



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

DANIEL BERG CIRILO ALVES

**BREVIDADE, INTENSIDADE E SIMPLICIDADE NA MÚSICA CORAL DE TOM K:
uma proposta interpretativa dos *Madrigais Espirituais***

JOÃO PESSOA-PB

2024

DANIEL BERG CIRILO ALVES

**BREVIDADE, INTENSIDADE E SIMPLICIDADE NA MÚSICA CORAL DE TOM K:
uma proposta interpretativa dos *Madrigais Espirituais***

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 em Música na área de concentração em Composição e Interpretação Musical.

Orientador: Dr. Vladimir Alexandro Pereira Silva

João Pessoa-PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A474b Alves, Daniel Berg Cirilo.

Brevidade, intensidade e simplicidade na música coral de Tom K : uma proposta interpretativa dos Madrigais espirituais / Daniel Berg Cirilo Alves. - João Pessoa, 2025.

116 f. : il.

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

1. Música coral sacra. 2. Literatura coral brasileira. 3. Madrigais espirituais. 4. Regência. 5. Vozes iguais. I. Silva, Vladimir Alexandro Pereira. II. Título.

UFPB/BC

CDU 783.6(043)

FOLHA DE AVALIAÇÃO



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

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Titulo da Dissertação: **“BREVIDADE, INTENSIDADE E SIMPLICIDADE NA MÚSICA CORAL DE TOM K: uma proposta interpretativa dos *Madrigais Espirituais*.”**

Mestrando(a): **DANIEL BERG CIRILO ALVES**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Data: 27/12/2024 11:54:48-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Dr. VLADIMIR ALEXANDRO PEREIRA SILVA
Orientador/UFCG

Documento assinado digitalmente
 JOAO VALTER FERREIRA FILHO
Data: 13/01/2025 10:14:40-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Dr. JOÃO VALTER FERREIRA FILHO
Membro Interno do Programa/UFPB

Documento assinado digitalmente
 EDUARDO LAKSCHEVITZ XAVIER ASSUNCAO
Data: 27/12/2024 12:00:19-0300
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>

Dr. EDUARDO LAKSCHEVITZ XAVIER ASSUNÇÃO
Membro Externo à Instituição / UNIRIO

João Pessoa, 27 de dezembro de 2024.

Dedico esse trabalho à memória do meu amigo, maestro e professor Tom K.

“É assim que defino minha música: BIS – Breve, Intensa e Simples.” (Tom K)

RESUMO

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (1953-2023), mais conhecido como Tom K, professor, regente de coro, compositor e arranjador, escreveu obras instrumentais e vocais que têm sido interpretadas no Brasil e no exterior. Contudo, segundo consultas em bancos de dados acadêmicos, ainda não existem estudos sobre essa produção. A música coral é muito significativa na obra de Tom K, que, em termos idiossincráticos, a define como BIS (Breve, Intensa e Simples). Entre arranjos e composições ele escreveu mais de duas centenas de peças para coros, utilizando textos bíblicos, do cancionero popular nacional, regional e de sua própria autoria. O objetivo geral da presente pesquisa foi investigar as obras sacras de Tom K escritas para vozes iguais (TTBB), identificando os seus elementos característicos, tendo em vista a criação de referenciais para os intérpretes, incluindo regentes e coralistas. São objetivos específicos: (1) realizar um levantamento, salientando as composições sacras e seculares, *a cappella* e com acompanhamento; (2) analisar os *Madrigais Espirituais* (TTBB), propondo estratégias interpretativas; (3) relatar e refletir sobre o processo interpretativo. A investigação é exploratória e pretendeu contribuir para o registro de repertório de música coral produzida no Estado da Paraíba, visto que, mesmo sendo conhecido entre regentes e coros, assim como divulgado em alguns projetos, esse repertório ainda é pouco estudado e interpretado. Os resultados indicam que a literatura coral produzida por Tom K contempla obras sacras escritas para vozes iguais (TTBB), com elementos peculiares, sendo um referencial para os intérpretes, incluindo regentes e coralistas.

Palavras-chave: Regência. Vozes iguais (TTBB); Canto coral; Música sacra; Literatura coral brasileira. Madrigais espirituais.

ABSTRACT

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (1953-2023), better known as Tom K, was a professor, choir conductor, composer, and arranger who wrote instrumental and vocal works performed both in Brazil and abroad. However, according to academic database searches, no studies on his work have been found to date. Choral music plays a significant role in Tom K's body of work, which he idiosyncratically defines as BIS (Brief, Intense, and Simple). Between arrangements and compositions, he wrote over two hundred pieces for choirs, using biblical texts, popular and regional Brazilian songs, as well as his own lyrics. The general objective of this research was to investigate Tom K's sacred works written for equal voices (TTBB), identifying their characteristic elements to establish references for performers, including conductors and choristers. The specific objectives are: (1) to conduct a survey highlighting sacred and secular compositions, both a cappella and accompanied; (2) to analyze the *Madrigais Espirituais* (TTBB), proposing interpretative strategies; (3) to report and reflect on the interpretative process. This exploratory research aimed to contribute to the documentation of the choral music repertoire produced in the state of Paraíba. Despite being known among conductors and choirs and being promoted through some projects, this repertoire is still underexplored and rarely performed. The results indicate that Tom K's choral literature includes sacred works for equal voices (TTBB) with distinctive elements, serving as a reference for performers, including conductors and choristers.

Keywords: Choral Conducting; Equal voices (TTBB); Choral singing; Sacred music; Brazilian choral literature. Spiritual madrigals.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Tom K, Foto da primeira comunhão	17
Figura 2 – Euclides Ponce Leon, em sua escola de música	18
Figura 3 – Maestro Pedro Santos, regendo na Igreja de São Francisco, em João Pessoa-PB	20
Figura 4 – Madrigal Paraíba, em Porto Alegre, outubro de 1975, sob a regência de Pedro Santos	21
Figura 5 – Cópia da partitura <i>Ave Verum</i> de Pedro Santos (1975)	22
Figura 6 – Jornal A União, João Pessoa-PB, sexta, 4 de junho de 1980, ano LXXXVIII, nº162 (esq.), e sábado, 5 de julho de 1980, ano LXXXVII, nº 127 (dir.), mostrando a atividade do Madrigal Pedro Santos	23
Figura 7 – Jornal A União, João Pessoa-PB, domingo, 17 de agosto de 1980, ano LXXXVII, nº162	24
Figura 8 – Programa do concerto de abertura da FUMIB	28
Figura 9 – Capa do programa do concerto Madrigal da UFBA	31
Figura 10 – Capa dos livros de Tom K publicados pela EDUFPB	33
Figura 11 – “Aleluia”, primeira composição de Tom K	34
Figura 12 – Tom K (o primeiro da esquerda para a direita) com compositores e membros da COMPOMUS	35
Figura 13 – Programa do concerto da oficialização da aposentadoria de Tom K	36
Figura 14 – Tom K com a família	37
Figura 15 – Toré dos Caboclos e dos Mestres, de Tom K, abertura	40
Figura 16 – Primeiros compassos de Catiti, Cairê e Rudá	41
Figura 17 – Trecho do arranjo O meu país, com observações feitas à mão	43
Figura 18 – O meu país, indicações para os intérpretes	43
Figura 19 – Xote das Meninas, c. 27- 34	44
Figura 20 – Baticum, manuscrito	45
Figura 21 – Manuscrito da capa do arranjo de Baianá, Meu Maracatu, de Tom K	46
Figura 22 – Melodia de O Meu Maracatu	47
Figura 23 – Meu Maracatu, de Tom K	48
Figura 24 – Refúgio, seção inicial (c. 1-9), que corresponde ao primeiro verso do Salmo 46	54
Figura 25 – Refúgio, segunda seção (c. 10-13), que corresponde ao primeiro	

verso do Salmo 46	56
Figura 26 — Refúgio, terceira seção (c. 14-18), que corresponde ao sexto verso do Salmo 46	56
Figura 27 — Refúgio, quarta seção (c. 19-22), que corresponde ao oitavo verso do Salmo 46	57
Figura 28 — Refúgio, última seção (c. 23-27), síntese do Salmo 46	58
Figura 29 — A paz de Deus, seção inicial (c. 1-6)	60
Figura 30 — A paz de Deus, segunda seção (c. 7-14)	61
Figura 31 — A paz de Deus, terceira seção (c. 14-22)	61
Figura 32 — A paz de Deus, seção final (c. 22-33)	62
Figura 33 — Ânsia, primeira seção	64
Figura 34 — Ânsia, segunda seção	65
Figura 35 — Ânsia, terceira seção	66
Figura 36 — Comparação da primeira e segunda versão - Ânsia:(c. 34-37)	67
Figura 37 — Uma linda melodia, versão primária	68
Figura 38 — Coral Filhos de Asafe, no Festival Nacional de Corais (FENACE), na estreia da peça Ânsia	70
Figura 39 — Bendito seja o Sol, seção inicial	71
Figura 40 — Bendito seja o Sol, segunda seção	72
Figura 41 — Bendito seja o Sol, terceira seção	73
Figura 42 — Bendito seja o Sol, seção final	73
Figura 43 — Coro de Câmara de Campina Grande, praticando o solfejo rítmico	77
Figura 44 — Coro de Câmara de Campina Grande, em Salvador (BA).....	78
Figura 45 — Partitura do Ponteio N° 48, modificada pelo pesquisador.....	79
Figura 46 — Quarteto de trombones.....	81
Figura 47 — QR Code com a música “Refúgio” (Tom K).....	82
Figura 48 — QR Code com a música “A paz de Deus” (Tom K).....	82
Figura 49 — QR Code com a música “Ânsia” (Tom K).....	84
Figura 50 — QR Code com a música “Bendito seja o Sol” (Tom K).....	84
Figura 51 — Equipe do Coro Sinfônico da Paraíba	86
Figura 52 — Ottoni como corista na Associação de Canto Coral da Paraíba, regido por Olga Ribeiro, 1958.....	87

LISTA DE TABELA

Tabela 1— Coristas do Madrigal Paraíba.....	21
Tabela 2 — Músicas experimentais.....	38
Tabela 3 — Músicas instrumentais.....	38
Tabela 4 — Músicas vocais solo e diferentes instrumentos.....	39
Tabela 5 — Proposta de adaptação de obras SCTB-TTBB.....	68

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

APCEF – Associação de Pessoal da Caixa Econômica Federal

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

COMPOMUS – Laboratório de Composição da Universidade Federal da Paraíba

EEMAN – Escola Estadual de Música Antenor Navarro

EDUEPB – Editora da Universidade Federal da Paraíba

FENAC – Festival Nacional de Corais

FEPAC – Festival Paraibano de Coros

FIMUS – Festival Internacional de Música

FUMIB – Fundação Musical Isabel Buriti

FUNART – Fundação Nacional de Artes

ISEA – Instituto Superior de Educação Artística

IFPB – Instituto Federal da Paraíba

NUDOC – Núcleo de Documentação Cinematográfica

NABRC-ABRACO – Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros

OSPB – Orquestra Sinfônica da Paraíba

OSUEPB – Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba

SCTB – Soprano, Contralto, Tenor e Baixo

SCC – Soprano, I Contralto, II Contralto

SSC – I Soprano, II Soprano, Contralto

SESC – Serviço Social do Comércio

TTBB – I Tenor, II Tenor, Barítono, Baixo

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UEPB – Universidade Federal da Paraíba

UFCG – Universidade Federal de Campina Grande

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UNIPÊ – Centro Universitário de João Pessoa

(C.) – Compasso

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 Antônio Carlos Batista Pinto Coelho: vida e obra	17
1.1. Aspectos biográficos	17
1.2 A música de Tom K: visão geral.	38
1.3 A música coral de Tom K: arranjos e composições	40
2 ANÁLISE DOS MADRIGAIS ESPIRITUAIS	50
2.1 Premissas históricas	50
2.2 Refúgio	53
2.3 A paz de Deus	59
2.4 Ânsia	64
2.5 Bendito seja o sol	70
3 RELATO E REFLEXÃO SOBRE A INTERPRETAÇÃO DOS MADRIGAIS ESPIRITUAIS DE TOM K	76
3.1 Atividades preparatória para o recital de mestrado	76
3.2 O recital de mestrado	80
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	91
ANEXO A	95
ANEXO B	98
ANEXO C	101
ANEXO D	105
ANEXO E	110

INTRODUÇÃO

Minha trajetória como regente de coro começou logo cedo, por incentivo dos meus pais, que eram coristas e me levavam aos ensaios do coro do qual eles faziam parte. Desde a primeira vez que vi um coro e uma orquestra se apresentando, sabia o que queria ser: regente. Assim, comecei a cantar em grupos musicais ainda criança. Com 5 anos, já fazia parte de um conjunto musical de meninos cantores chamado *Mensageiros do Senhor*, que ensaiava semanalmente e se apresentava aos domingos na Igreja.

Aos nove de idade, comecei a estudar piano, com a professora Mônica da Silva Santos Braz e, aos 12 anos, ingressei no coral que meus pais cantavam, o Coral Monte das Oliveiras, regido pela maestra Geonissa dos Santos Pereira, que me incentivou a conduzir o coral local, logo que soube que eu estava estudando piano. Desse modo, passei a ajudar nos ensaios, ensinando as partes dos naipes que estavam dentro da minha tessitura vocal, isto é, tenor e contralto. A referida professora estudou em uma escola de regência, fundada em Bayeux (PB), pela professora Carmelita Lima (1922-2012), em meados dos anos 1950. Dando continuidade aos meus estudos, ingressei para a Escola Estadual de Música Antenor Navarro (EEMAN), ao mesmo tempo que regia corais na capital e no interior do estado da Paraíba.

Em 2002, entrei para o Coral Universitário da Paraíba, o Gazzi de Sá, que àquela altura era regido pelo professor Carlos Anísio. A partir deste contato, meus horizontes se ampliaram e passei a ter acesso à música coral para além dos muros da igreja. Toda essa vivência estimulou a minha profissionalização, razão pela qual em 2009, com a criação do Bacharelado em Regência da UFPB, decidi investir nessa área, sendo o primeiro aluno da recém-criada graduação. Esse também foi meu primeiro contato com o maestro Tom K, que me avaliou no processo seletivo que culminou com a minha entrada no curso de Regência. Ele foi meu professor em várias disciplinas e me levou para estagiar em alguns corais, dentre os quais o da Associação do Pessoal da Caixa Econômica Federal (APCEF-PB) e no Gazzi de Sá. Neste coro, ajudei a preparar o repertório que seria apresentado no 17º Festival de Paraibano de Coros (FEPAC), ensaiando as músicas do compositor, Adeildo Vieira que foram arranjadas por Tom K.

O maestro Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (1953-2023), mais conhecido como Tom K, nasceu em Pernambuco, mas desde os treze anos de idade viveu na capital paraibana, terra dos seus pais. Tom K se destacou como professor, regente de coro, compositor e arranjador. Suas obras instrumentais e vocais têm sido interpretadas no Brasil e no exterior. Contudo, ainda não existem estudos sobre essa produção.

A música coral é, sem dúvida, a maior expressão musical de Tom K que, em termos gerais, define a sua música como BIS: Breve, Intensa e Simples. Ao todo, ele escreveu mais de duas centenas de peças para coros, incluindo arranjos e composições originais, utilizando textos bíblicos, do cancionário popular nacional, regional e de sua própria autoria.

Um dos traços marcantes da sua escrita coral é a conexão entre música e texto, um aspecto que ele tratou com muita atenção desde o início da sua carreira. Essa particularidade certamente adveio do contato com o maestro Pedro Santos, seu mentor, que dizia que “o texto era um pretexto para se fazer música” (Coelho, 2021). A partir dessa perspectiva, ele ampliou a ideia sobre a função do texto na obra vocal, fato que o permitiu trabalhar com mais liberdade, observando criteriosamente as estruturas poéticas, sem necessariamente estar preso a elas.

Minha admiração pela música de Tom K cresceu, razão pela qual, durante a pandemia provocada pelo COVID-19, cursei uma pós-graduação *lato sensu* em regência coral, na Universidade Federal da Bahia, cujo tema do trabalho de conclusão foi a obra dele. O estudo inicial foi fundamental para abrir caminhos, embora tenha gerado novos questionamentos, como, por exemplo, quais elementos definem a escrita coral de Tom K e como, a partir da análise de tais elementos, podemos estabelecer estratégias interpretativas para as obras sacras, especialmente aquelas escritas para coro de vozes iguais?

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, investigar as obras sacras de Tom K escritas para vozes iguais (TTBB), identificando os seus elementos característicos, visando a criação de referenciais para os intérpretes, incluindo regentes e coralistas. São objetivos específicos: 1) realizar um levantamento, salientando as composições sacras e seculares, *a cappella* e com acompanhamento; 2) analisar os *Madrigais Espirituais* (TTBB) de Tom K, propondo estratégias interpretativas; 3) relatar e refletir sobre o processo interpretativo.

Esta dissertação tem caráter qualitativo e seu universo de investigação é constituído pelas obras corais de Tom K, *a cappella* e com acompanhamento. No que concerne aos instrumentos de coleta de dados, usamos a pesquisa bibliográfica, buscando referências diversas sobre o compositor e sua obra em livros, dissertações, teses e periódicos. A pesquisa documental também foi recorrente, pois, por meio dela, consultei acervos privados em busca de manuscritos, obras não publicadas, programas de concerto, encartes de mídias e fotografias que possam se relacionar com nosso objeto de estudo. Além disso, entrevistei o compositor e pessoas que, de alguma forma, estavam no seu entorno.

O texto está organizada em três partes. Na primeira, me detive nos aspectos biográficos do compositor, apresentando sua trajetória como violonista, regente, professor e compositor-arranjador. Na segunda, o foco recai sobre a descrição das suas obras, de modo geral,

apresentando peças instrumentais e vocais escritas em diferentes momentos da sua caminhada. Especial atenção é dada às obras que integram os *Madrigais Espirituais* (TTBB). O ciclo é analisado a fim de revelar aspectos relevantes da sua estrutura e forma. É importante ressaltar que, antes de analisar as obras em tela, me dediquei à coleta e catalogação da produção coral de Tom K.¹ A organização e análise dos dados levou em consideração a catalogação e a categorização dos documentos, a exemplo das partituras editadas pelo compositor, ordenadas pelo ano de composição e/ou estreia e edição de partituras manuscritas. Ademais, a realização de transcrição textual da entrevista semiestruturada, selecionando trechos importantes para o processo analítico. No terceiro e último capítulo, relatei como ocorreu a preparação do repertório, refletindo sobre tal processo, incluindo o relato de experiência e o processo de formação musical do pesquisador, e seu reflexos na realização desta pesquisa.

A investigação é pioneira e vem preencher uma lacuna no registro de repertório de música coral produzida no estado da Paraíba, visto que, mesmo sendo conhecido entre regentes e coros, assim como divulgado em alguns projetos, a exemplo do SESC Partituras, esse repertório ainda é pouco estudado. Minha meta é contribuir para a preservação da memória musical brasileira, servindo de suporte para os trabalhos de regentes e profissionais da área.

¹ A catalogação de documentos musicais é de grande importância para o controle da informação, devido ao seu caráter cultural e histórico. Para os especialistas, a partitura é considerada uma fonte fundamental para pesquisa, pois apresenta diversas informações que vão além do título e do compositor, tais como instrumento, tom, modo, ritmo, dentre outros parâmetros. Estas informações tornam a catalogação desses documentos mais complexa, por requerer um certo conhecimento por parte do analista responsável pela descrição, em geral o bibliotecário, porém de elevada importância para os musicistas (Costa 2013, p. 3).

1. ANTÔNIO CARLOS BATISTA PINTO COELHO: VIDA E OBRA

Este capítulo está organizado em três seções. Na primeira, faço um levantamento biográfico, destacando pontos importantes na trajetória pessoal e profissional de Tom K, desde os primeiros contatos com a música até a sua aposentadoria, como professor da UFPB. Na segunda, falo sobre sua música, de modo geral, apontando as principais características, bem como títulos e data de composição de várias peças instrumentais. Por fim, foco nos arranjos e composições para coro, apresentando exemplos e um catálogo de obras.

1.1. Aspectos biográficos

Antônio Carlos Batista Pinto Coelho nasceu em Recife, estado de Pernambuco, em 5 de setembro de 1953, filho do casal Dr. Oscar Pinto Coêlho e Julia Batista Pinto Coêlho, neta de imigrantes portugueses. Desde a infância, manteve contato com a música. Segundo relato pessoal de Tom K (2021), seu avô tocava flauta, sua mãe e uma tia tocavam piano e duas irmãs tocam sanfona. Em sua casa, na Rua do Jasmim, no bairro de Boa Vista, Recife, havia uma discoteca, deixada por seu pai, que faleceu quando ele tinha apenas oito anos (Figura 1).

Figura 1 – Tom K, foto da primeira comunhão, em 1961.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

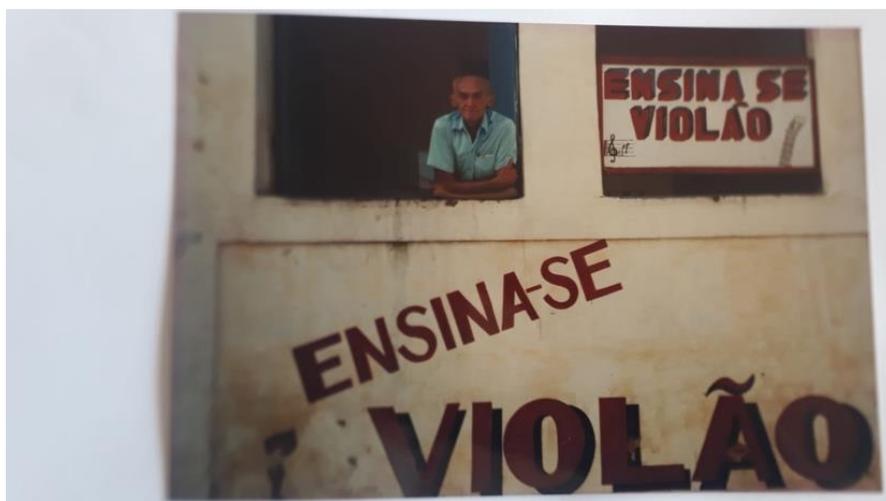
Nela era possível ouvir estilos e gêneros variados de música, incluindo Bach, Beethoven, Mozart, Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga e Marinês. Todos esses integravam a seleção musical daqueles primeiros anos de vida. Além desse repertório, ele cresceu ouvindo as marchas carnavalescas, entoadas pela orquestra de Clóvis e Joaquim Pereira, e grupos de maracatus que passavam em frente a sua residência, agora na Rua Amélia, durante os dias de carnaval. Quando criança, não teve a oportunidade de estudar música, diferentemente das suas irmãs, que iniciaram os estudos de acordeom logo cedo. Escondido, algumas vezes Tom K tentou descobrir como aquele instrumento, que era muito bem cuidado e guardado, produzia o som. Até aquele momento, esse era o seu maior contato com a música.

Em 1969, Tom K mudou-se com a família para a capital da Paraíba. Lá teria início uma vida nova, com amplos horizontes musicais. Assim, foi em João Pessoa que ele teve sua iniciação musical. Seu primo, Edgard Filho, lhe apresentou o violão, conforme relato:

Os primeiros acordes de violão que Tom K aprendeu foram comigo, dentro do que de mais simples se pode fazer com os dedos e as cordas: os acordes básicos e a sucessão com as pestanas, sendo o que eu tinha de mais avançado naquele momento. O violão passou a se avolumar na vida de Tom K, que foi procurar um professor de verdade (Pimenta Filho, 2023).

Pimenta Filho confirma que a primeira aula oficial de música de Tom K foi com o professor Euclides Ponce Leon (Figura 2), que lhe ensinou a tocar violão popular, sem o uso da partitura, de ouvido, como popularmente se diz.

Figura 2 – Euclides Ponce Leon, em sua escola de música.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

Com pouco tempo de estudo, Tom K já conseguia executar, com destreza, músicas que conhecia com a interpretação de sua maior referência e fonte de inspiração: Dilermando Reis. *Sons de Carrilhões*, de João Pernambuco (1883-1947), e *Abismo de Rosas*, de Américo Jacomino (1889-1928), foram suas primeiras peças. Essas aulas lhe renderam muitas experiências na música popular e o início de uma promissora carreira.

Em 1973, Tom K iniciou os estudos em violão clássico, no Conservatório Antenor Navarro, fundado em 1931 pelo maestro Gazzzi de Sá (1901-1981), atualmente Escola Estadual de Música Antenor Navarro (EEMAN). Neste período, segundo Pimenta Filho (2023), Tom K teve aula com vários professores, dentre eles o compositor e cantor Vital Farias. O violão seria o companheiro de Tom K por muitos anos, especialmente porque ingressou para o Bacharelado em Música (Violão), da Universidade Federal da Paraíba, graduando-se, anos depois, na classe do professor Djalma Marques.

Como violonista, realizou diversos concertos por estados brasileiros na condição de solista e em recitais nas várias cidades do estado da Paraíba. Ademais, como observa Mattos (2017, p. 130-131), ele participou da primeira orquestra de violões da Paraíba, fundou o curso de violão no Museu de Artes de Campina Grande e do Centro de Estudos do Violão, em João Pessoa, e foi professor de violão do Instituto Superior de Educação Artística (ISEA). Nessa mesma década, começou a estudar contraponto com o padre Jaime Diniz e harmonia e composição com o maestro José Alberto Kaplan.

