

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Faculdade de Educação**  
**Programa de Pós-Graduação em Educação**



***Donde musica hubiere, cosa mala no existiere:***  
Uma *collage* do Concerto *Vox Chorum* do Coral UFPel

**Carlos Alberto Oliveira da Silva**

**Pelotas, 2019**

**Carlos Alberto Oliveira da Silva**

***Donde musica hubiere, cosa mala no existiere:***

Uma *collage* do Concerto *Vox Chorum* do Coral UFPel

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Marcos Bussoletti

**Pelotas, 2019**

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

S586d Silva, Carlos Alberto Oliveira da

Donde musica hubiere, cosa mala no existiere : uma Collage do Concerto Vox Chorum do Coral UFPel / Carlos Alberto Oliveira da Silva ; Denise Marcos Bussoletti, orientadora. — Pelotas, 2019.

136 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas, 2019.

1. Canto coral. 2. Educação musical. 3. Memória. 4. Experiência narrativa. I. Bussoletti, Denise Marcos, orient.  
II. Título.

CDD : 780.7

**Carlos Alberto Oliveira da Silva**

***Donde musica hubiere, cosa mala no existiere:***

Uma *collage* do Concerto *Vox Chorum* do Coral UFPel

Dissertação apresentada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em Educação ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de educação da Universidade Federal de Pelotas.

Banca Examinadora:

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Denise Marcos Bussoletti (Orientadora).

Universidade Federal de Pelotas.

Prof. Dr. Alberto d'Ávila Coelho.

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense/ Campus – Pelotas.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helene Gomes Sacco.

Universidade Federal de Pelotas.

Prof.<sup>a</sup>Dr.<sup>a</sup> Lúcia Helena Pereira Teixeira.

Universidade Federal do Pampa/ Campus – Bagé

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Madalena Klein.

Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 28 de setembro de 2019

Aos meus pais, *in memoriam*, referências humanas, pelo apoio incondicional.

Às minhas eternas maestrinas Marta Valéria e Anni Gerda e, por elas, a todos e todas regentes de coros do planeta, pássaros encantadores.

Aos cantores do Coral UFPel, parceiros no encantamento das palavras e da vida e, por eles, a todos os coralistas de todas as aldeias.

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha orientadora, prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Denise Marcos Bussoletti pela referência intelectual e pela extrema sensibilidade em todos os momentos desse voo em exercício de tornar-se, ou revelar-se educador, artista, pesquisador.

Ao grupo de pesquisa Grupo Interdisciplinar em Pesquisa Narrativa, Arte e Linguagem (GIPNALS,) do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPel, pela parceria na existência e construção coletiva na resistência.

Aos amigos - próximos ou distantes – presenças imprescindíveis nos momentos decisivos, de trabalho e de relaxamento.

Agradeço, em especial, à grande amiga Lélia Diniz pela incansável disposição em ouvir, trocar ideias, contribuir com o trabalho e, também, por apoiar-me e, principalmente, dissuadir-me sempre que preciso.

## Resumo

Este trabalho busca contribuir para a compreensão da experiência coral para o processo de formação deste artista-educador-pesquisador, para tanto, objetiva analisar o processo de concepção do Concerto *VOX CHORUM*, realizado pelo Coral UFPel em 2018, como *médium* de reflexão à crítica cultural contemporânea (estado de nova barbárie). A metodologia da pesquisa possui aporte central nas contribuições de Walter Benjamin, utilizando a *collage* surrealista como principal procedimento técnico. A filosofia de escritura é, portanto, baseada na superposição de fragmentos, na constelação de imagens históricas e na escrita alegórica e imagética. O esforço teórico e metodológico se dá pela busca de recuperação da experiência narrativa e do reencantamento da palavra através da poética e do resgate da dimensão inaudita e dos significados perdidos pelo uso comunicacional e utilitário da linguagem. Tudo isso movido pela hipótese de que é necessário criar um “choque” suficientemente forte para produzir o despertar do estado onírico em que estamos imersos. Um estado de sensação de permanência da catástrofe, ou de uma nova ou renovada barbárie. O produto do trabalho será mostrado através de dois movimentos: um primeiro que é o texto escrito, onde a narrativa se verifica em experiência e, num segundo movimento onde, através da música, outro encantamento narrativo se produz. Entre os dois movimentos, a proposta é que se estabeleça uma correspondência narrativa. Não se trata, pois de ilustração, mas, de possibilitar a experiência narrativa através da escrita e da música. O resultado final do processo como “concerto” é mostrado através de um tríptico musical, SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR, ou seja, o Concerto *Vox Chorum*, o qual possui um programa estruturado pelas constelações do sonho e do despertar, conectadas pelo processo da rememoração. As músicas, pelo concerto, são como citações ou pérolas coletadas do mais profundo oceano musical. Um tesouro coletado e apresentado ao público como um mosaico sonoro precioso, destituído de valor mercantil, liberto de um valor de uso e pautado, apenas, pelo valor emocional da música, pelo canto que persiste, insiste e resiste.

Palavras-chave: canto coral; educação musical; memória; experiência narrativa.

## Abstract

This work aims to contribute to the understanding of the choral experience for the process of formation of this artist-educator-researcher. To this end, it aims to analyze the conception process of the VOX CHORUM Concert, performed by the UFPel Choir in 2018, as a reflection medium to the contemporary cultural critic (state of new barbarism). The research methodology has a central contribution in Walter Benjamin's contributions, using surrealist collage as the main technical procedure. The philosophy of writing is therefore based on the overlapping of fragments, the constellation of historical images, and allegorical and imagetical writing. The theoretical and methodological effort is made by the search for recovery of the narrative experience and the reenchantment of the word through the poetics and the rescue of the unprecedented dimension and the meanings lost by the communicational and utilitarian use of language. All this driven by the hypothesis that it is necessary to create a "shock" strong enough to produce the awakening of the dream state in which we are immersed. A state of feeling of permanence of the catastrophe, or of a new or renewed barbarism. The product of the work will be shown through two movements: a first one is the written text, where the narrative takes place in experience and, in a second movement where, through music, another narrative enchantment takes place. Between the two movements, the proposal is to establish a narrative correspondence. Therefore, it is not about illustration, but about enabling the narrative experience through writing and music. The end result of the process as a "concert" is shown through a musical triptych, DREAM-REMEMORATION-AWAKENING, the Vox Chorum Concert, which has a program structured by the constellations of dream and awakening, connected by the process of rememoration. The songs, by the concert, are like quotes or pearls collected from the deepest ocean of music. A treasure collected and presented to the public as a precious sound mosaic, devoid of market value, freed from a use value and based only on the emotional value of the music, the song that persists, insists and resists.

Key words: choral singing; musical education; memory; narrative experience.

### Lista de Figuras

Figura 1	<i>Donde música hubiere, cosa mala no existiere</i>	12
Figura 2	Excerto do <i>pot-pourri</i> de canções latinoamericanas	30
Figura 3	Excerto de <i>Quando La Sera</i>	33
Figura 4	Excerto de <i>El Manisero</i>	35
Figura 5	Excerto de <i>Ave Maria Guarani</i>	38
Figura 6	Excerto de <i>Creio em Ti</i>	39
Figura 7	Excerto de <i>By an' By</i>	40
Figura 8	Fragmento do Programa do Concerto <i>Vox Chorum</i>	78
Figura 9	Fragmento do repertório do concerto <i>Vox Chorum</i>	79

## Sumário

<b>A CASA QUE HABITO: uma alegoria coral.....</b>	<b>10</b>
<b>DONDE MUSICA HUBIERE.....</b>	<b>13</b>
<b>Música e Imagem: um ladrilho na memória.....</b>	<b>16</b>
<b>Um armário e um arquivo: rastros e auras.....</b>	<b>18</b>
<b>ALDEIAS SONORAS: um parêntese acerca do canto coral e do Coral UFPel.....</b>	<b>25</b>
<b>VOX PUERI... VOX JUVENI... VOX HOMINI: uma autografia vocal.....</b>	<b>28</b>
<b>O CAMINHO PELO VALE: VOX NOCTE...VOX CHORUM.....</b>	<b>42</b>
<b>O PÁSSARO DE FOGO: sobre a alteridade na pesquisa.....</b>	<b>45</b>
<b>UM ESTRANGEIRO BATE À MINHA PORTA: o pensamento benjaminiano.....</b>	<b>51</b>
<b>SOB A LUZ DE UMA VELA, UM LIVRO: o mosaico conceitual.....</b>	<b>53</b>
<b>A DANÇA DO PÁSSARO DE FOGO: a metodologia.....</b>	<b>62</b>
<b>Dos Lampejos à constelação: a concepção.....</b>	<b>62</b>
<b>O Grau Musical.....</b>	<b>63</b>
<b>O Grau Arquitetônico.....</b>	<b>64</b>
<b>O Grau Têxtil.....</b>	<b>68</b>
<b>O Pescador, o colecionador e o revolucionário: quadros analítico- musicais.....</b>	<b>70</b>
<b>DONDE MUSICA HUBIERE, COSA MALA NO EXISTIERE:a collage.....</b>	<b>102</b>
<b>QUE A CASA SE ILMINE: um voo, dois pássaros e um ovo.....</b>	<b>94</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>107</b>
<b>APÊNDICE A – quadro de aspectos contextuais e textuais.....</b>	<b>108</b>
<b>APÊNDICE B - quadro de aspectos musicais, formais e expressivos.....</b>	<b>109</b>
<b>APÊNDICE C - quadro de aspectos técnico-vocais e de sonoridade.....</b>	<b>111</b>
<b>APÊNDICE D - quadro de aspectos gestuais.....</b>	<b>113</b>

<b>APÊNDICE E – partitura de <i>Pout-pourri</i> de canções latinoamericanas.....</b>	<b>114</b>
<b>APÊNDICE F - partitura de <i>Quando La sera</i>.....</b>	<b>116</b>
<b>APÊNDICE G - partitura de <i>La Voix</i>.....</b>	<b>117</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>122</b>
<b>ANEXO 1- partitura de <i>El Manisero</i>.....</b>	<b>123</b>
<b>ANEXO 2 - partitura de <i>Ave Maria Guarani</i>.....</b>	<b>125</b>
<b>ANEXO 3 - partitura de <i>Creio em Ti</i>.....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO 4 - partitura de <i>By an By</i>.....</b>	<b>130</b>
<b>ANEXO 5 - Capa do Programa do Concerto <i>Vox Nocte</i> .....</b>	<b>132</b>
<b>ANEXO 6 - Contracapa do Programa do Concerto <i>Vox Nocte</i>.....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO 7 - Capa do Programa do Concerto <i>Vox Chorum</i>.....</b>	<b>134</b>
<b>ANEXO 8- Miolo do Programa do Concerto <i>Vox Chorum</i>.....</b>	<b>135</b>

## **A CASA QUE HABITO: uma alegoria coral**

*Esta noite, tive um sonho. Nele, andava por um vale escuro até chegar à porta de uma casa. Número treze, sim, não havia dúvidas, aquela é a casa que eu habito.*

*Adentrei o ambiente e havia música: Stravinsky e seu Pássaro de Fogo. Três cômodos conectavam-se a um corredor e isso era tudo, sim, essa é a casa que eu habito. No meio do corredor, uma janela. Lá fora, continuava escuro.*

*Alguém bateu à porta. Era um estranho, um estrangeiro. Abri-lhe a porta. Trazia consigo um livro. Era antigo, pela rusticidade da capa de couro e do material de que era feito, como um pergaminho. Andou até o fim do corredor e, sob a luz de uma vela e sobre uma estante de partitura musical, deixou-o aberto. O estrangeiro, assim como chegou, foi-se.*

*Andei na direção do livro – ao fundo, a suíte O Pássaro de Fogo, de Stravinsky – e, em suas páginas, ilustradas com iluminuras medievais douradas: pássaros. Como que por mágica e encantadamente, os pássaros ganharam vida e abandonaram as páginas do livro. Um quetzal, ave sagrada dos astecas - conta a lenda que, assim como a fênix, o quetzal virou cinzas e foi morar junto às estrelas – empoleirou-se, majestosamente, sobre a porta de entrada do corredor. Aves do paraíso – como são belas as aves do paraíso – abandonaram suas posições no livro para ocuparem o primeiro cômodo da casa, seguidas por velhas e sábias corujas, as quais aninharam-se no segundo cômodo. Por fim, fugazes e apaixonantes colibris deixaram o livro para encaminharem-se ao terceiro cômodo, porém, o último, pousar, serenamente, em meu ombro.*

*Distraí-me, por um segundo, com a leveza dos colibris e a energia de Stravinsky e, quando voltei minha atenção novamente para o livro, minhas mãos não mais o seguravam, mas, haviam-se tornado asas. Flamejantes asas de um fogo que não queima, porém, ilumina, assim como as do pássaro do compositor russo. Minhas mãos eram, agora, também pássaro e executavam uma coreografia, poderosa, porém sensível, à qual os outros pássaros respondiam com seus cantos. A harmonia produzida era incrível e dominava o ambiente, conferindo à casa um ar*

*solene, alegre e esperançoso. De seus bicos, além do canto, saiam flocos de neve, de um gelo que não era frio, mas, confortante. Cristais de neve cobriram o chão. A luz que emanava das asas do pássaro de fogo refratava nos prismas que se tornaram os cristais de neve, gerando uma luz sobrenatural e multicolorida. Olhei pela janela do corredor e vi que lá fora, havia outras casas, trinta e tantas outras, as quais não vira, até que a minha própria se iluminasse.*

*Acordo e penso: a casa que habito fica em uma aldeia onde há tantas outras casas, e todas iluminam-se com suas luzes próprias.*

Figura 1- Foto de ladrilho da sala de ensaios Coral UFPel.



