



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LAÍS LORRANY ANDRADE

A MÚSICA CORAL DE ELI-ERI MOURA: uma proposta analítico-
interpretativa para os *Salmos 150, 121 e 23*.

João Pessoa-PB

2024

LAÍS LORRANY ANDRADE

A MÚSICA CORAL DE ELI-ERI MOURA: uma proposta analítico-interpretativa para os
Salmos 150, 121 e 23.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, área de concentração em Composição e Interpretação Musical, linha de pesquisa em Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Vladimir A. P. Silva.

João Pessoa-PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A553m Andrade, Laís Lorrany.

A música coral de Eli-Eri Moura : uma proposta analítico-interpretativa para os Salmos 150, 121 e 23. / Laís Lorrany Andrade. - João Pessoa, 2025.
158 f. : il.

Orientação: Vladimir Alexandre Pereira Silva.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música coral. 2. Regência. 3. Literatura coral - Brasil. 4. Eli-Eri Moura. 5. Metodologia do ensaio. I. Silva, Vladimir Alexandre Pereira. II. Título.

UFPB/BC

CDU 783.6(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: “A MÚSICA CORAL DE ELI-ERI MOURA: uma proposta analítico-interpretativa para os Salmos 150, 121 e 23.”

Mestrando(a): LAÍS LORRANY ANDRADE.

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
gov.br VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Data: 17/12/2024 10:29:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Orientador/UFCCG

Documento assinado digitalmente
gov.br FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO
Data: 17/12/2024 10:33:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. FABIO HENRIQUE GOMES RIBEIRO
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
gov.br ANGELO JOSE FERNANDES
Data: 23/12/2024 11:15:47-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. ANGELO JOSÉ FERNANDES
Membro Externo à Instituição / UNICAMP

João Pessoa, 17 de dezembro de 2024

AGRADECIMENTOS

A DEUS, pela Sua infinita graça e misericórdia derramada em minha vida a todo tempo.
Aos meus pais e ao meu irmão, pelo amor, incentivo e apoio incondicionais e imensuráveis.

Ao meu noivo, por ser suporte e alento a todo tempo.

Aos meus amigos, por caminharem junto comigo, trazendo alegria nos momentos bons e força nos momentos ruins.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vladimir A. P. Silva, por sua grande generosidade, determinação, comprometimento e paixão contagiante pela pesquisa. Muito obrigada pela confiança a mim depositada.

Ao Prof. Dr. Eli-Eri Moura, por tão ampla colaboração com este trabalho ao compartilhar sua vida e obra.

Ao Coro de Câmara de Campina Grande, por tantas trocas e aprendizados mútuos.

Aos professores Dr. Angelo José Fernandes e Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro pelas contribuições tão pertinentes no exame qualificativo.

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

À Universidade Federal de Campina Grande, em especial à Unidade Acadêmica de Música, por fornecer estrutura e apoio fundamentais na realização do meu trabalho prático.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ-PB), pelo financiamento desta pesquisa, por meio do termo 1763/2022.

A todos que, direta ou indiretamente, cooperaram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Paraibano natural de Campina Grande, Eli-Eri Moura é compositor, pianista e regente. Sua obra é vasta, de instrumentação variada, englobando desde as técnicas mais ortodoxas, inspiradas nos moldes renascentistas, até aquelas vinculadas à música da atualidade. Nossa pesquisa tem como foco a obra coral de Eli-Eri Moura, com o objetivo geral de identificar as principais características e possibilidades interpretativas dos *Salmos 150, 121 e 23*, tanto do ponto de vista do regente, quanto do coralista, observando os seguintes objetivos específicos: 1) compreender as principais características das obras corais de Eli-Eri Moura; 2) identificar os aspectos estéticos, estruturais e simbólicos dos *Salmos 150, 121 e 23*, tomando como base a relação retórica entre texto e música; e 3) identificar correlações entre a análise retórica e a interpretação do repertório em questão. Este trabalho, de natureza qualitativa, partiu de uma investigação bibliográfica e documental, a fim de compreender a vida e obra do compositor. Em seguida, tomamos Bartel (1997) como base teórica para analisar as peças selecionadas dentro de uma perspectiva retórica, correlacionando os aspectos textuais e musicais, bem como seu impacto na interpretação do repertório. Nesse sentido, de acordo com Paul (2020) e Sieck (2017), nossa meta foi propor uma metodologia de ensaio baseada na solução de problemas, que resultasse na criação de um processo-produto dialógico, marcado pela proatividade dos(as) coralistas, participantes-colaboradores(as), dentro de um ambiente seguro e respeitoso. Tendo esses princípios como base, seguiu-se um trabalho de campo com o Coro de Câmara de Campina Grande em que nos debruçamos sobre o processo de preparação do repertório e verificamos as correlações existentes entre a análise retórica e a interpretação. Por fim, apresentamos um concerto com os *Salmos 150, 121 e 23* e outras peças do compositor, além de relatarmos, mediante reflexão, os desafios musicais e extramusicais enfrentados, sugerindo possibilidades e soluções encontradas. Os resultados da pesquisa indicam o uso de várias figuras retóricas por Eli-Eri Moura em sua obra coral sacra e asseguram a relevância de compreender a relação texto-música para a interpretação desse repertório. Ademais, introduzir tais conceitos no processo de planejamento, ensaio e *performance* colabora para uma prática coral significativa, bem informada e enriquecedora, tanto para o(a) regente, quanto para os(as) coralistas.

PALAVRAS-CHAVE: Regência; Canto coral; Literatura coral brasileira; Eli-Eri Moura; Metodologia do ensaio.

ABSTRACT

Born in Campina Grande, Paraíba, Eli-Eri Moura is a composer, pianist and conductor. His extensive body of work features varied instrumentation, combining both traditional techniques inspired by the Renaissance and those linked to contemporary music. This research focuses on Eli-Eri Moura's choral compositions, with the general objective of identifying the main characteristics and interpretative possibilities of Psalms 150, 121 and 23 from both the conductor's and the choir's perspectives. The specific objectives are as follows: 1) to understand the key characteristics of Eli-Eri Moura's choral works; 2) to identify the aesthetic, structural and symbolic aspects of Psalms 150, 121 and 23, examining the rhetorical relation between text and music; and 3) to explore the correlations between rhetorical analysis and the interpretation of these works. This qualitative study is based on bibliographic and documentary research aimed at understanding the life and work of the composer. The analysis of the selected pieces is informed by Bartel (1997), using a rhetorical framework that connects textual and musical elements and examines their impact on the interpretation of the repertoire. In line with Paul (2020) and Sieck (2017), we propose a rehearsal methodology based on problem-solving, which resulted in the creation of a dialogical process-product. This process is characterized by the proactivity of the choir members, participants-collaborators, within a safe and respectful environment. Fieldwork was conducted with the Campina Grande Chamber Choir, focusing on the preparation of the repertoire and examining the correlations between rhetorical analysis and performance interpretation. The study culminated in a concert featuring Psalms 150, 121 and 23, alongside other pieces by the composer. Additionally, we report and reflect on the musical and extramusical challenges encountered during the process, offering insights into the solutions found. The results of this research demonstrate the use of several rhetorical devices by Eli-Eri Moura within his sacred choral works and emphasize the importance of understanding the text-music relation for effective interpretation. Moreover, incorporating these concepts into the planning, rehearsal and performance processes contributes to a more meaningful, informed and enriching choral practice for both the conductor and the choristers.

KEYWORDS: *Conducting; Choral singing; Brazilian choral literature; Eli-Eri Moura; Rehearsal methodology.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Eli-Eri Moura.	15
Figura 2 – Grupo Cordas e Sopros.	16
Figura 3 – CORALUP I ensaiando com Eli-Eri Moura, no DEMUS-UFPB.	19
Figura 4 – Jornal da Paraíba destaca Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” na Argentina.	21
Figura 5 – <i>Os Indispensáveis</i> , apresentação na Fundação Espaço Cultural.	22
Figura 6 – Iamaká.	24
Figura 7 – Elementos do maracatu manipulados por Zin e Zout. <i>Noite dos Tambores Silenciosos</i> , c. 289 – 292.	26
Figura 8 – Capas de LP e CD com participação de Eli-Eri Moura.	27
Figura 9 – Página inicial de <i>Sete cantigas para voar</i> , cópia manuscrita do compositor.	35
Figura 10 – Catálogo de obras corais de Eli-Eri Moura.	37
Figura 11 – <i>Credo Explícito</i> , refrão.	41
Figura 12 – Capa da partitura.	44
Figura 13 – Detalhe do “Caderno de Cultura” do <i>Jornal A União</i>	48
Figura 14 – “Vida & Arte”, <i>Jornal da Paraíba – Eu, Augusto</i>	49
Figura 15 – Extensão vocal, <i>Salmo 150</i> . Versão para Coro, cordas e percussão.	57
Figura 16 – Reforço das vozes em instrumentos distintos. <i>Salmo 150</i> , c. 8 ao 13.	58
Figura 17 – Melodias com saltos semelhantes entre tenor e soprano. <i>Salmo 150</i> , c. 16 ao 30.	59
Figura 18 – Gesto ascendente em uníssono das cordas, mais o tímpano. <i>Salmo 150</i> , c. 47 ao 53.	60
Figura 19 – Orquestração do <i>tutti</i> final. <i>Salmo 150</i> , c. 192 ao 196.	61
Figura 20 – Pausa expressiva. <i>Salmo 150</i> , c. 179 ao 185.	63
Figura 21 – Extensões vocais da peça.	64
Figura 22 – Pedal em Mi Bemol, resolvendo em Baixo Cromático. <i>Salmo 121</i> , c. 1-4.	64
Figura 23 – Uso de quiálteras e colcheias. <i>Salmo 121</i> , c. 13-15.	65
Figura 23 – Enarmonia e relação entre medianas. <i>Salmo 121</i> , c. 28 e 29.	65
Figura 24 – Movimento em conjuntos de colcheias. <i>Salmo 121</i> , c. 25-27.	66
Figura 25 – Reapresentação da parte a do Tema variado.	66
Figura 26 – Contorno melódico da parte B do Tema variado.	67
Figura 27 – Contorno íngreme representando os montes. <i>Salmo 121</i> , c. 1 ao 4.	67
Figura 28 – Representação da infinitude na palavra “sempre”. <i>Salmo 121</i> , c. 40 ao 44.	68

Figura 29 – Extensão vocal nas duas versões da peça.....	69
Figura 30 – Três vozes descendentes no piano. <i>Salmo 23</i> , c. 1 ao 2.....	70
Figura 31 – Duas linhas melódicas no contralto. <i>Salmo 23</i> , c. 16 ao 17.....	70
Figura 32 – Contraposições no <i>moto perpetuo</i> . <i>Salmo 23</i> , c. 31 ao 35.	71
Figura 33 – Comparativo entre versões de contraponto. <i>Salmo 23</i> , c. 43.	72
Figura 34 – Cruzamento de vozes. <i>Salmo 23</i> , c. 40 ao 42.....	72
Figura 35 – Representação das águas tranquilas. <i>Salmo 23</i> , c. 5 e 6.....	73
Figura 36 – Notas representando o texto “longos dias”. <i>Salmo 23</i> , c. 62-64.....	74
Figura 37 – Saída do uníssono para polifonia. <i>Cordeiro de Deus</i> , c. 1-4.	77
Figura 38 – Apresentação de <i>Cordeiro de Deus</i> em Porto Alegre, na Basílica Nossa Senhora das Dores.	77
Figura 39 – <i>QR-Code</i> do vídeo com a gravação de <i>Cordeiro de Deus</i>	78
Figura 40 – Apresentação de <i>Laudate Dominum</i> com o Coro de Câmara de Campina Grande e a OSUFPB.	79
Figura 41 – Cartaz do concerto de Jovens Regentes da OSUFPB.	81
Figura 42 – Apresentação no concerto de Jovens Regentes da OSUFPB.....	82
Figura 43 – Programa do concerto.	87
Figura 44 – Exercício para consistência dos registros.....	88
Figura 45 – Exercício para desenvolvimento do legato.	88
Figura 46 – Exemplo de dificuldade melódica – soprano. <i>Salmo 121</i> , c. 5-10.....	89
Figura 47 – Exemplo de dificuldade melódica – contralto. <i>Salmo 121</i> , c. 21-23.	89
Figura 48 – Exemplo de dificuldade com saltos – baixo. <i>Salmo 121</i> , c. 16-17.	90
Figura 49 – <i>QR-Code</i> do vídeo com a gravação do <i>Salmo 121</i>	90
Figura 50 – Exemplo de dificuldade com saltos – soprano. <i>Salmo 150</i> , c. 60-63.....	91
Figura 51 – Exercício para consistência dos saltos.	92
Figura 52 – <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação do <i>Salmo 150</i>	92
Figura 53 – Vozes graves saindo do uníssono. <i>Salmo 23</i> , c. 57-62.....	93
Figura 54 – Exemplo de dificuldade com notas longas agudas – soprano. <i>Salmo 23</i> , c. 89-94.	94
.....	94
Figura 55 – Exercício para unificação das vogais.	94
Figura 56 – Exercício para expansão da tessitura.	94
Figura 57 – <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação do <i>Salmo 23</i>	96

Figura 58 – Exemplo de dificuldade com afinação – sopranos e contraltos. <i>Padre Nuestro</i> , c. 38-39.....	97
Figura 59 – <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação do <i>Padre Nuestro</i>	97
Figura 60 – Exemplo de semelhança entre arpejos – soprano 1. <i>Sancta Maria</i> , c. 5-6, 10-11.	98
Figura 61 – <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação do <i>Sancta Maria</i>	98
Figura 62 – <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>A Valediction Forbidding Mourning</i> .	99
Figura 63 – <i>QR-Code</i> com o vídeo com a gravação de <i>Para Todo o Sempre</i>	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. ELI-ERI MOURA: ASPECTOS BIOGRÁFICOS	15
1.1 A trajetória como instrumentista e regente.....	15
1.2 O feitiço composicional de Eli-Eri Moura	24
1.3 Premissas analíticas para a obra coral sacra de Eli-Eri Moura.....	28
2. A OBRA VOCAL DE ELI-ERI MOURA	34
2.1 Música coral: arranjos e obras originais	34
2.2 Os salmos.....	55
2.3 Salmo 150.....	57
2.4 Salmo 121.....	64
2.5 Salmo 23.....	69
3. RELATO E REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO INTERPRETATIVO	75
3.1 Compositora	75
3.2 Cantora	78
3.3 Regente Orquestral	80
3.4 O Coro de Câmara de Campina Grande	83
3.5 Montagem de Repertório.....	85
3.5.1 Salmo 121.....	87
3.5.2 Salmo 150.....	90
3.5.3 Salmo 23.....	92
3.5.4 Outras peças.....	96
3.6 Para além das frequências e ritmos	99
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105
ANEXO A - Partitura do Salmo 150.....	111

ANEXO B - Partitura do Salmo 121.....	137
ANEXO C - Partitura do Salmo 23	144
ANEXO D - Termo de Autorização.....	156

INTRODUÇÃO

Campina Grande é uma cidade localizada no agreste paraibano, com cerca de 419.379 habitantes (IBGE, 2022), o que lhe confere a posição de segunda mais populosa do Estado, atrás apenas da capital, João Pessoa. Além de ser um polo comercial e educacional, a cidade conquistou o selo Cidades Criativas da UNESCO, em reconhecimento ao seu crescente desenvolvimento tecnológico e cultural, sendo abrigo de eventos de relevância internacional e berço de renomados artistas, dentre os quais Eli-Eri Moura.

Nascido em 30 de março de 1963, Eli-Eri é pianista, compositor e regente. Bacharel em Música pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde se especializou em Música do Século XX, mestre e doutor em Música pela *McGill University*, no Canadá, Eli-Eri foi o primeiro professor concursado para a área de composição do Departamento de Música da UFPB, sendo também o idealizador do Laboratório de Compositores (COMPOMUS), da mesma instituição. Além dessas atividades, regeu vários coros, tais como o Madrigal da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” e o Grupo Anima.

A versatilidade das composições de Eli-Eri Moura pode ser percebida na instrumentação, que contempla música para instrumentos solistas, de câmara, coral e sinfônica, bem como trilhas para produções teatrais e audiovisuais. Por exemplo, enquanto *Quassus* (2012) é para clarineta solo, o *Requiem Contestado* (1993) é para solistas, coro misto, orquestra e narrador. A qualidade da sua produção é reconhecida pelos intérpretes, pelo público e pela crítica, razão pela qual já foi premiado diversas vezes em concursos no Brasil e no exterior, como no Festival de Gramado, em 2022, quando recebeu prêmio na categoria de melhor trilha sonora com o curta-metragem *Animais na Pista*.

Não obstante a grande produção, poucos trabalhos têm se dedicado a estudar a sua obra. Onofre (2015) faz um levantamento de vários compositores paraibanos, abordando técnicas específicas de cada um e mostrando exemplos da aplicação delas no repertório. Dentre nomes como José Siqueira e José Alberto Kaplan, cita Eli-Eri Moura, focando apenas nos conceitos criativos de suas obras instrumentais. Santos (2012), por sua vez, desenvolveu um trabalho de análise mais aprofundada de uma peça específica, intitulada *Quassus* (2012), para clarineta solo. Ele discorre acerca dos aspectos técnicos da composição, dos elementos interpretativos e

da idiomaticidade da obra para o referido instrumento, sugerindo estratégias para a *performance*.

A obra coral de Eli-Eri Moura mostra-se bastante variada, no que diz respeito à estética, ao gênero, a temáticas e técnicas composicionais. Silva V. (2021) destaca vinte e uma obras principais para coro e suas formações, que vão desde coro misto e grande orquestra até coro infantil a três vozes, acompanhado por piano, além das músicas *a cappella*. Sua produção engloba peças que evocam o caráter renascentista, com o uso do ritmo composto e dançante, com flautas e pandeirolas, a peças mais cromáticas, de harmonia dissonante e com elementos da música contemporânea.

No que diz respeito à música vocal, até o momento identificamos apenas quatro textos que apresentam estudos sobre o assunto, dois deles escritos pelo próprio compositor. O primeiro (Moura, 2010) explana o processo de escrita da ópera *Dulcinea e Trancoso* (2009) do ponto de vista técnico composicional, enquanto o segundo (Moura, 2018) detém-se a comentar brevemente a concepção da obra *Passionis de Flamma* (2017). Silva e Andrade (2020) abordam o *Requiem Contestado* (1993), tanto do ponto de vista contextual quanto analítico e, embora nesse estudo não se detenham à *performance*, mencionam as obras corais mais longas de Eli-Eri, destacando o fato de ele ser um compositor de três réquiens, bastante incomum na história da literatura coral brasileira. O primeiro deles foi o *Requiem Contestado*, escrito em 1993, com textos em latim e adições em português por Waldemar José Solha, para narrador, soprano e tenor solistas, coro misto e orquestra de câmara. A peça possui dez movimentos e foi dedicada à memória de Franklin Albuquerque Moura. O título “Contestado” foi dado, porque

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

O *Requiem para um Trombone* foi composto em 2009, em homenagem a Radegundis Feitosa, um grande interessado pela música tonal, razão pela qual Eli-Eri concebeu sua obra a partir das estruturas próprias dessa linguagem. A peça contém onze movimentos e foi escrita originalmente para trombone e soprano solistas, coro misto e orquestra de cordas, mas recebeu, posteriormente, uma versão para orquestra completa (Silva; Andrade, 2020, p. 4). Esse réquiem foi tema de estudos de Cavalcanti (2022).

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

É importante destacar que Eli-Eri também tem vasta produção de obras corais sacras de curta duração e para uma instrumentação menor. Contudo, ainda não há estudos publicados sobre esse repertório. Por essa razão, esta pesquisa concentra-se em estudar os *Salmos 150, 121 e 23*. As primeiras análises das obras elencadas já nos permitem identificar características comuns entre elas, tais como a predominância de linhas contrapontísticas e de harmonia tonal expandida, às vezes em alternância com modalismo. Esses traços composicionais podem, em certa medida, gerar dificuldades para a leitura e a preparação do repertório, exigindo, assim, uma maior atenção do coro. Em todas as peças, todavia, há um elemento em comum: o simbolismo gerado a partir da estreita relação entre música e texto.

Meu primeiro contato com a obra de Eli-Eri Moura ocorreu no início da graduação na Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), quando ingressei no Coro de Câmara de Campina Grande. Tive a oportunidade de cantar diversas peças do compositor, incluindo seus três réquiems, participar de estreias e conhecer empiricamente sua escrita coral. Entre 2019 e 2021, fui selecionada para trabalhar em um projeto de pesquisa vinculado ao Programa Institucional Voluntário de Iniciação Científica (PIVIC-UFCG), cujo tema era o Réquiem Contestado. Nessa experiência, pude não apenas identificar os aspectos musicais da obra, mas também compreender o conjunto de elementos que contribuíram para sua concepção, como os possíveis recursos retóricos utilizados, o contexto histórico (tanto pessoal de Moura quanto social da época), os colaboradores, entre outros. Essa experiência foi extremamente significativa para minha formação e continua refletindo em minha atuação profissional até hoje.

Portanto, tendo em vista tais premissas, temos como base a pergunta norteadora: quais as principais características e possibilidades interpretativas dos *Salmos 150, 121 e 23* de Eli-Eri Moura, tanto do ponto de vista do regente, quanto do coralista? Assim, essa pesquisa tem por objetivo geral identificar as principais características e possibilidades interpretativas dos

Salmos 150, 121 e 23 de Eli-Eri Moura, tanto do ponto de vista do regente, quanto do coralista, observando os seguintes objetivos específicos: 1) compreender as principais características das obras corais de Eli-Eri Moura; 2) identificar os aspectos estéticos, estruturais e simbólicos dos *Salmos 150, 121 e 23*, tomando como base a relação retórica entre texto e música; e 3) identificar correlações entre a análise retórica e a interpretação do repertório em questão.

Para alcançarmos os objetivos propostos, nossa abordagem metodológica parte da investigação bibliográfica – em que buscamos referências sobre o compositor e sua obra em livros, dissertações, teses e periódicos – seguida por uma pesquisa documental, consultando acervos privados à procura de manuscritos, obras não publicadas, programas de concerto, encartes de mídias e fotografias que possam se relacionar, de alguma forma, com o problema da pesquisa. Posteriormente, para compreender a relação entre música e texto, desenvolvemos uma análise musical, conforme Bartel (1997) e outros(as) autores(as), a fim de elucidar os aspectos semânticos e retóricos da narrativa. Tendo esses princípios como base, segue-se um trabalho de campo com o Coro de Câmara de Campina Grande em que nos debruçamos sobre o processo de preparação do repertório e verificamos as correlações existentes entre a análise retórica e a interpretação.

De modo geral, este trabalho é pioneiro, porque se debruça sobre a produção coral de Eli-Eri Moura, buscando uma abordagem analítica e interpretativa. Tal conhecimento é relevante para percebermos e caracterizarmos a diversidade da música produzida na Paraíba, sua complexidade e seus métodos, fato que reflete diretamente no fazer musical dessa e de outras localidades. A pesquisa também se configurou como viável pelo acesso aos materiais já publicados pelo próprio compositor, pelas entrevistas dadas a periódicos da área musical, pela possibilidade de contato com ele e com os executantes de suas obras e pelos diversos recursos fotográficos, fonográficos e manuscritos pertencentes ao acervo dos pesquisadores.

A investigação das composições corais de Eli-Eri preenche uma importante lacuna existente na história da música brasileira. Por isso, pode enriquecer o debate acerca do perfil social da época para qual as músicas foram escritas e estreadas. Esses aspectos englobam a recepção por parte do público, como também a repercussão posterior, devido ao seu envolvimento com a arte engajada, embora não partidária, mas que se posiciona contra o *status quo* daquele momento específico.

Além de se deter às obras de Eli-Eri Moura, esta pesquisa, em seu trabalho de campo, almeja propor a construção de uma prática coral significativa para todos os envolvidos, por meio da contribuição individual de cada cantor ao processo (Figueiredo, 1989). No entanto,

para que essa cooperação seja efetiva, é essencial que o(a) regente estimule a autonomia nos seus cantores, fornecendo as ferramentas para a compreensão e execução musical, sejam elas técnicas, teóricas ou práticas. Dessa forma, os cantores podem sentir-se seguros e prontos para não apenas reproduzir o que está sendo ensinado, mas aplicar os conteúdos adquiridos nos diversos repertórios e contextos possíveis (Paul, 2020).

Mais do que o aspecto pedagógico, é preciso pensar na dimensão humana da prática e da abordagem do(a) regente em relação ao coro, não como uma unidade, mas como um conjunto de indivíduos, em que cada um se posiciona com sua personalidade, suas experiências, suas preferências e sua visão de mundo, embora esteja reunido com os demais por um objetivo específico. Nesse sentido, Sieck (2017) afirma que

É fácil tratar cinquenta cantores como uma entidade monolítica, e muito difícil tratar cinquenta cantores como cinquenta humanos. ‘O coro’ não é uma personalidade – é o comportamento agregado de múltiplas personalidades que trazem múltiplas posições e perspectivas para o grupo (Sieck, 2017, p. 27).

Portanto, é vital para o trabalho do grupo que seja criado um ambiente acolhedor, respeitoso e inclusivo durante os ensaios, o que impacta positivamente na autoimagem do(a) cantor(a), no seu engajamento em atividades propostas, gerando uma maior produtividade coletiva e, conseqüentemente, maximizando os resultados da prática coral. Além disso, é fundamental pensar sobre como construir a sonoridade do coro aplicada ao repertório selecionado. Esse processo de construção pode ocorrer em duas vertentes, segundo Fernandes (2009), a saber, na esfera técnica e estilística. A primeira envolve aspectos da produção vocal, timbre, vibrato e demais elementos que levam à homogeneidade do som, equilíbrio e precisão, por exemplo, e que geram a identidade sonora padrão de determinado conjunto. A segunda vertente, por sua vez, abrange itens como dinâmica, articulação musical e cor sonora, que se adequam às intenções performáticas do(a) regente.

Este trabalho, portanto, está organizado em três capítulos. No primeiro, apresentamos um levantamento biográfico, relatando a trajetória profissional de Eli-Eri Moura enquanto instrumentista, regente, arranjador e compositor, bem como sua contribuição para a área da teoria musical, ao postular os termos *desfragmentação*, *zoom in* e *zoom out*, por exemplo. Superada essa fase, no segundo capítulo, apresentamos a obra vocal de Eli-Eri Moura, destacando as principais peças que compõem o seu catálogo. Aqui, após uma breve visão geral de todo o conjunto, dedicamo-nos à análise do repertório selecionado para esta pesquisa, isto é,

os *Salmos 150, 121 e 23*. A nossa abordagem inclui elementos estruturais, formais, rítmicos, melódicos, harmônicos e simbólicos. Já no terceiro e último capítulo, relatamos o processo de montagem de repertório com o Coro de Câmara de Campina Grande. Para isso, refletimos acerca da metodologia de ensaios, por conta do caráter pedagógico da prática coral.

1. ELI-ERI MOURA: ASPECTOS BIOGRÁFICOS

1.1 A trajetória como instrumentista e regente

Em 30 de março de 1963, nascia na cidade de Campina Grande, agreste paraibano, Eli-Eri Luiz de Moura (Figura 1). Desde criança, envolveu-se com música na igreja da qual sua família fazia parte. Seu pai não era profissional, mas tocava violão, bandolim, era regente do coro e incentivava todos os seus filhos a aprenderem algum instrumento. Por isso, além de cantar, aos sete anos, Eli-Eri começou a ter aulas particulares de violão, mudando, mais tarde, para o piano. Ele também teve a oportunidade de estudar flauta doce, clarinete e violino. Aos treze anos, matriculou-se no Conservatório do Educandário Nordestino Adventista (ENA), em Pernambuco, e, logo em seguida, fez cursos de extensão no Núcleo de Extensão Cultural (NEC), Campus II, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), posteriormente Departamento de Artes (DART-UFPB), Unidade Acadêmica de Arte e Mídia (UAAM-UFCG), atualmente Unidade Acadêmica de Música (UNAMUS-UFCG) (Santos, 2012, p. 18).

Figura 1 – Eli-Eri Moura.



Fonte: COMPOMUS, 2020.

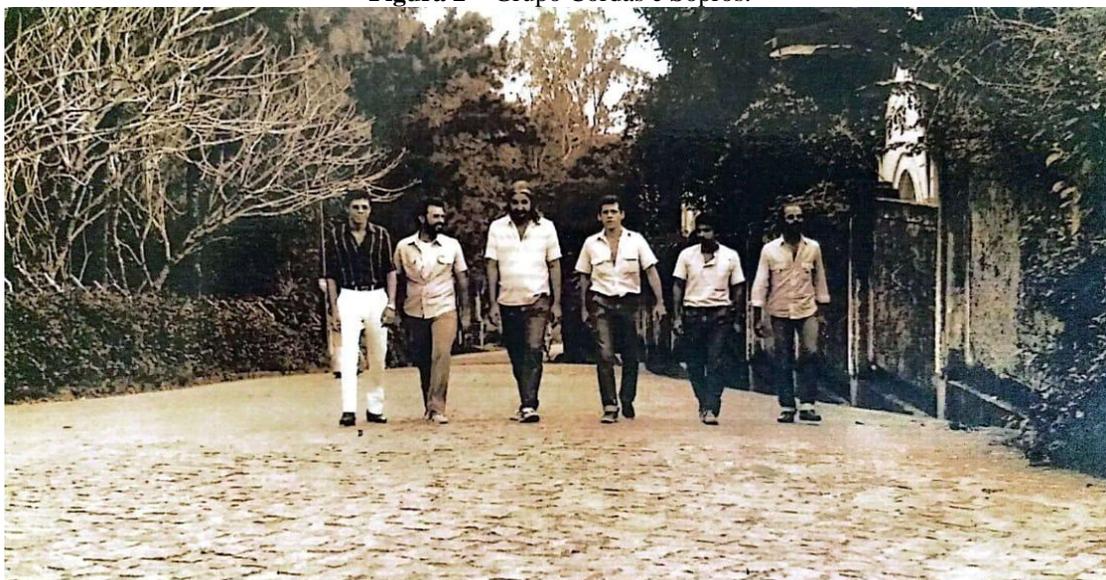
Nesse local, Moura passou a integrar o grupo Cordas e Sopros, idealizado pelo professor Romero Ricardo Damião de Araújo, um quarteto de flautas doce e violão ao qual foi incorporado um violoncelo posteriormente. O conjunto se dedicava a interpretar músicas

brasileiras compostas ou arranjadas para aquele tipo de formação. É interessante acrescentar que Romero Damião foi o professor de flauta doce de Eli-Eri e, como comenta, ele

já era aluno de uma pianista da cidade – acho que é Mércia [Gouveia] o nome dela. Aí já estava bem iniciado em música. Logo, aprendeu, e fiz boas apresentações tocando duetos com ele que, para mim, era ótimo por ter com quem tocar flauta doce interpretando a música original para o instrumento. Compositores do Barroco. Peças sérias!!!! (Araújo, 2023).

Além de tocar, Eli-Eri produziu arranjos, para o Cordas e Sopros, de peças como *Nesta Rua* e *O Cravo*, e compôs peças originais, por exemplo, *Bartokiando* (1982), material que foi publicado no livro *Grupo Cordas e Sopros*, da série de Cadernos de Música da UFCG, lançado em 2012. Na foto a seguir (Figura 2), Eli-Eri Moura é o primeiro, da esquerda para a direita. Ao lado dele, estão Romero Ricardo Damião de Araújo, Francisco de Assis Cunha Metri, Fernando Machado Rangel, Carlos Alan Peres da Silva e Edilson Eulálio Cabral, que era fundador e remanescente do Quinteto Armorial, grupo artístico residente do Campus II da UFPB, entre 1978 e 1982.

Figura 2 – Grupo Cordas e Sopros.



Fonte: Silva (2012).

Em 1981, Eli-Eri entrou para o serviço público federal, atuando como técnico-música da UFPB, Campus II, Campina Grande. Nesse mesmo ano, prosseguiu com os estudos, ingressando no bacharelado em piano, na mesma instituição, no Campus I, em João Pessoa, sob a orientação de Myriam Ciarlini, com quem concluiu o curso em 1984. Nessa universidade, ele

também teve a oportunidade de estudar composição com José Alberto Kaplan¹, que continuou exercendo grande influência em suas obras, mesmo depois de sua formação (Onofre, 2015, p. 114).

Ainda em 1984, e por mais de uma década, Eli-Eri lecionou harmonia, contraponto e análise, na Escola de Música do Estado da Paraíba Antenor Navarro (EMAN). Depois, entre 1987 e 1988, especializou-se em Música do Século XX, tendo sido orientado pela professora Ilza Nogueira, também na UFPB. Seu trabalho final, subsidiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), foi o *Credo para Solistas, Coro e Sintetizadores* (1988).

No que concerne ao seu trabalho como regente, dirigiu grupos, como o Madrigal da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na cidade de Natal-RN (1986-1987), o Grupo Anima (1985 a 1989) e o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” (1985 a 1989; 1992 a 1996), na capital paraibana. Em cada coro, Eli-Eri desenvolveu uma proposta específica, notabilizada por sua inventividade e qualidade.

O Madrigal, vinculado à Escola de Música da UFRN, foi criado em 1962, embora tenha recebido esse nome somente em 1966 (Silva, A., 2014, p. 20). Antes de Eli-Eri, que conduziu o grupo por aproximadamente um ano e meio, entre 1986 e 1987, regeram o Madrigal Atenilde Cunha (1962-1966), Padre Pedro Ferreira da Costa (1966-1976 e 1978-1981), José Alberto Kaplan (1976-1978) e Padre Jaime Diniz (1981-1986). Conforme observa Silva (2014), com a saída de Eli-Eri

o grupo foi renovado em mais de 50%. Foram realizados testes com os cantores antigos e, em seguida, com os novos. Também foi renovado o repertório, mudando o estilo do coro. Várias apresentações foram realizadas: *a capella*; com acompanhamento de piano; e com a orquestra de câmara da UFRN. No período, o grupo participou de um Festival de Inverno em Campina Grande. Com a sua saída, parte do grupo também saiu e formou o grupo vocal *Coro e Alma*, sob a liderança de Danilo Guanais (Silva, A., 2014, p. 25).