Em entrevista que Tom K concedeu ao pesquisador deste trabalho, ele disse que o primeiro contato que teve com o canto coral remonta à EEMAN, pois foi nesta instituição, também em 1973, que ele passou a integrar o coral do Conservatório, cantando no naipe dos baixos. Alix Nóbrega e Ísis Marinho foram suas primeiras maestras. Depois, em 1975, com a continuação dos estudos formais em música e sua experiência como corista, passou a participar, a convite de sua prima, Elisabeth Pimenta, do Madrigal Paraíba, regido pelo maestro Pedro Santos. Nascido em Manaus (AM), em 1932, e falecido em João Pessoa, em 1986, Pedro Santos,

chegou à capital paraibana em 1958. Na Universidade Federal da Paraíba, foi um dos líderes do movimento pela criação do Departamento de Artes e Comunicação. Além disso, integrou o grupo que trabalhou no Núcleo de Documentação Cinematográfica (NUDOC), tendo sido um dos seus coordenadores. Escreveu obras vocais e instrumentais, destacando-se a sua produção para teatro e cinema. Estilisticamente, suas composições abrangem um grande leque de tendências, indo do ortodoxo ao experimental (Silva, 2020, p. 132).

Como já mencionado, a influência do maestro manauara (Figura 3) em solo paraibano foi expressiva e fundamental para a formação de muitos músicos. Como aponta Luiz Carlos Durier, “ele era um professor carinhoso, dedicado e muito competente. Ensinava harmonia e regência coral e nos deu excelentes referências” (Meireles, 2020, p. 17). No que diz respeito a Tom K, além de incentivá-lo a estudar violão, Pedro Santos foi seu mentor no campo da regência coral, da composição e do arranjo. Sob sua direção, e como membro do Madrigal Paraíba, Tom K participou de encontros e festivais, incluindo o Festival de Coros de Porto Alegre.

Figura 3 – Maestro Pedro Santos, regendo na Igreja de São Francisco, em João Pessoa-PB.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

É importante observar que a presença do Madrigal Paraíba no Festival de Coros de Porto Alegre foi um fato importante para a trajetória do grupo e de todos os seus componentes, sobretudo aqueles que aspiravam a profissionalização nesse campo. Chamamos a atenção para esse fato, porque o evento, que teve início em 1963, reunindo apenas grupos corais e vocais do Rio Grande do Sul, passou a receber conjuntos do Brasil e do exterior. Teixeira (2015), ao discorrer sobre o assunto, diz que o Salão de Atos da Reitoria da UFRGS ficava lotado, com um público atento e participativo e que

Os eventos envolviam dois finais de semana; o primeiro era o da fase classificatória e, na segunda fase, apresentavam-se os grupos classificados. A escolha era realizada pelo público pagante que, na compra do ingresso, tinha direito a um cupom de votação para escolha de até quatro coros a cada noite ou tarde. Na última fase havia sorteio de prêmios aos grupos finalistas e ao público. [...] Com o passar das edições e do acirramento do clima competitivo,

os Festivais institucionalizaram um regulamento. Buscando focar e valorizar somente a parte vocal, a prática do canto com acompanhamento instrumental não foi mais permitida nos eventos noturnos, nas fases classificatórias, sendo aceita, porém, nas sessões vespertinas. Os grupos adultos podiam cantar com acompanhamento instrumental ou com cena/ movimentação de palco somente nos espetáculos de encerramento (Teixeira, 2015, n.p).

Como vimos, o nível do Festival de Coros de Porto Alegre era alto, tanto no que diz respeito aos aspectos técnicos quanto artísticos, porque dele participavam coros experientes e premiados, a exemplo do Coral Ars Nova, de Belo Horizonte (MG), regido pelo maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca. Indiscutivelmente, o contato entre os grupos era impactante para todos, pois permitia que os coros ouvissem repertórios variados, interpretados por formações distintas, incluindo corais infantis, infantojuvenis, mistos e de vozes afins. Na foto abaixo (Figura 4), Tom K é o terceiro da direita para a esquerda, na segunda fila, cantando no baixo.

Figura 4 – Madrigal Paraíba, em Porto Alegre, outubro de 1975, sob a regência de Pedro Santos.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador

O Madrigal Paraíba apresentou-se no Festival com 24 coralistas, como descrito na tabela abaixo:

Tabela 1 – Coristas do Madrigal Paraíba

Naípe	Integrantes
Soprano	Emma, Heline, Salete Lélis, Severina, Maria do Carmo, Maria de Fátima, Ana Luiza e Otília
Contralto	Selma, Rozane, Lizete Lélis, Maria Elizabeth, Irece e Mércia,
Tenor	Laudelino, Iubatan, Adeilson, João Falcão e Alfrío
Baixo	Meirelles, Josinaldo, Ottoni, Tom K e Ivan Santos

Os resultados de tal intercâmbio, como ocorre com qualquer indivíduo ou grupo que tem a oportunidade de vivenciar experiências intensas, foi refletido a curto, médio e longo prazo. Inicialmente, os integrantes do Madrigal Paraíba puderam, a partir da comparação com os outros coros, averiguar o nível da proposta que estavam desenvolvendo. Isso mexeu positivamente com a autoestima do conjunto, aumentando a confiança dos coralistas, expandindo os seus horizontes. Conseqüentemente, o que se observa é que, no ano seguinte, em 1976, o então governador Ivan Bichara, estabeleceu, por meio da homologação de um decreto-lei, que o Madrigal Paraíba, a partir de então, seria o coral oficial do estado. A proposição para tal projeto foi elaborada pelo compositor e maestro José Alberto Kaplan e apresentado ao Executivo pelo então secretário de educação e cultura, Tarcísio Burity (Figura 6).

Figura 6 – Jornal A União, João Pessoa-PB, sexta, 4 de julho de 1980, ano LXXXVIII, nº162 (esq.), e sábado, 5 de julho de 1980, ano LXXXVII, nº 127 (dir.), mostrando a atividade do Madrigal Pedro Santos.

Madrigal fará apresentação neste sábado

O Madrigal Paraíba da Secretaria de Educação estará se apresentando no próximo sábado, às 21 h na Capela de Ordem Terceira da Igreja de São Francisco, com a Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba - CEP.

A programação do concerto contará apenas de peças do período colonial brasileiro, sendo: Judas Mercator Pessimus de Pe. José Mauricio Nunes Garcia, 4 Tractus do Sábado Santo, com coro misto órgão e violoncelo de Joaquim José Emerito Lobo de Mesquita, na primeira parte e a Novena de Nossa Senhora do Pilar, de Francisco Gomes da Rocha, na segunda parte do concerto.

O Madrigal Paraíba, conta atualmente com 34 componentes, e tem como regente o maestro Pedro Santos desde a sua fundação a 5 anos atrás, tendo já se apresentado em várias cidades do Estado e do país.

Madrigal Paraíba realiza concerto às nove da noite

O coral **Madrigal** Paraíba da Secretaria de Educação e Cultura, estará se apresentando hoje às 21 horas, na Capela de Ordem Terceira da Igreja de São Francisco, com a Orquestra de Câmara do Estado da Paraíba - OCEP.

A programação do concerto, constará apenas de peças do período colonial brasileiro, sendo: Judas Mercator Pessimus de Pe. José Mauricio Nunes Garcia, 4 Tractus do Sábado Santo, com coro misto. Órgão e violoncelo de Joaquim José Emerito Lobo de Mesquita, na primeira parte e a Novena de Nossa Senhora do Pilar, de Francisco Gomes da Rocha, na última parte do concerto.

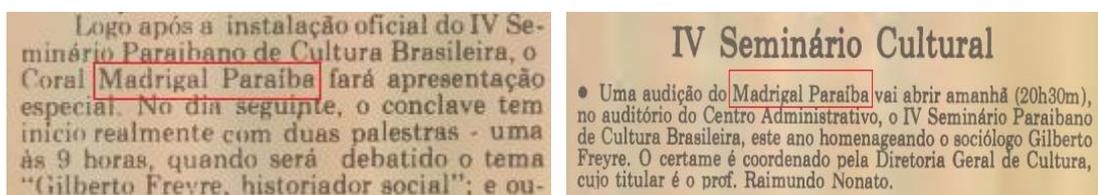
O Madrigal Paraíba, conta atualmente com 34 componentes, e tem como regente o maestro Pedro Santos, desde a sua fundação há 5 anos atrás, tendo já se apresentado em várias cidades do Estado e do País.

Fonte: https://auniao.pb.gov.br/servicos/copy_of_jornal-a-uniao/decada-de-1980/1980-1/julho/04-07-1980.pdf/view e https://auniao.pb.gov.br/servicos/copy_of_jornal-a-uniao/decada-de-1980/1980-1/julho/05-07-1980.pdf/view

As razões que motivaram tal resolução ainda não foram totalmente esclarecidas, mas é provável que vários fatores contribuíram, como, por exemplo, o processo de profissionalização da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), fruto da parceria firmada entre a Universidade Federal da Paraíba e o governo estadual, e, com toda a certeza, o sucesso do Madrigal em terras gaúchas. Depreende-se, portanto, que, para além da função econômica, política, social, educacional e estética, o Festival de Coros de Porto Alegre também atuou no campo das identidades. Baseados naquilo que viram e ouviram, e conscientes das comunalidades e das singularidades que os aproximavam e os distanciavam dos diversos grupos oriundos do Brasil e do estrangeiro presentes naquele certame, os membros do Madrigal Paraíba se reconheceram como integrantes de um conjunto vocal de excelência, e essa noção de pertencimento os levou a assumir uma nova postura, marcada, nesse caso, pela alteração do *status* de amador para profissional. Ainda em 1976, o Madrigal integrou uma caravana artística que consistia na exposição de filmes, quadros e livros de autores paraibanos, bem como na apresentação de peças teatrais e do coral em várias capitais da região Norte e Nordeste do Brasil.

Conforme matéria de Luciene Meirelles, Pedro Santos, como já vimos, era um artista multimídia, envolvido com música, teatro e cinema. Foi durante a sua gestão, como coordenador do NUDOC, que ele internacionalizou a área do audiovisual na UFPB, por meio da cooperação Brasil-França, sob sua coordenação de 1980 a 1985 (Meirelles, 2020, p. 17). Nesse período, por conta do intercâmbio com a Université Paris-Nanterre, Pedro Santos saiu da direção do Madrigal Paraíba, época na qual Tom K passou a regê-lo, dando continuidade ao trabalho e participando de eventos sociais, políticos e particulares, sendo destaque nos veículos jornalísticos (Figura 7).

Figura 7 – Jornal A União, João Pessoa-PB, domingo, 17 de agosto de 1980, ano LXXXVII, nº162



Fonte: https://auniao.pb.gov.br/servicos/copy_of_jornal-a-uniao/decada-de-1980/1980-1/agosto/17-08-1980.pdf/view

Em depoimento, o professor Tom K (2021) nos relata que, além de integrar o referido grupo, cantou em outros coros da cidade de João Pessoa, ampliando sua rede de amigos, passando a ser chamado carinhosamente pelo apelido de infância, Tom K, que foi adotado posteriormente como nome artístico. Além do Madrigal Paraíba, foi regente assistente do coral

IPÊ, hoje UNIPÊ (Centro Universitário de João Pessoa), maestro do coral da Vila Romana, então chamada de IBRAVE, e coral da Associação do Pessoal da Caixa Econômica Federal (APCEF), grupo com o qual trabalhou da década de 1980 até 2023 (Coelho, 2021).

Tom K assumiu a regência do novenário do Carmo, na capital paraibana, no início da década de 1980. A data precisa não se sabe ao certo, conforme ele mesmo comenta: “Pedro Santos faleceu em 1986. Foi antes, no começo de 1980, 82 ou 84, não me lembro bem. Foi no mesmo ano que Pedro Santos foi à França” (Mattos, 2017, p. 141). Esse é um capítulo especial na história do maestro, por conta dos laços afetivos que ele manteve, até o fim da vida, com esta manifestação religiosa, mais particularmente Nossa Senhora do Carmo³.

Mattos (2017) investigou esta manifestação e entrevistou o maestro Tom K, assim como outras pessoas envolvidos no evento. Ele narra como foi o seu envolvimento com a novena:

Acompanhei Pedro Santos na novena para ouvir. Fui convidado para subir no coro e aprender como aula de regência e conhecer a partitura. Ouvimos uns anos antes padre Zé tocar a novena. Teve alguém antes de Pedro Santos. Tive aula de regência com Pedro e foi por isso que comecei a assistir “Venha para cá que ver mais de perto” e assim comecei meu compromisso de ir todo ano. Quando Pedro viajou para a França, padre Zé disse: “Você vai reger a novena!”. Pronto! Botei pra tremer! Ele me deu uma partitura no formato paisagem com todos os instrumentos escritos a lápis grafite. Tem a letra e todos os instrumentos. Marcou todas as vozes no livrinho. A primeira vez me enrolei todo em idas e vindas. Então indiquei todas as vezes de repetição. Quando Pedro voltou da França, passei a dividir com ele e, aos poucos, ele foi deixando, até ir só assistir, antes de falecer, como que se despedindo (Mattos, 2017, p. 141).

Como vimos, a conexão de Tom K com Pedro Santos era profissional e pessoal. A forma como ele se refere ao seu mestre-mentor revela uma conexão afetiva e, de acordo com Fonseca (2014), os aspectos emocionais são determinantes para todo e qualquer processo de aprendizagem. Apesar de ter dedicado um terço de sua vida à condução da novena, a saída de Tom K da direção desse trabalho foi desastrosa. Uma das pessoas entrevistadas por Mattos (2017), assim relatou o episódio:

Tom K é uma pessoa que se entregou de corpo e alma para a novena e levou a família inteira. É uma pessoa que conseguia a mesma essência de padre Zé e ficou durante 25 anos trabalhando para isso e dando sua contribuição e não poderia ter acontecido assim [em referência à saída do maestro Tom K do novenário, grifo nosso]. Eu acho que a Igreja foi “sacana” com um maestro que dedicou tanto, para agora, quando menos espera, um mês antes do início da novena, receber uma carta fria dizendo que não precisava mais dele. Durante uns anos, algumas vezes aqui [...] uns dias que Tom K não podia

³ Nos últimos dias de vida, tive a oportunidade de acompanhar Tom K no leito do hospital São Francisco, em João Pessoa, no qual esteve internado. Além de ter um terço em seu braço, havia também uma imagem da referida santa, na cabeceira da cama.

reger. Acho que a maestrina (Marinalva) não foi ética com ele. Ela ligou para todos perguntando se aceitariam reger a Novena do Carmo. Ela disse que não assumiria, que não achava ético e não iria aceitar sem falar com Tom K. “Assumiu a regência uma pessoa que não tem técnica para comandar um grupo”. Em 2012, ela teve que viajar no meio da novena, trouxe um maestro aluno-instrumentista, que regeu para substituí-la. Eu tentei ajudar o maestro a ensaiar as diversas voltas e compreender a partitura. Sem Tom K, a novena perdeu a qualidade e o rigor possível. A Igreja não tem o mínimo compromisso com os músicos e cantores que estejam lá em cima. A substituição dos cantores está sendo feita de qualquer jeito. Não existe interesse em renovação. Todo ano está morrendo uma velhinha e não existe ensaio. Tem até padre desafinado que não sabe a música e não responde na tonalidade correta (Mattos, 2017, p. 140-141).

O relato apresentado por Mattos (2017) mostra a complexidade do processo de mudança, que envolvia a saída de Tom K e a entrada de Marinalva, que passaria a ser a nova regente da novena. A mesma pesquisadora diz ainda que Tom K ficou magoado com a forma como tudo encerrou, sobretudo porque não iria cumprir a promessa que havia feito à sua mãe, quando ela estava prestes a falecer, qual seja a de cantar o solo do *Tantum Ergo* no encerramento da festa. Como destaca Tom K, “era difícil para cantar com microfone. *Flos Carmelis* cantava primeiro no início e depois passou a cantar no final da novena. Começava cantando bem *ppp* e depois estourava. O povo gostava deste contraste” (Mattos, 2017, p. 143).

O trauma gerado por tal imbróglio foi superado, pois, conforme ressalta Mattos (2017, p. 140), Marinalva foi falar com Tom K sobre o ocorrido e ele “deu o seu consentimento para ela assumir como maestrina oficial da Novena do Carmo sem ressentimentos”. A análise do gesto de Tom K nos revela muitas facetas da sua personalidade, incluindo a generosidade, o companheirismo, a capacidade de solucionar conflitos e o bom humor, esse último presente em muitas das suas composições e arranjos.

Em 1986, após o falecimento do seu fundador, o Madrigal Paraíba passou a se chamar Madrigal Pedro Santos. Como mencionado, Tom K assumiu a direção e participou de inúmeros festivais e concursos pelo país, incluindo o Concurso Villa-Lobos de Canto Coral, em outubro de 1987, no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, certame no qual obteve a terceira colocação. Também merece destaque o Curso Internacional de Música, realizado em João Pessoa, de 8 a 29 de julho de 1990, um evento promovido pela Fundação Espaço Cultural da Paraíba, coordenado pelo maestro Eleazar de Carvalho, sob a gestão de Tarcísio Burity. Por fim, repetindo o ciclo iniciado com Pedro Santos, em 1975, e porque a memória é um “elemento constituinte do sentido de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentido de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 212), o Madrigal esteve

novamente no Rio Grande do Sul, participando, em 25 de outubro de 1990, do 15º Festival Internacional de Coros de Porto Alegre.

Posteriormente, Tom K colaborou com a Fundação Musical Isabel Burity (FUMIB), uma entidade voltada para projetos musicais e que havia sido idealizada pelo governador Tarcísio Burity para homenagear sua irmã, Isabel Maria Burity Mandl (1931-1990)⁴. Assim, em 1992, Tom K passou a reger o Coro da FUMIB e o Madrigal Pedro Santos concomitantemente. Silva (2023) comenta sobre o referido grupo, dizendo que, na época ele era aluno da Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em Música, e Tom K era seu professor. Ele sabia das atividades que Tom K desenvolvia, por conta do contato frequente e porque teve a oportunidade de acompanhá-lo em alguns ensaios e apresentações do Madrigal Pedro Santos. Sobre o Coral da FUMIB, ele diz que

Havia, naquele momento, um movimento em torno da criação dessa fundação, que iria homenagear a professora Isabel Burity. Tom K foi convidado para assumir a direção artística do coro, um tipo de madrigal com poucas pessoas, para interpretar um repertório seletivo e de alta performance. Ele, então, vendo meu interesse e experiência, e em decorrência da proximidade que nós tínhamos, me convidou para ser o maestro assistente do referido coro. Foi um período curto, mas bem interessante (Silva, 2023, Depoimento Oral).

Como pontuou Silva (2023), a situação foi temporária e, em 1993, não obstante todo o sucesso do trabalho que desenvolvia com grupos de alta performance e que participavam de eventos relevantes no âmbito musical dentro e fora do estado, Tom K afastou-se da regência do Coral da FUMIB e do Madrigal Pedro Santos, por conta de razões políticas, econômicas, técnicas, dentre outras. A Figura 8 é uma foto do programa do concerto de abertura da FUMIB, no dia 14 de junho de 1992.

⁴ Pianista e professora da UFPB, foi assessora de artistas como Aldo Parisot e do maestro Eleazar de Carvalho, entre 1979 e 1981, e entre 1987 e 1990. Teve grande relevância no cenário musical em João Pessoa, sobretudo no processo de expansão da Orquestra Jovem da Paraíba (Nascimento, 2019).

Figura 8 – Programa do concerto de abertura da FUMIB.

**CONCERTO
DE ABERTURA
DA FUNDAÇÃO
MUSICAL
ISABEL BURITY**

MOZART

**ORQUESTRA
DE CÂMARA DA FUNDAÇÃO**

Centro Cultural de São Francisco
Domingo 14 de junho de 1992 às 21 hrs.

ORQUESTRA DE CÂMARA DA FUMIB

<p>I VIOLINOS</p> <p>Moyés Mandel (spalla) Leopoldo Nogueira Ronedik Cavalcante Dantas Rucker Bezerra de Queiroz Renata Simões Fonseca</p> <p>II VIOLINOS</p> <p>Yerko Pinto Nelson Seron Rios Lara Venusta Lemos Sandra Kalina Cabral de Aquino</p> <p>VIOLAS</p> <p>Samuel Espinoza Guilherme Campos Miguel Kolodiuk</p> <p>VIOLONCELOS</p> <p>Nelson Campos Francisco Pino Felipe Avelar de Aquino</p> <p>CONTRABAIXOS</p> <p>Adail Fernandes Xisto Medeiros</p>	<p>FLAUTAS</p> <p>Gustavo de Paço de Gáa Plutarco Elias Sales Filho</p> <p>OBOÉS</p> <p>Roberto Carlos Di Léo João Johnson dos Anjos</p> <p>CLARINETES</p> <p>Carlos Rieiro Santiago Aidana</p> <p>FAGOTES</p> <p>Egon Figueroa Julian Figueroa</p> <p>TROMPAS</p> <p>Cleoneiro Soares de Andrade João Batista de Paiva Neto</p> <p>TROMPETES</p> <p>Neilson Simões Anor Luciano Júnior</p> <p>TÍMPANOS</p> <p>Odair Gomes Salgueiro</p>
--	---

10

CORAL DA FUMIB

SOPRANOS

Ana Maria Gouveia
Rosemary Fabião de Araújo
Elisa Cavalcante Leão
Helena Regina Bezerra Albuquerque
Wildeleide Fernandes Vieira

CONTRALTOS

Ireca Cavalcante Ferreira
Maria do Carmo Dias de Lima
Maria de Fátima França de Araújo
Martha Kristine de Miranda Arcela
Ana Maria Laurindo Pereira

TENORES

Ademir França de Araújo
Almir França de Araújo
Elton Ribeiro Veloso
Valdemar de Pinto Filho

BAIXOS

Pedro Paulo Queiroz da Costa
Ottoni Figueiredo de Melo
Braz Tavares da Costa
Gilson Pedrosa dos Santos

Regente Titular: Antonio Carlos Batista P. Coelho
Regente Assistente: Vladimir A.P. Silva
Secretário Adm.: Eivaldo Angela da Costa

11

Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

Na sequência, Tom K fundou o Coro de Câmara Villa-Lobos, que teve como primeiros coristas ex-integrantes do Madrigal Pedro Santos e do Coral da FUMIB, dentre os quais Ottoni de Figueiredo Mello, Pedro Paulo e Gilson Pedrosa (baixos), Ademir França, Almir França

(tenores), Irece Cavalcante, Marta Acella, Fátima França, Selma Garrido, Márcia Paz, Wilma (contraltos), Eliza Leão, Ana Gouveia, Juracy Lima, Rosemary Fabião (sopranos) e Erivaldo (secretário). Tom K ficou a frente do Villa-Lobos por cerca de 10 anos. Posteriormente, ele assumiu a direção do Coral Universitário da Paraíba Gazzzi de Sá, ao lado de Eduardo Nóbrega, com quem dividiu o pódio por mais de 15 anos.

Em 1994, assumiu a regência do Coro Sinfônico da Paraíba, conduzindo-o por 10 anos. Durante esse período realizou importantes concertos com a OSPB em parceria com seus respectivos regentes, incluindo Eleazar de Carvalho, Miguel Angel Gilard, Isaac Karabchevsky, John Neschling, Cláudio Santoro, Roberto Tibiriçá e Elena Herrera.

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

Tom K orientou um grande número de discentes da Licenciatura em Educação Artística, posteriormente passou a ser Licenciatura em Música, que entraram para o mundo do trabalho como regentes. A lista é extensa, mas podemos destacar os nomes de Maria do Socorro Estrela, Anderson Florentino, Vladimir Silva e Erivan Silva, para citar apenas alguns. Conforme observa Silva, em relato oral (2023),

Nas aulas com Tom K, ainda que houvesse planejamento, havia sempre espaço para certo tipo de improviso, fruto da interação com os alunos, que traziam questões práticas do dia a dia da atividade coral e da sala de aula, de modo geral. Eu, particularmente, tive a oportunidade de interagir muito com ele. Nós falávamos sobre tudo, arranjos e composições, incluindo os nossos, projetos em andamento, literatura coral, interpretação e música do Renascimento, que era uma paixão que nós tínhamos em comum. Mais do que um professor, Tom K foi um grande amigo e me ajudou em inúmeros momentos da minha temporada em João Pessoa, entre 1988 e 1992. Como eu era de Campina e não tinha família na capital, fui morar na residência universitária, que naquela época ficava lá em Jaguaribe, ao lado do Centro Administrativo, onde hoje é a Reitoria do Instituto Federal da Paraíba. As condições eram bem precárias e eu me alimentava no Restaurante Universitário, duas vezes por dia. Tom K, sensibilizado com a situação, inúmeras vezes me convidou para almoçar em sua residência, que era ali, no Castelo Branco, bem próximo à UFPB. Lá, sempre às sextas, era servido um cozido ou pirão. A Coca-Cola gelada estava sempre à mesa. Eu participava daquele momento de convívio familiar, ao lado dele, de Elisa e seus filhos, Ana Carolina, Ana Catarina e Arthur, que era uma criança com muita energia.

A forma carinhosa e o sabor daquele banquete preenchem até hoje a minha memória afetiva com os melhores sentimentos de gratidão. E eu tenho certeza de que esse é um sentimento muito comum entre as pessoas que tiveram a oportunidade de estudar e conviver com Tom K.

Para expandir os seus conhecimentos, e conseqüentemente crescer na carreira do magistério superior, Tom K ingressou para o Mestrado em Música na Universidade Federal da Bahia, com ênfase em regência. O processo seletivo ocorreu em 1995 e a entrada no referido curso se deu em 1996. Na Escola de Música da UFBA, e sob a orientação do professor Erick Magalhães Vasconcelos, estudou ao lado de João Omar, filho do compositor-violeiro Elomar, José Maurício Valle Brandão e Vladimir Silva, que havia sido seu aluno na UFPB.