Fonte: o pesquisador, 2018.

## DONDE MUSICA HUBIERE...

Uma imagem precede esta escrita, por ela, o acesso a um objeto na lembrança, um pequeno ladrilho em uma parede alva. Alva como se mostra o branco desta página que, de pronto, impõe algumas exigências a esta escrita. Exigências estas que buscarão ser anunciadas ao leitor como parte integrante e/ou indissociada da filosofia de composição<sup>1</sup>, tanto desta obra em exercício, que aqui se chamará pesquisa, como deste autor em construção, que irá procurar se mostrar por entre nomes, que, espero, possam ser mais bem identificados no decorrer deste trabalho, como professor, pesquisador, artista, e porque não dizer, um autor, que se pretende narrador<sup>2</sup>.

Retornando a imagem pela lembrança evocada através do ladrilho, visualizo quatro músicos medievais e a inscrição de Cervantes: *Donde musica hubiere, cosa mala no existiere*<sup>3</sup>. A força da imagem sugere uma das tantas pausas que mencionarei como sugestões à leitura. Esta primeira, no entanto, é para alertar que: existe a música, para este que escreve, antes, durante e depois da palavra. Música que fez e faz com que o trânsito pela palavra seja por vezes, um aprendizado complexo, porém não menos sedutor e desafiador aos outros sentidos, que o ofício acadêmico exige.

Sugiro ao leitor que percorra, assim, cada inclinação de letra, provocada pelo recurso digital do itálico, como uma tentativa de expressão de um outro papel e lugar

---

<sup>1</sup>A filosofia da composição é um tema central para abordagem de conhecimento, filosofia, linguagem e escrita em Walter Benjamin. Através dela é possível reconhecer a busca de coerência com os pressupostos epistemológicos que sustentam esta proposta de investigação. Nesta abordagem, a escrita deve-se procurar constituir como uma reflexão e uma expressão da singularidade autoral que, abdicando das construções simbólicas ou esvaziadas pelas construções conceituais abstratas, percorra os árduos caminhos que a exigência da dimensão crítico-filosófica benjaminiana instiga.

<sup>2</sup>Os conceitos de narrar, narrador e narração são fundamentais para a compreensão do complexo mosaico conceitual benjaminiano. Resumidamente, a problemática apontada por Benjamin através de seus ensaios *Experiência e Pobreza* (1933) e *o Narrador* (1936), evidencia o empobrecimento da experiência e a impossibilidade da narração com o surgimento da modernidade capitalista. Narrar é, assim, acatar a exigência desafiadora de não sucumbir ao esquecimento e recuperar a luta pela manutenção da capacidade humana de narrar, de contar histórias, de contar a sua história.

<sup>3</sup> A frase, aqui em espanhol arcaico, provém do diálogo entre Sancho Pança e a duquesa, na obra *Don Quixote de La Mancha*. – *Senhora, onde há música, não pode haver coisa má.* – *Nem onde há luzes e claridade* – respondeu a duquesa: – *Luz dá o fogo, e claridade as fogueiras, como vemos nas que nos cercam, e podiam, contudo, perfeitamente abrasar-nos* - tornou Sancho. *Mas a música sempre é indício de regozijo e festa*. Fonte: CERVANTES, 2005, p.469.

da citação<sup>4</sup>, que, por Walter Benjamin, faz parte do aprendizado do método, ou seja, *a arte de citar sem aspas*<sup>5</sup>. Ou, ainda por Benjamin, sintetizar sobre o *Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os*<sup>6</sup>.

*As citações neste trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção*<sup>7</sup>. Por e através de Benjamin buscarei assim dizer que: *este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à montagem*<sup>8</sup>. Pelo processo de montagem, as notas e referências serão ao pé da página indicadas e enumeradas. Isto tudo, talvez para com Benjamin re/dizer que *nos domínios que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo*<sup>9</sup>.

A inclinação da letra não se trata, pois e somente, de um recurso de apresentação textual que possa ser amparado pelas normas *abeinitáveis*<sup>10</sup>. Trata-se, da tentativa de mostrar a busca do pesquisador pelo *habitar* as palavras, localizadas na *ambiguidade perfeita das passagens: rua e casa*<sup>11</sup>. Ou ainda, trata-se, também, de uma profunda convicção de que é necessário buscar através da linguagem o encantamento perdido por abordagens que, restringindo-se ao caráter informativo da palavra, perdem a essência e a magia desta. Linguagem através deste texto é

<sup>4</sup>Benjamin explica a incorporação das citações à sua escrita, como estratégia poética e intertextual.

<sup>5</sup>A proposta da *arte de citar sem aspas* é parte da noção de método desenvolvida por Walter Benjamin ao longo de 13 anos - de 1927 até sua morte em 1940 - e cuja expressão pode ser acessada pela compreensão de que o mesmo se desenvolve como e por entre *Passagens*. *Passagens* é título da obra traduzida para a língua portuguesa em 2006, como obra inacabada, seguindo a referência dada pelo próprio Benjamin em seu primeiro texto sobre o tema.

<sup>6</sup>BENJAMIN, 2009, p. 502 [N1a, 8]

<sup>7</sup>BENJAMIN, 1984, p. 49.

<sup>8</sup>BENJAMIN, 2006, p. 500 [N,10]

<sup>9</sup> BENJAMIN, 2009, p.499 [N1,1]

<sup>10</sup>A expressão *abeinitáveis*, em tom propositadamente irônico, faz parte das discussões empreendidas através do Grupo de Pesquisa em Narrativas, Arte, Linguagem e Subjetividade (GIPNALS) da Universidade Federal de Pelotas. Neste texto, esta expressão condensa a crítica à adequação e à utilização irrefletida da norma técnica exigida aos trabalhos acadêmicos através da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

<sup>11</sup>BENJAMIN, 2009: 943 <Oº, 40>.

também um lugar de recusa à mera significação redutora dos nomes, e ou, a um trabalho monótono que instaura ainda mais a confusão de sentidos, ilustrada pela satisfação em responder a questões como: o que isto quer dizer?

Sigo, assim, em busca de uma dimensão inaudita da escrita que, sendo antes música, é, acima de tudo, fidelidade a uma concepção de linguagem que busca explicitar o processo de construção dos bastidores do próprio pensamento. Melhor por Benjamin: *dizer algo sobre o próprio método da composição: como tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço. Seja pelo fato de que sua intensidade aí também se manifesta, seja por que os pensamentos carregam de antemão um télos em relação a esse trabalho. É caso também desse trabalho que deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora*<sup>12</sup>.

Indo e vindo, por entre os espaços e a reflexão, retorno ao ladrilho como parte das lembranças, desejos e sentimentos de uma passagem pelas terras de *La Mancha*, aquelas do fidalgo Quixote. Ladrilho e imagens que permitem evocar outras tantas imagens que se desenrolam no cotidiano do Coral. E talvez seja necessário dizer agora que o coral da imagem, escrito com 'c' minúsculo, se encontra com a imagem do Coral, com 'C' maiúsculo, da experiência deste que escreve, através de sua trajetória de formação, como artista, professor e agora como pesquisador pelo canto Coral. Para diferenciar e, ao mesmo tempo encontrar com momentos que se mesclam nas armadilhas dos possíveis *mecanismos de contradição na biografia de um escritor*<sup>13</sup>.

A inclinação na letra, também se mostrará ao leitor, como parte da composição dos fragmentos que fizeram parte do exercício de reflexividade do pesquisador em diferentes etapas de sua formação. Recurso que, mais tarde neste texto, será abordado através da discussão acerca da alteridade reflexiva. E, quando chegar este momento, peço que o leitor não se sinta intimidado ante os fragmentos de memória expressos sob a forma de partituras musicais, elas serão apresentadas, ainda por Benjamin, como máscaras mortuárias, de fragmentos de pensamento

<sup>12</sup>BENJAMIN,2009, p. 499 [N 1,3]

<sup>13</sup>BENJAMIN, 2009, p.506 [N3a, 4]

transfigurados em imagens musicais - como abordarei na apresentação da metodologia desse trabalho - uma busca de apropriação, pela escrita, desse músico que se exercita pesquisador e os apresenta assim – fragmentados e fragmentando-se.

Ainda conceitualmente estes fragmentos podem seguir pela leitura como rastros das minhas tentativas de buscar o reencanto (e o tanto de canto que cabe nisto) e, através disto, escutar as palavras para habitá-las e, posteriormente traduzi-las em um *quodlibet*<sup>14</sup> de memórias. O esforço destas *horas vastas* de trabalho também buscará ser apresentado ao leitor através de outros fragmentos, desta vez, através de um arquivo de áudio que também solicita que acompanhe esta leitura.

No entanto, desde já, antecipo que todo este conjunto de esforços, seja pela inclinação da letra, seja pela apresentação das imagens e da escrita alegorizada e/ou sistematizada, também através de quadros, partituras de excertos musicais, arquivos de áudio e outras tantas formas que permearão este trabalho, não são obra do acaso. Tais esforços fazem parte daquilo que Bolle<sup>15</sup> identifica, através do método da composição em Benjamin, como *signos de transferência*. Pretendo, assim, que sejam estes elementos que acompanhem o leitor na possibilidade de visualização do trabalho de composição, como parte do método, e de seu sucesso, ou não, na busca de um tratamento ético da dimensão estética da narrativa.

### **MÚSICA E IMAGEM: um ladrilho na memória**

Assim, seguindo pelo esforço através do método, por entre os pensamentos e os fatos e seguindo pelos caminhos e descaminhos desta escrita narrativa, permito-me dizer, retornando à imagem dos músicos pelo ladrilho, que através dela é possível acessar uma memória ontológica da música. Um adensamento de sentidos que compactua com *a faculdade mimética do homem em produzir semelhanças*. E dizendo isto, novamente retorno a Benjamin para redizer que *é o homem que tem a*

---

<sup>14</sup>*Quodlibet*: expressão latina que significa “qualquer coisa” e designa uma forma de composição musical muito antiga que reúne em uma música fragmentos de outras, sem que elas tenham alguma relação temática ou de gênero musical entre si.

<sup>15</sup>BOLLE, 1996, p.41.

*faculdade suprema de produzir semelhanças. Na verdade, talvez não haja nenhuma dessas funções superiores que não seja decisivamente co-determinada pela faculdade mimética. Essa faculdade tem uma história, tanto no sentido filogenético como ontogenético*<sup>16</sup>.

Uma imagem que irrompe, assim, de um passado histórico como o lampear de um relâmpago que imprime na retina uma imagem ancestral e encontra sua representação na legenda emprestada de Cervantes feita título deste trabalho: *Donde musica hubiere, cosa mala no existiere* e a busca de sua maior expressão pela metáfora *Vox Chorum*<sup>17</sup>, agora anunciada.

E, se sobre tudo isto tratarei mais tarde, talvez seja importante neste momento, somente ainda dizer agora que:

Por Baudelaire, *La Voix* surge no texto, como em mim, *no mais negro abismo / Distintamente eu vejo dois mundos singulares*<sup>18</sup>.

Por Hugo, que também ouço *duas vozes nesta voz, uma a outra misturadas... / por que o Senhor mistura eternamente num fatal himeneu o canto da natureza e o murmúrio do gênero humano*<sup>19</sup>?

Por Benjamin, *o poeta está ouvindo o murmúrio do mundo*<sup>20</sup>.

E, por mim, em *Vox Chorum*, confesso que busco a voz ou as vozes na mistura, tanto e desde as vozes da natureza, quanto e até o murmúrio da humanidade pelo canto do mundo.

E, digo isto mesmo sabendo – isso descobri muito depois - que o *sentido abismal deve ser definido como **significado*** [grifo meu] [pois] *trata-se sempre de um sentido alegórico*<sup>21</sup>, *La Voix* e *Vox Chorum* guardam entre si uma relação de semelhança, pela faculdade da *mímesis*, a ponto de não mais poder definir quanto de ontogenético contém a primeira e o quanto de filogenético expressa a segunda.

<sup>16</sup>BENJAMIN, 1987, p.108.

<sup>17</sup> O termo latino é aqui empregado como expressão para a voz do coro.

<sup>18</sup> BAUDELAIRE, 1985, p. 551.