O trabalho de Silva A. (2014) evidencia o quanto a entrada de Eli-Eri Moura representou uma renovação para o Madrigal da UFRN, tanto do ponto de vista do repertório quanto da

¹ José Alberto Kaplan (1935 - 2009) nasceu em Rosário, na Argentina. Iniciou sua carreira como pianista, estudou na Europa e ganhou diversos concursos. Em 1961, foi convidado pela Associação Campinense Pró-Arte para ser professor de piano em Campina Grande e decidiu radicar-se no país. Dois anos depois, fixou residência em João Pessoa, tornando-se professor da UFPB e influenciando toda uma geração de novos compositores, dentre eles, Eli-Eri Moura, considerado pelo próprio Kaplan como o seu “rebento espiritual” (Kaplan, 1999, p. 9). Suas obras têm uma grande carga de engajamento político e social, além de ironia como, por exemplo, a Cantata para Alagamar, Maracatu Proverbial e As Duas Canções Irreverentes.

proposta estética. É importante destacar, todavia, que a passagem do coro por Campina Grande ocorreu no III Festival Nordeste de Coros, uma realização da Fundação Artístico-Cultural Manuel Bandeira (FACMA), nos dias 2 e 3 de agosto de 1986, e não no Festival de Inverno, conforme mencionado por Silva (2014). No evento, o coro potiguar apresentou-se no Teatro Municipal Severino Cabral, interpretando o seguinte repertório: *Ô gemedô* (Gilvan Chaves – Arranjo: José Alberto Kaplan), *Salmo 150* (Eli-Eri Moura, sob o pseudônimo de Paulo Vinicius), *Cio da Terra* (Milton Nascimento – Chico Buarque – Arranjo: Eli-Eri Moura) e *Halleluja* (G. F. Handel). “O Madrigal da UFRN foi um dos melhores grupos do Festival e foi calorosamente aplaudido pelo público”, ressalta Silva (2023), que estava presente na ocasião.

A dificuldade em compatibilizar o trabalho na UFRN e na UFPB levou Eli-Eri a focar suas ações na capital paraibana. Assim, assumiu a direção do Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá”, grupo criado em 1963, que teve como maestros Pedro Santos (1963-1966), Arlindo Teixeira (1966-1974) e Clóvis Pereira (1974-1980). Entre 1980 e 1982, foi desativado, reiniciando suas atividades com José Alberto Kaplan (1982-1985), “totalmente reformulado não só no que se refere a seus quadros, quanto aos objetivos do seu trabalho” (UFPB, 1984).

Para dar continuidade ao legado de José Alberto Kaplan, cujo foco era a interpretação de obras da “Renascença e do período Barroco, assim como também grande número de composições de autores brasileiros, especialmente nordestinos e paraibanos” (UFPB, 1984), Eli-Eri dedicou-se à criação de obras originais e inéditas para o grupo. Desse modo, entre 1988 e 1989, conforme relata Silva (2023), a entrada de novos coralistas foi muito expressiva e, com o intuito de aproveitar o máximo de pessoas interessadas, o maestro Moura decidiu, então, criar dois grupos, que passaram a ser denominados Coral Universitário da Paraíba I e II, também conhecidos por CORALUP I e II, respectivamente. Esses conjuntos eram formados por estudantes, técnicos, docentes da UFPB e pessoas da comunidade.

O CORALUP I era iniciante, e o repertório interpretado era mais simples. O CORALUP II, ao contrário, cantava obras mais exigentes e desafiadoras. Cada um tinha cerca de 40 pessoas. A literatura interpretada era diversa e englobava arranjos de música de tradição oral, brasileira e de outros países, além da MPB, como os sucessos da época, dentre os quais *Comida*, dos Titãs, e *Shy Moon*, de Caetano Veloso. Havia também as obras originais, como a série *Respingos*, baseada em textos de Paulo Leminski e composta pelos seguintes movimentos: *Dança da chuva*, *Existe um planeta*, *Minha cabeça cortada*, *Entre a dívida externa e a dívida interna*, *Quem me dera um abutre*, *Yo no creo en caminos* e *Dois loucos no bairro*. Esse repertório era interpretado com teclado, baixo elétrico, trompete e bateria. Além disso, o coro

cantava de forma descontraída, com roupas coloridas, em língua portuguesa, o que favorecia a expressão corporal e o envolvimento da plateia. Os dois grupos tinham agendas separadas, ainda que eventualmente cantassem em conjunto (Figura 3).

Figura 3 – CORALUP I ensaiando com Eli-Eri Moura, no DEMUS-UFPB.



Fonte: Acervo de Vladimir Silva.

Ao mesmo tempo em que regeu o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá”, Eli-Eri também desenvolveu um trabalho mais específico com o Grupo Anima, entre 1985 e 1989. O *ensemble*, criado pela flautista cearense Sandra Albano, dedicou-se, em sua fase inicial, à interpretação do repertório renascentista e barroco para flautas doces e percussão. Conforme observa Silva (2020),

Além da fundadora, integraram as primeiras formações Helena Rodrigues, Marisa Nóbrega, Déa Santos, Luciênio Macêdo, Roderick Fonseca, Didier Guigue, dentre outros. Foi com essa proposta que realizou o *Circuito de Música Antiga*, apresentando-se em várias cidades do interior do Estado, em Natal, Fortaleza e Maceió, bem como em Porto Alegre, onde participou, do 3º Festival Internacional de Coros. Posteriormente, já em novo formato e sob a direção de Eli-Eri Moura, tive a oportunidade de conhecer o trabalho do consorte em 1986, durante o III Festival Nordestino de Corais, em Campina Grande, aquele mesmo que o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” e o Madrigal da UFRN participaram. Durante a pandemia, digitalizei o áudio que foi gravado ao vivo naquela ocasião, em fita K-7, e produzi uma animação. No Festival, apresentaram-se combinando vozes e instrumentos na execução das peças dos cancioneiros ibéricos, embora os espetáculos fossem mais complexos, abarcando números de dança com os bailarinos do Ballet Espaço. A presença do Anima na Serra da Borborema nos fez entrar em contato com uma literatura específica, que chamou a atenção do público. A seleção e a sequência das peças nos permitiram ouvir canções lentas e rápidas, o diálogo entre solistas e *tutti*, ressaltando os elementos poéticos essenciais à compreensão da diversidade temática que aqueles textos abarcavam, alguns mais líricos e solenes, outros mais irônicos e

com duplo sentido. Foi uma aula inspiradora. Na sua terceira fase, o agrupamento dedicou-se à música brasileira, focando em criações inéditas, como, por exemplo, a *Missa Breve*, para solista, coro e quarteto de madeiras, e a opereta *Os reis simultâneos*, ambas frutos da parceria entre Eli-Eri Moura e W. J. Solha. Obras seletas da MPB também foram incorporadas ao repertório do Anima, que também fez a estreia da *Misa Criolla*, de Ariel Ramirez, na Paraíba. Em 1989, porque Eli-Eri Moura foi para o Canadá, passei a coordenar a equipe, que recebeu novos integrantes e ampliou o repertório. Participamos de vários eventos, incluindo o 5º Encontro Sergipano de Corais, em Aracaju. Infelizmente, por uma série de razões, nossas atividades foram interrompidas naquele mesmo ano. Contudo, o ciclo da vida, que tudo renova, fez brotar, há poucos anos, o IAMAKÁ, sob a liderança de Eli-Eri Moura, que segue, resguardadas as devidas proporções, a mesma linha da música de câmara produzida pelo Anima, nos anos oitenta. Acompanhar e reger esse conjunto foi relevante para a consolidação da minha carreira musical. À semelhança das iniciativas do professor José Alberto Kaplan e do maestro Carlos Veiga, que também se dedicaram à música antiga com o *Collegium Musicum* e o Pró-Música, na capital paraibana, o Anima é uma referência na história do canto coral estadual, pela excelência da sua proposta estética, artística e musical (Silva, 2020, p. 1).

A análise do depoimento de Silva (2020) nos mostra que o Grupo Anima teve forte presença no cenário cultural paraibano, sobretudo por conta do ineditismo do repertório e da parceria estabelecida entre Moura e Solha, que resultou na produção de espetáculos que combinavam teatro e música. A proposta artística chamava a atenção de toda a comunidade universitária e da população local, sempre presente aos concertos do *ensemble*. Contudo, não obstante o sucesso da proposta, Eli-Eri precisou interromper as atividades com os dois coros e o Grupo Anima por conta do mestrado na *McGill University*, a partir de 1989, em Montreal, no Canadá, onde recebeu orientação de Alcides Lanza. Com subvenção da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), ele apresentou como trabalho final a obra *Nocturnales for Chamber Orchestra* (1995).

Com a saída de Eli-Eri Moura da liderança do Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá”, Vladimir Silva, à época aluno da Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Música, da UFPB, assumiu, juntamente com Anderson Florentino, a direção dos referidos coros, a partir de 1989. Silva (2023) ressalta que essa foi uma indicação do próprio maestro, pois,

logo que cheguei à UFPB, no segundo semestre de 1988, ingressei no Coral Universitário. No primeiro dia, apresentei-me para o contrerâneo, dizendo-lhe que também havia estudado no DART, em Campina Grande, e que já atuava como regente na Rainha da Borborema. Naquele encontro, convidou-me para participar do coro, dizendo também que poderia auxiliá-lo na condução e preparação do grupo. Aceitei o convite-desafio, que foi fundamental para a minha estada em João Pessoa, pois pude fazer novos amigos e aproximar-me de várias pessoas, incluindo o também campinense Eli-Eri Moura (Silva, 2023. Depoimento oral).

Desde 1988, já estava em andamento o projeto de levar o CORALUP II e o Grupo Anima para o *IX Encuentro Coral Ateneo del I.E.S.*, a ser realizado em Villa Carlos Paz, Córdoba, na Argentina, no mês de novembro de 1989. Com a saída de Eli-Eri para o mestrado, a tarefa ficou sob a responsabilidade dos dois monitores, que, após muita luta, conseguiram, finalmente, levar o CORALUP para o referido festival. Segundo Silva (2023), a experiência foi fantástica, sobretudo porque todo o programa foi exclusivamente composto por obras de Eli-Eri Moura, mais notadamente os *Respingos*. A experiência foi exitosa, e o grupo destacou-se entre os participantes, recebendo, inclusive, uma premiação, que foi destaque no Jornal da Paraíba, no dia 22 de novembro de 1989 (Figura 4).

Figura 4 – Jornal da Paraíba destaca Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” na Argentina.



Fonte: Acervo de Vladimir Silva.

No intervalo entre 1992 e 1996, de volta a João Pessoa, Eli-Eri retomou as atividades com o Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá”. O que se percebe, nas duas fases em que esteve à frente do coro, é uma sintonia do maestro-compositor com as questões do seu tempo, povo e lugar. Essa constatação é reforçada pela conexão existente entre Eli-Eri e José Alberto Kaplan, que acreditava num trabalho artístico com impacto estético e social, comprometido, por assim dizer. As inúmeras parcerias que ele fez com W. J. Solha² também ratificam esse alinhamento com questões urgentes da atualidade.

Datam desse período algumas composições emblemáticas, por exemplo, *Os Indispensáveis* (1992), obra para solistas, orquestra sinfônica, banda de *rock* e bailarinos, bem como *O Requiem Contestado* (1993), sobre o qual discutiremos mais adiante, peças que causaram grande frenesi na época das suas estreias, tanto por conta da temática quanto por causa da proposta musical. A Figura 5 é uma foto da apresentação de *Os Indispensáveis*, realizada na Fundação Espaço Cultural da Paraíba.

Figura 5 – *Os Indispensáveis*, apresentação na Fundação Espaço Cultural.



Fonte: Acervo de Vladimir Silva.

² Waldemar José Solha (1941) é um ator, poeta, cordelista, dramaturgo e artista plástico que nasceu em Sorocaba, interior de São Paulo, mas mudou-se para João Pessoa em 1962. Sua parceria com Kaplan foi muito frutífera e, dentre as obras mais expressivas produzidas pelos dois, encontra-se a *Cantata para Alagamar* (1979). Para além das cooperações artísticas, havia uma grande amizade entre Solha e Kaplan, que fica evidente no livro autobiográfico que Kaplan escreveu, cuja dedicatória diz: “para o amigo Waldemar J. Solha, companheiro de infindáveis conversas sobre o homem e o existir, que me incentivou e me ajudou a não esquecer” (Kaplan, 1999, p. 7). De fato, Solha cooperou muito nesse livro, tanto fazendo a revisão quanto disponibilizando imagens de pinturas que ele próprio fez do rosto de Kaplan.

W. J. Solha (1992), ao apresentar o espetáculo *Os Indispensáveis*, composto de 16 canções, abertura, música de saída e 6 peças para dança, diz que ele

não é um musical com partitura produzida em cima de um drama ou comédia, e sim de uma visão do mundo. Dividido em duas partes – “A Idade da Tentativa e Erro” e a “Idade do Ouro” – o que se representa, nele, é uma humanidade em crise e transição, porém com perspectivas de um futuro fabuloso, em que o homem, que agora se descobre robô, se vê na iminência de, através da ciência e tecnologia – não da religião – chegar, finalmente, a uma comunicação direta com seu Criador (Deus, que quer dizer Natureza, segundo Spinoza). Os cenários, situações e figurinos ficam a critério de cada montador. “Os Indispensáveis” pode ir ao palco em forma de um simples concerto – orquestra, coro, banda de *rock* e solistas estáticos – ou como feérica encenação do Homem (das multidões) ao se descobrir (em) e à sua História e ao Mundo. A partir da constatação de que o livro do Gênesis contém um terrível erro oculto quando de sua passagem para o latim, cria-se do refrão “Faça-se a luz!” que irá examinando tópicos importantes da filosofia, como o do livre arbítrio, o do amor e sexualidade, e do que, afinal, seriam Deus e o Homem. Partindo-se do conceito de Tomás de Aquino de que Ele não é onipotente – pois não pode desfazer o passado, fazer com que Ele mesmo deixe de existir e com que o triângulo tenha mais ou menos do que 180°. – “Os Indispensáveis” chega à conclusão, na “Idade do Ouro” final, de que... Ele precisa de nós, o que nos torna indispensáveis, ainda mais que, no futuro próximo, haverá um controle que permitirá a existência, apenas, dos que forem realmente necessários para levar a Evolução em frente (Solha, 1992, notas do programa).

Em 1996, por causa do doutorado, Eli-Eri afastou-se das atividades na UFPB, recebendo novo apoio da CAPES. A *McGill University* foi, mais uma vez, escolhida para a qualificação, sob orientação de John Rea e Brian Cherney. Como trabalho final para a obtenção do título de doutor, apresentou a obra *Noite dos Tambores Silenciosos* (2003).

De volta ao Brasil, em 2002, prestou concurso para o magistério superior, sendo o primeiro professor da UFPB a ser contratado para a área de composição musical. Desde então, passou a desenvolver diversas atividades de ensino, pesquisa e extensão no âmbito da graduação e da pós-graduação (Santos, 2012, p. 18). Merece destaque sua participação como idealizador e fundador do Laboratório de Composição Musical (COMPOMUS)³ e de grupos instrumentais como o Iamaká⁴ (Figura 6).

³ Em linhas gerais, “o COMPOMUS busca o intercâmbio com outros centros de pesquisa em música do país e do exterior, com o envolvimento de profissionais e estudantes da música e de outras áreas afins. Seus membros poderão ser compositores, músicos de outras especialidades e pesquisadores, vinculados ou não à UFPB, que apresentem currículos que comprovem atividades relacionadas às finalidades do Laboratório e que tenham projetos aprovados pelo seu Conselho”. (COMPOMUS, 2020).

⁴ Iamaká é uma palavra pertencente à língua Pareci, originária em comunidades indígenas da região do Mato Grosso que significa templo, capela (Roquette-Pinto, 1938).

Figura 6 – Iamaká.

Fonte: DEMUS, 2016.

Para além disso tudo, Eli-Eri Moura tem participado regularmente de vários festivais, dentre os quais Bienal de Música Brasileira Contemporânea (Rio de Janeiro), Festival Música Nova (Santos), *MusiOctober New Music Festival* (Montreal), Encontro de Compositores Latino-Americanos (Porto Alegre) e *World Music Days*, da *International Society for Contemporary Music* (ISCM), em Hong Kong (China). Como pesquisador da teoria da música, seus trabalhos têm sido divulgados em periódicos nacionais e internacionais, dentre os quais *Contemporary Music Review*, *Em Pauta*, *Per Musi* e *Musica Hodie*.

Eli-Eri Moura recebeu várias premiações, incluindo

o Diploma de Menção Honrosa por Destaque em Atividades Culturais, outorgado pelo Conselho Estadual de Cultura da Paraíba, em 1994; *Dean's Honour List due to outstanding performance*, pelo desempenho acadêmico durante o Curso de Mestrado, *McGill University*, Canadá, 1995; *Max Stern Fellowship in Music*, *McGill University*, Canadá, 1996. Foi integrante titular do Conselho Estadual de Cultura da Paraíba no período de julho de 1995 a agosto de 1996. É membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) (COMPOMUS, 2020, p. 1).

1.2 O feitiço composicional de Eli-Eri Moura

Como dito anteriormente, o *corpus* de Eli-Eri Moura é muito variado em temas, tamanho, estilo e instrumentação. Em um catálogo elaborado pelo próprio compositor, são

listadas 50 obras que representam bem a diversidade da sua escrita, agrupadas em três tipos, a saber, músicas de concerto, músicas incidentais e arranjos (COMPOMUS, 2020). Enquanto teórico da música, parte de suas obras são dedicadas ao desenvolvimento de pesquisas composicionais e de técnicas que mesclam música de concerto e música tradicional (folclórico-popular), o que ele denomina de *música contextualizada*. Segundo Moura (2006), o termo

se refere a uma música que se origina a partir da interação com elementos de uma cultura local, mas que se desenvolve de acordo com as duas ideias expostas a seguir. A primeira refere-se à intenção de implementar uma contextualização geográfica, uma referência regional que favoreça uma visão do mundo culturalmente diversa, múltipla, em vez de uma visão estreita, plana e globalizada. No contexto de minha pesquisa composicional, esse pensamento representa o que há de mais próximo a uma conexão ou motivação ideológica. A segunda ideia refere-se ao desejo de promover uma interação (com elementos de uma cultura local) passível de ocorrer de forma estrutural, permeando os diversos níveis hierárquicos das composições e dos seus processos de criação (Moura, 2006, p. 843).

Nesse sentido, ele defende que o processo composicional parta dos elementos culturais, dos materiais regionais para o universal, criando, assim, uma música que seja intrinsecamente ligada ao meio em que foi pensada. O contrário dessa abordagem seria, na visão do compositor, tomar elementos de bases já estabelecidas e apenas incluir itens de origem cultural na superfície, sem aproveitá-los no restante do processo (Moura, 2006).

A matéria-prima para sua abordagem pode ser altura, ritmo, timbre, textura, densidade, entre outros, que são submetidos ao processo de manipulação que ele nomeou *desfragmentação*. Em semelhança às artes plásticas, como pintura ou escultura, nas quais é necessário o olhar microscópico – para criar os detalhes – e o macroscópico – para perceber o todo da obra – é possível enxergar e manejar os materiais na composição dessa mesma forma: o primeiro chamado *Zoom in (Zin)*; e o segundo, *Zoom out (Zout)*. Ambos os processos são metáforas que guiam a criatividade, pois, “para chegar a tais procedimentos, Eli-Eri não utiliza nenhum *software*, pois [...] é uma espécie de modelagem que atua entre o solfejo e a imaginação do compositor, e é parte indissociável do processo de composição de cada obra” (Onofre, 2015, p. 117).

Uma peça bastante representativa dessa abordagem é *Noite dos Tambores Silenciosos* (2003), escrita para orquestra sinfônica, fruto da sua pesquisa de doutorado. Nela, são tomados como base elementos do Maracatu do Baque Virado e do Maracatu Rural encontrados em Pernambuco, os quais são submetidos às manipulações *Zin* e *Zout*, como mostra a Figura 7.

Figura 7 – Elementos do maracatu manipulados por Zin e Zout. *Noite dos Tambores Silenciosos*, c. 289 – 292.

The image displays a musical score for five different percussion instruments: Gonguê, Melody, Tarol, Repique / Meio, and Marcante. The score is written on five staves, each with its own clef and key signature. The Gonguê staff is marked with '290' and shows a complex rhythmic pattern. The Melody staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat. The Tarol staff is marked with a treble clef and a key signature of one flat. The Repique / Meio staff is marked with a bass clef and a key signature of one flat. The Marcante staff is marked with a bass clef and a key signature of one flat. The score is written in a complex rhythmic style, characteristic of maracatu music.

Fonte: Moura (2003).

Algumas de suas obras foram gravadas em disco e CDs (Figura 8). Sua primeira participação consta no *LP Autores e Intérpretes*, um disco produzido pela UFPB em parceria com a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) no ano de 1984, com as peças *Variações* e *Bartokiando*. Em 1995, seu primeiro CD solo foi gravado com a peça *Requiem Contestado*, com o Coral Universitário da Paraíba no Cine Banguê, em João Pessoa (Silva; Andrade, 2020)⁵. No ano seguinte, seu álbum *Trilhas* foi lançado, contendo trechos de trilhas sonoras, utilizando instrumentos com interface digital, como sintetizadores e *samples*. Em 2006, Eli-Eri assinou a produção de seu CD de música de câmara em parceria com o Grupo Sonantis, com oito faixas, destacando-se: *Circumversus*, para flauta, clarinete, violino e violoncelo; *Maracatum* para trio de percussão; e *Nouer I*, para oboé e piano. Contemplado pelo Programa Petrobrás Cultural 2004-2005, o compositor também pôde trabalhar em um novo projeto, gravando o CD *Eli-Eri Moura: Música Instrumental*, que foi lançado em 2010 com seis faixas, em parceria também com músicos que integravam o Grupo Sonantis, além do grupo JP Sax, Grupo Brassil e Artesan Trio. Além desses, a sua peça *Opanijé Fractus*, para quinteto de sopros, foi gravada no CD *Um Sopro Novo*, do Quinteto Villa-Lobos, em 2006. Dois anos depois, em 2008, uma de suas peças foi escolhida para compor a coletânea *Brassil interpreta Compositores da Paraíba*. Em 2022, o álbum digital *Rebento* foi publicado com as sete faixas da trilha sonora original composta por Eli-Eri para o longa-metragem homônimo de André Moraes e, atualmente, disponível no aplicativo de *streaming Spotify*.

⁵ É importante destacar que, além de ser o autor dos textos não litúrgicos do *Réquiem Contestado*, W. J. Solha conta em seu livro autobiográfico que a capa do CD estampa um trecho de um quadro seu (Solha, 2023).

Figura 8 – Capas de LP e CD com participação de Eli-Eri Moura.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Eli-Eri Moura também tem uma larga experiência na produção de trilha sonora para teatro e audiovisual. Seu primeiro trabalho registrado nessa área foi em 1985, para a esquete teatral *Romeu e Julieta*, com a seguinte instrumentação: quarteto de flautas doces e violão. Dentre outros trabalhos listados em seu catálogo para diferentes mídias, pode-se destacar a trilha de *Para'íwa*, para um documentário em vídeo de Marcus Vilar e Durval Leal Filho, em 1994; *Transubstancial*, composição para quarteto de cordas para filme homônimo de Torquato Joel, em 2003, e *Olga Benário Prestes*, uma peça de teatro de Fernando Teixeira, em 2005.

Em 2021, sua trilha sonora para o curta-metragem *Animais na Pista*, de Otto Cabral foi eleita vencedora da categoria no 49º Festival de Gramado (CONCERTO, 2021). O curta é

baseado no conto de Rubem Fonseca, intitulado *Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência*, que conta a história de um acidente automobilístico ocorrido em uma rodovia, no qual, em meio às vítimas, alguns moradores da localidade aproveitam a oportunidade de arrancar pedaços da carne de uma vaca que também foi atingida e morreu no acidente.

1.3 Premissas analíticas para a obra coral sacra de Eli-Eri Moura

O campo da análise pode ser concebido de diferentes formas, pois o analista, segundo Nogueira (1992, p. 5), “não opera com elementos dados; é o seu ponto de vista, isto é, seus critérios de articulação do todo, que cria os objetos (unidades) de sua análise”. Assim, uma vasta experiência cultural, conhecimentos e percepções musicais são vitais para o entendimento mais profundo, sobretudo quando o objetivo específico da investigação é a imagem sonora que a partitura projeta, conforme menciona a referida autora.

Por esse motivo, pretendemos abordar o repertório em estudo valendo-nos, inicialmente, de ferramental analítico que permita compreender as estruturas fundamentais das obras, para depois utilizar as informações obtidas no processo performativo, pois

A análise musical pós-estruturalista que visa à *performance* evidencia elementos (sejam eles idiomáticos, do discurso musical, estruturais, entre outros) e expõe suas relativas importâncias no contexto da obra, sendo uma ferramenta eficiente para embasar assim decisões interpretativas, seu objetivo final (Madeira, 2013, p. 2).

Concordamos com Madeira (2013) quando destaca que o intérprete tem a liberdade de decidir quais aspectos da peça analisar, escolher os elementos que considera mais relevantes para o seu contexto e quais deles que serão omitidos, com o fim de não gerar uma análise excessivamente profunda, que tire o foco da *performance*. A esse respeito, Rink (2002) complementa, dizendo que

O sucesso da *performance* será medido pelo indivíduo e pela plateia, não tanto pelo rigor de sua análise, fidelidade histórica ou mesmo acuidade técnica (ao menos em certos círculos), mas pelo nível de ressonância que ela encontra através do agrupamento dos elementos constituintes, significando algo além do que apenas a soma destas partes, numa síntese musicalmente coerente e convincente (Rink, 2002, p. 42).

É válido destacar que, embora Schenker apregoasse que a análise devesse ser a mais profunda possível, mesmo com fins performáticos, e não concordasse com a perspectiva pós-estruturalista, é possível desassociar seu parecer do ferramental por ele elaborado, como Correia e Moreira (2021) afirmam:

O distanciamento temporal nos permite desvincular a proposta analítica de Schenker do posicionamento político adotado por ele na sociedade em que estava inserido e selecionar os aspectos afeitos a construções interpretativas e expressivas de obras que respondam aos estímulos por ele propostos. Várias dentre as estratégias adotadas por Schenker e por teóricos neoschenkerianos são moldáveis a outras estratégias, mais subjetivas, e a outros repertórios, menos tonais, e podem ainda hoje fundamentar decisões de *performers*, sem que isso signifique uma prescrição (Correia; Moreira, 2021, p. 229).

Por meio da análise, é possível encontrar caminhos para a interpretação do repertório que selecionamos para esta pesquisa, pois as evidências que revelaremos nos ajudarão a planejar e a elaborar estratégias de ensaio, a buscar uma sonoridade específica para as peças em estudo. Sobre isso, Fernandes (2009) destaca que o trabalho do regente se dá a partir de dois pontos específicos, a saber, a ordem técnica e a estilística, em que

Entre os primeiros, há os relacionados com a individualidade das vozes do coro – produção vocal, regulação vocal, dicção, timbre e vibrato – e os que se relacionam com o canto coletivo, constituindo o que aqui chamamos de técnicas corais: homogeneidade, equilíbrio, entonação em grupo e precisão rítmica. A partir da sonoridade padrão, o regente poderá trabalhar sua variação em função dos aspectos estilísticos – “cor sonora”, fraseado, articulação (musical), emprego de dinâmicas e andamento (Fernandes, 2009, p. 204).

Conforme mencionado, um dos nossos objetivos específicos é analisar os *Salmos 150, 121 e 23*, de Eli-Eri Moura, descrevendo os seus aspectos estruturais e retóricos, tomando como base a relação entre texto e música. Para atingirmos nossa meta, é importante rever, ainda que brevemente, o surgimento da retórica e sua aplicação na música ao longo dos séculos para traçarmos um paralelo até a atualidade.

Na Grécia Antiga, atribuía-se um valor incomensurável à habilidade de se expressar de forma persuasiva e convincente, e essa ênfase na palavra moldou profundamente a sociedade grega. A retórica, como uma técnica de persuasão, foi amplamente desenvolvida por sofistas, que ensinavam a arte de argumentar e influenciar, permitindo que seus alunos se destacassem na democracia ateniense. A retórica também estava presente nas tragédias, espetáculos nos

quais dramaturgos como Sófocles e Eurípedes usavam o texto de maneira eloquente para explorar questões morais e sociais.

Em linhas gerais, sob a perspectiva retórica, o discurso está organizado em cinco fases, a saber, *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronuntiatio*. No *inventio*, o orador deve criar ou descobrir as ideias que servirão de base para seu discurso; em posse delas, segue-se o *dispositio*, cujo objetivo é organizar as ideias obtidas com vistas a construir uma argumentação apropriada. Para isso, essa fase se subdivide em seis tópicos: *exordium* (introdução), *narratio* (apresentação da discussão), *propositio* (a exposição de cada argumento), *confutatio* (confrontação dos argumentos), *confirmatio* (confirmação das ideias principais) e *peroratio* (conclusão do discurso). Após o momento de elaboração, o orador avança para o *elocutio*, em que se trabalha a clareza do discurso, objetividade e estilo; continua com o *pronuntiatio*, que é a fase de preparar a atuação diante do público, observando aspectos como a gestualidade e dicção e, por fim, a *memoria*, que busca a memorização do discurso com o objetivo de obter maior confiança, fluidez e liberdade na apresentação pública (Soares, 2017).

Por sua vez, a música, que também desempenhava um papel significativo na vida cotidiana, chamava a atenção dos gregos, que acreditavam que ela tinha o poder de evocar emoções e influenciar o comportamento humano, sobretudo por conta do *ethos*, isto é, a qualidade moral e emocional associada à melodia ou poesia. Essas melodias, geralmente, eram compostas de forma a se alinharem com as palavras e o conteúdo lírico de uma canção, criando um impacto emocional específico no ouvinte. Por exemplo, músicas que celebravam os notáveis guerreiros poderiam ter um *ethos* mais heroico, com ritmos que inspirassem coragem e determinação. Além disso, o uso da palavra na música grega também tinha uma dimensão educativa e cívica. Os coros trágicos eram usados para transmitir valores morais e políticos à audiência, enquanto as canções de banquetes eram usadas para celebrar a amizade e a convivialidade.

O equilíbrio entre o *ethos* musical e a palavra naquele contexto refletiam, portanto, a compreensão profunda dos gregos sobre a importância da música como uma ferramenta de comunicação e expressão artística. Essa tradição influenciou o desenvolvimento posterior da música e da poesia, demonstrando como a combinação entre texto-música pode criar uma experiência emocional rica e poderosa, porque é a partir dela que o analista-intérprete-ouvinte constrói os sentidos da narrativa-*performance*-escuta.

Na história da música de concerto da Europa e das Américas, essa conexão simbólica sempre esteve em pauta, norteando o trabalho de compositores e teóricos, que refletiam de que

forma e até que ponto tal simbologia poderia ocorrer. As nomenclaturas adotadas para descrever esse vínculo variaram, conforme as épocas e as procedências geográficas, incluindo *musica reservata*, *prima e secunda pratica*, *Word Painting*, *Affektenlehre*, dentre outras.

Os compositores medievais costumavam usar motivos melódicos específicos ou figuras musicais para representar conceitos, ideias ou emoções presentes no texto. Diferentes modos foram associados a vários estados emocionais, enquanto padrões rítmicos poderiam ser usados para enfatizar palavras ou frases. Um exemplo disso seria a escrita de uma melodia ascendente por graus conjuntos, quando a letra remetia a um encontro com a divindade, uma ligação do terreno ao celestial, enquanto o adensamento rítmico poderia representar perigo, ansiedade ou agitação.

No século XVI, Josquin des Prez tornou-se conhecido por sua habilidade em correlacionar palavras e música em suas composições vocais. Suas obras resumem as complexidades desse casamento, que se caracterizam pela consideração cuidadosa do significado, do fraseado e dos elementos expressivos do texto. Por exemplo, em uma peça sobre tristeza, como *Mille regretz*, ele usou linhas musicais descendentes para refletir esse sentimento. De modo geral,

A Renascença viu surgir a partir da “redescoberta” da arte retórica algo mais extraordinário: a sua conjugação com a música. Esse vivo interesse se deu haja vista que os compositores encontraram paralelos entre o discurso retórico e o discurso musical, antes mesmo, o que a música cantada, os *madrigali*, tinham a ver com a lógica da fala elegante e bem concatenada própria daquele período (Silva, J., 2021, p. 24).

Nesse sentido, a análise da produção sacra e secular de compositores como Josquin, Palestrina, Victoria, Lasso, Janequin e tantos(as) outros(as) nos mostra como o discurso literomusical se organiza de forma paralela e complementar. O uso de figuras musicais advindas da literatura ampliou o universo retórico-composicional, aprimorando a expressão e criando efeitos artísticos, incluindo

a onomatopeia (por exemplo, a imitação dos sons da batalha, do canto dos pássaros ou das lavadeiras tagarelas de Janequin) até gestos melódicos ou contrapontísticos figurativos ou pictóricos (*Catabasis* ou seu oposto ascendente, *Anabasis*; *Circulatio*; *Fuga* etc.) e pontuação (uma única voz para ‘sozinho’; três para a Trindade) a efeitos mais obscuros associados à *musica reservata* (Carter, 2001, p. 1).

Posteriormente, ao longo do século XVII, especialmente com o advento da ópera, o debate ganhou mais força. Datam dessa época os mais variados tratados que discutem como a poesia deveria dialogar com a música. Nesse sentido, Bartel (1997) explica o conceito de *Musica Poetica*, disciplina que surgiu a partir da síntese entre três pensamentos: a teologia da música proposta por Lutero, pensamento bastante influente no âmbito musical do barroco alemão; a ciência matemática do *quadrivium*, em cuja área a música estava incluída; e a arte, representada pelos afetos que cabiam ao domínio da retórica, componente do *trivium*. Para ele, a “*Musica poetica* permaneceu um conceito único de música, que buscava equilibrar ciência e arte, proporção e *sensus*, especulação e habilidade”⁶ (Bartel, 1997, p. 28, tradução nossa).