A experiência em Salvador foi importante, tanto por conta dos aspectos acadêmicos quanto por causa dos elementos afetivos que foram estabelecidos naquela temporada que se estendeu até 1999. Havia, na verdade, uma verdadeira colônia de paraibanos fazendo pós-graduação na UFBA, que tinha excelente conceito junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Era um programa de pós-graduação muito concorrido e para o povo do Nordeste era uma excelente opção, especialmente pela localização. Assim, dentre os conterrâneos que Tom K encontrou por lá, além de Vladimir Silva, estavam Romério Zeferino, que também fora seu aluno na UFPB, Alba Valéria, Alice Lumi, Carlos Anísio, Maurílio Rafael e Albérgio Diniz, todos docentes da UFPB, campus I e II, respectivamente.

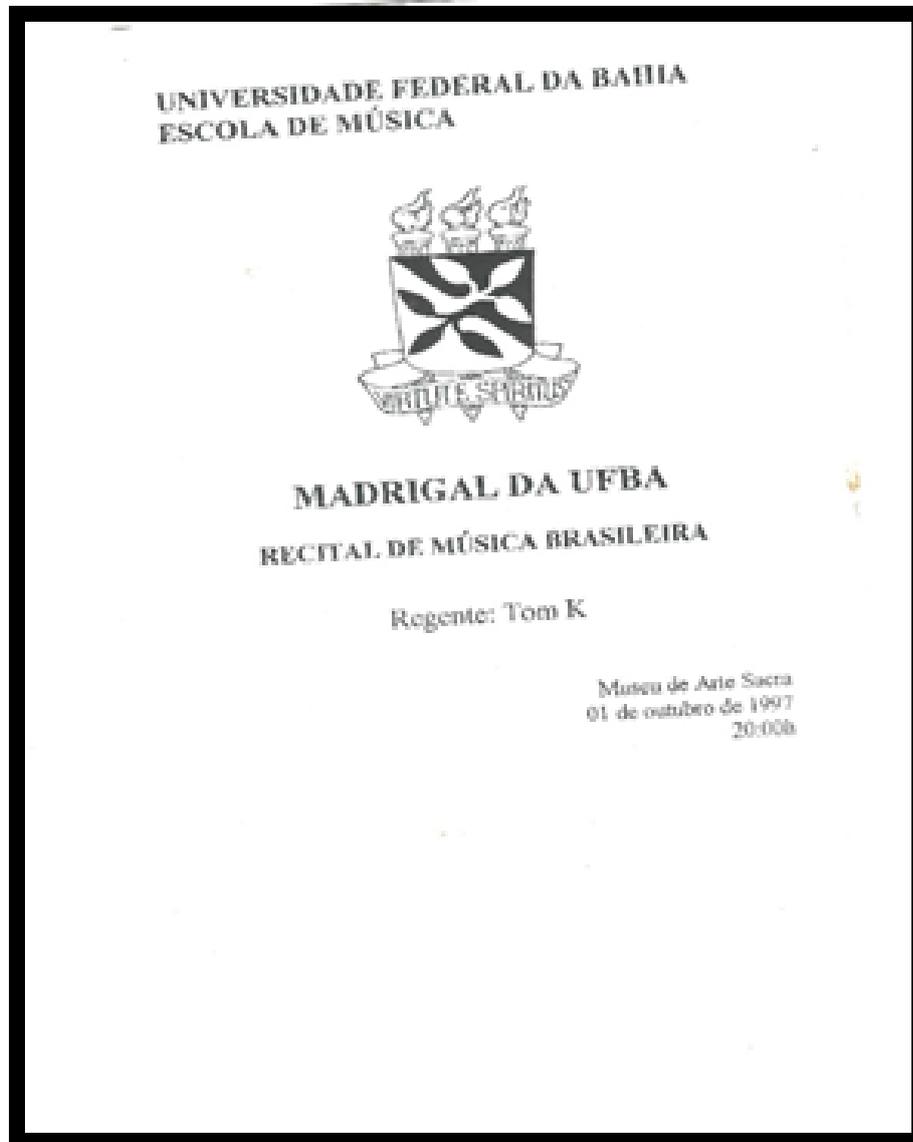
Ao falar da relação com Tom K e mais particularmente da temporada na Bahia, Silva (2023) diz que

Na capital baiana, entre 1996 e 1999, fomos colegas no Mestrado em Música, na classe do professor Erick Vasconcelos. Vivemos intensamente aqueles três anos. Convivíamos diariamente na Escola de Música, no Vale do Canela. Caminhamos juntos, subindo e descendo ladeiras, pesquisando e conversando, às vezes em diferentes bibliotecas e salas, quase sempre no nosso apartamento, nos finais de semana. A avenida Princesa Isabel era reduto paraibano, o refúgio no qual eu, Jane, Tom K, Maurílio Rafael e Romério Zeferino, entre garfadas e goles, compartilhávamos nossas experiências, nos sentíamos em família. Há tanto o que contar sobre Tom K em terras soteropolitanas que certamente seria possível escrever um romance (Silva, 2023, Depoimento Oral).

Na Escola de Música da UFBA, além do seu orientador, Erick Vasconcelos, Tom K teve aulas com Jmary Oliveira, Manuel Veiga, Ilza Nogueira, Padre Pedro Ferreira da Costa e Silvério Maia. O produto da sua pesquisa foi a dissertação *Catimbó, para coro misto de José Alberto Kaplan: uma abordagem comparativa à luz do cancionero sacro popular nordestino*,

apresentada em 1999. Ele também regeu o Madrigal da UFBA, como parte das atividades do Mestrado. (Figura 9).

Figura 9 – Capa do programa do concerto Madrigal da UFBA.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

Sobre o trabalho de Tom K, Santiago (2016), ao refletir sobre os 25 anos de criação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, o classifica

como a contribuição mais significativa de um compositor paraibano escrita nos moldes do aproveitamento do manancial musical regionalista. O primeiro enfoque do memorial trata do incentivo à composição com embasamento regionalista, bem como da organização do movimento coral na Paraíba. Ambos cabem a Gazzzi de Sá, aluno dileto de Villa-Lobos, que, através da sua escola de música, revoluciona e dá novos ares à vida musical tabajara. O tema

seguinte aborda aspectos relativos ao canto responsorial, que perpassa a história e sobrevive dialeticamente entre muitos povos com resquício das apropriações da música do povo pela igreja e vice-versa. A parte central do trabalho trata do substrato em que se insere a obra “Catimbó”, de José Alberto Kaplan: o Cancioneiro Sacro Popular Nordeste. Este cancioneiro é formado pela contribuição de vários compositores, que, seguidores ou não da vertente musical regionalista esboçada por Gazzzi de Sá, utilizam-se do farto material musical que tem sido levantado por pesquisadores que, fascinados pela magia dos cultos ritualísticos, visam entender as múltiplas facetas da arte, ciência e religião com que se revestem algumas dessas instituições reguladas pela tradição e credices populares. Por fim, através da análise comparativa com outras obras do Cancioneiro Sacro Popular Nordeste, é possível evidenciar, dentro da contribuição coral paraibana, a magnitude da obra “Catimbó”, de José Alberto Kaplan, salientando não só o grau de dificuldade vocal técnica, como também a complexidade expressiva tanto dinâmica quanto agógica, além da contextualização telúrica entre o real e o imaginário (Santiago, 2016, p. 239-240).

A temática do sagrado afro-ameríndio e da cultura afro-brasileira fascinavam Tom K. Ele tinha interesse pelo assunto, razão pela qual escreveu algumas obras nesse estilo, incluindo um arranjo de dois cantos da Jurema (*Ó, Luanda e Três sementinhas*), com o qual conquistou o primeiro lugar num concurso ao final da década de 1970, e *Imperiá*, com o qual se classificou, em terceiro lugar, em outra competição. A inspiração para compor músicas ligadas à cultura e à religião afro-brasileira veio através dos seus mestres e do estudo laboratorial, pois, conforme descreve em carta, Pimenta Filho (2023),

Fomos para um centro de umbanda próximo de Santa Rita e, ao chegarmos ao local, Tom K tratou de acompanhar, da forma mais atenta possível, o som dos batuques. E ele parecia estar totalmente absorvido pelas batidas fortes do ritmo de origem africana. Ficou postado próximo à saída do centro, gesticulando com as mãos como se estivesse a tocar um daqueles tambores (Pimenta Filho, 2023).

Nesta temática, compôs o *Toré dos Mestres* (1996), publicado pela Editora da UFPB, obra que descreve um ritual do Culto da Jurema, realizado na cidade de Alhandra, estado da Paraíba. É importante destacar que o *Toré* foi a primeira partitura publicada pela EDUFPB, que, posteriormente, em 2007, publicou seu segundo livro de partituras, *Oratório do rio* e, em 2013, lançou, pelo projeto Coleção Humanidades, seu terceiro livro, *Música Sacra para Coro*, segunda edição revista e ampliada (Figura 10).

Figura 10 – Capa dos livros de Tom K publicados pela EDUFPB.



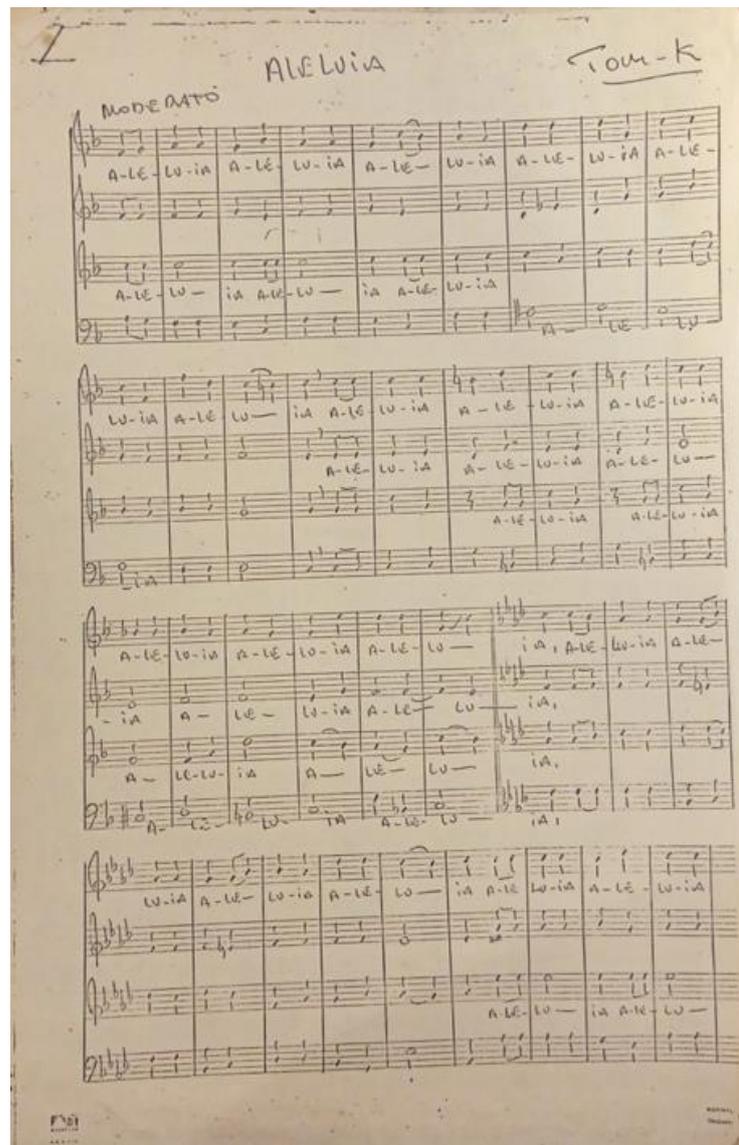
Fonte: Acervo particular deste pesquisador

Os cantos desse culto foram apresentados em forma de suíte para coro, com a finalidade de dar uma amostra de todo o ritual, que vai da abertura, passando pelo chamado das entidades e pela louvação aos mestres detentores da ciência da Jurema, que baixam nos caboclos para

ensinar remédios e curar doentes. Este trabalho, que foi dedicado ao mestre e caboclo Pedro Santos, *in memoriam*, reitera a estreita conexão que havia entre os dois.

Tom K produziu várias obras originais e arranjos, desde os anos 80, quando o maestro Pedro Santos lhe encomendou uma composição em estilo processional para ser apresentada na entrada de formatura da UNIPÊ. A música *Aleluia* foi, portanto, sua primeira obra oficial (Figura 11).

Figura 11 – *Aleluia*, primeira composição de Tom K.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

Parte dessa produção foi gravada em CDs, incluindo os álbuns *Mário de Andrade por músicos da Paraíba* (1994), no qual consta *Elegia*, e *Tom K por alunos* (2009), totalmente dedicado à sua obra. A respeito desse trabalho, ele assim comenta:

Venho tentando informalmente manter os alunos da licenciatura em música unidos e ocupados. Assim, ao dar conta da necessidade de reforçar o solfejo de turma, iniciei um projeto chamado “Voz pra todo canto”. Nós nos reunimos após as aulas para solfejar de primeira vista, obras da literatura coral. Para incentivar os relacionamentos artísticos e humanos, inventei no encerramento do semestre um “Sarau”, aproveitando um fenômeno de celeste chamado de “Lua Azul”. A ideia era fazer com que cada aluno participasse desde a organização dos “comes e bebes” até as várias performances e possíveis romances. O projeto “Tom K por alunos” nasceu, em primeiro lugar, da observação de que durante os projetos anteriores houve sempre um núcleo de alunos do tipo “pau pra toda obra”, que embora, na época, ainda não tenha atingido a maturidade técnica, mas já despontava como realidade artística de muita dignidade. O segundo instante se deu de uma necessidade pessoal de desengavetar algumas composições. Eu poderia ter escrito um projeto para as várias leis de incentivo e chamados especialistas em cada instrumento e teria com certeza, um altíssimo grau de execução, mas optei por transformar a ideia do projeto num laboratório camerístico onde tomei a responsabilidade dos ensaios com os vários grupos. Só sei que ao longo do nosso relacionamento assinamos um cheque em branco, pleno de compreensão e carinho recíproco. Portanto, em face às várias faces dessa moeda esse projeto é caríssimo (Coelho, 2021).

Neste depoimento, podemos perceber o respeito e a parceria que Tom K tinha com seus alunos, acreditando e investindo em cada um deles. Compositor atuante e com grande número de obras, algumas das quais serão discutidas em detalhes no próximo capítulo, Tom K, em 2003, foi um dos fundadores do Laboratório de Composição da UFPB, o COMPOMUS (Figura 12).

Figura 12 – Tom K (o primeiro da esquerda para a direita) com compositores e membros do COMPOMUS.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

Na foto acima, ele está ao lado de Arimatéia Farias, Rogério Borges, Wilson Guerreiro, Orlando Alves, Walder Vieira, Eli-Eri Moura, Marcílio Onofre, Jorge Ribbas e Carlos Anísio. Anos depois, no dia 13 de setembro de 2016, Tom K foi o tema do projeto SESC Partituras, em João Pessoa. “Fico muito agradecido por ter sido lembrado”, confessou ele, na época, para o Jornal A União (2023).

Ao oficializar sua aposentadoria, em 2017, Tom K foi homenageado, em um concerto público (Figura 13), com o Coral Universitário da Paraíba Gazzzi de Sá, no Centro Cultural São Francisco, na capital paraibana.

Figura 13 – Programa do concerto da oficialização da aposentadoria de Tom K.



Fonte: Acervo particular deste pesquisador.

Foi um evento especial, com a presença de familiares e amigos, que ressaltaram seu legado e a vasta colaboração em diferentes segmentos. Silva (2017) estava presente ao evento e, na ocasião, presenteou Tom K com uma crônica, que assim conclui:

É por isso que, neste momento, todas as homenagens lhe são pertinentes e justas. Recebe, portanto, maestro-amigo, nosso abraço de gratidão, nosso respeito, nosso reconhecimento por tudo o que você fez, nossos votos de felicidades. Que a aposentadoria seja apenas o início de uma nova fase e que você continue embelezando o mundo com sua música-poética, e prossiga construindo esse legado que incontestavelmente já entrou para a história da música no estado da Paraíba (Silva, 2017).

A Figura 14 é uma fotografia de Tom K ao lado de Eliza Leão (esposa), Arthur, Ana Catarina e Aninha (filhos), no encerramento do Recital BIS.

Figura 14 – Tom K com a família.



Fonte: Acervo deste pesquisador.

Nos últimos anos, por conta da pandemia provocada pelo COVID-19 e em virtude dos problemas de saúde, Tom K afastou-se um pouco da atividade como regente, trocando o palco pelo escritório, onde dedicou-se com afinco à criação de novas obras, talvez consciente da finitude do seu tempo. O falecimento do maestro causou grande repercussão no cenário nacional, conforme nota da Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros (NABRC-ABRACO) e de várias outras instituições e entidades país afora. A imprensa estadual noticiou o fato, como podemos ver nesta matéria, publicada no jornal A União do dia 3 de outubro de 2023:

“Uma perda indescritível para a Paraíba, nas áreas de composição e de canto coral, nas quais ele também era referência no Brasil”, declarou o maestro e professor universitário Eduardo Nóbrega, referindo-se à morte do maestro Tom K, aos 70 anos de idade, ocorrida ontem, data em que o corpo também foi sepultado, no final da tarde, no Cemitério Senhor da Boa Sentença, localizado na cidade de João Pessoa. [...] Amigo de longa data, com quem se apresentava no naipe de baixo, o cantor Ottoni de Figueiredo Melo também lamentou a perda, mas ressaltou que “o legado do maestro Tom K foi o de difundir o canto coral, criando grupos em instituições públicas e particulares numa época em que esses grupos só existiam em igrejas e colégios”. [...] Maestrina da Orquestra de Violões da Paraíba, Carla Santos destacou a figura de Tom K. “Um ser humano sensível, de coração magnífico, de uma

delicadeza, gentileza e sensibilidade, com quem regemos vários concertos da OVPB. Ele era parte da nossa vida musical e a contribuição que deixa é a sua própria obra”, disse ela, em meio à emoção, por causa da perda do amigo. [...] Já o maestro Carlos Anísio lembrou que Tom K participou do que considera a “era de ouro do canto coral na Paraíba”, nos anos 1970. “O maestro Tom K fez um trabalho muito profícuo na UFPB e na cena cultural, tendo fundado e mantido vários corais”, afirmou o regente. [...] Ex-professor da UFPB e referência internacional em etnomusicologia, o carioca Samuel Araújo lamentou a morte do regente. “Eu o conheci no final dos anos 1970 e, durante toda a minha residência em João Pessoa, tive no Tom K um grande amigo, alguém que considero uma das pessoas mais íntegras que conheci, além de um brilhante músico e um grande companheiro” (Cabral, 2023).

1.2 A música de Tom K: visão geral

Tom K dizia que dividia suas composições entre sacras e populares. Para ele, essas categorias revelavam dois compositores distintos (Coelho, 2021). Ele compôs mais de 60 obras sacras, a maior parte para coro *a cappella*, e 16 peças populares. Também se encontram, entre suas obras, composições experimentais, que se diferenciam bastante da maioria de suas outras criações mais ortodoxas, como demonstrado a seguir na (Tabela 2).

Tabela 2 – Músicas experimentais de Tom K.

Item	Título	Descrição
1	<i>Música para virador de páginas</i>	Os executantes levam as partituras que quiserem e a dinâmica da performance é dada pelo virador de páginas.
2	<i>Duelo para 2 Trompetes</i>	Com as campanulas encostadas, um músico sopra e o outro manipula os pistons, concluindo com <i>smak!</i>
3	<i>Eclipse total</i>	Exercício dodecafônico para cordas, sem usar a nota sol.
4	<i>Sombras sem luz</i>	Para coro, que deve explorar as sílabas do texto, sem alturas definidas
5	<i>Sangue!</i>	Sangram rôtas e nuas esquálidas sombras sem luz
6	<i>Fantasia trans-icônica</i>	Para tenor solo com cordas e sopros, roi roi, chibata, quenga de coco, zabumba e percussão variada.

No âmbito da música instrumental, ele escreveu as peças apresentadas na Tabela 3.

Tabela 3 – Músicas instrumentais de Tom K.

	Título	Descrição	Ano
1	<i>Prelúdio e choro pra mim mesmo</i>	Suíte doméstica, para violão	2009
2	<i>Seresta fantasia</i>	Suíte doméstica, para violão	1994
3	<i>Tanganera</i>	Suíte doméstica, para violão	1999
4	<i>5531</i>	Para cordas	2001
5	<i>Romanceado</i>	Flauta, violino, violoncelo, violão e viola nordestina	2001
6	<i>Meia banda de Leão</i>	Dobrado - Banda	2001
7	<i>Modulus</i>	Flauta, violino, violoncelo e violão	2001
8	<i>Modulus</i>	Violão	2004
9	<i>Gambito do Rei</i>	Cordas e madeira	2003

10	<i>Canto da Mãe D'água</i>	Flauta, violino e violoncelo	2006
11	<i>Sonata</i>	Piano	2007
12	<i>Apanhei-te c'avaquinha</i>	Piano	2009
13	<i>Devaneio lógico</i>	Violino, viola e violoncelo	2008
14	<i>Babando no cangote</i>	Sax, violão e pandeiro	2009
15	<i>É por aí</i>	Sax, piano e baixo	2011
16	<i>É por aí</i>	Orquestra de violões e baixo	2015
17	<i>Com vida nova</i>	Dois violões	2020
18	<i>Fantasia</i>	Orquestra de violões	2020
19	<i>Varanda à noite</i>	Cordas	2018

Com relação à música vocal, para voz solo e diferentes instrumentos, as peças estão descritas na Tabela 4.

Tabela 4 – Músicas Vocais solo, e diferentes instrumentos.

	Título	Descrição	Ano
1	<i>Cantiga por Leninha</i>	Mezzo e piano, com texto de Manoel Caixa d'Água	1977
2	<i>Cantigas da noite Nº 1</i>	Mezzo e violão, com texto de Isa Y Plá Pinto	1979
3	<i>Marília de Dirceu - Texto de Tomás Antônio Gonzaga</i> <i>a. Ária I (Lira IV)</i>	Soprano, violão e flauta tenor	1975
4	<i>b. Ária VIII (Lira XIV)</i>	Mezzo, violão, flauta alto	1978
5	<i>c. Ária IX (Lira XXV)</i>	Soprano e violão	1978
6	<i>Elegia</i>	Tenor, cordas, flauta, clarinete, trombone e percussão	1993
7	<i>Água viva</i>	Soprano e piano	2008
8	<i>Ciclo das flores: Bendita flor, bendito fruto</i> <i>Texto de Adriano de León</i>	Soprano, violão e flauta	2010
9	<i>Ciclo das flores: Flor e tempo</i> <i>Texto de Chico Viana</i>	Soprano, violão e flauta	2019
10	<i>Ciclo das flores: Primavera</i> <i>Texto de Eleonora Montenegro</i>	Soprano, violão e flauta	2010
11	<i>Acalanto Nº 1</i>	Soprano, piano e baixo	2015
12	<i>Trabaio perdido</i>	Mezzo, violão, sanfona, baixo e percussão.	2017

É importante observar que, mesmo com tanta experiência e produção, Tom K não se reconhecia como um compositor, porque, na perspectiva dele, “um compositor precisa ter um projeto composicional, uma prática cotidiana”, elementos que assumidamente ele não incorporou ao seu dia a dia, visto que escrevia pela inspiração do momento (Coelho, 2021, Depoimento oral).

1.3 A música coral de Tom K: arranjos e composições

Em seu processo criativo, Tom K dava visibilidade às vozes e à música dos povos silenciados. Tugny (2006), ao abordar o tema, diz que:

Muito se falou do caráter inaudível da voz dos índios e dos negros para uma grande parte da sociedade brasileira. Muito se pensou sobre a forma pela qual se confinaram na opacidade as vozes dos xamãs, dos pais-de-santo, dos capitães do Reinado. Não porque não falem ou não cantem, mas porque suas vozes e suas músicas costumam sofrer um esvaziamento, uma perda de sentido quando chegam aos ouvidos dos brancos: de fato não são escutadas (Tugny, 2006, p. 9).

No conjunto de obras de Tom K, e como já comentamos, observamos como ele explorava os rituais indígenas e os cultos afro-brasileiros, passando também pela liturgia cristã, as cantigas de roda. Um exemplo é o *Toré dos Caboclos e dos Mestres*. A peça está disposta em nove seções, todas em Fá maior (Figura 15).

Figura 15 – *Toré dos Caboclos e dos Mestres*, de Tom K, abertura.

$\text{♩} = 100$ 1º Já vem abrindo os caminhos
 SOP já vem a-brin-do os ca - mi-nhos já vem a-brin-do os ca
 ALTO já vem a-brin-do os ca - mi-nhos já vem a-brin-do os ca
 TEN Já vem já vem já vem já vem a-brin-do os ca - mi-nhos já vem já vem já vem a -
 BAIXO Já vem já vem já vem já vem já vem já vem já vem a -

Fonte: Arquivo do pesquisador.

Os arranjos das músicas foram feitos com base nos estudos do antropólogo René Vandezande (1975), um dos primeiros a estudar sobre essa cultura-religião, segundo Lima (2015). Os ritmos e as melodias são originais e notadamente diatônicas, como descrevem Silva e Brandão (2022). Sobre a obra, Tom K relata: “Nas partituras não consta dinâmica nem agógica nem indicação de andamentos, mas, quando ensaio, uso tudo que tenho direito. Contudo, eu sempre espero uma parceria com o intérprete, não apenas nessa obra, mas em quase tudo que faço” (Coelho, 2020 *apud* Silva e Brandão, 2020, p. 116).

Em todas as suas peças corais é possível perceber o cuidado que o compositor tem com a construção timbrística, a instrumentação, o texto. Tom K compôs grande quantidade de obras sacras, escrevendo salmos, antífonas e missas para coro *a cappella* e com acompanhamento. Conforme Alves e Silva (2022) comentam, das 79 peças que integram o catálogo do referido músico, 80% são de obras com temática sagrada, incluindo peças ligadas à tradição cristã e das religiões afro-ameríndias.