<sup>19</sup> BENJAMIN, p.315. [J 23, 7].

<sup>20</sup>Ibidem, p, 314.

<sup>21</sup> Op. Cit., p. 316 [J24,1].

Tão pouco, estabelecer qual dessas vozes é o canto da natureza ou o murmúrio da humanidade no mundo.

### UM ARMÁRIO E UM ARQUIVO: rastros e auras.

Pela *Voix*, pela *Vox Chorum* e pelo olhar, busco as vozes e as imagens na memória e me deparo, agora, com um armário de madeira e vidro - repleto de fragmentos de outras memórias e do trabalho de tantas pessoas que, se ali não mais estão em presença física, seus rastros se mostram através do metal, do vidro, da madeira e da resina traduzida em formas inúmeras outras, como troféus e placas.

Foco, ainda, em um arquivo de aço e na sua cor cinza-impessoal. Armário daqueles que parece que toda repartição pública insiste em ainda manter, quer seja pelo aço, ou pelo cinza, ou pela impessoalidade por mim à cor atribuída, não sei ao certo, o fato é que este armário permanece ali, naquele espaço e na memória, com todo tipo de registros, incluindo os burocráticos administrativos, impressos (atas de reuniões, banco de partituras, programas de concertos, pedidos de licenças, convites, agradecimentos, listas de frequência), e papéis que tentam mostrar algo, mas que não mostram, quer seja pelo aço, ou pela cor cinza, ou pela impessoalidade, já mencionada.

Um ladrilho, um armário e um arquivo. Rastros e aura na memória. *Rastro*, cuja *aparição* revela *uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que a deixou*. E a *aura*, como *aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca*. *No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós*<sup>22</sup>. *Notemos primeiro, que o rastro, na tradição filosófica e psicológica foi sempre uma dessas noções preciosas e complexas – para não dizer em boa (?) lógica cartesiana, obscuras – que procuram manter juntas a presença do ausente e a ausência do presente. Seja sobre tabletes de cera ou sobre uma “lousa mágica” – essas metáforas privilegiadas da alma – o rastro inscreve a lembrança de uma*

---

<sup>22</sup> BENJAMIN, 2009, p. 490 [M 16 a, 4]

*presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente.*<sup>23</sup>

Por entre proximidades e distanciamentos, ausências e presenças, rastros e auras, um ladrilho, um armário e um arquivo apresentam-se, também, como fragmentos de um espaço reconhecido como o local de ensaio do Coral da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), denominado nesta narrativa como Coral UFPel. Fragmentos que compõem um mosaico da *erfahrung*<sup>24</sup> coral. Fragmentos que são como o que há de permanente - se o permanente houvesse - na trajetória dos 45 anos da existência do Coral UFPel. Uma história em que o Coral UFPel sobreviveu e sobrevive, apesar das precariedades da Universidade pública brasileira<sup>25</sup>.

Fragmentos que mantêm presentes as ausências do maestro Romeu Tagnin, fundador do Coral UFPel, e das maestrinas Luci Luff, Elaci Schneider, Sônia Cava, Magali Richter e Anni Gerda Moraes, antecessores no trabalho de regência do Coral UFPel, bem como a dos milhares de cantores e cantoras que, ao longo dessas mais de quatro décadas, habitaram esse espaço denominado sala de ensaios do Coral UFPel. E os que ainda o habitam, quarenta pessoas, entre estas: trinta e oito cantores, dos quais, vinte e um são membros da comunidade em geral; quatro são professores da UFPel; onze são estudantes de cursos de música dessa universidade; três são estudantes de cursos de outras áreas; um pianista acompanhador, professor convidado do Instituto Federal Sul-rio-grandense, Campus Visconde da Graça e este pretense narrador, que exerce a função de regente.

Fragmentos que são rastros, resíduos os quais, como já alertado, utilizarei para contar uma outra história. História que é tanto minha quanto de todos eles e, em *La Voix*, mesclam-se às minhas memórias e, em *Vox Chorum*, unem-se em himeneu musical para rememorar, celebrar e honrar todos aqueles que já habitaram a sala de ensaios do Coral UFPel. Sala que, hoje, não pode ser chamada de casa - talvez porão - como para Benjamin, citando Marx: *dissemos que o homem retorna às*

---

<sup>23</sup> GAGNEBIN, 2006, p. 44.

<sup>24</sup>*Erfahrung*: dimensão da experiência **que** será abordada na seção mosaico conceitual.

<sup>25</sup>E aqui poderiam seguir linhas e mais linhas acerca das faltas, das necessidades do Coral, entre estas da inexistência de um espaço fixo e mais adequado para as atividades, mas, um corte se faz necessário em busca de outro fio narrativo que disto também diga.

*cavernas, etc., mas retorna a ela de uma forma alienada, hostil. O selvagem em sua caverna...sente-se...em casa, mas o porão em que vive o pobre é um domicílio hostil, um poder estranho que só se entrega a ele na medida em que ele lhe entrega seu sangue e suor, domicílio que ele não pode considerar como seu lar – onde finalmente poderia dizer ‘aqui estou em casa’. Ao contrário, ele se encontra na casa de um outro...que fica diariamente à espreita e o despeja quando não paga o aluguel<sup>26</sup>.*

Cabe ainda, inicialmente, dizer que este trabalho se inscreve, também, na tentativa de um projeto de resistência à barbárie<sup>27</sup> e como parte da luta para que o cotidiano não aniquile a experiência narrativa. Neste sentido, no processo de composição geral deste trabalho de investigação foram utilizadas as contribuições já referidas de Walter Benjamin, às quais se somam inspirações literárias e poéticas e parcerias musicais.

Assim que, por entre vozes, imagens, memórias, rastros e auras, reivindico, para fins desta escrita e junto ao Coral UFPel, o papel de um narrador que busca acessar uma jornada - tanto ontológica quanto filológica - alegórica<sup>28</sup>. Uma jornada que pede a licença poética para ser lida como peculiar, pois se dá através da realização do Concerto *Vox Chorum*, que é o resultado de dois anos de trabalho junto ao Coral UFPel (2017-2018). E foi, e é assim, que este narrador, ou artista-pesquisador-professor irá refletir e investigar a experiência que é o processo de conceber e montar o Concerto.

Alerto, ainda - e na perspectiva de já tê-lo feito de forma alegórica na apresentação deste trabalho -, que começo esse trabalho pelo fim. Parto do fim. Não daquele em que os conflitos de uma trama são equacionados e todas as respostas são dadas, não daquele em que a diminuta palavra encerra o ritual do leitor que, a cada folhear de páginas acrescenta novos parágrafos à obra literária. Não do fim

---

<sup>26</sup> BENJAMIN, 2009, p. 258. [15a, 4].

<sup>27</sup> Benjamin permite compreender que a barbárie está inserida no próprio conceito de cultura: como conceito de um tesouro de valores considerado de forma independente, não do processo de produção no qual nasceram os valores, mas do processo no qual eles sobrevivem. BENJAMIN, 2009, p. 509 [N 5<sup>a</sup>,7].

<sup>28</sup> Etimologicamente, alegoria deriva de *allos*, outro, e *agoreuein*, falar no agora, usar uma linguagem pública. Falar alegoricamente significa, pelo uso de uma linguagem literal, acessível a todos, remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra. (ROUANET, 1984, p. 37).

com os caracteres góticos que irrompem na tela, para que o acender das luzes nos traga de volta de universos insólitos e maravilhosamente fantasiosos das imagens do cinema para a rudeza e aridez do cotidiano. Não do que, como um destino inefável, encerra a caminhada do peregrino ou a jornada do andarilho, mas daquele que encerra uma etapa e, simultaneamente, inaugura outra. Daquele que é fim, meio e recomeço. Que é tríade. Que é tríptico.

Triádica, como a função deste pesquisador, que é, também, professor e artista. Tríptica como a estrutura do Concerto *Vox Chorum*, realizado pelo Coral UFPel em novembro de 2018, fim de uma etapa de vários meses de preparação e *médium* de reflexão<sup>29</sup> do processo acadêmico que tem como principal reverberação o texto/dissertação que emoldura essa pesquisa.

E aqui, mais uma vez, recorro à necessidade de que a temporalidade em que se inscreve esta proposta de trabalho seja compreendida. Temporalidade que condensa, no agora, tempos distintos, anacronias e heterocronias geradas pela ação de constelar um sem-fim de significados e que necessita ver em todo fim, um começo. Temporalidade na qual, como nos mostra Jacques, *o pensamento por montagens de tempos heterogêneos e anacrônicos torna a própria noção de tempo bem mais complexa e menos linear, o que permite pensar também outras formas de narração. Um tempo saturado de ‘agoras’ que se encontram com ‘outras’ em relâmpagos ou breves lampejos indicando possibilidades futuras*<sup>30</sup>. Temporalidade marcada pela ‘sobrevivência’ (*nachleben*). *Trata-se de uma forma de presença ou de ‘herança’ como dizia Ernst Bloch (Erbschaftdieser Zeit), de um tempo que ainda sobrevive, mesmo que em breves lampejos mnemônicos, em outros tempos*<sup>31</sup>.

*Nachleben*, que nessa narrativa, mostra-se através do recurso da superposição de páginas transparentes ou translúcidas sobre a folha de papel para materializar o pensamento por montagens, a cada canção do Concerto *Vox Chorum* apresentada na *collage*. Um esforço de consolidar os distintos tempos e diferentes significados produzidos por cada canção, em ‘agoras’ (*jetzeit*) ali constelados pela sobreposição de caixa de texto contendo link de acesso ao áudio da música e letra

<sup>29</sup> O conceito de *médium* de reflexão será abordado na seção mosaico conceitual.

<sup>30</sup> Jacques, 2018, p. 218.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 211.

da canção, visando, pelo método benjaminiano, o reencantamento da palavra, resgatando, *a todo custo*, sua dimensão inaudita.

Começar pelo fim, aqui requer a compreensão de que o que se busca é a origem (*Ursprung*) do *tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia*<sup>32</sup>. Origem, não como gênese, mas como fluxo não restrito ao mundo dos fatos cujo ritmo se revela tanto como restauração como pela incompletude e pelo inacabado. Origem nesta perspectiva *é ao mesmo tempo indício da totalidade e marca notória de sua falta; nesse sentido ela remete, sim, a uma temporalidade inicial e resplandecente, a da promessa e do possível que surgem na história. Mas nada garante nem o final feliz da história nem da redenção do passado*<sup>33</sup>.

Baseado nisto, busco resgatar este tempo histórico através de pistas ou referências, por distintos caminhos e perspectivas, como, entre outras, o que considero um marco na música coral brasileira e um exemplo de *collage*<sup>34</sup> musical. Refiro-me à experiência de Marlui Miranda – etnomusicóloga, compositora e cantora brasileira.

Em fragmentos da memória, o ano era 1997, o mês: julho, o local: a Catedral da Sé de São Paulo, ali, reuniram-se Marlui Miranda, a orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo, o Coro Sinfônico do Estado de São Paulo e o Coro IHU de vozes indígenas, para executar a Missa *Kewere*<sup>35</sup>, como parte das comemorações de 400 anos da morte de José de Anchieta<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup>GAGNEBIN, 2013, p.9.

<sup>33</sup>Ibidem,p.14.

<sup>34</sup>Aqui, a técnica ou processo - proveniente das artes plásticas - de composição que consiste na utilização de recortes ou fragmentos de material impresso, papéis pintados etc., superpostos ou colocados lado a lado no suporte pictórico é aplicada como procedimento composicional musical pela justaposição de fragmentos musicais de diferentes fontes ou contextos para formar uma nova composição.

<sup>35</sup>Missa *Kewere*: Missa, aqui, é a forma musical formada pelas partes *Kyrie, Glória Credo, Sanctus e Agnus Dei*. *Kewere* é a palavra tupi para rezar.

<sup>36</sup>Missionário, membro da Companhia de Jesus que nasceu em 1534 e morreu em 1597. O *apóstolo do Brasil*. Para a obra em questão, o que mais interessa em sua biografia é a autoria do *livro Arte da Gramática da Língua mais falada no litoral do Brasil*, uma gramática da língua tupi, obra fundamental para a missão jesuíta no Brasil colonial. (FLECK, 2010: p. 155-194).

Com textos de José de Anchieta que se fundiram aos cânticos de pajés dos povos Aruá<sup>37</sup>, Tupari<sup>38</sup> e Urubu-Kaapor<sup>39</sup>, muito mais que uma missa étnica - tal como a *Misa Criolla*<sup>40</sup>, ou a *Missa da Terra Sem Males*<sup>41</sup> - *Kewereé* uma *collage* coral, onde elementos musicais e culturais ancestrais dos povos indígenas brasileiros e da cultura europeia são retirados dos seus contextos originais para criarem um novo sentido dentro de um contexto outro, que não mais o indígena e nem o europeu, mas, uma nova narrativa, utilizando o idioma tupi a partir das narrativas anteriores, criando um novo sentido, o revés de uma catequese.

