MALLARMÉ, in CAMPOS, 2006, p. 151)

No ano de 1896, Mallarmé recebeu uma proposta da editora *Firmain-Didot* para publicar seu texto no formato que fora idealizado: em onze páginas duplas. “Mallarmé dedicou-lhe cuidado especial, corrigiu todas as várias provas entregues pela Editora Firmin-Didot e [após concluído] comparou-o a uma constelação” (TORRES, 2014, p. 304). Infelizmente Mallarmé faleceu em 1898 e a edição não foi publicada.

Torres destaca a importância de Mallarmé para a literatura do século XX, colocando-o como um dos precursores da poesia concreta e como uma importante fonte para o futurismo e para o dadaísmo. Segundo a autora, “*Um lance de dados* se apresenta como um recomeço da poesia: verso, poema e livro estão sendo questionados juntos” (Ibidem, p. 304). Torres também faz uma apresentação contextualizada do poema que nos ajuda a compreender sua relevância para o manifesto de 1958:

Graças à consciência que tem da crise do verso, ele [Mallarmé] reformula a teoria do verso, reconstruindo-o a partir do verso livre. Dispõe o verso livre na página em dobro, reorganiza a sintaxe por agrupamentos e períodos, e transforma criticamente a alegoria. Desse modo o poeta compôs música com palavras.

[...]

O poema se estende por onze páginas duplas, reproduz todas as variações tipográficas relativas ao tamanho das letras, opção por minúsculas ou maiúsculas, itálico, e espalha em torno da oração principal uma plêiade de proposições secundárias. Um “Mestre” cujo navio naufragou, antes de ser engolido pelas ondas, se prepara para lançar os dados num último desafio aos Céus desertos. Trata-se de uma alegoria transparente do colapso da era antiga e do surgimento do tempo da incerteza. (Ibidem, p. 305, 309)

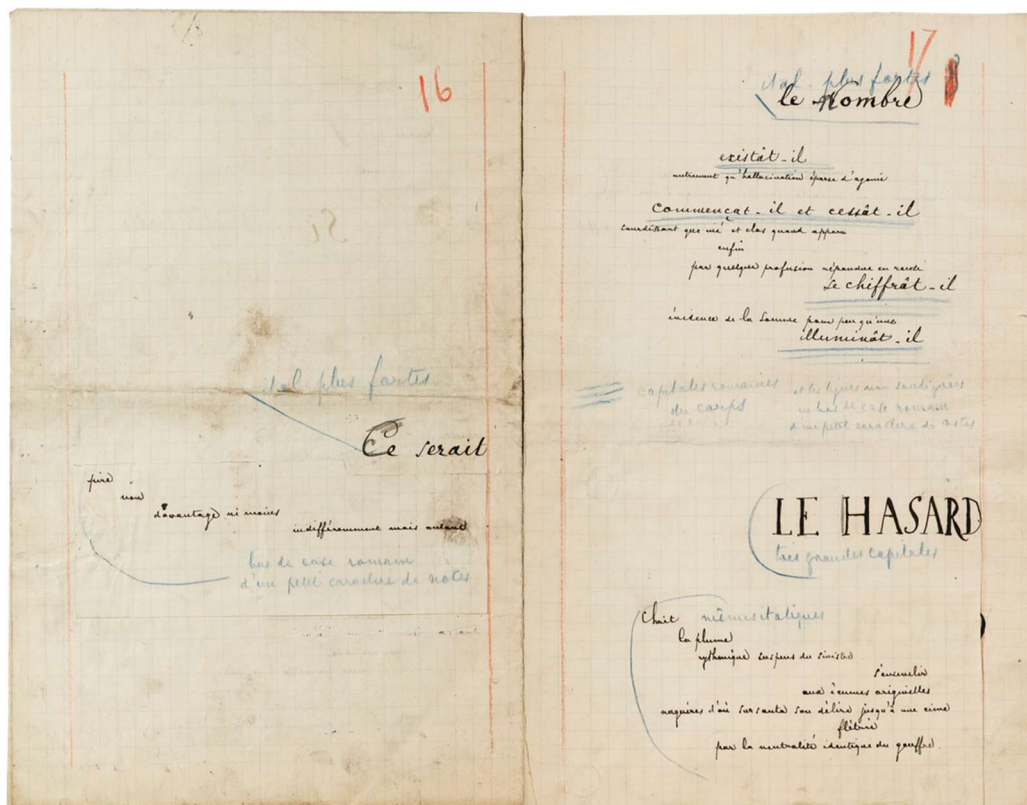
No que diz respeito à reformulação que Mallarmé faz a partir do verso livre, o autor denomina seu método compositivo como “subdivisões prismáticas de Ideia”. Segundo Augusto de Campos, o termo “Ideia” se refere ao que podemos comparar com um tema de uma composição musical. “De modo geral, as lições estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema, implicando também a ideia de desenvolvimento horizontal e contraponto” (CAMPOS, 2006, p. 33). No prefácio do poema, ao apresentar este conceito, Mallarmé ressalta a importância do silêncio visual: “O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou recede, aceitando a sucessão de outras, e como aqui não se trata, à maneira de sempre, de traços sonoros regulares e versos – antes, de **subdivisões prismáticas da Ideia** [...]” (MALLARMÉ, in CAMPOS, 2006, p. 151, grifo nosso).

As “subdivisões prismáticas da Ideia”, bem como o “espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição”, são aspectos que os poetas concretos denominam como parte do “primeiro salto qualitativo” no manifesto de 1958 (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006 [1958], p. 215). Retomando a análise que Augusto de Campos propõe no seu texto *pontos-periferia-poesia concreta*, no que se refere a essa inserção de novos parâmetros visuais, com ideias sintéticas, Augusto discorre:

Trata-se, pois, de uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos, já impotentes em seu arranjo de rotina para servir toda a gama de inflexões de que é capaz o pensamento poético liberto do agrilhoamento formal sintático-silogístico. A própria pontuação se torna aqui desnecessária, uma vez que o espaço gráfico se substantiva e passa a fazer funcionar com maior plasticidade as pausas e intervalos da dicção. (CAMPOS, 2006, p. 33)

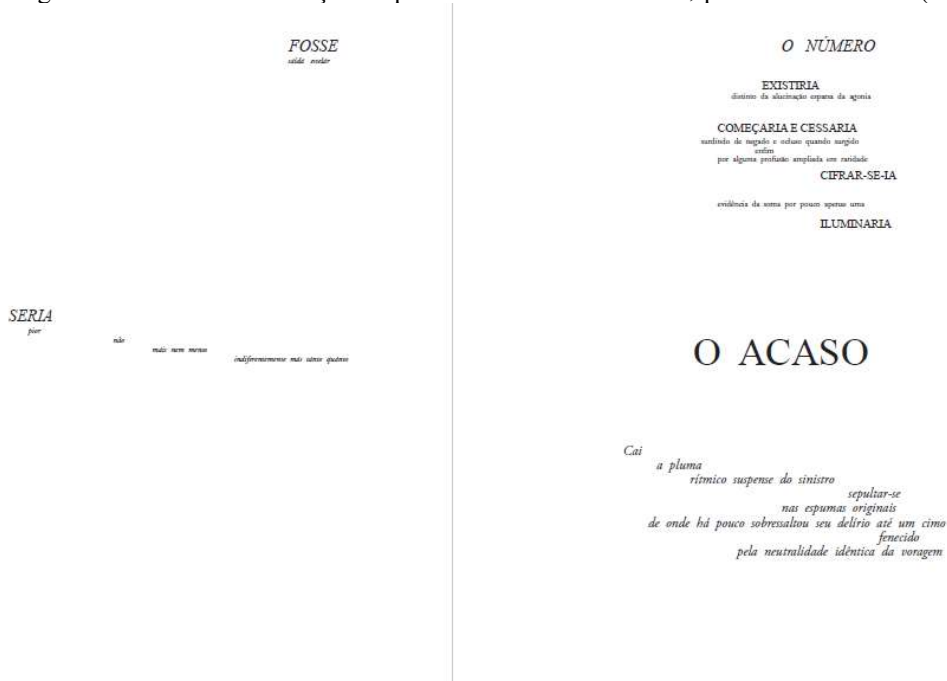
De modo a exemplificar o aspecto da exploração gráfico-visual, com emprego das frases em diferentes lugares da página e a utilização do vazio como parte da estrutura do texto, bem como a exploração tipográfica com uso de palavras em letras maiúsculas, itálicos, negritos e com diferentes tamanhos propostas por Mallarmé, apresentamos nas figuras 62 e 63 um excerto da cópia do manuscrito autógrafa de 1897 e de sua última tradução para o português.

Figura 62 - Excerto da cópia do manuscrito autógrafo de *Um lance de dados (Um Coup de Dés)*



Fonte: Wikipedia.¹³¹

Figura 63 - Excerto da tradução do poema *Um Lance de Dados*, por Álvaro Faleiros (2013)



Fonte: MALLARMÉ; FALEIROS (2013, p.98-99).

¹³¹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_Coup_de_D%C3%A9s_Jamais_N%27Abolira_le_Hazard (acesso em setembro de 2023)

Além de Mallarmé e Pound, no manifesto de 1958 outros escritores são citados como precursores da poesia concreta, tais como o irlandês James Joyce (Irlanda, 1882 – Suíça, 1941); o inglês Edward Cummings (Inglaterra, 1894 – 1962); o francês Guillaume Apollinaire (França, 1880 – 1918) – posto em segundo plano pelos autores, que o tomam mais como exemplo do que como referência teórica-estrutural; e dois grandes brasileiros, Oswald de Andrade (São Paulo, 1890 – 1954) e João Cabral de Melo Neto (Recife, 1920 – Rio de Janeiro, 1999). Além dos dois artigos que em fusão tornaram-se o texto *pontos-periferia-poesia concreta*, outros textos dos autores Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos foram publicados antes do manifesto de 1958, elucidando a formulação da teoria da poesia concreta, que ao longo dos anos passou por transformações, como todo processo artístico vivo – que está em movimento. O texto *Poesia Concreta*¹³², também de Augusto de Campos, nos ajuda a compreender a escolha e a contribuição de alguns dos autores presentes no manifesto de 1958:

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação *Um Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Ideia, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e onde o poeta trabalha há quarenta anos, empregando o seu método ideogrâmico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidades díspares. Com E. E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema.

No Brasil, o primeiro a sentir esses novos problemas, pelo menos em determinados aspectos, é João Cabral de Melo Neto. Um arquiteto do verso, Cabral constrói seus poemas como que a lances de vidro e cimento. Em *Psicologia da Composição*, com a “Fábula de Anfion” e “Àntiode” (194-1947), atinge a maturidade expressiva, já prenunciada em *O Engenheiro*.

Flor é a palavra

Flor, verso inscrito

No verso, como

Manhãs no tempo

diz ele em “Àntiode”, e nada mais faz do que teoria da poesia concreta. (CAMPOS, 2006 [1955], p. 56)

Pound é posto ao lado de Mallarmé como orientador da construção estrutural da poesia concreta, tal qual expõe Décio Pignatari (2006 [1955], p. 69) em seu texto *nova poesia*:

¹³² Texto publicado “originalmente em *Forum*, órgão oficial do Centro Acadêmico '22 de Agosto', da Faculdade Paulista de Direito, ano I, n. III, outubro de 1955”. (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 2006, p. 55)

concreta (manifesto): “tática: joyce, cummings, apollinaire (como visão, não como realização) [...]. estratégia: mallarmé, pound (junto como fenollosa, o ideograma).” Para Augusto de Campos, um aspecto que une Mallarmé e Pound é que ambos os autores adotam a música como princípio criador de suas ideias, sendo que em Pound a questão estrutural se solidifica através do método ideogrâmico:

Pound chegou à sua concepção por intermédio da música, como Mallarmé, e através do ideograma chinês. O estudo sinólogo¹³³ de Ernest Fenollosa, ‘The Chinese Written Character as a Medium for Poetry’, exumado à obscuridade por Pound, e por ele publicado com notas e observações suas na *Little Review* (vol. VI, n. 5, 6, 7, 8), em 1919, deu-lhe a chave para uma nova interpretação da poesia e dos próprios métodos de crítica poética. (CAMPOS, 2006 [1955], p. 39).

Mattus (2017, p. 41) afirma que Pound “encontrou na cultura chinesa características que influenciariam sua poética para sempre, extraindo da linguagem de ideogramas as ideias de concisão, sonoridade, imagem”. O método ideogrâmico tornou-se um dos pilares no desenvolvimento da poesia concreta no Brasil. Os irmãos Campos e Pignatari também vinculam essa estratégia à premissa da psicologia da Gestalt, em que um conjunto de elementos (uma configuração inteira) é mais do que a soma de suas partes, cada inteiro é uma *Gestalt* diferente, tal qual o ideograma chinês. Para eles, o filósofo norte americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) observou primeiramente a relação entre ideogramas e poesia, mas foi em Pound que a ideia se tornou um método e se voltou à prática.

Acentuando a natureza privilegiada do ideógrafo chinês, dizia Fenollosa no importantíssimo estudo a que antes nos referimos: “Neste processo de compor, duas coisas unidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem alguma relação fundamental entre elas”. Aí está o enunciado básico do ideograma, que vem coincidir literalmente com o axioma gestaltiano. Se a Fenollosa se deve o mérito de ter vislumbrado as relações de essência entre ideograma e poesia, a Ezra Pound coube a demonstração prática, com a aplicação do método ideogrâmico ao gigantesco arcabouço d’*Os Cantos*. Nessa extraordinária epopéia moderna, fragmentos se justapõe a fragmentos, Cantos a Cantos, sem qualquer ordenação silogística, atendendo tão-somente aos princípios ideogrâmicos: o poema, a esta altura quase completo (quarenta anos de labor criativo: 95 Cantos!), assume ele próprio a configuração de um fantástico ideograma da cosmovisão poundiana. (CAMPOS, 2006 [1955], p. 39).

Neste mesmo texto, Augusto de Campos finaliza sua apresentação de Ezra Pound retomando a ideia da composição textual baseada na estrutura musical, que tal qual Mallarmé, também se fundamenta nas próprias palavras do autor:

¹³³ De acordo com os dicionários *Oxford Languages*, utilizado pela ferramenta de busca *Google e Priberam Online de Português*, sinologia refere-se à ciência que estuda a cultura chinesa – incluindo história, linguagem oral e escrita, costumes – e suas instituições.

Quanto à música, deixemos que Pound elucide a medida de sua influência sobre os Cantos, já que ele o faz com extrema clareza numa carta a John Lackey Brown (1937, Rapallo): “Tome uma fuga: tema, resposta, contratema. Não que eu pretenda uma exata analogia de estrutura.” [...]

De tudo que ressalta que a ideia central de Pound, sob esse aspecto, é a analogia esquemática com a fuga, o contraponto. E estabelece-se assim um circuito Pound-Mallarmé. Ainda que a configuração de *Um Coup de Dés* e *The Cantos* seja em espécie diversa, pertencem os dois poemas estruturalmente a um mesmo gênero. (Ibidem, p. 39-40)

The Cantos ou *Os Cantos*, em português, é o poema mais longo de Ezra Pound, composto por 120 seções identificadas como *cantos*. Os textos “foram desenvolvidos durante toda a vida do autor, que os deixou inacabados ao falecer” (MATTUS, 2017, p. 41) e publicados inicialmente de forma fragmentada em diferentes materiais entre os anos de 1917 e 1969, sendo editados após o falecimento do autor em publicações integrais.

Cantares (Pound, 1960), o primeiro livro de Pound publicado no Brasil, consiste em uma seleção de textos do original *The Cantos*¹³⁴, traduzidos pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. No prefácio da publicação, intitulado *pound paideuma*, Haroldo de Campos expõe importantes fundamentos e características do autor, com ênfase naqueles apropriados pelo movimento literário brasileiro. Mais uma vez também vemos a analogia do trabalho de Pound com procedimentos da composição musical e sua aproximação com o trabalho de Mallarmé:

- **pound**, crítico, vê a poesia dum ângulo criativo: do ponto de vista de quem está empenhado em inventar novas formas poéticas. **pound** põe “make it new” ou seja – “culturmorfologia”: transformação qualitativa da cultura. [...]
- **pound** propõe o ideograma. O método ideogrâmico, como princípio organizador dos **cantos**, é tão importante para a poesia contemporânea como o princípio serial para as estruturas da música atual. o ideograma elimina cortinas de fumaça do silogismo: permite acesso direto ao objeto. duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de ideias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediatidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar. [...]
- por estranha que pareça a aproximação aos observadores de superfície, impressionados com a exclusão de mallarmé das preferências literárias de *e.p.* [Ezra Pound], o método ideogrâmico de composição, teorizado e praticado por *pound*, concorda intimamente, do ponto de vista da invenção formal, com “as subdivisões prismáticas da ideia” do autor de *um coup de dés* [...]. ambos se inspiraram em estruturas musicais [...]. (CAMPOS [Augusto], in POUND, 1960, p. 7-8, grifos do autor)

¹³⁴Segundo consta na página que antecede o prefácio da obra *Cantares* (1960), a obra levou esse nome e não *The Cantos* (título do original) por indicação do próprio autor: “o título **cantares** segue indicação de **ezra pound**, feita através de carta que dirigiu aos tradutores [...]” (CAMPOS [Augusto], in POUND, 1960, s.p.)

A expressão "Make it new" (que aparece no primeiro parágrafo da citação) é encontrada em diferentes poemas e textos de Pound, tornando-se o título do conjunto de ensaios literários publicado em 1934¹³⁵. De forma sintética, a frase manifesta os amplos aspectos da sua filosofia de renovação e inovação na poesia, tradução e na arte, sendo frequentemente mencionada como um lema central do movimento modernista – tanto no âmbito da poesia concreta quanto no movimento modernista internacional. Como consta no verbete da Enciclopédia Routledge do Modernismo:

"Make It New" refere-se ao imperativo modernista de Ezra Pound (1885-1972) e sua coleção de ensaios de 1934 com o mesmo nome. Esse slogan compele o escritor a criar, a partir do material da obra de arte, um trabalho distintamente inovador. O artista deve romper com os padrões formais e contextuais de seus contemporâneos para criar obras fundamentalmente individuais. No entanto, essas "novas" obras modernas não podem ser totalmente autônomas, pois devem considerar a estética do passado no contexto do momento presente. (BLEDSOE, 2016, online, tradução nossa)¹³⁶

A origem da expressão vem do estudo e do trabalho de tradução de textos chineses que Pound realizou, em especial da filosofia confucionista. Segundo Michael North (2013), professor emérito da Universidade da Califórnia, o autor tomou contato com os textos confucionistas inicialmente através de uma seleção em inglês, traduzida por James Legge, e depois em versões mais completas em francês, com ênfase nas traduções de Guillaume Pauthier. A frase que deu origem ao imperativo "Make It New" está registrada no *Da Xue*, conhecido também como *Ta Hio* ou *O Grande Estudo*, o primeiro dos quatro livros da filosofia moral confucionista e no *T'ung-Chien Kang-Mu*, outro clássico sobre a história chinesa antiga. No final da década de 1920, Pound viria a publicar sua tradução do texto confucionista como uma espécie de panfleto, intitulada *Ta Hio: O Grande Estudo, recém-traduzido para a linguagem americana* (tradução nossa).¹³⁷

Conforme explicado em uma nota de abertura dessa tradução, o *Da Xue* é o primeiro dos tradicionais Quatro Livros da sabedoria confucionista, mas apenas a primeira parte do *Da Xue* é atribuída a Confúcio (apenas quarenta e seis caracteres no original, acrescenta Pound em um comentário interpolado). A maior parte da obra inclui comentários e anotações de um discípulo que Pound chama, segundo o francês de Pauthier, de Tsheng-tseu. É nessas anotações, aperfeiçoadas pela edição posterior de Chu Hsi, que se encontra a primeira versão publicada de Make It New.

¹³⁵ POUND, Ezra, *Make it new*. London: Faber and Faber, 1934.

¹³⁶ 'Make It New' refers to Ezra Pound's (1885–1972) modernist imperative and his 1934 collection of essays of the same name. This slogan compels the writer to create out of the material of art work that is distinctively innovative. The artist must break with the formal and contextual standards of their contemporaries in making works fundamentally individual. These 'new' modern works cannot be wholly autonomous, however, as they must consider the aesthetics of the past in the context of the present moment.

¹³⁷ *Ta Hio: The Great Learning, Newly Rendered into the American Language*, segundo North (2013) foi publicado como *chapbook* da livreria da Universidade de Washington em 1928.

Nesse ponto, o tema do *Da Xue* (Ta Hio) é o bom governo, que deve ser alcançado por meio da renovação das virtudes do soberano e do esclarecimento do povo. Como uma anedota ilustrativa, Tseng Tze (Tsheng-tseu), o comentarista, observa a história do rei Ch'eng T'ang (Tching-thang) [primeiro rei da dinastia Shang {1766-1753 a.C.}], que supostamente tinha uma banheira ou lavatório com a seguinte inscrição gravada:

Renouvelle-toi complètement chaque jour; fais-le de nouveau, encore de nouveau, et toujours de nouveau. (francês de Pauthier)

[Renove-se completamente todos os dias; faça isso de novo, e de novo, e de novo]

If you can one day renovate yourself, do so from day to day. Yea, let there be daily renovation. (inglês de Legge)

[Se um dia você puder se renovar, faça-o diariamente. Sim, que haja renovação diária.]

Renovate, dod gast you, renovate! (americano de Pound)

(NORTH, 2013, online, grifos do autor, tradução nossa¹³⁸)

North (Ibidem, online) apresenta as três traduções no seu texto em partes, porque Pound insere uma nota de rodapé na sua primeira publicação fazendo referência aos textos de Pauthier e Legge. Para North, Pound faz uma tradução intencional do texto de Pauthier, pois entende o termo “fais-le de nouveau” como “faça-o novo” e não como “faça de novo”. De certa forma, Pound justifica sua escolha ao citar a tradução de Legge que é acompanhada dos caracteres originais chineses. Para Pound, a força da ideia está no ato de renovar/renascer e não na repetição em si, pois o caractere referente a “renovar” aparece cinco vezes na frase original.

[...] Pound identificou o caractere chinês que Legge traduz como "novo", "renovar", e permitiu que ele conduzisse sua retradução com notas de rodapé. Quando o *Ta Hio* de Pound foi republicado por Stanley Nott em 1936, ele incluiu esse caractere, *xin* (hsin), no lugar de destaque na página de rosto. (Ibidem, s.p., tradução nossa¹³⁹)

¹³⁸ As is explained in an opening note to this translation, the *Da Xue* is the first of the traditional Four Books of Confucian wisdom, but only the very first part of the *Da Xue* itself is attributed to Confucius (only forty-six characters in the original, Pound adds in an interpolated comment). The bulk of the work comprises commentary and annotations by a disciple that Pound calls, after Pauthier's French, Tsheng-tseu. It is in these annotations, further refined themselves by the subsequent editing of Chu Hsi, that the first published version of *Make It New* is to be found.

The subject of the *Da Xue* (Ta Hio) at this point is good government, which is to be achieved by renewing the virtues of the sovereign and enlightening the people. As an illustrative anecdote, Tseng Tze (Tsheng-tseu), the commentator, notes the story of King Ch'eng T'ang (Tching-thang), who was said to have a bathtub or washbasin with the following inscription engraved on it:

Renouvelle-toi complètement chaque jour; fais-le de nouveau, encore de nouveau, et toujours de nouveau. (Pauthier's French); If you can one day renovate yourself, do so from day to day. Yea, let there be daily renovation. (Legge's English); Renovate, dod gast you, renovate! (Pound's American)

¹³⁹ Pound has identified the Chinese character that Legge translates as “new,” “to renovate,” and has allowed it to drive his footnoted retraduction. When Pound's *Ta Hio* was republicued by Stanley Nott in 1936, it included this character, *xin* (hsin), in the place of pride on the title page.

Alguns autores, como o próprio North e Clément Oudart (2016), professor da Universidade Sorbonne, são bastante críticos com relação às ideias de Pound e a forma como o termo “Make it new” foi desenvolvido. Para Clément, a filosofia confucionista e sua fé na renovação orgânica foram distorcidas por Pound, que as leu por meio de uma lente fascista, em que essa renovação se referiria à revolução por meio da violência. Já autores brasileiros (além dos irmãos Campos e Pignatari), como Mário Faustino e José Lino Grünewald, entendiam que o “make it new” estava muito ligado ao pensamento de tradução literária criativa e crítica de Pound. No texto *Ezra Pound: NEC SPE NEC METU*, Augusto de Campos (1993) apresenta Pound em várias facetas: o homem da máscara de ferro; empresário da arte; o crítico e o poeta; e o tradutor-recriador. Segundo Augusto de Campos, como tradutor-recriador, Pound “adotou o lema confuciano: MAKE IT NEW (renovar), para dar nova vida ao passado literário via tradução. E criou uma nova modalidade de crítica: ‘criticism by translation’” (CAMPOS, 1993, p. 20).

Mário Faustino publicou uma série de artigos no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil sobre o trabalho de Pound no final dos anos de 1950. Um desses textos, destacados por Augusto de Campos no texto supracitado, Faustino se coloca contrário ao pensamento político-ideológico de Ezra Pound, mas o enaltece enquanto pensador e escritor, destacando-o como um dos principais nomes da literatura ocidental do século XX¹⁴⁰. Em outro trabalho, Faustino (2004, apud MATTUS, 2017) apresenta uma definição do Make it New que converge com a ideia de renovação e incorpora nisso o “fais-le de nouveau”, para ele, a repetição criativa.

Make it new. Fá-lo novo, fá-lo de novo, faze nova a coisa, faze a coisa nova, faze novo, **faze de novo**. A tarefa da poesia é renovar, continuamente, a língua, o próprio processo da linguagem – pensamento, palavra, ação. Quem renova a poesia renova a Língua, renova a cultura. (FAUSTINO, 2004, p. 471, apud MATTUS, 2017, p. 65, grifo nosso)

Também a partir das ideias de Pound, Haroldo de Campos entende a tradução como *recriação* e, posteriormente, a denomina como *transcrição*¹⁴¹ – uma nova composição que preserva as características identitárias originais. Ou seja, o *Make it New* na visão dos autores

¹⁴⁰ A posição política do responsável por esta página é diametralmente oposta à de Pound [...]; isso não nos impede de afirmar e repetir ser Pound o mais importante poeta do Ocidente em nosso século [século XX]; talvez não o “maior”, no sentido tradicional, pois há Yeats, há Lorca; mas sem dúvida o mais importante [...] e o maior versemaker, o miglior fabbro do século XX; para não mencionar sua importância como crítico e como *kulturtraeger*. (FAUSTINO, 1958, APUD, CAMPOS, 1993, p. 16)

¹⁴¹ Para uma melhor compreensão dos conceitos de tradução propostos por Haroldo de Campos sugerimos a leitura do artigo *O “make it new” segundo Haroldo de Campos*, de Vanete Santana-Dezmann e John Milton, publicado pela *Tradução em Revista*, da PUC-Rio, em 2016. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=sobre&fas=&menufas=1 (acesso setembro de 2023).

brasileiros traz a renovação, o *fazer novo* ou *fazer de novo*, pensando principalmente na tradução como a recriação de uma obra e como um conceito que pode ser transposto para outras práticas artísticas. Na prática musical vemos processos semelhantes, tanto na composição quanto na performance. No caso de obras corais que adotam textos previamente criados, por exemplo, muitas vezes esse material é apropriado e transformado, desconstruído e tomado como objeto sonoro, como vimos na análise da obra *Dona Nobis Pacem Op. 28*, de Lindembergue Cardoso.

Retomando a citação inicial da narrativa de Gilberto Mendes, entendemos que o compositor se apropriou desse mesmo conceito e realizou uma transcrição ao compor a obra *Motet em Ré menor*: “Bati os olhos no poema e senti de imediato o contraponto renascentista, ainda com um leve toque de *ars nova*, as linhas rápidas, incisivas, formadas pelas palavras, e logo Pound soprou em meus ouvidos: ‘Make it new!’ (MENDES, 2016, p. 102). Gilberto Mendes faz uma leitura do poema de Décio Pignatari baseada em sua bagagem musical e experiências musicais vividas por ele à época da composição.

4.1.2. O *Paideuma* e a Música de Vanguarda na Poesia Concreta

Em seu texto, *poesia e paraíso perdido*, Haroldo traz a ideia do *Make it New* aliada a outro importante conceito desenvolvido por Pound e que também vemos presente na obra de Gilberto Mendes: a ideia de *paideuma*.

A arte da poesia, embora não tenha uma vivência função-da-História, mas se apoie sobre um *continuum* meta-histórico que contemporaniza Homero e Pound, Dante e Eliot, Góngora e Mallarmé, implica a ideia de progresso, não no sentido de hierarquia de valor, mas no de metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de culturmorfologia: *make it new*.

‘A ordenação do conhecimento, de sorte que o próximo homem (ou geração) possa encontrar da maneira mais rápida a parte viva do mesmo, e gastar menos tempo possível com caminhos obsoletos’ é a metodologia crítica, tácita ou expressa, que conduz à obra de criação. (CAMPOS [Haroldo], 2006 [1955], p. 43)

A citação inserida por Haroldo de Campos é de autoria de Ezra Pound, localizada no texto *Date Line*¹⁴² – prefácio da coletânea de ensaios *Make It New* – e refere-se à definição mais conhecida e divulgada do conceito de *paideuma* utilizado pelo autor norte americano. *Paideuma*, assim como o termo *culturmorfologia* (resultado da aglutinação das palavras cultura e morfologia), muito usado pelos poetas concretos como sinônimo do emblema *make it new*,

¹⁴² POUND, Ezra. *Date Line*, in *Make it New*, New Havem, Yale University Press, 1935, p. 5.

advém dos estudos do etnólogo Leo Frobenius (Alemanha, 1873 – Itália, 1938). Segundo Haroldo de Campos, o autor Guy Davenport (1950), ao analisar a obra de Ezra Pound, vincula sua metodologia de criação “às concepções do antropólogo Frobenius, cuja *Kulturmorphologie* (transformação das culturas) é uma das ideias mestras da obra crítica e artística de Pound”. (CAMPOS [Haroldo], 2006 [1955], p. 43 [nota de rodapé]).

Apesar de estar localizada na publicação *Make it New*, o trabalho do autor que mais desenvolve o conceito de *paideuma* é o livro *ABC da Literatura*, traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes, publicado no Brasil em 1970. O livro é dividido em duas partes. Na primeira, Pound defende o estudo da poesia a partir do ponto de vista científico, com a análise aprofundada do material em si; apresenta seu método ideogrâmico com muitas referências à Fenollosa e destaca a relação de objetividade e visualidade que a escrita deve conter. Nesse sentido, divide a poesia em três modalidades: melopeia, fanopeia e logopeia¹⁴³; trabalha com a crítica a partir da comparação, classificando os autores como inventores, mestres, diluidores, dentre outros¹⁴⁴. Para Augusto de Campos, o *ABC da Literatura* “é o manual da didática poundiana” (CAMPOS [Augusto], in POUND, 1970, p. 9).

Na segunda parte do livro, Pound traz obras de autores que constituem seu *paideuma*, considerados por ele como “clássicos”, mas que não estão, necessariamente, presentes nos cânones tradicionalmente estabelecidos. Para ele, “um clássico é clássico não porque esteja conforme certas regras estruturais ou se ajuste a certas definições (das quais o autor clássico provavelmente jamais teve conhecimento). Ele é clássico devido uma certa juventude eterna e irrimediável” (POUND, 1970 [1934], p. 21). Em seu próprio cânone, Pound inclui autores de diferentes países e culturas, como greco-latinos, chineses, provençais, ingleses, franceses e italianos. Segundo Mattus (2017, p. 32), “seu *ABC da Literatura* (1934) é um livro em que consegue sintetizar muito de seu pensamento sobre poesia, linguagem, função do poeta, literatura, etc”.

O termo *paideuma* não está presente no manifesto de 1958, mas seu conceito é amplamente abordado pelos poetas concretos, que também elaboraram um cânone de autores e

¹⁴³ As três modalidades da poesia elencadas por Pound (1970) são: 1) fanopeia – em que a palavra traz “a projeção de uma imagem visual sobre a mente” (Idem, p. 45) – que teve seu efeito máximo nos ideogramas chineses; 2) melopeia – em que os aspectos musicais da palavra direcionam seu significado; 3) logopeia – em que o objetivo do texto é atingido pela própria linguagem, por grupos de palavras. “Usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor [fanopeia] ou a saturamos de som [melopeia] ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito [logopeia]. (Idem, p. 41).

¹⁴⁴ De acordo com Pound (1970, p. 42), os escritores podem ser classificados nas seguintes classes: inventores, mestres, diluidores, bons escritores sem qualidades salientes, beletistas e lançadores de moda.

guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística

CONTEMPORÂNEA

(CAMPOS [Haroldo], 2006 [1956], p. 73)

Como já temos destacado em nosso texto, mais uma vez observamos a presença de outras linguagens artísticas como referências para a prática do grupo *Noigandres*, aqui destacadas: a pintura concreta e a música concreta – que tem como fundador o compositor Pierre Schaeffer, além de Pierre Boulez e K. Stockhausen como importantes referências e mais adotados pelos poetas concretos. Segundo Dick (2010), dos três principais representantes do *Noigandres*, Augusto de Campos era o que tinha maior interesse na música de vanguarda, em especial na música dodecafônica, serial e no trabalho do compositor John Cage. Em seus textos de análise e crítica textual, Augusto adota os compositores, suas obras e procedimentos composicionais como elementos de comparação, como citamos no artigo *pontos-periferia-poesia concreta*. Além disso, também utiliza a música como referência para o seu próprio trabalho de criação. Sua série *poetamenos*, composta de seis poemas¹⁴⁷, é inspirada na *Klangfarbenmelodie (Melodia de timbres)*, de Anton Webern. A série de poemas, considerada um dos marcos da poesia concreta, foi escrita entre 1952 e 1953, e publicada na revista *Noigandres 2*¹⁴⁸.

É importante destacar que o termo *klangfarbenmelodie* é de autoria do compositor Arnold Schönberg e não de Webern, sendo usado pela primeira vez em seu *Tratado de Harmonia (Harmonielehre)* publicado em 1911, como atesta o verbete do *Grove Music Online*, escrito por Julian Rushton:

Termo cunhado por Schoenberg em seu *Harmonielehre* (1911) para se referir à possibilidade de uma sucessão de timbres relacionados entre si de forma análoga à relação entre as alturas em uma melodia. Com isso, ele deu a entender que a transformação tímbrica de uma única altura poderia ser percebida como equivalente a uma sucessão melódica, ou seja, que se poderia invocar o timbre como um elemento estrutural na composição. (RUSHTON, 2001, online, tradução nossa¹⁴⁹)

¹⁴⁷ São eles: *poetamenos; paraíso pudendo; lygia fingers; nossos dias com cimento; eis os amantes; e dias dias dias*.

¹⁴⁸ “Antes da publicação na *Noigandres 2*, os poemas foram impressos artesanalmente, em pequena tiragem, em carbonos coloridos” (QUEIROZ; FERNANDES; CASTELLO-BRANCO; 2021, p. 251).

¹⁴⁹ A term coined by Schoenberg in his *Harmonielehre* (1911) to refer to the possibility of a succession of tone-colours related to one another in a way analogous to a relationship between the pitches in a melody. By this he implied that the timbral transformation of a single pitch could be perceived as equivalent to a melodic succession, that is, that one could invoke tone-colour as a structural element in composition.

Uma leitura muito enriquecedora sobre a relação desses poemas com o compositor Webern é o artigo “*Poetamenos*, de Augusto de Campos: uma transcrição intersemiótica da *Klangfarbenmelodie*, de Anton Von Webern”, escrito por João Queiroz, Ana Luiza Fernandes e Marta Castello Branco (2021). Para os autores, a série *poetamenos* pode ser considerada uma “tradução intersemiótica, ou transcrição, do serialismo de Anton Webern” (QUEIROZ; FERNANDES; CASTELLO BRANCO, 2021, p. 251), aproximando-se da nossa proposta com relação ao trabalho de Gilberto Mendes com o texto *Beba Coca-Cola*, de Décio Pignatari. O artigo aborda desde a questão musicológica do termo *klangfarbenmelodie*, que foi proposto por Schoenberg de forma mais abstrata e não como uma técnica composicional em si, bem como sua recepção no contexto da comunidade musicológica e também a análise dos poemas, compreendendo que Augusto de Campos aborda a melodia de timbres a partir do ponto de vista do serialismo desenvolvido por Webern. Com relação a técnica serial de composição e sua aplicação nos poemas de Augusto de Campos:

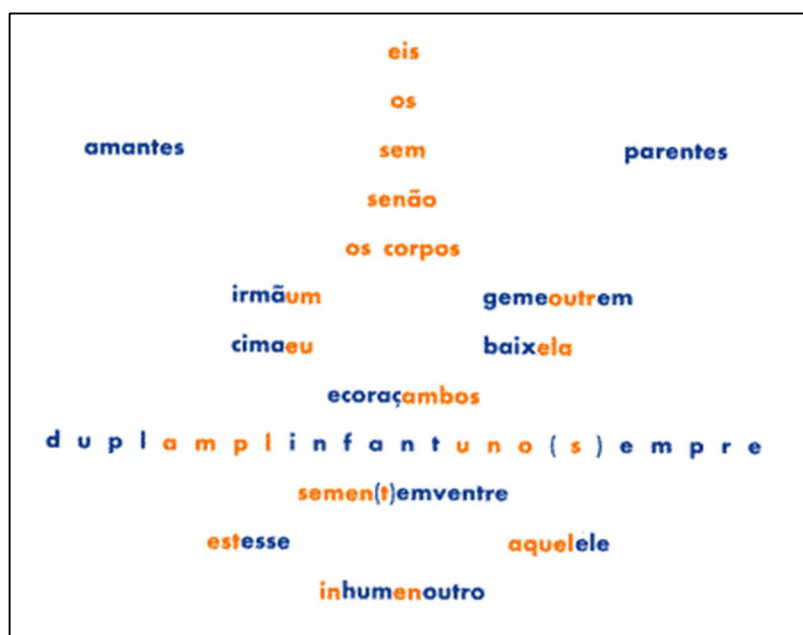
A música serial é uma técnica que pode ser realizada através de muitos elementos musicais, melódicos, rítmicos, dinâmicos etc. Ela consiste na criação de sequências, que podem ser compostas por notas, ritmos, dinâmicas, e devem ser repetidas na mesma ordem em que foram inicialmente apresentadas. Quando aplicada às doze notas musicais, chamada série dodecafônica, ela evita a polarização de uma tônica. Sequências musicais justapostas, independentemente do número de elementos, já que na música serial elas são mais curtas do que na técnica dos doze sons, estabelecem repetições “invisíveis”, porque permitem que alguns elementos ganhem variabilidade enquanto outros se repetem. Assim, as sequências evitam a repetição direta e literal de um tema, por exemplo, e também permitem coesão formal. No *Poetamenos*, os elementos (cores, espacialização gráfica, o uso de sílabas, palavras, frases) são tratados como sequências musicais (melódicas, rítmicas, dinâmicas etc.). Suas repetições aparecem em componentes fônicos e na sintaxe, como em “dias, dias dias” a palavra **a mor** na repetição em **amemor**, e reiterada no imperativo ame amor; ou a repetição de **ex** em **expoeta expira**, no mesmo poema. Esta reiteração de elementos fônicos, e também de cores e do espaçamento gráfico de sílabas e palavras, funciona como um mecanismo (musical) de coesão, como abordado por Schoenberg ao mencionar a “melodia de timbres”, em que elementos musicais (harmonia ou melodia) fazem com que as obras soem como unidades, e sejam reconhecidas como tais.