O ciclo *Invocações Indígenas* é outro exemplo desse enfoque. Embora compostas separadamente, as quatro peças, escritas para vozes iguais, dialogam sob o ponto de vista musical e textual. *Catiti*, *Cairê* e *Rudá*, para dois sopranos e contralto *a cappella*, foram compostas no final da década de 1970⁵, conforme vemos na Figura 16.

Figura 16 – Primeiros compassos de *Catiti*, *Cairê* e *Rudá*.

CATITI
(LUA NOVA)TOM K

♩ = 50

CAIRÊ
(LUA CHEIA)TOM K

♩ = 50

⁵ Segundo Tom K, estas invocações foram colhidas pelo general Couto de Magalhães (1837-1898), representando as súplicas de uma jovem índia, dirigidas à Catiti, Cairê e Rudá. Os textos tratam do amor, pois “os tupis consideravam as luas cheia (Cairê) e nova (Catiti), elementos auxiliares de Rudá, o deus do amor, e tinham invocações semelhantes às que cantavam aquele deus, e para o mesmo fim de trazer os amantes ao lar doméstico, pelo poder da saudade” (Guimarães; Silva, 1991). “Catiti: Lua nova, ó lua nova, assoprai em (fulano), a lembrança de mim, eis-me aqui, estou em vossa presença, fazei com que eu, tão somente ocupe seu coração. Cairê: Eia, ó minha mãe (lua), fazei chegar esta noite, ao coração dele, a lembrança de mim. Rudá: Ó Rudá, tu que estás nos céus, e que amas as chuvas... tu que estás nos céus... faze com que ele, por mais mulheres que tenha, ache todas feias; faze com que ele se lembre de mim esta tarde, quando o sol se ausentar no ocidente”.

RUDÁ
(ESPIRITO DO AMOR)

TOM K

♩ = 50

SOPRANO
MEZZO-SOPRANO
CONTRALTO

RU - DA RU - DA IU - A - EA PI - NA - IE
RU - DA RU - DA IU - A - EA PI - NA - IE
RU - DA RU - DA IU - A - EA

Fonte: Acervo do pesquisador.

Essas três peças foram gravadas pela banda Tribo Ethnos, em conjunto com algumas coristas do Coro de Câmara Villa-Lobos. Durante a pandemia, o Coro de Câmara de Campina Grande, sob a regência do maestro Vladimir Silva, produziu uma gravação em vídeo para o concerto de encerramento do IX Festival Internacional de Teatro e Artes Performativas, realizado de forma híbrida, em 2022, no Teatro Ribeiro Conceição, em Lamego, Portugal.⁶

É importante acrescentar que há ainda outra peça, *Guaracy*, para dois tenores, barítono e baixo, escrita em 2017, que completa, segundo o compositor, a tetralogia de composições com texto indígena. Há uma versão *Guaracy* também para coro masculino e orquestra e outra só para banda sinfônica, dedicado ao maestro e professor da Universidade Federal da Paraíba, Sandoval Moreno. Nesta versão, o coro foi substituído por um quarteto de saxofones.

Tom K também era um compositor engajado com as questões do seu tempo. Exemplo disso são os arranjos que fez para dois xotes, *O meu país* e *Xote ecológico*, que fizeram muito sucesso por causa da temática econômica, política e social que abordam. O primeiro, imortalizado na voz de Flávio José, é bastante incisivo e fala sobre as inúmeras injustiças sociais que afetam crianças, pobres, negros, mulheres e outras minorias sociais silenciadas, apontando os problemas gerados pela violência de gênero, o estupro, o feminicídio e a fome, de modo geral.

Neste arranjo (Figura 17), pode-se observar anotações que o próprio Tom K fez na partitura e que revelam a forma como ele idealizou o arranjo e sua interação com o intérprete, que geralmente era feita com muita liberdade e espontaneidade. Neste primeiro trecho, o arranjador indica por inscrições feitas à mão, que é um xote e que “deve ser acompanhado com percussão (variada), sanfona ou violão”, com o texto inicial em *Lá-ia-lá-ia*. Suas indicações

⁶ Para ver a gravação, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=QvarzefPgA0>

continuam. Sobre o texto, ele sugere que “não precisa cantar todas as estrofes, para cada apresentação selecionar três partes” e indica a inserção de gestos performáticos: “Nesta hora levantar o dedo indicador da mão direita ao olho direito, puxando um pouco a pálpebra inferior p/ baixo, a fim de arregalar um pouco o olho, demonstrando vivacidade” (Figura 18).

Figura 17 – *O meu país*, com observações feitas à mão pelo compositor.

O MEU PAÍS

ORLANDO TEJO
LIVARDO ALVES
GILVAN CHAVES
ARR: TOM-K

NOTA - DEVE SER ACOMPAANHADO COM PERCUSSÃO (UAIADA), SALSORA OU VIOLÃO (110)

(lá lá lá)

Fonte: Acervo do pesquisador.

Figura 18 – *O meu país*, indicações para os intérpretes, manuscrita pelo compositor.

* NESTA HORA LEVAR O DEDO INDICADOR DA MÃO DIREITA AO OLHO DIREITO, PUXANDO UM POUCO A PÁLPEBRA INFERIOR P/ BAIXO, A FIM DE ARREGALAR UM POUCO O OLHO, DEMONSTRANDO VIVACIDADE.

mu do tô vendo tu do tô vendo tu do mas bi co ca la do faz de con ta que sou
mu do o tô ven do tu do mas sou
mu do o tô ven do tu do mas sou
mu do o tô ven do tu do mas sou

15 20

Fonte: Acervo do pesquisador.

Já no arranjo *Xote Ecológico*, gravado por Luiz Gonzaga, ele chama a atenção para os inúmeros problemas provocados pela exploração irresponsável dos recursos naturais, o que tem provocado desmatamento, poluição, alterações climáticas e no dia a dia das sociedades, como podemos observar no texto do refrão: “Cadê a flor que estava aqui?/ Poluição comeu./ E o peixe que é do mar?/ Poluição comeu./ E o verde onde é que está?/ Poluição comeu./ Nem o Chico Mendes sobreviveu”. A alusão ao ativista Chico Mendes evidencia a violência no campo e a complexidade da reforma agrária, questão sensível e que tem provocado o assassinato de inúmeros líderes camponeses no Brasil, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste.

As pessoas que conheceram e conviveram com Tom K sabem que uma das características mais marcantes da sua personalidade era o bom humor. Ele sempre estava contando uma piada ou fazendo graça com as situações corriqueiras do cotidiano, até mesmo aquelas mais complexas e dramáticas. Isso fica muito evidente no seu trabalho criativo, tanto nas composições originais quanto nos arranjos, dentre os quais *Xote das meninas*. Esse é um arranjo simples, mas com recursos que potencializam o caráter brincante do texto. Silva (2023) perguntou a Tom K por qual razão ele havia escrito o arranjo de *Xote das Meninas*, ao que ele disse: “Bicho, minhas filhas estão naquela fase de só falar em namorico de escola, aquelas coisas de menina-moça, sabe?! Assim, eu resolvi brincar com o tema com esse xote de Gonzaga”. De fato, a proposta de Tom K combina partes cantadas e faladas, seções com diferentes velocidades que transmitem as emoções do eu lírico, abrindo espaço também para a atuação cênica dos intérpretes (Figura 19).

Figura 19 – *Xote das Meninas*, c. 27- 34.

27

S (Hum) (Ha-Ha) (Hai) Só na - mo - rá

A (Hum) (Ha-Ha) (Hai) Só na - mo - rá

T 8 tô a fi - lha do - en - ta - da Não dor - me nem es - tu - da num dor - me nem qué - na - da E - la só

B da dee que prá tal me - ni - na Não tem um só re - mé - dio em to - da me - di - ci - na

Fonte: Acervo do pesquisador.

As músicas envolvendo temas seculares estão presente entre os arranjos e composições de Tom K. *Baticum*, por exemplo, que ele dedicou ao professor Carlos Calvão, pode ser

considerada uma obra *non sense*. Na partitura manuscrita (Figura 20), percebemos que ela foi escrita com o propósito de entretenimento, pois o texto contém sílabas sem sentido, com melodia simples e andamento rápido, em tempo de samba-choro. O texto principal está na voz do soprano, enquanto contralto, tenor e baixo praticamente repetem o mesmo lenga-lenga: “Você nem imagina quanta noite sem dormir, apatetado com tanto gon den gon den, fu ri fun fa, entra só pra atralhar, mas a base é baticum, gon den gon den fu ri fun fa”.

Figura 20 – *Baticum*, manuscrito de Tom K.

Fonte: Acervo do pesquisador.

Tom K recebeu vários prêmios como arranjador. Na década de 1980, participou de concursos, apresentando obras com o pseudônimo Brasabundo. Uma das peças foi *Baianá* (Cantos das baianas) – *O meu maracatu*. Segundo informações à capa da partitura em manuscrito, trata-se da segunda *Toada de Maracatu: Cambinda Estrela – um maracatu de orquestra*. As informações contidas em tal documento localizam o lugar da inspiração para esta música.

Com efeito, Cambinda Estrela, hoje uma associação, foi criada em 7 de setembro de 1935, no Alto Santa Isabel, localizada no bairro de Casa Amarela, na cidade do Recife, por trabalhadores que vieram da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Este maracatu foi objeto de estudo do compositor Guerra-Peixe (1914-1992), um dos primeiros a tratar do Cambinda Estrela no livro *Maracatus do Recife* (Guerra-Peixe, 1980).

Guerra-Peixe registra também a sequência dos cantos deste maracatu, quando saía em desfile de carnaval pelas ruas de Recife: 1) *Quando eu vim lá de Luanda*; 2) *Meu maracatu*; e 3) *Cambinda Estrêla*. Ao retornar, repetia-se o primeiro (Guerra-Peixe, 1980, p. 95). Conforme

registrado e em consonância com as informações na capa da partitura, *Baianá, Meu Maracatu*, de Tom K, é a segunda toada⁷ cantada pelo grupo, quando saem da sede em desfile (Figura 21).

Figura 21 – Manuscrito da capa do arranjo de *Baianá, Meu Maracatu*, de Tom K

BAIANA' = (CANTO DAS BAIANAS)

O MEU MARACATU //

2ª TOADA DO MARACATU: CUMBINHA ESTRELA.

UM MARACATU DE ORQUESTRA.

FUNDADO EM: CASA AMARELA (REGIFE) = 07/09/1935

GRUPO INSTRUMENTAL

PERCUSSÃO

- BONBOM
- BUNZA
- TAMBOR
- CUIZIN
- SOTO DO
- ZABUMBA

SOPROS

- SAXOFONE
- TROMBETE
- TROMBONE

PARTICULARIDADE: A BONÉCIA (DONA AURORA) TEM CÔR BRANCA.

PSEUDOTÍTULO: BRASABUNDO.

JOSÉ PESSOA, 01 | 06 | 1983.

Fonte: Acervo do pesquisador.

S

⁷ Qualquer música executada no Maracatu de Orquestra é indiferentemente designada “toada”, quer seja vocal ou instrumental (Guerra-Peixe, 1980, p. 96).

A instrumentação citada neste arranjo envolve percussão (gongué, ganzá, tarol, cuica, surdo, zabumba) e sopros (saxofone, trompete, trombones). Esse instrumental é comum para o Maracatu-de-Orquestra, podendo haver algumas particularidades, dependendo do grupo. Tanto a melodia quanto o texto deste arranjo são iguais aos que são cantados pelo Maracatu Cambinda Estrela, como podemos observar por meio do uso frequente de coloquialismos e expressões que revelam o contexto social no qual essa música era apresentada, seguindo fidedignamente o que está registrado no livro de Guerra-Peixe, como se pode observar nas figuras 22 e 23.⁸

Figura 22 – Melodia de *O Meu Maracatu*.

O MEU MARACATU
TOQUE "QUATRO-POR-UM"

BAIANA

O meu Ma-ra-ca-tu É im-pe-ri-á A sua na-
ção Tem côr-te-re-á Tem ba-que de-som Tem mu-i-to-valô
Fa-zen-do fes-tis Ao im-pe-ra-dô O meu Ma-ra-ca-
tu É im-pe-ri-dô Gon-guê e-ta-rô Sur-do e gan-
zá Cu-i-ca-de-som Bom-bo-cen-trá Bo-ne-ca-de-
sé De-to-do-pri-mô As da-ma-de-honra Tem-to-do-valô
O meu Ma-ra-ca-tu É im-pe-ri-
-dô

Fonte: Livro *Maracatu de Recife*, Guerra-Peixe 1980, p. 150.

⁸ “O meu maracatu/ É imperiá/ A sua nação/ Tem côrte réa/ Tem baque de som/ Tem muito valô/ Fazendo festis/ Ao imperadô/ Gonguê e Tarô/ Surdo e ganzá/ Cuíca de som/ Bombo centrá/ Boneca de sé/ De todo primô/ As dama de honra/ Tem todo valô”.

Figura 23 – Meu Maracatu, de Tom K.

TODA DONA MARACATU: CANSINHA ESTIEIA

Li Bai AKA PSEUD: BRASABUNDO

MP sfz

O MEU MARACA-TU É IMP-RE-RI- A, A SUA NA- ÇÃO TEM CORTE RE-

E-LE É IMP-RE-RI- A, A SUA NA- ÇÃO TEM CORTE RE-

MA-RA-CA- TU, A SUA NA- ÇÃO TEM CORTE RE-

MA-RA-CA- TU, A SUA NA- ÇÃO TEM CORTE RE-

Crescendo pouco a pouco Decresc.

- A, TEM BA-QUE DE SOM TEM MUI-TO VA- LÔ FA-ZEN-DO FES-TIS AO IMP-RE-RA

- A, TEM BA-QUE DE SOM TEM MUI-TO VA- LÔ FA-ZEN-DO FES-TIS AO IMP-RE-RI-

- A, TEM BA-QUE DE SOM TEM MUI-TO VA- LÔ FA- ZEN-DO FES-TIS AU

- A, MA - RA - CA - TU - MA - RA -

1. 2.

- DÔ, O MEU MARACA- TU É IMP-RE-RI- DÔ; BON-GUE É TA- RO SÓ DOS BAI

- DÔ, MA-RA-CA- TU É-LE É IMP-RE-RI- DÔ - BON- GUE É TA-RO

IMP-RE-RI-DÔ MA-RA-CA- IMP-RE-RI-DÔ O MEU MARACA-

- CA - TU - MA-RA-CA- - CA - TU - MA-RA-CA-

Fonte: Arquivo do pesquisador.

A literatura coral produzida por Tom K contempla uma diversidade de formações (SCTB, TTBB e SSC), peças *a cappella* e com acompanhamento, sejam para piano, orquestra, ou instrumental específico, conforme podemos observar nos dados apresentados e no Anexo A, no qual constam especificamente as obras vocais escritas até 2022.

2. ANÁLISE DOS MADRIGAIS ESPIRITUAIS

Partindo do princípio de que Tom K inspirou-se nos *Madrigali Spirituali à quattro voci*, de Monteverdi, para escrever o seu ciclo *Madrigais Espirituais* (Coelho, 2021), organizamos este capítulo em duas partes. Na primeira, revisamos brevemente os madrigais espirituais produzidos na transição do Renascimento para o Barroco, enquanto na segunda, mais especificamente, detemo-nos na análise das quatro peças que integram os *Madrigais Espirituais*, de Antônio Carlos Batista Pinto Coelho, quais sejam: *Refúgio*, *A paz de Deus*, *Ânsia* e *Bendito seja o sol*. Em nossa abordagem analítica, investigamos os elementos estruturais das peças, a relação entre música e texto, com o objetivo de elaborar estratégias interpretativas para tal repertório.

2.1 Premissas históricas

Embora não seja objetivo desta pesquisa discutir as origens do madrigal, em virtude da complexidade e da exiguidade de tempo-espaço disponível para tal empreendimento, achamos relevante iniciar esta discussão citando três comentários apresentados por James Haar (1986, p. 462, tradução), para quem o madrigal é

Uma forma poética e musical cultivada na Itália do século XIV. O madrigal como forma de verso é mencionado por teóricos literários do início do século XIV; nem eles, nem qualquer escritor subsequente explicaram com sucesso a etimologia da palavra. [...] Um gênero poético popular entre os músicos do século XVI, remotamente relacionado ao tipo do século XIV. Nos escritos dos teóricos literários do século XVI, o madrigal foi definido como um poema de uma estrofe com esquema de rima livre, usando uma alternância livre de versos de sete e onze sílabas. [...] Uma configuração vocal, polifônica e desacompanhada durante a maior parte de sua história, de qualquer um dos vários tipos de versos de cerca de 1520 a meados do século XVII.⁹

Desde os trabalhos dos primeiros madrigalistas até os mais tardios, a forma apresentou variadas configurações musicais e poéticas, em consonância com ideais estéticos mais ou menos ortodoxos, tanto no âmbito da música secular quanto sacra, como apontam os estudos

⁹ Livre tradução: “A poetic and musical form cultivated in 14th-century Italy. The madrigal as a verse form is mentioned by literary theorists of the early 14th century; neither they nor any subsequent writer has successfully accounted for the etymology of the word. (...) A poetic genre popular with 16th-century musicians, distantly if at all related to the 14th-century type. In the writings of 16th-century literary theorists, the madrigal was defined as a one-stanza poem of free rhyme scheme, using a free alternation of seven- and eleven-syllable lines. (...) A vocal setting, polyphonic and unaccompanied for most of its history, of any of various kinds of verse from ca. 1520 to the middle of 17th century”.

de Reese (1959), Atlas (1998), Perkins (1999), Brown e Stein (1999) e, mais recentemente, Garbuio (2017).

O madrigal espiritual foi uma forma proeminente de música vocal na transição entre os séculos XVI e XVII, fundindo textos religiosos com as tradições harmônicas e contrapontísticas do madrigal secular. A forma era particularmente popular na Itália e na Espanha durante aquela época, refletindo a influência da Contrarreforma na música. Esse tipo de composição, com suas qualidades expressivas, lançou, em certa medida, as bases para as grandes obras corais e vocais sacras setecentistas, incluindo os oratórios.

Segundo Fiorini (2017), as primeiras publicações de madrigais espirituais, estão no livro organizado por Giovanni Del Bene (1513-1559), *Musica Spirituale, Libro Primo* que, é uma obra relevante, porque, além de ser a primeira coletânea de madrigais espirituais, reúne compositores e poetas do período renascentista. Ao todo, o livro compreende 12 madrigais espirituais, inaugurando um gênero que irá influenciar muitos compositores, que também utilizaram os poemas de Petrarca como fonte de inspiração para seus madrigais sacros (Perkins, 1999).

Atlas (1998, p. 598, tradução), ao abordar o assunto, diz que

Definitivamente havia obras-primas entre os *madrigali spirituale*, que não eram diferentes de suas contrapartes não espirituais. A poesia deles, por outro lado, era diferente. Uma estratégia muito usada era transformar a relação poeta-amada numa relação entre o poeta e Maria, o poeta e Cristo, ou entre Cristo e o seu rebanho. Para a primeira delas, havia um modelo: os poderosos *Versos à Virgem*, de Petrarca, que encerram seu *Canzoniere*. Mais de um século depois de Dufay ter definido apenas a estrofe de abertura, primeiro Cipriano de Rore (1548) e depois Palestrina (1581) transformaram as estrofes de Petrarca em ciclos multimadrigais.¹⁰

Como já observado, nomes ligados à Contrarreforma se destacaram nesse tipo de composição, incluindo Lassus, que, ao final da carreira, escreveu *Lagrima di San Pietro*. Ainda de acordo com Atlas (1998, p. 598, tradução nossa),

Lassus baseou seu ciclo de vinte madrigais mais o moteto final nas primeiras vinte estrofes de um poema muito longo – 1.277 estrofes de oitenta versos – de Luigi Tansillo (1510-1568). Tansillo, um poeta soldado natural de

¹⁰ Livre tradução: “*There were definitely masterpieces among the madrigali spirituale, which were no different from their nonspiritual counterparts. Their poetry, on the other hand, was different. A favorite ploy was to transform the poet-beloved relationship into one between poet and Mary, poet and Christ, or Christ and his flock. For the first of these, there was a model: Petrarch’s powerful Stanzas to the Virgin, which brings his Canzoniere to a close. More than a century after Dufay had set the opening stanza only, first Cipriano de Rore (1548) and then Palestrina (1581) turned Petrarch’s stanzas into multimadrigal cycles*”.

Gesualdo, cidade natal de Venosa, começou a escrever o poema, que trata da penitência de Pedro pela negação de Cristo, em 1559, provavelmente em seu próprio ato de penitência por um livro anterior que havia sido colocado no Índex da Inquisição. Ele ainda estava no trabalho quando morreu. Também para Lassus, o Lagrime foi uma espécie de testamento. Foi escrito bem no final da vida, em 1594, quando sofria de crises de “melancholia hyponcondriaca”, conforme lhe foi diagnosticado.¹¹

Claudio Monteverdi também se destaca por seus madrigais espirituais, especialmente com a obra *Selva Morale e Spirituale* (1640), que explora a linguagem musical setecentista, uma vez que ele esteve na vanguarda desta mudança, abraçando as possibilidades expressivas oferecidas pelo início do período barroco. A música em *Selva Morale e Spirituale* reflete isso com suas harmonias, estreita relação entre palavras e música e contrastes dramáticos em dinâmica e textura. Esta transição do estilo renascentista para o barroco é evidente em toda a coleção.

Segundo (Colon, 2001, p. 238, tradução), as peças que integram a coletânea foram escritas no estilo

da *prima practica* com baixo não figurado opcional fornecido (*Kyrie eleison, Et in terra pax, Paterni omnipotentem, Sanctus, Agnus Dei*), configurações alternativas de concertato do Glória e partes do Credo, dois *Magnificats* e vinte e nove motetos acompanhados – predominantemente *stilo concertato* – para 1) vozes com instrumentos *obbligato*, 2) vozes corais com instrumentos *obbligato*, ou para 3) combinações diversas. Vários são exemplos de autoempréstimo.¹²

Um excelente exemplo da capacidade de Monteverdi em tratar o sagrado de forma expressiva é o moteto *Dixit Dominus*, que exhibe um jogo de vozes, com trechos majestosos que contrastam com passagens mais introspectivas. Em *Beatus Vir*, a música é jubilante, proclamando a bem-aventurança daqueles que temem ao Senhor. Em *Confitebor*, a complexidade contrapontística evoca o sentimento de profunda gratidão e louvor. *Ave Maris*

¹¹ Livre tradução: “Lassus based his cycle of twenty madrigals plus concluding motet on the first twenty stanzas of a very long poem – 1,277 eighty-line stanzas – by Luigi Tansillo (1510-1568). Tansillo, a soldier-poet who hailed from Gesualdo’s hometown of Venosa, began to write the poem, which deals with Peter’s penance for his denial of Christ, in 1559, probably at his own act of penance for an earlier book that had been placed on the Inquisition’s Index. He was still tampering with the work when he died. For Lassus too, the Lagrime was a testament of sorts. It was written at the very end of his life, in 1594, when he suffered from bouts of “melancholia hyponcondriaca”, as it was diagnosed”.

¹² Livre tradução: “In *prima practica* style with optional unfigured basso seguente supplied (*Kyrie eleison, Et in terra pax, Paterni omnipotentem, Sanctus, Agnus Dei*), alternative concertato settings of the Gloria and parts of the Credo, two *Magnificats*, and twenty-nine accompanied motets – predominantly *stilo concertato* – for 1) voices with *obbligato* instruments, 2) choral voices with *obbligato* instruments, or for 3) various combinations. Several are examples of self-borrowing”.

Stella aponta a tendência em voga para a estreita relação entre texto e música, com vívidas representações musicais do mar e da majestade da Virgem Maria.

2.2 Refúgio

A análise desta peça envolveu uma abordagem múltipla, que combinou elementos teóricos, históricos e interpretativos. A metodologia adotada, englobou as características estéticos-textuais e culturais. Por fim, apresento possibilidades interpretativas da peça, considerando aspectos como dinâmica e expressividade. Fazendo uso da análise formal, buscou-se compreender a estrutura da peça, segmentando as partes constituintes para identificar seções. Foi examinado o contexto histórico e estético da composição, levando em consideração o texto da obra.

A peça *Refúgio*, de Tom K, tem como base o Salmo 46 da Bíblia, que tem onze versos. Este salmo e os dois consecutivos formam uma trilogia, pois é provável que a mesma circunstância histórica tenha dado o panorama para todos eles. Este Salmo foi dedicado ao mestre da música, especialmente aos Filhos de Corá¹³, os coraítas, com indicação para ser um canto em Alamote, conforme o primeiro verso da versão da Bíblia hebraica. Isso pode sugerir que a música deveria ser apresentada em som agudo ou feita para as vozes agudas, segundo Spurgeon (2018).

O estribilho, que está nos versos 7 e 11, “O Senhor dos Exércitos está conosco; o Deus de Jacó é o nosso refúgio”, devia originalmente também aparecer entre os versículos 3 e 4, segundo Spurgeon (2018), pois possui duas divisões principais (versos 1-3 e 4-6). Assim, deduzimos, por causa do termo (*selah*) no final desses versos, que este termo pode significar uma pausa na música para uma mudança de caráter ou uma elevação do tom de voz, neste caso a entrada do refrão.

Uma das principais características da poesia hebraica contida nos Salmos, especialmente o 46, é o equilíbrio da forma e o paralelismo, pois, segundo Spurgeon (2018, p. 8), “o poeta apresenta uma ideia; depois ele a reforça por meio da repetição, variação ou contraste”. Conhecido como cântico de confiança, o Salmo 46 já foi musicado por vários compositores, incluindo Pachelbel (1653-1706) e Rameau (1683-1764), que também utilizaram a mesma fonte em língua latina, *Deus noster refugium*, conforme Girdlestone (2014, p. 94). Uma das versões mais populares com o texto desse salmo talvez seja o hino *Ein feste Burg ist unser Gott*, de

¹³ Os coraítas são descendentes dos coaitas (Nm 16.1). O texto de Nm 4.17-20 mostra que as famílias de coate eram importantes dentre as demais famílias de levitas (Hutton, 1992, p. 100-101).