*Kewere*, assim como outras referências musicais, destacadas no decorrer das próximas páginas serão formatadas pelo recurso digital e gráfico como caixa de texto, e poderá ser vista e/ou ouvida, através de um clique no *hiperlink*, como abaixo:

<https://www.mixcloud.com/themultimanwebradio/marlui-miranda-missa-ind%C3%ADgena-ihu-2-kewere-rezar-1997-432hz/>

Considerações prévias feitas, posso agora dizer que a *collage* musical de *Kewere* foi, e é, uma inspiração artística ao Coral UFPel na montagem do Concerto *Vox Chorum*, não pela temática étnica, mas, pela textura de montagem e pelo caráter multicultural da composição.

Em outras palavras, é através do conjunto destes elementos até agora expostos que se esboça o desenho desta investigação acadêmica que, em síntese, busca problematizar a seguinte questão: **Como a narrativa da experiência de concepção e montagem do Concerto Vox Chorum pode desvelar as concepções artísticas, pedagógicas e acadêmicas deste pesquisador?**

<sup>37</sup> Aruá: povo indígena brasileiro da família lingüística tupi-mondé, localizado à margem direita do rio Guaporé, em Rondônia.

<sup>38</sup> Tupari: povo indígena brasileiro localizado na Terra Indígena Rio Branco, no município de Costa Marques, em Rondônia.

<sup>39</sup> Urubu-Kaapor: povo indígena brasileiro da família lingüística tupi-guarani localizado ao norte do Maranhão.

<sup>40</sup> Misa Criolla: composição de Ariel Ramirez.

<sup>41</sup> Missa da Terra Sem Males; texto de Pedro Casaldáliga e Pedro Tierra e música de Martín Coplas.

No ensaio de respostas (im)possíveis, sintetizo um objetivo desta dissertação como sendo o central que é o de, **através deste trabalho, investigar a experiência de concepção do Concerto *Vox Chorum* do Coral UFPel/2018 através da montagem literária ou *collage*, como proposta narrativa.**

Compreendo que é através da reflexão da prática que as reaproximações com a teoria se produzem. E, no caso específico desta investigação, afirmo que a mesma não seria possível a este pesquisador sem acessar a prática efetiva, resultante do processo de concepção do Concerto *Vox Chorum*. Compreendo, ainda, e defendo, que tal processo reflexivo é que possibilita o acesso à tríplice identidade do pesquisador, que vai, aos poucos, revelando-se.

Seguirei assim, pelas linhas e entrelinhas das próximas páginas, buscando encontrar possibilidades de mostrar através do fio narrativo, as escolhas e implicações, o processo de criação artística, pedagógica e de pesquisa envolvidos desde a reflexão sobre as estratégias de pensamento mobilizadas na concepção do Concerto, ou seja, tudo aquilo que permite, ou permitirá, apontar os caminhos trilhados pelo pesquisador em exercício.

Pelo texto, o próximo movimento indica algo como um parêntese necessário, onde tento dizer acerca da relevância do canto coral, através de algo que poderia ser dito também como um estado da arte e, pelo movimento de escrita que prossegue, contextualizar a importância do estudo, buscando mostrar um pouco da história e da inserção do Coral na estrutura organizativa da UFPel. Uma pequena pausa na narrativa, que encontra na expressão aldeias sonoras, um título, pela metáfora da imagem primeva para os milhões de grupos corais espalhados pelo mundo e dentre tantas, a aldeia Coral UFPel.

## ALDEIAS SONORAS: Um parêntese acerca do canto coral e do Coral UFPel

Ainda que os números sobre a atividade coral sejam oficiais e impactantes, reiterando a posição de destaque do canto coral como atividade cultural em todo o mundo<sup>42</sup>, esses dados são insuficientes para a compreensão da importância humana e da abrangência social, cultural e educacional dessa forma de fazer música coletivamente. Em consulta ao Catálogo de dissertações e teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), realizado em dezembro de 2017, sob o descritor “canto coral”, áreas de concentração educação ou música, encontrei 92 dissertações e teses, das quais 15 tratam de coros de vozes iguais e infantis; 13, da história de coros e do movimento coral no Brasil e biografias de compositores ou coros; 9, abordam coros juvenis; 9, refletem sobre as práticas pedagógicas dos regentes/educadores em coros; 14 enfocam as práticas musicais; 5 dedicam-se a coros confessionais; 1 analisa políticas públicas voltadas à área coral; 3 voltam-se ao trabalho de coros de terceira idade; 5 são estudos culturais ou etnográficos sobre coros; 3 enfocam coros de empresas e 10 são dissertações ou teses que tem como objetos de estudos coros universitários.

Dentre estas dez teses ou dissertações, Moraes (2015), Clemente (2014), Casemiro (2014) e Silva (2012) contribuem para a compreensão das práticas pedagógicas, estratégias de formação e de atuação com coros universitários, suas implicações metodológicas e relação com a qualidade de vida dos cantores que deles participam e Bezerra (2015), investigou a identidade de um coro cênico universitário. Pesquisas estas que nos ajudam a compreender como é o trabalho dos coros universitários. Além destes, Grings (2011) contribuiu para traçar um panorama do ensino de regência coral em três cursos formação de professores de música no sul do Brasil. Outras áreas de formação unem-se à da educação para contribuir com a qualificação do ensino da regência, como mostra o trabalho de Moreira (2013), da área de ciência da computação, com a criação de uma ferramenta tecnológica, um software para prática de regência coral com foco na

---

<sup>42</sup> Estudos realizados pela *Chorus America* - entidade norte-americana que trata de questões jurídicas, de formação e de pesquisa na área de canto coral - apontam que há 32,5 milhões de adultos cantando nos Estados Unidos e, quando se incluem as crianças, esse número sobe para 42,5 milhões.

consciência corporal do estudante, auxiliando na configuração de padrões de regência, criação de práticas e visualização.

Além de sua relevância do ponto de vista da formação e resistência junto do movimento coral brasileiro, os coros universitários são espaços privilegiados na medida em que integram a estrutura administrativa e pedagógica das universidades e, assim, prioritários à efetivação da articulação entre pesquisa, ensino e extensão na área de música, licenciatura e bacharelados, a partir da lei 13005 de 25 de junho de 2014, que aprova o Plano Nacional de Educação (PNE) (2011-2020) e que prevê, em sua meta 12.7, *assegurar, no mínimo, 10% (dez por cento) do total de créditos curriculares exigidos para a graduação em programas e projetos de extensão universitária, orientando sua ação, prioritariamente, para áreas de grande pertinência social.*<sup>43</sup>

Na UFPel, a curricularização da extensão universitária está normatizada pela Resolução 06 de 03 de março de 2016 do Conselho Coordenador do Ensino, da Pesquisa e da Extensão desta instituição.

O coro universitário da UFPel foi criado em 1973, pelo maestro Romeu Tagnin e situa-se na estrutura organizacional da instituição como órgão suplementar<sup>44</sup> vinculado à Pró-reitoria de Extensão e Cultura. Apesar de ter suas atribuições e objetivos estabelecidos em seu Estatuto, não possui uma definição de formas de articulação com o ensino e a pesquisa – ainda que suscite a possibilidade<sup>45</sup> - ou o resgate de sua trajetória ao longo desses 45 anos de existência, como programas musicais, regentes que já coordenaram e regeram o grupo, ou, ainda, de quais são as concepções que orientam as práticas pedagógicas e o trabalho de criação e produção musical no coro.

Compreendo que eleger o Coral UFPel como um espaço de interlocução investigativa poderá contribuir para aumentar a visibilidade do trabalho de produção artística, de formação musical, de formação humana, de articulação da universidade com a comunidade e de produção de conhecimento gerado no coro.

---

<sup>43</sup> Plano Nacional de Educação. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/113005.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/113005.htm)> Acessado em março de 2019.

<sup>44</sup> Regimento Geral da UFPel, título IV; capítulo 1; art 97, linha XII.

<sup>45</sup> Estatuto do Coral a UFPel, ARTIGO 2º, alíneas VI e VII.

E é claro que tudo isto reforça um sentido de doutorar como um processo de formação que se realiza pela articulação entre teoria, prática e compromisso pedagógico efetivo. Processo de formação e artístico que possibilita relacionar o Coral UFPel com o que acontece com o canto coral no mundo e no Brasil e contribui, também, para aprofundar os conhecimentos sobre como o processo de criação artística do coro pode fomentar a formação de novos regentes e a educação musical e em geral.

Resgatando o fio narrativo, brevemente interrompido pelo parêntese necessário sobre as aldeias sonoras, retomo o caminho prometido de desvelar-me, encontrar-me com o papel de narrador e situar-me dentro deste trabalho para prosseguir a narrar os caminhos percorridos na jornada que me trouxe até aqui.

## **VOX PUERI... VOX JUVENI... VOX HOMINI: uma autografia vocal**

*Desejoso de que algumas lembranças, desalojadas de seus recantos da mente e aqui reunidas, carreguem a força de uma epifania clariceana, prenhes de Horas da Estrela<sup>46</sup>, mergulho num labirinto de memórias que não são a mais pura imagem especular da verdade - o que penso seja uma virtude comum a todas as narrativas - mas carregam a esperança de visitá-las sem aprisioná-las<sup>47</sup>.*

### **Vox pueri...**

Um dia como qualquer outro para crianças, dentre muitas, eu, de uma escola pública de ensino fundamental - na época, primeiro grau – em um bairro da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul. Um dia como qualquer outro. Seria, não fossem os anos de chumbo de uma ditadura militar que se esgueirava, com cautela premeditada, em horas cívicas semanais, onde se hasteava a bandeira nacional, enquanto cantava-se o hino, brevemente entrecortado, nunca interrompido, pelo ruído surdo de uma criança que caía ao chão, vencida pelo cansaço ou pelo mormaço, ou pelo sol, ou chuva, ou frio. Sombra que se infiltrava na vida cotidiana, manifestamente em canções cívicas e hinos que disputavam espaço com canções folclóricas, religiosas, adaptações de clássicos e músicas populares que eram cantadas na escola ou que se insinuava na apreensão de minha mãe com a demora de meu irmão mais velho. -- *Minha Nossa Senhora de Fátima, ele esqueceu a*

---

<sup>46</sup>A Hora da Estrela: livro de Clarice Lispector lançado em 1977 que tem como protagonista Macabéa, uma moça humilde e com pouca consciência de si mesma, a qual vem do nordeste para o Rio de Janeiro para fazer sucesso como uma estrela de cinema. Sua história é contada por um narrador, o escritor Rodrigo S.M., que introduz Macabéa ao leitor, a partir de um encontro fugaz e uma simples troca de olhares em uma rua do Rio de Janeiro, fato pelo qual se revela toda sua história, como uma epifania. O sonho da moça - promessa que se anuncia no nome de origem bíblica e é prenhes de força e resistência, ou nas revelações equivocadas da cartomante que lhe prevê uma vida de estrelato e sucesso - é abruptamente interrompido por um atropelamento e a sua morte, único evento no qual ela teve o protagonismo e esteve no centro das atenções em sua vida, marcada por precariedades, restrições, opressões e negligências. Instante fugaz, como as luzes dos palcos sobre os quais ela jamais pisou, como um lampejo, como uma estrela. Macabéa é a imagem do brilho fugaz da imagem dialética benjaminiana. É promessa de salvação.

<sup>47</sup> O pesquisador, 2018.

*carteira de trabalho! -- Meu Deus, que ele não pare na esquina para conversar com os amigos!* Em suas preces não havia temor da violência urbana, como há nas orações hodiernas, nem de ladrões, nem de marginais, só da polícia...

Um dia como qualquer outro, dizia eu. Seria. Não fosse uma presença inusitada da professora nova de música, que adentra a sala empunhando um escudo em forma de acordeão e armada de um sorriso interminável. Ela descarregou sobre aquelas crianças da sexta série da escola estadual Dom João Braga, todo o armamento que dispunha em seu arsenal: canções folclóricas, temas populares, cantigas de roda e uma canção religiosa. Findado o embate, a triunfante vencedora, de trás de seu sorriso permanente, lançou outro desafio aos vencidos: -- *Vocês gostariam de cantar no orfeão<sup>48</sup> da escola?*

Definitivamente, aquele não era um dia como outro qualquer. Nem todos foram tocados pela professora que utilizava o teclado do acordeão como um arco, lançando incisivas flechadas que se sucediam em forma de acordes<sup>49</sup> na alma, enquanto sua voz doce e firme acariciava e tranqüilizava ouvidos e mentes. Nem todos saíram feridos dessa contenda, eu, sim. A partir desse dia, durante os próximos três anos, entre meus 12 e 14 anos, passei a integrar o Orfeão do Colégio Estadual Dom João Braga, sob a regência da professora Marta Valéria Scheid.