Assim, um dos temas centrais da obra de Bartel é a ideia de que os compositores daquele período usaram figuras e recursos emprestados da retórica clássica nas suas composições e, a partir disso, ele apresenta um levantamento dessas figuras, suas nomenclaturas e definições. Ele destaca a forte relação entre a retórica e a expressão de emoções na música, enfocando como os compositores dessa época usavam elementos musicais para evocar sensações ou afetos específicos em seus ouvintes, recorrendo ao uso do *páthos* para apelar aos sentimentos do público. Nomes como Johann Mattheson e Johann Joachim Quantz, por exemplo, empregaram conscientemente gestos como suspensões, sequências e dissonâncias para refletir técnicas de ênfase, repetição e argumentação.

O conceito de unidade e estrutura na música é outro aspecto da exploração de Bartel, que aborda como os compositores usaram princípios retóricos para estruturar suas obras musicais, criando composições coerentes e persuasivas mediante recursos como antítese e clímax. Ressalta, ainda, a ideia de que a música e a retórica compartilham raízes comuns na arte da persuasão e que, no século XVII, essa conexão era particularmente forte, uma vez que a música era frequentemente associada à oratória e que os compositores pretendiam comunicar mensagens convincentes e emocionais por meio das suas composições.

No período do Classicismo europeu, que se estendeu aproximadamente do final do século XVIII ao início do século XIX, a retórica continua presente na música vocal, expressando afetos, especialmente na ópera, cujas árias e recitativos eram compostos para realçar as palavras e as emoções dos enredos. Posteriormente, essa expressão emocional

⁶ No original: “*Musica poetica remained a unique concept of music, one which sought to balance science and art, ratio and sensus, speculation and craft*”. Tradução livre dos autores.

intensificou-se com os compositores românticos, como podemos observar na exploração da subjetividade e no uso de música programática, que contava histórias ou evocava imagens.

Diante do exposto, nosso enfoque analítico será desenvolvido, portanto, a partir da premissa de que música e texto estão interligados nos *Salmos 150, 121 e 23*, de Eli-Eri Moura. Nessa perspectiva, utilizaremos Bartel (1997) como guia para identificar as figuras retóricas existentes nessas peças. Assim, no segundo capítulo, a discussão será feita de maneira sistemática, apresentando um panorama geral das obras vocais do referido compositor, seguido da análise específica do repertório proposto, incluindo história, texto, harmonia, ritmo, textura, forma, simbolismo musical e retórica.

2. A OBRA VOCAL DE ELI-ERI MOURA

2.1 Música coral: arranjos e obras originais

Conforme observa Silva (2018), “Eli-Eri Moura é um compositor de técnica apurada e gosto refinado, que se identifica com o canto, razão pela qual sua escrita vocal é intensa, generosa, boa de se interpretar”. Com base em tal afirmação, e como visto anteriormente, a obra do compositor campinense é muito profícua no âmbito coral, abarcando composições originais e arranjos da música popular que, embora não sejam tão conhecidos, também representam uma parcela importante da produção dele.

Na esfera dos arranjos de Eli-Eri Moura, pode-se perceber diferentes níveis de dificuldade, abrangendo peças homofônicas e contrapontísticas. Dentro dessa segunda categoria, estão *Cio da Terra* (Chico Buarque e Milton Nascimento) e *Sete cantigas para voar* (Vital Farias), que são dois arranjos que se destacam no catálogo de Eli-Eri, porque mostram a inventividade e o domínio técnico do compositor.

Cio da Terra é uma grande fantasia seiscentista na qual o arranjador brinca com melodias modais em contraponto, bem como modulações métricas, observando criteriosamente a prosódia e o caráter pastoral-dançante da canção. A peça pode ser cantada *a cappella* e com acompanhamento instrumental, tanto com flautas doces como com um quarteto ou orquestra de cordas. Igualmente, no arranjo de *Sete cantigas para voar*, a música está a serviço do texto, descrevendo as várias atmosferas sugeridas pelo eu lírico. Para cada uma das sete cantigas, o compositor cria uma ambiência que está em sintonia com os múltiplos sentidos do texto. Algumas passagens são mais rítmicas, enquanto outras são mais melódicas e líricas (Figura 9). Silva (2023), ao mencionar os referidos arranjos, diz que

eles são tão bem elaborados e belos que, durante mais de uma década, entre 1988 e os anos dois mil, *Cio da Terra* e *Sete cantigas para voar* fizeram parte do repertório do meu coro, o Grupo Vocal Nós e Voz. O grupo adorava cantá-los, porque eles eram simples e complexos ao mesmo tempo, eram criativos e de grande apelo para o público, por causa dos efeitos, da harmonização. Na primeira turnê do Coro de Câmara de Campina Grande pelos Estados Unidos, cantamos o *Cio da Terra*, que foi muito bem recebido por maestros e cantores norte-americanos. Um deles, inclusive, pediu para ver a partitura, para entender o processo criativo e como o compositor havia concebido a peça dentro da estética renascentista. Além disso, eu também inseri as duas peças nos repertórios de outros coros, como, por exemplo, o Madrigal Vox Populi, de Teresina-PI, e o Madrigal da UFBA, de Salvador-BA, e nas classes de regência e prática coral de Festivais e cursos nos quais ministrei aulas, porque, de fato, ambos são obras-primas da antologia coral brasileira do século XX. No Festival de

Além disso, é importante destacar que Eli-Eri, repetidas vezes, utilizou pseudônimos para assinar algumas obras, sobretudo os arranjos. Comumente ele usava Antônio Schwarz, que aparece nas seguintes peças: *Pablo* (Milton Nascimento), *Comida* (Titãs), *Shy Moon* (Caetano Veloso), *Ideologia* (Cazuza), *Michelle* (John Lennon – Paul McCartney) e *Amanhã* (Guilherme Arantes). Paulo Vinícius é outro codinome inserido em algumas peças originais, a saber: *Música Americana para cantor e jazz band*, *Modinha para soprano e coro*, *Música clássica para piano* e *Salmo 150*. Na peça *A valediction: forbidding mourning*, o poema é de John Donne e a música é atribuída a W. Dunsfield, mais um nome fantasia adotado pelo compositor.

Desconhecemos a motivação para o uso de tais pseudônimos, o que nos leva a especular que tal recurso pode ter sido empregado por conta do nível de complexidade das peças, que eram bem simples, ou por questões de direitos autorais, dentre outras razões. O certo é que esses arranjos e composições, de modo geral, foram pensados para o CORALUP I e II, que realizaram a estreia de todos eles.

Silva (2023), ao falar sobre o tema, diz que

Por conta da alta demanda de trabalho, muitos desses arranjos eram feitos, digamos assim, à primeira vista, isto é, sem um processo mais longo de revisão. Eli-Eri sondava com o grupo qual peça os coralistas teriam interesse em cantar e, entre um ensaio e outro, às vezes até mesmo no dia do próprio ensaio, ele começava a confeccionar os arranjos, que eram fotocopiados a partir do manuscrito e distribuídos para os grupos, que ensaiavam em dias diferentes, no auditório do Departamento de Música da UFPB. Isso aconteceu também com algumas composições. Ainda lembro do processo de criação do musical *Os Indispensáveis*. Em várias ocasiões, estive no apartamento de Eli-Eri, em Manaíra, copiando as partes manuscritas e originais dos movimentos que ele acabara de compor. Eu e Ricardo, que era do Bacharelado em Flauta Transversa e fazia parte do coro, assumimos essa tarefa, isto é, copiar as partes instrumentais e do coro que seriam reproduzidas para os ensaios. É importante lembrar que, àquela época, o acesso à tecnologia, incluindo computadores com *softwares* voltados para a edição de música e impressoras, era bem mais limitado, o que dificultava a reprodução em série e de forma rápida desse material. Eli-Eri possuía um *Macintosh Plus*, bem pequeno, no qual já editava parte das suas obras, mas o processo era complicado e a gente não tinha acesso ao equipamento. O ensaio durava cerca de duas horas e começava com a técnica vocal, comumente conduzida pelo próprio maestro, que fazia os exercícios de respiração e os vocalizes. Eventualmente, os alunos mais avançados, e que estudavam canto lírico com a professora Francisca Belarmino Porto, mais conhecida como Tika Porto, também o auxiliavam na preparação vocal e nos ensaios dos naipes. Quando ele distribuía as partituras com os nomes de Antônio Schwarz e Paulo Vinícius, nós sempre perguntávamos quem eram tais arranjadores, ao que ele respondia com um sorriso discreto (Silva, 2023. Depoimento oral).

Além do catálogo informado pelo compositor, Silva, V. (2021) elencou um outro com foco apenas nas peças corais originais, sejam *a cappella*, com poucos instrumentos acompanhadores ou orquestra, abrangendo também o que há de mais recente (Figura 10).

Figura 10 – Catálogo de obras corais de Eli-Eri Moura.

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

Fonte: Silva, V., 2021, p. 149.

Com relação à tabela proposta por Silva, V. (2021), observamos que muitas das obras que citamos anteriormente não estão incluídas, por conta das mais variadas razões, como a falta de partituras editadas, por exemplo. Do ciclo *Respingos*, apenas *Dois loucos no bairro* foi inserida. Além disso, o *Credo Explícito* (1988) também ficou de fora. Com texto de W. J. Solha, a peça, para solistas, coro, trompete, teclado, baixo e bateria, é formada por três movimentos: 1) *Não vejo mais nexo em nada*, 2) *Creio que o amor se extinguirá ao som do Sting* e 3) *Creio que é melhor fechar os olhos*. Ela foi dedicada a Ana América, Ana Luísa, Anderson, Artur, Dalton, Elton, Fatinha I, Fatinha II, Félix, Flávio, Helena Regina, Humberto, Jean, Jô, Jorge, Maurílio, Mariana, Paloma, Paulo, Raija, Rita, Rosângela, Sandra, Sarto, Socorro, Soraia, Vladimir e Zenilda, todos integrantes do CORALUP II.

A análise dos títulos das obras revela, *a priori*, uma conexão do compositor com o universo da música sacra. Contudo, essa impressão é desfeita à medida que analisamos o repertório e percebemos que Eli-Eri e W. J. Solha, quase sempre, empregam tal recurso para dessacralizar textos e formas, estimulando a reflexão crítica, provocando o riso por meio da ironia, potencializando o gesto criativo como ato político. No caso dos credos e réquiens, por exemplo, não deixa de ser curioso o fato de Moura ter composto mais de uma obra com esse título.

O *Réquiem para um Trombone* (2010), escrito em memória de Radegundis Feitosa⁷, professor de trombone da UFPB e amigo do compositor, é uma peça para soprano, piano, trombone e piano solistas, coro e orquestra, e está organizada da seguinte forma: *Introitus* e *Kyrie, Dies irae, Rex tremendae – Nada temas, Salmo 23, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei, Libera me, Lux aeterna, In paradisum* e *Epílogo*. O texto adiciona trechos das sagradas escrituras que não pertencem ao próprio litúrgico. Ela segue a linguagem da música tonal em virtude de Radegundis Feitosa, um grande admirador desse tipo de música. Mesmo não buscando uma técnica composicional inovadora, para Moura, a peça traz novidades em outros aspectos, pois

Diferente do meu outro Réquiem (*Réquiem Contestado*), este é todo cantado e pautado na tradição de réquiens modelares, sem acréscimos de comentários. A novidade já está na configuração vocal/instrumental, que inclui um trombone solista, um soprano solista, orquestra de cordas com piano e coral (Moura, 2010, p. 2).

Alguns movimentos do *Requiem para um Trombone* também funcionam como peças autônomas, como é o caso do *Salmo 23*, que fora composto antes do referido *Requiem* e do *Agnus Dei*, que podem ser feitos apenas com coro e piano ou coro, piano e quarteto de cordas. As duas peças têm confortável âmbito vocal e não apresentam grandes desafios harmônicos, rítmicos ou melódicos. No *Salmo 23*, em particular, o piano tem papel preponderante e sua escrita é bastante complexa, especialmente por causa das passagens polirrítmicas.

O *Réquiem dos Oprimidos* (2019), para soprano e barítono, coro SATB e conjunto de câmara, formado por violino, flautas doces, violão, violoncelo, acordeão e percussão, tem nove movimentos: *Introitus, Conheceis a Verdade* (João 8:32), *Kyrie, O Semeador* (Marcos 4:2-9), *Offertorium, Nenhuma Palavra Torpe* (Efésios 4:29-32), *Agnus Dei* e *Ai de Vocês!* (Mateus

⁷ Radegundis Feitosa nasceu em Itaporanga, cidade do sertão paraibano, no ano de 1962. Por influência do seu pai, dedicou-se ao trombone e iniciou sua carreira em bandas filarmônicas. Posteriormente, decidiu se especializar ingressando no bacharelado em música da UFPB e, após conquistar grande destaque no país, buscou o mestrado e doutorado nos Estados Unidos, na *Juilliard School* e na *Catholic University of America*, respectivamente, tornando-se o primeiro brasileiro doutor em trombone. Após retornar ao Brasil, foi um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação Brasileira de Trombonistas (ABT), em 1995, o que proporcionou uma volumosa atividade formativa na área (Barros, 2014). Como intérprete, venceu vários concursos, tanto nacionais como no exterior, e estabeleceu diversas parcerias com compositores da região, dentre eles, Eli-Eri Moura. Radegundis faleceu em julho de 2010, no auge da carreira, vítima de um acidente automobilístico, fato que causou muita comoção e homenagens. Sobre ele, Moura afirma: “Além da questão técnica, do conhecimento que ele tinha do instrumento, do conhecimento musical, [...] em Radegundis, a personalidade falava mais alto. Radegundis era exatamente a extroversão. A sua personalidade era caracterizada pela gargalhada dele, que contagiava todo mundo. Então, ele conseguia colocar na *performance* dele essas particularidades. Na minha visão, isso o fazia singular.” (Barros, 2014, p. 154).

23). A obra é mais um exemplo do engajamento do compositor, que seleciona textos do réquiem e passagens bíblicas que poderiam ser consideradas polêmicas para o momento que estávamos vivendo, pois iam de encontro à ideologia do Governo Federal, que refletiam o pensamento prevalente em parte da sociedade brasileira daquela época, notadamente conservadora e vinculada à extrema direita. Ademais, Eli-Eri combina modelos considerados canônicos, pelo círculo eurocêntrico, ao lado de outros mais desprestigiados, pela mesma tradição, incluindo o *funk*, o *blues* e a embolada. A recepção, no dia da estreia no Teatro Municipal Severino Cabral, dentro da programação do Festival Internacional de Música de Campina Grande (FIMUS)⁸ foi positiva. Silva (2023), assim, narra o episódio:

Havia uma expectativa muito grande com relação à estreia da obra, pois os comentários dos cantores e instrumentistas, as impressões sobre a peça, de modo geral, se espalharam rapidamente, de modo que a casa ficou lotada. O nome de Eli-Eri Moura é chamativo, agrega valor a qualquer projeto e ele é muito conhecido em sua terra natal. Assim, o Coro de Câmara e o Iamaká, quando subiram ao palco, estavam muito preparados e motivados para fazer uma apresentação cheia de energia e verdade. E foi isso que aconteceu. Cantamos e ao final a plateia aplaudiu de forma calorosa, ovacionando compositor e intérpretes. Resultado: apresentamos um bis. A parte escolhida foi o movimento *Ai de vocês!* Seleccionei essa seção porque o pandeiro é solista e Jackson receberia os holofotes. Além disso, nesse movimento, a palavra hipócritas conclui o refrão e, ao invés de ser cantada, ela é recitada. Pois bem. Convidei o público para interpretar a obra conosco, falando, junto com o coro, aquele trecho no qual todos gritavam hipócritas. A proposta foi aceita e os espectadores, numa catarse coletiva, fizeram Campina Grande, essa cidade que pretende ser cosmopolita, mas que é tão retrógrada ao mesmo tempo, ouvir nosso brado-protesto. Pouco tempo depois, apresentamos o *Requiem* no Festival Virtuosi, em Garanhuns-PE, e no Festival Paraibano de Coros, em João Pessoa-PB. Nos dois contextos, usamos a mesma estratégia, mas o público, evidentemente mais reacionário, não reagiu à nossa provocação (Silva, 2023, Depoimento oral).

O *Réquiem Contestado* (1993), dedicado ao seu sobrinho Franklin Albuquerque Moura⁹, nasceu da parceria muito frutífera entre Eli-Eri Moura e W. J. Solha, escritor parceiro das composições de José Alberto Kaplan, que fora professor de Eli-Eri. Por meio dessa proximidade, Moura e Solha trabalharam longamente em conjunto. O teor político apartidário,

⁸ O Festival Internacional de Música de Campina Grande (FIMUS) surgiu em 2009, com a abertura do curso de graduação em música na UFCG. Sua programação inclui cursos, *masterclasses* e práticas de conjunto com professores do Brasil e exterior, além de concertos abertos ao público em geral, que vão desde um instrumento solista até coro e orquestra, abrangendo os mais variados tipos de repertório.

⁹ Franklin Albuquerque Moura (? - 1991), embora sendo sobrinho, era apenas alguns meses mais velho que Eli-Eri Moura e, para além da proximidade etária e familiar, ambos desenvolveram, desde a infância, um laço de amizade muito forte, que perdurou até a vida adulta. Quando Eli-Eri precisou se mudar para João Pessoa, Franklin já morava na cidade, e ambos dividiram apartamento por vários anos. No ano de 1991, Franklin Moura teve uma infecção generalizada que rapidamente o levou a óbito e, porque estava no Canadá em virtude do mestrado, Eli-Eri não pôde chegar ao Brasil a tempo de despedir-se (Moura, 2024). Tal situação traumática elucida um pouco por qual razão o teor do *Requiem Contestado* é tão questionador.

questionador e, em certa medida, irreverente em suas obras torna-se uma marca registrada dessa cooperação.

Antes dessa peça, por exemplo, o compositor e W. J. Solha já haviam trabalhado juntos, na criação da *Missa Breve* (1987), para tenor solista, coro SATB e quarteto de madeiras em seis movimentos, que foi dedicada ao Grupo Anima. Embora tenha um título sacro, trata fortemente de política, visto que foi escrita logo após o fim do regime militar, que controlou a sociedade brasileira entre 1964 e 1985. Fundamentalmente, o texto da missa, ao clamar por um líder que guie o povo pobre brasileiro, denuncia uma admiração exacerbada do povo brasileiro aos Estados Unidos e os seus elementos representativos de acúmulo de riquezas, como Nova Iorque, o dólar e a *Wall Street*.

O solista, muitas vezes, é a parte que incita o discurso e tece comentários que provocam reflexão, além de evidenciar ainda mais a perspicácia do escritor em expor problemas sociais muito evidentes na época, como a dificuldade de ter representantes de grupos minoritários ocupando cargos de liderança. Um exemplo disso pode ser encontrado no movimento *Benedictus*, que afirma que bendito é o líder que virá salvar o Brasil. O diálogo entre o coro e o solista intensifica a tensão, pois quando o *tutti* canta “Hosana”, logo em seguida o solista pergunta: “Seu nome será Hosana?”. Daí o coro volta a exclamar: “Glória”, ao que o tenor argumenta: “Será mulher desta vez?”. O coro, então, responde: “Benedictus”. O solista, em tom jocoso, termina: “Um nêgo, não acredito. Amém”. A intertextualidade é um dos traços distintivos da escrita de W. J. Solha, que também está presente em muitas das obras frutos da parceria Solha-Kaplan e Solha-Moura.

A ironia é um recurso poderoso, porque desestabiliza a interação discursiva, na medida em que exige do leitor-ouvinte-intérprete atenção redobrada aos detalhes e àquilo que não está explicitamente dito no texto, seja escrito, seja musical. Por essa razão, concordamos com Duarte (2006), quando diz que

Para escrever, o artista consciente precisa ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, entusiástico e realista, emocional e racional, inconscientemente inspirado e conscientemente artista. Seu trabalho pretende ser sobre o mundo, mas se sabe ficção. Ele sabe que é impossível fazer um relato verdadeiro ou completo da realidade, por ser ela incompreensivelmente vasta, contraditória, em contínua transformação, de modo que um relato verdadeiro seria imediatamente falso, logo que completado: o que resta ao artista é incorporar ao seu trabalho a consciência de sua irônica posição diante do mundo (Duarte, 2006, p. 41).

Nesse mesmo contexto, Moura e Solha desenvolveram uma outra peça secular, em três movimentos, chamada, ironicamente, de *Credo Explícito* (1988), para solistas, coro, trompete, teclado, piano e bateria. Tão ácida quanto a *Missa Breve*, essa obra cria paralelos entre os vários conflitos políticos e bélicos que estavam ocorrendo ao redor do mundo naquela época e a revolta gerada pela perseguição militar que ocorria durante a ditadura em território brasileiro. No refrão do terceiro movimento, por exemplo, a censura é retratada pelas reticências da interjeição “hum”, uma expressão que, neste caso, ratifica a dúvida, a desconfiança, a desaprovação, o receio. Solha e Moura brincam com o verso “Creio que é melhor fechar os olhos, é melhor fechar a boca, os ouvidos e o... hum!”, empregando uma linguagem insurgente e com duplos sentidos, rebelando-se contra o *status quo* (Figura 11).

Figura 11 – *Credo Explícito*, refrão.

Fonte: Acervo de Vladimir Silva.

A *Valediction: Forbidding Mourning* é uma peça que possui duas versões. Composta primeiramente para solista, coro e orquestra de cordas, em 1992, foi adaptada para piano e solista no ano seguinte. O texto em inglês é atribuído a John Donne; sua tradução poética, a Paulo Vizioli. É importante destacar que as duas versões da obra ainda não haviam sido editadas até esta pesquisa, apenas os manuscritos estavam disponíveis no acervo do compositor.

Sunbeams foi composta em 2019 com o texto de Lau Siqueira e escrita para solista, coro e piano. De forma ABA'B', sua harmonia inicia em Lá, no modo menor, mas passeia por várias regiões tonais e modais distintas, até que, na parte B', a alternância harmônica diminui para finalizar a peça com um acorde de Lá maior. Essa ambiguidade, que estreita a relação com o texto, sugere uma conversa na qual o eu lírico encoraja seu amigo a seguir em frente, mesmo diante das dificuldades da vida, pois elas passarão rapidamente e, em breve, os raios de sol nascerão.

Quanto às peças curtas e sacras, pode-se destacar *Padre Nuestro* (2016), uma peça para coro a quatro vozes e piano, com texto em espanhol. A música explora muito a textura contrapontística entre todas as vozes e utiliza a homofonia como recurso articulador. Sua linguagem é tonal, embora transite por várias regiões harmônicas, e as seções, de modo geral, não reapresentam materiais previamente utilizados. Dessa forma, o compositor remete figuradamente à ideia de oração, que é livre e contínua.

Na categoria de obras para coro de vozes iguais¹⁰, Moura compôs a peça *Sancta Maria* (2018), que foi concebida para piano e coro a três vozes, seja ele SSA, seja de crianças. Composta em Lá, no modo menor, sua forma é AA'BA'B' Coda, apresentando passagens em uníssono e polifônicas. Após a primeira seção, a peça assume uma textura contrapontística e o piano, por sua vez, atua como solista em alguns momentos, criando linhas melódicas distintas. Já para coro TTB, *Para Todo o Sempre* foi escrita em 1986. É uma peça curta, de 29 compassos, em Fá, no modo maior e de forma livre, também com uma textura bastante contrapontística, que foi editada durante esta pesquisa.

A música *Que um Novo Tempo nos Traga Paz* (2019) foi escrita para coro de sete vozes *a cappella* e é fruto da parceria com Solha. Esse poema é construído fazendo referência a textos bíblicos acerca do nascimento de Jesus, contudo, colocando uma perspectiva divergente sobre qual a fonte de paz para a humanidade. Um exemplo disso é o primeiro verso do poema: “Que um novo tempo nos traga, de verdade, a paz entre os homens de boa vontade!”, que se assemelha à passagem bíblica do evangelho de Lucas: “Glória a Deus nas alturas, paz na terra, boa vontade

¹⁰ Optamos por usar a nomenclatura vozes iguais para evitar questões de sexo e de gênero no processo de classificação vocal e dos agrupamentos corais, de modo geral. Essa terminologia tem sido amplamente utilizada ao redor do mundo, em diferentes contextos, nos quais os termos “coro masculino” e “coro feminino” caíram em desuso e foram substituídos por coro de vozes iguais ou afins. Tal opção mostra o nosso alinhamento com o pensamento de Sieck (2017), que defende uma prática coral fundamentada no respeito à diversidade. Para maior aprofundamento, ver Silva *et al.* (2024).

para com os homens!”. De forma ABA’, sua harmonia é mais complexa, com paralelismos e extensões, ainda que progressões tonais surjam em alguns pontos.

A colaboração entre ambos também foi muito importante para que Moura experimentasse um novo gênero de composição, a ópera. Em 2009, no teatro Santa Isabel de Recife, Pernambuco, foi estreada *Dulcinéia e Trancoso* (2009), para oito solistas, coro SATB e orquestra, durante a programação do XII *Virtuosi* Festival Internacional de Música.¹¹ Encomendada por Ana Lúcia Altino e Rafael Garcia, *Dulcineia e Trancoso* é tida por muitos como a primeira ópera armorial, e seu libreto é inspirado no romance *A Pedra do Reino*, do famoso escritor paraibano Ariano Suassuna. Organizada em um ato único, subdividido em dez cenas, a história evoca um ambiente circense e fantástico, em que a Pedra do Reino será aberta, revelando a catedral do Rei Dom Sebastião.

Em seu texto, Solha homenageia Ariano de diversas formas, tanto o inserindo na história como um profeta, quanto incluindo personagens e elementos que ele admirava, como é o caso de Miguel de Cervantes Saavedra, autor de *Dom Quixote*. Nesse sentido, ele faz uso de assonâncias para gerar referências a personagens e pessoas relevantes para o gênero, afirmando

que nesse circo fabuloso em que Cervantes nos visita, não poderia faltar a imensa figura de seu *superstar* Dom Quixote, aqui, na verdade, Pixote, dançando um xote, acompanhado pelo indefectível Sancho Pança, na verdade São Chupança. Tal Quixote-Pixote, no entanto, não poderia limitar sua referência à Espanha, daí que nosso herói não é mais do que uma *performance* do ator Trancoso, nome que nos remete a Gonçalo Fernandes Trancoso, o pioneiro da contística lusitana, célebre por suas estórias fantasiosas, donde o rótulo de História de Trancoso para todo relato de sertanejo, que não passe de flagrante mentira, como toda esta ópera (Solha, 2009 *apud* Moura, 2012, p. 89).

Musicalmente, a peça é mais um dos exemplos de música contextualizada, conforme Moura, e surge da interrelação entre a harmonia tonal e modal, utilizando “traços característicos da tradição operística, referências da música medieval-renascentista da Península Ibérica e referências regionais – que incluem maracatu, frevo, cantoria de viola, xote, baião, caboclinhos, valsa, terno de pífanos etc. – além de música circense” (Moura, 2012, p. 90). A Figura 12 mostra

¹¹ Conforme observa Moura (2012), participaram da estreia Gabriella Pace, soprano (*Dulcineia*); André Vidal, tenor (*Trancoso*); Felipe Oliveira, barítono (*Dono do Circo*); Sávio Sperandio, baixo (*Cervantes*); Flávio Leite, tenor (*Ariano*); Saulo Javan, barítono (*Bozo*); e Adriana Clis, *mezzo-soprano* (*A Morte e A Compadecida*). A direção musical foi do maestro Rafael Garcia, que conduziu a Orquestra Jovem de Pernambuco e um coro formado por 20 coralistas. Ainda participaram do projeto seis bailarinos dirigidos por Maria Paula Costa Rego. A direção cênica ficou a cargo de Luiz Carlos Vasconcelos; e o cenário virtual, a cargo de Marcelo Garcia. Em virtude da exiguidade do tempo para compor a obra, a orquestração foi dividida entre mim e meus colegas compositores, Marcílio Onofre e Carlos Anísio (Moura, 2012, p. 85).

a capa da partitura da ópera *Dulcinéia e Trancoso*, de Eli-Eri Moura e W. J. Solha, na qual aparecem o tenor André Vidal e o soprano Gabriela Pace, caracterizados como Trancoso e Dulcineia, respectivamente.¹²

Figura 12 – Capa da partitura.



Fonte: Moura (2009).

Em 2016, Eli-Eri Moura foi comissionado pela FUNARTE para escrever mais uma ópera que, dessa vez, abriria a I Bienal de Ópera Atual, na sala Leopoldo Miguez, apresentada durante a programação cultural integrante das Paraolimpíadas do Rio de Janeiro (Cabral, 2016).

¹² A ópera foi montada posteriormente no Rio de Janeiro-RJ (UNI-RIO, 2018 – <https://www.youtube.com/watch?v=EaxI6vPGUG4>) e em Salvador-BA (NEOJIBA, 2023), cujos registros audiovisuais não foram encontrados nas redes sociais.

A *Ópera do Mambembe Encantado* foi baseada no romance do também paraibano Tarcísio Pereira, chamado *Encanto Mambembe*, escrito em 1992, mas publicado apenas em outubro de 2023. Seu libreto foi adaptado pelo próprio autor e narra a história de um triângulo amoroso formado pelo palhaço Carranca, a malabarista Raquel e o mágico Alex Sandromagia, artistas do circo de Ana Beleza, respectivamente, tenor, soprano, barítono e *mezzo-soprano* (Amaral, 2016). A ópera conta com partes para oito instrumentistas que executam violino, violoncelo, contrabaixo acústico, flauta transversal, clarineta, por vezes substituída pelo clarone, trompete, percussão e piano.¹³

Além dessas obras, Eli-Eri têm trabalhado em uma terceira ópera sobre a Lenda do Cabeça de Cuia, que está prevista para estrear no primeiro semestre de 2025. Reconhecida em 2023 como patrimônio cultural imaterial do Piauí, a lenda conta a história do jovem Crispim, pertencente a uma família carente que morava em Teresina, às margens do rio Parnaíba. Um dia, ao retornar para casa, encontra um prato de sopa rala feita com ossos e sobras de comida dos dias anteriores. Descontrolado, Crispim se revolta com sua mãe e, ao arremessar contra ela um pedaço de osso de boi, atinge-a de modo fatal. Antes de morrer, contudo, a mãe de Crispim lança-lhe uma maldição, fazendo com que ele se tornasse um monstro com uma grande cabeça de cuia e ficasse vagando entre os rios Parnaíba e Poti (Ferreira, 2023). O libreto da ópera em construção entrelaça essa lenda com a história de Ismália, personagem do famoso poema homônimo do poeta mineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921).

O elenco da ópera conta com cinco personagens, a saber, Crispim (tenor), Maria das Águas, a mãe de Crispim (*mezzo-soprano*), Isabel, uma vizinha de Maria das Águas (soprano), Maria Ismália, uma jovem delirante (soprano), e Mateus, um pescador, marido de Maria Ismália/assaltante (barítono). A orquestração definida até o momento conta com flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, trombone, percussão, violino I, violino II, viola, violoncelo e contrabaixo. Sobre a ópera do *Cabeça de Cuia*, Moura diz o seguinte:

Ao descobrir a lenda do Cabeça de Cuia, percebi, de imediato, seu enorme potencial para o libreto de uma ópera. Ao mesclar a lenda com a história de Ismália, achei uma maneira de dar a Crispim ao menos uma chance de redenção. Ao mesmo tempo, criava um paralelo com histórias de outros

¹³ O time de estreia da ópera do Mambembe Encantado, produzido pela FUNARTE, foi o seguinte: Carlos Prazeres (Regência), Marcelo Gama (Direção Cênica), Ricardo Cosendey (Cenário), Ricardo Cosendey (Figurino), Luíza Ventura (Iluminação) e Ruben Gabira (Coreografia). Os cantores Flávio Leite (Carranca – tenor), Gabriela Geluda (Raquel Beleza – soprano), Homero Velho (Alex Sandromagia – barítono) e Lara Cavalcanti (Ana Beleza – *mezzo-soprano*) foram acompanhados pela orquestra Abstrai Ensemble. Para conhecer a ópera, segue o *link* da apresentação na Bienal de Ópera Atual (BOA): <https://www.youtube.com/watch?v=q-7s63omBNY&t=922s>.

‘monstros’ da literatura, como *A Bela e a fera*, *O Fantasma da Ópera*, *Frankenstein*, *O Corcunda de Notre-Dame* etc. Ademais, as histórias do Cabeça de Cuia e de Ismália trazem no bojo temas bem contemporâneos e muito relevantes, tais como miséria, fome, distopia, calamidade climática, machismo, feminicídio, saúde mental, suicídio. De fato, a ideia é contar a história abordando essas questões, mas ao mesmo tempo deixando-as em aberto, para reflexão do público, a partir de sua escuta musical e de sua percepção visual. Particularmente, no que diz respeito à música, ela flutua – em três grandes movimentos no decorrer da ópera – de uma base tonal (harmônica e melodicamente mais simples) para seções não tonais (mais complexas), de acordo com três grandes momentos de crescimento de tensão existentes no enredo. Devo dizer que um dos principais desafios ao escrever uma ópera é lidar com um gênero com fortes convenções culturais, enraizado em uma tradição com mais de 300 anos. Essa tradição baseia-se numa simples fórmula, que é contar uma história tendo a música vocal como principal condutora do discurso narrativo, assessorada por elementos visuais e dramáticos – cena, música instrumental/orquestral, figurinos, cenários, luz etc. Para mim, a maior dificuldade é encontrar o equilíbrio, a conexão, o casamento entre a linguagem musical e o ‘contar dessa história’ – seja ela um conto linear, tradicional, seja uma narrativa não linear, descontínua. Mesmo compositores que avançaram em muito com a linguagem musical no século XX – Ligeti, por exemplo –, ao incursionarem no gênero, buscaram um ponto de equilíbrio com a tradição operística. Acredito que o libreto tem o poder de, digamos, ‘flexibilizar’, diversificar, ampliar a linguagem do compositor, em função do contar a história. Acho muito maçantes algumas óperas modernas em que a linguagem musical – em geral, totalmente atonal e aplicada de forma global na música – sobrepuja esse equilíbrio, tornando a música em algo que soa como um eterno recitativo, afetando a própria atratividade da história. Na Ópera do Cabeça de Cuia, no entanto, principalmente em função da trama e do enredo, em função do ‘contar a história’, aplico uma paleta variada de códigos musicais – indo do tonal ao não tonal/atonal, do diatônico/modal ao cromático/microtonal – que podem se fundir, conviver entre si, contradizer-se, conflitar-se e, assim, criarem dramaticidade também nesse estrato de interlocução musical, ou seja, no nível da linguagem musical em si (Moura, 2024b).