Lutero. Conhecido em português como *Castelo Forte*, essa melodia está presente na maioria dos hinários protestantes, sendo considerado como o Hino da Reforma, segundo Heine (1991).

A obra *Refúgio* tem 27 compassos e está dividida em cinco partes. As extensões vocais são as seguintes¹⁴: Primeiro Tenor, Ré₂-Lá₃; Segundo Tenor, Ré₂-Fá₃; Barítono, Lá₁-Ré₃; Baixo, Dó₁-Ré₃. Escrita em compasso quaternário simples, tem tempo moderado ($\text{♩} = 70$) e, como dito, texto extraído do Salmo 46, iniciando a partir do quarto verso, sem levar em consideração a sequência do texto original.¹⁵

A primeira seção (c. 1-9) está em Lá maior e inicia-se em uníssono, com intervalos de oitava entre as vozes graves e agudas. A dinâmica indicada nos primeiros compassos é *piano*, contrastando no sexto compasso com *forte*. O fim desta parte é marcado com um *sforzando* sobre o acorde de Dó sustenido diminuto, que prepara a modulação e dá início a uma nova seção, conforme podemos observar na Figura 24.

Figura 24 — *Refúgio*, seção inicial (c. 1-9), que corresponde ao primeiro verso do Salmo 46

Refúgio

Tom K

$\text{♩} = 70$

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

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

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

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

¹⁴ Nesta análise, Dó₃ = Dó central.

¹⁵ Versão de João Ferreira Annes d'Almeida.

4

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

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

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

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

7

I T. tá no mei-o de-la nun-ca se-rá a-ba-la-da.

II T. tá no mei-o de-la nun-ca se-rá a-ba-la-da.

Bar. tá no mei-o de-la nun-ca se-rá a-ba-la-da.

Bx. tá no mei-o de-la nun-ca se-rá a-ba-la-da.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador

Na segunda seção (c. 10-13), a harmonia vai sendo construída de forma ambígua, de modo que a tônica, Mi bemol maior, só se confirma no último compasso desta parte. Esta opção pela dubiedade harmônica está em sintonia com o texto, que corresponde ao primeiro verso do salmo. O Lá sustenido diminuto do compasso 13 e o *sforzando* sobre a palavra “angústia”, reforçam o sentido do texto, como aponta Nattiez (1990) ao dizer que a música não é um sistema de significados fixos, mas um campo de possibilidades interpretativas. Assim, quando associada ao texto, ela pode ampliar, contrastar ou mesmo mudar o sentido da palavra escrita, como podemos observar na figura 25.

Figura 25: *Refúgio*, segunda seção (c. 10-13), que corresponde ao primeiro verso do Salmo 46

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

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

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

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

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador

Na terceira seção (c. 14-18), o compositor muda o tom, o modo, o andamento, o caráter e a dinâmica. Um novo cenário vai sendo construído, a partir do texto que corresponde ao sexto verso do Salmo 46. Esse trecho, em Sol menor, com indicação de *piano-crescendo*, andamento levemente mais *acelerado* e em uníssono, dá força ao texto “Ele levantou a sua voz”. A melodia, por graus conjuntos e ascendente, chega ao ápice no compasso 17, *forte*, contrastando com o *piano* súbito, do compasso seguinte. O trecho finaliza suavemente com o primeiro tenor, que canta uma melodia descendente e por graus conjuntos, como um corpo-objeto que se derrete, reforçando a imagem do texto, como apresentado à figura 26.

Figura 26 — *Refúgio*, terceira seção (c. 14-18), que corresponde ao sexto verso do Salmo 46

I T
As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram

II T
As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram

Bar.
As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram

Bx
As na - ções em - bra - ve - ce - ram os rei - nos se mo - ve - ram

3

f *p subito* *pp*

E - le - le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.

f *p subito* *pp*

E - le - le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.

f *p subito* *pp*

E - le - le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.

f *p subito* *pp*

E - le - le - van - tou a su - a voz e a ter - ra se der - re - teu.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador

Na penúltima seção (c. 19-22), Tom K utiliza o oitavo verso do Salmo 46, passagem na qual o salmista convida o leitor a contemplar as obras do Senhor: “Vinde contemplai as obras do Senhor que desolações tem feito na Terra”. Nesse trecho, mais uma vez, há mudança de tom e modo, isto é, estabelece-se Dó maior como novo centro tonal. A alteração no andamento, agora lento e contemplativo ($\text{♩} = 70$), com intensidade *mezzo forte*, até o compasso 22, contribui para criar um efeito quase conclusivo, que é interrompido pela inserção do acorde de subdominante, que inicia a última seção (Figura 27).

Figura 27 — *Refúgio*, quarta seção (c. 19-22), que corresponde ao oitavo verso do Salmo 46

$\text{♩} = 70$ *mf*

I Tenor

As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.

mf

II Tenor

As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.

mf

Barítono

As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.

mf

Baixo

As o-bras do Se-nhor vin-de con-tem-plai en-tre as na-ções Seu no-me e-xal-tai.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador

A *coda* (c. 23-27) sintetiza toda a mensagem do Salmo 46. Esse trecho começa com um acorde de subdominante e deve ser executado duas vezes. Essa repetição enfatiza os elementos textuais, isto é, que “Deus é nosso refúgio, Deus é nosso pai”. A mensagem ganha força com a inserção da palavra “amém”, que não faz parte da passagem bíblica, mas foi utilizada, nesse contexto, reiterando o sentido conclusivo, a expressão “que assim seja”, que é representada pela cadência plagal (Figura 28).¹⁶

Figura 28 — *Refúgio*, última seção (c. 23-27), síntese do Salmo 46

The musical score for Figure 28 is a four-part setting for the final section of Psalm 46. It is written in 4/4 time and features a plagal cadence. The lyrics are: "Deus éo nos - so re - fú - gio Deus é nos - so Pai. A - mém." The score is arranged for four voices: I Tenor (soprano clef), II Tenor (alto clef), Barítono (bass clef), and Baixo (bass clef). The melody is primarily carried by the I Tenor, with the other voices providing harmonic support. The piece concludes with a plagal cadence, characterized by a half note on the subdominant (F) and a whole note on the tonic (C).

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador

Na obra *Refúgio*, Tom K adotou uma estrutura homofônica, comumente encontrada nos hinários, tendo o primeiro tenor a melodia principal, do início ao fim da música. Não obedecendo a sequência dos versos do Salmo, ele inicia a música com o quarto e quinto verso. O primeiro só aparece na terceira seção, seguida do sexto e concluindo com o oitavo verso. Para a seção conclusiva, ele parafraseia o primeiro verso com o seguinte texto: “Deus é nosso pai”.

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

Para a execução deste repertório, o regente deverá investir no trabalho técnico-vocal junto a seus cantores, especialmente em relação a extensão do baixo, que vai do Dó₁ ao Ré₃, incluindo as dinâmicas de *piano* e outros recursos expressivos, como, por exemplo, *marcato*,

¹⁶ Do latim *cadere* = cair, desabar. Eventos harmônicos, rítmicos e melódicos. Fórmulas harmônicas usadas para sinalizar finais de frase, dando a impressão de conclusão momentânea ou definitiva. Elas marcam locais de ‘respiração’, pontuação harmônica, articulação na música; estabelecem a tonalidade; dão coerência à estrutura formal. Cadência Plagal (CP) [Amém] IV — I, com os acordes de IV e I em estado fundamental, e o I em posição de oitava. Geralmente precedida por uma cadência autêntica (Moura, 2001).

staccato e *sforzando*. Esses elementos expressivos exigem atenção do regente, tendo em vista que, segundo o compositor, foi tudo pensado para criar uma sonoridade simples, mas que apresente desafios para os intérpretes.

O regente deve orientar os intérpretes a valorizar a relação entre palavra e música, buscando uma interpretação que ressaltasse o conteúdo emocional do texto. Para isso, é essencial que os cantores compreendam o significado de cada frase e a intenção por trás de sua expressão musical. O regente deve ainda incentivar a articulação clara das palavras, enfatizando a prosódia, fazer uso de dinâmicas contrastantes para destacar os trechos expressivos, mostrado nos exemplos, explorar os timbres variados, adaptando-os à emoção do texto.

Para trabalhar a afinação, observar as mudanças complexas e repentinas na harmonia, aliadas ao uso de dissonâncias, em todas as seções. Como estratégias, sugerimos fazer ensaios de escuta ativa para percepção das dissonâncias e suas resoluções, praticar os acordes isolados para garantir que todas as vozes estejam bem ajustadas e usar o piano para reforçar a percepção do centro tonal e facilitar as mudanças de harmonias.

Para o controle rítmico e agógica, o regente pode trabalhar a flexibilidade, respeitando a fluidez do texto e sua declamação natural, focar na precisão das entradas e saídas para manter a coesão do grupo.

Por fim, para a construção da interpretação deste madrigal espiritual deve buscar unidade entre as vozes, tendo um olhar atento para os aspectos textuais, harmônicos e vocais da obra. O regente deve guiar o coro na busca por uma sonoridade expressiva e refinada, equilibrando a simplicidade rítmica com a complexidade harmônica e respeitando as intenções estilísticas do compositor. É possível, porém, que a peça seja executada a *cappella*, como foi pensada originalmente, ou com uso do piano, dobrando as partes do coro.

2.3 A paz de Deus

Em suas composições, Tom K geralmente se utiliza dos textos sagrados ou clássicos da literatura. Todavia, na segunda obra que integra os *Madrigais Espirituais*, ele emprega um texto de sua autoria, *A paz de Deus*, que não é bíblico, litúrgico ou paralitúrgico. Segundo o compositor, “é apenas a expressão dos sentimentos de uma criatura que, diante da natureza em seu esplendor, reconhece ser pequeno e fraco, mas digno de usufruir dos bens que o criador nos distribui com abundância, basta ter olhos pra ver, ouvidos pra escutar e um coração pra sentir” (Coelho, 2019).

Fundamentalmente, o texto apresenta duas estrofes, a primeira com quatro versos, sendo o esquema métrico variável, AABB: “A noite cai, a paz de Deus envolve a minh’alma/ A sua mão me guarda e me acalma, / A minha alma anseia pela luz divina, luz da salvação/ A minha alma anseia brilhar como estrela na imensidão”. Podemos observar, nos versos acima, a descrição de um momento de contemplação e meditação ao fim do arrebol, onde o eu lírico, sentindo a paz e a calma pela segurança em Deus, expressa o desejo pela luz da salvação.

A segunda estrofe tem cinco versos e um esquema métrico variável ABCDE: “Pra conter as minhas mágoas, a sabedoria das águas,/ Pra sanar as minhas dores, a sabedorias das flores,/ Pra estancar lágrimas tantas, a paciência das plantas,/ Pra atitudes banais, a simplicidade dos animais,/ Pra amenizar a solidão, ser parte da luz na imensidão”. Nesta estrofe, o eu lírico apresenta uma solução para seus males, incluindo mágoas, dores, lágrimas, fazendo um jogo de rimas com elementos da natureza como água, flores, plantas e animais.

O madrigal *A paz de Deus* foi escrito em outubro de 2000. Apresenta 33 compassos e está dividido em 3 partes, tendo as seguintes extensões vocais: Primeiro Tenor, Mi₂-Lá₃; Segundo Tenor, Ré₂-Ré₃; Barítono, Si₁-Lá₂; Baixo, Dó₁-Lá₂. Está escrita em compasso quaternário simples e tem tempo moderado ($\text{♩} = 60$).

Sob a perspectiva formal, as seções estão organizadas de acordo com o texto. Na primeira parte (c.1-6), o poema descreve um momento de contemplação: “A noite cai, a paz de Deus invade a minh’alma,/ A sua mão me guarda e me acalma”. Inicia-se no tom de Lá, no modo maior, sendo a primeira nota em uníssono, com dinâmica em *piano*. A harmonia é simples, embora faça uso de notas ornamentais, conforme podemos observar no segundo compasso, na voz do segundo tenor (Figura 29).

Figura 29 — *A paz de Deus*, seção inicial (c. 1-6)

A paz Deus
TTBB

Tom k

$\text{♩} = 60$
p

Tenor 1
A noi - te cai, a paz do céu in - va - de mi - nha al - ma a su - a mão me guar - da e me a - cal - ma.

Tenor 2
A noi - te cai, a paz de céu in - va - de mi - nh'al - ma a su - a mão me guar - da e a - cal - ma.

Baixo 1
A noi - te cai, a paz in - va - de mi - nh'al - ma a su - a mão me guar - da e a - cal - ma.

Baixo 2
A noi - te cai, a paz mi - nh'al - ma a su - a mão me guar - da e a - cal - ma.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

A segunda parte (c. 7 ao 14) é marcada por uma estrutura acórdica entre as vozes do segundo tenor, barítono e baixo, tendo um texto secundário, que serve de base harmônica para o primeiro tenor, que traz o texto e a melodia principal (Figura 30).

Figura 30 — *A paz de Deus*, segunda seção (c. 7-14)

Tenor 1
A mi - nha al - ma an - sei - a pe - la luz di - vi - na luz da sal - va - ção a

Tenor 2
Se - nhor do céu da ter - ra e do mar. Se -

Baixo 1
Se - nhor do céu da ter - ra e do mar. Se -

Baixo 2
Se - nhor do céu da ter - ra e do mar. Se -

T.
mi - nha al - ma am - sei - a bri - lhar co - mo es - tre - la na i - men - si - dão

T2.
nhor das es - tre - las e da i - men - si - dão

B1.
nhor das es - tre - las e da i - men - si - dão

B2.
nhor das es - tre - las e da i - men - si - dão

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

A terceira e última parte (c. 14 ao 20) principia com uma ideia musical e textual nas vozes do segundo tenor, barítono e baixo, que vai sendo complementada com o primeiro tenor (Figura 31).

Figura 31 — *A paz de Deus*, terceira seção (c. 14-22)

T1.
a sa - be - do - ri - a das á - guas

T2.
Pra con - ter as mi - nhas má - goas o dom das á - guas, pra sa -

B1.
Pra con - ter as mi - nhas má - goas o dom das á - guas, pra sa -

B2.
Pra con - ter as mi - nhas má - goas o dom das á - guas, pra sa -

T1. pra su - nar as mi - nhas do - res a be - le - za das flo - res
 T2. nar mi - nhas do - res a be - le - za das flo - res
 B1. nar as do - res - - a be - le - za das flo - res
 B2. nar mi - nhas do - res a be - le - za das flo - res

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

A partir do compasso 22, todas as vozes caminham juntas em uma progressão harmônica com constante modulação cromática, distanciando-se do tom inicial. Neste trecho é perceptível a relação entre a música e o texto, bastante comum nos madrigais renascentistas, segundo Einstein (1971, p. 166). A forma como as cadências aparecem dão o sentido de conclusão de cada sentença, assim como as indicações de dinâmica (*diminuendo*) ao fim da frase “para amenizar as dores”, que parece diminuir a intensidade das dores, trazendo alívio. O pianíssimo inicial pinta o cenário contemplativo que o texto apresenta (Figura 32).

Figura 32 — *A paz de Deus*, seção final (c. 22-33)

21
 T1. a be - le - za das flo - res, pra es - tan - car lá - gri - mas tan - tas
 T2. a be - le - za das flo - res, pra es - tan - car lá - gri - mas tan - tas
 B1. a be - le - za das flo - res, lá - gri - mas tan - tas
 B2. a be - le - za das flo - res, lá - gri - mas tan - tas

25

a pa-ci-ên-cia das plan-tas, pra a-ti-tu-des ba-nais a sim-pli-ci-

a pa-ci-ên-cia das plan-tas, pra a-ti-tu-des ba-nais a sim-pli-ci-

a pa-ci-ên-cia das plan-tas, pra a-ti-tu-des ba-nais a sim-pli-ci-

o dom das plan-tas pra a-ti-tu-des ba-nais a sim-pli-ci-

29

da-de dos a-ni-mais pra a-me-ni-zar a so-li-dão ser par-te da luz na i-men-si-dão

da-de dos a-ni-mais pra a-me-ni-zar a so-li-dão ser par-te da luz na i-men-si-dão

da-de dos a-ni-mais pra a-me-ni-zar a so-li-dão ser par-te da i-men-si-dão

da-de dos a-ni-mais pra a-me-ni-zar a so-li-dão ser par-te da i-men-si-dão

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

Na interpretação desta peça, o regente precisa atentar para as progressões harmônicas, sobretudo nos trechos nos quais as vozes caminham paralelamente, para manter uma unidade que reflete a profundidade emocional do texto. A constante modulação cromática, que se afasta gradualmente do tom inicial, é um recurso importante, que cria uma sensação de deslocamento e tensão. Essa modulação não só enriquece a estrutura harmônica, mas também reflete o desenvolvimento emocional do conteúdo poético.

A dinâmica suave no início, pintando um cenário contemplativo, prepara o ouvinte para a jornada emocional que segue, imergindo-o no ambiente descrito pelo texto. O regente deve enfatizar a expressividade dessas transições dinâmicas, guiando os intérpretes a um envolvimento profundo tanto com a estrutura harmônica quanto com o significado do texto.

Esse equilíbrio entre música e palavra deve ser o foco central da interpretação, especialmente na voz do primeiro tenor, que, na segunda seção, tem o texto principal, que difere das demais. Todavia, o segundo tenor, barítono e baixo, não apenas acompanham, mas refletem e amplificam as emoções transmitidas pelas palavras, como é típico nos madrigais renascentistas.

2.4 Ânsia

*Ânsia*¹⁷ tem 58 compassos e está dividida em quatro partes, sendo a última uma repetição da primeira. As extensões vocais são as seguintes: Primeiro Tenor, Sol₂-Lá₃; Segundo Tenor, Sol₂-Fá₃; Barítono, Mi₂-Dó₃; Baixo, Fá₁-Lá₂. Escrita em compasso quaternário simples, tem tempo levemente mais rápido (♩=100) e texto do próprio compositor. Essa peça foi escrita inicialmente em março de 2020, para vozes mistas (SCTB) e solista e pequena formação camerística, incluindo clarinete, flauta, trompa em Fá, trompete, *flugelhorn*, trombone, tuba, *tubular bells*, piano, violão e baixo elétrico-6. Contudo, quatro meses depois de ter finalizado o trabalho, Tom K escreveu uma versão para vozes iguais (TTBB), sem solistas e com um acompanhamento mais simples, piano e baixo elétrico. Foi introduzida, então, como a terceira peça dos *Madrigais Espirituais*.

O texto, de autoria do compositor, é uma décima, com esquema métrico variável, isto é, ABCDEFGHIJ. No entanto, segundo a estruturação da música, o texto parece ganhar estrofes e estribilho. A primeira estrofe, apresenta seis versos, sem rimas: “Se tenho medo/ Tu és meu amparo/ Se tenho fome/ Tu és meu alimento/ Tua palavra me fortalece/ A minha vida/ A ti pertence, ó pai/ Me leva Jesus pra tua glória no céu/ Minh’alma se alegra/ Doce Jesus, doce Jesus/ Meu coração é teu abrigo, ó Senhor” (Figura 33).

Figura 33 — *Ânsia*, primeira seção

Ânsia
Para o coral Masculino Filho de Asafe

Tom k

The musical score is written in 4/4 time. It consists of four staves for the vocal parts: I Tenor (soprano clef), II Tenor (soprano clef), Baritone (bass clef), and Baixo (bass clef). The lyrics are: "Se te-nho me-do Tu és o meu am - pa - ro se te-nho fo-me Tu és meu a - li - Tu és o meu am - pa - ro Tu és meu a - li - Tu és o meu am - pa - ro Tu és meu a - li -".

¹⁷ *Ânsia* foi estreada pelo Coral Masculino Filhos de Asafe (Figura 38), para quem a peça foi dedicada. O fato ocorreu no dia 14 de novembro de 2023, duas semanas depois do falecimento do compositor, durante o Festival Nacional de Corais (FENACE), no Teatro Santa Isabel, em Recife. Nesta edição especial, o festival fez homenagem ao compositor e musicólogo Pe. Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989), professor de contraponto de Tom K.



5

I T. men-to tu-a pa - la - vra me for - ta - le - ce a mi - nha vi - da a Tti per - ten - ce ò Pai. Tu - a pa -

II T. men-to tu - a pa - la - vra me for - ta - le - ce a mi - nha vi - da a Tti per - ten - ce ò Pai. Tu - a pa -

Bar. men-to a mi - nha vi - da per - ten - ce ao Pai.

Bx. men-to a mi - nha vi - da per - ten - ce ao Pai.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

A primeira seção inicia no tom de Dó, no modo maior, em uníssono, com as vozes de primeiro e segundo tenor (c. 13-14) seguidas por barítonos e baixos, que completam a harmonia e o sentido textual (c. 14-15). Essa ideia de complemento, musical e textual, se repete nos compassos seguintes (c. 15-17). No fim da primeira seção acontece uma repetição, após a cadência (c. 21), que sublinha o texto, concluindo a primeira seção: “Tua palavra me fortalece/ A minha vida/ A Ti pertence, ó Pai”.

A segunda seção (Figura 34) é um estribilho, pois apresenta um único verso, que se repete quatro vezes e reaparece como última seção, enfatizando a mensagem principal do texto: “Me leva Jesus pra tua glória no céu”. A estrutura harmônica desta seção se estabelece como uma textura acórdica, com um plano tonal estável ainda em Dó, no modo maior. Primeiro e segundo tenores alcançam as notas mais agudas, fazendo uma conexão com o texto.

Figura 34 – *Ânsia*, segunda seção



♩=100

I T. Me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu, me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu Me

II T. Me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu, me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu Me

Bar. Me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu, me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu Me

Bx. Me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu, me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu Me

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

A terceira e penúltima seção (c. 43-49) é a parte mais dissonante da música, momento no qual acontece a mudança de tom, para o relativo menor, que não se estabelece como centro tonal. A textura inicial é recheada com acordes, mas apresenta elementos polifônicos. O andamento, em tempo *larghetto* ($\text{♩}=60$), e a dinâmica, *piano*, evocam um clima mais contemplativo, coeso com texto: “Minh’alma se alegra, doce Jesus/ Doce Jesus meu coração é teu abrigo, ó Senhor” (Figura 35).

Figura 35 — *Ânsia*, terceira seção

The image shows a musical score for the third section of 'Ânsia'. It consists of four staves, each representing a different vocal part: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in 8/8 time, marked with a tempo of $\text{♩}=60$ and a dynamic of *p* (piano). The lyrics are in Portuguese and are written below each staff. The lyrics are: 'cêu; Mi - nha'al-ma se a - le - gra do - ce Je - sus do - ce Je - sus meu co - ra - ção é Teu a -'. The score includes a first ending bracket and a second ending bracket, both marked with a '2.' and a repeat sign. The music is characterized by a contemplative and dissonant atmosphere.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

Com frequência, Tom K costumava fazer mais de uma versão de seus arranjos e composições, com o objetivo de atender aos diversos níveis técnicos dos coros com os quais trabalhava e aqueles que lhe pediam repertório. Esta foi a primeira e única versão de uma obra original, escrita para vozes mistas, que foi adaptada para vozes iguais (TTBB).

Sobre esse aspecto, Garrett (2020 *apud* TROTT, 2020) diz que, ao escrever para um coro masculino, deve-se considerar a extensão vocal, que é mais limitada em comparação a um coro misto. Ainda segundo o autor, a extensão normal de um coro misto é, geralmente, mais ampla, indo de Sol₂ a Lá₅, tomando-se como referência os coros norte-americanos. Por outro lado, nos coros TTBB, a extensão frequentemente vai de Fá₂ a Lá₄. Deve-se levar em conta, ainda, que, quando se usam acordes com espaçamento maior e acordes com mais notas, eles tendem a não funcionar muito bem, devido a série harmônica, que, no caso em tela, estarão mais afastadas na extremidade inferior e mais juntas na extremidade superior nos coros masculinos.

Ademais, sobre as diferenças entre a escrita para coros mistos e de vozes iguais, Garrett (2020) salienta que a música polifônica não funciona bem para coros TTBB, tendo em vista que, por conta da independência, elas tendem a abranger mais de uma oitava, diferentemente dos coros mistos, que têm mais de três oitavas. Essa desvantagem, porém, é compensada no quesito da dinâmica, pois a voz de tenor, barítono e baixo alcançam com mais facilidade a voz

principal no falsete em pianíssimo, enquanto as vozes de soprano, *mezzo* e contralto tendem a ter dificuldades para realizar os pianíssimos em notas agudas. O autor ainda ressalta que

Embora a voz masculina possa usar falsete, há menos diferenças de timbre entre o tenor e o baixo em comparação com as vozes masculina e feminina em um coro misto. Portanto, a paleta de cores de um conjunto masculino é mais limitada. No entanto, na escrita para quatro vozes, o primeiro tenor pode imitar a intensidade e a potência no registro superior como uma soprano faria em um coro misto, uma vez que a soprano e o tenor são o tipo de voz mais agudo em cada categoria vocal (Garrett, 2020, p. 240, tradução nossa).¹⁸

Observamos que Tom K foi bastante cuidadoso ao escrever os *Madrigais Espirituais*, levando em consideração tais particularidades da escrita para coro de vozes afins. A figura 36 apresenta a primeira versão dessa peça, escrita para SCTB em Ré, e a adaptação para TTBB, em Dó, ambas em modo maior.