A vidraça em quadrados azuis e vermelhos de uma velha janela entreaberta deixa passar uma agradável brisa e projeta sobre a folha branca que, placidamente, espera por mim em uma escrivaninha, um mosaico criado pela tênue luz de uma tarde de verão. Ao fundo, flautas inquietas tocam o tema da dança de O Pássaro de Fogo de Stravinsky. Uma leve brisa balança a janela, convidando-a para uma dança. Brisa e vidraça dançam profana e desaverganhadamente sobre a alva folha de papel umacaleidoscópica coreografia, losangos e quadrados azuis e vermelhos revesam-se à minha frente. A frenética e alegre melodia das flautas me fazem fixar o olhar

---

<sup>48</sup> O canto orfeônico foi um projeto de educação musical idealizado por Villa-Lobos e implementado nacionalmente durante o Estado Novo. *As propostas orfeônicas de Villa-Lobos se mostraram úteis ao governo getulista. O Guia Prático [...] serviu de material de referência à prática do canto orfeônico, trazia o interesse focado nas canções infantis, no folclore, em hinos e canções de cunho patriótico, além da música erudita.* (NORONHA, 2009).

<sup>49</sup> Acordes: o soar simultâneo de três ou mais notas. Fonte: SADIE, 1994.

nos empalidecidos fragmentos avermelhados, que me trazem lembranças fugazes de infância, lembranças sob a forma de fragmentos de canções. Paro de escrever e cantarolo: *ay aguita de my tierra que corre limpia y serena...* embalando a dança de infernal e profana cor e, assim, as lembranças vivem em suaves cores azuis e vermelhas intercambiantes.

Figura 2 - Excerto do pot-pourri de canções latinoamericanas.

**AY AGUITA DE MI TIERRA**

Folclore Chileno

♩ = 84

Voz I  
Ay a-gui-ta de mi tie-rra que cor-rre lim-pia y se-re-na,

Voz II  
Ay a-gui-ta de mi-tie-rra que co-rre lim-pia y se-re-na,

5  
en e-lla se mi-ram siem-pre los o-jos de mi mo-re-na.  
en e-lla se mi-ram siem-pre los o-jos de mi mo-re-na.

9  
Ah! D.C.  
Ay a-gui-ta de mi-tie-rra que co-rre lim-pia y se-re-na.

Fonte: o pesquisador, 2018.

Retomo a escrita e percebo, ao resgatar este fragmento, que não se trata de qualquer conotação de cunho meramente saudosista em trazer a imagem musical como um lamento através de um tempo perdido na lembrança. Ela surge como um lampejo fugaz da memória. Um breve clarão que ilumina todo um conjunto de cenas, algumas cotidianas, outras excepcionais: ensaios, apresentações, concertos. Todas envoltas em dois sentimentos: desafio e prazer. O desafio de cantar em línguas exóticas (o espanhol, o latim, o inglês, o francês eram línguas presentes no

repertório) e o prazer de fazê-lo em grupo e de forma agradável. Força sutil, sensível e inigualável tem a música de subverter o Reino de *Kronos* e resgatar lembranças que há trinta anos estavam aprisionadas, libertando-as das amarras do tempo e tornando-as vivas e potentes em minha vida hoje.

Isto tudo potencializa a possibilidade de prosseguir lembrando que a continuidade de meus estudos, como “sequência natural” para um jovem das classes populares, aconteceu em uma escola técnica a fim de ter uma profissão ao final do segundo grau, com um curso técnico. Momento da...

### ...*Vox juveni*...

Um dia como qualquer do ano de 1980 em uma sala de aula do curso técnico de química industrial na Escola Técnica Federal de Pelotas (ETFPel), o canto coral ainda não produzira em mim a subversão possível, tinha 15 anos e iniciara meus estudos na ETFPel. Aulas em dois turnos, manhã e tarde, era preciso estudar duro e sério para “conquistar uma profissão”. Em meio a tantas equações, fórmulas, fluxogramas e tantos rostos sisudos, um sorriso. Reconheci-o de imediato. Pertencia àquela combatente incansável, à frente dele, o mesmo escudo e o mesmo arco. Antes que me atingisse com sua artilharia, deferi-lhe eu um golpe, entoando em voz trêmula, insegura e afalsetada de plena juventude: *Ay aguita de mi tierra*. Entendendo como um desafio, a experiente combatente não se furtou à contenda e, sorriso aberto, acordeão em riste, voz firme e doce, e posicionando-se na arena de combate, armou-se de um sonoro fá maior e contra-atacou: *que corré, limpia y serena...*

Um dia como qualquer outro, dizia eu. Seria. Não fosse a certeza estampada em seu sorriso confiante de que já tinha conquistado um aliado. Desferiu, então, o golpe de mestre: -- *Eu e meu amigo os convidamos a integrar o coro da ETFPel*. E, a partir desse momento abriu-se uma nova etapa de minha trajetória vocal, agora

cantando em um coro juvenil, com formação soprano-alto-barítono (SAB) e, ocasionalmente, soprano-alto-tenor-baixo (SATB)<sup>50</sup>.

Na paleta de cores do repertório dos quatro anos subseqüentes, os matizes predominantes do canto orfeônico com canções folclóricas e clássicas, entremeadas de tons sombrios da ditadura pautados pela Lei de Diretrizes e Bases (LDB 5692/71), como hinos cívicos e religiosos. Porém as lembranças mais presentes estão vinculadas à participação no Encontro Nacional de Coros de Escola Técnicas, que ocorreu em Belo Horizonte. Evento que gerou a mobilização para a criação do coro na ETFPel e motivou a todos os envolvidos na preparação e qualificação do repertório, o qual tinha como critério de participação, a apresentação de peças a várias vozes, distintos gêneros e períodos musicais, incluindo peça renascentista, barroca, clássica e romântica., além de folclore brasileiro e sacra. Isso proporcionou a oportunidade de entrar em contato com um repertório musical, até então, por mim desconhecido, mas que, a partir de então, passou a ter um sentido especial na minha vida.

Desta etapa de quatro anos, turbulenta para muitos adolescentes devido à mudança vocal, não restam rastros de alguma dificuldade significativa que tenha havido, se não a lembrança de que, um dia, percebi que, ao cantar, minha voz já não soava igual à da maestrina, mas muito mais grave, mas confiante no seu sorriso, segui em frente.

Escapa-me à memória - e à capacidade de crítica da juventude de então - determinar com que grau de competência tal repertório era desempenhado, porém, o sorriso acolhedor e permanente da maestrina e o prazer de experienciar o canto coletivamente, com a harmonia das vozes produzindo sensações as quais nos faziam crer que o desempenhávamos bem e isso era fundamental para que enfrentássemos confiantes os desafios por ela propostos.

Um vertiginoso salto na melodia das flautas propõe uma pausa na escrita para, em fragmentos de memória, resgatar aquela que, talvez, tenha sido a primeira canção renascentista que tenha cantado e a qual significou um grande desafio por

---

<sup>50</sup> As formações SAB e SATB, referem-se à organização do grupo vocal, sendo a primeira correspondente à duas vozes femininas e uma masculina e, a segunda, ao quarteto clássico, com duas vozes femininas e duas masculinas.

ser em língua estrangeira e a quatro vozes, rastro avermelhado de profana lembrança em *Quando La sera* de *Filippo Azzaiolo*.

Figura 3 - Excerto de *Quando La Sera*.

**QUANDO LA SERA**

Filippo Azzaiolo  
(sec. XVI)

$\text{♩} = 100$

Soprano  
Quan - do la se - ra can - ta il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si -

Alto  
Quan - do la se - ra can - ta il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si -

Tenor  
Quan - do la se - ra can - ta il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si -

Baixo  
Quan - do la se - ra can - ta il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si -

gno - ra fa chia - mar Mart - tin, bel - lo Mart - tin, bal - la Mart - tin,  
gno - ra fa chia - mar Mart - tin, bel - lo Mart - tin, bal - la Mart - tin,  
gno - ra fa chia - mar Mart - tin, bel - lo Mart - tin, cu - ro Mart - tin,  
gno - ra fa chia - mar mart - tin, bel - lo Mart - tin, cu - ro Mart - tin,

Fonte: o pesquisador, 2018.

Muitas experiências musicais acompanharam o que julgava eu ser minha *formação principal* como técnico em química, concluída em 1982, ano que deixei a antiga ETFPel, mas não o coro, ao qual fiquei vinculado por mais um ano, até que fui convidado a conhecer um coro adulto, o coral da Universidade Católica de Pelotas (UCPel), o qual passei a integrar a partir de 1984 e marcou a transição da voz juvenil à voz adulta. A...

**...Vox homini**

A terceira - e última - parte deste tríptico vocal abarca um período extenso e heterogêneo, por isso, talvez seja melhor subdividi-lo em três fases: uma primeira, dos 18 aos 22 anos, caracterizada pelas experiências de um jovem leigo que cantava no coro da Universidade Católica de Pelotas (UCPel); uma segunda, entre os 23 e os 28 anos de idade, período em que, ao mesmo tempo em que cantava no coro, fazia minha formação musical em nível superior na UFPel e, uma última, marcada pelo exercício da atividade profissional como regente de coros, a partir de 28 anos de idade.

Da fase inicial, destaco a figura forte e competente da maestrina Anni Gerda Albert de Moraes à frente do coro da UCPel e os desafios constantes provenientes do repertório destinado a concertos e participação em Encontros de Coros, como o Encontro de Coros Universitários Gaúchos (ECUG) e festivais competitivos, em especial o Festival Internacional de Coros do Rio Grande do Sul<sup>51</sup>, promovidos pela Federação de Coros do Rio Grande do Sul (FECORS), eventos que exigiam uma dedicação grande por parte de todos para atingirmos um nível técnico e musical elevado.

Novo salto na melodia, as flautas tocam freneticamente para dirigirem-se à seção final da suíte encantada, nova interrupção na escrita, ainda fixado em um quadrado de luz vermelha, tão empalidecida que mal o percebo, mas que me traz uma alegre recordação de tempos em que cantava em coro universitário. A alegria de um *son* cubano sintoniza-se com a das flautas para, em rastro da memória, resgatar *El Manisero*.

---

<sup>51</sup>Os Festivais de Coros do Rio Grande do Sul iniciaram-se em 1963, com a denominação de Festival de Coros de Porto Alegre, com abrangência estadual. A partir de 1973, passaram a denominarem-se Festivais Internacionais de Coros do Rio Grande do Sul e a possuir duas fases, a primeira em nível estadual e a segunda, em nível internacional. Ver TEIXEIRA, 2015.

Figura 4 - Excerto de *El Manisero*.

**EL MANISERO**

Moisés Simons  
Ar. Rubén Suárez Canoniero

♩ = 76

Soprano

Ma - ni!

Ma - ni!

Alto

Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba

Tenore

Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba

Baixo

Pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom

6

Cu - se - ri - ta no te a cues - les a dor - mir sin co - mer te un cu - cu - ru - cho de ma - ní.

fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom

11

Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue

ba - da - ba fa - da - ba - da. Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue

ba - da - ba fa - da - ba - da. Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pe

pim pom pim pom pim. que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue

Fonte: banco de partituras do Coral UFPel, 2019.

Dessa exigência, surge o desejo de buscar formação musical para mais bem desempenhar no coro, o que me leva à fase intermediária, ingressando, em 1988, no curso de Educação Artística, com habilitação em música da UFPel. Paralelamente, seguia com minhas atividades “principais” em química, como técnico, e fazia uma formação para lecionar em currículo específico de cursos técnicos na área de química industrial. Entre tubos de ensaio e partituras, reações químicas e solfejos, passaram-se cinco anos, período no qual, a partir de uma oficina de regência coral, realizada em parceria entre a UFPel e a FECORS, emerge o desejo de, talvez, ter a regência coral como área de atuação profissional. Nesse período, duas frentes de conhecimentos são fundamentais para minha formação profissional: o acadêmico, constituído de história e filosofia da música, linguagem musical (leitura, grafia, harmonia) e pedagógico; e o técnico musical, adquirido, principalmente, nos Painéis de Regência Coral da FECORS, com maestros e preparadores vocais de competência nacional e internacional, composto por técnicas de gestual, interpretação e análise de repertório coral, técnica vocal e estratégias de ensaio.

Concluídas as graduações, tanto em química quanto em música, desloco-me à cidade de Rio Grande para inscrever-me em um concurso para uma vaga de químico industrial, na manhã de uma sexta-feira de março de 1992, manhã como qualquer outra de qualquer outro dia. Seria, não fosse o fato de eu chegar ao local de inscrição às 11 horas e 5 minutos e receber a informação de que as inscrições encerraram-se às 11 horas.

“— *Mas, são só cinco minutos!*” Exclamei.

“— *Lamento*”. Respondeu-me a atendente.

Decidi, então, ir até a Escola de Belas Artes Heitor de Lemos (EBAHL) - afinal eram somente mais cinco minutos de caminhada - e apresentei-me como egresso de um curso de música e tinha interesse em reger o coro, o qual, sabia, estava sem uma liderança musical.