Eli-Eri Moura também compôs obras em vários movimentos, incluindo cantatas e oratórios, a maioria sobre temas seculares, por exemplo: *Cantata Bruta*; *Eu, Augusto*; *Stella Splendens*; *A coragem e a cara*; e *Memorial Luiz Gonzaga*.

A *Cantata Bruta* foi escrita em 2011, a partir de um texto de W. J. Solha. A obra, para solistas, declamadores, coro, orquestra e sons eletrônicos, é fruto de um trabalho coletivo de seis compositores atuantes em João Pessoa: Eli-Eri Moura, Didier Guigue, J. Orlando Alves, Marcílio Onofre, Valério Fiel e Wilson Guerreiro. A estrutura da cantata é a seguinte: quadro “Léguas de Fogo”, interlúdio “Fechadura Congelada”, quadro “Alláh Akbar”, interlúdio “Surdez Necessária”, quadro “Almas Submersas”, interlúdio “Eles Merecem”, quadro “Fechadura Congelada”; quadro “Salão da Lembrança”, interlúdio “Vozes do Medo”, quadro

“Ninguém me Olhava”; quadro “Surdez Necessária”, interlúdio “Se um Olho”, interlúdio “Massacre na Escola”, quadro “Fernanda”, quadro “Massacre na Escola”, interlúdio “Lágrimas Minhas”; quadro “Hiroshima”, quadro “Quer Prosseguir?”.

A estreia ocorreu dentro da programação do XIV Virtuosi, que teve concertos em Olinda, Recife e João Pessoa.¹⁴

O ineditismo começa com o fato de a obra ser um trabalho coletivo de seis compositores atuantes em João Pessoa. Fazem parte do grupo Didier Guigue, Eli-Eri Moura, J. Orlando Alves, Marcílio Onofre, Valério Fiel e Wilson Guerreiro. Inédita também é a abordagem da “Cantata Bruta”, que leva ao palco o tema da violência e da banalidade da vida humana na sociedade contemporânea. Por dois meses, os seis compositores trabalharam na música, cujo texto tem como referência central o premiado livro de Solha, “História Universal da Angústia” (Orquestra, 2011, p. 1).

Ao falar da *Cantata Bruta*, W. J. Solha diz que o resultado foi excelente, superando as suas expectativas. A esse respeito, ele acrescenta que,

Além do imenso criador que conheço muito bem das parcerias anteriores, Eli-Eri Moura se revelou, na *Cantata Bruta*, sereno e seguro líder, capaz de juntar as mais diversas “vozes” de compositores e egos numa polifonia, frequentemente uníssona. Escolher o tenor Edd Evangelista e, como seu contraponto em cena, o *mezzo-soprano* Maria Juliana Linhares, fez visível uma competência extraordinária no conhecimento do ilimitado potencial desses jovens. Escolher Walmar Pessoa e Suzy Lopes – dois atores que considero fantásticos – como contrapontos entre si – no lado teatral da *Cantata*, muito bem dirigido pelo Jorge Bweres – e contrapontos, também, da dupla de cantores, fez-me ver o quanto ele sabe da construção de um grupo especialíssimo de comunicação. E, mais ainda, estabelecer uma também contrapontística relação entre a maravilhosa (realmente maravilhosa) Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa e o sublime (realmente sublime) Coro Sonantis foi demais. Ouvei, no Cine Banguê, na noite de domingo, 30 de outubro, sons que jamais imaginaria alcançar em João Pessoa. Para muita sorte minha, oriundos de algo meu (Solha, 2012, p.1).

A Figura 13 é um recorte do *Jornal A União*, publicado em João Pessoa-PB, que traz como matéria do Caderno de Cultura a apresentação da *Cantata Bruta*, em homenagem aos 70 anos do multiartista W. J. Solha.

¹⁴ Participaram da estreia a Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa (OCCJP), o Coro Sonantis (COMPUS-UFPB), Maria Juliana Linhares – *mezzo-soprano*, Edd Evangelista – tenor, Walmar Pessoa – declamador, Suzy Lopes – declamadora, Marcílio Onofre e Valério Fiel – eletrônica ao vivo, Jorge Bweres – iluminação, cenário e direção de palco e Eli-Eri Moura – regência.

Figura 13 – Detalhe do “Caderno de Cultura” do *Jornal A União*.

MÚSICA
O cantor Julio Iglesias faz show hoje em João Pessoa
Página 19

17 A UNIÃO

João Pessoa > Paraíba > SÁBADO, 29 de outubro de 2011

Palco Cultura & Diversão

DICA! Acesso portal Carta de Orem, dedicada produção audiovisual no Nordeste que traz informações sobre estúdios e filmes. O endereço é www.cartadecinema.com.br

Jornal A UNIÃO

Cantata para W. J. Solha

As apresentações serão com a *Cantata Bruta*, escrita por Solha, com regência do maestro Eli-Eri Moura

Orquestra de Câmara de João Pessoa realiza concertos hoje e amanhã em comemoração aos 70 anos do artista

A Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa apresentará, hoje e amanhã, às 20h, no Cine Bangüê do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, em João Pessoa, o concerto *Cantata Bruta*. A regência é do maestro Eli-Eri Moura, com direção de palco, iluminação e cenário de Jorge Bweres. A peça tem como base texto de W. J. Solha, e faz parte das comemorações dos 70 anos de idade do escritor, ator e artista plástico. O evento tem entrada gratuita e é uma realização conjunta do Governo do Estado e da Prefeitura de João Pessoa, por meio, respectivamente, da Fundação Espaço Cultural da Paraíba (Funes) e Fundação Cultural de João Pessoa (Funjope).

O maestro Eli-Eri Moura explicou que o concerto é inédito em vários sentidos, pois, além de se tratar da estreia de *Cantata Bruta*, a peça foi elaborada para execução com dois solistas, dois declamadores, sons eletrônicos, coro e orquestra sinfônica. Junto com a orquestra, estarão se apresentando a mezzo-soprano Maria Juliana Linhares, o tenor Edé Evangelista, o ator Walmar Pessoa, a atriz Suzy Lopes e o Coro Sonantis, do Laboratório de Composição Musical da Universidade Federal da Paraíba (Compomus/UFPB).

O inédito da *Cantata Bruta*, segundo Eli-Eri, começa com o fato de a obra ser um trabalho coletivo de seis compositores atuantes em João Pessoa. Fazem parte do grupo Didier Guigue, o próprio Eli-Eri Moura, J. Orlando Alves, Marcílio Onofre, Valério Fiel, e Wilson Guerreiro. Inédita também é a abordagem da peça, que traz para o palco do Bangüê o tema da violência e da banalidade da vida humana na sociedade contemporânea.

A *Cantata Bruta* é também parte de uma programação especial promovida pela Funes e Funjope, com apoio da UFPB, para homenagear Solha, que faz 70 anos em 2011. Por dois meses, os seis compositores trabalharam na música, cujo texto tem como referência central o premiado livro de Solha, *História Universal da Angústia*, publicado com selo da editora carioca Bertrand Brasil.

EXPOSIÇÃO - Como complemento da programação comemorativa dos 70 anos de W. J. Solha, hoje, às 19h, antes do concerto, será inaugurada a exposição *Waldemar José Solha: O Tempo Não Para*, com quadros novos e antigos do artista, no hall do Cine Bangüê do Espaço Cultural. A exposição tem como curadores Maurise Quaresma, diretora da Galeria de Arte Archidy Picado, e Sidney Azevedo, coordenador de Artes Plásticas da Funes. A exposição também contará com a colaboração dos restauradores Fernando Diniz e Dulce Enriques.

DOMINGO - Amanhã, às 18h, haverá, na Sala Verde do Espaço Cultural, um bate-papo Literário com a presença do próprio W. J. Solha. A ideia é fazer um encontro informal com o autor, no qual estarão presentes, como debatedores, o jornalista e poeta Astier Basilio, o coordenador de Literatura e Memória Cultural da Funes, Archidy Picado Filho, e o jornalista Walter Galvão, editor geral do Sistema Carreio de Comunicação. No bate-papo, a plateia poderá participar formulando questões diretamente a Solha. A programação se encerra com a reapresentação da *Cantata Bruta*, às 20h, no Cine Bangüê, após o debate literário. Toda a programação tem entrada franca para o público.

SERVIÇO

- > Evento: W. J. Solha, 70 Anos
- > Exposição: Waldemar José Solha: O Tempo Não Para
- > Curador: Maurise Quaresma e Sidney Azevedo
- > Abertura: Hoje, às 19h
- > Local: Hall do Cine Bangüê (Espaço Cultural)
- > Concerto: Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa
- > Participação: Coro Sonantis e solistas
- > Peça: *Cantata Bruta*
- > Texto: W. J. Solha
- > Regência: Eli-Eri Moura
- > Data: Hoje, às 20h
- > Local: Cine Bangüê
- > Evento: Bate-Papo Literário com W. J. Solha
- > Data: Amanhã, às 18h
- > Local: Auditório Verde (Espaço Cultural)
- > Concerto: Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa
- > Peça: *Cantata Bruta*
- > Data: Amanhã, às 20h
- > Local: Cine Bangüê
- > Entrada: Gratuita

W. J. Solha estará no centro das atenções, a partir de hoje, no Espaço Cultural José Lins do Rêgo

Fonte: Cantata, 2011.

Em 2012, seguindo a proposta da *Cantata Bruta*, Eli-Eri coordenou um novo projeto, dessa vez, *Eu, Augusto*, uma composição coletiva para 2 atores, octeto vocal, orquestra sinfônica e sons eletrônicos, em comemoração aos 100 Anos do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos (Figura 14). A obra é fruto do trabalho colaborativo entre dez compositores, com estilos distintos e representantes do erudito e do popular, a saber: Arimatéia Melo, Didier Guigue, Eli-Eri Moura, Escurinho, Esmeraldo Marques, J. Orlando Alves, Marcílio Onofre, Rogério Borges, Valério Fiel e Wilson Guerreiro.¹⁵

¹⁵ A estreia ocorreu nos dias 18 (sábado) e 19 (domingo) de agosto de 2012, sempre às 17h00, no Auditório da Estação Ciência, João Pessoa-PB. Participaram da estreia: a Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa, o Coro Sonantis (COMPOMUS/UFPB), os atores André Morais e Cely Farias, sob a direção cênica de Jorge Bweres,

Figura 14 – “Vida & Arte”, *Jornal da Paraíba – Eu, Agosto*.



Fonte: Acervo de Vladimir Silva

De acordo com Eli-Eri Moura, a ideia comum que os norteou foi fazer uma homenagem diferenciada aos cem anos do lançamento do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos. Conforme descrito,

Neste espetáculo, o Auditório da Estação Ciência é transformado num imenso livro sonoro – especificamente, o *EU*, de Augusto dos Anjos. Todos os sons são especializados através da distribuição, pelo recinto, dos integrantes da orquestra, do octeto vocal e de caixas de som. Parte dos músicos e cantores senta-se nas poltronas dos espectadores e outra parte se posta nas laterais do Auditório, ao redor do público. Um ator assume o palco principal. Uma atriz fica num palco colocado por trás da última fileira de poltronas. O espetáculo proporciona ao espectador uma experiência na qual ele, sentado na plateia, percebe os sons se moverem ao seu redor, atravessarem de várias formas o espaço em seu entorno. Cada “onda” de sons carrega consigo um poema do *EU* (Espetáculo [...], 2012, p. 1).

A obra está dividida da seguinte forma: “Aboio” – Escurinho (ambientação eletrônica: Didier Guigue); “Guizo D’Osso” – Marcílio Onofre; “Sobre o vento” – J. Orlando Alves;

e os músicos convidados Escurinho, Esmeraldo Marques e Didier Guigue. Houve, ainda, a inclusão de sons eletrônicos, com difusão em tempo real por Marcílio Onofre e Valério Fiel, além de um trabalho especial de iluminação assinado por Jorge Bweres.

“Idealismo” – Esmeraldo Marques; “Eu, somente eu” – Wilson Guerreiro; “Os doentes 1” – Valério Fiel; “Noite no Cairo” – Didier Guigue; “O morcego” – Arimatéia Melo; “Cortejo ao velho salão” – Marcílio Onofre; “Idealização” – Esmeraldo Marques; “Moléculas de lama” – Marcílio Onofre; “Os doentes 2” – Valério Fiel; “Barcarola” – Rogério Borges; “Arbor anima” – Valério Fiel; “Caixão fantástico” – J. Orlando Alves; “Os doentes 3” – Valério Fiel; “Ideia” – Esmeraldo Marques; “Ultrafatalidade” – Marcílio Onofre; e “Budismo” – Escurinho (ambientação vocal-orquestral: Eli-Eri Moura).

Ainda em 2012, Eli-Eri coordenou outro projeto, isto é, um tributo a Luiz Gonzaga em concerto e teatro, intitulado *A coragem e a cara – Memorial de Luiz Gonzaga*. A obra, uma encomenda do IV VIRTUOSI GRAVATÁ, tem texto de Tarcísio Pereira e a seguinte instrumentação: acordeom, viola, narrador, coro e orquestra.¹⁶ O enredo-dramaturgia do espetáculo é o seguinte:

Quando, “viajando num pau de arara”, o jovem Luiz Gonzaga deixou o sertão de Exu para ir atrás dos seus sonhos artísticos, conheceu outro jovem poeta na carga do caminhão. Tornaram-se companheiros de viagem, conversaram sobre seus planos e sobre música, versos e paixões. Tinham um objetivo comum: chegar ao Rio de Janeiro e conquistar a vitória artística. Ele, Luiz Gonzaga, na música; o outro, na poesia popular – através da qual queria divulgar os seus folhetos de feira, narrando romances e farsas nordestinas. Naquela viagem, o jovem Luiz Gonzaga narrou para ele muitas coisas de sua vida, fatos da família e episódios da infância. Cantou algumas de suas canções, ouviu alguns versos do companheiro e se divertiram durante toda a viagem, enquanto aquele pau de arara atravessava as estradas poeirentas do Brasil. Chegando ao Rio, os dois se separaram e nunca mais voltaram a se ver. Partiram para seus destinos, seguiu cada um o seu caminho dentro da cidade. O tempo foi passando. Enquanto Luiz Gonzaga se apresentava em programas de auditório, na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, aquele poeta ia vivendo em pensões baratas e declamava os seus folhetos nas feiras livres, nas praias de Ipanema e Copacabana, acompanhava o sucesso do jovem Luiz através do rádio, de notícias em jornal e das primeiras gravações. Luiz Gonzaga, por seu lado, nunca mais teve notícia do seu companheiro de viagem. Anos depois, com Luiz Gonzaga já famoso e coroado como Rei do Baião, aquele poeta percebe que fracassou como artista. Não por falta de talento. Ele fracassou porque não teve a mesma sorte, esse fenômeno que vem para uns e outros não. Por outro lado, ele também fracassou em virtude da desvalorização do cordel, que era a sua arte e que perdeu a hegemonia num momento em que as novelas de rádio faziam sucesso, e quando a televisão começava a bater em nossas portas no início dos anos 50. Apesar do fracasso, o cordelista não se amargurou. Entendeu as circunstâncias e jamais perdeu a sua admiração por Luiz Gonzaga. A partir dessa compreensão, ele decide fazer a viagem de volta. Com sua maletinha de madeira, repleta de folhetos, retorna para o Nordeste com a finalidade de chegar à cidade de Exu, berço de Luiz Gonzaga. Ele quer chegar à praça da cidade e render sua homenagem ao filho ilustre da terra, recitando um cordel de sua autoria em que narra todos os fatos daquela viagem no pau de arara (Moura, não publicado).

¹⁶ Participam da estreia o ator Flávio Melo, o violista Rafael Altino, a acordeonista Lucyane Alves, o Coro Sonantis da UFPB e a orquestra do Festival Virtuosi.

Por sua vez, o oratório profano *Stella Splendens* foi composto entre agosto e dezembro de 2015 e estreado no fim desse mesmo ano. A obra, com título homônimo àquele de uma obra polifônica de origem latina, inserida no *Livro Vermelho de Montserrat*, um dos manuscritos medievais mais antigos contendo escrita musical, foi apresentada em Recife-PE, João Pessoa-PB e Campina Grande-PB.¹⁷

Com a proposta de fundir um concerto tradicional de música de câmara com um pouco de encenação, sob uma perspectiva de música teatro, na qual os intérpretes atuam como colaboradores, os dois cantores solistas conduzem a narrativa, ora cantando, ora recitando textos. A esse respeito, Eli-Eri esclarece que

é uma espécie de ópera, com história e enredo, mas sem encenação, embora haja muita gesticulação em *Stella Splendens*. A partir de um fato histórico, que foi a declaração da independência de uma pequena vila no Sertão paraibano há um século, todo o grupo me sugeriu situações para criar a nossa *Stella Splendens*, expondo nessas situações, de certa forma, os retrocessos que vive nosso país atualmente, no que diz respeito a questões homofóbicas, misóginas, fundamentalistas e mesmo fascistas (Grupo, 2016, p. 1).

Maria Juliana, que participou da montagem do espetáculo, assim fala sobre a experiência:

O enredo é uma amalgamação de três grandes esferas narrativas, que se fundem para criar o roteiro. São três contações de história advindas de tempos cronológicos diferentes. O primeiro universo abordado pelo espetáculo é a trama de acontecimentos verídicos ocorridos no interior da Paraíba, no início do século XX, com a proclamação da independência das localidades de “Boa Ventura” e “Curral Velho”, que se declararam desertoras da República Federativa do Brasil, fundindo-se no que se conheceu como “República da Estrela”. O cenário sociopolítico é uma região onde impera a tirania de um coronel (Zuza Lacerda), o qual se opõe aos governos estadual e federal, criando a sua própria nação, leis e corpo administrativo, para melhor conduzir seus interesses econômicos e militares. O segundo cenário que empresta suas narrativas a “*Stella Splendens*” é a Bíblia. O compositor cria personagens homônimos às figuras bíblicas de Jônatas e Davi (Livros Samuel I e Samuel II do Antigo Testamento) para denominar um casal homossexual fictício vivido por dois jovens no âmbito da “República da Estrela”. A trama é enriquecida pelos aspectos da polêmica histórica a respeito do Rei Davi e seu amigo Jônatas, em que muitos exegetas enxergam uma relação afetivo-sexual na qual a tradição religiosa ensina que há apenas um laço de amizade. Tal romance entre homens é constantemente prejudicado e perseguido, pelas arbitrariedades do coronel Zuza. Os feitos ilegais, ditatoriais e

¹⁷ Domingo, 6 de dezembro de 2015, às 18h00, Sala de Concertos José Siqueira, Espaço Cultural, João Pessoa programação dos 60 Anos da UFPB. Quarta-feira, 9 de dezembro de 2015, às 19h30, Teatro Eva Herz (Shopping RIOMAR, Recife), programação do IV Festival Virtuosi Século XXI. Terça, 12 de julho de 2016, 20h00, Teatro Municipal Severino Cabral, programação do VII Festival Internacional de Música de Campina Grande. O Iamaká, nesse período, era formado por Flautas Doce (tocadas por Renan Mendes e Eli-Eri Moura), dois cantores solistas (Maria Juliana e Micherlon Franca), Percussão (Lue Maia), Violino (Ana Carolina Petrus), Violões (Vinícius Lucena e Conan Mendes) e Violoncelo (Tecris Rodrigues), contando ainda com a direção cênica de Jorge Bweres.

fascistas do coronel atingem, além de toda a população da república, os dois rapazes citados que, além de homossexuais, fazem oposição política ao tirano. Cada ação política do coronel e seus aliados é descrita com música. As represálias daqueles que se opõe a ele também aparecem musicadas. A novidade de “*Stella Splendens*” é que a atuação do coronel e seu grupo recebeu ares de atualidade quando apareceu mimetizando as empreitadas políticas e ideológicas ocorridas no Brasil entre o final do ano de 2014, passando por 2015, culminando em 2016 com uma crise política sem precedentes em nosso país desde o golpe militar de 1964. O público certamente reconhecerá as frases, os discursos, os gestos, que dão liga à vida política na “República da Estrela”, pois os mesmos são todos baseados em acontecimentos brasileiros dos últimos dois anos. As falas dos personagens correspondem a discursos de “celebridades” da política nacional. A história se passa na república do coronel Zuza nas primeiras décadas do século passado, mas vê-se que, mediante a atual conjuntura de retrocesso, muitas das ações discursivas, das atuais autoridades políticas e religiosas brasileiras podem ser perfeitamente encaixadas numa história antiga e arcaica (Juliana, 2024, p. 1).

Embora o objetivo deste trabalho seja discutir as obras corais, vamos encerrar esta sessão mencionando que Eli-Eri Moura também se dedicou a escrever peças para voz solista, a maior parte para soprano, *mezzo-soprano*, barítono e piano. Parte dessas obras são originais, enquanto outras foram retiradas de obras mais amplas ou até mesmo trilhas sonoras para teatro ou audiovisual, conforme apresentado na Tabela 1.

Tabela 1 – Produção para canto e piano, de Eli-Eri Moura.

Ano	Título	Instrumentação	Observações
1992	<i>A Valediction: Forbidding Mourning</i>	Voz e piano	Texto de John Donne. Há uma versão para barítono, flauta doce contralto e orquestra de cordas, escrita em 2018, que foi estreada por Micherlon Franca (barítono), Eli-Eri Moura (flauta doce) e OSUFPB, sob regência de Carlos Anísio, em João Pessoa, em junho de 2018.
1993	<i>Adeus</i>	Voz e piano	Texto de W. J. Solha.
2017	<i>Passionis de Flamma</i> I. Chama da Vida II. Maldição de Pandora III. Mulheres de Queimadas IV. Maria: um sol me pareceis V. Fogo de Héstia VI. La Malora VII. Mayara Carbonizada VIII. Todo o fogo telúrico profundo IX. Chama da Paixão X. Malleus Maleficarum XI. Bruxa da Nicarágua XII. <i>Phoenix</i>	Soprano e piano	Para Gabriella Pace. Obra encomendada pela associação <i>Gesang Ohne Grenzen</i> – Canto Sem Fronteiras (Suíça). Estreada por Gabriella Pace (soprano) e Nadia Belneeva (piano), em Liestal, Suíça, em outubro de 2017.
2018	<i>Caipora</i>	Barítono e piano	Para Homero Velho. Texto de Lau Siqueira
2018	<i>Barruada</i>	Barítono e piano	Para Homero Velho. Texto de Lau Siqueira.

2019	<i>Praça da Paz</i>	Barítono e piano	Para Homero Velho. Texto de Lau Siqueira.
2019	<i>Três canções quase populares</i> I. Palavras II. Lunário III. Flores do esgoto	Soprano, violoncelo e piano	Para Gabriella Pace. Textos de Eli-Eri Moura, Lau Siqueira e Cruz e Sousa. Estreada por Gabriella Pace (soprano), Kim Bak Dinitzen (cello) e Elisabeth Westenholz (piano) em Copenhagen, Dinamarca, em setembro de 2019.
2020	<i>Black Lives Matter</i>	Barítono e piano	
2020	<i>Gestos</i>	Mezzo-soprano e piano	Para Carolina Faria
2020	<i>Noite escura</i>	Mezzo-soprano e piano	Para Carolina Faria
2020	<i>Agnus Dei</i>	Soprano e piano	Para Angélica de la Riva e Priscila Bomfim
2020	<i>Lux Aeterna</i>	Soprano e piano	Para Angélica de la Riva e Priscila Bomfim. Há uma versão para soprano, piano e quinteto de cordas, escrita em 2024, que foi estreada por Angélica de la Riva (soprano), Priscila Bomfim (piano) e o quinteto de cordas <i>New World Chamber Ensemble</i> , em Madri, Espanha, em setembro de 2024.
2021	<i>Vidas Negras Importam</i> I. Marcus Vinícius II. João Pedro III. João Alberto IV. Evaldo Rosa V. Finale	Barítono e piano	Estreada por Iago Cirino (barítono) e Kátia Balloussier (piano), no Rio de Janeiro, no XXXI Panorama da Música Brasileira Atual, em outubro de 2024.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Adeus, com texto de W. J. Solha, é dedicada a Vianey Santos, que foi professor de canto lírico do DEMUS-UFPB. Para piano e voz, sem especificação de naipe, a melodia foi retirada de uma trilha sonora que Moura criou para a peça teatral *A Batalha de OL contra o Gigante FERR*, também da autoria de Solha, em 1986.

Passionis de Flamma (2017) é um ciclo de doze canções para soprano e piano comissionada pela associação *Gesang Ohne Grenzen* e estreada em concertos nas cidades de Liestal, Winterthur, Basileia e Berna, na Suíça, por Gabriella Pace e Nadia Belneeva. O título da peça significa Paixão das Chamas e é dedicada, tanto ao soprano, Gabriella, quanto às mulheres vítimas de feminicídio.

Cada conjunto de quatro canções refere-se a uma ocorrência específica que, de alguma forma, relaciona-se ao tema fogo, conforme apresentado a seguir: 1) o estupro coletivo e o assassinato de Isabela Pajuçara e Michele Domingues por seus conhecidos em Queimadas, cidade do agreste paraibano, no ano de 2012; 2) a execução a marteladas da violinista e musicóloga Mayara Amaral pelo seu namorado, que queimou seu corpo a ponto de só poder ser

identificada pelos pés, na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em 2017; 3) a morte na fogueira de Vilma Trujillo por religiosos extremistas em um rito de exorcismo, na Nicarágua, também em 2017 (Moura, 2018).

Musicalmente, é uma peça bastante dramática, inspirada em um procedimento usado por Ligeti na obra *Musica ricercata*, para piano. Moura parte do princípio do adensamento no piano, que inicia apenas com uma nota e, a cada movimento, acrescenta mais uma, à semelhança do fogo crescente e consumidor, enquanto a voz percorre o caminho inverso, cada vez mais diluída, em representação das vítimas. A peça mescla o canto com trechos falados, saltos intervalares muito amplos e explora, em vários momentos, os extremos da extensão vocal.

Em 2020, impactado com os incidentes raciais repercutidos mundialmente, Eli-Eri compôs o ciclo de canções *Black Lives Matter*, para barítono e piano, em inglês, fazendo referência a quatro casos de violência racial acontecidos nos EUA. Na sequência, em 2021, ele fez uma versão em português, com quatro casos ocorridos no Brasil. A respeito do segundo ciclo, Moura (2024b) assim comenta:

A obra é composta por cinco minicanções interligadas. Cada uma das primeiras quatro canções tem como material musical básico uma frase da quinta canção. Elas se referem aos casos de quatro negros violentamente mortos no Brasil. O primeiro caso é o de Marcus Vinícius, 14 anos, baleado em uma operação policial, na comunidade da Maré (Zona Norte do Rio de Janeiro), quando ia para a escola, no dia 20 de junho de 2018. No hospital, disse à mãe, antes de morrer, que estava com sede.¹⁸ O segundo é o de João Pedro, também 14 anos, que foi morto com um tiro na barriga quando brincava com os primos dentro de casa, em isolamento social. Sua casa foi atingida por mais de 70 tiros resultantes de uma operação policial, no Complexo do Salgueiro, em São Gonçalo, no dia 18 de maio de 2020.¹⁹ O terceiro é o de João Alberto, 40 anos, soldador, que, ao sair de um supermercado – onde fora comprar o jantar –, em Porto Alegre, no dia 19 de novembro de 2020, foi espancado, asfixiado e morto por seguranças do local.²⁰ O quarto caso é o de Evaldo Rosa, 51 anos, músico, que teve seu carro fuzilado com mais de 80 tiros desferidos por soldados do Exército em ronda, quando ele se dirigia, com sua família, para um chá de bebê, no dia 7 de abril de 2019, no bairro de Guadalupe, Zona Norte do Rio de Janeiro (Moura, 2024b, p. 1).²¹

O conjunto conclui com o quinto movimento (Finale), cujo texto assim diz: “Será que não existe algo em sua alma, que você nunca compreendeu, que você não entendeu? Não há um

¹⁸ I – Marcus Vinícius: Helicópteros, caveirões na Maré... Quando ia pra escola, eu tomei um tiro. Ô, mãe, eu tô com sede, com sede, com sede!

¹⁹ II – João Pedro: Brincando em casa, em isolamento social... De repente, os disparos e um tiro em minha barriga! Vou fugir..., vou correr..., mas eu caio...

²⁰ III – João Alberto: Vim no mercado para comprar o jantar... Mas a minha cor pode ser o motivo do meu fim... Me larguem! Não batam! Não me matem! Não consigo respirar! Me ajudem! Não consigo, não consigo respirar...

²¹ IV – Evaldo Rosa: Soldados, armados com seus fuzis, atiram, atiram, atiram! Por quê? Por quê? Só estava indo pra um chá de bebê, de bebê...

sussurro em sua cabeça que diz VIDAS NEGRAS IMPORTAM, VIDAS NEGRAS IMPORTAM?”. Embora escritas em 2020 e 2021, a versão brasileira foi estreada recentemente no XXXI Panorama da Música Brasileira Atual por Iago Cirino (barítono) e Kátia Balloussier (piano), no dia 08 de outubro de 2024, no Salão Leopoldo Miguez, no Rio de Janeiro.

2.2 Os salmos

O livro de Salmos integra o Antigo Testamento bíblico e é considerado como o hinário do povo judeu. O título atual vem do grego *psalmós*, que significa melodia acompanhada por instrumentos de cordas, mas originalmente era nomeado pelo termo hebraico *Tehillim*, que significa canto de louvor e traduz a função dos salmos para o povo judeu. É formado por 150 salmos, subdivididos em cinco livros: livro I (1 ao 41); livro II (42 ao 72); livro III (73 ao 89); livro IV (90 ao 106); e, por fim, livro V (107 ao 150).

É importante destacar que, embora a quantidade de salmos seja a mesma, tanto no cânone católico quanto no protestante, a numeração deles não é inteiramente correspondente. Na bíblia católica, o texto dos salmos que correspondem ao 10 e 11 da bíblia protestante são unidos, bem como o 114 e 115, enquanto os salmos 114 e 115, assim como o 146 e 147 daquela, são divisões dos salmos 116 e 147 desta, respectivamente²². Estima-se que os salmos foram escritos ao longo de quase mil anos, por diversas pessoas e, portanto, em distintos contextos históricos, sendo Moisés o autor mais antigo identificado e o rei Davi, o mais prolífico do gênero, assinando 73 salmos (Ryrie, 2018).

Sobre a classificação dos salmos, Ellisen (2007) e Ryrie (2006) propõem alguns grupos que se complementam: 1) salmos de lamento, que podem ser petições individuais ou coletivas; 2) salmos de louvor e ações de graças, também individuais ou coletivos; 3) salmos imprecatórios, que advogam juízo sobre os inimigos; 4) salmos messiânicos, que apresentam profecias sobre a vinda do Messias; 5) salmos penitenciais, que demonstram tristeza pelo pecado e busca de perdão; 6) salmos de romagem, que eram usados nas peregrinações para Jerusalém; 7) salmos didáticos ou sapienciais, que oferecem princípios para uma vida piedosa; 8) salmos reais, que dizem respeito a ocasiões específicas da vida do rei, como sua coroação;

²² Neste trabalho, usaremos como padrão a numeração correspondente à Bíblia protestante, visto que foi o modelo escolhido pelo compositor para intitular suas obras.

9) cantos de confiança, que expressam a certeza do auxílio de Deus; e 10) salmos históricos, que relembram a provisão de Deus no passado do povo de Israel.

Uma característica peculiar é que a maioria deles tem títulos individuais que, além da autoria, fornecem informações, tais como circunstâncias nas quais foram escritos, caráter do salmo e indicações litúrgicas ou musicais. Os termos *Mizmor* e *Shir*, por exemplo, ocorrem cerca de 80 vezes e podem ser traduzidos por “cântico”, o primeiro designando uma peça composta para uma ocasião específica e com acompanhamento instrumental, enquanto o segundo faz referência a uma canção mais conhecida, seja secular, seja religiosa, não necessariamente acompanhada. *Selá* é outro termo muito comum no livro de salmos, ocorrendo 71 vezes, além de aparecer em outros cânticos registrados na Bíblia. Sua interpretação mais aceita é de que seja um sinal para interlúdio ou mudança de acompanhamento. *Masquil* sugere o significado de salmo habilidoso, que, em termos musicais, poderia significar uma música mais complexa e rebuscada. *Ao Mestre do Canto* é uma anotação recorrente nos salmos que se referia ao líder de música, ou para atuar como um mestre guiando o tempo, ou para destacar o que pertencia a uma coletânea compilada para ocasiões especiais direcionada ao coro (Kidner, 1980). Outros termos menos comuns aparecem e são interpretados como referências a instrumentos musicais específicos, melodias da época ou formas de cantar.

Como mencionado, os salmos eram cânticos que integravam o hinário do povo de Israel e possuíam rimas. Contudo, diferentemente da poesia comumente conhecida no Ocidente, em que se observa o apreço pela correlação entre palavras e sons, a poesia hebraica segue o princípio do paralelismo, que consiste na técnica da rima de ideias. Os tipos de paralelismos mais comuns são o sinonímico, em que a segunda linha repete o que foi dito anteriormente através de sinônimos; o antitético, no qual a segunda linha contrapõe a frase inicial; e o sintético, cujo objetivo é complementar ou amplificar a ideia apresentada na primeira linha. Outros tipos de paralelismos menos comuns são o analítico, que apresenta uma consequência do que foi dito; o emblemático, que explica uma figura dada; e o quiasmo (do grego *chiasmós*, que significa dispor em forma de cruz), que repete a primeira ideia na ordem inversa. Além do paralelismo, alguns salmos ainda possuem a estrutura de acróstico, em que cada estrofe se inicia com uma letra do alfabeto hebraico em ordem, como é o caso do salmo 119, o maior registrado, com 176 versículos.

Quanto à função dos salmos, seu uso era muito importante para fins litúrgicos, visto que o livro era o hinário do segundo templo de Israel. Era vital nas celebrações religiosas e em ocasiões especiais, como o sábado e as peregrinações rumo a Jerusalém para as grandes

festividades, mas também nos momentos de sofrimento, em que o povo se congregava em petições coletivas devido às ameaças de guerra ou desastres iminentes.