Figura 36 – Comparação da primeira e segunda versão - Ânssia: (c. 34-37)

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is for the original SCTB version, featuring Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B) parts. The bottom staff is for the adapted TTBB version, featuring I Tenor, II Tenor, Barítono, and Baixo parts. Both staves are in 4/4 time and G major. The lyrics are 'Me le - va Je - sus pra tu - a gló - ria no céu.' The score includes triplets and various rests.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

É possível observar que ocorreram mudanças na segunda versão, para TTBB, principalmente no instrumental, que foi reduzido a dois instrumentos, isto é, piano e baixo elétrico. Porém, no que diz respeito aos outros elementos estruturais, a harmonia continuou igual, mesmo mudando de tom. A versão SCTB inicia este trecho em uníssono e a melodia está sempre com o soprano. Já na segunda versão, a melodia perpassa entre as vozes aguda e graves,

¹⁸ Livre tradução: “While the male voice can use falsetto, there are fewer differences in timbre between the tenor and bass versus the male and female voices in a mixed choir. Therefore, the color palette of a male ensemble is more limited. However, in four-part writing, the first tenor can mimic the intensity and power in the upper register as a soprano would in a mixed choir since the soprano and tenor are the highest voice type in each vocal category”.

começando com o barítono, o baixo, seguindo com o segundo tenor. A divisão das vozes acontece já no terceiro tempo do segundo compasso.

Segundo Garrett (2020), antes de começar a fazer a adaptação ou arranjo de música SCTB para TTBB, deve-se estudar a partitura com o intuito de entender qual o efeito que o compositor tentou alcançar, pois a escrita das vozes, o tom, o timbre e os harmônicos exercem papéis importantes. É necessário atentar para além das notas e ritmos, antes de transcrever a harmonia, sendo um dos trabalhos mais importantes a definição das linhas melódicas de cada uma das vozes, razão pela qual ele propõe a estrutura apresentada na Tabela 5.

Tabela 5 – Proposta de adaptação de obras SATB-TTBB

Opção 1	Opção 2	Opção 3
1º Tenor: contralto	1º Tenor: 1-soprano	1º Tenor: soprano
2º Tenor: soprano	2º Tenor: 2-tenor	2º Tenor: contralto
Barítono: tenor	Barítono: contralto	Barítono: tenor
Baixo: baixo	Baixo: baixo	Baixo: baixo

Fonte: Garrett (2020).

Essa proposta, que não é uma regra, poderá funcionar para algumas músicas em contextos específicos. É necessário ter um olhar sensível para as mudanças das linhas melódicas, a fim de evitar possíveis cruzamentos. É comum o compositor-arranjador fornecer alguma indicação, para quando a melodia mudar de voz. Isso facilitará a compreensão do intérprete, especialmente quando ele desconhece a música primária, na qual a melodia segue em uma única voz, como no exemplo da figura 37.¹⁹

Figura 37 — *Uma linda melodia*, versão primária

Uma Linda Melodia Deves Ter

Letra e Música
Ira F. Sanphil e E. L. Slavens

Tradução
Waldenir Carvalho

1. U - ma lin - da me - lo - di - a de - ves ter Quan - do tris - te
2. Nun - ca dei - xes a can - ção de ti fu - gir Mui - to em - bo - ra
3. Lo - go a noi - te pas - sa - rá e o di - a vem Ful - gu - ran - te

¹⁹ Nessa partitura, vemos um exemplo de adaptação de uma música, que fora escrita originalmente para vozes mistas SCTB e na qual a melodia seguia sempre na mesma voz. Na versão para TTBB, a melodia principal perpassava entre barítono e o segundo tenor. Para indicar em qual voz está a melodia principal, usa-se um asterisco, para guiar o regente ou coristas no aprendizado e na interpretação da peça.

ou ma - goa - do; se as do - res que - rem lâ - gri - mas tra - zer;
sur - jam do - res; bas - ta sô lem - brar que no - vo dí - a vem;
al - vo - ra - da va - mos to - dos vi - gi - ar e o - rar tam - bêm;

U - ma lin - da me - lo - di - a de - ves ter
nun - ca dei - xes a can - ção de ti fu - gir Can - te a can -
lo - go a noi - te pas - sa - rá e o dí - a vem

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

Como sugestão interpretativa para o madrigal *Ânsia*, o regente deve atentar para a estrutura sólida e unificada que introduz a tonalidade de Dó maior, trecho no qual as vozes começam em uníssono. Essa opção é uma estratégia eficaz para dar ênfase ao texto, criando uma sensação de estabilidade e simplicidade. A entrada gradual das vozes, que complementam a harmonia, não só reforça a base harmônica, mas também se alinha com o sentido textual, criando uma sensação de plenitude e coesão.

Na segunda seção, a textura reforça o plano harmônico, que é mais estável. Aqui, é importante que o regente procure destacar as vozes mais agudas dos primeiros e segundos tenores. Neste caso, o uso do falsete é uma ótima opção para não quebrar a suavidade da harmonia. A atenção à clareza dessas notas altas pode amplificar o impacto do significado textual, refletindo a profundidade da expressão do texto.

A dissonância na terceira sessão deve ser cuidadosamente trabalhada, pois ela sinaliza uma mudança emocional no contexto da obra. O regente deve permitir que essa mudança de tom e a tensão harmônica sejam criados de forma progressiva, sem resoluções definitivas, como uma reflexão das emoções conflitantes ou da instabilidade sugerida pelo texto.

O andamento *larghetto*, combinado com a dinâmica piano, sugere um clima contemplativo e introspectivo, ideal para que os intérpretes se conectem com o caráter reflexivo da obra. O regente deve focar em manter uma coesão entre as vozes e a textura musical, permitindo que a música respire de forma fluida, criando uma atmosfera de calma e reflexão que complementa o sentido do texto.

A última parte é praticamente a repetição da segunda seção. Como sugestão, pede-se que faça em dinâmica diferente da primeira, ou mais *forte*, ou em *piano*. Caso seja forte, dependendo do ambiente, é prudente o uso do falsete, para os primeiros tenores. Como foi feito na estreia da obra, pelo coral masculino Filhos de Asafe, no teatro Santa Isabel, Recife-PE, como vemos na (figura 38)

Figura 38 — Coral Filhos de Asafe, na estreia da peça *Ânsia*-2023



Fonte: Arquivo do pesquisador

2.5 Bendito seja o Sol

Escrito em 30 de novembro de 2020, o trabalho *Bendito seja o Sol* completa o ciclo de quatro peças que formam os *Madrigais Espirituais*. Segundo o próprio compositor, essa peça “é uma forma de louvar ao Senhor, a partir das coisas simples como o sol, sua luz, seu calor”. (Coelho, 2020).

O texto deste madrigal, que é do próprio compositor, possui dezesseis versos e não apresenta rimas:

Bendito seja o sol, porque nos dá a luz/ Bendito seja a luz, seu brilho e calor,
nos mostra seu valor/ A noite, a luz do sol se reflete na lua/ Os seus raios se
espalharam pela terra,/ Espalharam pelo mar,/ Aos poucos o Senhor mostra
seu poder./ Ó Sol, amigo sol faz nascer outra manhã/ Envia teu calor, para
aquecer o coração/ Lá vem o sol, radiando no horizonte/ Vem nos acordar,
vem transformar/ Vai chegando devagar,/ Transformando a noite em manhã/
Seu calor é benção e alegria, a sua luz é o fim da escuridão/ Faz-se o dia porque
Deus é quem comanda a luz do Sol/ Seu brilho e seu calor é energia e amor/
Deus é por nós e nada pode nos faltar.

Bendito seja o Sol tem 53 compassos e foi composta para TTBB e piano. Inicia-se no tom de Sol, no modo maior, e apresenta-se com perguntas e respostas, com grau de dificuldade mediana. A extensão vocal é a seguinte: Primeiro Tenor, Ré₂-Lá₃; Segundo Tenor, Ré₂-Mi₃, Barítono, Ré₂-Ré₃ e Baixo, Ré₁-Ré₃. Nos primeiros compassos (Figura 39), entre as vozes do baixo e barítono e o primeiro e o segundo tenor, é apresentado em uníssono um canto responsorial ou antifonal (c.1-10).

Figura 39 — *Bendito seja o Sol*, seção inicial

The image shows a musical score for the beginning of the piece "Bendito seja o Sol". It features four vocal parts (Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and a Piano accompaniment. The score is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 80. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of G major. The lyrics are: "Ben-di-to se-ja o sol, por-que nos dá a". The vocal parts enter in unison at measure 10. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Fonte: Exemplo digitalizado pelo pesquisador com base na partitura original.

Como citado, os compassos iniciais estão em uníssono, a harmonia só acontece nas vozes a partir do compasso 10, que usa o mesmo texto dos compassos anteriores, enfatizando e concluindo a primeira sessão, no compasso 18. Do compasso 19-32, acontece uma modulação, para o tom de Lá, no modo menor, em uma textura acórdica.

Figura 40 – *Bendito seja o Sol*, segunda seção

The musical score consists of five systems. The first four systems are vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, respectively. Each vocal line begins with a rest for two measures, followed by the lyrics 'à noi - te a luz do sol se re'. The piano accompaniment is shown in the fifth system, featuring a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The piano part includes triplet markings (indicated by a '3' over groups of notes) and various chordal textures.

Fonte: Exemplo elaborado pelo pesquisador com base na partitura original.

Na anacruse do compasso 28, inicia-se uma nova seção, que começa em uníssono e a harmonia vai se completando a partir do compasso 29. Na seção seguinte, primeiro tenor, baixo e barítono fecham a harmonia. Uma textura polifônica vai sendo construída até o fim da música. Neste trecho, identificamos a presença de elementos típicos da música brasileira, sobretudo, aquela encontrada na região Nordeste. É possível perceber essas características nas melodias compostas por graus conjuntos e com intervalos de 4º grau elevado e o 7º grau abaixado, baseadas por vezes na dualidade modal Lídio-Mixolídio, aquilo que Siqueira (1981) classifica como terceiro modo nacional ou misto. Ao falar dos sistemas modais, o referido compositor diz que

Entre eles destaca-se o do Nordeste, vasado em grande parte em escolas originais que deram motivo à criação do nosso sistema *Trimodal Brasileiro*, já em franca aplicação nas nossas obras sinfônicas e de câmara escritas nos últimos cinco anos. Essas escalas, se usadas pelos nossos compositores, contribuirão para aumentar as tendências e constâncias melódicas de nossa música, ao mesmo tempo nos transportará para um sistema modal bem brasileiro, como se nunca pensará antes. Outras escalas de origem indígenas e africana são encontradas em nossas melodias folclóricas e produzem efeitos interessantíssimos (Siqueira, 1961, p. 104).

Na composição *Bendito seja o Sol*, a progressão harmônica é diatônica. No que tange ao ritmo, a presença de síncope é frequente, características dos ritmos regionais brasileiros

como baião, que são frequentemente utilizados para descrever certas paisagens do Nordeste do país, região marcada por longo período de estiagem, área na qual a presença do sol é marcante. Assim, a música dialoga com o texto, conforme observado nos outros madrigais espirituais analisados, sobretudo em virtude do entrelaçamento polifônico (Figura 41).

Figura 41 — *Bendito seja o Sol*, terceira seção

37 2. *f* §
 ções. Lá vem o sol, vai-an-do no ho-ri-zon-te, vem trans-for-
 ções. ções. *f* vai che-gan-do de-va-
 ções. ções. *f* Lá vem o sol vem nos a-cor-dar
 2. §

Fonte: Exemplo digitalizado pelo pesquisador com base na partitura original.

A parte final deste madrigal começa no compasso 50, com os tenores cantando paralelamente com o barítono (Figura 42).

Figura 42 — *Bendito seja o Sol*, seção final

50 Deus *rit.* é por nós!
 Deus é por nós e na-da po-de nos fal-tar!
 Deus é por nós e na-da po-de nos fal-tar!
 Deus é por nós, Deus é por nós!
 Deus é por nós, Deus é por nós!
 Deus é por nós, Deus é por nós!

Fonte: Exemplo digitalizado pelo pesquisador com base na partitura original.

Para a interpretação desta peça, ao regente deve observar que a entrada em uníssono cria uma sensação de diálogo, elemento característico de práticas litúrgicas e da música renascentista. O regente deve dar atenção especial a essa alternância entre as vozes, assegurando que cada voz tenha clareza e precisão nas respostas, de forma que o caráter responsorial seja bem estabelecido, criando um jogo expressivo entre os participantes.

As melodias compostas por graus conjuntos, intervalos de 4º grau elevado e o 7º grau abaixado, refletem claramente as influências da música regional brasileira. O regente deve incentivar os cantores a explorar as nuances dessas melodias, construindo uma sonoridade que remeta a essas características modais, mas sem perder o contexto espiritual e renascentista da obra.

Em relação ao ritmo, a obra faz uso de síncopes, que devem ser exploradas com sensibilidade, para que o caráter dançante da peça, com suas variações, reforce a sensação de movimento. O regente deve garantir ainda, que as síncopes sejam bem articuladas, com uma leveza rítmica que remeta a essa sensação de fluir natural e espontâneo, enquanto se mantém a fluidez e a clareza da execução vocal. Por fim, a interpretação da obra deve equilibrar os elementos renascentistas com as influências da música brasileira, criando uma fusão expressiva que seja fiel ao texto espiritual e, ao mesmo tempo, faça referência ao colorido e à riqueza da música nordestina. A dinâmica deve ser explorada, enfatizando o caráter contemplativo e profundo da obra, sem perder de vista a energia vibrante dos elementos rítmicos e modais que surgem ao longo da peça.

Essas quatro peças formam os *Madrigais Espirituais*, todos escritos para vozes iguais (TTBB) e dedicados ao Coral Masculino Filhos de Asafe. Assim, toda a tessitura desses madrigais foi pensada para a extensão específica em que se encontrava o coro naquele momento. Alguns dos procedimentos adotados por Tom K nesse ciclo são encontrados nos madrigais seiscentistas, como, por exemplo, a ausência de estribilhos e repetições das frases musicais e textuais. O conjunto de obras também se assemelha a um grupo de motetos, todavia, conforme já dito, a peça foi inspirada nos madrigais renascentistas, incluindo aqueles produzidos por Palestrina, Lasso e Monteverdi, que foram, segundo relato oral do compositor, sua fonte de inspiração.

A literatura coral produzida por Tom K contempla uma diversidade de formações (SCTB, TTBB e SSC), peças *a cappella* e com acompanhamento, sejam para piano, orquestra, ou instrumental específico. Sobre suas obras, tanto composição quanto arranjos, ele procura considerar as várias formações e níveis dos coros, sempre apresentando elementos de

dificuldade técnica que possam ser superados pelo intérprete, para que a obra se torne, ao mesmo tempo, “digna de ser executada, como também desejada” (Coelho, 2020).

A esse respeito, no prefácio de uma de suas coleções de arranjos, Tom K descreve sobre a discussão feita sobre a legitimidade dos arranjos. Nele podemos perceber o cuidado e o profissionalismo para com a sua obra.

Há uma discussão antiga sobre a validade ou não dos arranjos para corais, tal discussão passa necessariamente pelas questões de qualidade em música e na arte em geral. Existem arranjos que dignificam e outros que destroem a obra, assim como a roupa e o vocabulário podem assolar a imagem de alguém. Ciente disto e tendo participado de diversas discussões sobre arranjos para coro, tomo sempre o cuidado de me questionar se estou preparado para enfrentar esse ou aquele desafio musical. Caso chegue à conclusão que ainda não estou pronto, deixo aquela música em espera que dura às vezes de dois até seis ou sete anos e só depois disto é que enfrento a possibilidade de trabalhar naquelas músicas. Isto se deve ao fato de que faço uma grande distinção entre harmonizar e fazer arranjos que pra mim é uma coautoria. Sinto por obrigação me envolver com a obra e fazer uma releitura melódica, rítmica, harmônica e estrutural, a ponto de me reconhecer na obra sem, contudo, a desvirtuar (Coelho, 2020).

Neste capítulo, falamos, num primeiro momento, sobre a obra coral de Tom K, descrevendo-a, de modo mais geral, sobretudo aquilo que ele produziu até 2022, quando iniciamos a pesquisa. Acreditamos que, após essa data, o compositor continuou a escrever alguns arranjos e possíveis composições, até morrer aos 70 anos, no dia 2 de outubro de 2023.

3. RELATO E REFLEXÃO SOBRE A INTERPRETAÇÃO DOS *MADRIGAIS ESPIRITUAIS* DE TOM K

Neste capítulo, descrevo o processo de preparação dos quatro Madrigais Espirituais, de Tom K, com o Coro Masculino Filhos de Asafe, bem como outras obras que integraram o meu recital e que foram interpretadas pelo Coral Sinfônico da Paraíba. Todavia, antes de adentrar especificamente no tema, considero importante relatar um pouco da minha experiência na pós-graduação, relatando e refletindo sobre o processo o que vivenciei e que foi fundamental para a preparação do concerto do meu recital de conclusão do mestrado. Por se tratar de uma experiência pessoal, única e intransferível, a redação será feita em primeira pessoa, evidenciando, assim, o meu protagonismo nessa etapa do trabalho.

3.1 Atividades preparatórias para o recital de Mestrado

Minha experiência prática com o canto e a regência coral, na pós-graduação, foi diversa. Inicialmente, participei do Coro de Câmara de Campina Grande, grupo este fundado em 2010, pelo professor Vladimir Silva. O grupo está ligado à Universidade Federal de Campina Grande, sendo formado principalmente por alunos dos cursos de música da UFCG e pessoas da comunidade externa. O repertório do coro é vasto e inclui obras da literatura coral de diferentes períodos e autores, destacando-se as composições de compositores(as) paraibanos(as), a exemplo de Marcílio Onofre, Eli-Eri Moura, Reginaldo Carvalho, Lorrany Andrade e Adriano de Souza.

Com dois ensaios semanais, a rotina de trabalho envolve técnica vocal, prática do solfejo rítmico e melódico, bem como ensaio de repertório. Os ensaios são colaborativos, isto é, incluem a participação proativa dos(as) cantores(as), conectando os conteúdos abordados ao repertório, a fim de proporcionar um aprendizado significativo, contextualizado e eficaz, conforme preconiza Paul (2020, p. 2). Durante minha temporada no grupo, observei como o regente organizava os ensaios nesta perspectiva, isto é, estimulando a resolução de problemas, oportunizando, assim, o engajamento dos coristas. Na figura 43, por exemplo, vemos o Coro de Câmara praticando o Pozzoli rítmico em ritmo de funk. Essa atividade formativa, que antecedia os ensaios do repertório, era fundamental para a aprendizagem da leitura rítmica e do solfejo, facilitando, sobremaneira, o domínio das obras.

Figura 43 — Coro de Câmara de Campina Grande, praticando o solfejo rítmico



Fonte: Arquivo do Coro de Câmara de Campina Grande.

O coro apresenta-se regularmente em Campina Grande e já cantou no exterior — Estados Unidos (2012 e 2017), França (2015 e 2018) e Portugal (2019) —, bem como em vários estados brasileiros, dentre os quais Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, São Paulo e Rio Grande do Sul. Como parte das atividades do mestrado, participei de duas viagens com o grupo, incluindo a turnê em Salvador e no Rio Grande do Sul, oportunidade na qual participamos do Festival Musica Dei e da Convenção da Nova Associação Brasileira de Regentes de Coros. Foram momentos de muito aprendizado e interações com outros coros e regentes, assim como de conexão com o meu trabalho de pesquisa, pois foi na Universidade Federal da Bahia (UFBA) que Tom K fez o Mestrado em Regência Coral. Além disso, foi a partir das experiências nos festivais de coros no Rio Grande do Sul que ele expandiu os seus horizontes profissionais. Nesse sentido, foi memorável visitar lugares — com certa nostalgia e grande emoção — e cantar nos mesmos palcos que ele várias vezes mencionou em sala de aula (Figura 44).

Figura 44 — Coro de Câmara de Campina Grande, em Salvador (BA)



Fonte: Arquivo do coro de Câmara.

Além de cantar, tive a oportunidade de reger o Coro de Câmara de Campina Grande no Concerto da Paixão, realizado no Mosteiro das Clarissas, no período anterior à quaresma. Para este concerto, preparei três peças de Tom K: *Salmo 123*, para vozes mistas; *Alma redemptoris*, para SSCC, e *Refúgio*, para TTBB, essa última acompanhada por trombones. Foi a partir dos ensaios para este concerto que o repertório do meu recital de mestrado foi tomando forma. Todo o repertório foi aprendido eficaz e rapidamente, devido a dinâmica de ensaio, no qual os naipes se separavam em salas, a fim de tirar as dúvidas das vozes e ganhar tempo, geralmente guiado por um chefe de naipes, designado pelo maestro, embora os demais coristas também participassem ativamente, dando sugestões ou correpetindo ao piano. Para concluir, juntavam as vozes para ouvir os detalhes de dinâmicas dadas pelo maestro, que geralmente ficava com as vozes que apresentavam mais dificuldades.

Essa experiência de cantar, preparar o concerto, estudar as músicas e reger, resultou em uma interpretação mais rica, que vai além da simples execução técnica. A prática de cantar, num coro que os cantores têm habilidade de unir o controle técnico da voz com a expressão emocional, criando uma interpretação que comunica não apenas a música, mas também os sentimentos e a mensagem do texto, me trouxe uma visão holística da obra. Pois compreendi que o regente, precisa entender a obra musical em sua totalidade, não apenas as partes, mas como elas se relacionam.

De modo geral, a vivência no Coro de Câmara de Campina Grande foi importante para a minha formação, porque pude reforçar, de forma sistemática, aquilo que já sabia, isto é, que o regente serve como um intermediário entre a partitura e o coro, comunicando a interpretação desejada por meio de gestos, expressões e sinais. A maneira como o regente conduz a performance do coro (em termos de tempo, dinâmica, articulação e expressividade) transforma a música em uma experiência única para os cantores. Isso envolve também a sensibilidade para

ajustar a interpretação ao espírito da obra, criando uma unidade interpretativa no coro. Por outro lado, a prática de reger implica uma constante interação com os cantores, motivando-os a entrar na música, a sentir o que estão cantando e a unir suas vozes de maneira expressiva. Essa interação permite que o regente ajuste a interpretação em tempo real, de acordo com a resposta do coro, promovendo uma interpretação mais fluida e emotiva.

A integração dessas experiências resultou em uma prática interpretativa profunda e multidimensional. Ao cantar, reger, estudar e analisar as músicas, passei a entender a obra musical de uma maneira mais completa, não apenas como uma série de notas e ritmos, mas como uma expressão emocional e artística que exige comunicação e empatia. Neste sentido, as práticas interpretativas se tornam, um reflexo da compreensão técnica, emocional e histórica da música, em que cada intérprete seja cantor ou regente, se torna um mediador entre o compositor e o público, trazendo à tona a mensagem e o espírito da obra de maneira única.

Além do Coro de Câmara e dos demais com os quais tive a oportunidade de trabalhar, também tive a chance de reger a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB). A OSUFPB foi criada em 2013 e, desde a sua estreia, vem dinamizando a vida musical da Universidade, oferecendo novas possibilidades acadêmicas e artísticas, oportunizando a pesquisa e a execução de obras inéditas, estimulando principalmente compositores(as) e regentes.

Foi nesta conjuntura que participei de um concerto com a OSUFPB, juntamente com outros alunos(as) da graduação e da pós-graduação em Música da UFPB, regendo os *Ponteios* 43 e 48, de Camargo Guarnieri (1907-1993), um compositor que registrou indicações de expressão emocional em suas obras, como, por exemplo, no Ponteio N° 48 (Confidencial), que segundo Figueiredo (2019), ele dedicou a sua futura esposa, visto que, àquela altura, a relação entre os dois era ainda confidencial. Interessante observar que, segundo Figueiredo (2019), o tema inicial deveria ser cantado: “Vera Silvia, Ó meu amor” (Figura 45)

Figura 45 – Partitura do Ponteio N° 48, modificada pelos pesquisadores



Fonte: Arquivo do pesquisador

Essa informação e outras advindas da análise me ajudaram a entender melhor a dinâmica da música, os trechos nos quais este motivo aparecia em diferentes instrumentos, a sua importância dentro da peça, sempre cantante, porém com aspecto mais íntimo e confidencial. Esse tipo de abordagem mostra um pouco do processo de estudo do regente, antes mesmo do ensaio, sendo essencial para o mapeamento das entradas, arcadas e fraseado. Tudo isso, é claro, para chegar à interpretação, que deve ser o mais próxima possível da ideia do compositor, que neste caso, era também regente. De acordo com o próprio Guarnieri (1981), “a minha mensagem musical é emocional, e não conceitual”.

Além disso, há uma grande diferença em reger orquestra e coro. Comumente, em coros não profissionais, o regente de coro é o único do grupo a ter uma sólida formação musical. Na orquestra, e mais particularmente num grupo profissional como a OSUFPB, todos os componentes têm ampla formação e isso traz ao regente uma grande responsabilidade, pois ele deve ir além do óbvio, da leitura da partitura, da simetria do compasso.

Tive, no primeiro momento, certa dificuldade em estabelecer um diálogo com os músicos. Porém, ao longo dos ensaios, fui aprimorando o gesto, a informação necessária. A presença do professor Vladimir Silva, sugerindo e orientando a cada momento, foi muito importante para concluir essa etapa com êxito.

3.2. O recital de Mestrado

Como mencionado no capítulo anterior, as peças que Tom K escreveu para vozes iguais (TTBB) e intitulou como *Madrigais Espirituais* foram dedicadas ao Coral Masculino Filhos de Asafe. Formado em 2013, o grupo é órgão oficial da Igreja Evangélica Assembleia de Deus em João Pessoa. Todas as peças foram pensadas para a formação que o coro tinha no momento da composição. Nesse sentido, Tom K sempre procurava saber qual era a extensão das vozes. Esse cuidado reforçava o seu compromisso em criar uma música que o intérprete conseguisse executar com excelência, mesmo que na obra tivéssemos elementos desafiadores para o grupo. Em cada um dos quatro madrigais, observamos trechos nos quais o coro trabalhou com mais afinco, pensando exatamente no grupo para o qual estava compondo.