Lembrei-me de Victor Jara<sup>52</sup>: *...son cinco minutos, la vida és eterna em cinco minutos*<sup>53</sup>!

---

<sup>52</sup> Victor Jara (1932-1973): professor e diretor de teatro, poeta, cantor, compositor, músico e ativista político chileno.

[https://www.youtube.com/watch?v=1q2\\_zOfuGcA](https://www.youtube.com/watch?v=1q2_zOfuGcA)

*E foi assim* que iniciei meu primeiro emprego como regente de coro, no Coral da EBAHL em Rio Grande e, imediatamente, com o Coral Ipiranga, coro vinculado à refinaria de petróleo de mesmo nome, também naquela cidade. O trabalho com o primeiro grupo durou dois anos, entre 1992 e 1994, anos em que fui aprovado em concurso público para trabalhar como professor de música junto ao Conjunto Agrotécnico Visconde da Graça (CAVG), à época, vinculado à UFPel. Já o trabalho com o segundo estendeu-se por dezoito anos, quando a empresa encerrou as atividades do coro. Por resistência e subversão dos cantores, foi formado, em 2010, um coro independente: Vozes do Rio Grande, o qual se manteve em atividade por três anos.

Fim de tarde de um outono apazível e tranqüilo. Tomo um chá prá acalmar o coração enquanto releio o texto que escrevi. Prá relaxar, ouço o *FINALE* de Pássaro de Fogo de *Stravinsky*. Abro a janela e percebo que dois pássaros azuis e vermelhos, pousados no galho da árvore em frente à casa são testemunhas deste momento de serenidade no qual a luz azul muito suave do entardecer de outono funde-se ao chamado ancestral das trompas da suíte russa e criam um ambiente sacral que me trazem lembranças de um repertório que permeou minha trajetória como cantor e regente: o sacro. Sobriedade e introspecção me levam ao encontro de dois fragmentos de memória. Eis porque o azul de outono é o azul de uma lembrança<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Trecho da canção *Te recuerdo Amanda*, composta por Victor Jara em 1968. Integra o LP *Pongo em Tus Manos Abiertas* de 1969.

<sup>54</sup> BACHELARD apud ALVARES, 2013, p.146.

Figura 5- Excerto de Ave Maria Guarani.

**AVE MARIA GUARANI**

Jorge Preiss, 1978

The musical score is for a four-part setting of 'Ave Maria Guarani' by Jorge Preiss (1978). It is written in G major (one flat) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo parts. The lyrics are: TU - PĀ ÑAN - DE - RU A RO MA - RI - A. The second system (measures 5-8) features the same four parts. The lyrics are: NDE - RE - NI - HÉ TU - PĀ GRA - CI - AR CHE. The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) throughout. The notation includes treble clefs for Soprano, Contralto, and Tenor, and a bass clef for Baixo. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

**Soprano**  
TU - PĀ ÑAN - DE - RU A RO MA - RI - A

**Contralto**  
TU - PĀ ÑAN - DE - RU A RO MA - RI - A

**Tenor**  
TU - PĀ ÑAN - DE - RU A RO MA - RI - A

**Baixo**  
TU - PĀ ÑAN - DE - RA U RO MA - RI - A

**Soprano**  
NDE - RE - NI - HÉ TU - PĀ GRA - CI - AR CHE

**Contralto**  
NDE - RE - NI - HÉ TU - PĀ, GRA - CI - AR CHE

**Tenor**  
NDE - RE - NI HÉ TU - PĀ, GRA - CI - AR CHE

**Baixo**  
NDE - RE - NI - HÉ TU - PĀ, GRA - CI - AR CHE

Fonte: banco de partituras do Coral UFPel, 2019.

Figura 62 - Excerto de Creio em Ti

**CREIO EM TI**

Autor desconhecido  
Ar. José Acácio Santana

♩ = 99

2/4

Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo

Crei - o\_em Ti ao ver que\_a chu - va cai e faz a flor nas - cer.

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor do Teu a - mor.

Crei - o\_em Ti ao ver que\_a chu - va cai e faz a flor nas - cer.

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor do Teu a - mor.

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor do Teu a - mor.

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor do Teu a - mor.

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor do Teu a - mor.

Trompas de azuis outonais, flautas de veranis vermelhos tocam a caleidoscópica suíte de memórias lampejantes e de cores sutis. Cores que se mesclam em um gênero musical que esteve presente em todas as etapas de minha trajetória: o Afroamerican Spiritual<sup>55</sup>.

Dessas peças que condensam espiritualidade e historicidade em um gênero dramático, recupero em um fragmento de pensamento, uma que interpretei com todos os grupos que conduzi: *By an' By*.

Figura 7- Excerto de *By an' By*.

**By An By**  
Tradicional Spiritual

arranged by  
MARVIN CURTIS

The image shows a musical score for the song "By An By" in 4/4 time, key of D major. It is arranged by Marvin Curtis. The score is for a four-part choir: soprano, alto, tenor, and bass. The lyrics are: "By an' By Oh By an' by By By By By an' by By By By an' by By By By an' by Oo Oh By an'by By By Oo I'm gonna lay down dis heav- yload By by By an'by I'm gonna lay down dis Oo By By an'by By By Oo By By By By an' by". The score includes dynamic markings like *mf* and *mp*, and a first ending bracket.

Fonte: banco de partituras do Coral UFPel, 2019.

<sup>55</sup> *Hablar de espiritual negro es hablar de esclavitud, religión, tradiciones africana y anglocelta, expresión, fe y vida cotidiana del pueblo afroamericano em los años de opresión. Em el espiritual encontramos las características tanto de la música vocal africana como del himno puritano y la balada anglo-celta, que resultan tener puntos em común en cuanto a sus música y letra y de cuya mezcla nace el género coral que no solo servirá de base para la música posterior afroamericana (gospel, ragtime, blues, jazz, etc.), sino contribuirá a los inicios de La poesía norteamericana.* POPOVA, 2011, p. 8.

Meu trabalho em educação básica junto ao CAVG/UFPel durou até 2010, quando este Conjunto Agrotécnico, até então vinculado à UFPel passou a integrar o Instituto Federal de Educação, Ciência e tecnologia Sul-rio-grandense<sup>56</sup> e eu me vinculei, definitivamente, ao Departamento de Música e Artes Cênicas (DMAC) do Centro de Artes da UFPel, ministrando as disciplinas de Regência Coral e de Laboratório Coral do curso de Licenciatura em música, ainda que já exercesse essa função desde o ano 2000. Em 2005 assumi a coordenação e regência do Coral UFPel, projeto de extensão vinculado à Pró-reitoria de Extensão e Cultura daquela universidade.

Desde 2008, o Coral da UFPel vem desenvolvendo a montagem de concertos temáticos como: Das Trevas à Luz; Sons do Novo Mundo; Concertos Anuais; Concertos de Natal. Mas, é a partir de 2015 com o a organização do VI Festival *Vox Humana*, realizado na Bienal de Arte e Cidadania da UFPel - com a temática Latinidades - que a definição de temas passa a adquirir uma função central na seleção do repertório, até chegar em 2017 com a realização do Concerto *Vox Nocte*.

---

<sup>56</sup> A lei 11892 de 29 de dezembro de 2008 instituiu a Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnologia e criou os Institutos Federais de Educação Profissional e Tecnológica. Em 2010, o CAVG, até aquele momento, Escola Técnica vinculada à UFPel, passou a integrar o recém criado Instituto Federal Sul-rio-grandense de Educação, Ciência e Tecnologia. Neste processo, alguns professores, permaneceram lotados em colegiados e departamentos de unidades acadêmicas na UFPel, quando vinculei-me, definitivamente, ao colegiado do curso de música-licenciatura do Centro de Artes.

## O CAMINHO PELO VALE: VOX NOCTE... VOX CHORUM...

Com o mestrado em Educação na UFPel em curso e, fortemente influenciado pelas leituras benjaminianas, empenhei-me, junto ao Coral UFPel, em realizar um concerto que colocou-se na origem do projeto do Concerto *Vox Chorum*. Assim surge o Concerto *Vox Nocte*, realizado em agosto de 2017. Em *Vox Nocte*, o fragmento é o principal conceito empregado, desde o nome, formado por dois vocábulos – *Vox* e *Nocte* – que não é traduzível ao português como uma ideia única (como “A Noite da Voz”, ou “A Voz da Noite”) senão como duas outras (voz e noite) que se encontram para ganhar sentido na audição do concerto, a partir da relação do público com o mesmo.

Como outro rastro da memória, apresento o texto de abertura do Concerto *Vox Nocte*, em busca dos fragmentos nele contidos.

*Boa Noite!*

*Ao olhar para o público e reconhecer tantos rostos amigos e familiares e tantos outros, a mim desconhecidos, mas tão carinhosos e receptivos como se não o fossem, sinto-me acolhido e confortado e, dentre tantas idéias que me ocorrem, uma lembrança de infância se faz mais viva: a de uma colcha feita por minha avó, de retalhos...*

*Retângulos, quadrados e triângulos, cada um com sua história – fragmentos de muitas histórias – que, reunidas naquele novo contexto passam a contar uma nova: a minha própria.*

*E o que isso tem a ver com nosso concerto?*

*Ele é construído de fragmentos de distintos compositores, diferentes tempos, múltiplos estilos e gêneros. Fragmentos musicais como recortes de universos sonoros, visões de mundo, pequenas janelas pelas quais podemos vislumbrar outras histórias, outras vidas, outras culturas, ou nossa própria. São como retalhos de uma colcha.*

*Separados, são pistas de distintos mundos. Ora reconhecemos neles parte de nossa própria vida, como aquele retângulozinho de flanela, que já foi um pijama surrado de tantas noites frias de inverno, ou aquele quadrado de lã do velho casaco, antigo parceiro de manhãs inverniais gélidas, ou, ainda, o triângulo de malha de um calção de tantas brincadeiras e jogos. Ora os estranhamos, como enigmas a intrigar-nos: de onde saiu aquela estampa de flores? De onde veio aquele xadrez?*

*Unidos pela maestria de mãos habilidosas, ganham outro sentido, sem deixar de carregar suas pistas, seus enigmas. Que os fragmentos musicais aqui reunidos fundam-se com suas memórias, tempos, estilos, gêneros e constituam uma alegórica colcha de retalhos, com retangulozinhos e quadradinhos, tão familiares quanto aqueles de flanela ou lã, e vários triângulos, estranhos à nossa memória afetiva, distantes de nossa vida até então, mas, que, aqui juntados e compartilhados forneçam o aconchego às almas e mentes de todos.*

*Permitam-nos compartilhar retalhos musicais e tecer uma colcha de sons e sentimentos – alguns tão distantes que antecedem ao tempo de nossa existência, outros tão próximos que povoam nosso cotidiano – e que ela cubra-nos e nos acolha, e nos aqueça a alma e, assim, torne-nos mais humanos e felizes.*

*Bom Concerto<sup>57</sup>!*

Percebo que a ideia de fragmento é reiterada várias vezes no texto de abertura. Primeiramente, pela concepção do programa formado por [...] *fragmentos de distintos compositores, diferentes tempos, múltiplos estilos e gêneros* (linhas 10 e 11). Seguida, no mesmo parágrafo, pela apresentação da metáfora da colcha de retalhos como *médium* de reflexão em [...] *Fragmentos musicais como recortes de universos sonoros [...]. São como retalhos de uma colcha*. O qual introduz a audiência no contexto do concerto.

Fragmento e imagem como *médium* de reflexão emergem no texto de apresentação do concerto *Vox Nocte* antecipando o que só se concretizaria na efetivação do concerto *Vox Chorum*, um ano depois. Aquele, torna-se parte de uma proto-história desse, como embrião das ideias que germinaram no Concerto *Vox Chorum*, mas que parecem que já tinham, em si, um conteúdo pedagógico importante, propiciando vislumbrar um paralelo com o projeto de *Passagens* em Benjamin, por ele mesmo enunciado: *o lado pedagógico deste projeto é criar em nós um médium [grifo meu] criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas. São palavras de Borchardt, Epilogomenazu Dante, I, Berlim, 1923, pp. 56-57<sup>58</sup>.*

Criar um *médium de reflexão*, tarefa pedagógica que se impõe ao pesquisador que, até então, trilhava um caminho obscuro por um vale desconhecido

<sup>57</sup>Texto de abertura do Concerto *VOXNOCTE*, realizado em 19/08/2017, no saguão do Grande Hotel/UFPel – Pelotas. Fonte: arquivo coral UFPel.

<sup>58</sup> BENJAMIN, 2009, p. 460. [N 1, 8].

em busca de uma imagem fugaz e dialética, que condense em si toda a música, todo movimento, toda inquietude, toda força do contraditório, que represente o encontro de um outro, que não é um estrangeiro, consigo mesmo.