2.3 Salmo 150

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

A forma dessa peça é ABB'C Coda e possui 196 compassos (nas versões de 2004 e 2017, são 191, por não terem a introdução inicial), assim distribuídos: A – c. 1 ao 28, B – c. 29 ao 91, B' – c. 92 ao 168, C – c. 169 ao 180 e Coda – c. 181 ao 196. A fórmula de compasso é C, a extensão das vozes está escrita na Figura 15 e a partitura pode ser acessada no Anexo A²³.

Figura 15 – Extensão vocal, *Salmo 150*. Versão para Coro, cordas e percussão.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

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

²³ As partituras dos três salmos foram anexadas à dissertação com autorização do compositor, vide Anexo D.

modais e dominantes secundárias. Para encerrar a seção, o compositor opta por uma cadência autêntica perfeita.

A orquestração possui notas mais longas, de modo geral, reforçando alguns recortes do soprano, contralto e tenor, mas de forma livre, de modo que a viola, por exemplo, dobra um compasso do contralto e, em seguida, o soprano, ao mesmo tempo em que o baixo sempre é dobrado pelo violoncelo e pelo contrabaixo (Figura 16).

Figura 16 – Reforço das vozes em instrumentos distintos. *Salmo 150*, c. 8 ao 13.

The musical score for Salmo 150, measures 8 to 13, is presented in a multi-staff format. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo) are written in treble and bass clefs, with lyrics underneath. The instrumental parts (Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo) are written in their respective clefs. The score is color-coded to show reinforcement of vocal parts: Soprano (purple), Contralto (blue), Tenor (green), and Baixo (green). The instrumental parts are also color-coded: Violino I (purple), Violino II (blue), Viola (blue), Violoncelo (green), and Contrabaixo (green). The dynamic marking 'mf' is indicated throughout the score.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Quanto à melodia desse trecho, pode-se observar que é majoritariamente construída por graus conjuntos. Os maiores saltos que ocorrem são um intervalo de sétima menor ascendente, na voz do tenor, e um de sexta maior ascendente, no soprano, que, unidos aos acordes

encadeados por empréstimos modais, sugerem uma ênfase no texto, que diz: “Louvai-o pelos Seus poderosos feitos” e “Louvai-o conforme a Sua suma grandeza”. É importante destacar que o material melódico dessas duas frases é muito semelhante, como se pode ver na Figura 17.

Figura 17 – Melodias com saltos semelhantes entre tenor e soprano. *Salmo 150, c. 16 ao 30.*

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A seção B também pode ser subdividida em dois segmentos, sendo o primeiro entre os compassos 29 ao 73 e o segundo do 74 ao 91. Ela começa repentinamente com uma mudança de métrica (3/4) e de andamento (170 bpm), cujo caráter remonta a uma dança renascentista, que, como já dito, é um traço frequentemente encontrado em algumas composições de Eli-Eri Moura.

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

Acerca da textura, é importante destacar que o coro é mantido em homofonia nessa subseção, enquanto as cordas, além de reiterar o ritmo que está no coro, conservam microfrazes em pergunta e resposta, especialmente sob as notas longas. Há, também, movimentos de escalas ascendentes em uníssono das cordas, cuja densidade contrasta com o que já apareceu antes e, juntamente com o tímpano, criam gestos de grande energia (Figura 18).

Figura 18 – Gesto ascendente em uníssono das cordas, mais o tímpano. *Salmo 150*, c. 47 ao 53.

The musical score for Figure 18 consists of six staves. From top to bottom, they are: Timp. (Tympani), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The key signature is one sharp (F#). The score begins at measure 47. The Timp. part starts with a rest, then enters with a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp* (pianissimo) and later *f* (forte). The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.) all play an ascending unison line of eighth notes, starting from a low register and moving upwards. The dynamics for the strings are marked *f* (forte) at the end of the passage.

Fonte: Moura (2003).

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

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

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

Por fim, a peça encerra com uma Coda que resgata os materiais, tanto de uma parte específica do A (c. 22 ao 28) como também do início do B, adaptando-os para o restante do texto e para o *tutti* final, que foi escrito com a intenção de suscitar bastante energia, visto que há *divisi* em todos os naipes do coro e no violoncelo, *tremolos* não medidos nas percussões e violinos no registro agudo (Figura 19).

Figura 19 – Orquestração do *tutti* final. *Salmo 150*, c. 192 ao 196.

The musical score for the *tutti* final of Psalm 150, measures 192 to 196, is presented in a multi-staff format. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) are written in a four-part setting, with the lyrics "vai ao Senhor!!" appearing below each line. The instrumental parts include Timpani, Pandeylo, Castanholas, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is marked with a forte (*ff*) dynamic throughout. The vocal parts feature a melodic line with a *ritardando* effect, while the instrumental parts provide a complex, energetic accompaniment with various textures and rhythms.

Fonte: Moura (2003).

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

Diante dessa contextualização, pode-se perceber algumas figuras retóricas que sugerem o conteúdo do texto na elaboração da composição. Uma das mais identificadas é a *anabasis*, definida como “uma passagem musical ascendente que expressa imagens ou afetos crescentes ou exaltados”²⁴ (Bartel, 1997, p. 179, tradução nossa) e que, nesse contexto, simula essa elevação do homem ao trono espiritual. Por outro lado, as cordas, em uníssono, reforçam a ideia de que “todo ser que respira” deve congrega-se para adorar ao Senhor. Esse é um exemplo (vide Figura 18) de *hypotyposis*, isto é, “uma representação musical vívida de imagens encontradas no texto que o acompanha”²⁵ (Bartel, 1997, p. 307, tradução nossa). Antes do retorno ao A’, a pausa expressiva remete ao respirar para louvar a Deus e é um exemplo de *aposiopesis*, que significa uma pausa geral, não abrupta (Bartel, 1997, p. 202), como mostra a Figura 20.

²⁴ No original: “An ascending musical passage which expresses ascending or exalted images or affections”.

²⁵ No original: “a vivid musical representation of images found in the accompanying text”.

Figura 20 – Pausa expressiva. *Salmo 150*, c. 179 ao 185.

The musical score for Figure 20 consists of eight staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The bottom four staves are for instrumental parts: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score begins at measure 179 with a tempo marking of $\bullet = 72$ and a dynamic marking of *p*. The vocal parts enter with the lyrics "E to - do ser que vi - ve, sim, lou - ve ao Se - nhor." The instrumental parts enter with a *ff* dynamic. The score continues through measure 185, with the vocal parts repeating the lyrics "To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor." The instrumental parts continue with a *p* dynamic.

Fonte: Moura (2003).

Essa peça pode apresentar alguns desafios para sua execução pelos cantores, dependendo da versão escolhida. Talvez, um dos maiores seja interpretá-la *a cappella*, a seis ou nove vozes, por exigir muita independência dos(as) coralistas na execução da sua linha melódica, especialmente no ambiente harmônico modal. Para isso, é importante que o indivíduo se sinta seguro durante a prática coral, adquirindo a confiança necessária para se expor um pouco mais. Em outros termos, como diz Silva (2016), é preciso que “os nossos coralistas pensem, ajam e cantem como solistas, mas sempre em uníssono”. Outro ponto crítico é o momento de mudança no andamento, em que os coralistas precisam entender muito rapidamente qual o novo pulso, o que exige atenção ao(à) regente e a noções rítmicas desenvolvidas. Uma opção seria isolar esse ponto de mudança e executá-lo algumas vezes para entender a relação entre as duas partes.

2.4 Salmo 121

O *Salmo 121*, de Eli-Eri Moura, foi composto em 2004, para coro misto *a cappella*, em Mi bemol maior, com as extensões indicadas na Figura 21 e sua partitura está disponível no Anexo B. Possui forma ABA' Coda, totalizando 44 compassos, distribuídos da seguinte forma: A – c. 1 ao 22, B – c. 23 ao 29, A' – c. 30 ao 38 e Coda – c. 39 ao 44. Tem como opção o texto nas línguas portuguesa e inglesa, devido ao fato de ter sido estreado nos Estados Unidos, pelo *Auburn University Chamber Choir*, sob regência de Vladimir Silva, em 2005.

Figura 21 – Extensões vocais da peça.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A seção A se subdivide em duas partes, a saber, do compasso 1 a 11 e do compasso 12 ao 22. A primeira parte inicia com um pedal em Mi bemol que, ao ser resolvido, transforma-se em um baixo cromático, descendo de Mi bemol até Lá bemol, o que torna a harmonia mais complexa já no primeiro momento da peça, como mostra a Figura 22. A primeira modulação ocorre no compasso 4, por meio de um acorde comum, que leva a Ré bemol maior.

Figura 22 – Pedal em Mi Bemol, resolvendo em Baixo Cromático. *Salmo 121*, c. 1-4.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Aqui, o tema é construído a partir de três frases, na forma abb', sendo a primeira da anacruse do compasso 1 ao 4, a segunda do segundo tempo do compasso 5 ao 7, e a terceira do segundo tempo do compasso 8 ao 11. A segunda e a terceira frases são repetições em que a melodia é rerepresentada, levemente variada devido à nova harmonização. A dinâmica, nesse trecho, está entre *piano* e *mezzoforte*, sugerindo, assim, um momento introspectivo, embora dramático, que corrobora o texto do salmo, em que o eu lírico procura pelos montes e se questiona: “de onde virá o meu socorro?”.

A segunda parte difere da anterior por possuir frases mais curtas, que se repetem na seguinte estrutura: aabb’c. Essa subseção também estabelece um maior contraste, explorando a região aguda do soprano, enfatizando a nota de Sol bemol e a dinâmica *forte*, sustentada por vários compassos, além do uso de quiálteras e grupos de colcheias (Figura 23).

Figura 23 – Uso de quiálteras e colcheias. *Salmo 121*, c. 13-15.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Portuguese and English. The score includes dynamic markings like *f* and *p*. Red boxes highlight specific musical features: a triplet in the Soprano part and a group of eighth notes in the Tenor part.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A seção B tem harmonia mais flutuante e não apresenta nenhuma cadência dominante-tônica. Antes, chega a Si menor por meio de uma transformação do acorde de Dó diminuto completo, baixando meio tom da tônica. A ambiguidade se caracteriza pelo uso dos acordes de Si menor (primeiro grau menor), Si maior na primeira inversão (primeiro grau maior), Ré maior (mediante e relativo maior) e Si menor novamente. Além disso, o compositor estabelece encadeamentos de acordes diminutos a uma distância de terça menor descendente, harmonizando uma linha de baixo também descendente, com trechos cromáticos e outros diatônicos.

Os últimos dois compassos desta seção preparam a recapitulação, com retorno para Mi bemol maior, e se destacam pelo uso da enarmonia, unida à cadência por mediante, conforme mostra a Figura 23.

Figura 23 – Enarmonia e relação entre medianes. *Salmo 121*, c. 28 e 29.

The image shows a musical score for piano accompaniment. The score includes a ritardando marking (*Rit.*) and a piano marking (*p*). Above the score, a diagram shows the relationship between chords: F# (mediante de D#) and Gb (mediante de Eb).

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Acerca do ritmo, essa seção é a única da peça que tem alternância entre as fórmulas de compasso 2/4 e 4/4. Além disso, é importante destacar o sentido de movimento criado pelo uso de colcheias em todos os tempos e em vozes intercaladas, levando para o clímax final e recapitulação (Figura 24).

Figura 24 – Movimento em conjuntos de colcheias. *Salmo 121, c. 25-27.*

S
 rá a tua sa - i - da, des - de a - go - ra e pa - ra sem - pre, pa - ra
 guard your go - ing, from this time forth and for e - ver and for

A
 rá a tu - a sa - i - da, des - de a - go - ra e pa - ra
 guard your go - ing, your go - ing, from this time forth and for

T
 rá a tu - a sa - i - da, des - de a - go - ra e pa - ra
 guard your go - ing, your go - ing, from this time forth and for

B
 rá a tu - a sa - i - da, des - de a - go - ra e pa - ra
 guard your go - ing, your go - ing, from this time forth and for

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A seção A' é uma recapitulação bastante variada dos materiais apresentados no início da peça. A reapresentação da melodia da parte a é feita de forma mais rápida, com figurações rítmicas distintas e com acréscimo de notas de passagens, mas de forma que não se perde a referência ao tema inicial (Figura 25). Na parte b do tema, também se percebe uma alteração, dessa vez no contorno melódico da frase, sinalizando a queda de energia que antecipa o final da peça, conforme mostra a Figura 26, em seguida.

Figura 25 – Reapresentação da parte a do Tema variado.

Tema - Seção A

E - le - vos os meus o - lhos pa - ra os mon - tes,
 Mine eyes shall be up - lift - ed to the mount - ains

E - le - vos os meus o - lhos pa - ra os mon - tes, de on - de
 Mine eyes shall be up - lift - ed un - to the mount - ains. From where shall

Tema - Seção A'

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Figura 26 – Contorno melódico da parte B do Tema variado.

S
 Meu so - cor - ro vem do Se - nhor, _____
 My com - fort comes from the Lord, _____

S
 O meu so - cor - ro vem do Se - nhor, _____
 My help and com - fort come from the Lord, _____

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A Coda tem a característica de levar para um fim calmo, com indicação de *ritardando* e uma gradação de dinâmica que parte do *mezzoforte* e chega ao *pianíssimo*. As vozes também estão no registro grave, em *divisi*, contribuindo para o efeito de *fade out*. A cadência final é feita utilizando a mediantes, repetindo um gesto que foi apresentado diversas vezes no decorrer da peça, o que garante coesão ao todo.

A autoria do Salmo 121 é atribuída ao rei Davi. Dos oito versículos que o compõem, Eli-Eri utilizou cinco em sua obra, removendo o 3º, o 4º e o 6º. O salmo discorre acerca da necessidade de auxílio do eu lírico, que olha para os montes, perguntando-se de onde lhe virá o socorro, encontrando, no Senhor, a resposta. Com base nisso, o compositor faz uso de algumas figuras retóricas com o fim de representar as ideias sugeridas no texto.

A música como um todo faz uso da figura *hypotyposis* e toma o conceito de monte, utilizando-o no contorno arqueado das melodias, algumas com arco mais amplo e outras com ele mais estreito. No início da peça, por exemplo, a frase “Elevo os meus olhos para os montes” recebe uma melodia bem longa, que forma um arco não contínuo, talvez para ressaltar o aspecto íngreme dos montes (Figura 27).

Figura 27 – Contorno íngreme representando os montes. *Salmo 121*, c. 1 ao 4.

Soprano
 E - le - vo os meus o - lhos pa - ra os mon - tes _____
 Mine eyes shall be up - lift - ed to the mount - ains _____

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Outro ponto que se destaca é o fato de o texto “meu socorro vem do Senhor” ter melodia ascendente na seção A, isto é, *anabasis*; enquanto, na recapitulação, ela é descendente, a saber, *catabasis*, figura que “expressa imagens ou afetos descendentes, humildes ou

negativos”²⁶ (Bartel, 1997, p. 214, tradução nossa), como mostra a Figura 24. Nesse contexto, pode-se inferir que o eu lírico, em sua angústia, via a solução do seu problema como algo duvidoso ou distante e que, após refletir, percebeu que aquele auxílio estava bem perto dele e, finalmente, encontrou descanso. O uso de uma figura como o *assimilatio*, que é “uma representação musical de uma imagem do texto”²⁷ (Bartel, 1997, p. 207, tradução nossa), reforça o sentido da palavra “sempre”, simbolizando a infinitude por meio de fermatas e notas longas, que são usadas tanto para articular a forma quanto para concluir o discurso (Figura 28).

Figura 28 – Representação da infinitude na palavra “sempre”. *Salmo 121*, c. 40 ao 44.

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) of Psalm 121, measures 40-44. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are in Portuguese and English. The word 'sempre' is emphasized with long notes and fermatas. Dynamics include *p*, *pp*, and *Rit.*

40

S
sem - - - pre. des - de a - go - ra, e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver. from this time forth and for e - - - ver.

A
sem - - - pre. des - de a - go - ra, e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver. from this time forth and for e - - - ver.

T
sem - - - pre. des - de a - go - ra, e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver. from this time forth and for e - - - ver.

B
sem - - - pre. des - de a - go - ra, e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver. from this time forth and for e - - - ver.

7

Fonte: Moura (2004).

O *Salmo 121* é uma peça que apresenta desafios, do ponto de vista da interpretação. O primeiro deles é que a obra é para coro *a cappella*, cuja harmonia é bastante rebuscada, com um encadeamento de acordes mais complexo, o que pode ocasionar a queda da afinação, caso a técnica vocal não esteja devidamente consolidada. Uma das soluções pode ser criar *vocalises* com progressões que estão presentes na música. Dessa forma, o ouvido dos (das) cantores (as) é treinado e se adapta melhor ao contexto harmônico. É preciso ter cautela, também, com o equilíbrio das vozes, de modo que as dissonâncias presentes sejam bem ouvidas e que não se sobreponham à melodia principal. Então, trabalhar *vocalises* a quatro vozes com variação de dinâmicas pode ser uma boa opção. Por fim, desenvolver o *legato* é crucial nesta peça, para que se possa construir todos os contornos melódicos, de acordo com as nuances apresentadas, o que torna necessário o trabalho de construção da sonoridade coletiva.

²⁶ No original: “a descending musical passage which expresses descending, lowly, or negative images or affections”.

²⁷ No original: “a musical representation of the text's imagery”.

2.5 Salmo 23

Dedicado ao seu filho Fernando, o *Salmo 23* foi escrito por Eli-Eri Moura em 2008, originalmente para coro de vozes iguais (SSA) e piano. Além do português, a obra fornece como idiomas opcionais o espanhol e o inglês, cuja adaptação foi feita por Wilbur Skeels²⁸, fundador da editora *Cantus Quercus Press*, pela qual a obra foi publicada. Em 2010, esse salmo foi incorporado ao *Requiem para um Trombone*, sendo adaptado para coro SSATBB, mas mantendo apenas o piano como instrumento acompanhador, como em sua versão original.

A peça está no tom de Mi, no modo menor, possui a forma Introdução AA'A''B, o que lembra a forma tema e variações, e conta com 65 compassos, assim distribuídos: introdução – c. 1 ao 6, A – c. 7 ao 22, A' – c. 23 ao 38, A'' – c. 39 ao 58, e B – c. 59 ao 65. A extensão das vozes pode ser vista na Figura 29 e a partitura pode ser encontrada no Anexo C.

Figura 29 – Extensão vocal nas duas versões da peça.

2008 (SSA)					
Soprano	Soprano	Contralto			
					
2010 (SSATBB)					
Soprano	Soprano	Contralto	Tenor	Baritono	Baixo
					

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

²⁸ Wilbur Skeels foi um pastor batista neozelandês que se estabeleceu na Califórnia por volta de 1968. Musicista, tornou-se organista de igreja aos 12 anos e, quando adulto, atuou como coralista, regente, pianista correpetidor e compositor. Foi o fundador da Editora *Cantus Quercus Press*, por meio da qual traduziu e publicou mais de 100 obras corais em latim, português, espanhol, alemão, russo, francês, croata, dentre outros. Também foi editor de obras de Heitor Villa-Lobos, como *Pater Noster* (REV. DR ..., 2011). A conexão de Eli-Eri Moura com Wilbur Skeels foi intermediada por Silva, no período entre 2001 e 2005, quando ele estava nos Estados Unidos, em processo de doutoramento na *Louisiana State University*, na área de Regência e Canto. No primeiro semestre de 2002, ele publicou um artigo intitulado *Twentieth-Century Brazilian Choral Music*, no *Choral Journal*, da *American Choral Directors Association (ACDA)*. Interessado no tema, o professor Skeels entrou em contato com Vladimir Silva, que o apresentou a vários compositores brasileiros, que foram publicados pela *Cantus Quercus*, incluindo André Vidal, Andersen Viana, Demas Batista da Silva Junior, Eli-Eri Moura, Flávio Gontijo e Liduino Pitombeira (Silva, 2023, Depoimento oral).

A peça começa adágio, semínima entre 75 e 80 bpm, com uma introdução que varia a métrica entre as fórmulas de compasso 3/4, 2/4 e C. No piano, pode-se perceber que o compositor busca criar um timbre distinto, ao escrever três vozes descendentes que soam simultaneamente e que estão na região aguda do instrumento (Figura 30). Há um adensamento no quarto compasso com o uso de terças paralelas e, logo depois, a cadência se estabelece em um conjunto de quiálteras executadas em contraste com colcheias, que preparam a entrada do coro.

Figura 30 – Três vozes descendentes no piano. *Salmo 23*, c. 1 ao 2.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff is the right hand, which contains three parallel descending lines of notes, each starting on a different pitch and moving downwards. The lower staff is the left hand, which contains a single descending line of notes. The tempo is marked as 75-80 bpm. The dynamic is marked as piano (p). The score is in G major and 3/4 time.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A parte a da peça é idêntica nas duas versões, pois apresenta o tema em uníssono, na voz dos sopranos até o compasso 12, que, ao chegar ao ponto culminante da frase, dividem-se e caminham por terças. É importante destacar que o gesto das vozes, do uníssono para o *divisi*, é muito recorrente nessa seção. Em seguida, sopranos voltam à melodia principal, que desce por graus conjuntos, enquanto contraltos executam uma sequência de saltos de quarta descendente com uma terça ascendente, que acabam por formar duas linhas melódicas que caminham para o grave, à semelhança da introdução (Figura 31).

Figura 31 – Duas linhas melódicas no contralto. *Salmo 23*, c. 16 ao 17.

The image shows a musical score for contralto. It consists of three staves labeled S, M, and C. The S and M staves are for soprano and mezzo-soprano, respectively, and both have the same melodic line. The C staff is for contralto and has a different melodic line. The lyrics are: Re-fri-ge - ra_a mi - nha al - ma; gui - a - me. The dynamic is marked as piano (p). The score is in G major and 3/4 time.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Quanto à harmonia, o compositor buscou explorar bastante o quinto grau menor, à semelhança do *Salmo 150*, e decidiu passar por regiões tonais próximas, como Ré, no modo maior, e seu relativo Si, no modo menor. No último compasso da seção, há a primeira ocorrência de uma cadência autêntica perfeita, o que prepara o retorno do A em sua primeira variação.

A seção A' estabelece uma passagem com entradas que sugerem um contraponto, mas que, rapidamente, é abandonado para a homofonia. Na sua versão original, inicia-se com o soprano 1, depois soprano 2 e, por fim, o contralto. Porém, na variante para o *Réquiem para um Trombone*, as vozes são substituídas pelos tenores, barítonos e baixos, respectivamente, preservando, contudo, o material melódico.

Nesse trecho, o acompanhamento do piano se torna mais intenso, pois entra em *moto perpetuo*, que se configura em diversos tipos de agrupamento: 1) semicolcheias na mão direita, contra colcheias na mão esquerda; 2) grupos de seis semicolcheias em quiálteras nas duas mãos; 3) quiálteras de seis contra quatro semicolcheias; e 4) quatro semicolcheias contra quatro, como mostra a Figura 32.

Figura 32 – Contraposições no *moto perpetuo*. *Salmo 23*, c. 31 ao 35.

The image displays a piano accompaniment score for measures 31 to 35 of Psalm 23. It is divided into two systems. The first system (measures 31-33) features a '4 x 2' grouping in measure 31 and a '6 x 6' grouping in measure 32. The second system (measures 34-35) features a '6 x 4' grouping in measure 34 and a '4 x 4' grouping in measure 35. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'mp', and articulation like 'staccato'.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

A seção A'', que reapresenta, pela última vez, o tema, estabelece, de fato, a textura de contraponto no coro. Nesse trecho, as duas versões diferem bastante, principalmente porque, na escrita original, a melodia está na linha do soprano 2, enquanto as demais vozes possuem melismas rápidos e alternados, que também criam o efeito de *moto perpetuo*. Na versão de

2010, o compositor optou por redistribuir o coro para SATB, colocou a melodia no contralto e utilizou as demais vozes para criar linhas melódicas mais lentas (Figura 33). O piano, por sua vez, começa com os acordes blocados, até que volta às semicolcheias constantes, mas com uma densidade mais leve, por revezar as mãos. É interessante observar que, para manter a melodia do tema de forma completa no contralto, Moura preferiu fazer um cruzamento de vozes com o soprano e, assim, manter cada estrato musical com sua identidade bem definida (Figura 34).

Figura 33 – Comparativo entre versões de contraponto. *Salmo 23*, c. 43.

The image shows two musical scores side-by-side for Salmo 23, c. 43. The left score is for three voices (S1, S2, A) and piano. The right score is for four voices (S, C, T, B) and piano. The lyrics are in Portuguese and English.

Left Score (S1, S2, A):

S1: ges mi-nha ca - be - ça com / tu mi - ca - be - za con a- / noit my - head with oil. fra - grant

S2: mi - nha ca - be - ça / tu mi - ca - be - za con / noit my - head with

A: un-ges a ca-be - - - ça com ó - / un - ges tu mi - ca - be - / you a - noit, you a - noit with

Right Score (S, C, T, B):

S: mi - nha ca-be - - ça com

C: mi - nha ca-be - - ça

T: un - ges, un - ges

B: un - ges, un - ges

Piano accompaniment is shown at the bottom of both scores.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Figura 34 – Cruzamento de vozes. *Salmo 23*, c. 40 ao 42.

The image shows a musical score for Salmo 23, c. 40 ao 42, illustrating a voice crossover. The Soprano 1 (S) part is in red and the Contralto (C) part is in blue. The lyrics are in Portuguese.

S: pa-ra mim na pre - sen - ça dos meus i - ni - mi - gos, un-ges

C: mim na pre - sen - ça dos meus i - ni - mi - gos, un-ges

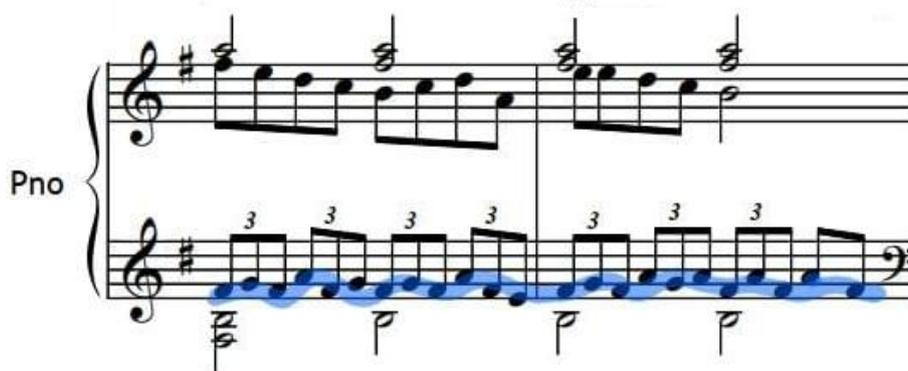
Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Por fim, a seção B dessa peça tem início na *anacruse* para o compasso 59 e traz a marcação de *meno mosso*, que vem após o clímax e conduz à conclusão, que é calma e bastante expressiva. A melodia é posta no soprano/soprano 1, assim como no início da obra, e as outras vozes se mantêm em homofonia até que todas se alinhem nas palavras “Senhor” e “dias”. Nos último dois compassos, o piano resgata a ideia da introdução, mas agora cria linhas em movimento ascendente, terminando com um acorde na região aguda.

O salmo 23 foi escrito por Davi, personagem muito relevante para a cultura judaica, que, antes de ser consagrado monarca, era um pastor de ovelhas. Na época, era comum os reis associarem o seu ofício a esse tipo de atividade. Nesse salmo, Davi assemelha a relação de cuidado e proteção com o rebanho de um pastor ao cuidado que Deus tem com o seu fiel. Nesse sentido, em seus seis versículos, o eu lírico do texto se coloca como ovelha do Senhor e, por essa razão, crê que não lhe faltará alimento, águas tranquilas e lugar de descanso. Mesmo em meio a dores e diante da morte, ele não tem motivos para temer e, no fim, desfrutará da bondade de Deus e habitará em sua casa para sempre.

Perante o exposto, pode-se encontrar alguns elementos na obra de Eli-Eri Moura que evidenciam o sentido do texto, à luz da retórica. As três linhas descendentes na introdução inicial são um exemplo da figura *catabasis* e podem sugerir a imagem de Deus, em sua trindade, que sai do seu trono em humildade e desce dos céus para estar perto e cuidar da sua ovelha. Ainda na introdução, é possível identificar uma *hypotyposis*, na representação das águas tranquilas por meio dos contornos das tercinas (Figura 35).

Figura 35 – Representação das águas tranquilas. *Salmo 23*, c. 5 e 6.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

O acompanhamento, em *moto perpetuo*, gera grande tensão na seção A' e representa a angústia que ocorre no texto, quando diz: “Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte” (Figura 32). Esse trecho pode ser correlacionado à figura *assimilatio*, no sentido de que as mãos do piano se distanciam entre si e criam contornos melódicos, tais como montes, enquanto as vozes permanecem no meio do registro, como se o eu lírico estivesse passando pelo vale agitado e confuso mencionado na letra.

No fim da peça, uma nova *hypotyposis* é sugerida pela utilização de notas longas, representando o texto “por longos dias”, no sentido de que o eu lírico habitará para sempre com

o seu Deus (Figura 36). Por fim, para retratar essa ascensão tão desejada, uma referência à *anabasis* aparece no piano, que cria uma figuração semelhante à introdução inicial e caminha para o agudo até terminar em um acorde longo.

Figura 36 – Notas representando o texto “longos dias”. *Salmo 23*, c. 62-64.

The musical score consists of four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and a piano accompaniment staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'rei na ca - sa do Se - nhor por lon - gos di - as. e ha - bi - ta - rei com o Se - nhor di - as.' The piano part features a melodic line that rises and then levels off, marked with a piano (*p*) dynamic.

Fonte: Moura (2010).

No aspecto interpretativo, o *Salmo 23*, de modo geral, precisa de atenção para manter o tempo, visto que o acompanhamento do piano às vezes é flutuante e, por isso, causa dúvidas. Nesse sentido, além de trabalhar noções de pulso e ritmo, desenvolver coristas com uma boa capacidade de concentração e automonitoramento é crucial para uma boa interpretação dessa peça. Outro ponto crítico é a permanência do soprano na nota Sol aguda por um tempo e, após uma pausa, retornar para aquela afinação. Por isso, é importante trabalhar a técnica vocal com exercícios aplicados a esse contexto específico e, se for possível, ouvir coralista por coralista, pois a atenção individualizada indicará melhor quais as dificuldades e, conseqüentemente, a abordagem mais adequada.

3. RELATO E REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO INTERPRETATIVO

Ao longo da minha imersão no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, pude descobrir e aprimorar várias habilidades que tornaram tal experiência muito significativa. No decorrer deste capítulo, descrevo as minhas vivências, tomando como referência, inicialmente, a minha atuação como compositora, cantora e regente orquestral. Em seguida, prossigo com o relato do meu trabalho prático com o Coro de Câmara de Campina Grande na montagem do recital de conclusão com as peças de Eli-Eri Moura.

3.1 Compositora

No início de 2023, durante o planejamento do segundo semestre de atividades do mestrado, o meu orientador, professor Dr. Vladimir Silva, propôs o desafio de escrever uma peça para ser estreada pelo Coro de Câmara de Campina Grande no IV Concerto da Paixão, evento que reúne música e espiritualidade e é promovido pelo grupo, consistindo na realização de um concerto no Mosteiro Santa Clara, na Rainha da Borborema. Para nortear o processo composicional, alguns critérios foram estabelecidos: a obra teria que ser para coro SCTB e um instrumento acompanhador, acessível para coros amadores, com ou sem leitura musical e que tratasse do tema da Páscoa.

A partir dos estudos da obra de Eli-Eri Moura e sua relação com figuras retóricas, eu me senti instigada a experimentar essa relação entre texto e música também na minha composição. Ao pensar na formação, decidi escrever para soprano solista, coro SCTB e clarinete em Si bemol, simulando, por meio do coro, uma multidão contemplando o martírio de Jesus, representado pelo clarinete e confirmado pelo soprano solo, que se dirige aos espectadores, afirmando que aquele sofredor realmente era o cordeiro de Deus.

Nesse sentido, iniciei o processo criativo escolhendo os textos que basearam a letra da peça. Optei pelas passagens bíblicas do profeta Isaías, capítulo 53, trecho muito conhecido por descrever os sofrimentos de Cristo, e com o pequeno versículo 29 do evangelho de João, capítulo 1, que anuncia a chegada do cordeiro de Deus. Na minha leitura, percebi uma correlação muito forte entre ambos os textos, visto que o primeiro descreve uma profecia sobre o sacrifício por que o Messias deveria passar para consumir a redenção dos pecadores, à semelhança dos holocaustos de animais (muitas vezes, cordeiros), que eram culturalmente ofertados pelo povo judeu, como descrito na lei de Moisés. O versículo 7 foi o que mais me

chamou atenção para essa similaridade, pois diz: “Ele foi oprimido e humilhado, mas não abriu a boca; como *cordeiro* foi levado ao matadouro; e, como ovelha muda perante os seus tosquiadores, ele não abriu a boca” (Isaías 53:7, Revista e Atualizada, grifo meu).

A partir disso, criei três temas principais: como um tema inicial, usei o trecho de João, cuja função era anunciar a chegada daquele que cumpriria a promessa, no tom de Ré, modo menor, com uma harmonia mais dissonante. Em seguida, fiz uma filtragem na passagem de Isaías, selecionando todos os termos citados por ele que remetem a tipos distintos de tormentos infligidos a Cristo, como “oprimido”, “humilhado”, “transpassado”, “moído”, e os organizei em dois blocos, de modo que fizesse sentido para mim. Então, usei esse material como um segundo tema. Musicalmente, também estruturei a harmonia em Ré, no modo menor, com menos dissonância e mais movimento do clarinete. Por fim, separei a parte b do versículo 5, que, na minha percepção, contém uma síntese de toda a passagem, e o considerei como o terceiro tema, em Dó, também no modo menor. No final da peça, repeti o tema 1, com uma leve variação na cadência, terminada no primeiro grau maior, em alusão à penosa redenção, por fim, concretizada. Na figura a seguir, pode-se ver a distribuição dos temas na peça (Tabela 2).