Assim como as cores, as palavras e fragmentos (sílabas e letras), definidos pela espacialização gráfica, também funcionam como elementos de estruturação. Observando Webern, especialmente seu aspecto polifônico, a transcrição de uma melodia de timbres deveria incluir a interação de diversos elementos, e Augusto de Campos confirma essa tese em sua introdução à série. (Ibidem, p. 266, grifos dos autores)

Na introdução de sua série de poemas, Augusto de Campos sugere que enquanto na obra de Webern a mudança de timbre se dá através de “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS [Augusto], 2006 [1955],

p. 29), em seus poemas, os componentes textuais – frases/palavras/sílabas/letra(s) – cumprem a função dos instrumentos, “cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou ‘ideogrâmico’” (Ibidem, p.29). Para Queiroz, apesar de grande parte das análises associarem a *Klangfarbenmelodie* ao uso das cores e de diferentes vozes nas oralizações do *Poetamenos*, “a distinção tímbrica das vozes não pode ser comparada a um coletivo instrumental a exemplo de uma orquestra, onde dezenas de instrumentos diferentes produzem timbres também distintos” (QUEIROZ; FERNANDES; CASTELLO BRANCO, 2021, p. 266). Ou seja, a transcrição de Augusto de Campos de melodias de timbres da obra de Webern, com a multiplicidade de timbres instrumentais, não se equivale “a diversas vozes na leitura, mas à combinação dos recursos semânticos, sintáticos e sonoros que essas vozes poderiam produzir” (Ibidem, p. 266). A representação gráfica em cores cumpre função muito importante para a lógica do texto, referindo-se a diferentes vozes e também a outros elementos estruturais, como fragmentos de palavras e sílabas, como podemos observar na figura 64, em que apresentamos o poema *eis os amantes*, com texto previsto para duas vozes-cores, masculina e feminina.

Figura 64 - Poema *eis os amantes*, de Augusto de Campos



Fonte: Site oficial do autor¹⁵⁰.

A analogia com o uso do silêncio na música de Webern e dos espaçamentos gráficos dos textos de Augusto de Campos também é algo a ser destacado, bem como o fim do ciclo histórico do verso, com a quebra da estrutura textual tradicional – que são importantes aspectos

¹⁵⁰ Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/poetamenos.html> (acesso em setembro de 2023).

que também remetem aos elementos do poema *Um lance de dados*, de Mallarmé, indicando a absorção do *paideuma* na atividade de criação do grupo *Noigandres*.

4.1.3. O encontro da Poesia Concreta com o grupo Música Nova

Os mesmos autores, Queiroz, Fernandes e Castello-Branco, também apresentam uma contextualização histórica da publicação da série *poetamenos*, bem como de suas primeiras oralizações e registros, citando nomes de compositores e regentes atuantes à época. As leituras públicas desses textos, promovidas pelos músicos que serão citados, representou um importante marco para a parceria que viria acontecer entre o movimento literário e composicional das décadas de 1950-60 e também sinalizam fatos importantes para entendermos como se deu a aproximação do compositor Gilberto Mendes com o grupo *Noigandres*.

Em 1954, Augusto de Campos chegou a inscrever a série no Concurso da Biblioteca Mário de Andrade, sem êxito. No mesmo ano, Décio Pignatari, em parceria com Vinholes, Damiano Cozzella e outros, promoveram a leitura de alguns dos poemas no V Curso Internacional de Férias, em Teresópolis. Em 1955, no Teatro Arena, em São Paulo, em gravação analógica integrada à projeção de dispositivos, o grupo Ars Nova interpretou os poemas “lygia fingers”, “eis os amantes” e “nossos dias com cimento”, sob a regência do maestro Diogo Pacheco e supervisão de Augusto de Campos, acompanhados pela música de Webern. O evento, estreado no dia 21 de novembro de 1955, foi noticiado no jornal O Estado de São Paulo com o título *Música e Poesia Concretas*. Como informa Augusto, “em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia concreta” (CAMPOS, 2015, p. 87). (QUEIRÓZ; FERNANDES; CASTELLO-BRANCO; 2021, p. 251)

Além da produção voltada à literatura, Augusto de Campos escreveu diversos artigos relacionados à música, em especial a de vanguarda, que foram organizados no livro *Música de Invenção*, publicado pela Editora Perspectiva. Em entrevista concedida à J. Jota de Moraes, reproduzida inicialmente no *Jornal da Tarde*, em 1985 – em virtude da vinda do compositor John Cage ao Brasil na mesma época – e inserida neste mesmo livro, Augusto discorre sobre como ele e o grupo *Noigandres* tiveram contato com a música do século XX e um pouco de sua influência no movimento da poesia concreta. Na mesma entrevista, o autor também comenta o contato com o compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter, com quem o grupo fez aula na antiga Escola Livre de Música de São Paulo (fundada por Koellreutter). Também inserimos outro depoimento do autor, no qual este afirma que o contato com a referida escola contribuiu para a característica interdisciplinar da poesia concreta, não somente com a música, mas também com a pintura, que teve origem no ambiente da Escola Livre de Música.

Tive a sorte de entrar em contato com a obra de Cage muito cedo, já em 1952. Havia uma loja, na Av. Ipiranga, a Stradivarius, do Nagib Elchmer, que trabalhava com discos importados de grande qualidade e que Décio Pignatari, Haroldo e eu frequentávamos. Lá adquirimos, por essa época, discos de Webern, Schoenberg, Berg, Varèse [...]. Tudo isso me interessou muito, num período em que eu estava elaborando os meus primeiros poemas concretos – a série colorida do *Poetamenos*.

[...]

No começo dos anos 50, Koellreutter estava, certamente, muito bem informado, especialmente sobre as novas correntes europeias – ele, que fora o introdutor no Brasil do dodecafonismo – e nós frequentamos, nessa época, com muito proveito, a Escola Livre de Música, que ele dirigia na Rua Sergipe. Através de suas aulas e conferências nos vieram também muitas informações. Mas, por outro lado, a nossa prática poética, muito avançada para a época, nos fez realmente chegar mais rápido, muitas vezes, à informação nova. Fizemos, por exemplo, com Boulez, quando ele aqui esteve em 1954, um contato que não foi feito, no mesmo grau, por nenhum músico daqui. Ao sairmos de uma conferência que ele fez na Escola Livre, nós o levamos para um papo no apartamento de Waldemar Cordeiro, e, entre outras coisas, o questionamos sobre o *Lance de Dados* de Mallarmé (“nenhum dos novos compositores pensou em musicá-lo?”, “Sim, eu” – ele respondeu) e fizemos, para ele, uma leitura a quatro vozes de *lygia fingers*. Depois, o Décio conviveu com ele em Paris. Haroldo se encontrou, antes do que qualquer compositor brasileiro, com Stockhausen, em Colônia. Eu talvez tenha sido o primeiro brasileiro a escrever sobre Charles Ives, que nem aparecia na *Nova História da Música* de Carpeaux... De qualquer forma, o nosso contato com a música e os músicos de vanguarda foi sempre muito intenso. Não esquecer que foi nas páginas da revista *Invenção* que foi lançado o manifesto “Música Nova”, em 1963. Eu, particularmente, em meu trabalho, encontro muitas vezes mais afinidade com músicos e artistas visuais do que com literatos. (CAMPOS, 2007, p. 140, 142)

A revista *Invenção* foi uma das publicações promovidas pelo grupo *Noigandres* na década de 1960, surgindo inicialmente a partir de um trabalho em equipe¹⁵¹ que promoveu uma página homônima no *Correio Paulistano* e também um programa de rádio, *Invenção no Ar*, cuja temática era a música de vanguarda, produzido por Claudio Petraglia na extinta *Rádio Excelsior*, dirigida por Damiano Cozzella e Júlio Medaglia (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006). Pelas fontes consultadas, o contato inicial dos poetas concretos com músicos como Luiz Carlos Lessa Vinholes, Cozzella, Rogério Duprat, Júlio Medaglia e também Diogo Pacheco, maestro e membro-fundador do *Movimento Ars Nova*¹⁵², que promoveu a

¹⁵¹ A equipe *Invenção* era composta pelo grupo *Noigandres*, que à época contava com a participação de J. L. Grunewald e com colaboração de outras pessoas, como os poetas Pedro Xisto e Edgard Braga. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 265).

¹⁵² De acordo com Gabriel (2021, p. 86), o *Movimento Ars Nova* foi um movimento artístico paulistano que promoveu concertos, “cursos, palestras e festivais no eixo Rio-São Paulo, destacando-se a atividade que manteve em sua cidade-sede”. O movimento tinha por proposta principal divulgar a música antiga (anterior à J.S. Bach) e do século XX (pós neorromantismo), além de promover o diálogo com outras artes. O *Movimento Ars Nova* iniciou suas atividades em 1954 e teve como parte de seus membros fundadores a multiartista Mariajosé de Carvalho

interpretação e gravação de alguns dos poemas da série *poetamenos*, se deu por meio da Escola Livre de Música de São Paulo e também dos demais cursos promovidos por Koellreutter, como o Curso de Férias dos Seminários de Música Pró-Arte, que ocorreu em Teresópolis-RJ, do qual Décio Pignatari foi professor convidado da quinta edição¹⁵³.

Segundo a autora Denise Hortência Lopes Garcia (2022), a página *Invenção* do *Correio Paulistano* e posteriormente a revista, foram importantes ações que marcaram a característica interdisciplinar do movimento da poesia concreta – aspecto já explícito no nome do movimento e exposto em diversos textos teóricos dos poetas publicados na década de 1950.

Esse abraço mais amplo às artes contemporâneas – visuais e sonoras – se traduz já na escolha do nome, buscando uma aproximação com a Música e Arte Concretas. Esse abraço se traduziu também na página “Invenção” publicada no jornal *Correio Paulistano* (1960-1961), em que o grupo expandia seu rol de temas para as artes plásticas e a música. E essa abrangência maior se impôs na segunda publicação do grupo, a revista *Invenção* (1962-1967), a qual já teve como subtítulo “uma revista de arte de vanguarda”; portanto, não mais restrita à poesia ou à literatura. (GARCIA, 2022, p. 41)

Publicado na revista *Invenção* nº 3, em 1963, o manifesto *Música Nova*, assinado por Damiano Cozzella, Rogério e Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal, é inspirado em seu conteúdo e apresentação visual no *plano piloto da poesia concreta*. Gilberto Mendes registra em sua autobiografia que, por meio de Rogério Duprat, ele e Willy Corrêa de Oliveira vieram a ter contato com o grupo *Noigandres*:

Rogério Duprat já musicara um poema de Décio Pignatari, “Organismo”, para Orquestra de Câmara de São Paulo e cinco solistas vocais. Foi ele quem abriu, posteriormente, o caminho para que viéssemos também - eu e o Willy Corrêa de Oliveira - a conhecer pessoalmente Décio, Augusto e Haroldo de Campos, o que deu início a uma muito estreita colaboração mútua, artística e fraternal, que foi fundamental para nosso projeto de uma “música nova brasileira”. Estou sempre falando no plural, em “nós”, porque a essa altura já tínhamos consciência do grupo, eu, Willy, Rogério e depois Damiano Cozzella, quando ele chegou da Europa; e decidimos lançar um “Manifesto Música Nova”, seguindo os passos dos poetas concretos, agora nossos aliados [...]. (MENDES, 2016, p. 70-72)

(cantora, pianista, atriz, diretora teatral e poeta), a soprano Dilza de Freitas Borges e os regentes Diogo Pacheco e Klaus-Dieter Wolff.

¹⁵³ De acordo com Campos, Pignatari e Campos (2006, p. 206), em 1954 “Pignatari leciona no V Curso Internacional de Férias ‘Pro Arte’, organizado por H. J. Koellreutter (Teresópolis, Estado do rio, 10 a 31 de janeiro)”.

Em nossa dissertação de Mestrado, *A obra coral de Lindemberg Cardoso com notação não tradicional* (COCARELI, 2018), dedicamos um capítulo para discutir o experimentalismo e as mudanças de paradigmas nas práticas corais do século XX no panorama internacional e nacional, propondo neste contexto, uma reflexão sobre a influência dos movimentos *Música Viva* e *Música Nova* no *Grupo de Compositores da Bahia*, que fazia parte de nosso objeto de estudo. Observamos que um senso comum entre os movimentos artísticos de vanguarda do século XX foi a ideia de ruptura. “Independentemente do lugar onde se colocam, o desejo pela libertação das normas e conceitos previamente estabelecidos é encontrado entre grupos que rompem com as tradições” (COCARELI, 2018, p. 69).

Destacamos, também, a importância do compositor e educador Koellreutter, que com “suas ações, principalmente no âmbito educacional, propiciaram a uma outra geração, o contato com propostas que contrastavam com a estética nacionalista estabelecida” (Ibidem, p.69), servindo de ponte entre as ideias do *Música Viva*¹⁵⁴ – movimento centrado no Rio de Janeiro, que teve seu auge na década de 1940, do qual foi membro-fundador e um de seus principais representantes – e entre o *Música Nova* e o *GCB*. Tendo em vista que apresentamos uma síntese histórica do movimento *Música Viva* em nossa dissertação, optamos por não repetir neste trabalho. Porém, é importante lembrar a dualidade entre as ideias da música de vanguarda europeia e a corrente nacionalista estabelecida na comunidade musical. Gilberto Mendes, em texto publicado no segundo volume da revista *Música* (1991), do Departamento de Música da ECA-USP, ao discorrer sobre as influências composicionais do grupo *Música Nova* faz alusão ao *Música Viva* como referência para as ideias geradoras do movimento artístico que atuou.

Até o fim dos anos 50, alguns compositores de São Paulo, depois de conhecidos pelo nome Grupo Música Nova, resolveram retomar as ideias do Manifesto Música Viva, de Koellreutter, e se colocar em dia com as modernas técnicas de composição da época, valendo-se do apoio e mesmo orientação do maestro Olivier Toni, que dirigia a então Orquestra de Câmara de São Paulo (Toni estudara com Koellreutter e Camargo Guarnieri; portanto, a verdadeira síntese dialética dessa velha antinomia vanguarda *versus* nacionalismo). Retomam o dodecafonismo no seu estágio de serialismo integral, com base no estudo autodidático das obras de Stockhausen, Boulez, Nono, Pousseur, Berio. Depois, esses compositores frequentariam os cursos de Darmstadt. Éramos Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira, Damiano Cozzella e eu. Experimentamos então a música aleatória, microtonal, concreta, gestual, utilizando novos grafismos e meios mistos. (MENDES, 1991, p. 40)

¹⁵⁴ Tendo em vista que já escrevemos sobre o referido movimento em nossa dissertação de mestrado, optamos por não desenvolver o texto neste trabalho. Todavia, é interessante destacar a menção.

Em consonância com o depoimento do compositor Gilberto Mendes, em nossa dissertação destacamos outros fatos que contribuíram para a criação do movimento *Música Nova* e sua proximidade com a *Poesia Concreta*:

Compositores como Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes, antes de se aproximarem do concretismo e dos novos procedimentos composicionais, também participaram da corrente nacionalista. Podemos destacar dois pontos que contribuíram para a quebra dessa hegemonia ao final da década de 1950: a aproximação de movimentos artísticos com as novas tendências difundidas, principalmente na Europa; e o aspecto político-social, relacionado à política de modernização do governo de Juscelino Kubitschek, que tinha como objetivo aproximar o Brasil dos países mais desenvolvidos, abrindo portas para o capital e a cultura estrangeira.

[...]

Na Europa ocidental do pós-guerra, a vanguarda experimental adquiriu força, afastando-se do pensamento ufanista, devido aos traumas deixados, principalmente, pelo regime nazi-fascista. Schoenberg foi revisitado e tornou-se uma figura de grande referência, assim como o trabalho de seus seguidores, Webern e Alban Berg. Houve grande disseminação de festivais de música contemporânea, como os conhecidos cursos em Darmstadt, na Alemanha, “onde eram realizados cursos, apresentações e debates, trazendo como ponto central a Música Nova.” (RAMOS, 2011, p. 99). Tanto os escritores do movimento da poesia concreta brasileira quanto os compositores do *Música Nova* frequentaram os cursos em Darmstadt.

Gilberto Mendes (2016) registra que em 1962, Willy Corrêa, Rogério Duprat e ele foram aceitos para participar do Festival *Ferienkurse fuer Neue Musik* em Darmstadt. Mendes relata que o intuito da viagem era “beber na fonte” dos compositores serialistas e dodecafônicos, mas foram surpreendidos com a nova filosofia estética indeterminista “zen”, introduzida na Europa por John Cage, que abalou os alicerces do estruturalismo musical. O compositor relata que, voltando ao Brasil, a partir da imersão na chamada *neue musik*, o grupo teve como objetivo construir uma linguagem musical própria e não reproduzir o que acontecia na Europa. Vemos nesta afirmação mais uma vez o anseio do “novo e nosso”, apresentado no início do século XX pelos precursores do modernismo. Nessa busca pelo original, os compositores paulistas encontraram na poesia concreta o material ideal para o desenvolvimento de uma nova linguagem estética. (COCARELI, 2018, p. 76-77)

A lição da vanguarda fora aprendida, mas a aplicação deveria levar em conta o homem novo que éramos, naturalmente, como habitantes de um Novo Mundo. **Mais do que os europeus, tínhamos o dever de ser “inventores”, segundo a definição de Ezra Pound**, descobrir um novo processo ou criar obras que dessem o primeiro exemplo conhecido de um processo. Criar signos novos [...]

Como em resposta aos nossos anseios, apareceu a poesia concreta em nossas vidas, providencialmente, no momento certo, oferecendo-nos a matéria concreta de que necessitávamos para a construção de uma nova música brasileira, original, jamais escrita na Europa ou nos Estados Unidos. (MENDES, 2016, p. 70, grifo nosso)

A poesia concreta não só ofereceu a “matéria concreta” textual aos músicos paulistas, mas também contribuiu estética e ideologicamente, com ideias que “fundamentaram-se nas

teorias da informação, semiótica, semântica musical e nas relações com outras linguagens artísticas, como é exposto no manifesto *Música Nova*” (COCARELI, 2018, p. 77). Tal qual o *plano-piloto para poesia concreta*, o *manifesto música nova* inicia seu texto apresentando seu *paideuma*, com referências comuns às adotadas pelo grupo *Noigandres*, como por exemplo os autores Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings, além de compositores como Boulez, Stockhausen e Webern. No texto supracitado, Gilberto Mendes ressalta a importância dele e de seus companheiros serem “inventores” a partir da ótica de Ezra Pound, transpondo mais uma vez o *make it new* para a música, a partir de uma renovação da linguagem musical em seu sentido estrutural e semântico. Podemos observar essa renovação em diferentes aspectos, como, por exemplo, na exploração de novas grafias, a fim de dar ênfase aos parâmetros timbrísticos e texturais, abandono ou crítica ao modelo estrutural das formas tradicionais e à organização de alturas e ritmo, além da incorporação de sons não convencionais às composições, manipulação eletrônica dos sons e incorporação da cena teatral à performance musical. Destacamos a seguir alguns pontos do manifesto de 1963 que convergem com pressupostos da poesia concreta e também dialogam com a obra *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola).

música nova:

compromisso total com o mundo contemporâneo:

desenvolvimento interno da linguagem musical (impressionismo, politonalismo, atonalismo, músicas experimentais, serialismo, processos fonomecânicos e eletro-acústicos em geral), com a contribuição de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Webern, Varèse, Messiaen, Schaeffer, Cage, Boulez, Stockhausen.

atual etapa das artes: concretismo: 1) como posição generalizada frente ao idealismo; 2) como processo criativo partindo de dados concretos; 3) como superação da antiga oposição matéria-forma; 4) como resultado de, pelo menos, 60 anos de trabalhos legados ao construtivismo (Klee, Kandinsky, Mondrian, Van Doesburg, Suprematismo e Construtivismo, Max Bill, **Mallarmé**, Eisenstein, **Joyce**, **Pound**, **Cummings**) - colateralmente, localização de elementos extra-morfológicos, sensíveis: concreção no informal.

[...]

levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem (topologia, estatística, computadores e todas as ciências adequadas), e naquilo que esse passado possa ter apresentado de contribuição aos atuais problemas.

superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão

estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (microestrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macroestrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc. [...]) (INVENÇÃO, 1963, apud PRADA, 2010, p. 126)

Outra característica marcante do movimento *Música Nova* foi o uso que fez do coro em suas composições. Tanto no movimento anterior, *Música Viva*, quanto nas ações da vanguarda europeia, desenvolvidas a partir das atividades em Darmstadt, o coro não foi um meio de expressão muito adotado pelos compositores¹⁵⁵. Com relação ao movimento *Música Viva*, em nossa pesquisa de mestrado, “não identificamos nenhuma obra coral que tenha sido referência, sendo que a produção do grupo, em geral, era voltada para a prática instrumental e/ou de voz solista” (COCARELI, 2018, p. 79)¹⁵⁶. Em entrevista concedida à Antonio Eduardo Santos, no ano 2000, Gilberto Mendes discorre sobre as primeiras obras corais compostas a partir dos poemas concretos, localizando-as no panorama da música de vanguarda nacional e internacional. Também ressalta a importância do *Madrigal Ars Viva* para a efusão desse repertório.

Voltamos para o Brasil e estávamos ligados à poesia concreta, sobretudo eu e o Willy; o Rogério foi o primeiro compositor a utilizar poesia concreta na sua música... ele compôs *Organismo* sob uma poesia de Décio Pignatari. Eu e o Willy resolvemos fazer também, compor em cima da poesia concreta. Eu fiz o *Nascemorre* e o Willy fez *Um Movimento Vivo*, que o [Madrigal] *Ars Viva* gravou em seu primeiro disco, sob a regência do Klaus-Dieter Wolff, com o texto do Décio Pignatari. Eu escrevi *Nascemorre* com texto do Haroldo de Campos. Essas peças foram de um experimentalismo único, porque não procuramos imitar os europeus. Então fizemos uma música à base de uma poesia que eles não tinham, pois lá não havia poesia concreta.

Eles usavam textos mais expressionistas. Poesia concreta era uma coisa que embora tivesse um pouco lá na Alemanha, lá não teve a voga que teve aqui. Então nós tivemos um material muito bom aqui para fazer uma música original e que não imitava a música europeia em coisa nenhuma. Nós partimos da ideia

¹⁵⁵ Segundo o autor Nick Strimple, de forma geral, “compositores europeus nascidos em torno da segunda grande guerra não apresentavam grande interesse na música coral” (COCARELI, 2018, p. 58). “Compositores mais jovens do pós-guerra consideravam a suavidade da voz humana imprópria em uma época dominada pela ameaça do holocausto nuclear” (STRIMPLE, 2005, p. 13, APUD, COCARELI, 2018, p. 58). “Strimple afirma que a proposta estética de John Cage, assim como a de Stockhausen, seguiam uma direção puramente instrumental e que somente a partir da estreia da *Paixão Segundo São Lucas*, de Krzysztof Penderecki, em 1966, o caminho foi aberto para a música coral. Apesar desta afirmação, [em nossa pesquisa de mestrado] encontramos duas importantes obras de compositores atuantes nos cursos de Darmstadt que, ainda no final da década de 1950 e início da década de 1960, exploraram novas possibilidades através do canto coral” (Ibidem). São elas as obras *Anagrama* (1957-8), do compositor argentino-alemão Maurício Kagel (Buenos Aires, 1931-Colônia, 2008), para quatro cantores solistas e grupo de câmara e a peça *Momento* (1969), para soprano solista, quatro coros e 13 instrumentos, de Stockhausen. Em nossa dissertação fazemos uma breve apresentação de ambas as peças.

¹⁵⁶ Em termos de Brasil, “podemos observar grande produção de obras corais paralelamente nos compositores tidos como nacionalistas, até mesmo por conta dos projetos cívicos que envolviam coros”. (COCARELI, 2018, p. 79)

de série, de organização, de usar a voz quase que como um gerador de sons concretos, eletrônicos e microtonais. Fizemos tudo isso em nossa música. A minha peça *Nascemorre* é aleatória, introduzindo o aleatório, o microtonal e uma música sem melodia nenhuma, uma música feita pelos próprios fonemas da poesia criando ruídos. Uma música absolutamente nova, na linha em que não era feita na Europa. Mesmo porque eles estavam preocupados com música instrumental, eletrônica e concreta, não perdiam muito tempo com música coral, música vocal. E nós temos aqui em Santos o Madrigal Ars Viva exatamente para essa finalidade, de divulgar a música na Idade Média e os nossos experimentalismos. Trata-se, portanto, de um madrigal histórico porque lançou as primeiras obras experimentais de música coral no Brasil. Seguimos então a linha da *Neue Musik* procurando, entretanto, não seguir o que era feito lá na Europa e John Cage contribuiu para isto com sua ideia do teatro musical, em que explora o que tem de visual na interpretação. Algo estritamente ligado ao ato da música, à gesticulação musical que pode até ser música. Como disse, coisa estritamente musical, não tendo nada a ver com a influência do teatro (drama, comédia etc.) mas sim com o gesto musical, todos os elementos de se fazer a música transformados em algo visual, dando a isso um caráter visual, teatral, mas sem drama ou qualquer coisa que o valha. (SANTOS, 2022, p.32-33)

Segundo o professor Marco Antonio da Silva Ramos, orientador de nossa pesquisa, que foi aluno e orientando de Gilberto Mendes na pós-graduação do Departamento de Música da ECA-USP, ao comentar sobre suas próprias obras, o compositor santista dizia, com frequência, a seguinte frase: “Eu sou uma esponja”. Na peça *Motet em Ré menor* (Beba Coca-Cola), composta três anos após o *Manifesto Música Nova*, em 1966, podemos observar diferentes influências que atestam essa declaração, como a absorção da escrita idiomática da música antiga, presente nas práticas interpretativas do *Madrigal Ars Viva*, aliado ao uso de técnicas composicionais de vanguarda; exploração de notação não tradicional; uso de voz falada e incorporação de outros sons não convencionais; menção a elementos da cultura de massa, aliado à crítica da sociedade de consumo, o que também reflete o emblema de Ezra Pound: *make it new!*

Quando compus *Beba Coca-Cola*, estava com a cabeça cheia de Jannequin, Machaut, Palestrina, Obrecht, Ockeghem; pensava estar criando algo árido, enxuto, cerebralíssimo, um renascimento feito novo, como aconselhava o poeta e também compositor Ezra Pound, e, no entanto, a peça se tornou tão popular e divertida para o público. (MENDES, 2016, p. 113)

A antiga tradição, representada na obra pelo contraponto e andamento rápido do moteto, é transformada nos primeiros compassos da obra, com a quebra da expectativa tonal no sexto compasso, ao inserir um Mib em um acorde de Dm e depois alterar a altura da linha dos baixos, que cumpria a função de terça da tonalidade (Fa) para Sol#: *make it new!*

O meu *Motet em Ré Menor*, por exemplo, não tem nada de Ré Menor, logo entra um Mi bemol para atrapalhar. A intenção no título era também provocar a fúria da crítica que, sabíamos, iria se irritar com essa denominação, considera-la um erro de quem não conhece de música, como nos julgavam, frequentemente. (Ibidem, p. 118-119)

Apresentamos a seguir os principais procedimentos composicionais adotados na obra, com ênfase no tratamento dado ao texto, elementos estruturais da obra, questões notacionais da partitura e suas relações com a nossa interpretação junto ao *Coral da ECA-USP*.

4.2. Análise da obra

4.2.1. Procedimentos composicionais e nossas escolhas interpretativas

O poema *Beba Coca-Cola*, de Décio Pignatari, foi composto em 1957 e publicado pela primeira vez em 1958, na *Revista Noigandres* nº 4, considerado um dos poemas concretos mais populares e com maior circulação, em grande parte pelo conteúdo textual do qual o autor se apropria e transforma: o slogan de uma grande marca de refrigerante, que é convertido em crítica ao consumismo e ao próprio produto. Omar Khouri (2012, apud Queiróz, 2017) descreve a estrutura do poema e a maneira como Pignatari desconstrói o slogan.

O poema - cuja primeira publicação se deu em *Noigandres 4* (1958) - é construído pura e tão somente a partir de antigo slogan da Coca-Cola, o mais célebre dos refrigerantes, emblemático do imperialismo estadunidense, que foi apropriado pelo poeta. Diga-se: sob o ponto de vista sonoro, a frase é mais rica em Português que no original inglês: beba coca-cola. Drink coca cola. O ritmo em português – trocaico - supera, de longe, o que acontece em inglês. A ocorrência fônica/gráfica no slogan é a seguinte: B, duas vezes; E, uma vez; A, três vezes; C, três vezes; O, duas vezes; e L: uma vez. Sem colocar uma letra diferente a mais, apenas repetindo, Décio Pignatari constrói o poema, de uma parcimônia notória e notável: um anti-anúncio, como se tem dito, alterando e reagrupando letras/fonemas: beba, babe; coca, caco; cola, cola (operação transmutação semântica. Cola passa a ser algo gosmento, que escorre, a baba, da mesma forma que babe e caco, não poderiam constar de um anúncio publicitário, ainda mais quando se trata de um refrigerante). Por último, Décio Pignatari detona, percebendo que, em coca-cola, está contida a palavra cloaca (= esgoto; terminal das aves etc). (KHOURI, 2012, apud QUEIRÓZ, 2017, p. 5)

Como apontado por Khouri, a tradução do slogan para o português, “Beba Coca-Cola”, contém em si um ritmo trocaico¹⁵⁷. Pignatari estrutura seu texto adotando como material os

¹⁵⁷Trocaico refere-se ao tipo de métrica greco-latina composto por troqueus, que são pés de versos (unidade de medida usada na prática poética greco-latina) compostos por duas sílabas, uma longa e outra breve. Na prática do português, equipara-se ao ritmo binário descendente, no qual uma sílaba poética forte é seguida de uma fraca.

próprios fonemas que compõem o slogan, propondo novas palavras dissílabas e paroxítonas, com exceção da última (cloaca), mantendo a ideia de métrica binária descendente, que configura o pé de verso greco-latino trocaico. Porém, ao adotar uma construção *verbivocovisual*, com a exploração do espaço gráfico e presença de vazios, nega a linearidade do verso, despertando diferentes formas de leitura, em geral não métricas e com pausas, como registrado em algumas oralizações¹⁵⁸.

Figura 65 - Poema *Beba Coca-Cola*, de Décio Pignatari (1957)



Fonte: Site oficial do autor.¹⁵⁹

Porém, quanto à leitura que Gilberto Mendes faz do poema em sua composição, percebi que ele exclui os silêncios propostos por Pignatari, reforçando a métrica binária do texto e sugestionando o *frenesi* de sua composição. Então, como já descrito por Luiz Celso Rizzo (2002, p. 163), o poema é trabalhado como um ostinato e constitui a frase estrutural da música.

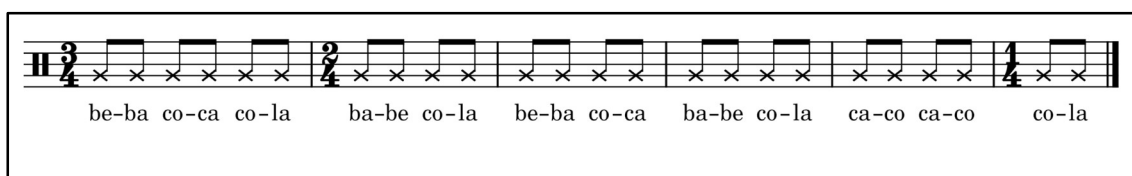
Essa estrutura, de seis compassos, repete-se 21 vezes, mais exatamente por 126 compassos. No entanto, como observado anteriormente, Gilberto Mendes trabalha essa repetição, quase que excessiva, a favor de sua composição. Essa célula repetitiva é a espinha dorsal, o esqueleto, a estrutura na qual o compositor vai apoiar-se para criar uma constante tensão que caminha para o suposto final da obra: compasso 127, a letra A, ou simplesmente Coda. (RIZZO, 2002, p. 164)

¹⁵⁸ Em seu site oficial, <https://www.deciopignatari.com/> (acesso em janeiro de 2024) é possível encontrar o poema e uma oralização do próprio autor. No vídeo *Décio Pignatari Documentário* (1988), disponível na plataforma YouTube, também é possível encontrar um registro audiovisual do poeta lendo seu próprio texto. Disponível em <https://youtu.be/CfEZFZgR-wI?si=bsoM10zO32GvCZaD&t=1342> (minuto 22'22) (acesso em janeiro de 2024)

¹⁵⁹ Disponível em: <https://www.deciopignatari.com> (acesso em janeiro de 2024)

Vejo ainda que a forma como Gilberto Mendes trabalha o texto é um dos principais desafios para o intérprete regente, que precisa combinar ininterruptas entradas com diferentes intenções musicais e informações até a Coda da peça. A métrica adotada para o texto é indicada pelo compositor em sua bula explicativa: “A regência de cada linha (seis compassos) deve ser feita em 3-2-2-2-2-1 tempos, até a CODA.” (MENDES, 1979, bula). Em minha regência da obra junto ao *Coral da ECA-USP*, optei em seguir a indicação do compositor para o padrão métrico gestual, mas é possível explorar outras combinações. Para nosso estudo interpretativo realizamos a re-notação de alguns trechos da peça e se tomarmos a semínima como unidade de tempo, a partir da orientação do compositor, temos o seguinte resultado:

Figura 66: Métrica do poema *Beba Coca-Cola* no *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes.



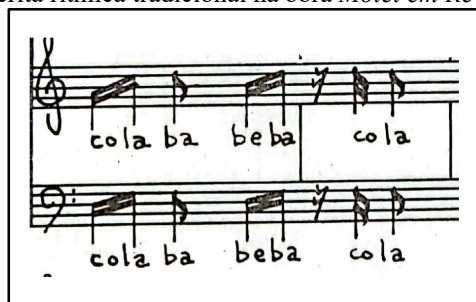
Fonte: Elaborada pela autora.

Na bula explicativa, Gilberto Mendes também indica o andamento da obra:

Os pontos equivalem a notas curtas de valor igual – 4 para cada oscilação do pêndulo do metrônomo, regulado a 104 oscilações por minuto – e também a uma divisão (pulsação) do espaço (tempo) em relação à qual todos os outros sons devem ser medidos. Executar essas notas *muito bem articuladas*, mas sempre em *legato*. Cada linha equivale a uma nota longa que dura a sua extensão gráfica. (MENDES, 1979, p. 8)

Ao analisarmos a escrita rítmica presente na partitura, juntamente com a informação da métrica adotada (3|2|2|2|1) e do andamento, podemos identificar a colcheia como unidade de tempo, equivalente, no metrônomo a 204 bpm. A figura 67, que consiste nos compassos 61 e 62 das vozes masculinas, demonstra o uso da colcheia como unidade de medida para a escrita rítmica tradicional em um compasso ternário e depois binário.

Figura 67 - Exemplo de escrita rítmica tradicional na obra *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes.



Fonte: Cópia da edição Novas Metas (1974).

A velocidade proposta demanda uma agilidade vocal bastante grande, por isso, em minha interpretação junto ao *Coral da ECA-USP*, optei por um andamento um pouco mais lento, com a unidade de tempo equivalente a 174 bpm (aproximadamente).