A partir de agosto de 2017, o projeto de pesquisa leva o pesquisador em formação a focar seus esforços nessa tarefa pedagógica de conceber o Concerto *Vox Chorum*, para, a partir de março de 2018, dedicar-se à sua montagem<sup>59</sup>, etapas que foram levadas a cabo, após 14 meses, com a finalização do produto artístico fruto desse projeto de pesquisa e a realização do Concerto *Vox Chorum*, em novembro de 2018.

Pela narrativa, prossigo buscando revelar o caminho do reconhecimento das alteridades do pesquisador e dos caminhos de descoberta de um *médium* para habitá-lo. Faço-o pela busca de uma imagem da alteridade do pesquisador que se traduz em exercício de alteridade reflexiva.

---

<sup>59</sup> O processo de concepção do Concerto *Vox Chorum* está detalhado na seção destinada à apresentação da metodologia desta dissertação.

## O PÁSSARO DE FOGO: Sobre a alteridade na pesquisa

Perceberá o leitor que o conceito de alteridade tomará um papel central nesta seção. A busca de um outro a quem se vai trair, ainda que, como no caso desta pesquisa, o outro esteja em nós como alteridade de nossa própria identidade fragmentária. O que nos permite dizer que *todo trabalho de pesquisa seria uma tradução do que é estranho para algo familiar. O estranhamento sendo a condição de todo procedimento [...], muitas vezes é necessário construí-lo*<sup>60</sup>.

Estranhar-se a si mesmo, desse jeito, com algum grau de redundância que denuncia a reversibilidade e refletividade do ato de construir um estranho que emerge de dentro de si, como quem busca a remissão de um Narciso interior para revelar alteridades que o constituem, pois a *imersão num determinado cotidiano pode nos cegar, justamente por causa de sua familiaridade. Para que alguma coisa possa se tornar objeto de pesquisa, é preciso torná-la estranha de início para poder traduzi-la no final: do familiar ao estranho e vice-versa, sucessivamente*<sup>61</sup>.

Abandonar-se, lançar-se em uma viagem que vai ao encontro do estranho que habita em nós, para que a atividade de pesquisa seja *uma espécie de exílio deliberado, onde a tentativa é de ser anfitrião e hóspede ao mesmo tempo*<sup>62</sup>. E, nesse acolhimento ao estrangeiro, estabelece-se uma relação de hospitalidade e de ética, pela qual se compreende que *não há hospitalidade se não posso ser dono da casa, mas, não há casa [...] que não tenha porta ou janela, isto é, um lugar de passagem para o estrangeiro*<sup>63</sup>.

O reconhecimento e acolhimento da pesquisa *como um movimento alteritário, em busca de abrigar e traduzir*<sup>64</sup> é condição para a produção do conhecimento que defendo e acredito. Um conhecimento que é o registro do encontro do pesquisador com um outro, anfitrião/hóspede e hóspede/anfitrião que compartilham a mesma casa e que se estranham para se tornarem familiares no ato de pesquisar, pelo desvelar-se, revirar-se, revelar-se. Uma hipótese de pesquisa pela qual, *em torno da*

---

<sup>60</sup> AMORIM, 2008, p. 26.

<sup>61</sup> Op. Cit, p. 26

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 27.

*questão da alteridade, se tece uma grande parte do trabalho do pesquisador. Análise e manejo das relações com o outro constituem, no trabalho de campo e no trabalho de escrita, um dos eixos em torno os quais se produz o saber*<sup>65</sup>.

Amorin evoca a mitologia grega clássica a partir de Vernant<sup>66</sup> para representar as três figuras míticas que davam inteligibilidade à alteridade: a Górgona, Dionísio e Ártemis. Divindades que, de trás de suas máscaras, engendram distintos níveis de alteridade que podem estar presentes no ato de pesquisar e de sua escrita, desde a total alteridade, o *Outro absoluto*<sup>67</sup> da Górgona, passando pela alteridade próxima, o *Estrangeiro do Interior*<sup>68</sup>, de Dionísio, até a imagem do *Outro como seu Mesmo*<sup>69</sup> de Ártemis, a deusa da fronteira, aquela que está “onde se atravessa ao país do Outro e por onde se retorna”<sup>70</sup>.

Essas imagens da alteridade surgem pela leitura, e penso ser importante salientar que as recebo não como uma filiação filosófica pseudo-universalizante a uma cultura específica, a grega clássica, mas, como o exercício epistemometodológico de criar, através de uma imagem, a perspectiva desse pesquisador de encontrar-se com seu outro, ouvir sua voz.

Pergunto, assim: que imagem teria, nesse trabalho, a força condensadora das três máscaras da alteridade, aqui evocadas?

Dando um salto pela cultura na busca por respostas à pergunta, aproximo-me das reflexões de Areda, que encontrou tal força na imagem de Exu, em suas próprias palavras: *num exercício antropológico transcultural, aproximo-me de Exu pensando-o como uma ideia filosófica de oposição a cosmovisões e matrizes de inteligibilidade ahistorizantes.[...] E, também, trazendo Exu, para nós mesmas e nós mesmos, aproximar-se dele nos encaminha para uma autocrítica poética – Exu como forasteiro de dentro (in)constantemente desconfiado da falta de movimento. Exu como imagem múltipla, política, estética e poética de resistência a pensamentos hegemônicos*<sup>71</sup>.

---

<sup>65</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>66</sup> Vernant, 1985.

<sup>67</sup> AMORIN, 2008, p. 52.

<sup>68</sup> Op. Cit, p. 53.

<sup>69</sup> Ibidem.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> AREDA, 2008.

A imagem de Exu em Areda, como uma *ideia filosófica de oposição*<sup>72</sup>, denuncia seu caráter dialético. Uma imagem que carrega em si a força do contraditório e, por isso, *é promotora de movimento, de mudança, do surgimento do inesperado, de ruptura do destino, encaminha para uma autocrítica poética*.<sup>73</sup> Amorim e Areda colocados lado a lado, pela força dialética das imagens que evocam, a partir de distintas cosmovisões e mitologias – as máscaras alteritárias, da cultura grega clássica, e Exu, da cultura iorubá – são imagens diferentes que compartilham uma mesma ideia, sem a intenção de aprisioná-la ou esgotá-la, mas, de fazer sobressair: a ideia filosófica da representação da alteridade.

A imagem que procuro parece vir deste mesmo movimento, uma imagem que emergja dos processos de criação e de reflexão deste artista, professor e pesquisador, que represente a força sensível do canto coral, que condense estas três alteridades e que conduza alegoricamente à autocrítica poética que se segue.

Encontro-a num ponto mágico. Naquele ponto-sem-retorno que sucede o ritual da preparação para o ataque<sup>74</sup> inicial da canção e antecede sua execução. Aquele no qual as mãos erguidas ao ar suspendem a respiração, os movimentos e o próprio tempo e condensa em si, não só ritmo, melodia e harmonia, mas, também, expressões, sentidos, sentimentos e desejos. Naquele ponto em que o medo e o sonho colidem e a possibilidade do desejo sublime transmuta-se em som e tornar-se música espera por nossa coragem. É neste exato instante que conhecimento e arte, técnica e sensibilidade, força e leveza, razão e emoção convergem para um único movimento: o *levar*<sup>75</sup>. Movimento que condensa toda a idéia musical: com que velocidade? Quão forte? Com qual expressão? E que conduz a um inevitável *batere*<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> Ibidem, 2008.

<sup>73</sup> Ibidem, 2008.

<sup>74</sup> Início imediato e decidido de um trecho ou movimento instrumental ou vocal.

<sup>75</sup> O gesto do regente que antecede e serve para preparar o tempo forte seguinte. Fonte: SADIE, 1994.

<sup>76</sup> Cada um dos tempos fortes de um trecho ou movimento instrumental ou vocal. . Fonte: SADIE, 1994.

*Levare e batere*, preparação e ataque, gestos inseparáveis do mesmo movimento, tal qual um pássaro ergue suas asas à beira do penhasco e lança-se ao ar. Abaixo, o abismo, à frente o céu aberto, então, só há uma possibilidade, bater as asas e realizar o voo. Um pássaro em voo, essa é a imagem. A que se apresenta e parece representar alegoricamente o ofício do regente que, através de suas mãos, ganha o pão-de-cada-dia no trabalho cotidiano de reencantar as palavras pela interpretação das canções.

<<https://www.youtube.com/watch?v=yF5TBJ2iESw>>.

Carabajal<sup>77</sup> já sabia disso e me mostrava com todas as palavras e melodia ascendente que alçam voo em sua canção *cómo pájaros em el aire: Las manos de mi madre parecen pájaros em el aire./ Historias de cocina entre sus alas heridas de hambre./ Las manos de mi madre saben que ocurre por las mañanas/ cuando amasan la vida, horno de barro, pan de esperanza./ Las manos de mi madre me representan um cielo abierto/ y um recuerdo añorado, trapos calientes em los inviernos./ Ellas se brindan cálidas, nobles, sinceras, limpias de todo./ Cómo serán las manos del que las mueve gracias al ódio<sup>78</sup>?*

As mãos que preparam o alimento, que limpam o pátio são as mesmas que reunidas, batem palmas ou tocam um instrumento na festa familiar do domingo. Também são elas o veículo de conexão entre as atividades cotidianas e a alma do compositor e são as mesmas do professor que, ao piano, ensina as melodias aos seus cantores, ou do pesquisador que escreve esse texto. Mas, ainda, são as que traduzem o conhecimento musical em fazer musical, ao conduzirem o coro pela coreografia mágica que realizam e produzem o reencantamento das palavras pela canção.

---

<sup>77</sup>Peteco Carabajal: compositor argentino conhecido como o “pai da chacarera”.

<sup>78</sup>Canção “como pájaros en el aire”, de Peteco Carabajal, a qual integra o álbum “*Nadie, más que nadie*”, de 1985.

Mas foi *Stravinsky*<sup>79</sup> quem, primeiramente, mostrou-me a força do pássaro reencantador a cada vez que ouvia sua suíte o Pássaro de Fogo<sup>80</sup>. *Stravinsky* foi buscar na rememoração da tradição oral russa, a imagem de um pássaro mágico.

Um pássaro capaz de conduzir os homens da prisão de um reino onírico ao despertar em um mundo livre da magia e da tirania, refazendo a tríade sonho, rememoração e despertar, estruturante da narrativa musical do Concerto *Vox Chorum*.

Pelo mesmo movimento - o de exercício transcultural, no qual as máscaras gregas aproximaram-se da imagem de Exu, na construção da imagem de alteridade do pesquisador - busco em Ferreira Gullar a imagem de um pássaro azul e vermelho<sup>81</sup>, para atribuir ao pássaro de Stravinsky as cores que o tornam, assim, também meu. E, por Stravinsky, por Baudelaire e por Gullar, o pássaro de fogo adquire plumas azuis e vermelhas de tons abismais. Abismo que se abre em mim para acolher a metáfora musical que conduzirá o exercício autográfico que se segue entre trompas azuis, vermelhas flautas e fragmentos de memória.

<https://www.youtube.com/watch?v=KyNY7XjQ1vE>

O solene timbre azul de uma trompa rompe o silêncio, com um tema que

<sup>79</sup>Igor Stravinsky: importante compositor russo do século XX, compôs, além de “O pássaro de Fogo” (1910), “Sagração da Primavera” (1913) e outras importantes peças para balé.

<sup>80</sup>O enredo do Pássaro de Fogo baseia-se em dois contos populares russos, o do “Bom Pássaro de Fogo” e o do “Imortal Feiticeiro *Kastchei*”. O Pássaro de fogo vive nos jardins do feiticeiro *Kastchei*. O príncipe Ivan captura este pássaro numa jornada de caça. O Pássaro implora-lhe que o liberte e o príncipe acede, deixando-o partir. Como agradecimento o Príncipe recebe uma pena do Pássaro de fogo, uma pena que possui forças mágicas. No jardim do feiticeiro *Kastchei* vivem aprisionadas 13 princesas virgens, entre as quais uma que o príncipe Ivan ama perdidamente. Assim que Ivan toca na porta de entrada do jardim ouve-se um sino e *Kastchei* aparece acompanhado dos seus demónios para matar o príncipe. Só que a pena mágica que este leva consigo, protege-o. Aparece então o Pássaro de fogo que, com uma música de encantar, obriga os demónios a dançar. Em seguida o Pássaro entoia uma canção de embalar que adormece *Kastchei* e os seus súbditos. Conduzindo o príncipe a uma gruta, mostra-lhe um ovo, dentro do qual vive a alma de *Kastchei*. Ivan destrói este ovo, o feiticeiro morre, o seu reino demoníaco desaparece e as 13 princesas recuperam a liberdade. Casa da Música, 2019.