Tabela 2 – Disposição dos temas de *Cordeiro de Deus*.

Material	Tema 1	Tema 2	Tema 3	Tema 2	Tema 3	Tema 1
Tonalidade	Ré menor	Ré menor	Dó menor	Ré menor	Dó menor	Ré menor
Instrumentação	Coro a cappella, Clarinete com pequeno solo	Coro e Clarinete	Coro a cappella	Coro e Clarinete	Coro a cappella	Coro e Clarinete

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Em busca de representar a ideia principal de que um precisaria sacrificar-se por muitos, decidi utilizar o gesto de sair do uníssono à polifonia, o que é bastante recorrente ao longo da peça, além do movimento do baixo descendente, que se remete ao baixo de lamento (Figura 37). A figura do *suspiratio*, conforme Bartel (1997), também é bastante presente, tanto no coro, quanto no clarinete, procurando suscitar a ideia de ansiedade, angústia e tensão pelo destino cruel. A *boca chiusa* também foi um elemento importante na construção da obra, em referência ao grunhido de dor.

Figura 37 – Saída do uníssono para polifonia. *Cordeiro de Deus*, c. 1-4.

Soprano
Eis o cor-dei-ro de Deus, que ti-ra_o pe-ca-do do mun-do. Que

Alto
Eis o cor-dei-ro de Deus, que ti-ra_o pe-ca-do, que

Tenor
Eis o cor-dei-ro de Deus, que ti-ra_o pe-ca-do, que

Baixo
Eis o cor-dei-ro de Deus, que ti-ra_o pe-ca-do, que

Fonte: Andrade (2023).

Após os ensaios, *Cordeiro de Deus* foi estreada em março de 2023, no Mosteiro Santa Clara, da cidade de Campina Grande, sob minha condução. Contudo, a peça permaneceu como parte do repertório do coro para a turnê realizada nos dias 1 a 6 de novembro, no Rio Grande do Sul, nas cidades de Porto Alegre, Gramado e Canela, dentro da programação da IV *Musica Dei*, um festival de coros dedicado à música sacra, e da II Convenção Nacional da Associação Brasileira de Regentes de Coros (ABRACO) (Figura 38). O público, composto por vários maestros e maestras de várias regiões do país, que estavam presente ao evento, demonstrou uma grande aceitação da peça, manifestando o desejo de obter a partitura para ensaiar com seus grupos, como o *Collegium Musicum* de São Paulo, do regente Nivaldo Araneda, que interpretou a referida obra no 15º Festival Coralusp, em junho de 2024.

Figura 38 – Apresentação de *Cordeiro de Deus* em Porto Alegre, na Basílica Nossa Senhora das Dores.



Fonte: Tiago Correa (2023).

Para ouvir *Cordeiro de Deus*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 39 ou acesse o vídeo no *YouTube* [<https://youtu.be/KLZblnyLBK0?si=qSjfqNGHgAMx9FU5>].

Figura 39 – *QR-Code* do vídeo com a gravação de *Cordeiro de Deus*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

3.2 Cantora

Durante a minha trajetória como musicista, sempre me identifiquei com a prática do canto lírico. Na verdade, esse foi o caminho inicial que tomei para a profissionalização na música. Ao prestar vestibular, eu me candidatei ao curso de Licenciatura em Música (Canto), porém, por questões técnicas relacionadas ao corpo docente da graduação em Música da UFCG, decidi migrar para outra área, a composição, ainda que focada em peças vocais. Por essa razão, parei de estudar canto e continuei participando do Coro de Câmara de Campina Grande.

Ao ingressar no PPGM-UFPB, o professor Vladimir Silva me ofereceu a chance de voltar a estudar, por acreditar na importância do(a) regente-cantor(a) para o trabalho coral. Abracei essa nova oportunidade com afimco e, finalmente, além de coralista, descobri-me cantora solista. Já mais experiente do que quando comecei a estudar canto pela primeira vez, pude ver minha voz ganhar mais técnica e revelar um timbre diferente do que estava acostumada a ouvir, com mais grave. Por isso, apesar de sempre cantar como soprano, optamos por também trabalhar algumas peças do repertório de *mezzo*, uma experiência muito interessante.

Além dos estudos, pude participar de vários concertos como solista. O primeiro deles ocorreu em dezembro de 2022, no V Concerto para o Advento, realizado no Mosteiro Santa Clara de Campina Grande, em que apresentei as peças *Domine Deus*, parte do *Gloria*, de Antonio Vivaldi, e *Laudate Dominum*, de Wolfgang Amadeus Mozart. Em um recital de conclusão de semestre, realizado no dia 27 de junho de 2023, na UFCG, pude apresentar duas árias do Cherubino, parte da ópera *Le Nozze di Figaro*, também de Mozart. No VII Concerto

da Paixão, realizado em março de 2024, no mesmo mosteiro, pude cantar os solos da *Messe Basse*, de Gabriel Fauré. Porém, o concerto mais importante que atuei enquanto solista ocorreu em dezembro de 2023, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, ao lado do Coro de Câmara de Campina Grande e da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB), no qual cantei, mais uma vez, *Laudate Dominum*, de Mozart, e um dos duetos do *Magnificat*, de Vivaldi, conforme mostra a Figura 40.

Figura 40 – Apresentação de *Laudate Dominum* com o Coro de Câmara de Campina Grande e a OSUFPB.



Fonte: Acervo de Laís Andrade.

Além do canto solista, continuei colaborando como monitora de naipe e coralista e pude participar da montagem de diversos concertos com estreias e repertórios significativos para minha formação. No ano de 2023, participei da turnê em Salvador, em que cantamos a *Missa em Sol Maior*, de Franz Schubert, assim como peças de compositores paraibanos, tais como *Catiti* e *Cairê*, de Tom K, *Santo Anjo*, de Reginaldo Carvalho, *Ai de Vocês* e *Salmo 150*, de Eli-Eri Moura.

Um dos mais importantes foi a cantata cênica de Danilo Guanais, intitulada *Cancioneiro Atlântico*, para solistas, coro SCTB, violão, violoncelo, flautas doces e percussão, que foi estreada em julho de 2023, durante a programação do Festival Internacional de música de Campina Grande. Essa peça foi apresentada em Natal-RN, na turnê em Porto Alegre, e em quatro cidades do interior da Paraíba (Solânea, Belém, Dona Inês e Bananeiras), com apoio financeiro da Lei Paulo Gustavo do governo do Estado.

3.3 Regente Orquestral

No início do ano de 2024, a OSUFPB convidou o professor Vladimir Silva para promover uma atividade formativa com os alunos de regência da UFPB. O objetivo era montar um concerto com peças para orquestra de cordas. Cada aluno ficou responsável por reger uma delas. O programa foi composto pelas seguintes obras: *Sinfonia – Pallade et Marte* (Maria Margherita Grimani, 1680-1720), *Eclogue* (Gerald Finzi, 1901-1956), *Ponteios 43 e 48* (Camargo Guarnieri, 1907-1993), *Nocturne et Cortege* (Lili Boulanger, 1893-1918), *Homenagem a Camargo Guarnieri* (Lina Pires de Campos, 1918-2003), *Andante expressivo* (Alberto Nepomuceno, 1864-1920) e *De volta ao Ceará* (Carol Panesi).

O repertório foi selecionado pelo coordenador da OSUFPB, Carlos dos Santos, e pelo professor Vladimir Silva, levando em consideração aspectos técnicos, musicais e sociais, por exemplo, as celebrações em homenagem às mulheres, ocorridas ao longo do mês de março. Assim, o repertório contemplou obras escritas por compositoras, destacando os nomes de Maria Margherita Grimani, Lili Boulanger e Lina de Pires Campos e dando visibilidade para a atuação da violinista Júlia Fernandes, que foi solista na obra *Nocturne et Cortege*, e para o meu trabalho como maestra. Além disso, o programa concluiu com uma obra popular, um forró composto por Carol Panesi, reiterando a inexistência de hierarquias no contexto musical sinfônico.

Além do professor Vladimir Silva, regeram a OSUFPB eu e os mestrandos Daniel Berg Cirilo Alves e José Adriano de Sousa Lima Júnior, bem como o bacharelado em regência Renato Almeida. Tivemos ensaios com a orquestra entre os dias 18 e 21 de março, cada qual com três horas de duração e cerca de 15 minutos para cada aluno, resultando em um concerto público na sala Radegundis Feitosa no dia 22, conforme apresentado no cartaz da Figura 41.

Figura 41 – Cartaz do concerto de Jovens Regentes da OSUFPB.



Fonte: OSUFPB (2024).

Na ocasião, tive a oportunidade de reger a obra *Andante Espressivo*, composta em 1896 por Alberto Nepomuceno. Como o próprio nome sugere, é uma peça bastante melodiosa, escrita em ternário simples, em Dó, no modo maior, de forma ABA'B' Coda e possui 97 compassos ao todo, distribuídos da seguinte forma: A – compassos 1 a 28, B – 29 a 48, A' – 49 a 73, B' – 74 a 84 e Coda – 85 a 97.

A seção A apresenta, na primeira parte, a textura de melodia acompanhada, com pequenos episódios de contraponto, além de cromatismos que geram cores diferentes e criam ambiguidade harmônica. Indicações de *crescendo* e *decrescendo* são muito recorrentes, além da alteração no andamento com o uso do termo *stringendo*, para remeter-se a um senso gradativo de urgência. Essas marcas sugerem uma plasticidade na execução de cada nota, frases orgânicas e cheias de sentido musical.

Já a seção B, por sua vez, estabelece um grande contraste, pois possui um caráter mais dramático e marcado. Além de trabalhar no ambiente harmônico de Lá, no modo menor, essa característica é alcançada pelo uso de muitos acentos, dinâmica fortíssima, figuras duplamente

pontuadas seguidas de fusas, *tremolos* não medidos e cordas duplas ou triplas. No primeiro violino, há uma melodia com arpejos e escalas rápidas, tanto ascendentes quanto descendentes, acompanhada por um grande pedal na nota Lá em *tremolo* no segundo violino, que gera uma certa rugosidade no som, enquanto os demais instrumentos executam frases homorrítmicas seguidas de pausas expressivas.

Todos os elementos citados das duas seções são reexibidos no retorno do A' e B' com pequenas variações, e a Coda reaproveita a melodia do tema A, alterando o acompanhamento e colocando um pedal na dominante para preparar o final, em referência ao material usado no B. Embora pareça uma peça simples de reger – por não haver alternância de fórmulas de compasso e pelo andamento mais lento – construir cada frase, destacar os contrastes e desenvolver o sentido musical é um desafio para regentes iniciantes.

Para mim, a experiência de reger uma orquestra profissional pela primeira vez foi extremamente rica e significativa. Notei alguns aspectos que destacam as particularidades de trabalhar com regência orquestral: a necessidade de uma comunicação mais técnica e objetiva, menos frequente no universo do canto coral amador; um gestual mais claro e econômico, sem excessos; e, sobretudo, a agilidade na montagem de repertórios. Todas essas lições foram-me úteis, também, a curto prazo, na preparação e apresentação do concerto (Figura 42), mas, principalmente, a longo prazo, para me avaliar enquanto maestra em formação, a fim de perceber quais as minhas deficiências e os rumos que posso alçar para saná-las.

Figura 42 – Apresentação no concerto de Jovens Regentes da OSUFPB.



Fonte: Acervo de Laís Andrade.

Além da vivência musical, técnica e artística – tudo isso orientado pelo professor Vladimir Silva – tive uma excelente experiência regendo uma orquestra profissional. Os músicos foram pacientes e mostraram-se engajados durante todo o processo, ajudando-me em várias ocasiões, fazendo perguntas ou esclarecendo questões relativas às arcadas, à articulação, à criação das diferentes ambiências musicais que eu tinha em mente e que desejava colocar em prática. A convivência com a orquestra foi respeitosa e, em momento algum, percebi que o grupo estivesse testando minha capacidade, paciência, ideias musicais ou, de modo mais específico, a minha condição feminina, o fato de eu ser mulher regente com pouca experiência.

3.4 O Coro de Câmara de Campina Grande

O Coro de Câmara de Campina Grande é um grupo vinculado à UFCG e foi criado no ano de 2010, pelo seu maestro e diretor artístico Vladimir Silva. É formado por discentes, atuais ou egressos, técnicos e docentes da UFCG, bem como pessoas da comunidade em geral, e contempla atividades por naipes e coletivas, aulas de teoria musical, solfejo e técnica vocal em seus dois ensaios semanais, às terças e quintas, das 18h30 às 20h30.

Quanto ao repertório, sua atuação é variada e abrange desde a renascença até o período contemporâneo, com obras de compositores tais como Palestrina, Bach, Vivaldi, Mozart, Beethoven, Franz Schubert, Gabriel Fauré. Contudo, tem seu especial foco na música brasileira, pois, ao longo de sua história, estreou peças de compositores(as) em início de carreira, como eu e Adriano de Sousa, bem como de nomes consagrados, dentre os quais Eli-Eri Moura, Reginaldo Carvalho, Beetholven Cunha, Luís Passos e Danilo Guanais. Este, em 2017, estreou a *Missa de Alcaçuz*, para coro, piano e percussão, no *Carnegie Hall*, em Nova Iorque, e teve sua interpretação amplamente aclamada pelo público e pela crítica.

O grupo já se apresentou em várias cidades da Paraíba, do Piauí, do Ceará, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco, da Bahia, de São Paulo e do Rio Grande do Sul, bem como nos Estados Unidos, na França e em Portugal. Reconhecido como um dos grupos representativos da região Nordeste, o coro, que recebeu prêmios estaduais, regionais e nacionais, já foi regido por maestros(as) brasileiros e estrangeiros, apresentando-se *a cappella* e com as orquestras de câmara da UFCG e da UFPI, as orquestras sinfônicas de Porto Alegre, da UFBA, da UFPB e da UFRN.

Pelo alinhamento entre o objetivo da pesquisa e o ideal artístico do grupo, o professor Vladimir Silva cedeu o Coro de Câmara para o trabalho prático. Embora contando com

coralistas experientes, nesse ano de 2024, o coro passou por uma grande renovação de membros e admitiu várias pessoas da comunidade no seu primeiro contato com o canto coral, ao mesmo tempo em que alguns mais antigos tiveram que se ausentar por um período, fato que tornou a execução da pesquisa bastante desafiadora, diante da complexidade do repertório.

Os pontos que exigiram mais atenção dizem respeito à consistência da técnica vocal e equilíbrio, tanto entre os naipes como entre cada indivíduo. É importante destacar que foram ofertadas aulas de teoria musical, solfejo e monitorias em grupo e individuais para aprimoramento. Dessa forma, incentivamos cada coralista a se engajar e ser responsável pelo seu próprio desenvolvimento musical, mediante as ferramentas que lhes foram oferecidas.

Nesse sentido, fez-se necessária uma reflexão acerca da abordagem e dos métodos para se obter o resultado esperado. Tomamos como base o livro *Art & Science in the Choral Rehearsal*, da autora Dr. Sharon J. Paul, em que discute formas eficazes de incentivar e desenvolver um coro engajado, com indivíduos que são capazes de compreender sua responsabilidade e contribuir ativamente para alcançar o objetivo do grupo. Assim, os(as) cantores(as) podem sentir-se seguros(as) e prontos(as) para não apenas reproduzir o que está sendo ensinado, mas aplicar os conteúdos adquiridos nos diversos repertórios e contextos possíveis (Paul, 2020). Alguns dos princípios sugeridos por Paul (2020) foram bastante utilizados em nossa prática, sobretudo porque passamos a trabalhar com a solução de problemas. Em outros termos, por meio de uma abordagem socrática, incitamos o(a) coralista a desenvolver não somente o senso crítico sobre a prática, mas também a formular possíveis soluções para o problema por ele identificado no repertório que estava sendo interpretado.

Para estimular essa participação ativa dos integrantes, baseamo-nos em alguns princípios descritos no livro *Teaching With Respect*, de Stephen Sieck. Nele, o autor destaca a importância de reconhecermos a individualidade de cada cantor(a), sua identidade, suas habilidades distintas e potencialidades. Assim, o(a) regente pode fornecer as ferramentas necessárias para um amplo desenvolvimento, impactando positivamente na autoimagem do(a) cantor(a) e no seu engajamento em atividades propostas, a fim de gerar uma maior produtividade coletiva e, conseqüentemente, maximizando os resultados da prática coral.

Desse modo, consideramos vital, para o trabalho de um grupo com essa formatação, que fosse criado um ambiente acolhedor, respeitoso, mesmo diante de erros, e inclusivo durante os ensaios. Isso se manifesta na forma como o(a) regente se dirige ao grupo e no vocabulário que ele(a) utiliza, nunca fazendo uso de expressões ridicularizadoras, com descortesia e *bullying*,

por qualquer motivo que possa surgir. Para Sieck (2017), uma sala de ensaios segura para todos é

um lugar onde qualquer um pode relaxar e ser capaz de se expressar plenamente sem se sentir desconfortável ou inseguro devido ao sexo biológico, raça/etnia, orientação sexual, identidade ou expressão de gênero, formação cultural, afiliação religiosa, idade ou capacidade física ou mental. Um lugar onde as regras resguardam o autorrespeito e a dignidade de cada pessoa, bem como encorajam fortemente todos a respeitar os outros (Sieck, 2017, p. 28).

É certo que os desafios foram enormes, e a superação de práticas arraigadas não ocorre de imediato, pois o processo de ajustamento do coletivo leva tempo e requer autocrítica constante. Por isso, frequentemente refletíamos sobre as razões pelas quais todos nós estávamos ali, cantando em conjunto. Essa reflexão compartilhada foi fundamental para redirecionar nossas ações ao longo dos ensaios.

3.5 Montagem de Repertório

Para o concerto final do mestrado, elaboramos um programa subdividido em duas partes. Na primeira, decidimos sintetizar toda a minha trajetória no mestrado. Logo, escolhemos duas árias e uma canção para piano e voz solo daquelas que havia estudado: *Sebben Crudele* (Antonio Caldara), *Voi che sapete* (Wolfgang A. Mozart), *Noite escura* (Eli-Eri Moura) e, concluindo, *Cordeiro de Deus*, minha peça para coro. A segunda parte, por sua vez, foi completamente focada nas obras corais de Eli-Eri Moura: *A Valediction Forbidding Mourning*, *Para todo o sempre*, *Sancta Maria*, *Padre Nuestro*, *Salmo 121*, *Salmo 23* e *Salmo 150*.

De modo geral, nossa estratégia de trabalho foi construir o repertório aos poucos, seccionando cada peça de acordo com a análise já apresentada e lendo um trecho por vez. Do ponto de vista vocal, fundamentamos nosso trabalho com base nos estudos de Fernandes (2009), Miller (2019), Sundberg (2018), dentre outros. Nossos ensaios seguiram uma mesma rotina: começávamos com o aquecimento vocal, que durava entre dez e quinze minutos, com *vocalises* que estimulavam a construção do *legato* e fraseado, exercícios de dinâmica, equilíbrio entre as vozes e articulação. Optamos por seguir a sequência de aquecimento proposta por Jordan (2017, p. 113), que sugere uma sequência de atividades vocais preparatórias indispensáveis ao sucesso da preparação vocal e que incluem as seguintes etapas: 1) relaxamento e alinhamento corporal; 2) relaxamento do trato vocal por meio do bocejo; 3) controle respiratório, obtido por meio dos

exercícios de inalação, suspensão e expiração; 4) suporte – apoio; 5) ressonância (geral e específica); e 6) o desenvolvimento da hierarquia das vogais, tomando como base o “u” e o “o”. Em seguida, dividíamos o grupo por naipes para lermos os trechos determinados para o dia em questão e, por fim, juntávamos todas as vozes, passando o que foi estudado no dia. Com isso, o tempo de leitura foi diminuindo para dar lugar ao aperfeiçoamento em conjunto.

Conforme observa Silva V. (2014), quando ensaiamos, focalizamos nossa atenção nos aspectos objetivos e intrínsecos do fazer musical: ritmo, afinação, dinâmica, articulação, respiração, projeção vocal, sonoridade, fraseado, dicção, texto. Em linhas gerais,

Adotamos uma linguagem técnica: longo, curto; forte, fraco; alto, baixo; lento, rápido; *legato*, *staccato*. A nossa referência são os parâmetros materiais, físicos, temporais, vocais e acústicos. Só depois de superada esta etapa inicial, que ocupa entre setenta e oitenta por cento do trabalho, é que vamos em direção aos elementos mais subjetivos, expressivos, emocionais e valorativos inerentes à prática coral. E aí usamos o extra musical para motivar e provocar o brilho no olhar. Swanwick, no livro *Ensinando música musicalmente* (São Paulo: Moderna, 2003), concebe a música como metáfora, como elemento transformador e de transformação, destacando que toda e qualquer ação pedagógica só será válida e eficiente se for concebida em três estágios diferentes, assim caracterizados: 1) transformar notas em gestos; 2) transformar gestos em frases; 3) transformar frases em discurso expressivo, que tenha sentido, que tenha valor, que correlacione conhecimentos acumulados e adquiridos através de uma prática significativa (Silva V., 2014, p. 84-85).

Foi nessa direção que agimos com o Coro de Câmara de Campina Grande, oferecendo problemas, construindo soluções, trabalhando juntos em função do repertório de Eli-Eri Moura, cujo recital foi programado para acontecer entre os dias 30 de junho e 5 de julho. Portanto, tivemos, em média, 2 horas de ensaio por semana entre abril e junho. Por uma série de razões, como ausência de vários coralistas em virtude das questões de saúde, não conseguimos cumprir esse planejamento. Foi necessário, então, dar uma pausa em julho, devido à agenda do coro durante o XV Festival Internacional de Música de Campina Grande (FIMUS). Após esses compromissos, retornamos os trabalhos em agosto com 3 ensaios, também com 2 horas de duração, seguidos do concerto, realizado no dia 13 de agosto, às 20h, na Unidade Acadêmica de Música (UNAMUS) da UFCG. A Figura 43 é o programa do concerto.

Figura 43 – Programa do concerto.

Sopranos: Alice Maria Silva, Andreza Cavalcanti, Kelly Almeida, Miriam Regina Oliveira, Samara Andrade, Silvia Raposo, Thayná Tavares.

Contraltos: Ana Maria Bezerra Queiroz, Emanuella Oliveira, Ionara Moreira, Jane Cely Marques.

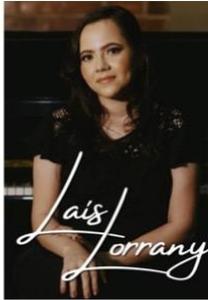
Tenores: Alexandre Nogueiras, Gabriel Willy Farias Matias, Gustavo Silva, Jackson Batista, Dominican, Marcos Antônio Silva Nascimento, Samuel de Lima.

Baixos: David Guedes, Eduardo Silva Medeiros Raposo, Gustavo Araújo Serrano, Ian Junqueira Ayres Barbosa, José Adriano de S. Lima Júnior, José Hilton Silva Daniels, Lucas Barreto, Luiz Henrique Ramalho Soares, Renato Fragozo.

O **Coro de Câmara de Campina Grande** é um grupo ligado à Universidade Federal de Campina Grande. Criado e dirigido pelo professor Dr. Vladimir Silva, desde 2010 tem se dedicado à interpretação de repertório variado, com especial destaque para a música brasileira. Ao longo de sua história, apresentou-se em várias cidades da Paraíba, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul, bem como nos Estados Unidos, França e Portugal. Reconhecido como um dos grupos representativos da região Nordeste, o coro, que recebeu prêmios estaduais, regionais e nacionais, já foi regido por maestros brasileiros, norte-americanos, alemães e moçambicanos, apresentando-se a cappella e com as orquestras de câmara da UFCG e da UFPI, as orquestras sinfônicas da UFBA, da UFPA e da UFRN. Para manter o padrão de excelência estabelecido ao longo de quase quinze anos, o coro, formado por discentes, técnicos e docentes da UFCG, bem como pessoas da comunidade, ensaia duas vezes por semana, sempre às terças e quintas, das 18h30 às 20h30, contemplando atividades por maipes e coletivas, aulas de teoria musical, solfejo e técnica vocal.

Laís Lorrany Andrade é bacharela em Música (Composição) pela Universidade Federal de Campina Grande. É integrante do Coro de Câmara de Campina Grande e, com esse grupo, já participou de estreias de obras de compositores como Eli-Eri Moura e Danilo Guanaes em vários estados brasileiros. Como compositora, teve peças estreitadas no X Festival Internacional de Música de Campina Grande (2019), sob a regência do Dr. Luis Passos, no Festival Louvor em Harmonia, sob a condução de Zacarias Fernandes (2023 e 2024) e na XVIII Semana de Música Sacra do Ceará - CE (2024), pelo maestro Leonardo Langrafe. Como maestra, regeu o coro infantojuvenil do Laboratório Coral da UFCG (Cantemus) e coros comunitários na região da Rainha da Borborema. Além disso, foi maestra convidada do Coro de Câmara de Campina Grande para a estreia da música *Cordeiro de Deus* (2023), para solista, clarinete e coro misto, de sua própria autoria. Atualmente, é ministrando em Práticas Interpretativas (Regência Coral) no PPGM-UFPB, com subordenação da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ-PB), e monitora do Projeto Urapuru (UFCG - PMCG - SEDUC).

RECITAL FINAL
como pré-requisito para obtenção do
título de mestre em música



Orientador: Dr. Vladimir Silva

UFCG - UNAMUS
13 de agosto de 2024
20h



APRESENTAÇÃO

Sejam bem-vindos à Unidade Acadêmica de Música da UFCG. Na noite de hoje, apresento ao público a culminância de um amplo trabalho realizado ao longo de dois anos no Programa de Pós-Graduação em Música da UFCG, na área de Práticas Interpretativas, sob orientação do professor Dr. Vladimir Silva e que, dentre outras atividades, desenvolveu um estudo sobre a obra coral de Eli-Eri Moura.

Nesse sentido, o concerto de hoje está dividido em duas partes. A primeira se dedica a representar minha trajetória dentro do mestrado, no qual pude aprimorar habilidades musicais distintas que o tornaram ainda mais enriquecedor. Ao perceber como a prática do canto é fundamental para a regência coral, decidi abraçar a oportunidade ofertada pelo professor Vladimir e estudar algumas peças vocais, como *Sebben Crudele*, escrita por Antonio Caldara e pertencente à coleção de árias antigas italianas, bem como *Voi che Sapete*, ária muito conhecida por fazer parte da ópera *Le Nozze di Figaro*. Além disso, me propus a interpretar algumas peças para voz solista de Eli-Eri, como *Noite Escura*. Para encerrar esta parte, convidarei o Coro de Câmara de Campina Grande, parceiro fundamental nesse projeto, para apresentarmos *Cordeiro de Deus*, uma peça para soprano, coro misto e clarinete, de minha própria autoria e dedicada ao referido grupo.

A segunda parte do nosso concerto é destinada à obra coral de Eli-Eri Moura, que nasceu em 30 de março de 1963 na cidade de Campina Grande, agreste paraibano. Compositor, pianista, regente e pesquisador da teoria musical, Eli-Eri tem uma produção muito variada em temas, tamanho, estilo e instrumentação. Iniciaremos com *A Valediction Forbidding Mourning*, uma peça de harmonia mais fluída, seguida das peças para coros de vozes iguais *Para Todo o Sempre* (TTB) e *Santa Maria* (SSA). Seguiremos com as peças *Salmo 121* (2004), *Padre Nosso* e *Salmo 23* (2010), que evocam um caráter mais reflexivo e exemplificam o apelo do compositor pelo contraponto. Por fim, encerraremos com o *Salmo 150*, que remete ao estilo das danças renascentistas, elemento muito presente na obra de Moura e que nos transmite alegria, sentimento este tão presente nesta ocasião.

Lhes desejo um ótimo concerto!

Laís Lorrany

Este trabalho foi realizado mediante subvencão da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ-PB), por meio do termo 1763/2022.

PROGRAMA

Parte 1

Sebben Crudele (Antonio Caldara, 1670-1736)

Voi che Sapete (Wolfgang A. Mozart, 1756-1791)

Noite Escura (Eli-Eri Moura, 1963)
Laís Lorrany, soprano - Jessé Oliveira, piano

Cordeiro de Deus (Laís Lorrany, 1997)
Samara Andrade, soprano - Felipe Vilarim, clarinete

Parte 2 - Eli-Eri Moura

A Valediction Forbidding Mourning
Laís Lorrany, soprano - Eliaquim Gomes, Samuel Medeiros, violinos - Felipe Vilarim, viola - Marley Dias, violoncelo

Para Todo o Sempre
Jean Márcio Souza, Clebson Araújo e Emídio Nogueira, trombones

Santa Maria
Eliaquim Gomes, Samuel Medeiros, violinos - Felipe Vilarim, viola - Marley Dias, violoncelo

Salmo 121

Padre Nosso

Salmo 23 Regiane Yamaguchi - Piano

Salmo 150 Jessé Oliveira - Piano

Fonte: Acervo de Laís Andrade.

3.5.1 Salmo 121

Como dito no capítulo anterior, o *Salmo 121* é uma peça bastante desafiadora para o coro, devido à estrutura harmônica e, principalmente, por ser *a cappella*. Para sua interpretação, optamos por utilizar pouco vibrato e desenvolver um som alto e encorpado, com fraseado orgânico e associado às figuras retóricas, por meio dos contrastes de dinâmica, ênfases sutis nas vozes com mais movimento e dissonâncias, buscando o equilíbrio entre melodia e acompanhamento. Com o fim de construirmos a sonoridade almejada, realizamos vários

exercícios para o desenvolvimento vocal, tomando como referência as propostas de Haasemann e Jordan (1992), conforme as Figuras 44 e 45.

Figura 44 – Exercício para consistência dos registros.

pp
 3
 3 3 3 3 3 3 3
 m
 oo
 ii
 ee

Fonte: Haasemann e Jordan, 1992, p. 127.

Figura 45 – Exercício para desenvolvimento do legato.

noo_ noh_ noo_ noh_ noo_ noh_ noo_ nah_ nah_ noo_
 noo_ noo_ nah_
 noo_ noh_ nah_ ah_

Fonte: Haasemann e Jordan, 1992, p. 191.

Nesse sentido, nossa primeira preocupação foi diminuir as dúvidas em termos de alturas trecho após trecho. Por isso, reduzimos o andamento para um tempo confortável e substituímos o texto pela sílaba neutra “du”. Ao perceber momentos mais inseguros na leitura, identificamos a causa daquela vulnerabilidade e procuramos meios de removê-la. Por exemplo, quando o coro saía de um acorde consonante para um dissonante, isolávamos a passagem, checando as vozes separadamente. Depois de averiguar o problema e trabalhar em busca de uma solução, colocávamos o fragmento trabalhado no contexto da frase ou seção.

Um trecho que o soprano demonstrou certa dificuldade de afinar está destacado na Figura 46, pela semelhança entre os dois contornos melódicos, isto é, um vizinho inferior, seguido de um vizinho superior e um arpejo descendente. Contudo, as diferenças de intervalos são sutis e precisam de bastante atenção.

Figura 46 – Exemplo de dificuldade melódica – soprano. *Salmo 121*, c. 5-10.

2ª m 2ª m 2ª M 2ª M 4ª J 3ª M 2ª M 2ª M

S 5 *mf* *p*

de on - de me vi - rá_o so - cor - ro,
 from where shall come my help and com - fort,

2ª M 2ª M 2ª M 3ª M 4ª J 3ª m 2ª M 2ª M

S 8 *mf* *p*

de on - de me vi - rá_o so - cor - ro?
 from where shall come my help and com - fort?

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Para resolvermos, isolamos as três primeiras notas e, à medida que iam acertando, adicionávamos a nota seguinte. Para reforçar, executamos os movimentos parecidos em sequência, chamando a atenção para os pontos cruciais em que ocorriam mudança. Por fim, pedimos para que o coro marcasse aquela passagem da partitura com alguma cor chamativa ou algum sinal específico, para que pudessem preparar-se com antecedência e recordar o que teria que ser feito. Essa mesma estratégia foi utilizada em outro ponto de dificuldade, dessa vez nos contraltos, em cuja parte, além de um *divisi*, há vários acidentes ocorrentes, pois se trata de um momento de transição (Figura 47).

Figura 47 – Exemplo de dificuldade melódica – contralto. *Salmo 121*, c. 21-23.

A *mf*

rá de to do,o mal, de to do,o mal, guar-da - - - rá, guar - da
 keep you from all harm, from all harm, He will guard your

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Consolidar a afinação da transição entre a seção A e toda a seção B, isto é, da anacruse do compasso 20 ao 29, foi desafiador para o coro. Para superarmos isso, além de utilizar a sílaba neutra, fizemos um acorde por vez, sustentando-o como se houvesse uma fermata, primeiramente em duetos, depois adicionando mais uma voz e, por fim, as quatro vozes juntas. Assim, o coro conseguia ouvir e assimilar cada mudança harmônica e sentia mais segurança. Depois, colocamos a letra, para, então, executar o trecho conforme escrito.

A suavidade nas chegadas dos saltos também foi um elemento muito importante, especialmente com os baixos. Em trechos como o da Figura 48, veem-se dois saltos descendentes seguidos, que poderiam levar os cantores a emitirem uma voz pesada e fora do conjunto. Para ajudar nesse sentido, no momento do aquecimento vocal, utilizamos exercícios de extensão e *vocalises* cantados na região média e, depois, uma oitava acima.

Figura 48 – Exemplo de dificuldade com saltos – baixo. *Salmo 121*, c. 16-17.

nhor é quem te guar - - da, é tua
 Lord, the Lord is your keep - - er, and the

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Após esses ajustes, passamos a trabalhar com o aspecto retórico na música, em que compartilhamos rapidamente com o coro a conexão entre o contexto histórico de escrita do *Salmo 121*, a relação entre texto e figuras retóricas e a expressão disso na voz. A partir dessa conversa, os(as) cantores(as) demonstraram mais intencionalidade na construção das frases, clímax e declínio. Apesar da ênfase nesse sentido, não conseguimos uma constância na afinação do grupo, especialmente pela insegurança dos cantores mais novos. Por isso, após consultarmos o compositor, optamos por colocar o piano dobrando as vozes.

Para ouvir o *Salmo 121*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 49 ou acesse o vídeo no *YouTube* [<https://youtu.be/wj5FqeST1xo>].