O meu recital de Mestrado foi realizado no dia 26 de junho de 2024 e contou com 110 coralistas e 10 instrumentistas. Esse quantitativo foi fruto da junção de dois coros, quais sejam, o Coro Masculino Filhos de Asafe e o Coro Sinfônico da Paraíba. O coro masculino apresentou o repertório para vozes masculinas (TTBB), foco principal desta pesquisa. Cerca de 30 coristas, divididos entre primeiro e segundo tenor, barítono e baixo, interpretaram os *Madrigais*

Espirituais de Tom K. Das quatro peças, duas já faziam parte do repertório do coro: *Refúgio*, estreada no Festival Paraibano de Coros (FEPAC), em 2014, ano de sua composição, e *Ânsia*, composta em 2020 e estreada em 2023, no Festival Nacional de Coros (FENACE), realizado no Teatro Santa Isabel, em Recife, dias depois da morte do compositor Tom K.

Refúgio já havia sido apresentada *a cappella* e com acompanhamento de piano. Contudo, no recital de Mestrado optamos por usar um quarteto de trombones, baseado na experiência que tivemos no Concerto da Paixão, em Campina Grande, com o Coro de Câmara. Essa combinação potencializou o timbre do quarteto TTBB, criando uma ambiência sonora mais expressiva, especialmente no contraste das dinâmicas de *piano* e *fortissimo*. Nossa decisão por inserir o quarteto de trombones também tomou como base as práticas musicais da transição do Renascimento para o Barroco. Comumente, nesse período, os policorais eram formados por vozes e instrumentos. Nesse sentido, por conta da ressonância gerada quando se combinam as vozes de tenores e baixos com os instrumentos de metais, acreditamos que essa seria uma excelente forma de interpretar o repertório em tela, acrescentando-lhe uma nova versão. Os *Madrigais Espirituais* foram acompanhados por um quarteto de trombones, formado por Claiton França, Cássio Vieira, Mirela Barbosa e Ronaldo Nunes (Figura 46).

Figura 46 — Quarteto de trombones



Fonte: Arquivo do pesquisador

Esse madrigal é, sem dúvida, o preferido do coral, pois foi o primeiro a ser ensaiado e por conta dos desafios que apresenta (QR Code 1, Figura 47).

Figura 47 — QR Code com a música “Refúgio” (Tom K)



Fonte: Arquivo do pesquisador. Disponível em: <https://youtu.be/dHvHm9qGhyM?si=cZR7yV7HubY5ABQC>

O Coro Masculino Filhos de Asafe precisou preparar os demais madrigais em pouco tempo. A motivação fez o grupo aprender todas as peças rapidamente. A interação entre o Coral Filhos de Asafe e o Coro Sinfônico da Paraíba, grupos que já estiveram juntos em diversas oportunidades, resultou positivamente, pois o ganho foi quantitativo e qualitativo. Em poucos ensaios, conseguimos preparar todo o repertório, fazendo ajustes espaciais na distribuição dos instrumentos em relação às vozes. (QR Code 2, figura 48).

Figura 48 — QR Code com a música “A paz de Deus” (Tom K)



Fonte: Arquivo do pesquisador. Disponível em: <https://youtu.be/NH7nkeEI3WQ?si=oNR4PX-CuKCZnu-1>

Segundo o maestro França (2024), trombonista encarregado de organizar o quarteto, essa foi mais uma experiência memorável, pois foi a primeira vez que ele havia acompanhado um coral de vozes masculinas. Assim, conclui que, neste concerto, “tivemos um ‘casamento’ de timbres semelhantes, produzindo uma sonoridade singular”. França (2024) citou o professor Radegundis Feitosa (1962-2010), que afirmava em suas aulas que “o trombone era um dos instrumentos musicais cujo som mais se aproxima do timbre da voz humana/masculina”. Por fim, acrescentou que “através dessa experiência, acredito que pudemos constatar e vivenciar

isso. O som dos trombones com as vozes masculinas, que integraram o coral, entrou em uma boa sintonia. Verdadeiro deleite aos ouvidos daqueles que tiveram a oportunidade de conferir esse recital ao vivo. Bravo!”

É importante pontuar que a maioria dos participantes, tanto os coristas quanto os instrumentistas, tinham uma relação afetiva com o compositor Tom K, seja como corista, aluno ou colega de trabalho. Como ressalta o professor França (2024),

foi um privilégio participar desse trabalho homenageando o professor Tom K, pois tive a satisfação de ser aluno do mestre durante minha graduação (Licenciatura em Música com práticas interpretativas em trombone). Lembro bem da paciência e entusiasmo ao lecionar, principalmente quando se tratava de história da música. Também demonstrava muito entusiasmo quando falava sobre coral. Através da interpretação de algumas de suas composições pra coral nesta noite, compreendi ainda mais o motivo. É perceptível que ele colocava sentimento e paixão em suas composições.

Os timbres das vozes masculinas harmonizaram com o som dos trombones, dando aos coristas um apoio harmônico. Em algumas composições, podemos encontrar essa combinação. Por exemplo, na obra de Giovanni Gabrieli (1556-1613), Sherman (1992) diz que a presença dos metais e das vozes tem um efeito impactante. O uso dos trombones para acompanhar os *Madrigais Espirituais* de Tom K foi, portanto, uma deliberação pessoal. Tomei como referência os madrigais de Monteverdi, principal referência de Tom K na criação do seu ciclo de madrigais. Segundo Fernandes (2017), a música coral de Monteverdi era essencialmente polifônica e comumente ela era acompanhada por instrumentos como o trombone, que dobravam as linhas vocais. Embora a prática fosse recorrente, ela era opcional, pois não havia indicação na partitura.

É importante destacar que durante todo o processo de preparação do recital, procurei integrar aspectos técnicos, emocionais e artísticos da prática coral, oferecendo estratégias para otimizar a comunicação dentro do grupo e promover um ambiente colaborativo e dialógico, equilibrando tais aspectos com as necessidades interpessoais e artísticas de um grupo coral, conforme observa Paul (2020). Essa integração entre a arte e a ciência, conforme abordada pela referida pesquisadora, me permitiu refletir sobre a importância do regente coral não apenas como um técnico, mas como um facilitador de processos criativos, sensíveis às dinâmicas emocionais do grupo. Isso se refletiu diretamente no desenvolvimento do meu mestrado, durante a minha participação no Coro de Câmara de Campina Grande, e na preparação do recital, com o Coro Sinfônico da Paraíba e Coro Masculino Filhos de Asafe.

Na música *Ânsia*, optamos por inserir um solo entre os compassos 43 e 49, para ressaltar os aspectos textuais. O solo foi realizado por Tiago Ferreira e acompanhado pelos trombones e piano, mantendo a escrita original de Tom K. Esse procedimento acrescentou certo contraste à obra, estando em sintonia com as práticas maneiristas, nas quais a alternância entre *tutti* e solistas era muito comum (QR Code 3, Figura 49).

Figura 49 – QR Code com a música “Ânsia” (Tom K)



Fonte: Arquivo do pesquisador. Disponível em: https://youtu.be/WdOyMJov_4Y?si=mOXmI7yR0yo3fym8

No madrigal *Bendito seja o Sol*, além dos trombones, usamos instrumentos de percussão (zabumba, triângulo, ganzá e pandeiro). Os próprios coralistas tocaram a percussão, que foi organizada pelo coordenador do Coro Sinfônico da Paraíba, o maestro e arranjador Francisco Filho, vulgo Chiquito. Neste madrigal, utilizamos o mesmo procedimento que adotamos em *Ânsia*, isto é, do compasso 19 ao 32 optamos por um solo, para realçar os aspectos poéticos da narrativa.

Figura 50 – QR Code com a música “Bendito seja o Sol” (Tom K)



Fonte: Arquivo do pesquisador. Disponível em: <https://youtu.be/wMd55aeAvj0?si=8wDQKyn20P0Qfmbu>

Ao longo do trabalho com o Coro Masculino Filhos de Asafe, pude refletir sobre muitos aspectos ligados à prática coral com coros de vozes iguais. Concordamos com Norris (2020), ao dizer que a condução de coros TTBB com adolescentes, deve-se escolher um repertório divertido, fácil de cantar e que tenha um alcance limitado, pois, “quanto mais rapidamente o professor dissipar os medos que eles têm de cantar em público e quanto mais rápido eles abraçarem a ideia da camaradagem que eles podem desfrutar em um grupo como este, mais rapidamente eles se engajarão no processo” (Norris, 2020, p.154. tradução nossa).²⁰ Essa reflexão é importante, para acabar com o preconceito que põe em cheque a masculinidade de jovens cantores que integram tais agrupamentos corais.

De modo geral, no processo de construção da sonoridade do Coro Masculino Filhos de Asafe, procurei, em cada peça, criar algo discernível, com uma nuance comunicativa e uma forma particular, destacando o texto, pois, como observa Blackstone (2020, p. 182), o “som é servo do texto e da música, assim como a técnica é serva da arte e a arte é o resultado de uma técnica flexível e provocativa”.²¹ Se, por um lado, a respiração normal ajuda por um breve período, por outro a respiração feita com técnica “profunda e completa” fornece estabilidade e energia para qualquer que seja o texto e a música, pois “ao cantar, não respiramos para viver, respiramos para nos comunicar.”²² Por fim, consideramos relevante o pensamento de Blackstone (2020), ao afirmar que “a qualidade do som é fruto da imaginação musical do maestro, que se utiliza de ferramentas vocais, micro e macro fraseados, com uma respiração controlada, domínio da zona de passagem de registro vocal, dicção e enunciação comunicativas e rostos e corpos totalmente engajados.”²³ (Blackstone, 2020, p. 189, tradução nossa).

Além dos *Madrigais Espirituais*, tive a oportunidade de interpretar outras obras de Tom K em meu recital de conclusão. O repertório para vozes mistas (SCTB) foi interpretado pelo Coro Sinfônico da Paraíba, grupo que foi regido pelo maestro Tom K entre 1994 e 2004. Durante os ensaios, vários coralistas, incluindo Elisa Leão, viúva de Tom K, relatavam, com emoção, o tempo em que Tom K trabalhou com o Coro Sinfônico. Todo o trabalho de

²⁰ Livre tradução: “Find ways to help them feel success immediately; hook them in so they don’t drift away. The sooner you dispel their fears of singing in public and embrace the idea of the camaraderie they can enjoy in a group like this, the faster they will run fiercely in the direction of your choosing” (Norris, 2020, p. 154).

²¹ Livre tradução: “And sound is servant of text and music, just as technique is the servant of art and art is the result of flexible and provocative technique” (Blackstone, 2002, p. 189).

²² Livre tradução: “Normal breath helps for a short while, magnificently deep and full breath provides stability and energy for whatever the text and music throw our way” (Blackstone, 2020, p. 183).

²³ Livre tradução: “The quality of sound is the result of the conductor’s musical imagination, using tools such as vocal color, beautiful micro and macro musical phrasing, magnificently engaged breathing, ease in transitions, communicative diction and enunciation, and fully engaged faces and bodies” (Blackstone, 2020, p. 189).

preparação do recital foi feito em conjunto com a equipe que coordena o Coro Sinfônico da Paraíba (Figura 51)²⁴.

Figura 51 — Equipe do Coro Sinfônico da Paraíba



Fonte: Arquivo do pesquisador

Começamos o recital com o grande coro cantando a música *Aleluia*, primeira peça composta por Tom K. Depois, *Salmo 123* e *Santo Anjo do Senhor*, que foram seguidas pela *Ciranda* e *Neném Mulher*, composição de Pinto do Acordeom com arranjo de Tom K²⁵. Outro aspecto relevante do ponto de vista afetivo foi a participação de Ottoni de Melo, baixo e amigo de Tom K, que atua no segmento há mais de 60 anos, tendo vivenciado o crescimento coral na cidade de João Pessoa (Figura 52).

²⁴ Da esquerda para a direita: Ezequiel Gonçalves (pianista), Esdras Sarmiento (regente assistente) e Aline Fernandes (preparadora vocal). Esdras, regente assistente do grupo, relatou sua experiência com Tom K da seguinte forma: eu posso afirmar que a experiência com o ensaio das obras do maestro Tom K foi, simplesmente, o total complemento das lacunas que eu precisava sanar. Tive a possibilidade de, no coro sinfônico, conduzir o ensaio algumas vezes e colaborar, como regente auxiliar, para que o coro aprendesse algumas das peças, como o *Santo Anjo* e o *Aleluia* (Sarmiento, 2024).

²⁵ Pinto do Acordeom é meu conterrâneo, natural de Conceição-PB, e tocou por diversas vezes com meu avô, José Geraldo, que, aos 92 anos, estava assistindo ao meu recital e ficou emocionado, sobretudo quando apresentamos essa música, que ele em incontáveis ocasiões tocou ao lado do compositor.

Figura 52 — Ottoni como corista na Associação de Canto Coral da Paraíba, regido por Olga Ribeiro, 1958



Fonte: Arquivo do pesquisador

Em seu depoimento, Ottoni diz que conheceu Tom K em 1975,

quando estávamos ensaiando no recém-criado Madrigal Paraíba, regido pelo maestro Pedro Santos. Éramos um grupo formado por antigos coralistas do Coral Universitário da Paraíba que, por problemas internos, preferíamos criar um novo coral, convidando o maestro Pedro Santos para dirigi-lo. De pronto, Pedro aceitou, porém informando que incluiria outras pessoas, quando necessário. Então convida alguns coristas, entre eles, Tom K. Ele era ainda muito jovem e estudava música. Isto facilitou para nós, seus colegas, uma vez que aprendíamos mais rápido as novas músicas. Sempre foi um colega simples, participante e sem demonstrar nenhuma superioridade por saber ler as partituras. Continuamos cantando por vários anos, mesmo depois de concluído seu curso. Nas ausências de Pedro, ele o substituiu e depois veio a ser o maestro do Madrigal. Com a morte de Pedro, então torna-se o regente titular. Pouco tempo depois vai fazer o mestrado em Salvador. Após a conclusão do mestrado, cria outros corais, promovendo a divulgação do canto coral em repartições públicas, empresas privadas, colégios etc. Foi realmente um semeador da música coral (Melo, 2024).

O relato de Melo (2024) é ampliado, quando ele diz que a sua experiência em participar do recital, cantando no naipe dos baixos do Coro Sinfônico da Paraíba, foi

um espetáculo muito bonito e, pessoalmente, de muitas recordações. Parecia vê-lo regendo, com seus movimentos de braços a indicar as entradas, os fortes e pianos das partituras. Foi uma homenagem realmente merecida. Tom K, na sua simplicidade, jamais se arrogou de orgulho ou vaidade. Mas deixou para nós, amantes da música coral, um legado que jamais será esquecido. Que os outros maestros, seus alunos e colegas, não deixem que o seu trabalho caia no esquecimento (Melo, 2024).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura coral produzida por Tom K contempla uma diversidade de formações (SCTB, TTBB e SSC), peças *a cappella* e com acompanhamento, sejam para piano, orquestra, ou instrumental específico. Sobre suas obras, tanto composição quanto arranjos, ele procura abarcar as várias formações e níveis dos coros, sempre apresentando elementos de dificuldade técnica que possam ser superados pelo intérprete. Neste trabalho, catalogamos a sua obra composta até 2022. Acreditamos que, após essa data, o compositor continuou a escrever alguns arranjos e possíveis composições, até falecer aos 70 anos, no dia 2 de outubro de 2023.

Na etapa prática da pesquisa, montamos o repertório selecionado, interpretando obras sacras e seculares para coro de vozes iguais e mistas, *a cappella* e com acompanhamento. Durante esse processo, empregamos diferentes estratégias de ensaio, conectando teoria e prática. Os ensaios foram feitos por naipes e coletivamente. No concerto, apresentamos notas biográficas sobre Tom K, oferecendo ao público mais informações sobre esse regente-compositor-educador que é uma referência para o canto coral na Paraíba.

Esta pesquisa permitiu uma imersão profunda na obra coral de Tom K, evidenciando sua contribuição singular para a música coral paraibana e para o canto coral brasileiro, de modo geral. Ao longo do estudo, foi possível observar o cuidado minucioso do compositor com a construção timbrística, a instrumentação e a relação entre texto e música em suas composições. Seu compromisso com a qualidade artística e pedagógica reflete-se na estruturação das obras. A investigação realizada mostrou-se pioneira ao preencher uma lacuna na documentação e análise do repertório coral produzido no estado da Paraíba. Apesar de Tom K ser um nome reconhecido entre regentes e corais, sua obra ainda carecia de um estudo sistemático que possibilitasse sua compreensão mais vertical, bem como sua ampla divulgação. Esse trabalho se propôs, portanto, a realizar um levantamento de suas obras e analisar suas composições para vozes masculinas, quais sejam, os *Madrigais Espirituais*, contribuindo para a preservação de seu legado e incentivando sua inclusão no repertório de coros brasileiros e internacionais.

Além de destacar aspectos fundamentais da vida e da obra de Tom K, reforçamos sua importância para a música paraibana e para o canto coral no Brasil. Sua produção reflete uma compreensão profunda das potencialidades vocais e do poder expressivo da música coral. Suas peças demonstram não apenas um refinamento técnico e estilístico, mas também uma preocupação em criar desafios interpretativos que estimulem o desenvolvimento dos coristas. Essa abordagem pedagógica evidencia seu papel não apenas como compositor, mas também como educador musical.

No âmbito da análise musical, revisitamos brevemente os madrigais espirituais compostos na transição do Renascimento para o Barroco, contextualizando-os dentro do gênero. Em seguida, aprofundamos nossa investigação nas quatro peças que integram os *Madrigais Espirituais*, de Antônio Carlos Batista Pinto Coelho: *Refúgio*, *A Paz de Deus*, *Ânsia* e *Bendito Seja o Sol*. A partir de uma análise detalhada, exploramos os elementos estruturais das composições e a relação entre a música e o texto, com o objetivo de elaborar estratégias interpretativas eficazes para sua execução.

Durante o percurso no PPGM-UFPB, tive a oportunidade de aprofundar meus conhecimentos em regência coral, estudando obras fundamentais que enriqueceram minha compreensão e prática na área. Entre as leituras mais significativas, destaco *Art & Science in the Choral Rehearsal*, de Sharon Paul (2020), que influenciou diretamente a elaboração do artigo *Reflexões e Estratégias para uma Prática Coral Dialógica e Colaborativa*, publicado na revista da ABEM em 2023. Além disso, *Conducting Men's Choirs*, de Donald L. Trott (2020), ampliou meu conhecimento sobre a regência de coros de voes iguais (TTBB) e as particularidades de seu repertório.

As diversas experiências musicais proporcionadas ao longo da minha trajetória acadêmica foram fundamentais para o desenvolvimento da minha prática como regente e cantor. Tive a oportunidade de reger a Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba e trabalhei com importantes coros paraibanos, como o Coro de Câmara de Campina Grande, um verdadeiro laboratório, onde pude, a partir desta experiência, planejar e realizar o recital com o Coro Sinfônico da Paraíba e o Coral Masculino Filhos de Asafe. Essas experiências contribuíram significativamente para o aprimoramento da minha performance e das minhas habilidades de ensaio e concerto.

Ao término da pesquisa, esperamos ter colaborado com o processo de preservação e divulgação do trabalho desenvolvido por Tom K, ampliando as possibilidades de escolha do repertório cantado por coros brasileiros e do exterior, que geralmente se limitam a cantar repertórios já consagrados pela tradição.

O conhecimento que ganhei ao longo da pesquisa alargou meus horizontes em relação a música do meu povo, do meu tempo e do meu lugar. A partir das experiências com o outro, ele me fez enxergar além dos muros da universidade, da cidade, do estado e da região. Hoje, consigo ter um novo prisma, sobre a minha prática como músico, cantor e regente de coro. Por fim, resumo este relato de experiência do meu recital de mestrado como gratificante e enriquecedor. Aprendi habilidades valiosas na área da performance, desenvolvi minha capacidade de conduzir e preparar um concerto, envolvendo ações que foram desde o ensino

das músicas até a escolha do figurino, a organização da pauta do teatro, iluminação e projeção. Estabeleci, assim, conexões significativas com colegas e com o professor orientador e, sobretudo, com os conteúdos adquiridos ao longo do processo, seja de forma prática ou teórica.

REFERÊNCIAS

- ATLAS, A. W. **Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 1998.
- BLACKSTONE, Jerry. **That Sound: Distinctives, Possibilities, and Techniques**. In: TROTT, Donald L. (editor). *Conducting Men's Choir*. Chocago: GIA, 2020.
- BROWN, H. M.; STEIN, L. K. **Music in the Renaissance**. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.
- CABRAL, G. Tom K: uma referência ao canto coral. **A União**, João Pessoa, ano 130, número 209, 3 out. 2023. *Cultura*, p. 12. Disponível em: https://auniaio.pb.gov.br/noticias/caderno_cultura/tom-k-uma-referencia-ao-canto-coral#wrapper. Acesso em: 5 dez. 2023.
- COELHO, A. C. B. P. [mensagem pessoal]. 30 nov. 2019 [para] BERG, Daniel. Mensagem recebida em: danielbreg19@hotmail.com.
- COELHO, A. C. B. P. [mensagem pessoal]. 10 abr. 2020 [para] SILVA, Vladimir. Mensagem recebida em: silvladimir@gmail.com.
- COELHO, A. C. B. P. [mensagem pessoal]. 30 nov. 2020 [para] BERG, Daniel. Mensagem recebida em: danielbreg19@hotmail.com.
- COELHO, A. C. B. P. [mensagem pessoal]. 30 nov. 2020 [para] SILVA, Vladimir. Mensagem recebida em: silvladimir@gmail.com.
- COELHO, A. C. B. P. Entrevista com o maestro Tom K. (s.l. s.n), 2021. 1 vídeo 1:45:04, publicado pelo canal: Daniel Berg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w58Y32w0S9M>. Acesso em: 27/12/2022.
- COLON, J. C. **Performing Monteverdi: a conductor's guide**. Chapel Hill, North Carolina: Hinshaw Music, 2001.
- COSTA, C. F. Catalogação de Música Impressa. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CATALOGADORES, 9., 2013, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional do Brasil, 2013. p. 3.
- EINSTEIN, Alfred. *The Otalian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, first edition, Paintition, 1971.
- FERNANDES, A. J.; KAYAMA, A. G. A música coral dos primórdios do século XX aos primórdios do século XXI: a composição para coros e a performance do repertório Moderno/Contemporâneo. **Música Hodie**, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 93-111, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21808>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- FERNANDES, J. C. Monteverdi: o génio que inventou o Barroco. **Observador**. 21 maio 2017. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/monteverdi-o-genio-que-inventou-o-barroco/>, 21 maio 2017. Acesso em: 4 dez. 2023.

FRANÇA, C. P. [mensagem pessoal]. 15 set. 2024 [para] BERG, Daniel. Mensagem recebida em: danielbreg19@hotmail.com.

FIGUEIREDO, R. Concerto em memória de Vera Silvia Camargo Guarneri. Youtube, 27 abr. de 2019. 52min10s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fLyeHF9RB70>. Acesso em: 07 jun. 2024.

FIORINI, C. F. Musica Spirituale, libro primo (1563): um estudo sobre sua preparação e performance. In: XXI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2017, Campinas. **Anais** [...]. Campinas, 2017.

FONSECA, V. Papel das funções cognitivas, conativas e executivas na aprendizagem: uma abordagem neuropsicopedagógica. **Revista Psicopedagogia**, São Paulo, v. 31, n. 96, p. 236-53, 2014. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862014000300002. Acesso em: 07 jun. 2024.

GARBUIO, R. L. **Os madrigais de Carlo Gesualdo**: um estudo interpretativo à luz de seu ideal poético. São Paulo: Scortecci, 2017.

GARRET, Marques L. A. **Composing and Arranging for Male Choirs**. In: TROTT, Donald L. (editor). *Conducting Men's Choir*. Chocago: GIA, 2020.

GIRDLESTONE, C. **Jean-Philippe Rameau: his life and work**. New York: Dover, 2014.

GUARNIERI, C. Meio século de nacionalismo. **Caderno de Música**, São Paulo, v. 7, p. 8-11, 1981.

GUERRA-PEIXE. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale, 1980.

GUIMARÃES, E. R.; LIMA, A. S. M. de. **Universidade de umbanda**. Rio de Janeiro: EDC, 1991, p. 122-3.

HEINE, H. **Contribuição à história da religião e filosofia na Alemanha**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HUTTON, R. R. "Korah (Person)". In: FREEDMAN, D. N. (Ed.). **The anchor Bible dictionary, Vol 4 K-N**. New York: Doubleday, 1992.

LIMA SEGUNDO, Francisco Sales de. *Memória e tradição da ciência da Jurema em Alhandra (PB): a cidade da mestra Jardecilha*. 2015. 171 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015.

MATTOS, Amarilis Rebuá de. *A Novena de Nossa Senhora do Carmo de João Pessoa: a obra, autoria e recepção*. 2017. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 19 dez. 2017

MEIRELES, L. Por que me deixaram fazer tão pouco? **A União**, João Pessoa, ano 127, número 157, 2 ago. 2020. Almanaque, p. 17. Disponível em: https://auniaio.pb.gov.br/servicos/copy_of_jornal-a-uniao/2020/agosto/jornal-em-pdf-02-08-20.pdf/view. Acesso em: 15 ago. 2020.

MELO, O. F. [mensagem pessoal]. 25 jun. 2024 [para] BERG, Daniel. Mensagem recebida em: danielberg19@hotmail.com.

MOURA, Eli-Eri. *Estética e História das Artes II – O estudo da harmonia tonal*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2001.

NASCIMENTO, M. S. do. **O processo educativo na Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba**: uma reflexão sobre a prática em conjunto. Orientador: Dr. Ulisses Carvalho da Silva. 2019. 38 f. TCC (Graduação) – Curso de Licenciatura em Música, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/22061/1/MSN31122021.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2023.