Junto ao ostinato rítmico, outro elemento estrutural da peça é o acorde composto pelas alturas: Mib (sopranos), Lá (contraltos), Ré (tenores) e Sol# (Baixos), que conduz as frases cantadas e que também pode ser considerado um *acorde motivico*, tal qual os acordes das obras *Dona Nobis Pacem Op. 28* e *Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109*, de Lindembergue Cardoso. Somente o naipe dos baixos tem mudança de nota, iniciando a peça cantando Fá por dois compassos (como indício da tonalidade de Ré menor), alterando a altura no sétimo compasso para Sol#. Os naires sempre cantam as mesmas alturas, combinadas em oitavas diferentes, o que, junto à construção dos elementos expressivos (com muitos contrastes) e aos recursos vocais não convencionais, geram diferentes texturas e adensamentos. Rizzo descreve a sequência das entradas das vozes, ressaltando que o acorde adotado por Gilberto Mendes resulta na sobreposição de dois trítonos, o que representava mais uma crítica ao tradicionalismo:

Beba Coca-Cola começa com o tenor em um *ré* agudo [...]. No segundo compasso, entram as contraltos com a nota *lá* no registro agudo [...]. No quinto compasso, os baixos entram com o *fá*. Até aqui, tudo muito tonal, ou melhor dizendo modal, de inspiração renascentista, como aliás o título moteto sugere. No compasso seguinte, entram os sopranos com o *mi bemol*, o choque gilbertiano nos críticos [...].

Na frase seguinte, os baixos passam a cantar um *sol#*, permanecendo nesta nota até o compasso 126. A música então passa a ter dois trítonos – o famoso “*diabolus in musica*” – que a Igreja proibia na época da Renascença. É interessante notar que o compositor colocou essas duas quintas diminutas estrategicamente distribuídas assim: uma nas vozes femininas, outra nas vozes masculinas. (RIZZO, 2002, p. 161-163)

Figura 68 - Distribuição dos trítonos nas vozes em *Motet em Ré Menor*, de Gilberto Mendes.

Fonte: RIZZO (2002, p. 163).

Em relação à estrutura da obra, em seu trabalho, Luiz Celso Rizzo (2002) descreve minuciosamente todos os compassos da peça e as relações que Gilberto Mendes cria entre as vozes, através dos recursos sonoros adotados. Em termos de estrutura, a obra não apresenta linearidade e concentra-se na exploração timbrística e textural. Até o compasso 16, Gilberto

Mendes explora o acorde apresentado, com uso de voz cantada. A partir do compasso 17 são inseridas alturas indeterminadas, que resultam em *clusters* microtonais, voz falada e demais recursos vocais, com camadas texturais diferentes entre os naipes. No compasso 81 temos uma mudança textural significativa: o tenor mantém o ostinato, enquanto o soprano, o contralto e o baixo produzem um *cluster* com a mesma indicação rítmica, textual, de dinâmica – o que resulta em uma densa massa sonora. Acima dessa camada acontecem quatro solos: uma soprano com um longo *glissando*, do agudo para o grave, e três tenores que cantam e falam excertos do poema como interjeições efusivas, bem detalhadas pelo compositor. Além das indicações musicais, nesta seção concentram-se as ações cênicas da música que culminam no som de um arrote.

A música vocal sempre procurou trabalhar a voz com o som limpo, mesmo na Renascença. Quando os compositores faziam o uso do onomatopaico, era com o sentido de reforçar uma ideia musical, não o ruído, que sempre foi evitado. Nessa obra, Gilberto Mendes põe diversos ruídos em evidência e principalmente o mais anti-social deles: o arrote. (RIZZO, 2002, p. 173)

Após o som do arrote, dá-se início à Coda, na qual Gilberto Mendes propõe uma mudança de andamento e explora a voz falada com ritmo pré-determinado, inspirado em um samba que ocupava lugar de destaque nos meios de comunicação.

Logo em seguida, o coro ataca um texto falado, inspirado na MPB da época, mais especificamente em um samba que Jair Rodrigues gravou (em 1964), e foi um dos seus grandes sucessos. A música intitulada “*Deixa isso pra lá*” é de Alberto Paz e Edson Menezes, e foi incluída no LP *Vou de samba com você* da gravadora Phillips. (Ibidem, p. 173-174)

Gilberto Mendes mantém o mesmo material textual do poema concreto, inserindo-o na sequência rítmica da canção, com voz falada. Ele retrabalha essa citação por meio de recurso imitativo entre vozes femininas e masculinas. No encaminhamento do final da peça, com todas as vozes juntas, insere pausas entre as entradas, como um recurso interpretativo, aumentando os períodos de silêncio gradativamente, de modo a criar expectativa no ouvinte. A peça termina com mais uma ação cênica, na qual o regente se vira para agradecer os aplausos do público e o coro grita efusivamente a palavra “cloaca”.

A partitura¹⁶⁰ do *Motet em Ré menor* é acompanhada de uma bula (orientações escritas) com explicação dos símbolos adotados e indicações interpretativas. Assim como na partitura

¹⁶⁰ Em nossa análise e interpretação adotamos a edição da partitura publicada pela Editora Novas Metas, em 1979. Gilberto Mendes registra em seu livro (2016) que inicialmente duas editoras se interessaram pela publicação da partitura da peça, primeiro a editora do *Lincoln Center Performing Arts* e depois a *Ricordi Brasileira*, mas ambas desistiram por receio de questões jurídicas em decorrência da “apropriação” slogan da marca *Coca-Cola* como



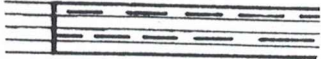


de *Dona Nobis Pacem Op. 28*, podemos configurar o tipo de grafia musical adotada por Gilberto Mendes como uma notação mista, pois mescla elementos do sistema tradicional e não tradicional, tais quais:

- uso do pentagrama e claves para o registro das alturas, porém não usa figuras rítmicas tradicionais para os sons cantados, mas pontos (sons curtos) e linhas (sons longos);
- não grafa fórmula de compasso, mas adota barras de compasso, figuras rítmicas tradicionais ao usar voz falada e apresenta um padrão métrico na bula;
- insere símbolos não convencionais para os *clusters*, os sons expirados e as ondulações, porém mantém a orientação da leitura relacionada às regiões frequenciais (sons agudos grafados acima do pentagrama, sons médio na região central e sons graves abaixo das linhas).

As explicações na bula da partitura não contêm somente informações técnicas sobre os símbolos e sobre a interpretação, mas refletem a intenção comunicativa, o caráter crítico e teatral da peça. Para os três solos de tenores que antecedem a Coda, Gilberto Mendes adjetiva os sons a serem produzidos: 1) “com entonação grotesca, irritada, rabugenta (como o Pato Donald)”; 2) “com entonação cacarejada”; 3) com entonação aflita, gritando, como quem diz: “Cuidado!” (MENDES, 1979, p. 8).

Apresentamos, a seguir, três tabelas que contêm as explicações dos símbolos não convencionais, as orientações para os quatro solos que antecedem a Coda e as indicações relacionadas à ação cênica.

Tabela 5 - Símbolos notacionais adotados na obra *Motet em Ré menor*, de Gilberto Mendes

Símbolo	Explicação
	<p>Cada cantor emite a voz numa altura qualquer, mantida firme, do seu registro central, mais agudo ou mais grave, conforme indicação do gráfico. O resultado, aleatoriamente obtido, será um complexo sonoro em que todas as vozes, individualmente, estão em relacionamento intervalar microtonal.</p>
	<p>Som falado, numa entonação dramática, sobretudo na CODA. Acentuar as variações de altura, com expressão de surpresa, indignação, advertência. Todos os cantores rigorosamente dentro do mesmo ritmo, mas completamente independentes quanto à ondulação frequencial expressiva.</p>
	<p>Som expirado, sempre <i>ff</i></p>
	<p>Ondulação de um som em torno de outro som básico, primeiramente a dois naipes e nas outras vezes a duas vozes solistas. O resultado deve produzir o efeito de um som que incha e desincha periodicamente.</p> <p>Execução:</p> 

Fonte: Informações extraídas da partitura publicada pela Editora Novas Metas, 1979, São Paulo.

da palavra “cloaca” ficavam indefinidas. Tendo uma coralista que iniciava a ação, o coro concluía a obra sem a necessidade de indicações gestuais.

4.2.2. Considerações finais da análise

A obra de Gilberto Mendes pode ser compreendida em três fases: 1ª) Formação (1945-59); 2ª) Experimentalismo (1960-82); e 3ª) Trans-formação (1982-2016 - ano de seu falecimento) (SILVA, 1997, apud MAGRE). A fase experimental de Gilberto Mendes, onde localiza-se a obra *Motet em Ré menor*, tem início com *Nascemorre* – sua primeira composição após o retorno dos cursos em Darmstadt. Segundo Fernando Magre, “em relação à sua música coral, consideramos que seu período experimental se estende desse momento até 1978, quando compõe *Com Som Sem Som*, última obra coral com um poema da ‘fase heróica’ da Poesia Concreta e que já aponta para procedimentos característicos de sua terceira fase” (MAGRE, 2021, p. 97). Praticamente toda sua produção coral deste período gira em torno da estética da Poesia Concreta e adota textos dos escritores ligados ao movimento. Não é identificado nenhum padrão composicional específico e cada obra apresenta seus desafios vocais e diferentes procedimentos de escrita e notação musical. Fernando Magre afirma que a partir da composição do *Motet em Ré menor*, Gilberto Mendes faz referência, em outras peças, à formas tradicionais, tais como o moteto, mas sempre com uma intenção de renovação – o que reitera a ideia da absorção do lema *make it new* pelo compositor.

A partir de *Beba Coca Cola*, Gilberto Mendes passa a usar um recurso que será cada vez mais comum em sua música e que abundará a partir dos anos 80, que é a referência a formas do cânone musical. [...] esta peça foi inspirada na ars nova, especificamente nos motetos renascentistas. Do mesmo modo, outras obras como *Poema Sobre um Quadro de Orlando Marcucci* e *Com Som Sem Som* farão referências ao passado musical. Porém, sempre com alguma informação da música nova, aproximando universos musicais distantes. (Ibidem, p. 102)

Como outro princípio trazido da Poesia Concreta para a música, entendemos que a forma de grafia adotada pelo compositor não só explora símbolos que tangem a aspectos do som, não contemplados pela notação não tradicional, mas também reflete uma ideia estética e gráfica absorvida através do movimento literário, mais concisa, que diminui o número de informações visuais com o intuito de ser mais direta, porém, não menos complexa, tendo em vista a importância da bula explicativa para a compreensão dos símbolos e outras intenções interpretativas do compositor.

4.3. A obra musical como um objeto aberto: música enquanto performance, partitura enquanto roteiro

Pesquisas mais recentes na área de práticas interpretativas, estabelecidas no início do século XXI, têm compreendido a música enquanto performance, contrariando concepções musicológicas tradicionais que compreendiam a performance como reprodução, subordinada à obra do compositor, materializada pela partitura. Almeida (2011, p. 63) defende essa concepção, entendendo a música como um “processo aberto, colaborativo e imponderável”. O mesmo autor destaca como importante representante dessa postura investigativa o *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), projeto de pesquisa que envolveu instituições como University of London e University of Sheffield, tendo como principais pesquisadores Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson, John Rink e Carol Chan. O projeto, desenvolvido entre os anos de 2009 e 2013, tinha por objetivo promover o estudo musicológico a partir de gravações. Como exposto em seu endereço virtual:

A abordagem da musicologia tradicional vê a música como texto escrito e reproduzido em performance. Mas muitas músicas não existem enquanto texto escrito, circulando apenas em forma de gravações. E mesmo quando a música existe como texto escrito, intérpretes exercem um papel fundamental na criação de experiência que, para a maioria das pessoas, é música. (CHARM, [np], apud ALMEIDA, 2011, p. 68)

Em 2013 o projeto foi sucedido pelo *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP), contando com os mesmos pesquisadores, mas voltado ao estudo musicológico de performances ao vivo, no contexto dos espaços educativos, salas de ensaios ou concertos, com a ampliação de instituições parceiras, que incluíram conservatórios, além de outras universidades. Em artigo publicado no Brasil em 2006, Nicholas Cook – um dos principais representantes do projeto – afirma que “manter a tradicional orientação da musicologia e da teoria musical no texto atrasa a reflexão sobre a música enquanto uma arte da performance” (COOK, 2006, p. 5). Compreender a música enquanto texto impõe valor autônomo ao ato de materialização deste objeto, que é a partitura, tornando a obra um objeto estático, por vezes “intocável”. Porém, ao entender a obra como um processo aberto, Cook considera as partituras das obras como *scripts* (roteiros) e não textos. Nesse mesmo artigo, o autor afirma que “compreender a música enquanto performance significa vê-la como um fenômeno irreduzivelmente social” (Ibidem, p. 11), em que estão envolvidos o compositor, o intérprete e o ouvinte. Em conformidade com esse pensamento, para Almeida (2011, p. 64) a

performance musical pode ser entendida como “o momento global de enunciação que abarca todos os agentes participantes”.

Em seu livro *Beyond the Score* (2013), Cook aprofunda muitas das questões apresentadas no artigo anterior. No oitavo capítulo deste livro, *Social Scripts*, o autor defende a ideia da obra musical como performance a partir das interações sociais que acontecem entre os intérpretes e na forma como as partituras roteirizam essas interações. Cook faz analogias com diferentes áreas, como as artes cênicas (da qual empresta-se a ideia da partitura como roteiro), os *games*, as teorias de gestão de pessoas e a arquitetura/design.

Na introdução de seu livro, Cook destaca que os estudos interdisciplinares em performance se desenvolveram a partir dos estudos teatrais, partindo da premissa que é no ato da performance que o significado do texto é produzido. A compreensão da partitura enquanto roteiro advém dessa mesma ideia. Enquanto em grande parte dos estudos literários entende-se que o significado é inerente ao texto, seja ele dramático ou não, nos estudos teatrais o texto dramático é um dos fatores que produzem significado para a performance, construída junto a outros elementos e processos. Ou seja, “embora os estudos literários e os estudos teatrais lidem com textos dramáticos, eles o fazem com métodos diferentes e, o que é mais importante, com pressupostos epistemológicos diferentes.” (COOK, 2013, p. 10, tradução nossa¹⁶¹). Nessa analogia, a musicologia tradicional lida com a partitura tal qual os estudos literários lidam com o texto, “ela vê o significado, de qualquer tipo, como incorporado à notação musical, de onde se conclui que a performance é, em essência, uma questão de comunicar esse significado da página para o palco.” (Ibidem, p. 10 tradução nossa¹⁶²). Já na compreensão da partitura como um roteiro, podemos nos perguntar “quais características da performance a partitura roteiriza e como ela faz isso. Pode-se dizer que, enquanto o texto se volta para si mesmo, o roteiro aponta para fora, trazendo a promessa de uma ação futura” (Ibidem, p. 260, tradução nossa¹⁶³)

Ainda segundo Cook, apesar de denominada como “musicologia tradicional”, essa visão mais estruturalista se refere aos estudos produzidos no século XX, não tão distantes historicamente do momento atual. Segundo o autor, o pensamento mais difundido em períodos anteriores, como final do século XVIII e início do século XIX, compreendiam a música dentro de um contexto mais

¹⁶¹ [...] though literary studies and theater studies both deal with dramatic texts, they do so in terms of different methods and, more important, different epistemological assumptions.

¹⁶² it sees meaning, of whatever kind, as embodied in musical notation, from which it follows that performance is in essence a matter of communicating that meaning from the page to the stage.

¹⁶³ what features of performance the score scripts, and how it does this. One might say that where the text turns in on itself, the script points outwards, bearing the promise of future action.

retórico, centrado nas interações sociais. Entende-se, neste contexto histórico, que essa visão também tinha uma conotação político-social, com pensamentos voltados aos ideais iluministas e republicanos. Cook apresenta análises e comentários de obras para quartetos de cordas, comparando abordagens que tratam a obra a partir de uma ótica centrada exclusivamente na notação musical (explanando questões harmônicas, rítmicas e melódicas, mas que pouco se relacionam com o fazer musical em si), a análises que constroem narrativas para música, propondo analogias das linhas instrumentais com personagens de história ou como uma conversa.

Uma resenha dos quartetos tardios de Beethoven feita por Adolph Bernhard Marx, publicada em 1828, mostra seu ponto de vista. "Temos quatro espíritos criativos profundamente agitados", escreve Marx, "que se elevam em gloriosa liberdade e maravilhosa simpatia em um abraço fraternal quádruplo. ... Se os praticantes não formarem um grupo igual de espíritos nobres, iguais, livres e fraternos, não será possível uma aparência clara da obra de arte, e nem mesmo a satisfação total dos instrumentistas poderá ser esperada" (Hunter 2012: 64). E para o caso de alguém não perceber as conotações políticas, Hunter as explicita: "Os quartetos, tanto como composições quanto como performance, modelam uma política em que o cumprimento voluntário das obrigações mútuas em uma base de igualdade e respeito resulta em liberdade". A metáfora mais conhecida, entretanto, foi extraída da interação social por meio da fala. Já em 1777, o compositor e crítico Johann Reichardt se referiu ao quarteto como "uma conversa entre quatro pessoas" (Mazzola 2011:176). Em 1835, Pierre Baillot disse que seu "diálogo atraente parece ser uma conversa entre amigos que compartilham suas sensações, sentimentos e afeições mútuas" (Vial 2008: 81-2). Mas o exemplo mais famoso é o de Goethe, que em uma carta a C. F. Zelter, datada de 9 de novembro de 1829, descreveu-a como "o tipo mais compreensível de música instrumental: ouvimos quatro pessoas sensatas conversando entre si." (Ibidem, p. 262, tradução nossa¹⁶⁴)

Em sua tese de livre docência, escrita em 2003, ao tratar da análise interpretativa, o professor Marco Antonio da Silva Ramos apresenta o conceito de *Drama Estrutural da Música*, no qual também transpõe uma concepção do teatro para a interpretação musical. Apoiado em definições extraídas de dicionários da língua portuguesa, um dos sentidos da palavra *drama* é a ação teatral em si, construída a partir de *conflitos*, que tanto para as linguagens do teatro,

¹⁶⁴ A review of Beethoven's late quartets by Adolph Bernhard Marx, published in 1828, makes her point. 'We have four deeply stirred creative spirits', Marx writes, 'who soar in glorious freedom and wonderful sympathy in a quadruple brotherly embrace. ... If practitioners do not make an equal band of noble, equal, free and brotherly spirits, no clear appearance of the artwork is possible, and even full satisfaction of the players cannot be hoped for' (Hunter 2012: 64). And just in case anybody might miss the political connotations, Hunter spells them out: 'quartets, both as compositions and as performance, model a polity where voluntarily discharging mutual obligations on a basis of equality and respect results in freedom'. The most familiar metaphor, however, was drawn from social interaction through speech. As early as 1777 the composer and critic Johann Reichardt referred to the quartet as 'a conversation among four persons' (Mazzola 2011:176). In 1835 Pierre Baillot said that its 'appealing dialogue seems to be a conversation among friends sharing their sensations, feelings and mutual affections' (Vial 2008: 81-2). But the most famous example is Goethe, who in a letter to C. F. Zelter dated 9 November 1829 described it as 'the most comprehensible type of instrumental music: one hears four reasonable people engaged in conversation with one another'.

literatura e cinema, constituem “o fio condutor da atenção do público. É o desequilíbrio entre forças antagônicas que faz a trama dramática se manter interessante. E os caminhos para a vivência, solução e suspensão do conflito são as verdadeiras ferramentas do autor e do intérprete” (RAMOS, 2003, p. 66). Para Ramos, na música o compositor manipula conflitos o tempo todo, sendo papel do intérprete e do analista identificá-los e compreendê-los, de forma a também gerar outros conflitos.

Na Música, conflitos se dão entre temas contrastantes; entre acordes em suas funções harmônicas, onde tensões se revelam no tempo; entre vozes ou acontecimentos superpostos; entre planos de intensidade; entre a vontade do compositor e a do intérprete; entre sons e silêncios, entre a imaginação e a capacidade/possibilidade técnica; entre o instrumento e o instrumentista; notas paradas e movimentos melódicos; entre tudo, enfim, que, apesar de diferente, deve conviver por desígnio do compositor, por força da imaginação e pela força do momento musical. (Ibidem, p. 67)

Para exemplificar a aplicação do conceito de *conflito* na música, coincidentemente, Ramos faz referência ao Quarteto Op. 135, de Beethoven (considerada a última grande obra que o compositor conclui).

“*Muss es sein?*” pergunta Beethoven como um epíteto, antes do início do 4º movimento de seu *Quarteto op. 135*. Como por ironia, ele expõe o significado do conflito, ao exibir o pequeno motivo que dará início ao movimento (*Grave ma non troppo tratto*) com um texto! E justamente em um de seus últimos quartetos, esse conjunto de obras sempre foi considerado como ‘música pura’. É como se ele se perguntasse: deve ser? E no mesmo epíteto logo responde: “*Es muss sein! Es mus sein!*”. E este será o motivo *Allegro* treze compassos depois, caracterizando assim um desmembramento do epíteto. Uma frase em *Legato*, de caráter *cantabile* se segue às exposições das duas partes, servindo de elemento de ligação entre elas e também entre o *Grave* e o *Allegro*. [...] Os conflitos e as conciliações sucedem-se e, se nos permitirmos olhar para o *Quarteto* por este ângulo, esta poderá se tornar uma forma interessante e inquietante de ouvir Beethoven. Uma audição atenta vai mostrando o desenvolvimento do conflito, exibindo e construindo o Drama Estrutural, que tem seu momento crucial direcionado para a volta do andamento *Grave ma non troppo tratto*, que faz pergunta e resposta se defrontarem de forma intensa.

[...] um intérprete, quando se lança a uma obra, tem pela frente os conflitos instalados pelo compositor - o Enigma. Ele, intérprete, através da visão da obra que conseguiu formular, transforma fisicamente em som uma concepção, e nela os conflitos se revelam como partícipes de um drama cujos elementos (personagens, por exemplo) são ideias musicais. É neste sentido que falo em **Drama Estrutural da Música**. (Ibidem, p. 67-68; 69, grifos do autor)

Podemos compreender as abordagens de Nicholas Cook e de Marco Antonio da Silva Ramos como conceitos complementares, que caminham na direção da construção do sentido musical a partir da prática interpretativa.

Apesar da discussão da música enquanto performance no campo da musicologia ter sido estabelecida em torno dos anos 2000, a compreensão da partitura como um objeto aberto, que constitui uma ferramenta na construção da performance, em que o intérprete cumpre uma função tão criativa quanto a do compositor, também é encontrada em correntes composicionais e movimentos da música de vanguarda do século XX, como o *Movimento Música Nova* e o *Grupo de Compositores da Bahia*, que tinham como princípio romper com os padrões tradicionalmente estabelecidos.

O líder do Grupo de Compositores da Bahia, Ernst Widmer, propunha um relacionamento com o fazer artístico a partir de ações criativas e defendia o uso da notação não tradicional nas composições como elemento de aproximação do intérprete e do público com a música. Widmer entendia a música como uma manifestação social e defendia a construção da obra como um processo coletivo, destacando também a participação ativa do intérprete na composição. Em seu artigo *Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa: grafia e prática sonora* (1972), o compositor apresenta o projeto elaborado e realizado pelo GCB, denominado *ENTRONcamentos SONoros*¹⁶⁵, que pretendia, a partir de composições didáticas e atividades de integração entre compositores, intérpretes e público durante os concertos, “evidenciar a ligação inerente entre o tronco da arte musical contemporânea e as ramificações do mundo sonoro público, ou vice-versa, visando seu reatamento” (WIDMER, 1972, p. 138). Widmer conceitua a criatividade como “energia primária redescoberta pelo homem e cuja vivência começa fora de museus. livros. palcos e plateias. colocando o próprio ser humano no centro” (WIDMER, 2004, p. 6). Dessa forma, o compositor suíço propunha um relacionamento com o fazer artístico, a partir da atualidade para trás, do que era encontrado no cotidiano para o que poderia ser apreendido com a tradição. Ao observarmos obras corais de compositores vinculados ao GCB, entendemos que as propostas associadas ao uso de elementos aleatórios e de diferentes experimentações são fundamentadas nesse princípio.

Compositores como Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella e Rogério Duprat, membros signatários do movimento *Música Nova*, partilhavam de princípios semelhantes aos do grupo baiano. Partindo de uma tomada de posição bastante intelectualizada, as ideias deste movimento fundamentaram-se nas teorias da informação, semiótica, semântica musical e nas relações com outras linguagens artísticas, como é exposto no manifesto do grupo.

¹⁶⁵ O título *ENTRONcamentos SONoros* também foi usado em dois trabalhos de Widmer, ambos do ano de 1972: uma obra musical e a tese escrita pelo compositor para o Concurso de Professor Titular da UFBA.

Semelhante às propostas do movimento baiano – que se inspirou no grupo paulista – vemos no texto do manifesto afirmações relacionadas à revisitação do passado musical a partir dos novos conhecimentos (*make it new*) e sobre a importância de uma nova postura na educação musical, apoiando-se em um processo de pesquisa em conjunto com o aluno e não de transmissão de conhecimento. É também enfatizada a importância do processo criativo na composição musical e defendido o uso de procedimentos composicionais não convencionais, como a inclusão de elementos aleatórios e a reformulação dos aspectos estruturais do pensamento musical.

Retomando a proposta de Cook, de compreendermos a partitura enquanto *script* e não como texto, vemos em obras de caráter experimental, que exploram diferentes sistemas de grafia, com uso concomitante de notação tradicional e não tradicional, que a partitura, bem como a obra, precisa ser compreendida como um objeto aberto, exigindo do intérprete uma atitude mais ativa em relação à construção musical, assim como o estudo de outros parâmetros técnicos e expressivos. Entendemos que essa postura deve ser estendida para a performance de obras de todos os períodos.

No primeiro capítulo deste trabalho relatamos nossas experiências junto ao *Coro de Câmara Communicantus*, entre os anos de 2019 e 2022. Vimos, por exemplo, na descrição do processo de montagem da peça *Cateretê*, da Suíte Coral Nº 1 de Osvaldo Lacerda, que contém uma escrita bastante pormenorizada, a importância de entendermos a obra para além do que o compositor registrou na partitura, buscando uma aproximação da dança regional, tanto na forma de execução da percussão corporal, quanto no posicionamento do coro.

Nas obras montadas em ambiente virtual, a concepção da partitura enquanto roteiro aproximou-se mais da linguagem audiovisual do que da teatral. A limitação imposta pelo distanciamento físico nos levou a buscar diferentes procedimentos e instrumentos de apoio para a montagem das obras. Para a organização das etapas de gravação e produção dos materiais-guia para os coralistas, as partituras das obras foram **decupadas** e reescritas. A palavra decupagem vem do francês (*découpage*) e originalmente é relacionada ao ato de recortar ou de dar forma. Como consta no Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie:

A decupagem é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. O termo surgiu no curso da década de 1910 com a padronização de realizações dos filmes e designa a “decupagem” em cenas do roteiro, primeiro estágio, portanto, da preparação do filme sobre o papel; ela serve de referência para a equipe técnica. (AUMONT; MARIE, 2007, p. 71)

Tal qual um diretor de cinema, que traça estratégias e conduz a interpretação dos atores para o filme, nos processos de montagem das obras de nosso trabalho, em ambiente virtual, mediamos as performances individuais dos coralistas. Como parte do processo, precisamos seccionar as partituras (como uma divisão de cenas), elaborar uma ordem de gravação, que não necessariamente seguia a sequência da obra, decidir quais materiais de apoio iríamos usar, que nos trariam melhor resultado musical e contribuiriam para as gravações individuais das partes, além de acompanharmos de maneira analítica e prática os processos de edição e mixagem, que geraram os produtos finais da performance coletiva.

A montagem da peça *Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola)* configurou um grande desafio técnico-interpretativo, mas ao realizarmos análise já voltada para a performance, elucidaram-se conceitos que fundamentaram as ideias do compositor no que tange ao tratamento do texto e à exploração dos materiais musicais, além das intenções expressivas, que contribuíram para que nossas escolhas interpretativas, mesmo quando não obedecendo rigorosamente às indicações da partitura, fossem pertinentes à minha concepção da obra e dialogassem tanto com o compositor quanto com o coro com que trabalhamos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conjunto de pensamentos expostos ao longo do trabalho, que abordaram a concepção dos critérios para escolha das obras, processos de ensino-aprendizagem do repertório, análise musical e relação dos aspectos musicais com a regência, por exemplo, são, no fundo, a forma como me relacionei tanto com a música que se adequa aos parâmetros de estética e escrita tradicional quanto com a música de caráter experimental. Acredito ter conseguido, no processo do meu doutorado, fazer uma profunda ligação entre algumas questões que foram aparecendo no conjunto desse trabalho: a relação entre a análise e a performance; questões de solução gestual da regência em suas relações com cada obra, cada estilo, cada gênero ou cada época; questões históricas e musicológicas envolvidas; questões específicas de cada coro, no que tange às possibilidades vocais, às questões de nosso tempo e às questões artísticas propriamente ditas; bem como questões do meu próprio desenvolvimento como regente durante esses cinco anos, seja na atividade presencial ou na virtual.

As diferentes experiências vividas na minha trajetória de formação enquanto regente coral, através do *Comunicantus: Laboratório Coral*, contribuíram para a minha compreensão e consciência da estrutura dramática na música – o que constitui uma importante etapa na minha vida enquanto intérprete.

Como uma parábola forte do drama estrutural da música e dos conflitos estabelecidos por ela, rememoro aqui momentos vividos no decorrer desta pesquisa. Iniciamos nosso trabalho em 2019 com uma série de perspectivas (com relação à escolha e montagem de repertório) que foram transformadas pela imposição do isolamento social da COVID-19. Não podemos omitir as inúmeras dificuldades emocionais e pessoais que todos sofremos, incluindo perdas familiares. Porém, nesse espaço de tempo nebuloso, vimos no trabalho colaborativo coral um oásis, mesmo em meio ao cansaço mental causado pela imersão tecnológica. Também tive conflitos pessoais, felizes, mas trabalhosos, como o nascimento do meu filho ao final de 2021 – que me levou a um afastamento temporário das atividades do doutorado e a uma nova relação com o tempo dedicado ao trabalho e à pesquisa. Ao final, aprendemos a construir e reconstruir juntos, como entendemos que toda a performance deve ser: coletiva, mesmo quando *solo*, pois está repleta de relações. Em 2022 o *Coro de Câmara* acabou, mais um conflito para a nossa prática. De presente recebi o *Coral da ECA-USP*, em 2023, e pude me desenvolver como regente, educadora e pessoa, ao lado de jovens ávidos por aprender e fazer música. Encerro essa jornada de construção pessoal e artística com alegria e desejo de continuar o legado deixado por todo trabalho desenvolvido pelo *Comunicantus* nas minhas práticas artísticas e pessoais.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Opus**, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. RIBEIRO, Eloisa Araújo [trad]. FONSECA, Rollf de Luna [rev]. Campinas: Papyrus, 3ed. 2007.
- BEARD, David. GLOAG, Kenneth. **Musicology: The Key Concepts**. ISBN 0-203-57335-8. New York: Routledge, 2005.
- BENDALL, Cole. Defining the Virtual Choir. **The Choral Journal**. American Choral Directors Association. v. 61, n. 5, p. 69-77, dec. 2020. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/27035011>. Acesso em abril 2023.
- BLEDSON, Eric Matthew. Make It New. **The Routledge Encyclopedia of Modernism**: Taylor and Francis, 2016. <https://www.rem.routledge.com/articles/make-it-new>. (Acesso em jan.2024) doi:10.4324/9781135000356-REM1131-1
- BLOCKER, Robert. [edit] **The Robert Shaw Reader**. ed. 1. New Heaven e London: Yale University Press. 2004.
- BORÉM, Fausto; SONIA, Ray. Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas. *In*: II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música (SIMPOM), 2012, Rio de Janeiro. **Anais**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 121-168. Disponível em: <https://seer.unirio.br/simpom/article/view/8033/6901> . Acesso em janeiro de 2024.
- BORG DORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia**. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BORTZ, Gaziela. Direção e movimento em solfejos tonais. **Percepta – Revista de Cognição Musical**, Curitiba, 1(1), p. 111–123. Nov. 2013
- BRAGAGNOLO, Bibiana *et al.* Pesquisa artística no Brasil: um mapeamento. *In*: SANTOS, R.C.D; CARNEIRO, M.; ROSSETTI, D. **Pesquisa em Arte, Mídias e Tecnologia: Textos Selecionados, 2021**. DOI: 10.35170/ss.ed.9786586283600.pre .Cuiabá: Stricto Sensu Editora. Ebook disponível em: <https://sseditora.com.br/ebooks/pesquisa-em-arte-midias-e-tecnologia-textos-selecionados/> . Acesso em janeiro de 2024.
- CAMPOS, Augusto de. Pound Paideuma. *In*: POUND, Ezra. **Cantares**. CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. [trad.]. Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro, 1960.
- _____. Introdução. *In*: POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes. Editora Cultrix, 1970.

_____. Ezra Pound: NEC SPE NEC METU. In: POUND, Ezra. **Poesia:** introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... [et al.]; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

_____. poetamemos. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. 4ªed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 29-30.

_____. **Música de Invenção.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio; GRÜNEWALD, José Lino; FAUSTINO, Mário. **Erza Pound Poesia.** 3. ed. São Paulo-Brasília: Editora Hucitec: Editora Universidade de Brasília, 1993

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. 4ªed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, 296p.

_____. *Mallarmé.* São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e paraíso perdido. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. 4ªed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 43-53.

_____. olho por olho nu. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta:* textos críticos e manifestos 1950-1960. 4ªed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. 73-76.

CARGILE, Kimberly Anne. **An analytical conductor's guide to the SATB a capella works of Arvo Part.** 157p. Dissertação (Mestrado). University of Southern Mississippi. Hattiesburg, Mississippi, 2008. Disponível em: <https://aquila.usm.edu/dissertations/1106> Acesso em dezembro de 2023.

CAZNOK, Yara Borges. **Música:** entre o audível e o visível. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. **O Piano no Maranhão:** uma pesquisa artística. 627p. Marco Túlio de Paula Pinto (orientador). Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, 2019.

CLARKE, Eric; COOK, Nicholas. **Empirical Musicalogy:** Aims, Methods, Prospects. New York: Oxford University Press, 2004.

COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. *A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional.* 196 p. Susana Cecília Igayara-Souza (orientadora). Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

COMUNICANTUS, Laboratório Coral. **Programa de Concerto**. Carmina Burana, de Carl Orff: Canções seculares para solistas, coros, pianos, percussão e imagens mágicas - *Um concerto alegórico*. Regente convidada e Direção artística Carmen Helena Téllez. Direção Cênica Roberto Borges. *Coral da ECA-USP*; Comunicâmara; Studio Coral Vozes Femininas. Regente Titular: Marco Antonio da Silva Ramos. Teatro do Colégio Santa Cruz, São Paulo. 2 e 3 de set. de 2009.

_____. Programa de Concerto. **Festival Comunicantus 2023**. Participação dos coros: CUCO (Coral Universitário Comunicantus); Coral Escola Comunicantus e Coral da ECA-USP. IGAYARA-SOUZA, Susana (diagramação e edição do programa). Espaço das Artes da Escola de Comunicações e Arte de São Paulo. São Paulo, 2023.

CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS. Programa de Concerto. **;;LORCA!!!**. Regência: Marco Antonio da Silva Ramos. Espaço das Artes da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

_____. Projeto submetido ao Programa Unificado de Bolsas. IGAYARA-SOUZA, Susana. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. BORÉM, Fausto. **Per Musi** – Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 05-22.

_____. **Beyond the Score: Music as Performance**. New York: Oxford University Press, 2013.

COSTA, Julia Pires de Britto Costa. **Relatório do Programa Unificado de Bolsas da USP**. 2020/21. Coro de Câmara Comunicantus. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

CRESPO, Fo. Silvio Augusto. **Som e Signo: a nova grafia musical**. 1983. 166p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

DICK, André. O paideuma, sempre contemporâneo. In DICK, André. *et al.* **Paideuma**. 1. ed. São Paulo: Risco Editorial, 2010

DILLENBOURG, Pierre. What do you mean by collaborative learning? In: **Colaborative-learning: Cognitive and Computabional Approaches**. Oxford: Elsevier. p. 1-19.

DRABKIN, William. Motiv. In SADIE, Stanley (Ed). **The New Grove dictionary of Music and Musicians**. 2ª edição, 17º volume. NY: Oxford University Press, 2001. 227-228.

DUNSBY, Jonathan. WHITTAL, Arnold. **Análise Musical na teoria e na prática**. Curitiba: UFPR, 2011.

DUARTE. Lydia de Araújo. In VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *et al.* **Madrigal Ars Viva 50 anos : ensaios e memórias**. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 69-112.

ENGEL, Guido Irineu. **Pesquisa-ação**. In: Educar, n.16. Curitiba: Editora UFPR, 2000, p. 199-2013.

ERICSON, Eric; OHLIN, Gösta; SPANGBERG, Lennart (1976). **Choral Conducting**. New York: Walton Music Corporation, 1976.

FERNANDES, José Ângelo. Preparo vocal e a construção da sonoridade coral. *In*: GERALDO, J. A. M.; FERNANDES, A. J.; RASSLAN, M. C. [org.]. **Regência em pauta: diálogos sobre canto coral e regência** [recurso eletrônico] . Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2021. ISBN 978-65-86943-74-0. p. 50-74

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Reflexões sobre aspectos da Prática Coral. *In*: **Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira**. FUNARTE, 2010. p. 3-24.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. **O ensaio coral como momento de aprendizagem: a prática numa perspectiva de educação musical**. Raimundo Martins (orientador). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes - Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1990.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta**. 2. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

GABORIM-MOREIRA, Ana Lúcia. O regente educador: aspectos pedagógicos do trabalho coral. *In*: GERALDO, J. A. M.; FERNANDES, A. J.; RASSLAN, M. C. [org.]. **Regência em pauta: diálogos sobre canto coral e regência** [recurso eletrônico] . Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2021. ISBN 978-65-86943-74-0. p. 75-90.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. **Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas**. 377p. Susana Cecília Igayara-Souza. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

GAINZA, Violeta Hemsy. **La improvisación musical**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.