Figura 49 – *QR-Code* do vídeo com a gravação do *Salmo 121*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

3.5.2 Salmo 150

Como destacado no tópico de análise, o *Salmo 150* possui várias versões, seja *a cappella*, seja com orquestra. Embora tenha sido executada originalmente com piano, essa parte

nunca foi, de fato, escrita pelo compositor. Portanto, em nossa interpretação, decidimos propor ao público uma versão apenas com piano, o que facilita sua realização em diversos contextos. Com autorização do compositor, convidamos Jessé Oliveira, bacharel em piano pela UFCG, a colaborar com essa parte. É importante ressaltar que Jessé é um pianista com deficiência visual que possui uma aguçada percepção auditiva. Assim, apresentamos para ele uma gravação da peça sendo executada com orquestra e pedimos que ele fizesse a adaptação para piano. Devido ao tempo limitado para conclusão do mestrado, ainda não foi possível fazer a transcrição dessa adaptação, o que será realizado posteriormente.

Quanto ao coral, trabalhamos bastante o equilíbrio vocal da parte inicial, a fim de que a melodia estivesse sempre em destaque. Para isso, isolamos as vozes acompanhadoras, sendo elas contralto, tenor e baixo, dos compassos 7 ao 17 e 22 a 27, e soprano, contralto e baixo, dos compassos 18 a 21. Buscamos homogeneidade, passando todo o trecho com a vogal “u”, focando na sonoridade e em dinâmicas para inserirmos o texto, tal como está escrito.

Um trecho que o soprano demonstrou bastante dificuldade de afinar está descrito na Figura 50. Ao identificarmos o problema, isolamos o trecho, reduzimos o andamento e executamos a melodia uma oitava abaixo algumas vezes. Após o soprano adquirir mais segurança, voltamos para a oitava correspondente. Depois de corrigirmos as notas, verificamos que a afinação tendia a cair nesse momento específico, então fizemos uso do exercício de descrito na Figura 51 para trabalhar os saltos, estimulamos a busca de suporte respiratório, ao pedir que imaginassem puxar um elástico resistente ao chegar no agudo, bem como a homogeneização das vogais, visto que há uma predominância da vogal “o” em duas posições, isto é, aberta e fechada. Na verdade, por se tratar de uma região de passagem para os sopranos, o desafio técnico era equalizar a mudança do registro, deixando a fonação fluida, livre de tensão. Dessa forma, além de ter um som com mais pressão, conseguimos uma frase mais conectada.

Figura 50 – Exemplo de dificuldade com saltos – soprano. *Salmo 150*, c. 60-63.

S

e com os címbalos so-nos,

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Figura 51 – Exercício para consistência dos saltos.



Fonte: Haasemann e Jordan, 1992, p. 162.

Outros momentos de dificuldade foram as transições entre os andamentos lentos e rápidos. Observamos que a sílaba “za” da palavra grandeza era o ponto crítico, pois não estava sendo precisa e resultava no atraso do novo andamento. Portanto, pedimos ao grupo que, além de marcar na partitura, fizesse um pequeno acento nessa sílaba para estimularmos a precisão.

Vale a pena destacar que, para além dos motivos técnicos e musicais, manter o tempo correto era muito importante para essa interpretação, a fim de mantermos uma comunicação adequada entre o coro e o pianista. No início dos ensaios, tivemos que superar alguns desafios, como estabelecer os andamentos, definir o momento de entrada, entre outros. Essa oportunidade foi uma ótima experiência para o grupo como um todo. A experiência de reger um coro com um pianista cego foi muito interessante, porque o senso métrico-rítmico de Jessé Oliveira é muito aguçado. Depois que ele aprendeu a obra e à medida que compreendia os diferentes fraseados e as variações agógicas, passou a interagir comigo e com o coro de forma espontânea e expressiva.

Para ouvir o *Salmo 150*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 52 ou acesse o vídeo no YouTube [<https://youtu.be/WY1MjzY7mGY>].

Figura 52 – *QR-Code* com o vídeo com a gravação do *Salmo 150*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

3.5.3 Salmo 23

Como descrito no capítulo anterior, o *Salmo 23* é uma peça relativamente simples para o coro, com melodias que se repetem em suas sessões, mas que proporcionam muitas

oportunidades para aprimoramento da técnica vocal e do som de um grupo. O início em uníssono entre soprano e contralto é um local que exige atenção para que ambas as vozes se misturem. Para atingirmos esse objetivo, em todos os ensaios, fazíamos *vocalises* com os pares vocais e preparávamos os naipes para o uníssono.

Na parte A', embora esteja escrito que a melodia inicia apenas com os tenores, seguidos pelos barítonos e baixos ainda mais adiante, optamos por pedir que todas as vozes graves começassem em uníssono e que as divisões fossem resultado dessa movimentação (Figura 53). Dessa forma, diminuímos a possibilidade de entradas bruscas e uniformizamos mais o timbre.

Figura 53 – Vozes graves saindo do uníssono. *Salmo 23, c. 57-62.*

The musical score for three voices (T, Br, B) in G major, 4/4 time. The lyrics are: "A - in - da que eu an - de pe - lo va - le da som - - - bra da mor - te, não te - me - rei mal al - gum, por - que". The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *f*) and highlights in blue and green.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

O trecho a seguir também foi um grande desafio para os sopranos por apresentar uma longa melodia ascendente, seguida por quatro tempos na altura de Fá sustenido e dois tempos na nota Sol, que, após uma pequena pausa de colcheia, é retomada (Figura 54). Trabalhamos dois exercícios de Caldwell e Wall (2001) a fim de construir homogeneidade em toda tessitura vocal e ampliá-la, tanto por graus conjuntos (Figura 55) quanto em saltos (Figura 56). Além disso, procuramos gerar consciência da respiração ao pedir que o naipe todo se imaginasse cantando o fragmento, mas não emitisse som algum, apenas prestando atenção em todos os

ajustes que seriam necessários. Em seguida, executava-se a linha normalmente, e o resultado sonoro era mais exitoso. Ainda instruímos para que não desconectassem uma frase da outra, embora tenha uma pausa escrita, nem modificassem o tónus corporal para evitar desafinações.

Figura 54 – Exemplo de dificuldade com notas longas agudas – soprano. *Salmo 23*, c. 89-94.

rei na ca - sa do Se - nhor por lon - gos di - - - as, e ha - bi - ta - rei na ca - sa do Se - nhor,

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Figura 55 – Exercício para unificação das vogais.

[i] (ee)
 [U] (oo)
 [o] (oh)
 [a] (ah)

Fonte: Caldwell e Wall, 2001, p. 112.

Figura 56 – Exercício para expansão da tessitura.

[o] [U] [o] [U]
 [ε] [e] [ε] [e]

[o] [U] [o] [U]
 [ε] [e] [ε] [e]

Fonte: Caldwell e Wall, 2001, p. 244.

O procedimento que adotamos está em sintonia com aquilo que Sacks (2008) fala sobre a imagética musical. Para o pesquisador, mesmo que de forma inconsciente e involuntária, conceber e rever mentalmente determinados trechos musicais é um procedimento essencial para todo músico, uma estratégia tão eficaz quanto a realidade física, pois

imaginar a música pode de fato ativar o córtex auditivo quase tão fortemente como ouvir a música. Imaginar a música também estimula o córtex motor e, inversamente,

imaginar a ação de tocar música estimula o córtex auditivo. [...] A imagética mental propositada, consciente e voluntária, envolve não só o córtex auditivo e motor, como as regiões do córtex frontal envolvidas na escolha e no planejamento. Esta imagética mental deliberada é claramente essencial aos músicos profissionais (Sacks, 2008, p. 47-48).

Assim, para além da repetição e do *feedback*, entendemos que, tão importante quanto, seria a revisão da compreensão do conceito de apoio, da passagem de registro e da fisiologia do trato vocal. Essa abordagem também encontra amparo nos estudos de Sloboda (2008, p. 118), quando fala que “as passagens problemáticas precisam ser quebradas em pequenas partes” e que “o conhecimento seguro de uma peça requer a formação de representações múltiplas”, pois

a aprendizagem é uma habilidade que envolve a aquisição de *hábitos*. A principal característica de um hábito é ser automático e usar pouca ou nenhuma capacidade mental para ser executado. Os precursores dos hábitos são comportamentos conscientes, deliberados e marcados pelo esforço, que geralmente envolvem um controle verbal. Em segundo lugar, está a noção de que, para aprender habilidades, é preciso passar de um conhecimento *factual* (saber o quê) para um conhecimento *procedimental* (saber como). Saber o que implica uma habilidade é muito diferente de executá-la praticamente, e uma teoria da aprendizagem deveria ser capaz de refinar nossa compreensão do que muda exatamente quando um conhecimento factual transforma-se em conhecimento procedimental (Sloboda, 2008, p. 285).

Sloboda (2008) chama a nossa atenção para a necessidade de sermos sistemáticos e objetivos nos nossos processos educativos, destacando a irrelevância da repetição destituída de sentido, uma vez que não se promove aprendizagem oferecendo às pessoas receitas: “essas ofertas não têm utilidade, a menos que as pessoas possam incorporá-las aos procedimentos que já possuem” (Sloboda, 2008, p. 301). Tal pensamento se completa com as ideias de Paul (2020), que, segundo Silva *et al.* (2023, p. 4),

ao abordar as estratégias para instigar a proatividade dos(as) coralistas, propõe o desenvolvimento de exercícios com estímulos auditivos, visuais, táteis e cinestésicos, que ajudem os(as) participantes a interpretar e reforçar conceitos musicais e vocais enquanto cantam o repertório (Silva *et al.*, 2023, p. 4).

Para além desses aspectos, é importante observar ainda que, em alguns casos, aspectos extramusicais podem comprometer os resultados esperados, por exemplo, quando se observa o comportamento de alguns cantores à luz do conceito de *social loafing*, aqui compreendido como sinônimo de folga social. Ao discutir tal efeito, que, em síntese, consiste na tendência de diminuição da produtividade individual, à medida que o tamanho do grupo aumenta,

Paul apresenta sugestões para que se possa contornar tal movimento, pois, para ela, num grupo coral, o todo realmente é maior que a soma de suas partes, sendo necessário, portanto, reforçar esse princípio por meio da forma como ensaiamos. Daí a importância de os(as) regentes encontrarem um ponto de equilíbrio, de modo a atender às expectativas dos(as) integrantes. Dessa forma, pensa que o senso de coletividade e pertencimento será fortalecido nos(as) coralistas à medida que seus esforços individuais vão sendo identificados e reconhecidos como essenciais para o sucesso do grupo (Silva *et al.*, 2023, p. 4).

Com efeito, é muito comum em nossos grupos esse tipo de atitude, pois, quanto maior é o conjunto, mais probabilidade de encontrarmos coralistas passivos, que, de modo geral, esperam pelos outros para cantar as passagens mais desafiadoras. No caso em tela, a dificuldade foi acentuada, porque o grupo já tem essa obra em seu repertório há bastante tempo, tendo a oportunidade de interpretá-la sob a batuta de diferentes maestros. Assim, além das questões já apontadas, tive também que superar esse aspecto, motivando os(as) coralistas a encontrarem novas abordagens para um texto já conhecido. Assim, procuramos estimular todo o coro, de modo geral, a superar tais dificuldades, tomando como base a compreensão cognitiva, musical e fisiológica dos trechos em destaque e, por outro lado, assumindo uma postura proativa, marcada pela autonomia e interdependência entre todas as pessoas do coro, levando em consideração a unicidade daquela experiência. Para ouvir o *Salmo 23*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 57 ou acesse o vídeo no *YouTube* [<https://youtu.be/kJi-vtbuNOo>].

Figura 57 – *QR-Code* com o vídeo com a gravação do *Salmo 23*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

3.5.4 Outras peças

Além das peças destacadas nesse estudo, decidimos incluir no concerto outras obras de Eli-Eri Moura que tivessem relação com a temática dos Salmos ou com a sua estética composicional. *Padre Nuestro*, por exemplo, apresenta uma estrutura contrapontística, harmonia expandida e figuras retóricas musicais.

Sua preparação trouxe vários desafios para o coro, incluindo como deixar a melodia principal sempre aparente, embora haja movimentação no acompanhamento, e como afinar paralelismos e passagens específicas com *divisi* entre naipes, como mostra a Figura 58. Para ajudar na resolução, organizamos as subdivisões dos naipes colocando uma pessoa com mais experiência em cada voz, que forneceria mais segurança para as demais em um primeiro momento. Além disso, trabalhamos com pares vocais e juntamos, aos poucos, a progressão harmônica.

Figura 58 – Exemplo de dificuldade com afinação – sopranos e contraltos. *Padre Nuestro*, c. 38-39.

Molto rit. ----- **Molto rit.** -----

S
to - dos los si - glos, por to - dos los si - glos,

A
to - dos los si - glos, por to - dos los si - glos,

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Para ouvir o *Padre Nuestro*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 59 ou acesse o vídeo no *YouTube* [https://youtu.be/ZVQwWX_vaTc].

Figura 59 – *QR-Code* com o vídeo com a gravação do *Padre Nuestro*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Sancta Maria é uma peça simples, mas muito interessante para coro de vozes iguais agudas. Nela, tivemos a oportunidade para exercitar o uníssono entre sopranos e contraltos, além de contribuir para maior independência de cada indivíduo, ao subdividir ainda mais os naipes. Alguns trechos precisam de atenção por serem muito semelhantes entre si, mas não iguais, e podem gerar confusão, como o arpejo de abertura da peça e as demais entradas (Figura 60).

Figura 60 – Exemplo de semelhança entre arpejos – soprano 1. *Sancta Maria*, c. 5-6, 10-11.

Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Para ouvir o moteto *Sancta Maria*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 61 ou acesse o vídeo no *YouTube* [<https://youtu.be/unIwv8KY0qA>].

Figura 61 – *QR-Code* com o vídeo com a gravação do *Sancta Maria*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Já as peças *A Valediction Forbidding Mourning* e *Para Todo o Sempre* ainda não possuíam partituras editadas. Quanto à primeira, havia somente uma redução do coro impressa e uma grade manuscrita, que foi preservada nos acervos do compositor; em relação à segunda, tivemos acesso a uma cópia também manuscrita. Portanto, decidimos editar essas peças e, além de interpretá-las no recital, contribuir significativamente na sua difusão.

A versão que preparamos de *A Valediction Forbidding Mourning* contém uma parte para voz solista, na primeira seção, e é acompanhada por quarteto de cordas. Com harmonia rica em mediantes cromáticas que lhe asseguram certo ar de mistério, a obra é escrita a três vozes (SAB) e tem cômodas extensões vocais. Nessa peça, além de reger, fiz o solo na primeira parte.

Para ouvir *A Valediction Forbidding Mourning*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 62 ou acesse o vídeo no *YouTube* [<https://youtu.be/gPy1fpjwVg8>].

Figura 62 – *QR-Code* com o vídeo com a gravação de *A Valediction Forbidding Mourning*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

Por sua vez, *Para Todo o Sempre* é uma obra para vozes afins graves (TTB), escrita na segunda metade da década de oitenta. A peça, que tem texto sacro, tem passagens em contraponto e homorritmia. Embora escrita originalmente *a cappella*, decidimos inserir órgão e um trio de trombones, sendo um tenor, um baixo e um contrabaixo, para enriquecer a interpretação. A fusão dos instrumentos com as vozes funcionou muito bem e ajudou o coro a manter a afinação e a encontrar a sonoridade brilhante que almejávamos.

Para ouvir o moteto *Para Todo o Sempre*, acesse o *QR-Code* disponível na Figura 63 ou acesse o vídeo no *YouTube* [https://youtu.be/nQTzn_xWtEk].

Figura 63 – *QR-Code* com o vídeo com a gravação de *Para Todo o Sempre*.



Fonte: Produzido pelos pesquisadores.

3.6 Para além das frequências e ritmos

Para além dos aspectos musicais, o meu trabalho prático trouxe uma série de desafios que me causaram reflexão sobre a minha atuação enquanto maestra. A importância de me enxergar como líder, saber lidar com imprevistos, conflitos e frustrações, sejam eles meus,

sejam dos indivíduos participantes, foram habilidades exigidas na preparação do recital, que impactaram o resultado do trabalho.

Como coralista do Coro de Câmara de Campina Grande, desde 2017, foi um grande desafio assumir o posto de regente, porque, embora minha relação com as pessoas seja muito amistosa, a mudança de função dentro do grupo acarretou alguns estranhamentos. Por alguns momentos, não me senti sendo ouvida e as minhas solicitações eram realmente acatadas somente quando o professor Vladimir Silva as reforçava, o que me deixava um pouco desconfortável diante do grupo. Em alguns ensaios, o professor precisou se ausentar para participar de eventos científicos e congressos, então recaiu sobre mim a responsabilidade de conduzir o ensaio. Nesses dias, além da baixa adesão à atividade, o nível de engajamento era aquém do esperado, o que tornava o ensaio pouco proveitoso, acarretando um volume considerável de retrabalho acumulado para o ensaio seguinte.

É importante ressaltar que, em 2024, o Coro de Câmara passou por uma reestruturação, pois muitos membros antigos precisaram se afastar das atividades por questões pessoais. Dentre todos os naipes, o soprano foi o mais afetado pela perda de integrantes experientes e pela entrada de pessoas da comunidade ainda sem prática. Portanto, quando me afastei do coro para reger, uma instabilidade foi gerada no naipe, já fragilizado, levando a mais momentos de insegurança e, naturalmente, a alguns conflitos entre coralistas. Nem sempre é possível interferir em cada um dos momentos de tensão que ocorrem durante um ensaio. Contudo, dediquei-me a criar um espaço seguro e acolhedor para que os erros fossem identificados, trabalhados e corrigidos.

Outro aspecto que atrapalhou a construção do som foi a necessidade de trocar de sala de ensaio constantemente, devido a uma reforma no espaço físico que estava em andamento. Utilizávamos, no início, um auditório de acústica muito seca e, devido a algumas atividades da UNAMUS-UFCG, precisávamos ocupar uma outra sala com excesso de reverberação, o que gerava um contraste muito forte entre os dois ambientes. Pouco tempo antes do recital, a sala de ensaios do coro foi finalizada e conseguimos focar melhor nesse aspecto.

Na esfera da saúde, também tivemos alguns imprevistos. O mês de junho, primeira data prevista para realização do concerto, costuma ser um período bastante frio e chuvoso na cidade de Campina Grande e, com isso, a incidência de doenças respiratórias é considerável. Muitos integrantes do coro adoeceram e chegaram a passar alguns ensaios afastados, sem condições de cantar, comprometendo tanto a aprendizagem do indivíduo, como a construção da sonoridade.

Além dos fatores mencionados, reconheço que a minha inexperiência como regente, o jeito de falar mais tímido e a falta de segurança para me impor certamente dificultaram o

andamento do trabalho. Foi um grande desafio perceber que, para assumir o ofício de maestra, muito mais do que estudar harmonia, análise e técnica vocal, era preciso sair da minha zona de conforto e procurar desenvolver uma comunicação assertiva, postura de liderança e resiliência.

Tais situações fazem parte de um processo real, com os altos e baixos que uma atividade a médio prazo possui. O presente relato não tem a pretensão de servir como um *habeas corpus* preventivo, que, de certa forma, possa justificar o resultado obtido. Nossa meta é refletir sobre as inúmeras variantes que estão envolvidas no fazer musical enquanto prática social e política, sim, porque, como observa Sieck (2017), não há neutralidade em nossas ações, pois, por exemplo, “quando escolhemos uma literatura na qual não constam nomes de compositoras ou poetisas, por exemplo, nós estamos endossando uma situação de invisibilidade e discriminação, reforçando o *status quo* (Silva *et al.*, 2024, p. 3).

Em várias ocasiões, percebia as relações de poder que estavam implícitas no cotidiano do ensaio coral, assim como os vieses interseccionais, conforme Collins e Bilge (2021) apontam, que atravessavam a minha trajetória como mulher-educadora-regente. Para além dos aspectos técnicos, havia a necessidade de estimular o engajamento dos participantes, de conduzi-los na construção de um trabalho coletivo, valorizando, ao mesmo tempo, as suas individualidades e contribuições, por meio de uma pedagogia de ensaios respeitosa e abrangente, pois

quando ensinamos cantores a usar suas vozes e reconhecemos seu direito à voz no sentido de serem pessoas completas, mudamos suas vidas, infundindo respeito e dignidade em um mundo dilacerado pelo insulto e pela divisão. Criamos um mundo mais compassivo, respeitoso, cooperativo e atencioso – começando em nossa sala de ensaios. Os(as) coralistas aprendem que ninguém pode fazer um ótimo acorde sem outras pessoas e que ninguém é capaz de afiná-lo sem ouvir essas pessoas. Neste simples momento, o coro estabelece as bases para um mundo melhor (Sieck, 2017, p. 143, *apud* Silva *et al.*, 2024, p. 5).

Havia, ainda, um embate pessoal, por meio do qual eu tentava exercer minha liderança, fazer ouvir a minha voz, pois, como O’Toole (2005) metaforiza, às vezes nós cantamos em coro ou lideramos um grupo, mas temos a sensação de não sermos ouvidos ou de não ter uma “voz” que se destaque, mesmo estando envolvido. É por essa razão que O’Toole (2005) reflete sobre a complexidade de encontrar um espaço onde nossas contribuições sejam reconhecidas e

valorizadas, especialmente em ambientes nos quais a pressão para se conformar e seguir o coletivo, aquilo que está estabelecido como norma e padrão, é grande.²⁹

Finalmente, o trabalho coral deve ser uma constante partilha entre regentes e coralistas, cada qual com suas vivências, impressões e leituras. Desse modo, compreender as dificuldades enfrentadas e superadas são importantes para perceber o quanto pude evoluir em minha prática enquanto maestra, musicista e pessoa, bem como o quanto também pude colaborar para o crescimento dos indivíduos envolvidos na aplicação desta pesquisa.

²⁹ O título original do artigo de Patricia O'Toole é *I Sing In A Choir But I Have "No Voice"* (Eu canto num coro, mas eu não tenho voz). Fundamentalmente, nesse estudo, ela argumenta que as convenções da pedagogia coral são projetadas para criar formas dóceis, cantores complacentes e sujeitos a um discurso mais interessado na produção de música do que nos trabalhadores. Em oposição a essa ideia prevalente, a autora discute a experiência coral a partir de uma perspectiva da crítica feminista, na tentativa de expor a teia de relações de poder em que se entra durante ensaios corais. Ela utiliza tal ferramental teórico e as teorias de poder descritas por Michel Foucault, para questionar sentidos e expor a constituição do poder (O'Toole, 2005).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Eli-Eri Moura representa uma parcela importante da música brasileira e, principalmente, paraibana. Sua produção prolífica e variada, que abrange música vocal, instrumental e incidental, é rica em técnicas e conceitos, e seu estudo preenche uma lacuna muito válida para a área musical como um todo. Embora essa seja uma pesquisa com foco apenas em uma pequena parte da sua produção coral, já é possível perceber os principais traços do compositor. Em sua música instrumental, Moura se dedica a desenvolver, com mais afinco, as teorias por ele formuladas, como desfragmentação, *Zin e Zout*, técnicas vanguardistas e experimentais, como é o caso de *Noite dos Tambores Silenciosos*.

Já a sua escrita para coro, embora também possua como ferramenta a experimentação, divide-se com mais propriedade em duas vertentes, a saber, música não engajada e engajada, que está diretamente relacionada ao momento vivido, ao seu tempo-povo-lugar. Parte de suas obras foi concebida mediante a parceria com Solha, a exemplo do *Requiem Contestado*, da *Missa Breve* e do *Credo Explícito*, para citar apenas algumas. Outras vieram do seu trabalho individual, como *Passionis de Flamma* e o *Requiem dos Oprimidos*, e se posicionam contra dogmas religiosos, injustiças sociais e políticas.

Além disso, pode-se notar algumas marcas muito recorrentes na música coral de Eli-Eri Moura. Observamos, por um lado, que ele se identifica com a escrita contrapontística, usando, sempre que necessário, procedimentos harmônicos rebuscados, seja para realçar o ambiente modal ou tonal no qual exerce sua capacidade criativa, seja para fazer releituras dos procedimentos da música-dança do Renascimento. No que concerne ao uso de técnicas da música dos séculos XX e XXI, constatamos sua destreza técnica quando nos deparamos com *Missa Brevis*, *Requiem dos Oprimidos*, *Cantata Bruta*, *Stella Splendens* e muitas outras.

Outro aspecto que chama bastante atenção na produção de Moura é o seu envolvimento com as causas políticas e sociais, um traço que provavelmente ele herdou da sua convivência com o maestro, compositor e pianista José Alberto Kaplan, que foi seu professor e mentor durante muitos anos. Kaplan, que começou a compor muito tardiamente, não acreditava na arte apenas como entretenimento. Para ele, a arte-música deveria ter uma função social, deveria estar a serviço do povo. Essa forma de pensar o aproximou do escritor W. J. Solha, que foi seu parceiro em vários projetos, dentre os quais a *Cantata pra Alagamar*.

Eli-Eri, em certa medida, absorveu esse traço ao longo dos inúmeros anos em que conviveu e trabalhou com J. A. Kaplan, embora nem todas as suas obras sejam, de fato, exemplos da chamada arte engajada. O que nós podemos constatar, ao longo desta pesquisa, foi que muitas das suas composições apresentam tal característica, desde as obras para coro e grupos instrumentais, coro *a cappella*, obras para voz solista e até as trilhas para teatro, sobretudo aquelas em que fez parceria com Solha.

Eli-Eri Moura transita entre a tradição e a ruptura, escrevendo obras sacras e seculares, simples e complexas, sem necessariamente enquadrar-se exclusivamente em um movimento ou categoria estética. Esse ecletismo o permite empregar ferramentas diversas, compondo conforme a encomenda e o contexto, em sintonia com aquilo que o sensibiliza e é pedido. Por sua singularidade, Moura não pode ser considerado um compositor paraibano ou nordestino, porque sua música ultrapassa fronteiras e não se enquadra em tais adjetivações, que servem apenas para reforçar estereótipos e limitar a capacidade criativa.

Nas suas músicas vocais, as análises realizadas do *Salmo 23*, *Salmo 121* e *Salmo 150* indicam que há muita relação entre o texto e a construção do discurso musical, que, conforme analisamos, podem ser percebidas como gestos retóricos, como *anabasis*, *aposiopesis* e *hypotyposis*, de acordo com Bartel (1997), que têm a função de sublinhar os aspectos semânticos da narrativa poético-musical.

Diante disso, observar tais elementos na obra coral de Eli-Eri Moura assegura a relevância de compreender a relação texto-música para a interpretação desse repertório. Ademais, introduzir tais conceitos dentro do processo de planejamento, ensaio e *performance* colabora para uma prática coral significativa, bem-informada e enriquecedora, tanto para o(a) regente, quanto para os(as) coralistas.

A minha experiência ao longo do mestrado foi extremamente enriquecedora e me fez repensar sobre vários aspectos da prática coral e orquestral, bem como sobre a atividade do(a) regente enquanto artista e educador. Certamente, saio dessa trajetória modificada e certa de que o presente estudo é apenas o primeiro passo que estamos dando em direção ao entendimento da obra de Eli-Eri Moura, que, como vimos, é um compositor com produção abundante e com um *corpus* que precisa ser investigado. A partir desse ponto, pretendemos, no âmbito do doutorado, desenvolver estudos sobre outras obras, mostrando diferentes facetas desse campinense.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Luzia. **Estreia de “A Ópera do Mambembe Encantado” foi nessa quinta (1º/9)**. [S. l.], 2016. Disponível em: <<https://sistema.funarte.gov.br/noticias-antigas/?p=90105>>. Acesso em: 05 dez. 2023.

ANDRADE, Laís Lorrany. **Cordeiro de Deus**. Para Soprano, Clarinete e Coro SATB. [S. l.: s. n.], 2023. 1 partitura.

ARAÚJO, Romero Ricardo Damião de. [Eli-Eri Moura enquanto aluno de flauta doce]. Whatsapp: [Mensagem privada]. 28 nov. 2023. 21h34. 1 mensagem do Whatsapp.

BARROS, Klênio Jonessy de Medeiros. **A singularidade performativa do trombonista Radegundis Feitosa (1962–2010)**. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

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

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada, 2ª Edição. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2011.

CABRAL, Guilherme. **Ópera criada por paraibanos participa de programação cultural das Paralimpíadas**. [S. l.], 2016. Disponível em: <https://auniao.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/opera-de-autoria-de-paraibanos-participa-de-programacao-cultural-das-paralimpiadas>. Acesso em: 05 dez. 2023.

CALDWELL, Robert; WALL, Joan. **Excellence in Singing: multilevel learning and multilevel teaching**. Redmond: Caldwell Publishing Company, 2001.

CANTATA para W. J. Solha. **Jornal A União**, João Pessoa, 26, jun. 2016. Disponível em: <<https://portalcorreio.com.br/grupo-da-ufpb-fara-oratorio-profano-stella-splendens-em-joao-pessoa/>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

CARTER, Tim. **Word-painting**. [S. l.], 2001. Disponível em: <<https://www-oxfordmusiconline-com.ez15.periodicos.capes.gov.br/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030568?rskey=aG5mdp&result=1>>. Acesso em: 04 dez. 2023.

CAVALCANTI, Pedro Paulo Martins. **Réquiem para um trombone: análise para a regência da obra**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2022.

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

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. São Paulo: Boitempo, 2021.

COMPOMUS. **Eli-Eri Moura**. [S. l.], 2020. Disponível em: <<https://www.ufpb.br/compomus/contents/paginas/eli-eri-moura>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

CONCERTO. **Compositor Eli-Eri Moura vence prêmio no Festival de Gramado**. [S. l.], 2021. Disponível em: <<https://www.concerto.com.br/noticias/musica-classica/compositor-eli-eri-moura-vence-premio-no-festival-de-gramado>> Acesso em: 21 nov. 2023.

CORREIA, Renata Coutinho de Barros; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. A performance musical como perspectiva das propostas teórico-analíticas de Schenker e de teóricos neoschenkerianos. **Orfeu**, Florianópolis, v. 6, n. 3, p. 200-233, out. 2021.

DEMUS. **Grupo Iamaká**. [S. l.], 2016. Disponível em <<http://www.ccta.ufpb.br/demus/contents/menu/conjuntos-instrumentais/iamaka>> Acesso em: 22 nov. 2023.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

ELLISEN, Stanley A. **Conheça melhor o Antigo Testamento**. Ed. 2. São Paulo: Editora Vida, 2007.

ESPETÁCULO faz homenagem ao poeta Augusto dos Anjos. 2012. Disponível em: <<https://www.ufpb.br/antigo/content/espet%C3%A1culo-faz-homenagem-ao-poeta-augusto-dos-anjos>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

FERNANDES, Angelo José. **O Regente E A Construção Da Sonoridade Coral**: uma metodologia de preparo vocal para coros. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

FERREIRA, Livia. **Projeto de lei reconhece lenda do 'Cabeça de Cuia' como patrimônio cultural imaterial do Piauí; conheça a história**. [S. l.], 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pi/piaui/noticia/2023/10/04/projeto-de-lei-reconhece-lenda-do-cabeça-de-cuia-como-patrimonio-cultural-imaterial-do-piaui-conheca-a-historia.ghtml>>. Acesso em: 07 nov. 2024.

FIGUEIREDO, Sérgio Luiz Ferreira de. A função do ensaio coral: treinamento ou aprendizagem? **OPUS – Revista da ANPPOM**. [S. l.], v. 1, n. 1, p. 72-78, abr. 1989. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/9/13>>. Acesso em: 19 abr. 2023.

GRUPO da UFPB fará oratório profano Stella Splendens, em João Pessoa. **Portal Correio**, João Pessoa, 29, out. 2011. (Cultura & Diversão). Disponível em: <https://issuu.com/auniaio/docs/jornal_em_pdf_29-10-11/17>. Acesso em: 11 nov. 2024.

HAASEMANN, Frauke; JORDAN, James. **Group Vocal Technique**. The Vocalise Cards. Chapel Hill: Hinshaw Music, 1992.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2022**. Disponível em < <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pb/campina-grande.html>>. Acesso em: 13 nov. 2023.

JORDAN, James. The Choral Warm-Up: A Pedagogy Within A Sequential Method. In: JORDAN, James; McCARTHER, Sean; PRICE, Kathy Kessler. **The Anatomy of Tone: Applying Voice Science to Choral Ensemble Pedagogy**. Chicago: GIA, 2017.

JULIANA, Maria. **IAMAKÁ - Stella Splendens**. [S. l.], 26 jun. 2024. Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/629288716/videos/10153852160983717>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

KAPLAN, José Alberto. **Caso Me Esqueça(m)**: memórias musicais. Vol. 1. João Pessoa: Editora Quebra Quilo, 1999.

KIDNER, Derek. **Salmos 1-72, Introdução e Comentário**. São Paulo: Editora Vida Nova, 1980.

MADEIRA, Bruno. Considerações sobre análise musical e performance. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIII, 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2013. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2211/public/2211-7030-1-PB.pdf>. Acesso em: 30 dez. 2022.

MILLER, Richard. **A Estrutura do Canto**: Sistema e Arte na Técnica Vocal. São Paulo: É Realizações 2019.

MOURA, Eli-Eri. **Noite dos Tambores Silenciosos (for symphony orchestra)**. 2003. Thesys (Doctor of Music) – Faculty of Music, McGill University, Montreal, 2003.

MOURA, Eli-Eri. **Salmo 121**. Para coro SATB a *cappella*. [S. l.: s. n.], 2004. 1 partitura.

MOURA, Eli-Eri. Processo Composicional de Desfragmentação. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVI, 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Universidade de Brasília, 2006. p. 843-849. Disponível em: <https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao05/07COM_TeoComp_0503-099.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2023.

MOURA, Eli-Eri. **Ópera Dulcinea e Trancoso**. Para oito solistas, coro SATB e orquestra. [S. l.: s. n.], 2009. 1 partitura.

MOURA, Eli-Eri. **Réquiem para um Trombone**. Para Trombone, Soprano, Coro SATB e Orquestra sinfônica. [S. l.: s. n.], 2010. 1 partitura.