NATTIEZ, J. J. (1990). **Music and discourse: Toward a Semiology of Music**. Trad. ABATTE, C. New Jersey: Princeton University.

NORRIS, J. Reese. **All Things Middle School Boys**. In: TROTT, Donald L. (editor). *Conducting Men's Choir*. Chocago: GIA, 2020.

PAUL, S. J. **Art & science in the choral rehearsal**. New York: Oxford, 2020.

PERKINS, L. L. **Music in the Age of the Renaissance**. Nova Iorque: Norton, 1999.

PIMENTA, E. [Memórias do Primo Tom K]. WhatsApp: [Elizabeth Pimenta]. 3 dez. 2023. 21:17. 1 mensagem de WhatsApp.

PIMENTA FILHO, E. [Memórias do Primo Tom K]. WhatsApp: [Edgard Pimenta Filho]. 3 dez. 2023. 21:17. 1 mensagem de WhatsApp.

POLLAK, M. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-2012, 1992.

SANTIAGO, D. Que Programa é esse? Reflexões sobre 25 anos de criação. In: SANTIAGO, Diana (Org.). **25 anos do PPGMUS UFBA**: reflexões sobre uma trajetória. Salvador: EDUFBA, 2016, p.239-240.

SARMENTO, E. F. [mensagem pessoal]. 20 ago. 2024 [para] BERG, Daniel. Mensagem recebida em: danielbreg19@hotmail.com.

SHERMAN, F. K. **The American Brass Quintet: values and achievements**. Tese – University of Oklahoma, 1992.

SILVA, V.; BRANDÃO, J. M. do V. O Toré e o Catimbó na literatura coral brasileira do século XX: um estudo das composições de Antônio Carlos B. Coelho e José Alberto Kaplan. In: LEONIDO, L. et al. (Orgs.). **Diálogo intercultural e ecumênico através da arte**. Vila Real, Portugal: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura, European Review of Artistic Studies, 2020. p. 109-122.

SILVA, V. A. P.; ANDRADE, L. L., LIMA JÚNIOR, J. A. de S.; ALVES, D. B. C. Resenha do livro *Art & science in the choral rehearsal*. **Revista Da Abem**, v. 31, n. 1, 2023. Disponível em: <https://revistaabem.abem.mus.br/revistaabem/article/view/118>.

SILVA, V. Os modos na música nordestina. **Blog Piano Class**. Disponível em: <https://www.pianoclass.com/pt-br/os-modos-na-musica-nordestina/25/10/2022>.

SILVA, V. Depoimento oral concedido a [Daniel Berg], em 2023. João Pessoa-PB

SILVA, V. O canto coral na Paraíba: Tom K. **VS/Blog**, Campina Grande, 30 set. 2023. Disponível em: <https://www.vladimirsilva.com/post/o-canto-coral-na-para%C3%ADba-tom-k>. Acesso em: 5 dez. 2023.

SIQUEIRA, J. **Sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SIQUEIRA, J. **Música para a juventude**. Terceira Série, 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Siqueira, 1961.

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

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. *Festivais de coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia*. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

TROTT, D. L. **Conducting men's chorus**. Atlanta: GIA Publications, 2020.

TUGNY, R. P. de. Apresentação. In: TUGNY, R. P. de; QUEIROZ, R. C. de (Orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 9-14.

ANEXOS

A – Música coral escrita por Tom K

Música sacra para coro *a cappella*

Nº	TÍTULO DA MÚSICA	ANO	VOZES
1.	<i>Adoramus te Christe</i>	2021	SCTB
2.	<i>Adoro te</i>	2021	SCTB
3.	<i>Agnus Dei 1</i>	1975	SCTB
4.	<i>Agnus Dei 2</i>	2013	SSCTTB
5.	<i>Agnus Dei 3</i>	2020	SSCTTB
6.	<i>Agnus dei – Cordeiro de Deus</i>	2003	SCTB
7.	<i>Aleluia</i>	1975	SCTB
8.	<i>Antifonas Marianas: Alma redemptoris Mater</i>	2003	SSC
9.	<i>Antifonas Marianas: Ave Regina Caelorum</i>	2021	SCTB
10.	<i>Antifonas Marianas: Regina Coeli Laetare</i>	2013	SCTB
11.	<i>Antifonas Marianas: Salve Regina</i>	2021	SCTB
12.	<i>Ave Maria 1</i>	2003	SCTB
13.	<i>Ave Maria 2 (soli 4) (solo sop.)</i>	2003	SCTB
14.	<i>Ave Maria 3</i>	2020	SSC
15.	<i>Ave verum 1</i>	2020	SCTB
16.	<i>Ave verum 2</i>	2020	SSCTBB
17.	<i>Canto de amargura das almas penadas</i>	2003	SCTB
18.	<i>Christus factus est</i>	2003	SCTB
19.	<i>Crucem tuam adoramus</i>	2021	SSCTB
20.	<i>Crux fidelis</i>	2021	SCTB
21.	<i>Dies irae</i>	2003	SCTB-Solo: Sop.Te.
22.	<i>Dixit Maria</i>	2021	SSC
23.	<i>Domine Jesu</i>	2021	SCTA
24.	<i>Domine, Tu mihi lavas pedes?</i>	2003	TTBB
25.	<i>Ecce panis angelorum</i>	2021	SSCTBB
26.	<i>Et incarnatus est</i>	2003	SCTB
27.	<i>Felle potus</i>	2003	SCTB
28.	<i>Hino à Santo Antônio</i>	2020	SCTB
29.	<i>Improperia</i>	2003	SCTB
30.	<i>In monte Oliveti</i>	2003	SCTB
31.	<i>Judas mercator pessimus</i>	2003	SCTB
32.	<i>Madrigais espirituais: A paz de Deus</i>	2020	TTBB
33.	<i>Madrigais espirituais: Ânsia</i>	2020	TTBB
34.	<i>Madrigais espirituais: Bendito seja o sol</i>	2020	TTBB
35.	<i>Madrigais espirituais: Refúgio (Salmo 46)</i>	2019	TTBB
36.	<i>Magnificat Lc 1, 46-55</i>	1975	SCTB
37.	<i>Miserere</i>	2011	SCTB
38.	<i>O bone Jesu</i>	2021	SSCTBB
39.	<i>O esca viatorum</i>	2021	SCTB
40.	<i>O salutare hostia</i>	1998	SCTB
41.	<i>O vos omnes</i>	2003	SSCTTB
42.	<i>Oração Santo Anjo</i>	2013	SCTB
43.	<i>Panis angelicus</i>	2003	SCTB
44.	<i>Pater noster 1 (SSATTB)</i>	2013	SSATTB
45.	<i>Pater noster 2</i>	2013	SCTB
46.	<i>Pater noster 3</i>	2021	SSCTTB
47.	<i>Requiem 1</i>	2011	SCTB
48.	<i>Requiem 2</i>	2019	SCTB
49.	<i>Tem compaixão de nós salmo (123/122)</i>	2011	SCTB

50.	<i>Sepulto Domino</i>	2003	SCTB
51.	<i>Sicut Servus salmo (41/42)</i>	2020	SCTB
52.	<i>Stabat Mater</i>	2003	SCTB
53.	<i>Sub tuum praesidium</i>	2021	SSATBB
54.	<i>Tantum ergo 2</i>	2013	SCTB
55.	<i>Tão sublime sacramento</i>	2018	SSCTBB
56.	<i>Tenebrae factae sunt</i>	2003	SCTB (Solo: Bar.
57.	<i>Toré dos mestres</i>	2002	SCTB
58.	<i>Tota pulchra es Maria</i>	2020	SSATBB
59.	<i>Ubi caritas</i>	2021	SSCTBB
60.	<i>Verbum caro – João (1,14)</i>	1997	SSCTB

Composições sacras para coro e instrumento/orquestra

	TÍTULO DA MÚSICA	ANO	INSTRUMENTAÇÃO
1.	<i>Auto de Deus: Tema de Lázaro</i>	2004	(SSCTTB) (solo con. - bar.) (cordas) (fl, ob, cl, fg) (tpt, tbn, tba)
2.	<i>Ante faciem</i>	2008	SCTB) (cordas)
3.	<i>Ave verum</i>	2001	SCTB (cordas)
4.	<i>Cemitério campestre</i>	2013	(SCTB) (vl1,vl2,vla,vlc) (perc.) (violão + xilo.)
5.	<i>Domine</i>	2000	(SCTB) (cordas + órgão)
6.	<i>Magnificat</i>	2015	(SCTB) (cordas)
7.	<i>Missa breve:</i> <i>a. Entrada</i> <i>b. Senhor</i> <i>c. Glória</i> <i>d. Santo</i> <i>e. Cordeiro</i> <i>f. Credo</i>	2001 2002	(SCTB) (cordas)
8.	<i>In monte Oliveti</i>	2001	(SCTB) (solo t.) Cordas
9.	<i>Salmos: De profundis</i>	2002	(SSCTTB) (cordas)
10.	<i>Salmo XXII</i>	1999	(SSCTTB) (cordas)
11.	<i>Salmo 123</i>	2001	(SCTB) (cordas)
12.	<i>Salve Regina</i>	2002	(SCTB) (cordas + fl.)
13.	<i>Speravit anima mea in Domino</i>	2019	(SSC) (vl1, vl2, vla)
14.	<i>Te Deum</i>	2001 2002	(SCTB) (solo s,t.) (cordas) (cl, tbn) (violão + viola Ne.)

Composições para o Natal

Nº	TÍTULO DA MÚSICA	ANO	INSTRUMENTAÇÃO
1.	<i>É natal</i>	2021	(SSCTTB)
2.	<i>É tempo de natal</i>	1980	(SCTB)
3.	<i>Estrela guia</i>	2007	(SC)
4.	<i>Linda estrela</i>	2019	(SCTB)
5.	<i>Lôas</i>	2013	(SCTB)
6.	<i>Natal sem fome 1</i>	2005	(SC)
7.	<i>Natal sem fome 2</i>	2013	SCTB
8.	<i>Vinde ó pastores</i>	2010	SCTB

Música secular

Nº	TÍTULO DA MÚSICA	ANO	INSTRUMENTAÇÃO
1.	<i>Acalanto 2</i>	2021	SSCTB
2.	<i>Baticum</i>	1990	SCTB
3.	<i>Beijo de moça</i>	2000	SCTB
4.	<i>Canção inacabada</i>	2008	SCTB
5.	<i>Ciranda (SATB)</i>	1981	SCTB, piano, Clarinete
6.	<i>Doce de moça</i>	2010	SSCC
7.	<i>Invocações indígenas: Catiti, Cairê, Rudá</i>	1977	SSC
8.	<i>Invocações indígenas: Guaracy</i>	2005	TTTTBBBB
9.	<i>Marcha das cinzas</i>	1982	SCTB
10.	<i>Meladinho de batom</i>	2005	SCTB
11.	<i>Omelete de flores</i>	2009	SCTA
12.	<i>Oratório do rio</i>	2002	Oratório do rio (SATB) (solo mezzo + ten., teclado, violão (fl, ob, cl) (versão camerística)
13.	<i>Samba ao Deus dará</i>	2008	Samba ao Deus dará (voz), (violão, fl, bx)
14.	<i>Samba ao eterno amor</i>	2008	(voz) (violão) (fl, cl)
15.	<i>Sarrabui</i>	2003	SCTB
16.	<i>Saudade é assim mesmo</i>	2010	SSC
17.	<i>Sofôna veia (SATB*)</i>	2000	SCTB

ANEXO B — Partitura: Refúgio

REFUGIO

TOM K

$\text{♩} = 70$
p

TENOR 1
HA UM RI - O CU - JAS COR - REN - TES A - LE - GRAM A CI - DA - DE DE DEUS

TENOR 2
HA UM RI - O CU - JAS COR - REN - TES A - LE - GRAM A CI - DA - DE DE DEUS

BAIXO 1
HA UM RI - O CU - JAS COR - REN - TES A - LE - GRAM A CI - DA - DE DE DEUS

BAIXO 2
HA UM RI - O CU - JAS COR - REN - TES A - LE - GRAM A CI - DA - DE DE DEUS

4

T.
O SAN - TU - A - RIO DAS MO - RA - DAS DO AL - TIS - SI - MO *f* DEUS ES -

T.
O SAN - TU - A - RIO DAS MO - RA - DAS DO AL - TIS - SI - MO *f* DEUS ES -

B.
O SAN - TU - A - RIO DAS MO - RA - DAS DO AL - TIS - SI - MO *f* DEUS ES -

B.
O SAN - TU - A - RIO DAS MO - RA - DAS DO AL - TIS - SI - MO *f* DEUS ES -

7

T.
TÁ NO MEI - O DE - LA NUN - CA SE - RA A - BA - LA - DA *sfz*

T.
TÁ NO MEI - O DE - LA NUN - CA SE - RA A - BA - LA - DA *sfz*

B.
TÁ NO MEI - O DE - LA NUN - CA SE - RA A - BA - LA - DA *sfz*

B.
TÁ NO MEI - O DE - LA NUN - CA SE - RA A - BA - LA - DA *sfz*

2

10

T. DEUS É NOS - SO RE - FU - GIO SEM PRE - SEN - TE NA AN -

T. DEUS É NOS - SO RE - FU - GIO SEM PRE - SEN - TE NA AN -

B. DEUS É NOS - SO RE - FU - GIO SEM PRE - SEN - TE NA AN -

B. DEUS É NOS - SO RE - FU - GIO SEM PRE - SEN - TE NA AN -

13

sfz $\text{♩} = 90$ *p* *CRESC.*

T. QUS - TI - A AS NA - CÔES EM - BRA - VE - CE - RAM OS REI - NOS SE MO - VE - RAM

T. QUS - TI - A AS NA - CÔES EM - BRA - VE - CE - RAM OS REI - NOS SE MO - VE - RAM

B. QUS - TI - A AS NA - CÔES EM - BRA - VE - CE - RAM OS REI - NOS SE MO - VE - RAM

B. QUS - TI - A AS NA - CÔES EM - BRA - VE - CE - RAM OS REI - NOS SE MO - VE - RAM

16

RALL. *f* *p* *SUBITO* *pp*

T. E - LE LE - VAN - TOU A SU - A VOZ E A TER - RA SE DER - RE - TEU AS

T. E - LE LE - VAN - TOU A SU - A VOZ E A TER - RA SE DER - RE - TEU AS

B. E - LE LE - VAN - TOU A SU - A VOZ E A TER - RA SE DER - RE - TEU AS

B. E - LE LE - VAN - TOU A SU - A VOZ E A TER - RA SE DER - RE - TEU AS

19 $\text{♩} = 70$
mf

T. *O - BRAS DO SE - NHOR VIN - DE E CON - TEM - PLAI EN - TRE AS NA - COES SEU*

T. *O - BRAS DO SE - NHOR VIN - DE E CON - TEM - PLAI EN - TRE AS NA - COES SEU*

B. *O - BRAS DO SE - NHOR VIN - DE E CON - TEM - PLAI EN - TRE AS NA - COES SEU*

B. *O - BRAS DO SE - NHOR VIN - DE E CON - TEM - PLAI EN - TRE AS NA - COES SEU*

22

T. *NO - ME E - XAL - TAI DEUS É O NOS - SO RE - FU - GIO*

T. *NO - ME E - XAL - TAI DEUS É O NOS - SO RE - FU - GIO*

B. *NO - ME E - XAL - TAI DEUS É O NOS - SO RE - FU - GIO*

B. *NO - ME E - XAL - TAI DEUS É O NOS - SO RE - FU - GIO*

25

T. *DEUS É O NOS - SO PAI A - MEM*

T. *DEUS É O NOS - SO PAI A - MEM*

B. *DEUS É O NOS - SO PAI A - MEM*

B. *DEUS É O NOS - SO PAI A - MEM*

ANEXO C — Partitura: A paz de Deus

Madrigal Espiritual

A Paz de Deus

(Ânsia)

Ao coro masculino
"Filhos de Asafi"Letra e música:
Tom K

$\text{♩} = 60$

TENOR 1 *p*
A noi - te cai, a paz de Deus in - va - de mi - nha al - ma a

TENOR 2 *p*
A noi - te cai, a paz de Deus in - va - de mi - nh'al - ma a

BAIXO 1 *p*
A noi - te cai, a paz in - va - de mi - nh'al - ma a

BAIXO 2 *p*
A noi - te cai, a paz mi - nh'al - ma a

Piano $\text{♩} = 60$
p

5

p
su - a mão me guar - da e a - cal - ma a mi - nha al - ma an - sei - a pe - la luz di - vi -

p
su - a mão me guar - da e a - cal - ma; Se - nhor do céu da

p
su - a mão me guar - da e a - cal - ma; Se - nhor do céu da

p
su - a mão me guar - da e a - cal - ma; Se - nhor do céu da

p

2
9

na, luz da sal - va - ção, — a mi - nha al - ma an - sei - a bri - lhar co - mo es - tre -
 ter - ra e do mar, Se - nhor das es - tre - las e
 ter - ra e do mar, Se - nhor das es - tre - las e
 ter - ra e do mar, Se - nhor das es - tre - las e

13

- la na i - men - si - dão;
 da i - men - si - dão; pra con - ter — as mi - nhas má - goas
 da i - men - si - dão; pra con - ter — as mi - nhas má - goas
 da i - men - si - dão; pra con - ter — as mi - nhas má - goas

17

a sa-be-do-ri-a das á-guas, pra sa-nar as mi-nhas do-res

o dom das á-guas, pra sa-nar mi-nhas do-res

o dom das á-guas, pra sa-nar as do-res

o dom das á-guas, pra sa-nar mi-nhas do-res

21

a be-le-za das flo-res, pra es-tan-car lá-gri-mas tan-tas

a be-le-za das flo-res, pra es-tan-car lá-gri-mas tan-tas

a be-le-za das flo-res, lá-gri-mas tan-tas

a be-le-za das flo-res, lá-gri-mas tan-tas

4
25

a pa - ci - ên - cia das plan - tas, pra a - ti - tu - des ba - nais a sim - pli - ci -
 a pa - ci - ên - cia das plan - tas, pra a - ti - tu - des ba - nais a sim - pli - ci -
 a pa - ci - ên - cia das plan - tas, pra a - ti - tu - des ba - nais a sim - pli - ci -
 o dom das plan - tas pra a - ti - tu - des ba - nais a sim - pli - ci -

29

da - de dos a - ni - mais pra a - me - ni - zar a so - li - dão ser par - te da luz na i - men - si - dão
 da - de dos a - ni - mais pra a - me - ni - zar a so - li - dão ser par - te da luz na i - men - si - dão
 da - de dos a - ni - mais pra a - me - ni - zar a so - li - dão ser par - te da i - men - si - dão
 da - de dos a - ni - mais pra a - me - ni - zar a so - li - dão ser par - te da i - men - si - dão

ANEXO D — Partitura: Ânsia

Madrigal Espiritual

Para o coro:
Filhos de Asafi

Ânsia

Letra e música:
Tom K

$\text{♩} = 100$

Tenor 1

Tenor 2

Baritono

Baixo

Piano

$\text{♩} = 100$

Contrabaixo

7

se te-nho

se te-nho

2

13

mê do Tú és o meu am - pa-ro se te-nho fo-me Tú és meu a-li - men to tu-a pa - la-vra me for-ta - le-ce a mi-nha

mê do Tú és o meu am - pa-ro se te-nho fo-me Tú és meu a-li - men to tu-a pa - la-vra me for-ta - le-ce a mi-nha

Tú és o meu am - pa-ro Tú és meu a-li - men to a mi - nha vi - da per -

Tú és o meu am - pa-ro Tú és meu a-li - men to a mi - nha vi - da per -

19

vi da a Ti per ten - ce ó Pai tu-a pa - la-vra me for ta - le-çe a mi nha vi da a Ti per ten - ce ó Pai se te nho

vi da a Ti per ten - ce ó Pai tu-a pa - la-vra me for ta - le-çe a mi nha vi da a Ti per ten - ce ó Pai se te nho

ten - ce ao Pai a mi - nha vi - da per - ten - ce ao Pai

ten - ce ao Pai a mi - nha vi - da per - ten - ce ao Pai

25 2.

Pai

Pai

Pai

Pai

31 ♩=100

Me le - va Je - sus

♩=100

4

37

pra tu-a gló-ria no céu, me le - va Je - sus pra tu-a gló-ria no céu Me

pra tu-a gló-ria no céu, me le - va Je - sus Me

pra tu-a gló-ria no céu, me le - va Je - sus Me

pra tu-a gló-ria no céu, me le - va Je - sus Me

♩=60

43

céu; Mi - nha 'al-ma se a - le - gra do - ce Je - sus do - ce Je - sus meu co-ra-ção é Teu a -

céu; Mi - nha 'al-ma se a - le - gra do - ce Je - sus meu co-ra-ção

céu; Mi - nha 'al-ma se a - le - gra do - ce Je - sus Teu a - bri - go ó Se

céu; Mi - nha 'al-ma se a - le - gra do - ce Je - sus Teu a - bri - go

♩=60

49 $\text{♩} = 100$ 5

bri-go ó Se-nhor Me le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu, me
 Se - nhor Me le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu, me
 nhor Me le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu, me
 Se - nhor Me le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu, me

$\text{♩} = 100$

55 *rit.*

le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu Me céu; no céu.
 le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu Me céu; no céu.
 le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu Me céu; no céu.
 le - va Je - sus pra tu - a gló-ria no céu Me céu; no céu.

rit.

ANEXO E – Partitura: Bendito Seja o Sol

maestrotomk@gmail.com
(83)9.9104.9180

Ao coro masculino:
"Filhos de Asafi"

Bendito Seja o Sol

Madrigal Espiritual

Letra e música:
Tom K
João Pessoa,
16 a 30 /11/2020

♩ = 80

TENOR 1

TENOR 2

BAIXO 1

BAIXO 2

Piano

6

Ben-di-to se ja o sol

Ben-di-to se ja o sol

Ben - di - to se -ja o sol, por - que nos dá a

Ben - di - to se -ja o sol, por - que nos dá a

♩ = 80

Ben-di-to se ja a luz Ben - di - to se -ja o sol, por - que nos dá a

Ben-di-to se ja a luz Ben - di - to se -ja o sol, por - que nos dá a

luz, seu bri-lho e ca - lor, Ben - di - to se -ja o sol, por - que nos dá a

luz, seu bri-lho e ca - lor, Ben - di - to se -ja o sol, por - que nos dá a

2

12

luz, seu bri-lho e ca - lor, nos mos tra seu va - lor

luz, seu bri-lho e ca - lor, nos mos tra seu va - lor

luz, seu bri-lho e ca - lor, nos mos tra seu va - lor

luz, o seu ca - lor, nos mos tra seu va - lor

17

p *p*
à noi - te a luz do sol se re

p *p*
à noi - te a luz do sol se re

p *p*
à noi - te a luz do sol se re

p *p*
à noi - te a luz do sol se re

22

fle - te na lu - a os seus ra - ios se es - pa - lham pe - la ter - - ra

fle - te na lu - a os seus ra - ios se es - pa - lham pe - la ter - - ra

fle - te na lu - a os seus ra - ios se es - pa - lham pe - la ter - - ra

fle - te na lu - a os seus ra - ios se es - pa - lham pe - la ter - - ra

27

es - pe - lha - dos pe - lo mar aos pou - cos o Se - nhor, nos mos - tra seu po -

es - pe - lha - dos pe - lo mar aos pou - cos o Se - nhor, nos mos - tra seu po -

es - pe - lha - dos pe - lo mar aos pou - cos o Se - nhor, nos mos - tra seu po -

es - pe - lha - dos pe - lo mar aos pou - cos o Se - nhor, nos mos - tra seu po -

4

32

der! Ó sol, a-mi-go sol! faz nas-cer ou-tra ma-nhã; en-
vi - a teu ca-lor, pra a-que-cer os co-ra -

der! Ó sol, a-mi-go sol! faz nas-cer ou-tra ma-nhã; en-
vi - a teu ca-lor, pra a-que-cer os co-ra -

der! Ó sol, a-mi-go sol! faz nas-cer ou-tra ma-nhã; en-
vi - a teu ca-lor, pra a-que-cer os co-ra -

der! Ó sol, a-mi-go sol! faz nas-cer ou-tra ma-nhã; en-
vi - a teu ca-lor, pra a-que-cer os co-ra -

37

2. *f* §

ções. Lá vem o sol, rai-an - do no ho-ri - zon - te, vem trans - for
ções.

ções. *f*
vai che-gan-do de-va-

ções. *f*
Lá vem o sol vem nos a - cor-dar

2. §

40

man - do a noi - te em ma-nhã; o seu ca - lor é ben - ção e a-le-
vai che-gan-do de-va-gar; vem trans-for-man - do a
gar; a su - a
lá vem o sol a - le - gri - a e luz; lá vem o sol

43

gri - a a su-a luz é o fim da es cu - ri - dão lá vem o
noi - te em u-ma be - la ma nhã! vem che-gan-do de-va-gar;
luz le-va ao mun-do a - le - gri - a, já nas-ce o di - a!
vem nos a - que - cer; lá vem o sol fim da es - cu - ri - dão;

6

46 2. To Coda

dão faz-se o di-a por-que Deus é quem co-man-da a luz do sol, o seu bri-lho e seu ca-
vem che-gan-do de-va-gar; Deus é por
que - ce! Deus é por
fim da es - cu - ri - dão; Deus é por

2. To Coda

48 D.S. al Coda ⊕ CODA

lor é e - ner - gi - a e a - mor! lá vem o lor é e - ner - gi - a e a - mor!
nós! nós!
nós! nós!
nós! nós!

D.S. al Coda ⊕ CODA

50 Deus 7

rit.

Deus é por nós e na - da po - de nos fal - tar!

Deus é por nós e na - da po - de nos fal - tar!

Deus é por nós e na - da po - de nos fal - tar!

Deus é por nós, Deus é por nós!

rit.