GALLO, José Antonio; GRAETZER, Guillermo; NARDI, Héctor; RUSSO, Antonio. **El Director de Coro**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1979.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **O grupo Música Nova e a música eletroacústica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2022.

GARRETSON, Robert L. **Conducting Choral Music**. New Jersey: Prentice Hall, 1998.

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais**. Salvador: UFBA, 2002.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. Discutindo o Repertório Coral. *In*: **XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical e Congresso Regional da International Society for Music Education**, 2007. Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2007.

IGAYARA-SOUZA, *et al.* Repertório Coral no Comunicantus/GEPEMAC: processos de avaliação e indicadores de aprendizagem/ IV Congresso de Graduação da USP. In: 4o Congresso de Graduação da USP, 2018, São Paulo. Anais do 4o Congresso de Graduação da USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018. v. 1. p. 67-68.

_____. Investigación y enseñanza del repertorio coral. (Mesa 5: Corrimientos y desafíos. Nuevos conceptos, nuevas tecnologías, tensiones creativas entre obra e interpretación) UNVM - II Jornadas de Investigación en Artes: Contextos, Paradigmas y Metodologías,. In: II Jornadas de Investigación en Artes: Contextos, Paradigmas y Metodologías,, 2019, Villa María, Argentina. Libro de Actas. II Jornadas de Investigación en Artes UNVM. Villa María, Argentina: Universidad de Villa María, 2019. v. II.

_____. **Coro Virtual: de Eric Whitacre aos coros amadores.** Reflexão sobre a prática coral em tempos de isolamento social. Material didático produzido para a disciplina História do Repertório Coral. Departamento de Música, ECA-USP, 2020. Disponível em: <https://usp-br.academia.edu/SusanaIgayaraSouza>. Acesso em abril de 2023.

KNIGHTON, Tess. Mena [de Texarana], Gabriel. **Groove Music Online**. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18375>, 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000018375?rskey=ghM2j0&result=1>. Acesso em janeiro de 2024.

KRIEGER-GÓES, Leticia Skaidrite. **Perspectivas sobre Canto Coral na Terceira Idade:** Uma experiência com o Coral da Terceira Idade da USP no Laboratório Coral Comunicantus. 190 p. Susana Cecília Igayara-Souza (orientadora). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2020.

KOHUT, Daniel L.; GRANT, Joe W. **Learning to Conduct and Rehearse**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, 1990.

LIANTZIRIS, Tiffany Anastácia. **Relatório do Programa Unificado de Bolsas da USP 2020/21**. Coro de Câmara Comunicantus. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

MACHADO, Maria Aparecida Gomes. **Esther Scliar: um olhar perceptivo**. NETTO, Amilcar Zani (orientador). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

MAGRE, Fernando de Oliveira, Berg, Silvia M. P. C. Estratégias para a performance de música contemporânea com coros amadores: Beba Coca Cola de Gilberto Mendes e o Coro Juvenil da UEL. In: **Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, 2015, Vitória. Caderno de resumos e anais da ANPPOM, 2015.

MAGRE, Fernando de Oliveira. A pesquisa vocal de Gilberto Mendes: algumas reflexões sobre a música coral de sua fase experimental. In: Antônio Eduardo Santos. (Org.). **É sal é sol é sul de Nouveau... pois!!! Gilberto Mendes: modernidade, pós modernidade, transmodernidade na música contemporânea brasileira**. 1ed.Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2021, p. 95-109.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. FALEIROS, Álvaro [trad.]. Edição Bilingue. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

MATTUS, Jessica Romanin. **As homenagens de Pound e Faustino a Sextus Propertius: Tradição clássica e tradução criativa**. 137p. VIEIRA, Bruno V. G. (orientador). Dissertação (Mestrado) Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara, 2017.

MENDES, Gilberto. Música Moderna Brasileira e suas Implicações de Esquerda: artigo/depoimento de Gilberto Mendes. *In: Revista Música*. v.2.n.1. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55017/58661> . Acesso em janeiro de 2024.

_____. **Uma Odisséia Musical: Dos mares do sul à elegância pop/art déco**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Santos: Realejo Livros, 2016.

_____. Entrevista concedida a Antonio Santos no ano 2000. *In: SANTOS, Antonio Eduardo. Gilberto Mendes e o Festival Música Nova: uma história da música contemporânea brasileira. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; MAGRE, Fernando de Oliveira [orgs.]. **Gilberto Mendes: entrevistas acadêmicas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. ISBN: 978-65-5869-840-1 [Digital]. p. 17-46.*

MOREIRA, BARROS, OGATA. Adriana L., Daniel P., Denise M. *Aspectos da Teoria Neo-riemanniana*. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, 2015, Vitória. Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, 2015. p. 1-10.

MOREIRA, Adriana Lopes. *Centricidade, simetria, coleções de referência, ciclos intervalares e Teoria neo-riemanniana*. Aula 1. Material utilizado na disciplina Teoria aplicada à análise musical de obras compostas durante o século XX. Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, 2016.

_____. *Teoria neo-shenkeriana* (envolvendo audição estrutural, coerência sonora condução de vozes). Aula 2. Material utilizado na disciplina Teoria aplicada à análise musical de obras compostas durante o século XX. Departamento de Música da ECA-USP, São Paulo, 2016.

MOURA, Paulo. **Música informal brasileira: estudo analítico e catálogo de obras**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts (and Beyond): Principles, Processes, Contexts, Achievements*. ISBN 978-3-030-90542-2 (eBook). <https://doi.org/10.1007/978-3-030-90542-2>. 2ªed. London: Palgrave Macmillan, 2022.

NEUMEYER, David. TEPPING, Susan. *A guide to Schenkerian analysis*. New Jersey: Prentice Hall, 1992.

NOGUEIRA, Ilza. *Officium Sepulchri*, de Ernst Widmer: Comentários analíticos. In: Widmer, Ernst. **Officium Sepulchri: Diálogo do Anjo com as Três Mulheres**. Série “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, n. 1, Partitura (17), p. 11-18 (comentários analíticos), Salvador: EMUS/UFBA, 2001

_____. **Lindembergue Cardoso**: Catálogo de Obras. 2009. Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA / Série Catálogos-Web / Volume 2. 1.^a Edição. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2009.

Disponível em:

http://www.mhceufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?secao=9&id_cat=LC&idioma=pt

Acesso em janeiro de 2024.

_____. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.25, 2012, p.7-26.

NORTH, Michael. The Making of “Make it New”. In: **Novelty: A History of the New**. Chicago: University of Chicago Press. Disponível em: <https://www.guernicamag.com/the-making-of-making-it-new/>. Acesso em janeiro de 2024.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974)**: Desenvolvimento e identidade. Dissertação (Mestrado em Estudos Multidisciplinares em Cultura). Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

LOUDART, Clement. Introduction. *Modernist Revolutions: American Poetry and the Paradigm of the New* », **Transatlantica** [online], 1 | 2016, mis en ligne le 18 février 2017, URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/8187>. Acesso em janeiro de 2024.

DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.8187>

PASCOAL, Maria Lúcia. Como o Madrigal Ars Viva fez parte da minha vida musical. In VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *et al.* **Madrigal Ars Viva 50 anos : ensaios e memórias**. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 143-144

PÉREZ, Roberto Alejandro. **Lindembergue Cardoso**: técnicas e atitudes composicionais – o estudante e o compositor. 2009. 490 p. Tese (Doutorado em Música e Musicologia) – Departamento de Música, Universidade de Évora, 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. 9^aed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

POUND, Ezra. **Cantares**. CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. [trad.]. Ministério de Educação e Cultura, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro, 1960.

_____. **ABC da Literatura**. Organização e apresentação da edição brasileira: Augusto de Campos. Tradução de: Augusto de Campos e José Paulo Paes. Editora Cultrix, 1970.

_____. **Poesia**; introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos... [et al.]; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993.

_____. **Os Cantos**; tradução de José Lino Grünwald. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 797p.

PRADA, Terezinha. **Gilberto Mendes: Vanguarda e utopia nos mares do sul.** São Paulo: Terceira Margem, 2010.

QUEIROZ, João; FERNANDES, Ana Luiz; CASTELLO BRANCO, Marta. poetamenos, de Augusto de Campos: uma transcrição intersemiótica da Klangfarbenmelodie, de Anton Von Webern. *In: ALEA*, vol. 23/3, <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2021233249275>. Rio de Janeiro, set-dez.2021.p. 249-275.

QUEIROZ, Victor Martins Pinto de. A utopia do isomorfismo intersemiótico como motor da criação: breve análise do Motet em Ré menor de Gilberto Mendes. *In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.* Campinas, UNICAMP, 2017. Anais.

RAMOS, Marco Antônio da Silva. **Canto Coral: Do repertório temático a construção do programa.** José Teixeira Coelho Netto (orientador). Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988.

_____. O uso musical do silêncio. *In: Revista Música*, São Paulo, v.8, n.1/2, p. 129-168, maio/nov.1997.

_____. **O ensino da regência coral.** São Paulo: USP, 2003. Tese (Livre Docência) Escola de Comunicações e Artes da USP, 2003.

_____. Comunicantus: Laboratório Coral – a estruturação de um pensamento pedagógico em Canto Coral na Universidade de São Paulo e a formação de regentes corais. *In: XVI Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical e Congresso Regional da International Society for Music Education*, 2007. Educação Musical na América Latina: concepções, funções e ações. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2007.

_____. **Projeto Memórias Ecanas.** Paulo Nassar (coord.). Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009. Disponível em: https://youtu.be/IUzEg3Rhb_A?si=di5P8mYztvoFCfUV. (Acesso em janeiro de 2024).

_____. Ver sem olhar, cantar com o fluxo: a regência como contato com o outro. *In: Ana Angélica Medeiros Albano; Márcia. M. Strazzacappa Hernández. (Org.). Entre lugares do Corpo e da Arte.* 1ed.Campinas: FE/UNICAMP, 2011, v. , p. 65-80.

_____. Entrevista de Marco Antonio da Silva Ramos concedida a Ana Paula dos Anjos Gabriel em 2019. *In: GABRIEL, Ana Paula dos Anjos. Música do século XX e música antiga em performances corais em São Paulo (1960-1979): práticas interpretativas.* 377p. Susana Cecília Igayara-Souza. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

REIBEL, Guy. **Les Jeux Vocaux de Guy Reibel.** *In: TOURTER, Isabelle. Entrevista. L'éducation musicale.* Artigos. Disponível em <https://www.leducation-musicale.com/index.php/paroles-d-auteur/9421-les-jeux-vocaux-de-guy-reibel-2>. Acesso em janeiro de 2020.

RIBALTA, José Luiz Chamorro. *A construção interpretativa em ambiente coral virtual: Tecnologia, criatividade e didática na busca por resultados artísticos*. 2v. Marco Antonio da Silva Ramos (orientador). Tese (Doutorado em Regência Coral). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. In: CHUEKE, Zelia (org. e trad.). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Livro Digital. Curitiba: Editora UFPR, 2019.

RIZZO, Luiz Celso. A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música. Instituto de Artes da Universidade Estadual São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 2002.

RODRIGUES, Leonardo. Templo. In: **I Simpósio Comunicantus de Obras Corais**. Comunicantus: Laboratório Coral (org.). Departamento de Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023. [no prelo]

RUSHTON, Julian. Klangfarbenmelodie. In: **Grove Music Online**. DOI <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15094> . 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000015094?rskey=0GKL2s&result=1> Acesso em janeiro de 2024.

SALZER, Felix. **Structural hearing**. NY: Dover, 1982.

SANTOS, Antonio Eduardo. Gilberto Mendes e o Festival Música Nova: uma história da música contemporânea brasileira. In: SANTOS, Rita de Cássia Domingues dos; MAGRE, Fernando de Oliveira [orgs.]. **Gilberto Mendes: entrevistas acadêmicas**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. ISBN: 978-65-5869-840-1 [Digital]. p. 17-46.

SCHAFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. 1. ed. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. 3. Ed. 3. Reimp. São Paulo: EDUSP, 2015

SILVA, Alexandre Reche e. **Lindembergue Cardoso: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80**. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

SILVA, Wdemberg Pereira da. **O regente do coro acadêmico e a educação musical no canto coral**. Nilceia da Silveira Protásio (orientadora). 145p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2019.

STONE, Kurt. **Music Notation in the twentieth century: a practical guidebook**. NewYork: Norton, 1980.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. **Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: Rigor de escrita e o espaço do intérprete**. 308p. Marco Antonio da Silva Ramos (orientador). Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

THOMAS, Kurt. **The Choral Conductor**. New York: American Choral Review, 1971.
TORRES, Marie-Hélène Catherine. Resenha: Tradução de Lance de Dados de Stéphane Mallarmé, tradução Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. *In TradTerm*, São Paulo, v. 25, Agosto/2015. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. p.303-309.

TORRES, Patrícia Lupion; IRALA, Esrom Adriano. Aprendizagem Colaborativa: Teoria e Prática. *In: Complexidade: Redes e Conexões na Produção de Conhecimento*. Curitiba: Senar, 2014. p. 61-94.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *et al.* **Madrugal Ars Viva 50 anos : ensaios e memórias**. 1. ed. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. **Ampliando O Repertório Do Coro Infante-Juvenil - Um Estudo De Repertório Inserido Em Uma Nova Estética**. Edição Kindle, 2008.

VILELA, Ivan. **Cantando a Própria História: Música Caipira e Enraizamento**. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

VOTTA JUNIOR, Alfredo. **A música tintinábulo de Arvo Pärt**. Denise Hortência Lopes Garcia (orientadora). Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2009.

WIDMER, Ernst. **ENTRONCAMENTOS SONOROS: Ensaio a uma didática da música contemporânea**. Salvador: PPGMUS / UFBA, 1972. Série “Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA”, vol. I, 22p. 2004, Salvador: PPGMUS / UFBA.

Disponível em:

http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=44&extra=2

Acesso em: 20 abril 2016.

_____. **Perspectivas Didáticas da Atual Grafia Musical na Composição e na Prática Interpretativa: Grafia e Prática Sonora**. *Symposium Internazionale sulla Problematica dell'attuale Grafia Musicale*. Roma: Savio, 1972. p. 139-141.

_____. **Bordão e Bordadura**. *Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 4, p. 9-46, jan./mar. 1982 (concurso ao cargo de Professor Assistente da EMAC/UFBA, realizado em 1970).

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

PARTITURAS

CARDOSO, Lindemberg. **Dona Nobis Pacem Op. 28.** 1973. Cópia xerográfica de manuscrito autógrafo (5p.). Coro (SSMsTTB).

Cardoso. Lindemberg. **Minimalisticamixolidicosaxvox Op. 109.** 1989. para Sax tenor e Coro (SATB). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1990.

LACERDA, Osvaldo. **Cateretê.** Suíte Coral Nº1. 1969. Editoração: Paulo Fred Teixeira. Coro (SATB).

MENDES, Gilberto; **Motet em Ré menor** (Beba Coca-Cola). PIGNATARI, Décio (texto). 1966. São Paulo: Editora Novas Metas LTDA, 1979. Coro (SATB).

PÄRT. Arvo. **Solfeggio.** 1963. Universal Edition A.G. Wien. Coro (SATB).

DOCUMENTOS SONOROS

CAYMMI, Dorival. **Caymmi e o Mar.** Odeon, 1957.

APÊNDICES

**Materiais de apoio para montagem das obras em formato remoto
(elaborados pela autora)**

APÊNDICE A

**Materiais-guia de apoio para montagem da obra
Dona Nobis Pacem Op. 28, de Lindembergue Cardoso**

**Orientações - Dona Nobis Pacem Op. 28, Lindembergue Cardoso
A-E / E-F**

Link do formulário A-E: <https://forms.gle/ryqR2vAQnjZEnPZb6>

Enviar 3 arquivos

Link do formulário E-F: <https://forms.gle/UucFPHHjnQxQGoY58>

Enviar 1 arquivo (tenores 2)

Prazo para entrega: 18/09 (sexta-feira)

Orientações gerais:

- Busquei inserir o máximo de informações possíveis na partitura. Muito cuidado ao fechamento das consoantes “m”, “n” e “s”. Fique atenta(o) ao ponto exato de mudança do fonema e lembre-se de não fazer o som de “mã” ao final do “m” em b.c.;
- Se necessário, respire entre os compassos, nunca no meio de um compasso ou sequência rítmica;
- Cuidado com a precisão rítmica;
- Atenção à sustentação da afinação das notas longas.

Obrigada e boa gravação!

Orientações para gravação

Dona Nobis Pacem Op. 28 - Lindembergue Cardoso

Primeira etapa - Letras G (comp. 22-38) e H (comp. 39-43)

- **Prazo de entrega: segunda-feira (07/09)**
- **Link do formulário:** <https://forms.gle/fWmySRbxeVHmnrTt6>

Instruções gerais:

- Título dos arquivos: **naipe_nome_LCop28_GH;**

- Valorizem a pronúncia das consoantes, em especial, o som do “s” e “m”, ao final da frase Dona Nobis Pacem (como a pronúncia do latim e não do português brasileiro);
- Procurem executar as marcações de dinâmica, mas (principalmente para as sopranos) se estiverem com dificuldade de manter a afinação das notas longas, priorizem a sustentação das notas em relação aos decrescendos e crescendos;
- Pronúncia compasso 41 (sopranos, altos, tenores 2 e baixos): do-n (dividindo em duas mínimas):

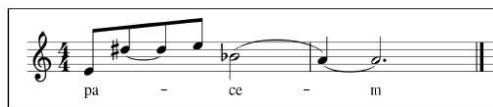


Comp. 41

- Nos compassos 43-44, o ritmo deve ser livre, cantando em cada repetição com um ritmo diferente;
- As repetições estão nas guias, portanto, exceto Tenores (que gravarão duas linhas), os(a) demais enviem um único arquivo.
- Ouçam suas gravações de forma crítica antes de enviar;
- Qualquer dúvida não hesitem em perguntar.

Vozes masculinas

- **Muita atenção à sílaba “cem” (fechar o m em b.c.)**
- Tenores gravam as linhas de Tenor 1 e Tenor 2
- **Tenor 1** - compasso 40-41: vá para b.c. no segundo tempo da altura lá (comp. 41)



Tenor 1 - comp. 40-41

- **Baixo** - compasso 37 sustente a altura si em b.c. (soando como um pedal), faça uma breve respiração antes da entrada do compasso 39. Cuidado com o ritmo da tercina.

Baixos - comp. 36-38

Vozes femininas

- No movimento de *glissando* dos comp. 31-33, mudar para a consoante paulatinamente (soprano 1 e contralto)

- Nos compassos 35-38 falar rapidamente a frase Dona Nobis Pacem sem variar alturas, como uma prece (em *piano*).

- **Soprano 1** - compassos 27-29: vá para o “n” somente no último tempo da frase, que equivale ao primeiro tempo do compasso 29:

Sop.1 - comp. 27-29

- **Soprano 2** - compassos 27-29: faça o “s” na cabeça do terceiro tempo do compasso 29:

Sop.2 - comp. 27-29

- **Contraltos** - atenção à pronúncia da sílaba “cem” logo na entrada (comp. 24):

Altos - comp. 24-25

Orientações - Seção I

Lindembergue Cardoso, Dona Nobis Pacem Op. 28

Link para formulário: <https://forms.gle/miBkXH5oHoy52tYi6>

Prazo de entrega: 30/10/2020 (sexta-feira)

Títulos dos arquivos:

naipe_nome_LC_Op28_I_1

naipe_nome_LC_Op28_I_2

naipe_nome_LC_Op28_I_3

Instruções de gravação:

- Cada coralista deverá realizar 3 gravações da sua voz, de acordo com as instruções dos monitores de naipe.
- Cada gravação tem pontos específicos de respiração. Por isso, é imprescindível o envio dos 3 arquivos.
- Grave todo o material no mesmo dia, utilizando o mesmo aparelho e distância do aparelho de gravação. Sopranos e tenores, que irão gravar para os *divisis* do naipe, podem fazer as gravações do 1 num dia e do 2 no outro, por exemplo.
- Atente-se para os fechamentos das consoantes nasais para que não haja tensão vocal e aos "s" para que não se transformem em "z", ao seccionarmos as sílabas, como na figura abaixo, valorizando a consoante "b" ou "p".

Ten. 1

s

sbi - sbi - spa

3 3

Orientações Seção J

Lindembergue Cardoso, *Dona Nobis Pacem Op. 28*

Link do formulário J - <https://forms.gle/iQU7LoHmstpafos78>

Prazo de entrega: 02/10/2020 (sexta-feira)

Instruções gerais

Diferente das outras seções de gravação, neste trecho não teremos nenhum áudio-guia. No excerto entre os compassos 61-66, na última página, Lindembergue Cardoso propõe módulos de caráter improvisatório. Cada módulo (quadrante em que estão inseridas as notas) é composto por duas alturas. O símbolo de corte na haste das notas significa que essas figuras devem ser executadas da forma mais rápida possível e o sinal de tracejado refere-se à repetição do material.

Dona Nobis Pacem Op. 28
Seção J (comp. 61-66) Lindembergue Cardoso

61 *ff* *ff*

Sop. 1 na... don... na na

Sop. 2 don... na... no no

Mz.S. no... no... pa pa

Ten. 1 bis... bis... don don

Ten. 2 pa... bis... pa pa

Bax. cem... cem... cem cem

Gravações:

Cada coralista deverá fazer **duas** gravações de **cada** módulo com a duração de 10" cada.

A) Sem silêncios - Durante os 10" cantar o módulo ininterruptamente, procurando manter o vigor inicial até o final do módulo (muito cuidado com afinação).

B) Com silêncios - Durante os 10" cantar o módulo deixando espaços de silêncio, mas mantendo a proposta de fazer a figura rítmica o mais rápido possível e mantendo o mesmo vigor nas entradas.

A seção é composta de três módulos diferentes, então, ao todo, cada coralista enviará **6 arquivos**.

Atenção ao texto: Nos dois primeiros módulos o compositor utiliza apenas uma sílaba e no último duas sílabas, o que trará um adensamento ainda maior para a textura e timbre.

Títulos dos arquivos

naipe_nome_LC_Op28_J_1a

naipe_nome_LC_Op28_J_1b

naipe_nome_LC_Op28_J_2a

naipe_nome_LC_Op28_J_2b

naipe_nome_LC_Op28_J_3a

naipe_nome_LC_Op28_J_3b

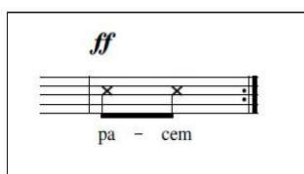
Orientações K - Lindembergue Cardoso, Dona Nobis Pacem Op. 28

Link do formulário K - <https://forms.gle/9Ep6wuY9rydwwYuU9>

Prazo de entrega: 28/09/2020 (segunda-feira)

Orientações Gerais:

- Cada áudio repete três vezes. Enviem somente um arquivo
- Muita atenção ao fechamento das consoantes, indicadas na partitura.
- O último compasso, com indicações de x na grafia das notas, com texto “*pacem*”, deve ser executado com **voz falada, forte**, em ritmo estrito (duas colcheias). Valorizem a sílaba tônica (pa) e o “m” final de “cem”. Optei em retirar a voz dos monitores neste momento, para que cada coralista explore sua voz falada e não copie (mesmo que inconscientemente) a voz (timbre/altura) do monitor.



Pacem - Voz falada

Qualquer dúvida, estou à disposição!!

Partituras-guia dos naipes

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Soprano 1 A-E

Lindemberg Cardoso

♩ = 60 Referência **A** *ff* *ff* ♩ = 50 **B** *p*

Soprano 1

Do Do Do

9

Sop. 1

Do Do Do Na

12

Sop. 1

No 6 No 6 6 6 6 6

14

Sop. 1

Bi 6 6 6 6 (s)Pa 6 6 6

16

Sop. 1

(s)Pa 6 6 6 6 No 6 6 6 6

18 Sop. 1

cresc. E ♩ = 60 *ff*

No 6 6 6 No 6 6 6 6 Pa -

21 Sop. 1

ce - m

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
 ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

Soprano 1 E - F

Lindembergue Cardoso

E
ff
 ♩ = 60

Soprano 1

Pa - ce - m Pa - ce - m

Blocos de Madeiras

8 Referência **F**

Sop. 1

Pa - ce - m Pa - cem pa - cem do - na no - bis pa -

Bl. Mad.

15

Sop. 1

cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem

Soprano 1 - I

Transc. Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Lindembergue Cardoso

♩ = 60 Referência *p*

Soprano 1

Do - n do - n do - n do - n

8

Sop. 1

do - n na_ na_ na_

17

Sop. 1

na_ nó_ nó_ do - n

Dona Nobis Pacem Op. 28

Soprano 1 - K (Coda)

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

Lindembergue Cardoso (1973)

♩ = 60 Referência *ff* *ff* *ff*

Soprano 1

do-na ————— no-bi - s pa-ce -

Blocos de Madeiras

Sop. 1

11

pa - cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
 ENVIAR 3 ARQUIVOS

Soprano 2 A-E

Lindemberg Cardoso

Referência

A *ff* *ff* $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 50$

Soprano 2

Na Na

Blocos de Madeiras

B *p*

Sop. 2

Do Do Do Do Do Na

Bl. Mad. *p*

C

Sop. 2

Na No

Bl. Mad.

D

Sop. 2

Bi Bi

Bl. Mad.

Sop. 2

sPa Pa

Bl. Mad.

E $\text{♩} = 60$ *cresc.* *ff*

Sop. 2

Pa Pa - ce - m

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Soprano 2 E-F

Lindembergue Cardoso

ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

♩ = 60 Referência **E** *ff*

Soprano 2

Pa - ce - m Pa - ce - m

Blocos de Madeiras

8 Referência **F**

Sop. 2

Pa - ce - m Pa - cem pa - cem do - na no - bi spa —

Bl. Mad.

15

Sop. 2

cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem

Soprano 2 - Seção I

Transc. Denise Castilho Cocareli

Lindembregue Cardoso

ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Soprano 2

$\text{♩} = 60$ Referência *p*

Na na na na

Sop. 2

7 Referência

na nó

Sop. 2

13

nó na na na

Sop. 2

20 *ff*

Dona Nobis Pacem Op. 28

Soprano 2 - K (Coda)

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

Lindembergue Cardoso (1973)

♩ = 60 Referência *ff* *ff* *ff*

Soprano 2

do-na ————— no-bi - s pa-ce -

Blocos de Madeiras

11

Sop. 2

- - - m pa - cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Contralto A - E

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Lindembergue Cardoso

A $\text{♩} = 60$ Referência ***ff*** ***ff*** $\text{♩} = 50$

Contralto

Blocos de Madeiras

B *p*

Cont.

Bl. Mad.

C

Cont.

Bl. Mad.

D

Cont.

Bl. Mad.

E $\text{♩} = 60$

Cont.

Bl. Mad.

E $\text{♩} = 60$ *cresc.* ***ff***

Cont.

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem

Contraltos - Seção I

Transc. Denise Castilho Cocareli

Lindemburgue Cardoso

ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Mezzo-soprano

$\text{♩} = 60$ Referência

Nó_ nó_ nó_ nó_

MzS.

8

nó_ nó_ bi_ sbi - sbi -

MzS.

15

- sbi - spa_ pa_ nó_

ff

Dona Nobis Pacem Op. 28

K (Coda)

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Lindembergue Cardoso (1973)

ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

♩ = 60 Referência *ff* *ff* *ff*

Contralto

do-na — no-bi — s pa-ce —

Blocos de Madeiras

11

Cont. *ff*

m pa — cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Tenor 1 A - E

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Lindembergue Cardoso

A $\text{♩} = 60$ Referência *ff* *ff* $\text{♩} = 50$ **B** *p*

Tenor 1

Blocos de Madeiras

8 Bi (s) Bi (s) Do

9 Do Do Do Do Do

Bl. Mad.

14 **D**

Tenor 1

Bl. Mad.

8 Do - on Na Na

17

Tenor 1

Bl. Mad.

8 Na Na Na Na

19 **E** $\text{♩} = 60$ *ff*

Tenor 1

Bl. Mad.

8 Na Pa - ce - m

Dona Nobis Pacem

Tenor 1 - I

Transc. Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Lindembergue Cardoso

Tenor 1

♩ = 60

Referência *p*

8 Bi - s bi - s bi -

Ten. 1

8 sbi - sbi sbi - sbi - spa spa

Ten. 1

16 8 pa - pa - pa - ce - m - ce -

Ten. 1

23 8 - m - bi - s

Dona Nobis Pacem Op. 28

Tenor 1 -K (Coda)

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
 ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

Lindembergue Cardoso (1973)

♩ = 60 Referência *ff* *ff* *ff*

Tenor 1

do-na _____ no-bi - s pa-ce -

Blocos de Madeiras

11

Ten. 1

pa - cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Tenor 2 A - E

Lindembergue Cardoso

ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

A *ff* *ff* *J = 60* *J = 50* **B** *p*

Tenor 2

Pa Pa Do

Blocos de Madeiras

C

Ten. 2

Do Do Do Do Do Do

Bl. Mad.

D

Ten. 2

Do Do on No

Bl. Mad.

cresc.

Ten. 2

No No

Bl. Mad.

E *ff* *J = 60*

Ten. 2

Pa - - - ce - - - m

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
 ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

Tenor 2 E - F

Lindembergue Cardoso

Referência **E** *ff*

♩ = 60

Tenor 2

Blocos de Madeiras

8 Pa - ce - m Pa - ce - m

F

Ten. 2

Bl. Mad.

8 Pa - ce - m Pa - cem pa - cem

Dona Nobis Pacem

Tenor 2 - I

Transc. Denise Castilho Cocareli
ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

Lindembergue Cardoso

♩ = 60 Referência *p*

Tenor 2

Pa pa pa pa pa

9 Referência

Tenor 2

ce - m ce - m ce -

15

Tenor 2

- m ce - m do - n bi - s pa

23 *ff*

Tenor 2

Dona Nobis Pacem Op. 28

Tenor 2 - K (Coda)

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Lindemberg Cardoso (1973)

ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

♩ = 60 Referência *ff* *ff* *ff*

Tenor 2

Do-na ————— No-bi - - s Pa-ce - -

11

Ten. 2

- - - m pa - - - - - cem

Dona Nobis Pacem Op. 28

Baixo A - E

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Lindembergue Cardoso

ENVIAR 3 GRAVAÇÕES

♩ = 60 Referência **A** *ff* *ff* ♩ = 50 **B** *p*

Baixo

Ce - m Ce - m Do

9

Bax. Do Do Do Do

13 **C** **D** Do Do Do Do - on

18 *cresc.* Do - - - on

♩ = 60

E *ff*

20 Pa - ce - m

Dona Nobis Pacem Op. 28

Baixo E - F

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli
 ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

Lindembergue Cardoso

♩ = 60 Referência

E *ff*

Baixo

Pa - ce - m Pa - ce - m Pa - ce - m

9 **F**

Bax.

Pa - cem pa - cem

Bl. Mad.

Dona Nobis Pacem Op. 28

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Baixo G - H

Lindembergue Cardoso

ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

♩ = 60

Referência

G

3 repetições

p

Baixo

Do - na no-bi spa - cem

Bax.

Do - na no-bi spa - cem

Do - na no-bi spa - cem

Bax.

Do - na no-bi spa - ce - m

Bax.

pa-ce - - m_ do_ n Do na no bis pa cem

Dona Nobis Pacem Op. 28

Baixo - K (Coda)

Partitura-guia: Denise Castilho Cocareli

Lindemberg Cardoso (1973)

ENVIAR 1 GRAVAÇÃO

♩ = 60 Referência *ff* *ff* *ff*

Baixo

Blocos de Madeiras

do-na ————— no-bi - s pa-ce -

11

Bax. *ff*

Bl. Mad.

- - m pa - cem

Links para os áudios e vídeos-guia (organizados por naipes), elaborados para as gravações individuais das seções de *Dona Nobis Pacem Op.28*, de Lindembergue Cardoso

Soprano 1:

<https://drive.google.com/drive/folders/1OZHNDJiklMC78SBoOWITX8VrPyKRrXSc?usp=sharing>

Soprano 2:

https://drive.google.com/drive/folders/1Msdg8wa-t9_g8tD1V71XRLPOuUgv0B-g?usp=drive_link

Contralto:

https://drive.google.com/drive/folders/1EmyKpkQMxyzCtbv_e4E14AdhhMW921PAp?usp=sharing

Tenor 1 e 2:

<https://drive.google.com/drive/folders/145S89eUyFmagRUXghBd8vRM4YXDdBckuX?usp=sharing>

Baixo:

https://drive.google.com/drive/folders/147g_89t1Imzv71Lo536447HIPsxK4vLl?usp=sharing

APÊNDICE B

Transcrição Rítmica da Parte 3
***Dona Nobis Pacem Op.28*, de Lindembergue Cardoso**

Dona Nobis Pacem Op. 28

Transcrição Rítmica - Seção I de gravação

Transc. Denise Castilho Cocareli

Lindemberg Cardoso

$\text{♩} = 60$

44

Soprano 1
Don don don don

Soprano 2
Na na na na

Mezzo-soprano
No no no no

Tenor 1
Bi(s) bi(s) bi(s) bi(s)

Tenor 2
Pa pa pa pa

Baixo
cem cem cem cem

49

Sop. 1
don na na na na

Sop. 2
na no no no no no

MzS.
no bi(s) bi(s) bi(s) bi(s)

Ten. 1
bi(s) pa pa pa pa

Ten. 2
pa cem cem cem cem

Bax.
cem don don don

55

Sop. 1
no no don

Sop. 2
na na na

MzS.
pa pa no

Ten. 1
cem cem bi(s)

Ten. 2
don bi(s) pa

Bax.
don cem don cem

APÊNDICE C

Materiais-guia de apoio para montagem da obra
***Minimalisticamixolidicosaxvox Op.109*, de Lindembergue Cardoso**

Links para os vídeos-guia (organizados por naipes), elaborados para as gravações individuais das seções de *Minimalisticamixolidicosaxvox*, de Lindembergue Cardoso

Soprano

<https://drive.google.com/drive/folders/1UZcm9HGoOyB5vPjdadmNbUotkpRTjne7?usp=sharing>

Contralto

<https://drive.google.com/drive/folders/1beYViLUtncG2Zq0-mE8qkFIP1zA7tsqe?usp=sharing>

Tenor

https://drive.google.com/drive/folders/16o1x_I-jPAjPf_rjZgo-wqD_caq5bbFU?usp=sharing

Baixo

<https://drive.google.com/drive/folders/1H576ma7SlzeSZpc2bNqbilKa2-yymVjD?usp=sharing>

Tutti

<https://drive.google.com/file/d/1WlwgaFov-vSdOTmeHkZqG41cUKoHIq5q/view?usp=sharing>

APÊNDICE D

Materiais-guia de apoio para montagem da obra
A sombra de mis cabelos, de Gabriel Mena

Links para os vídeos-guia

Vídeo-guia 1

<https://drive.google.com/file/d/1ifRFzAiPituYYQ3VbJiF9VBkVMRAhenM/view?usp=sharing>

Vídeo-guia 2

https://drive.google.com/file/d/17fRfXIKO2zzP9zmLha4lwBzspYIb_BRf/view?usp=drive_link

Vídeo-guia 3

https://drive.google.com/file/d/1A-20L5yd8e-Fn26hWVknq9Yyn8WSKYs_/view?usp=drive_link

Vídeo-guia 4

https://drive.google.com/file/d/1qsBKw1CwJmNKNdHEvz06qu50k33-uCwe/view?usp=drive_link

APÊNDICE E

Resumos das oito primeiras reuniões online do
Coro de Câmara Communicantus
(elaborados pela autora)

Reunião do dia 17/03

Os professores iniciaram a reunião explicando a decisão de mantermos as atividades do coro à distância. Orientações importantes:

- 1) Instalar Hangout Meet - caso use no celular para testar dia 18/03, ou acessar pelo gmail
- 2) Repertório a ser trabalhado dia 18/03: Lavadeira Carimbó
- 3) Zé enviou os materiais de estudo. Verificar orientações
- 4) Gravar o material, seguindo a orientações do Arthur para amanhã, com um aplicativo de gravação ou usando o computador (NÃO usar whatsapp).
- 5) Nomear o arquivo seguindo as instruções que serão passadas no dia 18/03
- 6) Enviar os arquivos para comunicantus.comunica@gmail.com para sexta-feira (20/03)

Dia 18/03:19h plantão de dúvidas | 19h15 reunião do Coro pelo Hangout (estejam com o repertório em mãos) .

Trabalharemos cuidados e formas de manter a técnica vocal e testaremos possibilidades tecnológicas

Reunião do dia 18/03

Durante a reunião foram levantadas questões relacionadas, principalmente, a dois aspectos:

- 1) Como manter o trabalho de técnica vocal individualmente.
- 2) Questões relacionadas às gravações dos áudios do repertório.

Em relação à primeira questão, foi definido que as preparadoras vocais do coro, Regina e Anne, preparariam um material didático para os alunos-coralistas trabalharem individualmente em casa, com exercícios e orientações para a realização desses exercícios, de forma a criar uma rotina de estudo vocal.

As alunas Tiffany, Alana, Giovana e Elisa deram sugestões sobre possibilidades de trabalho vocal à distância, como, por exemplo, montar pequenos grupos ou duplas de trabalho, que fizessem o aquecimento juntos em vídeo-chamadas, com um(a) cantor(a) mais experiente dando as devidas orientações.