MOURA, Eli-Eri. Dulcinea e Trancoso – uma ópera armorial. **Atualidade da Ópera** - Série Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

Disponível em: <https://www.academia.edu/39448387/Dulcineia_e_Trancoso_-_uma_%C3%B3pera_armorial?auto=download%3E>. Acesso em: 05 dez. 2022.

MOURA, Eli-Eri. *Passionis de Flamma: uma breve introdução*. **Revista Claves**, João Pessoa, v. 2018, n. 1, p. 1-10, out. 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/42280/21069>>. Acesso em: 06 mar. 2024.

MOURA, Eli-Eri. [**Sobre Franklin Moura**]. Whatsapp: [Mensagem privada]. 05 abr. 2024. 10h50. 1 mensagem do Whatsapp.

MOURA, Eli-Eri. **Black Lives Matter**. [S. l.], 26 set. 2024. Facebook. Disponível em: <<https://web.facebook.com/photo/?fbid=10161046206833717&set=a.10151139886793717>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

MOURA, Eli-Eri. [**Relato sobre a ópera O Cabeça de Cuia**]. Whatsapp: [Mensagem privada]. 10 out. 2024. 18h02. 1 mensagem do Whatsapp.

MOURA, Eli-Eri. **A Coragem e a Cara**: “Memorial Musical de Luiz Gonzaga”, um tributo a Luiz Gonzaga em concerto e teatro. Não Publicado.

NOGUEIRA, Ilza. Análise composicional: o que, como e por que. **ART 20**, Salvador, UFBA, p. 5-14, dez. 1992.

O'TOOLE, Patricia. I Sing In A Choir But I Have “No Voice!”. **Visions of Research in Music Education**: [S. l.], v. 6, n. 4, 2005. Disponível em: <<https://opencommons.uconn.edu/vrme/vol6/iss1/4>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

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

ORQUESTRA de Câmara estreia ‘Cantata Bruta’ para homenagear Solha. Governo da Paraíba, 2011. Disponível em: <<https://antigo.paraiba.pb.gov.br/index-55462.html>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

OSUFPPB. **Jovens Regentes**. João Pessoa, 20 mar. 2024. Instagram: @osufpb.oficial. Disponível em <<https://www.instagram.com/p/C4vgaOELqan/?igsh=MTJsbzNvYmVqZ2o0bg==>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

PAUL, Sharon J. **Art and Science in the Choral Rehearsal**. Ed. 1. New York: Oxford University Press, 2020.

REV. DR. H. WILBUR SKEELS. **Rose Family Funeral Home**, [S. l.], 2011. Disponível em: <<https://rosefamilyfuneralhome.com/tribute/details/37/Rev-Skeels/obituary.html>>. Acesso em: 20 nov. 2023.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. Tradução de Zélia Chueke. **Cognition & Musical Arts**, [S. l.], 2, p. 25-43, 2007.

RYRIE, Charles. **A Bíblia Anotada Expandida**. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 2006.

ROQUETTE-PINTO, E. **Rondônia**. 4.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1938.

SACKS, Oliver. **Musicofilia**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008.

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

SIECK, Stephen. **Teaching with Respect: inclusive pedagogy for choral directors**. Milwaukee: Hal Leonard, 2017.

SILVA, Ana Paula Fonseca da. **Madrigal da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte: uma contribuição histórica**. 2014. Monografia (Licenciatura em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

SILVA, Carlos Alan Peres da. **Cadernos de Música da UFCG**. Campina Grande: EDUFCG, 2013.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. **O tipo vocal e seu timbre na caracterização das personagens: a Teoria dos Afetos a partir da Retórica e a ópera na segunda metade do século XIX**. 2021. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2021.

SILVA, Vladimir A. P. As Múltiplas Dimensões da Prática Coral. *In*: LAKSCHEVITZ, Eduardo (org.). **Cadernos do PAINEL: a preparação do regente**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: <<https://www.gov.br/funarte/pt-br/areas-artisticas/musica-2/musica-de-concerto/projeto-coral/arquivos/2016/junho-2016/CadernosdoPainel2014.epub>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

SILVA, Vladimir A. P. **Pensar, agir e cantar como solista**. [S. l.], 2016. Disponível em: <<https://musicaepoetica.blogspot.com/2016/08/pensar-agir-e-cantar-como-solista.html>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

SILVA, Vladimir A. P. **O Canto Coral na Paraíba: Eli-Eri Moura**. [S. l.], 2018. Disponível em: <<https://musicaepoetica.blogspot.com/2018/11/o-canto-coral-na-paraiba-eli-eri-moura.html>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

SILVA, Vladimir A. P. **O Canto Coral na Paraíba: Grupo Anima**. [S. l.], 2020. Disponível em: <<https://musicaepoetica.blogspot.com/2020/05/o-canto-coral-na-paraiba-grupo-anima.html>>. Acesso em: 29 nov. 2023.

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

SILVA, Vladimir A. P. **O regente Eli-Eri Moura em atuação**. Campina Grande, 22 nov. 2023. Depoimento oral.

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

SILVA, Vladimir A. P.; ANDRADE, Laís Lorrany; LIMA JÚNIOR, José Adriano de Sousa; ALVES, Daniel Berg Cirilo. Resenha do livro *Art & Science in the Choral Rehearsal*. **Revista da ABEM**, [S. l.], v. 31, n. 1, 2023. Disponível em: <<https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/1185>>. Acesso em: 12 nov. 2024.

SILVA, Vladimir; ANDRADE, Laís Lorrany; LIMA JÚNIOR, José Adriano de Sousa; ALVES, Daniel Berg Cirilo; NASCIMENTO, Anderson Maurício do. Ensinando com respeito: pedagogia inclusiva para regentes corais. **Orfeu**, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. e0301, 2024. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25562>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

SLOBODA, John. **A Mente Musical: a psicologia cognitiva da música**. Londrina: UEL, 2008.

SOARES, Eliel Almeida. **O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira**. 2017. 533 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SOLHA, Waldemar José. Apresentação do Espetáculo. *In: MOURA, Eli-Eri. Os Indispensáveis, para solistas, coro misto, banda de rock e orquestra sinfônica*. [S. l.: s. n.], 1992.

SOLHA, Waldemar José. **Dos Contos reais à gloriosa Cantata bruta**. [S. l.], 2012. Disponível em: <<https://literaturasemfronteiras.blogspot.com/2012/01/dos-contos-reais-gloriosa-cantata-bruta.html>>. Acesso em: 11 nov. 2024.

SOLHA, Waldemar José. **Autobiografia de Solha**. Cajazeiras: Editora Arribaça, 2023.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz**. Fatos sobre a voz na fala e no canto. São Paulo: EDUSP, 2015.

UFPB. **Autores e Intérpretes**. João Pessoa: Fundação Espaço Cultural, 1984. 1 disco sonoro.

ANEXO A – PARTITURA DO SALMO 150

SALMO 150

para coro, percussão e orquestra de cordas

Eli-Eri Moura

Tempo: ♩ = 72

Instrumentation: Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, Timpani, Panderola, Castanholas, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, Contrabaixo.

Lyrics:
Lou - vai ao Se -
Lou -
Lou -
Lou -

Dynamics: *p*, *mp*, *mf*

nhor no Seu san-tu - á - rio, lou - vai ao Se - nhor no Seu san-tu - á - rio e no fir-ma-men-to

vai ao Se - nhor, lou - vai ao Se - nhor, ao Se - nhor, lou - vai

vai, lou - vai ao Se - nhor, ao Se - nhor, lou - vai

vai, lou - vai ao Se - nhor, ao Se - nhor, lou - vai

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

16 *p* *mp*

S do Seu po - der. Lou - vai - o por Seus fei - tos, lou - vai - o con - for-me a Su-a

C Seu po - der. Lou - vai - o por Seus fei - tos, lou - vai - o,

T 8 Seu po - der. Lou - vai - o pe - los Seus po - de - ro - sos fei - tos, lou - vai - o,

B Seu po - der. Lou - vai - o por Seus fei - tos, lou - vai - o,

Vln. I *p* *pp* *mp*

Vln. II *p* *pp* *mp*

Vla. *p* *pp* *mp*

Vc. *p* *pp* *mp*

Cb. *p* *mp*

p *mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 113, contains measures 16 through 20. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano). A crescendo hairpin is shown at the bottom of the page, indicating a gradual increase in volume from *p* to *mp*.

24 *p* *Ten.* $\bullet = 170$

S
su - ma gran - de - za, lou - vai - o con - for-me a Su - a su - ma gran - de - za.

C
p
su - ma gran - de - za, lou - vai - o, su - ma gran - de - za.

T
8
p
su - ma gran - de - za, lou - vai - o, su - ma gran - de - za.

B
p
su - ma gran - de - za, lou - vai - o, su - ma gran - de - za.

24 *pp* *Ten.* $\bullet = 170$

Vln. I
p *p*

Vln. II
p *p*

Vla.
p *p*

Vc.
p *p*

Cb.
p *p*

31 *f*
S Com a trom - be - ta e com a har - pa,
f
C Com a trom - be - ta e com a har - pa,
f
T Com a trom - be - ta e com a har - pa,
f
B Com a trom - be - ta e com a har - pa,
31
Timp. *f* *pp*
31 *f*
Vln. I *f*
Vln. II *f*
Vla. *f*
Vc. *f*
Cb. *f*

39

S *mp*
com o a - du - fe e com a flau - ta, com o sal -

C *mp*
com o a - du - fe e com a flau - ta, com o sal -

T *mp*
com o a - du - fe e com a flau - ta, com o sal -

B *mp*
com o a - du - fe e com a flau - ta, com o sal -

Timp. *f* *pp* *f*

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 39 to 48. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese: "com o a - du - fe e com a flau - ta, com o sal -". The instrumental parts include Timpani, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics include *f*, *pp*, and *mp*. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

47

S
té - rio lou - vai ao Se - nhor! Com cor - das e ór - gãos *f*

C
té - rio lou - vai ao Se - nhor! Com cor - das e ór - gãos *f*

T
té - rio lou - vai ao Se - nhor! Com cor - das e ór - gãos *f*

B
té - rio lou - vai ao Se - nhor! Com cor - das e ór - gãos *f*

47
Timp. *pp* *f*

47
Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

55

S e com dan - ças, e com os cím - ba - los so -

C e com dan - ças, e com os cím - ba - los so -

T e com dan - ças, e com os cím - ba - los so

B e com dan - ças, e com os cím - ba - los so -

55

Timp. *pp* *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *Sempre Non Div.* *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 55 through 64. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese: "e com dan - ças, e com os cím - ba - los so -". The instrumental parts include Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *mf*, and the instruction *Sempre Non Div.* for the Viola part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

63

S
no - ros, e com os cím - ba - los re - tum -

C
no - ros, e com os cím - ba - los re - tum -

T
no - ros, e com os cím - ba - los re - tum -

B
no - ros, e com os cím - ba - los re - tum -

63
Timp.
pp *f*

63
Vln. I
f

Vln. II
f

Vla.
f

Vc.
f

Cb.
f

78

S
vai, sim, lou - vai ao Se - nhor, lou - vai ao Se - nhor, lou - vai ao Se -

C
nhor, lou - vai! Lou - vai ao Se -

T
8
vai, lou - vai, lou - vai, lou - vai ao Se - nhor, lou - vai, lou - vai ao Se -

B
vai, lou - vai, lou - vai! Lou - vai ao Se - nhor, ao Se -

Vln. I
pp mp

Vln. II
pp mp

Vc.
pp mp

Cb.
p mp

Detailed description: This is a page of a musical score, page 121, starting at measure 78. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and a string section (Violin I, Violin II, Violoncello, Contrabasso). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The string parts include dynamic markings (pp, mp) and crescendo/decrescendo hairpins. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for the strings and individual staves for the voices.

86

S
nhor, lou - vai - o! Com a trom - be - ta *f*

C
nhor, lou - vai - o! Com a trom - be - ta *f*

T
nhor, lou - vai - o! Com a trom - be - ta *f*

B
nhor, lou - vai - o! Com a trom - be - ta *f*

86

Timp. *pp* *f*

Pand. *f*

Cast. *f*

Vln. I *mp* *mp* *f*

Vln. II *mp* *mp* *f*

Vla. *mp* *f*

Vc. *mp* *f*

Cb. *f*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 122, contains measures 86 through 90. The top section features four vocal staves (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) with lyrics in Portuguese: "nhor, lou - vai - o! Com a trom - be - ta". The vocal parts are marked with a forte (*f*) dynamic. Below the vocal staves are the instrumental parts: Timpani (Timp.), Panduleros (Pand.), Castanets (Cast.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The instrumental parts begin at measure 86. The Timpani part starts with a piano (*pp*) dynamic and becomes forte (*f*) in measure 90. The Panduleros and Castanets parts enter in measure 90 with a forte (*f*) dynamic. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) also enter in measure 90 with a forte (*f*) dynamic, having been marked mezzo-piano (*mp*) in the preceding measures. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

94

S e com a har - pa, com o a - du - fe

C e com a har - pa, com o a - du - fe

T e com a har - pa, com o a - du - fe

B e com a har - pa, com o a - du - fe

Timp. *f*

Pand. *ff* *mf*

Cast. *ff* *mf*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 94 to 100. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese: 'e com a har - pa, com o a - du - fe'. The instrumental parts include Timpani, Pandeyros, Castanets, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Dynamics such as *f*, *ff*, and *mf* are indicated throughout. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

101

S
e com a flau - ta, com o sal - té - rio lou - vai ao Se -

C
e com a flau - ta, com o sal - té - rio lou - vai ao Se -

T
e com a flau - ta, com o sal - té - rio lou - vai ao Se -

B
e com a flau - ta, com o sal - té - rio lou - vai ao Se -

101

Timp.
p *f*

Pand.
f *f*

Cast.
f *f*

Vln. I
f *ff*

Vln. II
f *ff*

Vla.
f *ff*

Vc.
f *ff*

Cb.
f *ff*

108 *ff*
S nhor! Com cor - das e ór - gãos e com

108 *ff*
C nhor! Com cor - das e ór - gãos e com

108 *ff*
T nhor! Com cor - das e ór - gãos e com

108 *ff*
B nhor! Com cor - das e ór - gãos e com

108 *p* *ff*
Timp.

Pand.

Cast.

108 *f* *ff*
Vln. I

108 *f* *ff*
Vln. II

108 *f* *ff*
Vla.

108 *f* *ff*
Vc.

108 *f* *ff*
Cb.

115

S dan- ças, e com os cím - ba - los so - no - ros, *f*

C dan- ças, e com os cím - ba - los so - no - ros, *f*

T dan- ças, e com os cím - ba - los so - no - ros, *f*

B dan- ças, e com os cím - ba - los so - no - ros, *f*

Timp. *p* *f* *pp*

Pand. *mf*

Cast. *mf*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 115 through 120. It features vocal parts for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Timpani (Timp.), Pandeyra (Pand.), Castanets (Cast.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal parts have lyrics in Portuguese: "dan- ças, e com os cím - ba - los so - no - ros,". The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *p* (piano). Performance instructions like accents (>) and breath marks are present. The instrumental parts include specific techniques like *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo) for the timpani, and various articulations for the strings.

123

S e com os cim - ba - los re - tum - ban - tes

C e com os cim - ba - los re - tum - ban - tes

T e com os cim - ba - los re - tum - ban - tes

B e com os cim - ba - los re - tum - ban - tes

123

Timp. *f* *p*

Pand. *mf* *f* *p*

Cast. *mf* *f* *p*

123

Vln. I *f* *mp*

Vln. II *f* *mp*

Vla. *f* *mp*

Vc. *f* *mp*

Cb. *f* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 123 to 127. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts are in G major and have the lyrics 'e com os cim - ba - los re - tum - ban - tes'. The instrumental parts include Timpani, Pandeyros, Castanets, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The orchestration is dense, with many instruments playing in parallel motion.

131 *fff* *f* *dim.*
S lou - vai ao Se - nhor, lou - vai ao Se - nhor, lou - vai! To - do

131 *fff* *f* *dim.*
C lou - vai ao Se - nhor! To - do

131 *fff* *f* *dim.*
T lou - vai ao Se - nhor, lou - vai, lou - vai! To - do

131 *fff* *f* *dim.*
B lou - vai ao Se - nhor, lou - vai! To - do

131
Timp.

Pand. *fff*

Cast. *fff*

131 *fff* *f* *mf*
Vln. I

131 *fff* *f* *mf*
Vln. II

131 *fff* *f* *mf*
Vla.

131 *fff* *f* *mf*
Vc.

131 *fff* *f* *mf*
Cb.

fff

139 *p*
S ser, sim, lou - ve ao Se - nhor.
C ser, sim, lou - ve ao Se - nhor. *p*
T ser, sim, lou - ve ao Se - nhor. *p*
B ser, sim, lou - ve ao Se - nhor. *p*

139
Timp. *p*

139
Vln. I *mp* *p*
Vln. II *mp* *p*
Vla. *mp* *p*
Vc. *mp* *p*
Cb. *mp* *p*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 139 to 144. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese: 'ser, sim, lou - ve ao Se - nhor.' The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The vocal parts are marked with a piano (*p*) dynamic. The orchestral parts include Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The strings are marked with mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*) dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

147 *p*
S Lou - vai, lou - vai, lou - vai ao Se -

p
C Lou - vai, lou - vai ao Se -

p
T Lou - vai, lou - vai ao Se -

p
B Lou - vai, lou - vai ao Se -

147
Timp. *ppp* *pp*

147 *p*
Vln. I

p
Vln. II

p
Vla.

p
Vc.

p
Cb.

155

S
nhor. Lou - vai, lou - vai, lou - vai

C
nhor. Lou - vai, lou - vai

T
nhor. Lou - vai, lou - vai

B
nhor. Lou - vai, lou - vai

Timp.
pp ppp

Vln. I
pp mf

Vln. II
pp mf

Vla.
pp mf

Vc.
pp mf

Cb.
pp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 155 to 160. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese: 'nhor. Lou - vai, lou - vai, lou - vai'. The vocal lines are marked with dynamics *pp* and *f*. The orchestral parts include Timpani, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The Timpani part has dynamics *pp* and *ppp*. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Contrabasso) are marked with *pp* and *mf*. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

163 *p* *ppp*

S
ao Se - nhor.

163 *p* *ppp*

C
ao Se - nhor.

163 *p* *ppp*

T
ao Se - nhor.

163 *p* *ppp*

B
ao Se - nhor.

163 *p* *ppp*

Timp.

163 *f* *f*

Vln. I

163 *f*

Vln. II

163 *f*

Vla.

163 *f*

Vc.

163 *f*

Cb.

mf *f*

Poco Rit. -----

171

S

C

T

B

Poco Rit. -----

171

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

179 $\bullet = 72$ *p*

S E to - do ser que vi - ve, sim, lou - ve ao Se - nhor.

C *p*
To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor.

T *p*
To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor.

B *p*
To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor.

Vln. I $\bullet = 72$
fff *p*

Vln. II *fff* *p*

Vla. *fff* *p*

Vc. *fff* *p*

Cb. *fff*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 179 through 182. It features vocal parts for Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B), along with instrumental parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal parts have lyrics in Portuguese. The instrumental parts are marked with dynamics such as *fff* and *p*. A tempo marking of $\bullet = 72$ is present at the beginning of the section.

186 *pp* *molto* *f* $\bullet = 150$

S To - do ser que vi - ve, sim, lou - ve ao Se - nhor! i - vai, lou -

C To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor! Lou - vai, lou -

T 8 To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor! Lou - vai, lou -

B To - do ser, sim, lou - ve ao Se - nhor! Lou - vai, lou -

Timp. *mf* *f*

Pand. *mf* *f*

Cast. *mf* *f*

Vln. I *pp* *molto* *f*

Vln. II *pp* *molto* *f*

Vla. *pp* *molto* *f*

Vc. *pp* *molto* *f*

Cb. *pp* *molto* *f*

mp *molto* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 186 to 190. It features a vocal quartet (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) and an orchestra. The vocal parts have lyrics in Portuguese. The orchestration includes Timpani, Pandeylo, Castanets, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte), with a *molto* (very) marking. A tempo marking of $\bullet = 150$ is present. The vocal parts have a melodic line that rises and then falls, while the instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns.

192

S
vai ao Se - nhor!!

C
vai ao Se - nhor!!

T
vai ao Se - nhor!!

B
vai ao Se - nhor!!

192

Timp.
ff fff

Pand.
ff fff

Cast.
ff fff

Vln. I
ff

Vln. II
ff

Vla.
ff fff

Vc.
ff fff

Cb.
ff fff

ANEXO B – PARTITURA DO SALMO 121

Salmo 121

para coro misto a cappella
for mixed choir a cappella

Eli-Eri Moura

p $\text{♩} = 82$

Soprano
E - le - vo - os meus - o - lhos pa - ra os mon - tes,
Mine eyes shall be up - lift - ed to the mount - ains

Alto
E - le - vo - os meus - o - lhos pa - ra os mon - tes,
Mine eyes shall be up - lift - ed to the mount - ains

Tenor
E - le - vo - os meus - o - lhos pa - ra os mon - tes,
Mine eyes shall be up - lift - ed to the mount - ains

Bass
E - le - vo - os meus - o - lhos pa - ra os mon - tes,
Mine eyes shall be up - lift - ed to the mount - ains

mf *p* *mf*

S
de on - de me vi - rá o so - cor - ro, de on - de shall
from where shall come my help and com - fort, from where shall

A
tes, de on - de me vi - rá o so - cor - ro, de on - de shall
ains from where shall come my help and com - fort, from where shall

T
de on - de me vi - rá o so - cor - ro, de on - de shall
from where shall come my help and com - fort, from where shall

B
mon - tes, de on - de shall
from where shall help and com - fort, from where shall

mf *p* *mf*

9 *p*

S
me vi - rá.o so - cor - ro? Meu so - cor - ro vem do Se -
come my help and com - fort? My com - fort comes from the

A
me vi - rá.o so - cor - ro? Meu so - cor - ro vem do Se -
come my help and com - fort? My com - fort comes from the

T
8 me vi - rá.o so - cor - ro, o meu so - cor - ro? Meu so - cor - ro vem do Se -
come my help, my help and my com - fort? My com - fort comes from the

B
me vi - rá.o so - cor - ro? Meu so - cor - ro vem do Se -
come my help and com - fort? My com - fort comes from the

13 *f*

S
nhor, que cri - ou o céu e a ter - ra. O Se -
Lord, who made the earth and heav - en. For the

A
nhor, que cri - ou o céu e a ter - - - ra. O Se -
Lord, who made the earth and heav - - - en. For the

T
8 nhor, vem do Se - nhor, que cri - ou o céu e a ter - ra. O Se -
Lord, from the Lord, who made the earth, who made the earth and heav - en. For the

B
nhor, que cri - ou o céu e a ter - - - ra. O Se -
Lord, who made the earth and heav - - - en. For the

16

S
nhor é quem te guar - da, é tua som - bra à tua di -
Lord is your keep - er, and the shade up - on your

A
nhor é quem te guar - da, and é tua som - bra à tua di -
Lord is your keep - er, and the shade up - on your

T
nhor is your guar - - - da, é tu - a som - bra à tua di -
Lord is your keep - - - er, and the shade up - on your

B
nhor é quem te guar - - - da, é tua som - bra à tua di -
Lord the Lord is your keep - - - er, and the shade up - on your

19

S
rei - ta, o Se - nhor te guar - da - rá de to - do o
right hand. The Lord, He will keep you from all

A
rei - ta, o Se - nhor te guar - da - rá de to - do o
right hand. The Lord, He will keep you from all

T
rei - ta, o Se - nhor te guar - da - rá de to - do o
right hand. The Lord, He will keep you from all

B
rei - ta, o Se - nhor te guar - da - rá de to - do o
right hand. The Lord, the Lord, He will keep you from all

28 (Rit.) $\bullet = 74$

S
 sem - - - pre, pa - - ra sem - pre. E - le - vo os meus
 e - - - ver, and - - for e - ver. Mine eyes shall be up -

A
 sem - pre, pa - ra sem - pre, pa - ra sem - pre. E - le - vo os meus
 e - ver, for e - ver, and for e - ver. Mine eyes shall be up -

T
 sem - - - pre, pa - ra sem - pre. E - le - vo os meus
 e - - - ver and for e - ver. Mine eyes shall be up -

B
 sem - - - pre, pa - - ra sem - pre. E - le - vo os
 e - - - ver and for e - ver. Mine eyes lift

28 (Rit.) $\bullet = 74$

31

S
 o - lhos pa - ra os mon - tes, de on - de é que vi - rá o meu so -
 lift - ed un - to the mount - ains. From where shall come my help and my

A
 o - lhos pa - ra os mon - tes, de on - de é que vi - rá o meu so -
 lift - ed un - to the mount - ains. From where shall come my help and

T
 o - lhos pa - ra os mon - tes, de on - de é que vi - rá o so -
 lift - ed un - to the mount - ains. From where shall come my help and

B
 o - lhos pa - ra os mon - tes, de on - de vi - rá o so -
 up un - to the mount - ains. Whence come my help and

31

34 *f*

S
cor - ro? O meu so - cor - ro vem do Se - nhor, o meu so -
com - fort? My help and com - fort come from the Lord, my help and

A
cor - ro? O meu so - cor - ro vem do Se - nhor, o meu so -
com - fort? My help and com - fort come from the Lord, my help and

T
8 *f*
cor - ro? O meu so - cor - ro vem do Se - nhor, o meu so -
com - fort? My help and com - fort come from the Lord, my help and

B
f
cor - ro? O meu so - cor - ro vem do Se - nhor, o meu so -
com - fort? My help and com - fort come from the Lord, my help and

37 *mf*

S
cor - ro vem do Se - nhor, des - de a - go - ra e pa - ra
com - fort come from the Lord, from this time forth and for

A
mf
cor - ro vem do Se - nhor, des - de a - go - ra e pa - ra
com - fort come from the Lord, from this time forth and for

T
8 *mf*
cor - ro vem do Se - nhor, des - de a - go - ra e pa - ra
com - fort come from the Lord, from this time forth and for

B
mf
cor - ro vem do Se - nhor, des - de a - go - ra e pa - ra
com - fort come from the Lord, from this time forth and for

40 *p* *pp* *Rit.*

S
sem - - - pre, des - de a - go - ra_e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver, from this time forth and for e - - - ver.

A
sem - - - pre, des - de a - go - ra_e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver, from this time forth and for e - - - ver.

T
8 sem - - - pre, des - de a - go - ra_e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver, from this time forth and for e - - - ver.

B
sem - - - pre, des - de a - go - ra_e pa - ra sem - - - pre.
e - - - ver, from this time forth and for e - - - ver.

40 *p* *pp* *Rit.*

ANEXO C – PARTITURA DO SALMO 23

Salmo 23

Musical score for measures 22-28 of Psalm 23. The score includes parts for Tbn, Vl1, Vl2, Vla, Vlc, and CB. Measures 22, 25, and 28 are marked with bar numbers. The Tbn part features a melodic line with slurs and accents. The string parts (Vl1, Vl2, Vla, Vlc, CB) provide harmonic support with various rhythmic patterns and slurs.

Musical score for measures 31-34 of Psalm 23. The score includes parts for Tbn, Pno, Vl1, Vl2, Vla, Vlc, and CB. Measures 31 and 34 are marked with bar numbers. A tempo marking of $\text{♩} = 75-80$ is present. The Pno part has a dynamic marking of *p*. The Tbn part has a dynamic marking of *p*. The string parts (Vl1, Vl2, Vla, Vlc, CB) have dynamic markings of *p* and *pp*.

37 40

poco rit. *a tempo*

p

S O Se -

M O Se -

C

37 40

poco rit. *a tempo*

Pno

43

S nhor é o meu Pas - tor e na - da me fal - ta - rá. Dei-tar-me

M nhor é o meu Pas - tor e na - da me fal - ta - rá. Dei-tar-me

C

43

Pno

46 *mf* 49 *p*

S
faz em ver - des pas - tos, me con - duz a á - guas tran - qui - las. Re-fri-

M
faz em ver - des pas - tos, me con - duz a á - guas tran - qui - las. Re-fri-

C
p
Re-fri-

46 49

Pno
mf *p*

52 *mf*

S
ge - ra a mi - nha al - ma; gui - a - me pe - las ve - re - das da jus - ti - ça, por a -

M
ge - ra a mi - nha al - ma; gui - a - me pe - las ve - re - das da jus - ti - ça, por a -

C
ge - ra a mi - nha al - ma; gui - a - me pe - las ve - re - das da jus - ti - ça, por a -

52

Pno
mf

55 58

S
mor do seu no - me.

M
mor do seu no - me.

C
mor do seu no - me.

T
me. *mf* A - in-da que eu an-de pe-lo va - le da

Br
mf A - in-da que eu an - de pe-lo

B

55 58

Pno
p

61

mp

T
8 som - - - bra da mor - te, não te - me - rei mal al -

Br
mp
va - le da som - bra da mor - te, não te - me - rei mal al -

B
mp
não te - me - rei mal al -

61

Pno

64

mf *f*

T
gum, por - que tu es - tás co - mi - - -

Br
mf *f*
gum, por - que tu es - tás co - mi - - -

B
mf *f*
gum, por - que tu es - tás co - mi - - -

64

Pno

mf *f*

T
8 go; teu bor - dão e o teu ca - - -

Br
go; teu bor - dão e o teu ca - - -

B
go; teu bor - dão e o teu ca - - -

Pno
8va

67
T
mp ja - do me con - so - lam, o teu bor - dão e o teu ca -

Br
mp ja - do me - con - so - lam, o teu bor - dão e o teu ca -

B
mp ja - do me - con - so - lam, o teu bor - dão e o teu ca -

67
Pno
mp

70

The musical score consists of five staves. The top four staves are for voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baritone (Br). The bottom staff is for Piano (Pno). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are: "ja - do me con - so - - - lam." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. A rehearsal mark "70" is placed above the piano staff.

S
C
T
Br
B
Pno

ja - do me con - so - - - lam.
ja - do me con - so - - - lam.
ja - do me con - so - - - lam.

70

mf
p
p
pp

Pre -

73 *mf* 76

S
Pre - pa - ras pa - ra mim na pre - sen - ça dos meus i - ni - mi - gos, un - ges

C
pa - ras u - ma me - sa pa - ra mim na pre - sen - ça dos meus i - ni - mi - gos, un - ges

T *mf*
Pre - pa - ras pa - ra mim na pre - sen - ça dos i - ni - mi - gos,

B *mf*
Pre - pa - ras pa - ra mim na pre - sen - ça dos i - ni - mi - gos

Pno *mf*

79 *f*

S
mi - nha ca - be - ça com ó - leo, o meu cá - li - ce trans -

C
mi - nha ca - be - ça com ó - leo, o meu cá - li - ce trans -

T *f*
un - ges, un - ges com ó - leo, o meu cá - li - ce trans -

B *f*
un - ges, un - ges com ó - leo, o meu cá - li - ce trans -

Pno *f*

79

82

S
bor - - - - da. Cer-ta - men - te que_a bon -

C
bor - - - - da. Cer-ta - men - te que_a bon -

T
bor - - - - da. Cer-ta - men - te que_a bon -

B
bor - - - - da. Cer-ta - men - te que_a bon -

Pno

82

85

S *mp*
da - de e_a mi - se - ri - cór - dia me se - gui - rão to - dos os

C *mp*
da - de e_a mi - se - ri - cór - dia

T *mp*
da - de e_a mi - se - ri - cór - dia por to - - - dos os

B *mp*
da - de e_a mi - se - ri - cór - dia os

Pno

85

88

S di - as, por to - da mi - nha vi - da, e ha - bi - ta -

C me se - gui - rão por - to - da mi - nha vi - da, e ha - bi - ta -

T di - - - as da vi - - - da, e ha - bi - ta - rei, e ha - bi - ta -

B di - - - as da vi - - - da, da vi - da, e ha - bi - ta -

88

Pno

91

S rei na ca - sa do Se - nhor por lon - gos di - - - - -

C rei na ca - sa do Se - nhor por lon - gos di - - - - -

T rei na ca - sa do Se - nhor por lon - gos di - - - - -

B rei na ca - sa do Se - nhor por lon - gos di - - - - -

91

Pno

rit. *meno mosso* **94**

S *ff* *mf*
as, e_ha-bi-ta - rei na ca-sa do Se - nhor, e_ha-bi-ta - rei na ca - sa do Se-

C *ff* *mf*
as, e_ha - bi-ta - rei na ca-sa do Se - nhor, e_ha - bi-ta-rei com o Se-

T *ff* *mf*
as, e_ha - bi-ta - rei na ca-sa do Se - nhor, e_ha - bi-ta-rei com o Se-

B *ff* *mf*
as, e_ha - bi-ta - rei na ca-sa do Se - nhor, e_ha - bi-ta-rei com o Se-

Pno *ff* *mf* **94**

97

100

rit.

♩. = 44

The musical score consists of the following parts:

- Tbn:** Tenor Trombone part, starting with a rest and then playing a melodic line in measure 100.
- S:** Soprano vocal part with lyrics: "nhor por lon-gos di - - as." Dynamics include *p*.
- C:** Alto vocal part with lyrics: "nhor di - - as." Dynamics include *p*.
- T:** Tenor vocal part with lyrics: "nhor di - - as." Dynamics include *p*.
- B:** Bass vocal part with lyrics: "nhor di - - as." Dynamics include *p*.
- Pno:** Piano accompaniment, featuring chords and a melodic line in the right hand. Dynamics include *p*. A *rit.* marking is present above the staff.
- Vl1, Vl2, Vla, Vlc, CB:** String parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso) playing a rhythmic accompaniment of dotted quarter notes.

Measure numbers 97 and 100 are indicated. A tempo change to *rit.* is shown above measure 97. A dynamic marking of *p* (piano) is present in several parts. A *8va* marking is present above the piano part in measure 100. The tempo marking $\text{♩.} = 44$ is shown above the piano part in measure 100.

ANEXO D - TERMO DE AUTORIZAÇÃO

João Pessoa-PB, 10 de março de 2025.

Eu, Eli-Eri Luiz de Moura, autorizo a inserção dos *Salmos 23, 121 e 150*, obras de minha autoria, na dissertação intitulada **A Música Coral de Eli-Eri Moura: uma proposta analítico-interpretativa para os Salmos 150, 121 e 23**, de Laís Lorrany Andrade, orientada pelo professor Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB.



Eli-Eri Luiz de Moura