Sobre as questões relacionadas às gravações também surgiram diversas sugestões e possibilidades. O aluno Vinícius Pontes sugeriu que as reuniões semanais fossem utilizadas para dar feedback dos áudios enviados. A aluna Camila sugeriu a elaboração de uma performance a partir dos vídeos enviados - ideia que vai ao encontro da proposta já apresentada pelos professores. A partir das propostas apresentadas, a professora Susana sugeriu que montássemos dois tipos de performance: uma bem definida metricamente e outra feita a partir da exploração da defasagem do tempo, a exemplo da peça Immortal Bach (Knut Nystedt).

Também foram levantadas questões relacionada à prestação de contas do projeto para a reitoria. Sobre isso, os professores informaram que a cada dia são definidos novos parâmetros de avaliação e formas de trabalho.

Sobre o material produzido para o trabalho à distância de estudo e registro do repertório, o aluno de doutorado Zé Luiz disse estar produzindo vídeos e áudios das outras partes da Suíte Carimbó para enviar a todos e mesmo não estando perfeitos, estes poderiam ser usados como material para testar novas formas de montar o coro virtual. Zé Luiz reiterou que sempre enviará vídeo com e sem áudio, somente com áudio e também recomendações de estudo para cada parte da suíte, incluindo aquelas que o coro já cantou.

O aluno Filipe gravou a reunião para termos registro de tudo que foi desenvolvido.

Reunião do dia 24/03

O professor iniciou a reunião lendo trecho da carta dos reitores que citava o apoio às áreas das artes.

Ficou confirmado o horário de início da reunião às 19h.

Em relação ao Carimbó e às dificuldades que os alunos têm apresentado nas gravações, o professor Marco apresentou a ideia de utilizarmos um quarteto como base/guia. Sobre as gravações já enviadas, foram feitas algumas orientações e o professor dará feedbacks individuais, assim como solicitará, individualmente, que alguns alunos gravem suas partes novamente.

Para termos um produto mais rápido da performance virtual, a aluna Giovana sugeriu o arranjo da canção *Lua, Lua, Lua, Lua* (Caetano Veloso / arr. Marcos Leite). Ficou decidido que vamos iniciar a leitura do arranjo e o professor vai enviar o áudio do piano e a gravação da sua regência. A aluna de doutorado Denise está preparando um roteiro para criarmos uma introdução a partir da improvisação coletiva. Correções da partitura enviada: no compasso 3 substituir “seu” por “meu”.

Orientações sobre o trabalho com Carimbó:

- Estudar antes de gravar e tirar possíveis dúvidas com o Zé.
- Ao gravar, utilizar a gravação do piano com o vídeo da regência em outro aparelho (usar fone de ouvido), evitando, assim, vazamentos de áudio.
- Ser meticoloso(a) com relação aos andamentos, finalizações de texto/frase, seguindo estritamente a regência.
- Ouvir sua gravação antes de enviar e fazer uma auto-avaliação.
- Observar se o volume do seu áudio está equilibrado - melhor estar mais alto do que baixo demais.
- Padrão para o nome do arquivo: música.naípe.seunome - lavadeira.baixos.joseluis
- Gravar os solos em arquivos separados do *tutti*, pois as respirações entre as partes causam defasagem no andamento.
- Para facilitar as gravações será enviada a gravação de um quarteto cantando e também das partes individuais (satb)
- Será enviada uma lista com o nome das pessoas que enviaram as gravações.

Sobre as outras partes do Carimbó: Dentro do drive do Coro de Câmara, o aluno José Luis criou subpastas com materiais de áudio, vídeo e textos com orientações para as gravações. Ler atentamente as orientações, porque abordam aspectos técnicos e conceituais fundamentais para a performance.

Finalização da reunião

O professor reforçou que o principal trabalho do grupo durante este período deve estar centrado no estudo individual e nas gravações. As reuniões são fundamentais, mas o estudo individual é imprescindível. A disciplina Coro de Câmara se mantém à distância.

Orientações para a próxima semana:

- Não haverá reunião no dia 25/03.
- Enviar as gravações da *Lavadeira*.
- Estudar o *Lua, Lua, Lua, Lua*.
- Estudar as demais partes do *Carimbó*.

A reunião foi gravada para termos registro de tudo que foi desenvolvido e será disponibilizada no Drive do grupo.

Link para reunião:

https://drive.google.com/file/d/1aGPU9NNOWLXmYI16M6iTamRAjFQs_K1E/view?usp=sharing

Reunião 01.04 - Coro de Câmara Comunicantus

Resumo elaborado por: Denise Castilho de Oliveira Cocareli

Pauta:

- Sistema *Virtual Choir*
- Gravações *Carimbó*
- Trabalho à distância de técnica vocal
- Trabalho com os mini grupos

Sistema *Virtual Choir*

O professor Marco Antonio deu início à reunião introduzindo o sistema de gravação online *Virtual Choir* produzido pelo aluno bolsista Filipe Fonseca, que facilitará o processo de gravações individuais para a produção de materiais de performance. A ferramenta possibilita a gravação de um áudio ouvindo outro áudio ou assistindo a um vídeo simultaneamente, sem a necessidade de outro aparelho.

O aluno Filipe explicou o funcionamento do sistema *Virtual Choir*, que pode ser acessado através do site <https://filipefonseca.com/virtual-choir/>.

- 1) Ao entrar na página, clica-se no ícone central do microfone e aceita-se a permissão do site de acessar a câmera e o microfone do celular ou computador.
- 2) Na aba "escolha a música", o usuário pode selecionar o arquivo que quer gravar (os materiais do Coro de Câmara serão inseridos neste espaço) e, em seguida, clicar em "Carregar". Caso o material desejado não esteja disponível, o usuário pode inserir seu próprio conteúdo na aba de baixo, escrita "Áudio/Vídeo".
- 3) Após o carregamento do arquivo que servirá de guia, o usuário clica no ícone vermelho para iniciar a gravação. Há uma contagem regressiva de 5 segundos que precede o início do vídeo.

- 4) A imagem do usuário vai para uma pequena tela no canto inferior direito e o vídeo guia aparece no centro da tela.
- 5) Após o término da gravação, o usuário clica no ícone salvar e insere o título do novo arquivo. Padrão para o nome do arquivo: música.naípe.seunome - lavadeira.baixos.joseluis

Observações importantes para a gravação:

- Utilizar fone de ouvido e verificar se o áudio guia não vazou na gravação. Caso aconteça, diminuir o volume do vídeo.
- Fazer a gravação em um local fechado para evitar possíveis ruídos externos.
- A qualidade do vídeo é melhor com o navegador Mozilla Firefox
- Salvar o site em favoritos para não precisar procurar o link sempre.

Após a apresentação, o professor pediu para todos testarem o sistema, a fim de conhecer a ferramenta, tirar dúvidas e identificar possíveis falhas.

- A ferramenta não funciona em Iphones, mas utilizando computadores Apple, a ferramenta funciona com os navegadores Google Chrome e Mozilla Firefox.
- Alunos(a) que utilizam celular android e não conseguiram utilizar o sistema: Hellen, Leonardo Rodrigues, Leonardo Carrasco, Silvestre e Nataly.

José Luiz - Material da Suíte Carimbó

<https://drive.google.com/open?id=14MrV9Z5SniQK6rHH9eOReluHV-uwPx7->

O doutorando José Luiz compartilhou o link da gravação da peça *Lavadeira* com um quarteto vocal (SATB), montada para facilitar e tornar a gravação mais cômoda. O aluno Vinícius Pontes sugeriu que fossem elaborados quatro áudios diferentes para os quatro naipes, em que cada áudio teria uma voz em destaque. A aluna Júlia Polim comentou que o professor Paulo Fred, do Coral da Eca, pediu que os alunos estudassem o repertório com fone e para isso elaborou um arquivo em que de um lado do fone ouve-se a voz de referência e de outro o áudio do piano.

A professora Susana disse que disponibilizou o material do Coral da ECA na página do facebook do *Comunicantus*.

Situação Geral - fala do professor

O professor Marco Antonio falou sobre como a equipe tem buscado soluções para o trabalho à distância, elogiando o trabalho de técnica e materiais produzidos pelo doutorando José Luiz, pela mestrande Anne e pela doutoranda Regina. Também comentou as sugestões relacionadas ao trabalho à distância dadas pelas alunas na reunião do dia 18 de março. Sobre isso, foi verificado que é possível realizar aulas em mini grupos desde que o trabalho seja feito em formato de masterclass, por ser inviável que pessoas falem ou cantem simultaneamente. Nenhum programa de conversa remota (google meet, zoom ou skype) permite que vozes soem simultaneamente. Ilustrando a questão, o professor comentou do atendimento que fez com a nova coralista Ana Clara, no qual ele tocava piano e apresentava o exercício e, em seguida, a aluna cantava, sozinha. Ressaltou a qualidade de som e imagem do programa Skype.

Materiais de Técnica Vocal - Regina, Anne e José Luiz

A doutoranda Regina falou sobre o material escrito e em áudio e vídeo que tem sido produzido. Sobre isso, destacou o vídeo com áudio e partitura dos vocalises elaborado pelo doutorando José Luiz. Destacou a importância de entendermos a diferença entre o trabalho de canto individual e coletivo, abordado pela professora Susana, e buscarmos deixar a voz livre durante o estudo individual.

A mestrande Anne Karoline ressaltou que o principal ponto a ser desenvolvido neste momento é a propriocepção (relacionada ao autoconhecimento), pois no momento do estudo individual não há feedbacks e retornos instantâneos de uma orientadora. A propriocepção se relaciona ao autoconhecimento muscular, espacial e corporal, imprescindível para o estudo da técnica vocal. Anne também destacou que os vídeos e material escrito que têm sido disponibilizados devem ser entendidos como um curso modular, seguindo as etapas descritas no processo. A professora Susana comentou que o formato ficou muito interessante: cada material apresenta uma proposta diferente.

Sobre os materiais disponibilizados do drive do coro, o doutorando José Luiz criou uma pasta com materiais apresentados de diferentes formas: a transcrição do exercício para o piano e vídeos com partituras para vozes masculinas, femininas ou para trabalhar com todas as vozes simultaneamente. José Luiz sugeriu que o sistema criado pelo aluno Filipe também pode ser usado como ferramenta para a autoavaliação durante o estudo individual.

Sugestões complementares:

Filipe Caneca: o aluno sugeriu que cada coralista criasse uma pasta em seu próprio drive com todas as gravações, organizadas por data, como um histórico, para realizar uma autoavaliação individual e do grupo.

Alana Andrade: a aluna sugeriu que fosse elaborado um formulário no Google Forms com questões que abordassem o processo de autoavaliação durante este período para um possível levantamento geral do grupo.

Trabalho com os mini grupos

A doutoranda Denise Castilho explicou a proposta de divisão do coro em pequenos grupos para o trabalho de técnica vocal e de estudo de repertório. O trabalho será feito nos naipes com a supervisão e orientação das seguintes pessoas:

- Sopranos I: Julia Polim e Denise Castilho
- Sopranos II: Elisa Medeiros
- Contraltos: Regina Lucatto
- Tenores: Anne Karoline
- Baixos: professor Marco Antonio e doutorando José Luiz

Finalização da reunião:

O professor Marco Antonio comentou sobre o preparo dos materiais de vídeo da peça *Lua, Lua, Lua, Lua*, bem como o roteiro para a improvisação inicial, que serão enviados em breve. A professora Susana pediu que todos aceitassem o convite enviado

para colaborar com o grupo de Materiais Didáticos e citou que o aluno bolsista Felipe Silloto está disponível para colaborar com a produção de materiais de editoração de partituras.

Tarefas para próxima semana:

- Haverá atividades na próxima semana;
- Gravar *Lavadeira* utilizando *Virtual Choir* - testar o sistema e reportar erros ao Filipe através do e-mail: filipe.daniel.santos@usp.br
- Estudar as demais peças do repertório;
- Aguardar informações sobre o trabalho com os mini grupos.

A reunião foi gravada para termos registro de tudo que foi desenvolvido e pode ser acessada através do link:

<https://drive.google.com/file/d/1z06YAOMNZRelAjVQbiroJVnV7hI0kSIV/view?usp=sharing>

Reunião Coro de Câmara - 05 de maio

- Regina: Atendimentos individuais para os naipes em outro dia da semana, em geral na quinta-feira ou na própria quarta, quando não houver reunião.
- Atendimentos: 06/05 Tenores, última meia hora do ensaio
 - Quinta-feira 14/05, pela noite, com as contraltos.
- Tucas contextualizou a peça. Enviar gravações de Tucas até amanhã (06/05)
- Mudança do padrão de título do arquivo: **nome_naipes_musica_etapa**

Texto da peça *Pesquisas de solo nº9*, por Matheus Guménin Barreto

dentro da mão um presente
dentro da mão um presente guardado
através do passado que é presente
do futuro que o vai ser
dentro da mão um presente tão firme
tão firme
na mão junto ao peito
não vá se apagar na tormenta

dentro da mão um presente
firme, seco, verde ainda
prestes a ser
e já tudo o que há.

Link do formulário para envio de arquivos da peça *Pesquisas de solo nº9*

<https://forms.gle/PQ1ZaLTMRUjRHoi17>

Reunião Coro de Câmara - 06 de maio

Próximas atividades:

- **08/05 (sexta-feira), 18h** - Prazo final para envio das gravações da Pesquisas de solo nº9- **11/05 (segunda-feira)** - Envio das partes da peça *Sonho Final*- **12/05 (terça-feira)** - Ensaio normal com Feedbacks das gravações da peça *Sonho Final* e de Pesquisas de solo nº9 | Reunião da equipe e compositores com Luísa Carvalho.- **13/05 (quarta-feira)** - Ensaio/Reunião

- Durante essa semana pedimos que os alunos(a) enviem propostas de takes curtos com fundo liso/escuro, focando no rosto e explorando diferentes possibilidades, para desenvolvermos ideias de vídeos. Os envios podem ser para o whatsapp da Denise, para não sobrecarregar o grupo.

Formulário *Envios finais - peça Sonho Final*: <https://forms.gle/uh1xvfE2i9vAzMJZ6>

Links e padrão de títulos dos arquivos para gravação da peça *Sonho Final*, de Vinícius Pontes

Soprano I

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLEXC7iewA8qWAUnh8ggNYLm5QgZksp9FM>

soprano1_nome_sonho_etapa1

soprano1_nome_sonho_etapa2

soprano1_nome_sonho_etapa3

Soprano II

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLEXC7iewA8qXqSVKsuSCmQ4Np9FYjQt7q>

soprano2_nome_sonho_etapa1

soprano2_nome_sonho_etapa2

soprano2_nome_sonho_etapa3

Contralto

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLEXC7iewA8qVAyXJfHROChy7qLiBi7FHB>

contralto_nome_sonho_etapa1

contralto_nome_sonho_etapa2

contralto_nome_sonho_etapa3

Tenor

https://www.youtube.com/playlist?list=PLEXC7iewA8qUJKTsPdt_GOImmQFc7MQ0V

tenor_nome_sonho_etapa1

tenor_nome_sonho_etapa2

Baixo

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLEXC7iewA8qUWSvLpS0ZpRT6XOdB0T4IQ>

baixo_nome_sonho_etapa1

baixo_nome_sonho_etapa2

ANEXOS

Partituras

Programas de Concertos

ANEXO A – Partitura “A sombra de mis cabellos”, de Gabriel Mena



A sombra de mis cabellos

Cancionero de Palacio, 410

Gabriel Mena (1470 - 1528)

Revisão musicológica: Susana Cecilia Igayara-Souza

Soprano 1

Soprano 2

Soprano 3

A som - bra de

A som - bra de mis ca - be -

A som - bra de mis ca - be - - -

5

Sop. 1

Sop. 2

Sop. 3

mis ca - be - llos se_a - dur - mió si

- llos se_a - dur - mió si

llos se_a - - - dur - mió si

8

Sop. 1

Sop. 2

Sop. 3

le re - cor - da - ré - yo

le re - cor - da - ré - yo

le re - cor - da - ré - yo

A sombra de mis cabellos

12

Sop. 1
A - dur - mió - se_el ca - ba -

Sop. 2
A - dur - mió - se_el ca - ba -

Sop. 3
A - dur - mió - se_el ca - ba -

16

Sop. 1
lle - ro en mi re -

Sop. 2
lle - ro en mi re - ga - zo_a -

Sop. 3
lle - ro en mi re - ga - zo_a - cos -

20

Sop. 1
ga - zo_a - cos - ta - do

Sop. 2
- cos - ta - do

Sop. 3
- ta - do

A sombra de mis cabellos

24

Sop. 1
en ver - se mi pri - sio -

Sop. 2
en ver - se mi pri - sio -

Sop. 3
en ver - se mi pri - sio -

28

Sop. 1
ne - ro muy di - cho -

Sop. 2
ne - ro muy di - cho - so

Sop. 3
ne - ro muy di - cho - so se_ha ha -

32

Sop. 1
- so se_ha ha - lla - do

Sop. 2
se_ha ha - lla - do

Sop. 3
- lla - do

A sombra de mis cabellos

36

Sop. 1
De ver - se muy

Sop. 2
De ver - se muy tras - por - ta -

Sop. 3
De ver - se muy tras - por - ta - - -

40

Sop. 1
tras - por - ta - do se_a - dur - mió si

Sop. 2
- do se_a - dur - mió si

Sop. 3
do se_a - - - dur - mió si

43

Sop. 1
le re - cor - da - ré yo

Sop. 2
le re - cor - da - ré yo

Sop. 3
le re - cor - da - ré yo

ANEXO B – Partitura “A velhice da porta-bandeira”, de Eduardo Gudin e Paulo Cesar Pinheiro (arranjo: Selma Boragian)

CORO DE CÂMARA
 comunicantus
 USO DIDÁTICO - 2018



A velhice da porta-bandeira
 (Eduardo Gudin/Paulo Cesar Pinheiro)

arranjo Selma Boragian

♩ = 64

A

S. E - la re-nun-ci-ou A Man-guei-ra sa - iu e-la fi-cou

A. o o o o

T. ah o o o o

B. ah o o o o

8

S. E-ra por-ta ban-dei-ra des-de'apri-mei-ra vez. Por que

A. ah ah uh uh o o o

T. ah ah uh uh o

B. ah ah uh uh uh o

2

14 **B**

te-rá si-do'is-so que'e-la fez. Não Nin-guém sa-be

o Não uh

du ru ru ru ru ru ru Não Nin-guém sa-be

du ru ru ru ru

19

rá E - la se de - mi - tiu ou-tra vi - rá

ah uh ah

rá uh ah

dun du ru ru ru ru ru ru ru ru ru run dun dun dun dun dun dun dun dun dun

24

Nin-guém a viu cho-ran - do coi-sa tão sin-gu lar

cho-ran - do uh sin-gu lar

uh cho-ran - do uh sin-gu lar

dun dun dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

29
Quan - do'a ban-dei-ra tre-meu no ar _____ Ô _____
ah _____ e _____ tu ru ru Ô _____
ah _____ e _____ don don don don don don Ô _____
run du ru ru run dun dun dun dun dun dundun du ru ru ru ru Ô _____

34
_____ Quan-do to-da'a-ve-ni-da sam- bo _____ ou o seu
o _____
o _____

40
mun-do se des-mo-ro-nou fo ro ro ro ru ru ru ru Ô _____ Quan-do
_____ ou ru ru ru ru Ô _____ Quan-do
_____ fo ro ro ro ro ro ro ro Ô _____ Quan-do
_____ to ro ro ro ro ro ro ro Ô _____

4

46

to-da'a-ve ni-da sam- bo _____ ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou du

to-da'a-ve ni-da sam- bo _____ ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

to-da'a-ve ni-da sam- bo _____ ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

52

D *pp* ou o seu mun-do se des-mo-ro-nou

run dun tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

mf du run E - - la se'e-mo-cio-nou

pp du run du run tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

mf du run dun dun dun du ru ru run dun du ru ru

56

mf tchã tchã tchã viu _____ al-guém gri-tou

Per-to de-la'e-la'ou-viu tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

ru ru ru ru ru du ru ru run dun dun dun dun dun dun dun du ru ru

60

"Vi-va'a por-ta ban-dei - ra" Sou eu, e - la pen-sou

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

run dun du ru ru run dun dun dundun du ru ru

65

Mas foi a ou-tra quem se cur-vou Ô

Mas foi a ou-tra quem se cur-vou tu ru ru Ô

Mas foi a ou-tra quem se cur-vou don don don don don don don don Ô

run du ru ru run dun dun dun dun dun dundun du ru ru ru ru don don

70

Quan-do'a por-ta ban-dei-ra pas-sou quem viu e-la

ou quem viu

ou quem viu

don don ro ron don don quem viu

6

76

se le - van - tou e'a-plau - diu o _____ Ô _____

tchã tchã tchã tchã o tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã o tchã tchã tchã tchã tchã tchã

don don o don don don don ro

81

— Quan - do'a por - ta ban - dei - ra pas - sou

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã tchã

ron don don

84

quem viu e - la se le - van - tou e'a-plau - diu uh

tchã tchã tchã e - la se le - van - tou e'a-plau - diu uh

tchã tchã tchã tchã tchã le - van - tou e'a-plau - diu uh

quem viu e'a-plau - diu uh

ANEXO C – Partitura “Cateretê”, de Osvaldo Lacerda

CORO DE CÂMARA
comunicantus

USO DIDÁTICO - 2017

I. CATERETÊ

Osvaldo Lacerda

Os trechos percussivos contêm ritmos característicos do cateretê.
Podem ser executados de duas maneiras diferentes a critério do regente:

1) Sopranos e Contraltos batem palmas na linha superior (1),
Tenores e Baixos batem palmas na linha inferior (2).

2) Todo o coro palmeia a linha superior e sapateia a inferior.
A segunda maneira é a mais autêntica. Para que produza o efeito desejado,
o coro deverá situar-se sobre um estrado sonoro (mas não estrondoso...) de madeira.

Moderado ♩ = 104, mas com animação

1 SOPRANOS
CONTRALTOS

2 TENORES
BAIXOS

f sempre

5

1

2

Moderado ♩ = 84

10

S. *mf, dolce*

A. *mf, dolce*

T. *mf, dolce*

B. *mf, dolce*

Sau - da - de qua - se se ex - pli - ca nes - ta tro - va que te dou:

Sau - da - de qua - se se ex - pli - ca nes - ta tro - va que te dou:

Sau - da - de qua - se se ex - pli - ca nes - ta tro - va que te dou: Sau -

Sau - da - de qua - se se ex - pli - ca nes - ta tro - va que te dou: Sau -

Editoração: Fred Teixeira

2

15 **poco rall.**

S. da - qui-lo que não fi - cou, da qui-lo que não fi - cou.

A. da - qui-lo que não fi - cou, que não fi - cou.

T. da-de é a fal-ta que fi-ca, da - qui-lo que não fi - cou, que não fi - cou.

B. da-de é a fal-ta que fi-ca, da - qui-lo que não fi - cou, que não fi - cou.

21 Moderado $\text{♩} = 104$, mas com animação

1 *f sempre*

2

28 Moderado $\text{♩} = 84$

mf, dolce

S. Sau - da-de pa-la-vra do-ce que tra - duz tan-to a-mar - gor.

mf, dolce

A. Sau - da-de pa-la-vra do-ce que tra - duz tan-to a-mar - gor.

mf, dolce

T. Sau - da-de pa-la-vra do-ce que tra - duz tan-to a-mar - gor. Sau - da-de é co-mo se

mf, dolce

B. Sau - da-de pa-la-vra do-ce que tra - duz tan-to a-mar - gor. Sau - da-de é co-mo se

34 3

senza rall.

S. *p*
es - pi-nho chei-ran-do a flor, chei-ran do a flor. Se é tris te

A. *p*
es - pi-nho chei-ran-do a flor, chei-ran do a flor. Tris - te.

T. *p*
fos se es - pi-nho chei-ran-do a flor, chei-ran do a flor. Tris - te.

B. *p*
fos se es - pi-nho chei-ran-do a flor, es - pi-nho chei-ran do a flor. Tris - te.

41

S. *f*
— sen-tir sau - da - de, — mui-ta sau - da-de de alguém, ma -

A. *f*
— sen-tir sau - da - de, — mui-ta sau - da-de de alguém

T. *f*
— sen - tir sau-da-de, mui-ta sau - da-de de alguém, ma -

B. *f*
— sen - tir sau-da- de, — mui-ta sau - da-de de alguém

4

47

p subito **poco rall.** **A tempo** **rall.** *p*

S. ior in-fe-li-ci - da-de é não tê-la de ninguém, de nin guém.---

A. é não tê-la de ninguém, de nin guém.---

T. ior in-fe-li-ci - da-de É não tê-la de nin guém.---

B. É não tê-la de nin guém.---

55 Moderado ♩ = 104, mas com animação

1

2

p

60

1

2

pp **f** **poco rall.** **< ff**

30

(*) *ff* *gliss. (senza decresc.)* (**) *pp* (3)

S. CEM
H
A
gliss.
DON

S. gliss.

M.S. gliss.

T. / / / / / /

T. / / / / / /

B. / / / / / /

(a) -cem
(a)-cem do na no bis pa
do na no bis pa - - - - - cem

37

p *p* *crese.* *f*

S. DON - - - - - do na no bis pa cem

S. DON - - - - - do na no bis pa cem

M.S. DON - - - - - do na no bis pa cem

T. DON - - - - - do na no bis pa cem

T. DON - - - - - do na no bis pa cem

B. DON - - - - - do na no bis pa cem

- - - - - cem
Pa cem
Pa cem

44

p

S. DON DON DON DON DON

S. NA NA NA NA NA

M.S. NO NO NO NO NO

T. BIS BIS BIS BIS BIS

T. PA PA PA PA PA

B. CEM CEM CEM CEM CEM

(*) A rimando = caume

(**) Lema o texto rap: Dona Nobis Pa cem

50

Soprano: NA NA NA NA NO
Alto: NO NO NO NO NA
Mezzo-Soprano: BIS) BIS) BIS) BIS) PA
Tenor: PA PA PA PA CEM
Tenor: CEM CEM CEM CEM
Bass: DON DON DON DON CEM

57

Soprano: NO DON
Alto: NA NA
Mezzo-Soprano: PA NO
Tenor: CEM BIS)
Tenor: BIS) PA
Bass: DON CEM

Measures 58-64 (boxed):
Soprano: NA- DON-
Alto: DON- NA-
Mezzo-Soprano: NO-
Tenor: BI(S)
Tenor: PA-
Bass: CEM-

65

Soprano: NA NA
Alto: NO NO
Mezzo-Soprano: PA PA
Tenor: DON DON
Tenor: NA NA
Bass: CEM CEM

Measures 66-71:
Soprano: DO NA - - - - - NO BI (S) PA CEM
Alto: DO NA - - - - - NO BI (S) PA CEM
Mezzo-Soprano: DO NA - - - - - NO BI (S) PA CEM
Tenor: DO NA - - - - - NO BI (S) PA CEM
Tenor: DO NA - - - - - NO BI (S) PA CEM
Bass: DO NA - - - - - NO BI (S) PA CEM

Durata CA-5'20'

ANEXO E – Partitura “Lua, Lua, Lua”, de Esther Scliar e Lucia Candall



Uso Didático - 2023

3

Esther Scliar
1965

LUA LUA

Texte brésilien
de Lucia Candell

2. JUNHO 20.12.94

Andante espressivo

SOPRANO
Lu.a lu.a lu - a lu - a Bo. tão de laran-

ALTO
lu.a lu.a lu - a lu - a Bo. tão de laran-

TENOR
Lu.a lu.a lu - a lu - a Bo. tão de laran-

BASSE
Lu.a lu.a lu - a lu - a de ja. nei. ro Bo. tão de laran-

- jal. Flor de li. mo - ei - ro Lu - a lu - a

- jal. Flor de li. mo - ei - ro. Lu - a lu - a va -

- jal. Flor de li. mo - ei - ro. Lu - a lu - a.

- jal. Flor de li. mo - ei - ro. Lu - a lu - a va -

lu - a lu - a lu - a lu - a

qui - nha de pra - ta Lu - a lu - a lu - a

lu - a Lu - a lu - a

qui - nha de pra - ta Lu - a lu - a

Doação Benedito de 2004

4

lu_a Lu_a lu_a Bo-tão de laran-
 lu_a Lu_a lu_a Bo-tão de laran-
 a. lu_a lu_a Bo-tão de laran-
 a. lua lua lu-a lua de Janei-ro Botão de laran-

jal. Flor de limo-ei-ro. Lua lua lu-a lu-
 jal. Flor de limo-ei-ro Lua lua lu-a Bri-lhando lá no
 jal. Flor de limo-ei-ro. Lua lua lu-a bri-
 jal. Flor de limo-ei-ro. Lua lua lu-a bri-

pp

a — Brin-cando coas es-trê-las andando ao léu
pp
 céu Brin-cando coas es-trê-las andando ao léu
pp
 lhando lá no céu Brincando coas es-trê-las andando ao léu.
pp
 lhando lá no céu Brincando coas es-trê-las andando ao léu.

(♩=120)

p *(p)*

ff *mf*

{ uá } { pa pa pa }



(p) *(p)*



f (*sempre*)

f *fp*

{ pa uá----- }

f *fp*

Musical score system 1. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains several measures of music, ending with a fermata and the instruction *f*(sempre). The bottom staff consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. It begins with a fermata and the instruction {...a...}. In the final measure, there are vocal-like markings: {pa uá.....} above the treble staff and {sp} uá..... below the bass staff. Dynamic markings *f* and *sp* are present throughout the system.



Musical score system 2. The top staff is a single melodic line in treble clef, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment, starting with a fermata and the instruction {...a...}.



Musical score system 3. The top staff is a single melodic line in treble clef, ending with two measures marked "1" and "2" above them, both labeled "improvisação". The bottom staff consists of two staves (treble and bass clefs) for piano accompaniment. It includes vocal-like markings: {...a...}, {...a}, {uá}, {uá}, {uá}, {uá}, and {uá}. Dynamic markings *f* and *sp* are used throughout the system.

The musical score is written for saxophone and piano. It begins with a tempo of $\text{♩} = 120$. The saxophone part features a melodic line with dynamic markings *ff*, *p*, *cresc.*, and *ff*. The piano accompaniment consists of chords and a rhythmic pattern, with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. The lyrics "uá uá uá uá" are written under the piano part. A section of the saxophone part is marked "4 vezes" (4 times). The tempo changes to $\text{♩} = 60$ for a "Sax solo" section, which includes a *trillo* (trill) and a *trill* (trill) marking. The saxophone part continues with a melodic line and dynamics *f* and *ff*. The piano part continues with chords and dynamics *f*. The lyrics "ó ó ó" are written under the piano part. A section of the saxophone part is marked "(2ª vez)" (2nd time). The score concludes with a *trill* (trill) marking and dynamics *ff*. The lyrics "uá uá" are written under the piano part. A footnote at the bottom left reads "*) manus." with a musical notation example.

ANEXO G – Partitura “Motet em Ré Menor (Beba Coca-Cola)”, de Gilberto Mendes e Décio Pignatari

CORAL da ECA
 comunicantibus
 ECA-USP

Uso didático - 2023

MOTET EM RÉ MENOR

Música: GILBERTO MENDES
 Texto: DÉCIO PIGNATARI

Dedicado a José Luis Paes Nunes

1 5

cola
 fff

ba be cola beba coca ba be cola ca co caco cola
 fff

beba coca cola babe cola beba coca ba be cola ca co caco cola
 fff

10

caco caco cola
 fff

beba caca cola babe cola beba coca ba be cola ca co caco cola
 ppp

beba coca cola babe cola caco caco cola
 ppp

beba coca cola beba coca ba be cola ca co caco cola
 ppp

15

ba
 P

beba coca ba ca co caco cola
 P

beba coca ba be cola beba coca ba be cola ca co be
 ppp

10008

© Copyright 1979 by EDITORA NOVAS METAS LTDA
 São Paulo - BRASIL - All rights reserved

20

babe cola
fff

beba coca

babe cola

coco

co
fff

beba coca cola

ba be cola

beba coca

ba be cola

coco

fff

crescendo

fff

solo

fff

crescendo

fff

coco coca cola

PPP

25

30

la
P

coca ba

beba be

babe

fff

la
P
Tutti

beba coca cola

ba be cola

beba coca

ba be cola

coco coca cola

P

ca
P

ca
P

coca

ca
P

ba be cola

ca co ca co

cola

PPP

P

beba coca cola

ba be cola

beba coca

babe

40

Handwritten musical score for measures 40-44. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics are:
Soprano: be **fff** solo
Alto: ba be co la **P** be ba co ca **fff** ba be co la ca co ca co **ppp** co la **a 2**
Piano: be ba co ca co la ba be be **fff** co **P**
Bass: be ba co ca co la **fff** be **fff**
Measure numbers 40, 41, 42, 43, and 44 are indicated above the staves.

45

Handwritten musical score for measures 45-49. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics are:
Soprano: ca co ca co co la **fff**
Alto: be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co **fff**
Piano: be ba co ca co la ba be **fff**
Bass: be ba co ca co la **fff**
Measure numbers 45, 46, 47, 48, and 49 are indicated above the staves.

50

Handwritten musical score for measures 50-54. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The lyrics are:
Soprano: be ba ba be co la ca co ca co co la **fff**
Alto: tutti ba be co la **fff** be ba co ca ba be co la ca co ca co
Piano: be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be **fff** la **fff**
Bass: be ba co ca be ba co ca ba be co la **fff** la **fff**
Measure numbers 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated above the staves.

55 60

be ba co ca cola babe cola ca P

ca ca ca co cola P

be ba be P

beba coca babe cola P

65

co PPP beba fff

beba coca cola fff babecola co PPP fff beba solo

cola ba beba cola beba coca babe cola cacocaco cola PPP

cola ba beba cola PPP co beba fff solo

cola ba fff be PPP fff cola P

cola ba fff Tutti be PPP fff solo

beba coca cola ba fff be PPP fff cola P

cola babe cola beba coca babe cola cacocaco fff P

10008

4

Detailed description: This is a handwritten musical score for the song 'Beba Coca-Cola'. It consists of three systems of staves. The first system (measures 55-60) includes a vocal line with lyrics 'be ba co ca cola babe cola ca' and dynamic markings 'PPP' and 'P'. Below it is a piano accompaniment with rhythmic patterns and lyrics 'ca ca ca co cola'. The second system (measures 61-65) features a vocal line with lyrics 'beba coca cola babecola' and dynamic markings 'fff', 'co', and 'PPP'. The piano accompaniment has lyrics 'cola ba beba cola beba coca babe cola cacocaco cola'. The third system (measures 66-70) continues the vocal line with lyrics 'cola ba beba beba' and dynamic markings 'fff', 'Tutti', and 'PPP'. The piano accompaniment has lyrics 'cola beba coca babe cola cacocaco'. The score concludes with a final vocal line 'cola' and piano accompaniment 'babe cola beba coca babe cola cacocaco'. The page number '10008' is at the bottom right, and a small '4' is at the bottom center.

Tutti 75

be ba co ca cola ba be cola be ba co ca

a 2

Tutti P solo

be ca co ba la

beba be ca co ba ba be cola ca co ca co cola

PPP

co ba babe be ca co ba

P 80 **fff**

be PPP cresc. ba be

Tutti be PPP cresc. ba be

be ba co ca cola ba be cola beba co ca ba be cola ca co ca co cola

PPP cresc.

be PPP cresc. ba be

85 90

ba **fff** decresc. be ba be ba be

be ba co ca cola ba be cola beba co ca ba be cola ca co ca co cola

fff decresc. 95

ba PPP

4 solistas { I *m* gliss.

be ba co ca cola ba be cola beba co ca ba be cola ca co ca co cola

PPP

5

10008

100

gliss.

be ba co ca cola ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co cola

5

II ba be beba ba be III co ca IV co la co la

gliss.

be ba co ca cola ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co cola

10

co la. ba be be ba ba be ba be be ba ba be co ca

gliss.

be ba co ca cola ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co cola

15 20

co la co la co la

ca co co ca ca co co ca ca co

gliss.

be ba co ca cola ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co cola

25

co la co la co la

ba be be ba ba be

co ca ca co co ca ca co co ca ca co

gliss.

be ba co ca cola ba be co la be ba co ca ba be co la ca co ca co cola

CODA

(A) $\downarrow=100$ P be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be
P cresc.

co la ca co co la
be ba co ca co la ba be co
be ba co ca co la ba be co la be ba co ca ba be
la be ba co ca ba be co la ca co co la
co la ca co co la
cresc.
co ca ba be co la ca co co
cresc.
be ba co ca co la ba be co la
la ca co la ba be co la
ba be co la ba
cresc. molto f
ba be co la ba
f ♯ = 162
ba be (B) clo a ca clo a ca clo a ca
ba be clo a ca clo a ca clo a ca

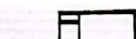
EXPLICAÇÃO DOS SÍMBOLOS:

Pontos e linhas representam as 5 únicas notas cantadas, nos registros grave e agudo de cada voz; *mi bemol*, pelos sopranos, *re*, pelos tenores, *lá*, pelos contraltos, *sol sustenido*, pelos baixos, e *fá*, somente nos compassos nºs 5 e 6, pelos baixos.

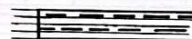
Os pontos equivalem a notas curtas de valor igual - 4 para cada oscilação do pêndulo do metrônomo, regulado a 104 oscilações por minuto - e também a uma divisão (pulsação) do espaço (tempo) em relação à qual todos os outros sons devem ser medidos. Executar essas notas *muíto bem articuladas*, mas sempre em *legato*. Cada linha equivale a uma nota longa que dura a sua extensão gráfica.



Cada cantor emite a voz numa altura qualquer, mantida firme, do seu registro central, mais agudo ou mais grave, conforme indicação do gráfico. O resultado, aleatoriamente obtido, será um complexo sonoro em que todas as vozes, individualmente, estarão em relacionamento intervalar microtonal.



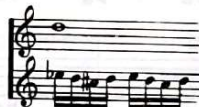
Som falado, numa entonação dramática, sobretudo na CODA. Acentuar as variações de altura, com expressão de surpresa, indignação, advertência. Todos os cantores rigorosamente dentro do mesmo ritmo, mas completamente independentes quanto à ondulação frequencial expressiva.



Som expirado, sempre "fff".



Ondulação de um som em torno de outro som básico, primeiramente a 2 naipes e nas outras vezes a 2 vozes solistas. O resultado deve produzir o efeito de um som único que incha e desincha periodicamente. Execução:



1a. voz
etc.

2a. voz

As partes das 4 vozes solistas, a partir do compasso nº 93, estão representadas pelo próprio texto e escritas entre as pautas. Cantar cada sílaba sobre o ponto que lhe corresponde na partitura.

I - Longo glissando sobre o "m" nasa?, "bocca chiusa", por uma voz de soprano que parte do mais agudo, em falsete (compasso 93), ao mais grave (compasso 122), sempre "f".

II - Voz de tenor em seu registro normal, com entonação grotesca, irritada, rabujenta (como o Pato Donald), arranhando na garganta e cantando desafinadamente este desenho melódico, em qualquer altura:



III - Voz de tenor em seu registro normal, com entonação cacarejada.
IV - Voz de tenor em seu registro agudo, com entonação aflita, gritando, como quem diz: "Cuidado." Cantar as 2 sílabas sobre 1 ponto.

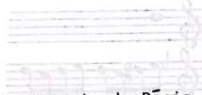
A partir do compasso nº 122, todos os sopranos, contraltos e baixos *transformam* o som musical que vinham produzindo no ruído de uma ânsia de vômito, enquanto se contorcem com as mãos no estômago.

A - O maior número possível de cantores arrota. Se não conseguirem dar o arrote ao vivo, em seu lugar deve soar, amplificado, um arrote gravado, que os cantores representam dar. Segue-se a CODA, em andamento *um pouco mais lento*.

B - O regente se vira para o público, a fim de receber os aplausos. Logo em seguida, *durante o aplauso do público*, inesperadamente é aberta entre os cantores uma faixa em que está escrita em letras grandes a palavra CLOACA; e todos os cantores falam bem alto e com entusiasmo essa palavra, no compasso final, agitando o braço em cada sílaba como numa competição esportiva.

Muita atenção às indicações de "tutti", "solo", "a 2", que se referem à pauta abaixo. E observar com o máximo rigor a dinâmica indicada, que se refere à pauta acima.

A regência de cada linha (6 compassos) deve ser feita em 3-2-2-2-2-1 tempos, até a CODA.



Texto do poema concreto de Décio Pignatari:

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 c l o a c a



Esta música foi terminada em Outubro de 1966, na cidade de Santos, Brasil, e executada em primeira audição mundial pelo Madrigal Ars Viva sob direção de Klaus-Dieter Wolff.

ANEXO H – Partitura “O amor é elo”, de Emicida (arranjo: Juliana Ripke)



Uso didático - 2023

"O amor é elo"

*Com muito carinho, dedicado especialmente ao Coral Juvenil do Guri*Medley Emicida: AmarElo, Levanta e anda,
Mãe, Passarinhos, Principia e SodadeEmicida
arranjo: Juliana Ripke
adaptação e edição: Leonardo Rodrigues

O amor é certo na incerteza
Socorro no meio da correnteza
Tão simples como um grão de areia
Confunde os poderosos a cada momento
Amor é decisão, atitude
Muito mais que sentimento
Atento, fogueira, amanhecer
O amor perdoa o imperdoável
Resgata a dignidade do ser
É espiritual
Tão carnal quanto angelical
Não tá no dogma ou preso numa religião
É tão antigo quanto a eternidade
Amor é espiritualidade
Latente, potente, preto, poesia
Um ombro na noite quieta
Um colo pra começar o dia

Solo falado durante coro (c. 1 - 8):

Principia

$\text{♩} = 120$

Soprano
la ia la ia la ia — la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Contralto
Ah — la ia la ia la ia Ah — la ia la ia la ia

Tenor
Ah — la ia la ia la ia Ah — la ia la ia la ia

Baixo
la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

Piano (Rhodes)
D^{maj7} C^{#13(#11)} F^{#m7} C^{#m9} Eb^{7(#11)} D^{maj7} C^{#13(#11)} F^{#m7} B⁷ Em⁷ A⁷

2

Levanta e anda

9 ^{3.}

S. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

C. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

T. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

B. la Quem cos-tu-ma vir de on - de'eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

P. Em⁷ A⁷ D^{maj7} D^{maj7} D/E

14

S. guir. Mas eu sei que vai que o so - nho te

C. guir Per-mi-ta que eu fa - le. sh! *(como quem pede silencio colocar o dedo indicador na frente da boca.)* Vai

T. guir sh! Vai

B. guir sh! Vai

P. F#m⁷ E/F# F#m⁷ D^{maj7}

19

S. traz coi-sas que te faz pros - se - guir.

C. Vai faz pros - se - guir Per-mi-ta que eu fa - le.

T. Vai faz pros - se - guir.

B. Vai faz pros - se - guir.

P. D^{maj7} D/E F° F#m⁷ E/F# F#m⁷

25

S. la ia la ia la ia

C. **Principia**
vai le-van-ta'e an-da Ca-le'o-can-sa - ço Re-fa-ça'o la - ço

T. vai le-van-ta'e an-da Ca-le'o-can-sa - ço Re-fa-ça'o la - ço

B. tu tchap tchap tu tchap tu tchap tchap tchap tu tchap tchap tchap tu

P. F#m⁷ Bm⁷ C#m⁷

28

S. la ia la ia la ia la ia la ia la ia

C. O-fe-re-ça'uma-bra-ço quen-te A mú-si-ca'ésó'u-ma-se-

T. O-fe-re-ça'uma-bra-ço quen-te A mú-si-ca'ésó'u-ma-se-

B. du tchap tchap tchap tu tchap tchap tu tchap tu du tchap tchap tchap

P. D^{ms}7 C#m⁷ D^{ms}7

31

S. la ia la ia la ia la ia la ia

C. men-te Um sor-ri-so'ain-da'é'a ú-ni-ca lín-gua que to-dos en-ten-de

T. men-te Um sor-ri-so'ain-da'é'a ú-ni-ca lín-gua que to-dos en-ten-de

B. tu tchap tchap tu tchap tu - - do que nós te-mos

P. C#m⁷ D^{ms}7 F^o Em⁷

4

Levanta e anda

34

S. uh

C. la ia la ia la ia la ia la ia la ia la ia

T. uh

B. nós so - mos ma - ior nos fal - ta

P. D C#m⁷ D C#m⁷

38

S.

C. la ia la ia la ia la ia la ia

T.

B. só so - nhar se guir so-nhar e se - guir

P. D C#m E F#m⁷

Passarinhos 3

42

S. du ru du ru du ru du ru du ru du ru du ru Eu vou

C. Se - rá que'osol sai pra'um voo melhor? Eu vou

T. du ru du ru du ru du ru du ru du ru du ru Eu vou

B. dum dum dum dum dum Se - rá que'osol sai tal - vez vou

P. A⁶ A/C#

5

46

S.
 espe-rar tal-vez na pri-ma-ve-ra du ru du ru du ru E'o que

C.
 espe-rar tal-vez na pri-ma-ve-ra O céu cla-re-ia'evem ca-lor vê só! E'o que

T.
 espe-rar tal-vez na pri-ma-ve-ra du ru du ru du ru E'o que

B.
 espe-rar sim vou ve-nha O céu cla-re-ia'evem so-brou

P.
 D^{ma7(ad9)} Dm A⁶ A/C#

50

AmarElo

S.
 sobrou de nós Per-mi-ta que eu fa-le Não as mi-nhas ci-ca-tri-

C.
 sobrou de nós du ru du ru du ru du ru

T.
 sobrou de nós Per-mi-ta que eu fa-le Não as mi-nhas ci-ca-tri-

B.
 fa-le tu-do dum dum dum dum dum dum dum

P.
 C^(ad9) D A^(ad9)

54

S.
 - zes Tan-ta dor rou-ba nos-sa voz Sa-be'o que res-ta de nós?

C.
 du ru du ru du ru du ru du ru du ru

T.
 - zes Tan-ta dor rou-ba nos-sa voz Sa-be'o que res-ta de nós?

B.
 dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

P.
 B⁷ D^{ma7(ad9)}

6

57

S. Al - vos pas - se - an - do por a - í

C. du ru du ru Al - vos pas - se - an - do por a - í

T. Al - vos pas - se - an - do por a - í

B. de nós só al - vos por a - í so - mos

P. $D^{maj7(add9)}$ A A^{\flat}

estalos de dedos em
ostinato nos tempos 2 e 4
até c. 67

Passarinhos

60

S. du ru du ru du ru du ru sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a

C. Pas - sa - ri - nhos sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a'a -

T. Pas - sa - ri - nhos sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos a'a -

B. dum dum dum dum dum dum e sol - tos a vo - ar Dis - pos - tos

P. A^{\flat} $D^{maj7(add9)}$ $G^{(add9)}$

64

S. du ru du ru du ru nem que se - ja no pei - to'umdo ou - tro

C. char um ni - nho nem que se - ja no pei - to'umdo ou - tro

T. char um ni - nho nem que se - ja no pei - to'umdo ou - tro

B. dum dum dum dum ou - tro um ni - nho pei - to

P. A^{\flat} $C^{(add9)}$ $D^{maj7(add9)}$

68 **Sodade**

S. ia é - ia é - ia iá é - ia é - ia não

C. **Principia**
En-quan-to'a ter - ranão for li - vre eu tam-bém não

T. pé esqu. pé dir. p. e. p. d. p. e. En-quan-to'a ter - ranão for li - vre eu tam-bém não

B. pé esqu. pé dir. p. e. p. d. En-quan-to'a ter - ranão for li - vre eu tam-bém não

P. $D^{(omit3)}$ $A^{(omit3)}$ iá é - ia é - ia não

72 **Mãe**

S. sou ah! Nos-sas mãos ain-da'en-cai-xam cer - to

C. sou ah! Nos-sas mãos ain-da'en-cai-xam cer - to

T. sou ah! Nos-sas mãos ain-da'en-cai-xam cer - to

B. sou ah! Nos-sas mãos ain-da'en-cai-xam cer - to

P. $D^{(omit3)}$ $A/C\#$ D^{maj7}

76

S. Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a'a voz de mi-nha mãe

C. Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a'a voz de mi-nha mãe

T. Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a'a voz de mi-nha mãe

B. Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a'a voz de mi-nha mãe

P. D^{maj7} $F\#\#\#7$

8

80

S. em tu - do'eu vi - a nós _____ A sós nes - se mun - do'in - cer -

C. em tu - do'eu vi - a nós _____ A sós nes - se mun - do'in - cer -

T. em tu - do'eu vi - a nós _____ A sós nes - se mun - do'in - cer -

B. em tu - do'eu vi - a nós _____ A sós nes - se mun - do'in - cer -

F. F#m⁷ D^{maj7}

83

S. - to _____ Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a' a voz _____

C. - to _____ Pe-ço'um an - jo _____ Em tu - do'eu vi - a' a voz _____

T. to _____ Pe-ço'um an - jo que me'a-com-pa - nhe Em tu - do'eu vi - a' a voz _____

B. to _____ Pe-ço'um an - jo _____ Em tu - do'eu vi - a' a voz _____

F. D^{maj7} F#m⁷ A/B A/C# F#m⁷

87

S. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

C. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

T. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

B. de mi - nha mãe Em tu - do'eu vi - a nós

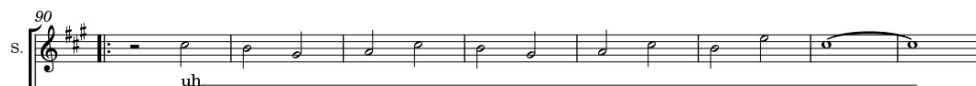
F. F#m⁷ G/F# C^{maj7}

(sussurrando)

Solo falado feminino:


E eu nem sabia como seria
 Alguém previnha: filho é pro mundo
 Não, o meu é meu
 Sentia a necessidade de ter algo navida
 Buscava o amor das coisas desejadas
 Mas o amor, o amor já é o elo

90

S. 

C. 

T. 

B. 


P. 


Levanta e anda / Mãe / Principia


Solo falado:

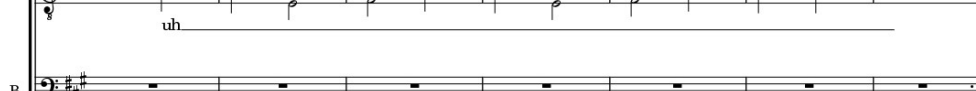
Filho, abrace sua mãe
 Pai, perdoe seu filho; paz, é reparação
 Fruto de paz
 Eu descobri o segredo que me faz humano
 Já não está mais perdido o elo
 O amor é o segredo de tudo

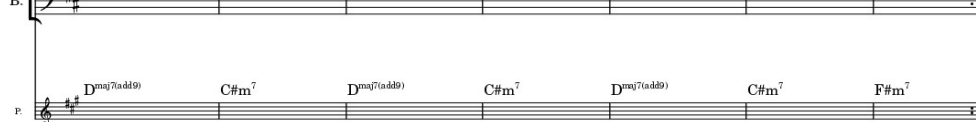
98

S. 

C. 

T. 

B. 

P. 

10

105

S. Quem cos-tu-ma vir de on - de eu sou às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

C. tu tu tu às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se -

T. tu tu tu às ve-zes não tem mo-ti - vo pra se

B. tu tu tu tu tu tu le - van -

P. F#m⁷ D^{maj7} D/E

110

S. guir Mas eu sei que

C. guir Mas eu sei que

T. En-tão le-van-ta'e an-da vai le-van-ta'e an-da vai le-van-ta'e an-da

B. ta so - nhar se - guir tu tu tu

P. F#m⁷ A/C#

114

S. vai que'oso - nho te traz coi-sas_ que te faz pros - se - guir

C. vai que'oso - nho te traz coi-sas_ que te faz pros - se - guir

T. **Principia**
la ia la ia la ia la ia la ia pros - se vai le-van-ta'e an-da

B. tu tu tu tu vai lá pros - se - guir

P. D^{maj7} D/E F° F#m⁷

119

S. vai le-van-ta'e an-da

C. vai le-van-ta'e an-da

T. vai le-van-ta'e an-da vai le-van-ta'e an-da vai le-van-ta'e an-da

B. tu so-nhar se-guir le-van-ta'e an-da

P. $F\#m^7$ $F\#m^7$

AmarElo

122

S. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

C. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

T. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

B. Te-nho san-gra-do de-mais Te-nho cho-ra-do pra-ca-chor-ro

P. A B/A

126

S. A-no pas-sa-do'eu mor-ri Mas es-se a-no'eu não mor-

C. A-no pas-sa-do'eu mor-ri Mas es-se a-no'eu não mor-

T. A-no pas-sa-do'eu mor-ri Mas es-se a-no'eu não mor-

B. A-no pas-sa-do'eu mor-ri Mas es-se a-no'eu não mor-

P. D/A A

12

129

S. - ro le - van - ta'e an - da vai le - van - ta'e an - da

C. - ro le - van - ta'e an - da vai le - van - ta'e an - da

T. - ro le - van - ta'e an - da vai le - van - ta'e an - da

B. - ro le - van - ta'e an - da vai le - van - ta'e an - da

P. A

Principia

131

S. En-quan-to'ater - ranão for li - vre eu tam-bém não sou vai le-van-ta'e an-da

C. En-quan-to'ater - ranão for li - vre eu tam-bém não sou vai le-van-ta'e an-da

T. En-quan-to'ater - ranão for li - vre eu tam-bém não sou vai le-van-ta'e an-da

B. En-quan-to'ater - ranão for li - vre eu tam-bém não sou vai le-van-ta'e an-da

P. F#m7 B7 Em7 A7 D(maj)7 F#m7

135

S. O'a-mor é e - lo En-quan-to'a ter - ra

C. O'a-mor é e - lo En-quan-to'a ter - ra

T. O'a-mor é e - lo En-quan-to'a ter - ra

B. O'a-mor é e - lo En-quan-to'a ter - ra

P. F#m7 D(maj)7

13

138

S. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

C. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

T. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

B. vai le - van - ta'e an - da O'a - mor é e - lo

P. D/E E/F# A/B

140

S. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

C. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

T. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

B. En-quan-to'a ter - ra não for li - vre eu tam - bém não sou

P. D^{7(b9)} D/E A

ANEXO I – Partitura “Pôr-do-Sol”, de Eduardo Gudín e Marco Antonio da Silva Ramos (arranjo: Carlos Menezes Jr.)



Pôr do Sol

Música: Eduardo Gudín
 Texto: Marco Antônio da Silva Ramos
 Arranjo: Carlos Menezes Jr.

J = 64

Chords: $A_{sus}^2(e^{11})$, $Bm7^{(11)}$, $E7_{sus}^4$, $F\#7_{sus}^4(e^{11})$, $Bm7^{(11)}$, $E7_{sus}^4$, $A7_{sus}^4$

Soprano: Ah

Contralto: Ah

Tenor: Ah

Baixo: Ah

9 $D7^M$ melodia principal $D7_{sus}^4(e^{11})$ $F\#7_{sus}^4$ $Bm7$ $F\#m7$ $Am7$

S. Mes-mo que vo - cê Ah
 Mes-mo que vo - cê

C. Mes-mo que vo - cê Ah
 Mes-mo que vo - cê

T. Mes-mo que vo - cê Ah não se por e_a mor - te_a não ma -
 Mes-mo que vo - cê cen - su rar e_o ros - to_es-cu - re -

B. Mes-mo que vo - cê con - ven - ça_o por do sol a não se por e_a mor - te_a não ma -
 Mes-mo que vo - cê me_a pon - te_o seu o - lhar pra cen - su - rar e_o ros - to_es-cu - re -

15

S. $F\#m7$ $G\#m7(1\#5)$ $G7M$ $A7sus4(9)$ $D7M$ $D7M$

não pos - so mais vo - cê me cha - mar
vo - cê me cha - mar

C. não pos - so mais lhe a - ten - der quan-do vo - cê me cha - mar
não pos - so mais lhe pro-cu - rar quan-do vo - cê me cha - mar

T. tar cer Ah quan-do vo - cê me cha - mar
cer quan-do vo - cê me cha - mar

B. tar cer Ah quan-do vo - cê me cha - mar
cer quan-do vo - cê me cha - mar

23

S. Em/G Dm/F

Não, não pro-cu-re_o lu - ar nem ti-re_os o- lhos do chão

C. Não nem

T. Não nem

B. Não nem

31 Cm/E \flat Am 7 /E Bm 7 /D Am 7 /E Bm 7 /D C

S. pra que eu não pos-sa te ver mais as-sim ou-tra vez a-tra-vés da pai-xão e_a-té

C. pra ver mais as-sim ou-tra vez a-tra-vés da pai-xão e_a-té

T. pra ver mais as-sim ou-tra vez a-tra-vés da pai-xão e_a-té

B. pra ver mais as-sim ou-tra vez a-tra-vés da pai-xão e_a-té

39 D 7 M D 7 _{sus} 4 (1 $^{\circ}$) F \sharp 7_{sus} 4 Bm 7 F \sharp m 7 Am 7

S. Mes-mo que vo-cê Ah

C. Mes-mo que vo-cê Ah

T. Mes-mo que vo-cê Ah não bei-jar e_a fá-la não fá-

B. Mes-mo que vo-cê con-ven-ça_o bei-ja-flor a não bei-jar e_a fá-la não fá-

45

S. *F#m7* *G#m7(1#)* *G7M* *A7sus4(9)* *D7M*
nã o pos - so mais vo - cê per-gun - tar

C. *F#m7* *G#m7(1#)* *G7M* *A7sus4(9)* *D7M*
nã o pos - so mais lhe res-pon - der quan-do vo cê per-gun - tar

T. *F#m7* *G#m7(1#)* *G7M* *A7sus4(9)* *D7M*
lar Ah. quan-do vo - cê per-gun - tar

B. *F#m7* *G#m7(1#)* *G7M* *A7sus4(9)* *D7M*
lar Ah. quan-do vo - cê per-gun - tar

51

S. *Rall...* *Assu4* *G7M(1#)* *Dm/F* *Em7* *E7M* *D7M*
se_eu nã o vou

C. *Rall...* *Assu4* *G7M(1#)* *Dm/F* *Em7* *E7M* *D7M*
se_eu nã o vou

T. *Rall...* *Assu4* *G7M(1#)* *Dm/F* *Em7* *E7M* *D7M*
se_eu nã o vou

B. *Rall...* *Assu4* *G7M(1#)* *Dm/F* *Em7* *E7M* *D7M*
se_eu nã o vou

ANEXO J – Partitura “Solfeggio”, de Arvo Pärt

CORO DE CÂMARA
 comunicantus 
 USO DIDÁTICO - 2016

Solfeggio

per coro (SATB) a capella

Arvo Pärt (1935)
 dim.

Largo

SOPRANO
p do so re la *cresc.* *mf* *dim.*

CONTRALTO
p mi do so *cresc.* *mf*

TENOR
p fa si fa *cresc.* *mf*

BAJO
p re la mi si *cresc.* *mf*

8

S. *p* mi re la re *cresc.*

A. *dim.* *p* re la mi si *cresc.* *mf*

T. *dim.* *p* do fa si so *cresc.*

B. *dim.* *p* so do fa do *cresc.* *mf*

16

S. *mf* si mi do fa *p cresc. poco a poco* *f cresc.*

A. *p* fa do fa si *cresc. poco a poco*

T. *mf* mi la so re *dim.* *p* *cresc. poco a poco*

B. *p* sol re la mi *cresc. poco a poco* *f*

2

24

S. *ff* *dim.* *mf*
mi la re

A. *f cresc.* *ff* *dim.*
la do so

T. *f* *cresc.* *ff* *dim.* *mf*
so re si

B. *ff* *dim.* *mf*
si fa do

30

S. *dim.* *mp*
so mi si

A. *mf* *dim.* *mp*
fa si re so

T. *dim.* *mp*
mi do fa do

B. *dim.* *mp*
la la

9

S pá pá pá pá pá pá

C pá pá pá pá

T pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá

B ser, quan-do eu vol-tar do mar um pei-xe bom eu vou tra-zer, meus com-pa-

13

S pá a-gra-de-cer.

C pá a-gra-de-cer.

T pá pá pá

B nhei-ros tam-bém vão vol - tar, e a Deus do Céu va-mos a-gra - de - cer. Mi-nha jan -

17

S ah

C ah A - deus, a - deus, pes-ca - dor, não es-que - ça de

T pá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá pá rá rá rá rá rá

B cer. hum hum hum hum

21

S A - deus,

C mim, vou re-zar pra ter bom tem-po, meu ne-go, pra não ter tem-po ru-im, vou fa-

T rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá pá rá rá

B hum hum hum hum hum pá rá rá rá

26

S ah. A - deus.

C zer su - a ca - mi - nha ma - ci - a, per - fu - ma - da de a - le - crim.

T pá rá rá

B Mi-nha jan -

DO ⌘
SEM
REPETIÇÃO
AO ⊕
E SEGUE

30

S A - deus, a - deus, pes-ca - dor, não es-que - ça de

C A - deus, a - deus, pes-ca - dor, não es-que - ça de

T pá rá pá rá rá rá rá a - deus,

B Céu va-mos a - gra - de - cer. Mi-nha jan - ga - da vai pro mar, mi-nha jan -

Vivo, mas não muito

34

S mim, a - deus! ah

C mim, a - deus! Pe-dro Pe-dro Pe-dro Pe-dro Chi-co Chi-co

T a - deus! Lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

B ga - da vai pro mar. Lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

39

S Li - no, Li - no, Li - no, Li - no,

C Chi - co Chi - co ah

T lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

B lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

42

S Ze - ca, Ze - ca, Ze - ca. Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu

C Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu

T lá lá lá lá lá lá lá lá Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu

B lá Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu

46

S Deus, Eu bem que dis - se pra Jo - sé: não
com tem - po des - ses não se sai, quem

C Deus, Eu bem que dis - se pra Jo - sé: não
com tem - po des - ses não se sai, quem

T De - - - - - eus, não
quem

B Deus, não
quem

50

S vá, Jo - sé! Não vá, Jo - sé! Meu vai pro mar Li - no,
vai pro mar, quem

C vá, Jo - sé! Não vá, Jo - sé! Meu vai pro mar Chi - co,
vai pro mar, quem

T vá, Jo - sé! Não vá, Jo - sé! Meu vai pro mar Pe - dro,
vai pro mar, quem

B vá, Jo - sé! Não vá, Jo - sé! Meu vai pro mar não vem...
vai pro mar, quem

55

S Ze - ca. Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu Deus! *rit.*

C Ze - ca. Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu Deus!

T Ze - ca. Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu Deus!

B Ze - ca, Ca - dê vo - cê, ó Mãe de Deus, meu Deus!

330 Arranjos Corais de Damiano Cozzella

Moderado (pequeno grupo solista)

60

S
É tão tris - te ver par - tir al - guém que a gen - te quer, com

C
bocca chiusa

T
bocca chiusa

B
bocca chiusa

66

S
tan - to a - mor, e su - por - tar a a - go - ni - a de es - pe - rar vol -

C

T

B

Moderado Clerical (1ª vez tutti, 2ª vez solistas)

70

S
tar. U - ma in - ce - len - ça en - trou no Pa - ra - í - so, 1.

C
U - ma in - ce - len - ça en - trou no Pa - ra - í - so, 1.

T
U - ma in - ce - len - ça en - trou no Pa - ra - í - so, 1.

B
U - ma in - ce - len - ça en - trou no Pa - ra - í - so, 1.

(1ª vez tutti, 2ª vez solistas)

75

S
C
T
B

2.
2.
2.
2.

í - so, a - deus, ir - mão, a - deus, a - té o di - a do Ju -
í - so, a - deus, ir - mão, a - deus, a - té o di - a do Ju -
í - so, a - deus, ir - mão, a - deus, a - té o di - a do Ju -
í - so, a - deus, ir - mão, a - deus, a - té o di - a do Ju -

Tempo I

79

S
C
T
B

1.
1.
1.
1.

2.
2.
2.
2.

í - zo, a - í - zo. pá
í - zo, a - í - zo. pá
í - zo, a - í - zo. pá
í - zo, a - í - zo. pá

Mi - nha jan - ga - da vai sa - ir pro

83

S
C
T
B

3.
3.
3.

pá pá rá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá pá
pá
pá pá rá pá pá rá pá
mar, vou tra - ba - lhar, meu bem - que - rer, se Deus qui -

332 Arranjos Corais de Damiano Cozzella

86

S pá pá pá pá pá pá

C pá pa

T pá pá rá pá pá pá

B ser, quan-do eu vol-tar do mar, um pei-xe bom eu vou tra-zer, meus com-pa-

90

rit. *livre*

S pá va-mos a-gra-de-cer.

C pá va-mos a-gra-de-cer.

T pá va-mos a-gra-de-cer.

B nhei-ros tam-bém vão vol-tar, e a Deus do Céu va-mos a-gra-de-cer.

ANEXO L – Partitura “Templo”, de Chico César, Milton Di Biase e Tata Fernandes
(arranjo: Leonardo Rodrigues)



Uso didático - 2023

"Templo"

Chico César/Milton De Biase/Tata Fernandes
arr. Leonardo Rodrigues

$\text{♩} = 60$

Soprano

Alto

Tenor

Baixo I

Baixo II

Violão

mf

Sevo - cê

p <

ah m

ah m

9

S.

A.

T.

BI.

BII.

v.

o - lha pra mim

o - lha pra mim

Se me dá a - ten - ção

ah m

ah m

15

S. *f* *pp*
uh — Eu me der-re - to su - a - ve Ne - ve no vul - cão.

A. *f* *pp*
uh — ah uh hm — ne - ve no vul - cão

T. *f* *pp*
uh — ah uh hm — ne - ve no vul - cão

BI. *f* *pp* *mf*
uh — ah uh hm uh Sevo - cê

BII. *f* *pp* *mf*
uh — ah uh hm dum dum dum dum Sevo - cê

v. *f* *pp* *mf*

22

S. — to - ca em mim

A. — to - ca em mim

T. — A - la - ú - de e - mo - ção

BI. to - ca em mim — A - la - ú - de e - mo - ção

BII. to - ca em mim dum dum dum dum dum dum

v. *f* *pp* *mf*

28

f *pp*

S. uh__ Eu me des-man-cho su - a-ve__ Nu-vem no/a - vi-ão. Hi - ma -

A. uh__ Eu me des-man-cho su - a-ve__ hm__ nu - vem no'a - vi - ão xão

T. uh__ ah uh hm__ nu - vem no'a - vi - ão xão

BI. uh__ ah uh__ hm

BII. uh__ ah uh hm dum dum dum dum dum dum

v.

35

S. lai - a, Hi - me-neu ho - mem nu sou eu__ sou eu sou

A. Es - te ho - mem nu sou eu__ O - lhos de con-tem - pla-ção__

T. Hi - me-neu hi - me - neu O - lhos de con-tem - pla-ção__

BI. hi - me - neu O - lhos de con-tem - pla-ção__

BII. dum dum dum dum dum dum dum dum

v.

40

S. eu In - ca, mai - a, pi - g-meu Mi - nha tri - bo me per-deu

A. eu me per -

T. con - tem - pla - ção eu me per -

Bl. Mi - nha tri - bo me per-deu

BII. dum dum dum dum dum In - ca, mai - a, pi - g-meu Mi - nha tri - bo me per-deu

v.

1. 2.

46

S. Quan-dó'en-trei pro tem - plo da pai-xão Quan-dó'en-trei pro

A. di Quan-dó'en-trei pro tem - plo da pai-xão da pai di Quan-dó'en-trei pro

T. di Quan-dó'en-trei pro tem - plo da pai-xão da pai di Quan-dó'en-trei pro

Bl. Quan-dó'en-trei pro tem - plo da pai-xão Quan-dó'en-trei pro

BII. dum dum dum dum dum dum

v.

51

S. 
tem - ploda pai-xão

A. 
tem - ploda pai-xão

T. 
tem - ploda pai-xão

BI. 
tem - ploda pai-xão

BII. 
per - di ah m ah m

v. 

ANEXO M – Concerto na 6ª edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira –
29/03/2019



Apresentação Artística

16h30 | *Motetinos de Ernani Aguiar em conversa musical com Lobo de Mesquita - Uma atualização composicional da música do período colonial do Brasil*

Ernani Aguiar

Três Motetinos nº 3

I. Tu es Sacerdos (1980)
II. Adoramus te Christe (1983)
III. Corpus tui Domine (1966)

J.J. Emerico Lobo de Mesquita

Processione cum Ritus Benedictis (1779)

I. Cum appropinquaret
II. Gloria Inus
III. Ingrediente Domino

Ernani Aguiar

Três Motetinos nº 5 (1992)

I. In nomine Jesu
II. O Felix anima
III. Juxtorum animae

Coro de Câmara Communicantus
Marco Antonio da Silva Ramos, regente
Susana Cecília Igayara-Souza, curadora

**29 DE MARÇO,
SEXTA-FEIRA**

**Congresso sobre
ERNANI
AGUIAR**

Auditério do Instituto de Artes | Unicamp

Comunicações Orais

12h | *Um prelúdio ao experimento: um estudo sobre o planejamento dos ensaios das obras Salmo 130 e Alcúcia de Ernani Aguiar com um coro amador adulto a cappella*
Jean Philippe Abreu Molinari

13h30 | *Breve panorama composicional de Ernani Aguiar: uma abordagem cronológica de sua produção*
Danielly de Souza Silva e Maria José Chevitarese

14h | *Três cantos do Samsara de Ernani Aguiar: Uma análise interpretativa*
Renato Gonçalves de Oliveira, Cláudia de Araújo Marques, Graçiano Arruda

14h30 | *A viola de arco na vida e obra de Ernani Aguiar*
José Máximo Pereira

Mesa-Redonda

15h | *Liberdade e originalidade nas obras de Ernani Aguiar*
Pesquisadores: Hugo Pilger, Lúcio Rodrigues, Raul do Valle
Mediadora: Denise Garcia

ANEXO N – Concerto do Exame de Qualificação de José Luiz Ribalta – 10/04/2019



Programa de Pós-Graduação em Música
Escola de Comunicação e Artes
Universidade de São Paulo

10 de abril de 2019, 20:00h

Concerto integrante do Exame de Qualificação de Doutorado em Música na Linha de Pesquisa de Performance em Regência Coral.

A PERFORMANCE MUSICAL NA OBRA CORAL DE ERNST MAHLE

Coro de Câmara Comunicantus

José Luiz Chamorro Ribalta, regência

Marco Antonio da Silva Ramos, regente titular e coordenador geral

Eduardo Gudín.

Texto: Marco Antonio da Silva Ramos.

Arranjo: Carlos Menezes Jr.

Violão: Laine Rodrigues

Pôr do sol

Arvo Pärt.

Solfeggio

Eduardo Gudín.

Texto: Paulo César Pinheiro.

Arranjo: Selma Boragian

Surdo: Vinícius Pontes

Ganzá: Pedro de Paula Alves

A velhice da porta bandeira

Oswaldo Lacerda.

Texto: Cassiano Ricardo

Solistas: Anne Karoline Moreira, Gilberto de Oliveira Ferreira e Rodrigo Marin

A primeira missa e o papagaio

Ernst Mahle

da **Suíte Carimbó**

I- *Men Papagaio*

II- *Sitiri*

III- *Jacaré*

Piano: Vinícius Benalia Penteadó

Tema folclórico do Piauí (*atribuído*).

São João Daratão

(*da Suíte Viagando pelo Brasil*)

Arranjo: Ernst Mahle

Concerto: Auditório Olivier Toni, Departamento de Música da ECA, Universidade de São Paulo, Rua da Reitoria, 215, Cidade Universitária, Butantã, São Paulo.



Apoio: Programa Unificado de Bolsas da USP



10 de abril de 2019, 20:30

Exame de Qualificação de José Luiz Chamorro Ribalta

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos (USP, presidente e orientador)

Prof. Dr. Marisa Fontenrada (UNESP)

Prof. Dr. Edeilton Gloeden (USP)

Ficha Técnica:

Coro de Câmara Comunicantus

Projeto do Programa Unificado de Bolsas da USP

Curadoria: Profa. Dra. Susana Cecília Igsyara-Souza e Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos

Regentes assistentes: Me. José Luiz Ribalta (Aluno de Doutorado em Performance) e Me. Denise Castilho Cocareli (Aluna de Doutorado em Performance).

Preparação vocal: Me. Regina Lucatto (Aluna de Doutorado em Questões Interpretativas) e Anne Karoline Moreira (Aluna de Mestrado em Questões Interpretativas)

Pianista: Vinícius Benalia Penteadó

Monitor de editoração musical: Felipe Silotto

Coralistas

Sopranos

Amanda Amorim

Ananda Gusmão

Anne Karoline Morcira

Denise Castilho Cocareli

Elixa Medeiros

Gabriela Fiorini

Giovanna Elias

Julia Chicote Desiderio

Julia Polim

Luísa Campelo de Freitas

Margot Lohn Kullock

Nataly Macías

Contraltos

Ans Laura Gentile

Alana Andrade

Camilla Liberali

Camila Lohmann

Gaby Guerra

Laine Rodrigues

Tenores

Caio Arcolini Jacoe

Charles Yuri

Jefferson Oliveira

Pedro Ohoe

Rodrigo Marin

Vinícius Pontes

Baixos

Felipe Gazoni

Gilberto de Oliveira Ferreira

João Bessomia

Léo Rodrigues

Pedro de Paula Alves

Silvestre Lonardelli

Vinícius Benalia Penteadó



Apoio: Programa Unificado de Bolsas da USP

ANEXO O – Concerto na Fundação Ema Klabin – 25/05/2019

Acesso: <https://emaklabin.org.br/tardes-musicais/coro-de-camara-communicantus>

Fundação
Ema Klabin
CASA • MUSEU

- Sobre
- Programação
- Exposições
- Visite
- Explore A Coleção
- Blog Ema Klabin
- Contato
- Downloads
- Faça Seu Evento

Rua Portugal, 43
Jardim Europa
São Paulo, SP - 01446-020
+55 11 3877-2232
[mapa do site](#)

GRATUITO JÁ PASSOU TARDÉS MUSICAIS

Tardes Musicais

Coro de Câmara Communicantus

→ Confluências musicais e identidades paulistanas

SAB 25. MAIO. 19 AS 16:30 | POR COMUNICAÇÃO

O programa do Coro de Câmara Communicantus parte de dois compositores paulistanos: Lacerda e Gudín.

O compositor Osvaldo Lacerda, nascido em 1927, foi aluno de Camargo Guarneri e esteve ligado ao movimento nacionalista do século XX. Osvaldo Lacerda era um frequentador de concertos na cidade e promotor da música brasileira. Está representado neste concerto pelas obras *Cateretê*, sobre a cultura do interior paulista, e *A primeira missa* e o *Papagaio*, a partir de texto de Cassiano Ricardo, em que trata com humor do episódio histórico fixado na conhecida tela de Victor Meilless. Um olhar paulistano sobre o interior do estado e sobre o Brasil.

O segundo é o cancionista Eduardo Gudín, representante do samba paulista, de quem apresentam arranjos corais de Carlos Menezes Jr. e Selma Boragian. Aqui, faz-se necessário explicar um pouco as confluências. Marco Antonio da Silva Ramos, regente do Coro de Câmara Communicantus, foi parceiro de Gudín na juventude, como letrista. Muitos anos depois, como professor titular de Regência Coral, orientou os arranjadores em seus projetos de Doutorado e Mestrado, que originaram os arranjos apresentados neste concerto.

A partir dessas duas fontes, foi feita uma expansão do programa: partindo do nacionalismo de Lacerda, serão abordadas obras folclóricas arranjadas por Ernst Mahle, alemão naturalizado brasileiro e fundador de uma importante escola de música em Piracicaba.

Ronda, de Paulo Vanzolini, e *Inspiração*, poema de Mário de Andrade musicado por Gilberto Mendes no centenário de nascimento do poeta, falam diretamente da cidade. Falam de São Paulo pela boemia e pela Belle époque. Continuando a expansão, a partir da ideia de “São Paulo, comoção da minha vida”, trazida por Mário de Andrade e Gilberto Mendes, serão abordadas as culturas musicais estrangeiras presentes na cidade, com canções de Beatles e Gardel.

É incluído no programa uma obra contemporânea de Arvo Pärt que não fala diretamente nem de confluências, nem da cidade. Solleggio fala de música, remete ao estudo e às possibilidades sonoras dos encontros das vozes em um coro. Desta forma, o próprio Coro de Câmara Communicantus, formado por alunos da USP vindos de diversas cidades, será um ponto de confluência de muitas sonoridades e expectativas musicais.

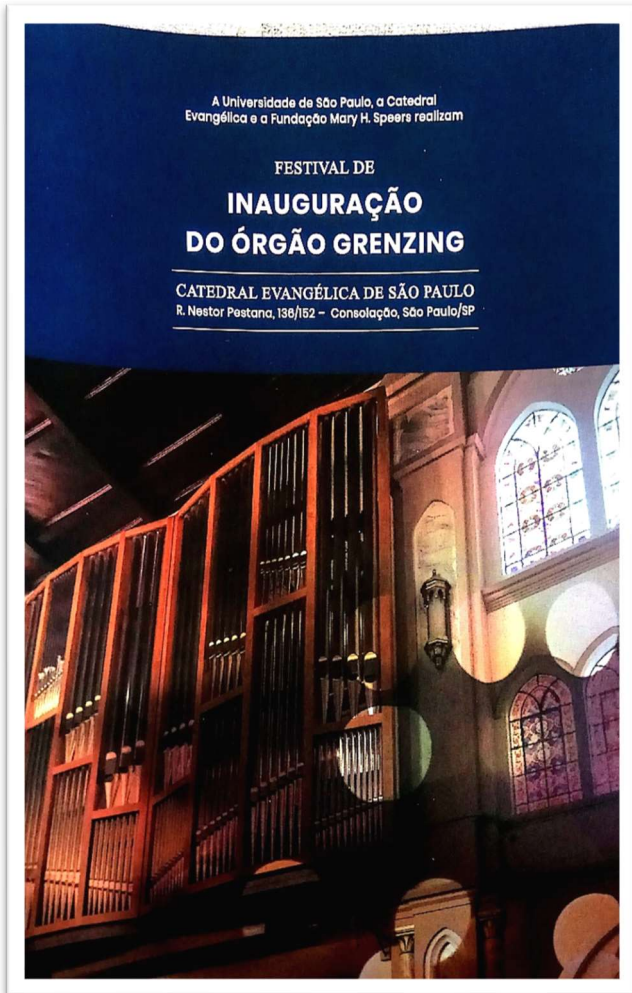
Regente titular e diretor artístico: Marco Antonio da Silva Ramos **Regentes assistentes:** José Luiz Ribalta (Regência: obras de Ernst Mahle) e Denise Castilho Cocareli (Regência: Solleggio) **Preparadoras vocais:** Regina Lucatto e Anne Karoline Moreira.

Violão: Laine Rodrigues (Por do sol, Pai Tietê, Velhice da Porta Bandeira) **Percussão:** Pedro de Paula Alves e Vinicius Pontes (Velhice da Porta Bandeira).

Programa

- Ronda
Paulo Vanzolini
Arranjo: Selma Boraglan
- Cateretê (da Suite Coral Nº 1)
Oswaldo Lacerda
- A primeira missa e o Papagaio
Oswaldo Lacerda. Texto: Cassiano Ricardo (de Martin Cereté)
- Suite de temas paraenses (da Suite Carimbó)
 - I – Meu Papagaio
 - II – Siriri
 - III- Jacaré
 Arranjo: Ernst Mahle
- São João Davardo (Tema folclórico do Piauí, da Suite Viajando pelo Brasil) Arranjo:
Ernst Mahle
- Solleggio
Arvo Part
- Inspiração
Gilberto Mendes. Texto: Mário de Andrade (de Paulicéia Desvairada)
- She's leaving home
John Lennon e Paul McCartney
Arranjo: Marcos Leite
- El día que me quieras
Carlos Gardel e Alfredo Le Pera
Arranjo: Vivian Tabbush
- Pôr do Sol
Eduardo Gudim. Texto: Marco Antonio da Silva Ramos
Arranjo: Carlos Menezes Jr.
- Pai Tietê
Eduardo Gudim. Texto: Marco Antonio da Silva Ramos
Arranjo: Carlos Menezes Jr.
- A velhice da Porta-bandeira
Eduardo Gudim. Texto: Paulo Cesar Pinheiro
Arranjo: Selma Boraglan

ANEXO P – Concerto na Catedral Evangélica - Festival de Inauguração do Órgão Grenzing – 28 de junho de 2019




PROGRAMAÇÃO


23.03 Orquestra Sinfônica da USP - OSUSP, Coro da OSESP, com José Luis de Aquino (órgão) e Valentina Pellegrini (regente)	21.04 Recital de Órgão "a 4 mãos e 4 pés" e dois órgãos, com Márcio Arruda (Catedral) e José Luis de Aquino (USP)
24.03 Recital de Órgão, com Márcio Arruda (organista da Catedral Evangélica de São Paulo)	26.04 OCAM - Orquestra de Câmara da USP Ana Carolina Sacco (órgão) e Gil Jardim (regente)
29.03 Recital de Órgão, com José Luis de Aquino (USP)	17.05 Coros integrados da Catedral Evangélica, com Márcio Arruda (órgão) e Cremlison dos Santos (regente)
30.03 Recital de Órgão, com Alexandre Rachid (UFRRJ)	31.05 Grande Coral Evangélico, com José Luis de Aquino (órgão) e Dorotea Kerr (regente)
05.04 Recital com professores do Departamento de Música da USP	15.06 Orquestra Soarte (FMS) e classe de órgão da UNESP, com Cintia Gasparetti (regente)
06.04 Jovens organistas, alunos do Departamento de Música (ECA-USP)	28.06 Coro de Câmara Communicantus e Coral da ECA-USP, com Marco Antonio da Silva Ramos (regente)
12.04 Recital de Órgão, com o organista argentino Luis Caparra (Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires)	

TODA PROGRAMAÇÃO SERÁ ÀS 20H
(* DIAS 24.3 E 21.4 SERÁ ÀS 18H30)

Realização:



**FESTIVAL DE INAUGURAÇÃO
DO ÓRGÃO GRENZING**
 28 DE JUNHO DE 2019 – 20h


 CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS E
 CORAL DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
 (ECA - USP)

 CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS

 Regente: Marco Antonio da Silva Ramos
 Organista: José Luis de Aquino

 - PROGRAMA -

 Cláudia Helena Alvarenga
 Salmo 22





Ernani Aguiar
Três Motetinos nº3
 I - Tu es Sacerdos
 II - Adoramus te Christe
 III - Corpus tuum Domine
Ernani Aguiar
Três Motetinos nº 5
 I - In nomine Jesu
 II - O felix anima
 III - Justorum animae


Charles Villiers Stanford
Beati Quorum Via

Marco Antonio da Silva Ramos
Missa Guaimi - "Credo"

Franz Liszt
Oratório Christus - "Tu es Petrus"

- FICHA TÉCNICA -

- **Regente titular e diretor artístico:** Marco Antonio da Silva Ramos
 - **Regentes assistentes:** José Luiz Ribalta e Denise Castilho Cocareli (doutorandos em performance; regência coral)
 - **Pianista correpetidor:** Vinicius Benalia Penteado
 - **Preparadora vocal:** Regina Lucatto (doutoranda) e Anne Karoline Moreira (mestranda)
 - **Coralistas:** bolsistas do Programa Unificado de Bolsas da USP/ Pró-reitoria de Graduação
 - **Equipe de apoio de bolsistas PUB:** Felipe Silotto, Filipe Fonseca, Julia Chichote, Wesley Camargo
 - **Sopranos:** Amanda Amorim / Ananda Gusmão / Anne Karoline Moreira / Elisa Medeiros / Gabriela Fiorini / Giovanna Elias / Júlia Polim / Luisa Campelo de Freitas / Margot Lohn Kullock / Nataly Macias
 - **Contraltos:** Alana Andrade / Camilla Liberali / Camilla Lohmann / Gaby Guerra / Laine Rodrigues / Laleska Terzetti
 - **Tenores:** Caio Arcolini Jacoe / Charles Yuri / Jefferson Oliveira / Rodrigo Marin / Vinicius Pontes
 - **Baixos:** Felipe Gazoni / Gilberto de Oliveira Ferreira / João Bessornia / Leonardo Rodrigues da Cunha / Pedro de Paula Alves / Silvestre Lonardelli / Vinicius Benalia Penteado



ANEXO Q – Concerto no Museu de Arte Contemporânea da USP – 17/08/2020



MÚSICA NO MAC

**CORO DE CÂMARA
COMUNICANTUS**
Regência
Marco Antonio da
Silva Ramos
da ECA USP

11h30 sábado
17 de agosto de 2019

USP MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

MAC USP • www.mac.usp.br
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301
Ibirapuera • São Paulo • SP
Estacionamento no local

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Presidente Yuhuan Agostyan
Vice-Reitor: Vice-Presidente Antonio Carlos Hernandez

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Diretor: Eduardo Henrique Soares Monteleiro
Vice-Diretora: Bráslina Passarelli
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
Chefe: Sílvia Ferraz de Melo Filho
Vice-chefe: Luís Antônio Eugênio Afonso
Secretária: Luciana del Sole Queiroz

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
CONSELHO DELIBERATIVO 8046D
Ana Magalhães; Carlos Roberto F. Brandão (Presidente - President); Cristina Freire; Edson Leite; Eugênia Vihena; Evandro Carlos Nicolau; Heloise Costa; Kátia Canton

DIRETORIA EXECUTIVE BOARD
Diretor: Carlos Roberto F. Brandão
Vice-diretora: Vice-director: Ana Magalhães
Assessorias: Consulting: Beatriz Cavalcanti e Vera Filinto
Secretaria: Secretary: Carla Augusto

PESQUISA, DOCÊNCIA E CURADORIA
RESEARCH, TEACHING AND CURATORSHIP
Chefe: Head: Heloise Costa
Docentes: Teaching and Research
Ana Magalhães; Cristina Freire; Edson Leite; Kátia Canton; Carmen Aranha (Professor Sênior - Senior Professor) e Rodrigo Queiroz (FNU USP - vínculo MAC USP - Secondary link) Secretária: Secretaries: Andréia Pacheco; Sara V. Valbon

ACERVO COLLECTION
Chefe: Head: Paulo Roberto Barbosa
Arquivo: Archive: Silvana Karpinski
Catalogação e Documentação
Registrar/Section: Cristina Cabral; Fernando Póia; Maria Lopes e Michelle Alencar
Conservação e Restauração - Papel
Conservation and Restoration - Paper: Rjajane Elias; Renata Casatti e Aparecida Custodio (tipo: assistant)
Conservação e Restauração - Pintura e Escultura
Conservation and Restoration - Painting and Sculpture: Arlane Lavazzzi;

Marcia Barbosa e Rozineia Silva
apoio assistant
Conservação Preventiva Preventive
Conservation: Sila Malta
Montagem Art Handling: Fabio Ramos e Mauro Silveira
Secretaria Secretary: Regina Pavão

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LORIVAL GOMES MACHADO
LIBRARY AND DOCUMENTATION SERVICE
Chefe: Head: Luaci B. Quintana
Documentação Bibliográfica
Bibliographic Documentation: Anderson Tobias; Mariana Queiroz e Líliana do Carmo

COMUNICAÇÃO PRESS
Chefe: Head: Sérgio Miranda
Equipe Team: Beatriz Berto e Dayane Indcio

EDUCAÇÃO EDUCATION
Educadores Educators: Andrea Biliella; Evandro Nicolau; Maria Angéla Francoio e Renata Sant'Anna
Secretaria Secretary: Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E PROJETOS: EXPOSIÇÕES E DESIGN PLANNING AND PROJECTS: EXHIBITIONS AND DESIGN
Chefe: Head: Ana Maria Fariña
Editoria de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização Art Editor, Graphic Design, Exhibition and Signage design: Elaine Maziero
Editoria Gráfica Graphic Editor: Roseli Guimarães e Ana Beatriz Rodrigues (estágio Internship)
Produção Executiva Executive Producer: Alessandra Mattos de Oliveira
Projetos Projects: Claudia Assis

SECRETARIA ACADÊMICA
ACADEMIC OFFICE
Equipe Team: Nívea Brandão e Paulo Marquêsini

SERVIÇO AUDIOVISUAL, INFORMÁTICA E TELEFONIA AUDIOVISUAL, COMPUTER AND TELEPHONE SERVICE
Chefe: Head: Mairilda Gialacozzi
Equipe Team: Bruno Ribeiro; Marta Cilento e Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E OPERACIONAL
ADMINISTRATIVE AND OPERATIONAL SERVICE
Chefe: Head: Juliana de Lucca
Apoio Operacional Operational Support: Júlio Agostinho
Secretaria Secretary: Sueli Dias
Engenharia Engineering: José Eduardo Sonnenwend
Almoxarifado e Patrimônio
Stores and Assets: Chefe: Head: Thiago de Souza
Equipe Team: Cite Natalício Junior; Daniel de Oliveira Pires; Marilene dos Reis; Nair Araújo; Paulo Lofredo e Waldireny Medeiros
Contabilidade Accounting: Contadores Accountants: Francisco Roberto Filho e Silvio Corrado
Apoio Assistant: Eugênia Vihena
Pessoal Personnel: Chefe: Head: Marcelo Ludovici
Apoio Assistant: Nitzo Araújo
Protocolo, Expediente e Arquivo
Registry, Expedition and Archive: Chefe: Head: Maria Sales
Equipe Team: Maria dos Remédios do Nascimento e Simone Gomes
Serviços Gerais Operational Services: Chefe: Head: José Eduardo da Silva
Copa Kitchen: Regina de Lima Frosino
Manutenção Predial Maintenance: André Tomaz; Luiz Antonio Aguiar e Ricardo Castano
Transporte Transport: Anderson Stevanin
Vigilância Security: Chefe: Head: Marcos Prado
SPPU USP: Rui de Aquino e José Carlos dos Santos
Equipe Team: Adécio da Cruz; Alcides da Silva; Antônio da Silva; Antônio Marques; Clóvis Bonfim; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio Barbosa; Luis Carlos de Oliveira; Luiz Macedo; Marcos de Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner
Tesouraria Treasury: Responsável Responsible: Rosineide de Assis

MÚSICA NO MAC
Projeto e coordenação: Edson Leite
Assistente do Projeto: Vera Filinto
Apoio Operacional: Maria de Lourdes da Silva
Receptivo: Rosana Garçete Miranda
Montagem: Antaniel da Silva, Daniel Pires

MAC USP • www.mac.usp.br
Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 • Ibirapuera
São Paulo • SP • CEP: 04094-901 • Tel. 2648 0254
Terça a domingo das 10 às 21h
Segunda-feira fechado • Entrada gratuita

Coro de Câmara Communicantus

Regente titular e diretor artístico: Marco Antonio da Silva Ramos

Regentes assistentes: José Luiz Ribalta e Denise Castilho Coccarelli* (doutorandos em performance (regência coral))

Pianista correpetidor: Vinicius Benalia Penneado

Preparadoras vocais: Regina Lucatto (doutoranda) e Anne Karoline Moreira (mestranda)

Coralistas: bolsistas do Programa Unificado de Bolsas da USP/ Pró-reitoria de Graduação

Equipe de apoio de bolsistas PUB: Felipe Slichto, Filipe Fonseca, Julia Chicole, Wesley Carnargo.

Communicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECAUSP

Coordenadora: Susana Cecília Igayara-Souza

Idealizador e Colaborador: Marco Antonio da Silva Ramos

Assistente administrativo/produção: Everton da Cruz

**PROGRAMA 17 de agosto**

Coro de Câmara Communicantus apresenta:

Da reza à dança: cenas brasileiras

Regência: Marco Antonio da Silva Ramos

Oswaldo Lacerda
Catereté (da Sulte Coral Nº 1)*

Oswaldo Lacerda. Texto: Cassiano Ricardo (de Martin Cererê)

A primeira missa e o Papagaio

Dueto: Gilberto de Oliveira Ferreira e Rodrigo Marin

Gilberto Mendes. Texto: Mário de Andrade
(de Paulicéia Desvairada)*Inspiração*

Arranjo: Ernst Mahle*

Sulte de temas paraenses (da Sulte Carimbó)*

*I - Meu Papagaio**II - Siriti**III - Jacaré*

Marco Antônio da Silva Ramos

Credo (da Missa Guarni)

Quarteto: Camilla Lohmann, Margot Lohn Kullock, Vinicius Pontes,

Leonardo Rodrigues da Cunha

Ernani Aguiar
Três Motetinos n.º 5
I - In nomine Jesu
II - O felix anima
*III - Justorum animae*Paulo Vanzolini
Arranjo: Selma Boraglan
Ronda

Eduardo Gudim. Texto: Paulo Cesar Pinheiro

Arranjo: Selma Boraglan

A velhinca da Porta-bandeira

Burrão: Vinicius Pontes

Ganzá: Pedro de Paula Alves

Coralistas

Sopranos

Amanda Amorim / Avarada Gusmão / Anne Karoline Moreira / Eliana Medeiros / Gabriela Fiorini / Giovanna Elias / Julia Polim / Luísa Campello de Freitas / Margot John Kullock / Nathaly Maciel / Julia Chicote

Contraltos

Aiana Andrade / Camilla Liberali / Camilla Lohmann / Gaby Guerra / Hellen Cristina / Irina Alfonso / Laleska Terzetti

Tenores

Charles Yuri / Jefferson Oliveira / Pedro Ohoe / Rodrigo Main / Tucas Lorres / Vinícius Pontes

Baixos

Felipe Gazoni / Gilberto de Oliveira Ferreira / João Bessornia / Leonardo Rodrigues da Cunha / Natan Bastos / Pedro de Paula Alves / Silvestre Lonardelli / Vinícius Benaglia Penhado



Communicantus no MAC em 2017

Marco Antonio da Silva Ramos: Regente

Marco Antonio da Silva Ramos é Professor Titular de Regência Coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, criador do Communicantus, Laboratório Coral. Está à frente do Coral da ECA-USP desde 1981. Apresentou-se como regente frente a importantes coros internacionais, como o International Vocal Ensemble, Contemporary Ensemble e University Singers da Universidade de Indiana/EUA, Coral do Conservatório Nacional de Lisboa, Coros Infantil e Juvenil da Orquestra Filarmônica de Las Palmas, além de importantes coros brasileiros e coros formados em festivais nacionais e internacionais. A convite da *Centro-European Academy of Arts*, apresentou-se na Hungria e Áustria com um coro internacional de jovens. Orienta na pós-graduação em Música da ECA-USP desde 1997, tendo formado gerações de mestres e doutores, entre eles muitos professores universitários de vários estados do Brasil. Em 2015 participou de projeto de pesquisa conjunta e colaboração artística com o Prof. John Rink, o Dr. Geoffrey Webber, ambos da Universidade de Cambridge, e a Profa. Dra. Susana Igaraya, da USP, financiado pela *British Academy for the Arts and Humanities*, Reino Unido.



Prof. Marco Antonio regendo no MAC em agosto de 2018.

Coro de Câmara Communicantus

O Coro de Câmara Communicantus é um projeto do Programa Unificado de Bolsas da USP que tem por objetivo o ensino e a prática da performance coral. Formado por bolsistas de graduação, atende coralistas, pianista e monitores em áreas de apoio didático definidas a cada módulo do projeto. Para os coralistas, é um projeto de especialização no repertório camerístico que prepara para a atividade profissional, e para os alunos do Doutorado em Performance, o projeto permite o aprofundamento na regência coral, uma vez que atuam como assistentes do professor Marco Antonio da Silva Ramos e acompanham toda a dinâmica de ensaios do grupo.

Communicantus no MAC



Coro de Câmara Communicantus inaugurou o Projeto Música no MAC com o programa Lorca, em 2017.



Execução de 'Tres historietas del viento, com faixas de Amboio, em 2017.



Dizer numa canção, apresentado em 2018 no MAC, com curadoria de Susana Igyara Souza.

ANEXO R – Concerto na Fundação Maria Luiza Oscar Americano – 25/08/2019

ORQUESTRA

Visconde de Porto Seguro

Fundada em 1982 pelo professor Alfons Maria Moritz, a Orquestra Visconde de Porto Seguro se apresentou em diversos teatros, escolas, igrejas e clubes nas últimas décadas. Vários maestros, na sua maioria professores vindos da Alemanha, foram dirigentes da orquestra, mas figuras importantes do cenário musical paulista também fizeram parte da história do grupo. Atualmente, o maestro José Luiz Ribalta conduz a orquestra tendo como foco o desenvolvimento técnico de seus integrantes ao mesmo tempo que busca transformar o conjunto em referência na difusão cultural por meio da música sinfônica.

Coro de Câmara Comunicantus

O Coro de Câmara Comunicantus é um projeto do Programa Unificado de Bolsas da USP que tem por objetivo o ensino e a prática da performance coral. Formado por bolsistas de graduação, atende coralistas, pianista e monitores em diversas áreas técnicas: produção musical, arquivo, editoração musical, gravação em áudio e vídeo e comunicação, a depender do módulo do projeto. Para os coralistas, é um projeto de especialização no repertório camerístico que prepara para a atividade profissional, e para os alunos do doutorado em Performance, o projeto permite o aprofundamento na regência coral, uma vez que seus participantes atuam como assistentes do professor Marco Antonio da Silva Ramos e acompanham toda a dinâmica de ensaios do grupo.

O que é o Comunicantus?

Comunicantus é o nome atual do Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP. Nesse laboratório, acontecem as atividades práticas dos corais que ensaiam regularmente e as atividades de extensão e aperfeiçoamento, como cursos, workshops e concertos. O nome Comunicantus é uma homenagem ao maestro e professor Klaus-Dieter Wolff, primeiro professor de Regência Coral na USP, de 1971 a 1974. Entre 1973 e 1978, Comunicantus foi o nome do atual Coral da ECA-USP, formado por alunos de graduação da universidade. O maestro Klaus-Dieter Wolff foi professor de Marco Antonio da Silva Ramos, que, de 1981 a 2019, foi responsável pela área de Coral do Departamento de Música da ECA-USP.

As atividades corais do Departamento de Música da ECA-USP são planejadas e desenvolvidas nesse laboratório, que reúne os professores da área de Coral e dialoga com professores de outras áreas e de outras instituições ligadas ao canto coral. Além das disciplinas curriculares, o laboratório mantém vários coros, com perfis diferenciados de público, sempre como oportunidade de estágio e de aprendizado prático e reflexivo, preparando os futuros músicos para as múltiplas possibilidades de trabalho em canto coral. O Comunicantus tem incentivado a produção discente, com muitas composições e arranjos estreados pelos coros que fazem parte do laboratório. Realiza também projetos especiais de extensão, tais como cursos, workshops, palestras e seminários. Tem recebido importantes profissionais ligados ao canto coral, tanto brasileiros como estrangeiros, objetivando a formação dos alunos, o crescimento da atividade coral e o desenvolvimento da pesquisa e da atividade artística. As atividades são supervisionadas pelos professores Marco Antonio da Silva Ramos (idealizador e colaborador sênior) e Susana Cecília Igayara-Souza (coordenadora).



Orquestra
VISCONDE DE PORTO SEGURO



Domingo, 25 de agosto | 11h30

Concerto
Diálogos musicais

Entrada franca

REGÊNCIA: JOSÉ LUIZ RIBALTA
E DENISE CASTILHO COCARELI



portoseguro.org.br

PROGRAMA

Orquestra Visconde de Porto Seguro

- **Építolo** – Justin Hurwitz
(Trilha do filme *La La Land*)
Adaptação e regência: Beatriz S. Pereira
- **Emersões** – Vincius S. Baldaia
(Estreia mundial)
- **Quadros de uma exposição** – Modest Mussorgsky
 - * *Promenade I*
 - * *Gnomus*
 - * *Promenade II*
 - * *Velho castelo*
- Arranjo: Leonardo de Castro
- **My favorite things** – Richard Rodgers
(Do musical *A noiva rebelde*)
Arranjo: José Luiz Ribalta
- **Danças polovstianas** – Alexander Borodin
 - * *Dança nº 1 – Andante*
 - * *Dança nº 2 – Allegro Vivo*
- Adaptação: José Luiz Ribalta

Coro de Câmara Comunicantus

- **Ronda** – Paulo Vanzolini
Arranjo: Selma Boragian
- **She's leaving home** – ~~John Lennon e Paul McCartney~~
Arranjo: Marcos Leite
- **Pôr do sol** – Eduardo Gudín
Texto: Marco Antonio da Silva Ramos
Arranjo: Carlos Menezes Jr.
- **Cateretê** – Osvaldo Lacerda
(Da Suite Coral nº 1)
Regência: Denise Castilho Cocareli
- **A velhice da porta-bandeira** – Eduardo Gudín
Texto: Paulo Cesar Pinheiro
Arranjo: Selma Boragian
- Regência: ~~Denise Castilho Cocareli~~
- **Suite de temas paraenses** – Anônimo
(da Suite Carinhó)
I - Meu Papagaio
II - Siriri
III - Jacaré
Arranjo: Ernst Mahle
- **São João Dararã** – Tema folclórico do Piauí
(Da Suite Viajando pelo Brasil)
Arranjo: Ernst Mahle

JOSÉ LUIZ RIBALTA

MAESTRO

Maestro da Big Band e do Coral Infantil da Escola da Comunidade bem como da Orquestra Visconde de Porto Seguro, José Luiz Ribalta é bacharel em Composição e Regência (FAAM), mestre e doutorando em Música (USP). Durante os anos de 2006 e 2007, residiu em Salzburg, Áustria, aperfeiçoando-se junto à Universidade Mozarteum e à Universidade de Salzburg, na qual foi professor convidado, ministrando palestras sobre a cultura brasileira; além disso, foi responsável pela criação e direção do grupo vocal Brasilis. Ao longo de sua carreira, atuou como regente e diretor musical à frente de diversos coros, além de ter desenvolvido extensa carreira como diretor musical e arranjador para espetáculos teatrais, shows e gravações. Em 2004, recebeu o Prêmio Itaú Cultural Rumos pela direção e composição da trilha sonora da audiodifusão *Muribeca*. Entre 2009 e 2013, esteve ligado à Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, à Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e à Orquestra do Theatro São Pedro, atuando como condutor do arquivo artístico. Atualmente também é regente assistente do Coro de Câmara Comunicantus da ECA-USP.

DENISE C. COCARELI

REGENTE

Doutoranda na área de Performance em Regência Coral pela USP, sob orientação de Marco Antonio da Silva Ramos, obteve título de Mestre em Música, com orientação de Susana Cecilia Igyyara-Souza, e é graduada em Licenciatura em Música pela mesma instituição. Entre as atividades artísticas recentes, destaca-se o trabalho como regente-monitora do Coro Juvenil da Oesp, sob a orientação do regente Marcos Thadeu. Atuou por quatro anos como assistente do Coral da ECA-USP e, atualmente, como parte do programa de doutorado, atua como regente assistente do Coro de Câmara Comunicantus, ambos sob a orientação de Marco Antonio da Silva Ramos. Ao longo de sua carreira, tem dado ênfase ao estudo do repertório coral brasileiro do século XX, tanto na prática da regência como no campo de pesquisa. Desde 2011 dirige coros amadores. Em 2013 passou a desenvolver trabalho com canto coral junto a pacientes portadores de Parkinson e, desde agosto de 2016, dirige o Madrigal LivrEncanto.

Orquestra Visconde de Porto Seguro

Regente: José Luiz Ribalta
Flautas: Natally A. Macias (picc) e Tatiana Willis Anders
Oboé: Paulo Nathan Sepúlveda
Clarinetes: Laudson Alonzo e Leonardo de Castro Moura Leite
Sax Alto: Caique Dias
Sax Tenor: Ney Carlos
Fagote: Gilberto de Oliveira Ferreira
Trompetas: Cristiano Soares e Robert Magalhães
Trompa: Daniel de Melo Faria
Trombone: Pedro de Paula* e Igor dos Santos*
Piano: Beatriz S. Pereira
Percussão: Adam Solomon, Jefferson Fernandes, Jonas Barra Nova de Melo e Rafael Souza
Violinos I: Rodrigo Marín (Spalla), Carito Pereira Rozeno, Jenilson Santana, Hageitha Kanzawa* e Vincius S. Baldaia
Violinos II: André Amaral Thiele, Francisca Sampaio e Ricardo Sampaio
Viola: Jéssica Silva Mota, Lianne Lyang e Melisa de Paiva
Violoncelo: Flávio Teixeira* e Regicello
Contrabaixo: Dhama Maurício Galindo
Compositor colaborador: Vincius S. Baldaia
* Músicos convidados.

Coro de Câmara Comunicantus

Regente titular e diretor artístico: Marco Antonio da Silva Ramos
Regentes assistentes: José Luiz Ribalta e Denise Castilho Cocareli
Preparadoras vocais: Regina Lucatto e Anne Karoline Moreira
Piano: Vincius Benalia Penteado (Suite Carinhó)
Viola: Laine Rodrigues ("Por do sol")
Percussão: Pedro de Paula Alves e Vincius Pontes ("A velhice da porta-bandeira")
Sopranos: Amanda Amorin, Anne Karoline Moreira, Elisa Medeiros, Giovanna Elias, Julia Chicore, Luisa Campelo de Freitas, Margot Lohm Kullack e Natally Faria
Contraltos: Alana Andrade, Camilla Lohman, Laine Rodrigues Moroni, Helten Sabino e Irina Alfonso
Tenores: Charles Yuri, Rodrigo Marín, Lucas Torres, Jefferson Oliveira e Vincius Pontes
Baixos: Vincius Penteado, Felipe Gazoni, Leonardo Rodrigues, Silvestre Lonardelli, Gilberto de Oliveira, João Bessornia, Nathan Bastos e Pedro de Paula
Coordenadora do Laboratório Coral: Susana Cecilia Igyyara-Souza
Comunicação: Wesley Camargo e Filipe Daniel Fonseca dos Santos
Editoração: Felipe Silotto
Alunos de doutorado: José Luiz Ribalta, Denise Castilho Cocareli e Regina Lucatto
Aluna de mestrado: Anne Karoline Moreira
Projeto do Programa Unificado de Bolsas da USP apoiado pela Pró-Reitoria de Graduação.

CORO DE CÂMARA
comunicantus



ANEXO S – Concerto Didático – Programa Sabiá Laranjeira – 13/11/2019

Programa Sabiá Laranjeira – 13 de novembro de 2019

Coro de Câmara Comunicantus

Regente: Marco Antonio da Silva Ramos

John Lennon e Paul McCartney / Arranjo: Marcos Leite
She's leaving home

Gabriel Faure
Cantique de Jean Racine Op. 11
Piano: Vinícius Benalia Penleado

Frédéric Chopin
Nocturno Op. 9 Nº 3
Piano solo: Vinícius Benalia Penleado

Ernst Mahler
Excerços da obra *Cantata – Sinfie de Cantos Paraenses*
I. Meu Papagaio
II. Sinfie
III. Jacaré
IV. Madalena
Regência: José Luiz Ribalta

Arvo Part
Solfeggio
Regência: Denise Castilho Cocarelli

Chiquinha Gonzaga / Harmonização: J. Octaviano
Luz Branca
Soprano Solo: Margot Lohn Kullock
Piano: Vinícius Benalia Penleado

Oswaldo Lacerda
Canção (da Sinfie Coral Nº 1)
Regência: Denise Castilho Cocarelli

Ernani Aguiar
Justorum anime (dos Três Moitinos nº5)

Coro de Câmara Comunicantus

O Coro de Câmara Comunicantus é um projeto apoiado pelo Programa Unificado de Bolsas da USP que tem por objetivo o ensino e a prática da performance coral. Formado por bolsistas de graduação, atende coralistas, pianista e monitores em áreas de apoio didático delimitadas a cada módulo do projeto. Para os coralistas, é um projeto de especialização no repertório camerístico que prepara para a atividade profissional.

e para os alunos do Doutorado em Performance, o projeto permite o aprofundamento na regência coral, uma vez que atuam como assistentes do professor Marco Antonio da Silva Ramos e acompanham toda a dinâmica de ensaios do grupo. Em 2019 o Coro de Câmara recebeu o Prêmio Destaque do Festival de Música Contemporânea Brasileira, realizado em Campinas. Tem estrado obras contemporâneas, divulgando a música brasileira e recebido convidados internacionais, além de atuar como coro de referência em festivais corais.

Ficha técnica

Regente titular e diretor artístico: Marco Antonio da Silva Ramos

Regentes assistentes: José Luiz Ribalta e Denise Castilho Cocarelli (doutorandos em performance (regência coral))

Pianista: Vinícius Benalia Penleado

Preparadoras vocais: Regine Lucatto (doutoranda) e Anne Karoline Moreira (mestranda)

Equipe de produção de material didático: Felipe Siloto, Filipe Fonseca, Flávio Moreira

Estragiário de gravação e edição de áudio: Artur Thomas Pereira Bueno

Coordenação: Susana Cecília Igyara-Souza

Coralistas:

Sopranos
Ananda Gusmano / Anne Karoline Moreira / Elisa Medeiros / Giovanna Elias / Julia Chicote / Julia Polim / Luisa Campo de Freitas / Margot Lohn Kullock / Natally Macias

Contraltos
Alana Andrade / Amanda Cristaldo / Camilla Liberali / Hellen Cristina / Irina Altonso / Silvestre Lonardelli

Tenores
Charles Yuri / Eduardo de Moraes / Jefferson Oliveira / Pedro Onofre / Lucas Lorres / Vinícius Pontes

Baixos
Felipe Gazzoni / Gilberto Ferreira / João Bessornia / Leonardo Rodrigues da Cunha / Natan Bastos

Institucional
Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP
Coordenadora: Profa. Dra Susana Cecília Igyara-Souza
Idealizador e Colaborador: Professor Titular Senhor Marco Antonio da Silva Ramos
Assistente administrativo/produção: Everton da Cruz
Projeto do Programa Unificado de Bolsas da USP/ Pró-reitoria de Graduação

ANEXO T – Festival Communicantus 2019 – Catedral Evangélica – 27/11/2019

FESTIVAL
communicantus
2019

*Professor Sênior Marco Antonio da Silva Ramos em seu último concerto
como regente titular do Coral da ECA-USP*

27 de Novembro de 2019
Catedral Evangélica de São Paulo
Rua Nestor Pestana 152
Este concerto integra a programação Natal Solidário

**CORO DE CÂMARA
COMUNICANTUS**



CORAL DA ECA-USP



Programação Festival Communicantus 2019

CORAL DA ECA-USP
FLASHMOB

27 novembro 2019 - 13:00

Saguão do Prédio Central da ECA, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443
Butantã - São Paulo, São Paulo 05508-020 Brasil

CORO DE CÂMARA COMMUNICANTUS
CORAL DA ECA-USP e alunos solistas

27 novembro 2019 - 20:00

Catedral Evangélica de São Paulo, Rua Nestor Pestana, 152
São Paulo, São Paulo 01303-010 Brasil

MADRIGAL COMMUNICANTUS
CORAL ESCOLA COMMUNICANTUS
CORAL DA 3ª IDADE DA USP
CORALUSP SESTINA

29 novembro 2019 - 19:30

Espaço das Artes, São Paulo Brasil
Rua da Praça do Relógio, 160 - Cidade Universitária

CORAL DA ECA-USP
Marco Antonio da Silva Ramos, regente titular
PROGRAMAMA

Gioachino Rossini
Petite Messe Solennelle

Kyrie (Coro)
Isabella de Carvalho, órgão
Walter Rodrigues, piano
Marco Antonio da Silva Ramos, regência

Gloria (Quarteto e Coro)
Anastácia Lantziņš, soprano
Laleska Terzetti, mezzo-soprano
Eder Augusto Marcos, tenor
Guilherme Gimenes, baixo
Isabella de Carvalho, órgão
Renata Marinho, piano
Ana Laura Mathias, regência

Gratias (Trio)
Laleska Terzetti, mezzo-soprano
Charles Yuri, tenor
Guilherme Gimenes, baixo
Renata Marinho, piano

Domine Deus (Tenor solo)
Charles Yuri, tenor
Walter Rodrigues, piano

Qui tollis (Dueto)
Julia Polini, soprano
Laleska Terzetti, mezzo-soprano
Isabella de Carvalho, órgão
Renata Marinho, piano
Marco Antonio da Silva Ramos, regência

Quoniam (Baixo solo)
Guilherme Gimenes, baixo
Ana Laura Mathias, piano

Credo (Quarteto e Coro)

Ananda Gusmão, soprano
Laleska Terzetti, mezzo-soprano
Charles Yuri, tenor
Guilherme Gimenes, baixo
Isabella de Carvalho, órgão
Ana Laura Mathias, piano
Walter Rodrigues, regência

Crucifixus (Soprano solo)
Deborah Marchini, soprano
Isabella de Carvalho, órgão
Ana Laura Mathias, piano
Marco Antonio da Silva Ramos, regência

Prelúdio religioso - Ofertório
Isabella de Carvalho, órgão solo

Sanctus (Quarteto e Coro)
Janaina Avanzo, soprano
Laleska Terzetti, mezzo-soprano
Eder Augusto Marcos, tenor
Guilherme Gimenes, baixo
Renata Marinho, regência

O salutaris (Soprano solo)
Janaina Avanzo, soprano
Ana Laura Mathias, piano

Agnus Dei (Alto solo e Coro)
Laleska Terzetti, mezzo-soprano
Isabella de Carvalho, órgão
Walter Rodrigues, piano
Ana Laura Mathias, regência

CORALISTAS - CORAL DA ECA-USP

EVENTOS E LOCAIS DE APRESENTAÇÃO

CORAL DA ECA-USP 1981 - 2019

Sopranos
 Ana Zilberman / Ana Clara Pescador / Ananda Gusnão / Beatriz Rodrigues / Deborah Marchini / Emily Alberto / Fernanda Moura / Gabriela / Silveira / Giovanna Elias / Giulia Miglioranza / Janaina Avanzo / Jennifer Alexandra / Julia Costa / Julia Polim / Juliana de Paula Gomes / Lilian Bain / Livia Maria Monteiro / Livia Pegoraro / Luiza Costa / Mariana Kondo / Prêtra Lira / Rafaela Pires / Rafaela Sarmiento / Sayuri Yoshimoto / Anastassia Lianzitis / Victoria A. Coutinho / Yumi Igari

Contraltos
 Carolina Scheffelmeier / Débora Vieira / Gabriela Matsas / Hellen Sabino / Irina Alfonso / Isabel Vilela / Jessica Gubert / Laleska Terzetti / Luciana Marques / Nathália Gidalil / Yasmin Rainho

Tenores
 Alexandre D'Elboux / Caio Lopes Reigadas / Charles Yuri / Christopher Alex / Dersu Almeida / Éder Augusto Marcos / Eduardo de Moraes Van Parrício / Felipe Reis / Filipe Fonseca / George Ferreira / Henrique Carvalho / Igor Caetano / Jefferson Oliveira / Jesualdo Firmino / João F. de Nóbrega / Tucas Lorres / Wesley Moura / Moisés Lessa / Nital Candra / Pedro Ochoe / Rafael Fretas / Rodrigo Zanettini / Wallace Pereira

Baixos
 Artur Thomas Pereira Bueno / Bruno Miranda / Bruno Jasponne / Danilo de Oliveira / David Manoel Silva Brasil / Eduardo de Oliveira / Eliseu Feliciano / Felipe Gazoni / Guilherme Beraldo / Guilherme Gimenes / Iuri Galati / João Bessornia / JoGus / Leonardo Ramos / Leonardo René / Marcelo Toshimi Honda / Marco Giachetta / Mathews Sawaya / Natan Bastos / Rafael Leite / Rafael Martins / Raphael de Noronha / Silvestre Lonardelli / Victor Moccellini / Victor Mazuca / Victor Canto / Wallace Cavallari / William Yoshio

FESTIVAL MUSICA NOVA DE SANTOS • TEATRO MUNICIPAL DE SANTOS • FESTIVAL DE INVERNO DE CAMPOS DO JORDÃO • AUDITÓRIO CLAUDIO SANTORO • BLENAL DE MUSICA BRASILEIRA CONTEMPORANEA DO RIO DE JANEIRO • MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA DO RIO DE JANEIRO • FESTIVAL COMUNICANTUS • TEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO • GRANDE AUDITÓRIO DO MASP • TEATRO DE CULTURA ARTISTICA • SESC PINHEIROS • MEMORIAL DA AMÉRICA LATINA - PARLATINO • CENTRO CULTURAL SÃO PAULO • AUDITÓRIO DO MUSEU LUSA SÉGALL • MUSEU DA CASA BRASILEIRA • PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO • TUCA • TEATRO DA UNIVERSIDADE CATÓLICA • AUDITÓRIO DA CAMARGO GUARINIERI DA USP • AUDITÓRIO DO DEPARTAMENTO DE MÚSICA DA ECA-USP • MUSEU PAULISTA • CENTRO DE DIFUSÃO INTERNAZIONALE DA USP • AUDITÓRIO DA FEALUSP • TEATRO DO COLEGIO SANTA CRUZ • IGREJA SÃO LUIZ CONZAGA • AUDITÓRIO IBIRAPUBERA • CATEDRAL EVANGÉLICA DE SÃO PAULO • CENTRO CULTURAL VLADIMIR HEZGOC • IGREJA NOSSA SENHORA DA ESPERANÇA • INSTITUTO DE ARTES DA UNESP • THEATRO SÃO PEDRO • TEATRO LABORATORIO ECA-USP • CENTRO UNIVERSITARIO MARIA ANTONIA • AUDITÓRIO SIMON BOLIVAR • MOSTEIRO DE SÃO BENTO • CENTRO CULTURAL SÃO PAULO • SAINT PAULUS SCHOOL • PAINEL FUVAIRTE DE RECÊNDA CORAL • SESC VILANOVA • TEATRO MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ • TEATRO SÉRGIO CARDOSO • IGREJA NOSSA SENHORA DE FATIMA • IGREJA DA INMACULADA CONCEIÇÃO • SALA SÃO PAULO • GALERIA CONSOLIDAÇÃO • IGREJA DA CONSOLIDAÇÃO

Ficha Técnica
 Regente Titular e Diretor Artístico: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos
 Regentes Assistentes: Ana Laura Mathias (graduação em regência), Filipe Fonseca (aluno interinstitucional), Renata Marro (aluna especial de pós-graduação) e Walter Rodrigues (mestrando em performance: regência coral)
 Preparação Vocal: Margot Lohm Kullock (graduação em canto e arte lírica) e Marco Antonio da Silva Ramos

CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS
 Marco Antonio da Silva Ramos, regente titular
PROGRAMA

Johann Sebastian Bach
Jesu, bleibet meine Freude
 (Coral da Cantata BWV 147)
 Isabella de Carvalho, órgão

Gabriel Fauré
Cantique de Jean Racine Op. 11
 Isabella de Carvalho, órgão

Marcos Leite
 Ave Maria

Ernani Aguiar
Três Motetinos n° 5
 I - In nomine Jesu
 II - O Felix anima
 III - Justorum animae
 Psalmus CL

CORAL DA ECA-USP
CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS

Gabriel Fauré
Tantum Ergo
 Elisa Medeiros, soprano
 Pedro Ochoe, tenor
 Isabella de Carvalho, órgão

FICHA TÉCNICA CORO DE CÂMARA COMUNICANTUS

Regente titular e diretor artístico: Marco Antonio da Silva Ramos

Regentes assistentes
 (Doutorado em Performance): José Luiz Ribbata e Denise Castilho Cocarrell

Preparadoras vocais: Regina Lucatto (Doutorado) e Anne Karoline Moreira (Mestrado)

Piano: Vinicius Benalia
 Penteador

Curadoria do programa:
 Susana Cecilia Igayara-Souza

Soprano
 Ananda Gusmão
 Anne Karoline Moreira
 Elisa Medeiros
 Giovanna Elias
 Júlia Chicote Desidério
 Júlia Polim
 Luísa Campelo de Freitas
 Margot Lohm Kullock
 Nataly Macias

Tenores
 Eduardo Moraes
 Jefferson Oliveira
 Pedro Ochoe
 Tucas Lorres
 Vinicius Pontes

Baixos
 Gilberto de Oliveira Ferreira
 João Bessornia
 Leonardo Rodrigues da Cunha
 Natan Bastos

Projeto do Programa
 Unificado de Bolsas da USP, apoiado pela Pró-Reitoria de Graduação.

ANEXO U – Festival CORALUSP 2023
Anfiteatro Camargo Guarnieri, 18 de junho de 2023

FESTIVAL CORALUSP APRESENTA

Coral da ECA-USP

PROGRAMA

Improvisação conduzida

Roteiro: Denise Castilho Cocareli

Esther Scliar (música)/Lucia Candeill (texto)

Lua, Lua

Chico César/Milton De Biase/Tata Fernandes

Arr. Leonardo Rodrigues Templo

Regência: Silvestre Lonardelli

Gilberto Mendes (música)/Décio Pignatari (texto)

Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola)

Dorival Caymmi

Arr. Damiano Cozzella

Suíte dos Pescadores

SOBRE

O Coral da ECA-USP é formado, em sua maioria, por alunos de graduação da USP em atividade curricular. A atividade coral no Departamento de Música teve início em 1973, com o maestro alemão Klaus Dieter-Wolf. De 1981 a 2019, foi regido por Marco Antonio da Silva Ramos; entre os anos de 2020 e 2022, foi conduzido por Paulo Fred Teixeira; e, no ano de

Este site foi desenvolvido com o criador de sites **WIX.com**. Crie seu site hoje.

[Começar](#)

Departamento de Música da ECA-USP, está sendo conduzido por Denise Castilho Cocareli, sob orientação de Marco Antônio da Silva Ramos e Ricardo Ballestero, professor responsável pela preparação vocal do grupo. Ao longo de seus 50 anos de existência, a proposta artístico-pedagógica foi de sempre buscar diversidade de repertório, visando à formação ampla do estudante, com variadas experiências corais. No repertório coral-sinfônico, apresentou-se junto à OCAM e à OSUSP, e com pequenas orquestras formadas pelos próprios integrantes do coro. Apresentou amplo repertório brasileiro e internacional para coro a cappella, com piano e com pequenos conjuntos ou solistas. No repertório popular, deu ênfase para o repertório brasileiro e para a estreia de novos arranjos. Um grande número de regentes e solistas hoje atuantes no Brasil e no exterior fizeram sua estreia profissional no Coral da ECA-USP, assim como muitos compositores e arranjadores tiveram suas primeiras obras estreadas pelo coro.



REGENTE



Denise Castilho Cocareli

Doutoranda na área de Performance em Regência Coral pela ECA-USP, obteve título de Mestre em Música e é graduada em Licenciatura em Música pela mesma instituição, atuando, ao longo de sua formação acadêmica, especialmente nas áreas de Regência Coral e Educação Musical. Como parte do programa de doutorado, entre os anos de 2019 e 2022 foi regente assistente do Coro de Câmara Comunicantus (ECA-USP) e em 2023 está à frente do Coral da ECA-USP, sob orientação de Marco Antônio da Silva Ramos e Ricardo Ballestero. Foi professora de Iniciação Musical e Canto Coral do Programa Guri Capital e Grande São Paulo (2018-2022), atuando como docente responsável do Coral Juvenil do referido programa (2020-2021). Entre os anos de 2013 e 2021 desenvolveu trabalho com canto coral e pacientes com parkinson junto à Associação Brasil Parkinson. Dirigiu o Madrigal LivrEncanto (2016-2021) e em 2018 foi regente-monitora do Coro Juvenil da OSESP. No campo do estudo da regência coral, além de ter como principal orientador Marco Antonio da Silva Ramos, estudou com Lilla Gábor e Ana Beatriz Valente Zaghi, e participou de festivais e cursos de férias internacionais, com destaque para o Eastman Summer (2013), da Eastman School of Music (NY-EUA). Em 2018 concluiu o Curso de Especialização em Regência Coral pela EMESP, no qual estudou piano com Iracele Livero, e técnica vocal com Adriano Vasconcelos. Por meio do mesmo curso, teve oportunidade de participar de masterclasses com importantes regentes internacionais, como Agnieszka Franków-Zelazny e Rolf Beck. Também em 2018 foi uma das alunas de regência selecionadas no 40º Festival Campos de Jardim para a Masterclass de Regência Coral com o Coro de Órgão

<https://coralusp.wixsite.com/festival-coralusp/cópia-madrigal-unesp-1>

2/5

Museu de Arte Sacra de São Paulo e professora da área de canto coral da EMESP Tom Jobim (Escola de Música do Estado de SP).



PROFESSOR RESPONSÁVEL E PREPARADOR VOCAL



Ricardo Ballestero

É pianista e professor associado do Departamento de Música da ECA-USP, onde ministra disciplinas relacionadas à performance vocal, instrumental e músico-teatral. Foi professor visitante na Universidade do Colorado-Boulder (EUA) e pianista ensaiador na Houston Grand Opera (EUA). Tem atuado com frequência como pianista e diretor musical em apresentações musicais e músico-teatrais no campo da música de concerto no Brasil e no exterior. A sua investigação trata de questões interdisciplinares relacionadas à pedagogia da performance musical e à performance vocal, instrumental e músico-teatral em contextos colaborativos.

FICHA TÉCNICA

PROFESSOR RESPONSÁVEL E PREPARADOR VOCAL

Ricardo Ballestero

SOPRANOS

Bárbara Blasques
 Carolina Almeida
 Clara Rodrigues
 Elisa Souza
 Jéssica Paixão
 Julia Basile da Silva
 Karine Viana Domingos
 Luiza Caldeira do Carmo Silva
 Luiza Calderon
 Natália Dantas
 Thainá Almeida Reis
 Valquíria Braz
 Verônica Tavares

CONTRALTOS

Ana Cláudia de Lima Marciano
 Beatriz Terreri Stervid
 Clara Martins Berbel

Este site foi desenvolvido com o criador de sites **WIX**.com. Crie seu site hoje



Fernanda Santos Caly
 Giovana Carcanholo Dilio
 Juliana Santos Oliveira
 Laleska Terzetti
 Luíza Villa
 Meena Campelo
 Ruthe Sant'Ana de Oliveira
 Sofia Hudzelais
 Victoria Scudeller
 Yasmin Silva Ramos Nepunuceno

TENORES

Diego Macedo
 Diogo Ferreira
 Éder Augusto
 Felipe Reys
 Gustavo Araujo
 Ideval Fuente Alba Junior
 Jonathan Morais
 Luiz Felipe Cruz Carvalho
 Marcelo Sax
 Pedro Henrique
 Pedro Codogno
 Zabelê da Silva Medina

BARÍTONOS/BAIXOS

Alexandre Kodama Juocys
 André Leite Pires
 André Lameira
 André Vasconcelos Chilio
 Augusto Miguel Moreira Martins
 Bruno Batista Costa
 Bruno Henrique Damiao da Cruz
 Daniel Dias Cruz
 Daniel Ger
 Diogo Gomes Fernandes
 Eduardo Oliveira
 Gabriel Kramer Pinto de Oliveira
 Gabriel Santos
 Hebert Matos de Oliveira
 Hildegardis da Costa Lima Ferreira
 João Pedro Teixeira
 Joao Pedro de Lima Guimaraes
 Júlio Corrêa Leonardo Rodrigues
 Luigi Casagrande
 Mateus Moreira de Oliveira
 Matheus Carraturi Eigenheer

ilusp.wixsite.com/festival-coralusp/cópia-madrigal-unesp-1

desenvolvido com o criador de sites **WIX**.com. Crie seu site hoje. (

Mauro Sérgio Nunes de Oliveira Junior
 Pablo Guedes
 Raphael Santiago Germano
 Rodrigo Celani
 Sávio Campos de Souza
 Tomás Marcondes de Moura
 Vitor dos Santos
 Wendler Trindade Santos
 Yago Beserra Pereira de Morais
 Yago Vinicius dos Santos Luna

SOLISTAS

Ana Cláudia de Lima Marciano
 Bárbara Blasques, Carolina Almeida
 Dandara Costa Lozada
 Meena Campelo
 Natália Dantas
 André Lameira
 Diego Macedo
 Éder Augusto
 Felipe Reys
 João Pedro Teixeira
 Júlio Corrêa
 Leonardo Rodrigues
 Pedro Henrique

VIOLÃO

Meena Campelo

PERCUSSÃO

Juliana Santos Oliveira
 Luiza Calderon
 Pedro Codogno
 Vitor dos Santos

REGENTE ASSISTENTE

Silvestre Lonardelli

COORDENAÇÃO DO COMUNICANTUS

Laboratório Coral: Profa. Dra. Susana
 Cecília Igayara-Souza

ANEXO V – 1º Encontro de Coros Universitários Mackenzie
Auditório da Escola Americana, 21 de novembro de 2023



Programa

1º encontro de coros universitários Mackenzie

MADRIGAL MACKENZIE

Maestra: Parcival Mádolo
Pianista: Luciana Manhães

- All bells in Paradise - John Rutter
- Jesu meine Freude - J.S. Bach BWV 227
- Si tu quiero - Alberto Fervero / Arr. Liliama Cangiano (Solistas: Wesley Rocha e Ludmilla Thompson)

CORAL DA ECA-USP

Maestrina: Denisa Castilho
Pianista: Leonardo Rodrigues
Preparadora Vocal: Joana Mariz

- Beba Coca-Cola Motet em Ré menor - Gilberto Mendes / Décio Pignatari
- Kyrie, Glória e Sanctus (Missinha) / Silvestro Leonardelli
- Saitz dos Pescadores - Derival Caymmi / Arr. Damiano Cazzalla
- O amor é o Ela - Emicida / Arr. Juliana Ripka / Adpt. Leonardo Rodrigues

MADRIGAL DA UNESP

Maestra: Paulo Moura
Pianista: Henrique Simões

- Inútil Paisagem - Tom Jobim / Aloysio de Oliveira / arr. Vicente Ribeiro
- Sabiá, coração de uma viola - Aylton Escobar
- Bela Bela - Breno Blauth
- Agulhã - Marles Nebra
- Kyrie, e Cum Sancto Spiritu da Missa para Pequena Orquestra, Coro e Solistas - Presciliano Silva

CORO UNIVERSITÁRIO MACKENZIE

Maestra: Parcival Mádolo
Pianista: Luciana Manhães
Preparadores vocais: Wesley Rocha e Ludmilla Thompson

- This is the day - John Rutter
- Sicut locutus est - J.S. Bach (Excerto do Magnificat)
- Samba Italiano - Adeniran Barbosa / Arr. Flávio Rígis da Cunha
- Angel's Carol - John Rutter

ANEXO W – Festival Comunicantus 2023
Espaço das Artes da ECA-USP, 08 de dezembro de 2023

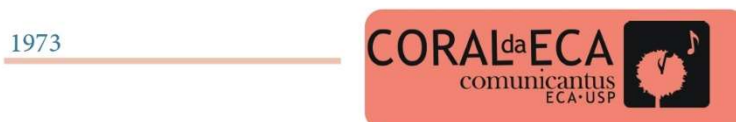
FESTIVAL COMUNICANTUS 2023
50 anos de canto coral



2012



2001



1973



Espaço das Artes ECA USP
Rua da Praça do Relógio, 160
Cidade Universitária
Butantã - São Paulo

8 de dezembro, 20h
Entrada franca

Festival Comunicantus 2023

O Festival Comunicantus deste ano comemora os 50 anos da atividade coral no Departamento de Música da ECA-USP. A atividade coral foi, desde o início do Departamento, uma das práticas coletivas voltadas à formação musical dos alunos. Nestes 50 anos, os coros do Comunicantus vêm cumprindo sua função de “ensinar arte fazendo arte”, como sempre falou o professor Marco Antonio da Silva Ramos.

Pode-se dizer que estamos em um momento de transição. Depois da pandemia, que transformou as atividades corais em virtuais, alguns grupos não conseguiram sobreviver no formato online, como o Coral da Terceira Idade da USP. Depois da volta das atividades presenciais, infelizmente também não foram todos os grupos que mantiveram suas atividades. O público que acompanha nossos festivais sentirá falta do Coro de Câmara Comunicantus, que infelizmente interrompeu suas atividades, uma vez que não conseguimos bolsas em uma quantidade mínima que garantisse a continuidade do grupo.

A vaga que se abriu com a aposentadoria do Professor Marco Antonio da Silva Ramos, hoje colaborador como professor sênior, ainda não foi repostada, mas a perspectiva é de abertura de um concurso em breve.

Os grupos que se apresentam hoje tiveram um ano muito produtivo, apesar dos enormes desafios, com novos projetos que trazemos ao público esta noite.

O Coral Universitário Comunicantus, CUCO, apresentará duas obras. A primeira delas é uma homenagem a Klaus Dieter-Wolff e uma memória da trajetória do canto coral no departamento de Música da USP. A “Pavane” de Thoinot Arbeau foi a primeira música cantada pelo Coral da ECA-USP, em 1973. A atividade do CUCO tem duas funções: a primeira é a formação de novos regentes e educadores corais, desta forma reúne os alunos interessados em se profissionalizarem na área coral, formando uma equipe que aprende a fazer ensaios de naipe, criar arranjos e composições, fazer atividades educativas e de preparação vocal, reger o coro e aprender a planejar todas as etapas, da seleção de novos integrantes à realização do Festival. A segunda função é a própria prática de leitura e performance do repertório, discutindo questões estilísticas e interpretativas.

O Coral Escola Comunicantus é um coro ligado ao ideal da extensão universitária, formado por um público amplo e diversificado de coralistas interessados na perspectiva da educação continuada. Neste ano, o programa do Coral Escola Comunicantus traz muitos alunos regentes. O programa reflete algumas das questões que trabalhamos durante as aulas: a canção de uma compositora do século XIX, três diferentes arranjos, incluindo o de um aluno de graduação, e um medley de canções dos Beatles, que foi um grande desafio de integração e concentração.

O Coral da ECA-USP teve um projeto especial em 2023. A doutoranda Denise Castilho Cocareli assumiu a regência do grupo, com o suporte de uma equipe de professores, como parte de seu doutorado em Performance em Regência Coral, orientada pelo professor Marco Antonio da Silva Ramos. A performance de hoje integra sua defesa de Doutorado. As escolhas de repertório refletem algumas de suas preocupações como regente de um coro universitário e demonstram tanto a versatilidade de estilos do canto coral brasileiro, como seu próprio desenvolvimento como regente. Uma das escolhas do programa foi mostrar a característica do Coral da ECA, que reúne alunos de graduação de música de diversos cursos, possibilitando que os alunos se alternem cantando, tocando instrumentos, improvisando, compondo, arranjando e regendo obras do repertório.

Ressaltamos, para terminar esta breve apresentação, que teremos hoje três obras, duas no Coral da ECA-USP e uma no Coral Escola Comunicantus, que foram apresentadas no I Simpósio Comunicantus de obras corais, um evento novo que foi planejado como parte das comemorações destes 50 anos. Este evento teve participação de 14 alunos de graduação e pós-graduação e presença de membros do nosso grupo de pesquisa, o GEPEMAC, como expositores de suas próprias obras e coordenadores das sessões de comunicações que discutiram as obras dos alunos.

Foi desta maneira, com estreia de novas obras, ao lado da primeira canção cantada pelo Coral da ECA-USP, que quisemos comemorar estes 50 anos, sonhando com novos projetos e buscando o incentivo a todas as formas de performance coral.

Susana Cecilia Igaraya-Souza
Coordenadora do Comunicantus



O Coral Universitário Comunicantus – CUCO – é parte do projeto artístico-pedagógico do Comunicantus: Laboratório Coral do Departamento de Música da ECA-USP. Com orientação dos professores Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecilia Igayara-Souza, tem sido formada uma forte geração de regentes e preparadores vocais. A característica principal deste grupo coral é a exploração de diversos repertórios e a estreia de novas composições e arranjos. O CUCO já se apresentou no Grande Auditório do MASP, Saint Paul's School de São Paulo, no Auditório da Biblioteca Brasileira da USP, na Estação Ciência, no Auditório Camargo Guarnieri da USP, no Mosteiro de São Bento de São Paulo, no Auditório do Departamento de Música da ECA-USP, no Auditório Abraão de Moraes do Instituto de Física da USP, entre muitos outros. É uma disciplina optativa para alunos de todos os cursos de graduação em música, e uma disciplina prática para alunos de pós-graduação, mediante apresentação de um projeto. A disciplina também aceita alunos de graduação em música de outras instituições.

EQUIPE

PROFESSORES

Susana Cecilia Igayara-Souza
Marco Antonio da Silva Ramos

EQUIPE DE PLANEJAMENTO

Carolina Andrade Oliveira (Pós-doutoranda)
Maria Rúbia Andreta (Mestra)
Kely Guimarães (Doutoranda, bolsista CAPES e estagiária PAE)
Victoria Á. Coutinho (Mestranda e estagiária PAE)

CORALISTAS

Ana Cláudia Marciano, Camilla Liberali, Henrique Ribeiro, João Pedro Teixeira, Leonardo Rodrigues, Livia Matos, Louise Ribeiro, Lucas Debortoli, Mariah Britto, Thiago Juvito.

PROGRAMA

Thoinot Arbeau
Pavane “Belle, qui tiens ma vie”

Regência:
Marco Antonio da Silva Ramos

Flauta e Coreografia:
Lucas Debortoli

Percussão:
Kely Guimarães

Oswaldo Lacerda
Fuga Proverbial

Regência:
Victoria Á. Coutinho





O Coral Escola Comunicantus é um coro comunitário voltado ao público externo ao Departamento de Música: graduandos, pós-graduandos, funcionários e coralistas de toda a cidade, com ou sem vínculo com a USP, sem necessidade de leitura musical. Os ensaios são realizados por uma equipe de alunos, com supervisão dos professores Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecilia Igayara-Souza, servindo de laboratório para alunos de regência, canto, composição, educação musical e instrumento matriculados na disciplina Práticas Multidisciplinares em Canto Coral. O Coral Escola visa a formação continuada em canto coral, a partir de um repertório diferenciado em estilos, mas comprometido com a formação musical do coralista. Os alunos de graduação e pós-graduação alternam sua participação como regentes, solistas, instrumentistas e coralistas, o que cria um interesse especial às suas apresentações, que podem ter um regente diferente em cada música.

EQUIPE

PROFESSORES: Marco Antonio da Silva Ramos e Susana Cecilia Igayara-Souza

PÓS-DOUTORANDA: Carolina Andrade Oliveira

MONITORES

Soprano: Livia Matos, Louise Ribeiro, Maria Rúbia Andreta, Mariah Britto, Victoria Á. Coutinho.

Contralto: Ana Cláudia Marciano, Camilla Liberali, Kely Guimarães.

Tenor: Henrique Ribeiro, Thiago Juvito.

Baixo: João Pedro Teixeira, Leonardo Rodrigues, Lucas Debortoli.

CORALISTAS

Soprano: Ana Cecília Maciel, Ana Helena Rizzi Cintra, Carolina Gorini, Jackeline Walendy, Licien Camargo, Maria Paula Gurgel Ribeiro, Mia Moreira, Paula Filardo, Samanta Lessa, Sarah Lorenzon Ferreira, Sílvia Lopes de Menezes, Sílvia Regina da Silva

Contralto: Ana Luiza Miranda Mansour, Cecília Moraes Silva, Fátima Corrêa Oliver, Isabel Barcellos, Luciana Cury, Magna Ivone, Marcela Gonçalves, Marina Berlowitz, Miriam Lazarotti, Vanessa Maciel.

Tenor: Augusto Maciel, Caio Mantese, César Augusto, Fagner Magalhães, Flávio Aguiar de Sousa, Flávio Araújo de Aguiar, Ranieri Carvalho Higa, Reinaldo Gomes da Silva. **Baixo:** Diogo Favero Stof, Eduardo Gutierrez de Sousa, Edvaldo Cardoso da Silva, Fernando Gabriel, Flavio dos Santos Moreira, Gilmar Lima, Marco Aurélio S. Ramos, William Pinheiro.

PROGRAMA

Paulo Soledade. Arranjo: Roberto Rodrigues

Estão voltando as flores

Regência: Maria Rúbia Andreta

Violão: Carolina Andrade Oliveira

Emily B. Tallmadge. Texto: J. D. Tallmadge

Song of the beautiful

Regência: Camilla Liberali

Violão: Carolina Andrade Oliveira

Herbert Vianna. Arranjo: Leonardo Carrasco

La bella luna (obra apresentada no I Simpósio Comunicantus de obras corais)

Regência: Mariah Britto

Waldemar Henrique. Arranjo: Nivaldo Santiago

Uirapuru

Regência: Carolina Andrade Oliveira

John Lennon & Paul McCartney. Arranjo: Ed Lojesk

Medley Beatles In Revue (excertos)

Piano: Leonardo Rodrigues

Regência:

Eleanor Rigby - Camilla Liberali

Ticket to ride - João Pedro Teixeira

Let it be - Henrique Ribeiro

She loves you - Maria Rúbia Andreta

All my loving - Ana Cláudia Marciano

Yesterday - Louise Ribeiro

The long and winding road - Thiago Juvito

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band/ All you need is love -

Kely Guimarães

Michelle - Livia Matos

I wanna hold your hand/Hey Jude - Lucas Debortoli

Preparadoras vocais: Camilla Liberali, Louise Ribeiro,

Maria Rúbia Andreta.



O Coral da ECA-USP é formado, em sua maioria, por alunos de graduação da USP em atividade curricular. A atividade coral no Departamento de Música teve início em 1973, com o maestro alemão Klaus Dieter-Wolf. De 1981 a 2019, foi regido por Marco Antonio da Silva Ramos; entre os anos de 2020 e 2022, foi conduzido por Paulo Fred Teixeira; e, no ano de 2023, como parte do programa de Doutorado em Performance de Regência Coral do Departamento de Música da ECA-USP, está sendo regido por Denise Castilho Cocareli, sob orientação de Marco Antonio da Silva Ramos e Joana Mariz, professora responsável pela preparação vocal do grupo. O Coral da ECA-USP é a porta de entrada para as atividades corais no departamento de música, que oferece diversas oportunidades de aprendizado do canto coral.

EQUIPE

Regente: Denise Castilho Cocareli (Doutorado em Performance em Regência Coral)
Regente assistente: Silvestre Lonardelli (Bacharelado em Regência)
Preparação vocal: Joana Mariz
Pianistas: Leonardo Rodrigues
Professores: Marco Antonio da Silva Ramos, Susana Cecília Igayara-Souza, Joana Mariz

CORALISTAS

Soprano: Barbara Henrique da Costa San Martin, Carolina Almeida, Clara Rodrigues, Elisa Souza, Helena Barco, Jessica da Paixão Melo, Julia Basile da Silva, Karine Viana Domingos, Luiza Caldeira do Carmo Silva, Luiza Calderon, Mariana Zawadi Kitenge, Marina Lahós, Natália Dantas, Thainá Almeida Reis, Valquíria Braz. **Contralto:** Ana Cláudia de Lima Marciano, Beatriz Terreri Stervid, Clara Martins Berbel, Dandara Costa Lozada, Fernanda Santos Caly, Giovana Carcanholo Dilio, Juliana Santos Oliveira, Luiza Villa, Meena Campelo, Ruthe Sant'Ana, Sofia Hudzelaits, Victoria Scudeller, Yasmin Silva Ramos Nepunuceno. **Tenor:** Artur Sarmiento de Oliveira, Diego Macedo, Diogo Ferreira, Eder Augusto Souza, Gabriel Carlos da Silva Cunha, Gustavo Araújo, Ideval Fuente Alba Junior, Jonathan da Mota Morais, Julio Goulart Pasquali, Kawan Santana, Lucas Lima de Oliveira, Marcelo Lemos, Pedro Henrique Pires Correia, Pedro Codogno, Zabelê da Silva Medina, Yago Beserra Pereira de Morais. **Baixo:** André Leite Pires, André Martins de Castro Lameira, Bruno Batista Costa, Bruno Henrique Damiao da Cruz, Daniel Dias, Daniel Gerech, Diogo Gomes Fernandes, Eduardo Oliveira, Gabriel Kramer Pinto de Oliveira, Gabriel Santos, Hebert Matos, Hildegardis da Costa Lima Ferreira, João Alexandre Simões Banietti, João Pedro Teixeira, João Pedro de Lima Guimaraes, Júlio Corrêa, Luigi Alberto Casagrande, Mateus Moreira de Oliveira, Matheus Carraturi Eigenheer, Matheus Sarmiento de Macedo, Mauro Sérgio Nunes de Oliveira Junior, Pablo Vargas Guedes, Raphael Santiago Germano, Rodrigo Celani Chnee, Silvestre Lonardelli, Wendler Trindade Santos.

PROGRAMA

Silvestre Lonardelli. **Missinha: Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei**
 (obra apresentada no I Simpósio Comunicantus de obras corais)
 Regência: Silvestre Lonardelli
 Mezzo Soprano: Camila Lohmann
 Baritone: Guilherme Gimenes
 Pífano: Daniel Gerech
 Violino: Vitor Vital
 Viola: Wallace Pereira
 Violoncelo: Jogus Oliveira
 Piano: Leonardo Rodrigues
 Percussão: André Lameira, Éder Augusto, Juliana Santos Oliveira, Leo Costa e Pedro Codogno.

Denise Castilho Cocareli (roteiro). **Improvisação conduzida**

Ester Scliar. Texto: Lucia Candeill. **Lua, Lua**

Chico César, Milton De Biase e Tata Fernandes. Arranjo: Leonardo Rodrigues - **Templo** (obra apresentada no I Simpósio Comunicantus de obras corais)
 Violão: Daniel Dias

Gilberto Mendes. Texto: Décio Pignatari. **Motet em Ré menor (Beba Coca-Cola)**
 Solistas: Ana Cláudia Marciano, Diego Macedo, Éder Augusto, Júlio Corrêa, Meena Campelo, Natália Dantas, Pedro Henrique e Thainá Almeida Reis.

Dorival Caymmi. Arranjo: Damiano Cozzella. **Suite dos Pescadores**
 Grupo solista: Ana Cláudia Marciano, André Lameira, Carolina Almeida, Dandara Costa Lozada, Diego Macedo, Diogo Ferreira, João Pedro Teixeira, Meena Campelo, Natália Dantas, Pedro Henrique, Silvestre Lonardelli e Thainá Almeida Reis. Percussão: Éder Augusto, Juliana Santos Oliveira, Leo Costa e Pedro Codogno.

Emicida. Arranjo: Juliana Ripke. Adaptação: Leonardo Rodrigues - **O amor é o Elo**
 Solos falados: Carolina Almeida e Juliana Santos de Oliveira.
 Sintetizador: Leonardo Rodrigues. Guitarra: Gustavo Araújo.
 Baixo elétrico: Bruno Torres. Bateria: Leo Costa.

FICHA TÉCNICA

FESTIVAL COMUNICANTUS 2023

Coordenação: Susana Cecília Igayara-Souza e Marco Antonio da Silva Ramos

Produção executiva: Maria Rúbia Andreta

Equipe de planejamento e produção: Ana Cláudia Marciano, Carolina Andrade Oliveira, Denise Castilho Cocareli, Henrique Ribeiro, João Pedro Teixeira, Kely Guimarães, Lucas Debortoli, Mariah Britto, Silvestre Lonardelli, Thiago Juvito, Victoria Á. Coutinho.

Direção de palco: João Ricardo Penha

Captação e edição de áudio: João Pedro Teixeira

Comunicação e divulgação: Susana Cecília Igayara-Souza e Kely Guimarães

Criação do logo comemorativo aos 50 anos do Coral da ECA-USP: Carolina Andrade Oliveira

Layout e diagramação do programa: Susana Cecília Igayara-Souza

COMUNICANTUS: LABORATÓRIO CORAL

Coordenação: Susana Cecília Igayara-Souza

Idealização e colaboração: Marco Antonio da Silva Ramos

Professora colaboradora: Joana Mariz

Pós-doutoranda: Carolina Andrade Oliveira

Doutoranda em Performance em Regência Coral: Denise Castilho Cocareli

Colaboração: Mestra Maria Rúbia Andreta

Estagiários PAE em disciplinas de graduação (alunos de pós-graduação)

Caio Arcolini Jacoe, Mestrado (Regência Coral, bolsista CAPES)

Kely Guimarães, Doutorado (Práticas Multidisciplinares em Canto Coral, bolsista CAPES)

Paula Castiglioni, Doutorado (Estudos em Repertório Coral)

Rafael Caldas, Doutorado (Projetos em Repertório Coral)

Victoria Á. Coutinho, Mestrado (Práticas Multidisciplinares em Canto Coral)

Bolsistas PUB na vertente de Ensino (Projeto 2116 - Produção de Material Didático para Performance Coral)

Henrique Ribeiro (Licenciatura em Música)

João Pedro Teixeira (Bacharelado em Composição)

Bolsista PUB na vertente de Cultura e Extensão (Projeto 2119 - Difusão da Produção Coral do Comunicantus)

Ana Cláudia Marciano (Licenciatura em Música)

Lucas Debortoli (Licenciatura em Música)

Thiago Juvito (Bacharelado em Violão)

Bolsista PUB na vertente de Pesquisa (Projeto 2123- Repertório coral: ampliação das temáticas de pesquisa em uma perspectiva não hegemônica)

João Ricardo Penha (Licenciatura em Música)

I Simpósio Comunicantus de obras corais (agosto de 2023)

Equipe de coordenação: Susana Cecília Igayara-Souza, Marco Antonio da Silva Ramos, Carolina Andrade Oliveira, Denise Castilho Cocareli

**A apresentação do Coral da ECA-USP é um requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Performance em Regência Coral pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da USP.
Doutoranda: Denise Castilho Cocareli
Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Pró-reitor de Graduação: Aluisio Augusto Cotrim Segurado

Pró-reitor de Pesquisa e Inovação: Paulo Alberto Nussenzeig

Pró-reitora de Cultura e Extensão Universitária: Marli Quadros Leite

Pró-Reitoria de Inclusão e Pertenciment: Ana Lúcia Duarte Lanna

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretora: Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Eduardo Monteiro

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Chefe: Alexandre Fontainha Ficarelli

Vice-chefe: Mário Videira

Secretária: Luciana Del Sole



ACOMPANHE O COMUNICANTUS

linktr.ee/comunicantus
[instagram.com/comunicantus](https://www.instagram.com/comunicantus)
[facebook.com/comunicantus](https://www.facebook.com/comunicantus)
[youtube.com/@comunicantusblog](https://www.youtube.com/@comunicantusblog)