<sup>81</sup>Em História de pássaros: *um pássaro azul e vermelho/ – a brisa entornando-lhes as penas feito/ um leque feito/ o cocar de um guerreiro/ que nele se transformara/ para continuar habitando aqueles matos*. Ferreira Gullar utiliza a imagem de um pássaro azul e vermelho como *medium* de reflexão tanto para suas memórias, como para a memória dos índios timbira, povo guerreiro que habitou as terras onde, hoje, está São Luís no Maranhão. GULLAR, 2001, p. 264.

me alcança com a força de um chamado ancestral e abre em meu peito um abismo. Emocionais violinos o repetem e criam um ambiente amoroso e acolhedor que só um ambiente sacro possui, tranqüilo como as águas de um riacho. Novo silêncio. Sobre este, irrompe o timbre vermelho e profanador de um inquietante *piccolo*, saltitante em sua inquietude e alegria, que executa uma melodia complementada por outras duas flautas que compartilham o tema musical da dança do pássaro de fogo, da suíte de *Stravinsky* e um outro abismo, vermelho como alava de um vulcão me consome. Água e fogo, sacralidade e profanação, inquietude e equilíbrio, desorientação e acomodação, o dualismo dialético representado no tema do pássaro de fogo invade meus pensamentos e emerge como metáfora musical às rupturas temporais produzidas pela *collage*, pois *trata-se de uma proposta de considerarmos a complexidade de tempos, através das sobrevivências, das emergências de outros tempos, das reminiscências, dos excessos, das sobras e dos restos de tempos distintos que sobrevivem ou ganham sobriedade em outros tempos, ou seja, que vivem além do seu próprio tempo, ou ainda através daquilo que se mantém vivo na memória e emerge quando menos se espera [...] uma mistura de tempos heterogêneos que poderíamos chamar de heterocronias, [com a finalidade de] quebrar a linearidade do tempo positivista, da idéia de progresso e cronologia linear, ao mostrar, por montagens, o inevitável cruzamento, o choque, entre os tempos heterogêneos*<sup>82</sup>.

E é com este teor que a imagem do pássaro de fogo me revelará ao longo da narrativa: pelo som solene de trompas ou pelo saltitar inquietantemente das flautas, anunciando, pela metáfora musical, as anacronias e as heterocronias da *collage*. Dessa forma, persigo o sacro chamado das trompas azuis e a profana alegria de vermelhas *flautas*, que me conduzem, por recantos da memória, ao reencontro com minha voz - elemento identitário tanto profissional quanto pessoal - em distintas etapas de minha trajetória como cantor e educador.

---

<sup>82</sup> JACQUES, 2018, p.217.

## UM ESTRANGEIRO BATE À MINHA PORTA: o pensamento benjaminiano

Preparo-me para começar essa seção como quem se prepara para receber a visita de um estranho, um estrangeiro há muito esperado, em minha própria casa. Um intelectual, crítico literário, filósofo, historiador e marxista não ortodoxo e messiânico nascido na Alemanha em 1892 e morto em *PortBeau*, na fronteira entre a França e a Espanha em 1940, quando suicidou-se, pondo fim à perseguição nazista, ou como mais bem o apresentaria Arendt: *para descrever adequadamente sua obra e seu perfil de autor dentro de nosso quadro habitual de referências, seria preciso apresentar uma série imensa de declarações negativas, tais como: sua erudição era grande, mas não era um erudito; o assunto dos seus temas compreendia textos e interpretação, mas não era um filólogo; sentia-se muito atraído não pela religião, mas pela teologia e pelo tipo teológico de interpretação pelo qual o próprio texto é sagrado, mas não era teólogo, nem se interessava particularmente pela Bíblia; era um escritor nato, mas, sua maior ambição era produzir uma obra que consistisse inteiramente em citações; foi o primeiro alemão a traduzir Proust (juntamente com Franz Hessel) e St. –John Perse e, antes disso, traduzira Quadros Parisienses de Baudelaire, mas não era tradutor; resenhava livros e escreveu uma série de ensaios sobre autores vivos e mortos, mas não era crítico literário, escreveu um livro sobre o barroco alemão e deixou um imenso estudo inacabado sobre o século XIX francês, mas não era historiador, literato ou o que for; tentarei mostrar que ele pensava poeticamente, mas não era poeta nem filósofo*<sup>83</sup>.

Todas as negativas de Arendt reforçam a complexidade da intelectualidade de Walter Benjamin, imprimem em sua imagem a marca da dialética e da dificuldade de definições à sua obra e revelam vários duplos que constituem o pensamento do filósofo, como o poético-filosófico e o messiânico-materialista histórico. Duplos que se entrecruzam por *contrastes reveladores*<sup>84</sup> em toda sua obra e encontra maior expressão no trabalho inconcluso das Passagens<sup>85</sup> e que são fundamentais para a

---

<sup>83</sup>ARENDR, 2008, p. 112.

<sup>84</sup> SAMPAIO, 2018, p. 20.

<sup>85</sup> Passagens ou O livro das Passagens: obra que reúne as 'Notas e Materiais' e dois exposés: o de 1935 e o de 1939. Nele, Benjamin utiliza Paris - e suas antes luxuosas e agora decadentes

compreensão da proposta de uma outra escrita da história: a técnica ou constelação do despertar. *O projeto de secularização de categorias teológicas do judaísmo e de aspectos centrais da cabala unidas e contrastadas às reflexões materialistas é o caso exemplar desses entrecruzamentos*<sup>86</sup>.

De forma ainda mais didática nos diz o filósofo: *existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica que desmonta toda 'progressividade' do devir e comprova toda aparente 'evolução' como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. Para o esquematismo dialético, que está na base desta ocorrência mágica, os chineses encontraram em sua literatura de contos maravilhosos e novelas a expressão mais radical. E assim apresentamos o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere*<sup>87</sup>.

É esse estrangeiro, que bate à minha porta, traz consigo um livro antigo e me o presenteia. Lê-lo exige um ritual: primeiramente, o silêncio. Sobre o silêncio, a música. Sobre a música, a leitura.

Do silêncio à música, da música à leitura, mas, como ler Walter Benjamin sem desorientar-se no emaranhado de fragmentos e aforismos? Como não se perder no labirinto de sua escritura? Como não sucumbir aos enigmas das inúmeras alegorias?

Apontar alguns caminhos possíveis por entre os descaminhos de ruas imaginárias, passagens e cidades alegóricas benjaminianas, por entre músicas e imagens é a tarefa a que me dedicarei nas próximas seções.

---

passagens como alegoria para a crítica cultural ao sec. XX e expor suas ideias sobre a técnica do despertar.

<sup>86</sup> SAMPAIO, 2018, p.15.

<sup>87</sup> BENJAMIN, 2009, p.916. <F°, 6>

## **SOB A LUZ DE UMA VELA, UM LIVRO: imagem dialética, constelação e mosaico conceitual**

A escritura imagética de Walter Benjamin sugere, como já dito, que uma boa maneira de se aproximar de seus conceitos possa ser a de propor uma abordagem que condense técnica e conteúdo em imagens. Imagens que são um convite à justaposição do inesperado e do inusitado.

E é pela imagem que o acesso à história se efetiva, não uma imagem fruto do acaso ou da distração imposta pelo cotidiano, mas aquela que é fugaz como um relâmpago, uma imagem dialética.

Uma imagem dialética que se apresenta através da busca pelo espaço crítico que possibilite instaurar a legibilidade do instante presente e do reconhecimento do tempo histórico. *O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente, ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura<sup>88</sup>.*

As imagens são para Benjamin, o que, para outras epistemologias são categorias, um conjunto de conceitos gerais sobre ideias e fatos. O primeiro grande conjunto desses conceitos surge a partir de imagens do onírico, formando uma constelação do sonho. O cotidiano, na modernidade aparece como tempo da

---

<sup>88</sup>BENJAMIN, 2009, p. 505 [N 3, 1].

novidade -representado pela moda - e esta, como a aparência do novo, desde que este seja sempre-igual, recoloca a perspectiva da modernidade como um tempo infernal e mítico. Alegoricamente, em *A sala de Desjejum*, Benjamin nos oferece uma perspectiva desse tempo: *uma tradição popular adverte contra contar sonhos pela manhã, em jejum. O homem acordado, nesse estado, permanece ainda, de fato, no círculo do sortilégio do sonho. [...] Quem está em jejum fala do sonho como se falasse de dentro do sonho*<sup>89</sup>.

A alegoria da Sala de Desjejum apresenta a modernidade como um tempo envolto em um manto onírico, que turva nossa percepção, inebria nossos sentidos e nos impede de vê-la e compreendê-la com clareza. O desjejum anuncia o processo análogo ao ritual da ablução pelo qual o corpo é emancipado do estado onírico à vigília, quando é retirado o véu amortecedor do sonho e restabelece a consciência. Dessa maneira, a constelação do sonho conecta-se ao seu duplo: um conjunto de conceitos contidos na constelação do despertar. Tal encontro dá-se mais por entrecruzamentos contrastantes do que por lógica linear pelo processo dialético da rememoração (*Eingedenken*). Sintetizando em Benjamin: *o coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto uma forma onírica do acontecimento quanto o eterno retorno do sempre igual. A percepção do espaço que corresponde a essa percepção do tempo é a superposição. Quando, então, essas formas se dissolvem na consciência iluminada, surgem, em seu lugar, categorias político-teológicas. E apenas sob estas categorias que congelam o fluxo dos acontecimentos, forma-se em seu interior a história como constelação cristalina. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, a determinam não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica: elas encontram, também, sua expressão. [...] O coletivo interpreta essas condições e as explica, elas encontram sua **expressão** [grifo meu] no sonho e sua **interpretação** [grifo meu] no despertar*<sup>90</sup>.

O *Eingedenken*, como imagem religiosa da rememoração dos tempos longínquos, coloca-se como superposição dos tempos pela repetição de um

---

<sup>89</sup> BENJAMIN, 1987, p. 11-12.

<sup>90</sup> BENJAMIN, 2009, p. 936.

acontecimento em dias de festa. Como nos lembra Otte: *a religião - no caso a religião judaica – não pode ser considerada como fundamento do pensamento benjaminiano, mas, na melhor das hipóteses, como uma fonte de inspiração. [...] é o retorno cíclico dos dias de festa (ou dos dias santos) que faz com que passado e presente se unam em torno de um acontecimento.*<sup>91</sup> Assim, os dias de festa, tornam-se pontos de inflexão do tempo, colocando-se como uma perspectiva anti-historicista de tempo. Contra a linearidade do tempo positivista, a ciclicidade do tempo da rememoração (*Eingendenken*). *É como se a repetição de cada dia de festa deixasse seus sedimentos em torno do acontecimento comemorado, contribuindo, assim, para a construção de uma ‘tradição [grifo de Otte] resistente ao perigo do esquecimento*<sup>92</sup>.

A referência alegórica pode permitir outra via de acesso à vida contemporânea, desde a implementação do processo civilizatório vigente, na modernidade, a qual, com sua pressa, suas distrações, sua instantaneidade, seu excesso de estímulos e de informação e seus ritos superficiais do cotidiano, mantém-nos em um permanente torpor, típico do sonho. A apreensão consciente da realidade dá-se através do *estudo aprofundado e concentrado trabalho material, a fim de digerir as experiências cotidianas para traduzi-las em conhecimento*<sup>93</sup>. Conhecimento que explode no agora da cognoscibilidade, pelo processo da rememoração, que interpreta as imagens oníricas e arcaicas, redimindo-as em imagens dialéticas, liberando as forças potencialmente revolucionárias aprisionadas pelo cotidiano e pelo projeto civilizatório colocado a cabo pela modernidade.

Chego, aqui, ao ponto focal da dialética benjaminiana, explicitada pelo filósofo ao questionar-se: *seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria igual ao ‘agora da cognoscibilidade’ [grifo meu], no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista. Assim, em Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar*<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> OTTE, 1996, p. 212.

<sup>92</sup> Op. cit., p. 213.

<sup>93</sup> BENJAMIN, 2009, p.12.

<sup>94</sup> Op. Cit, p. 501. [N1a, 3].

Por entrecruzamentos de duplos, imagens dialéticas e constelações, reencontro a imagem benjaminiana de um mosaico. *Incansável, o pensamento volta continuamente ao princípio, regressa, com minúcia à mesma coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado. Ambos se compõem de elementos singulares e diferentes; nada poderia transmitir com mais veemência o impacto transcendente quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo, quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo e, desse valor depende o fulgor da representação, na mesma medida em que o do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro*<sup>95</sup>.

Um mosaico conceitual. Enquanto técnica, o mosaico se vale da justaposição de fragmentos sobre um substrato ou suporte para compor um contexto, no qual as ideias podem aproximar-se por analogia ou, dialeticamente, por total oposição. O mosaico como representação do fragmentário.

No mosaico, o substrato dá sustentação aos fragmentos que formarão a imagem, coloca-os em contato, impregna-os e os permeia. Toma parte e dá forma sem se fazer notar ao olhar mais distraído. No entanto, é preciso encontrar o conceito benjaminiano que exercerá essa função. Qual deles teria a força basilar aglutinadora necessária? Sendo mais específico: qual seria o conceito benjaminiano que estaria na base da narrativa, sobre o qual ela se constrói e se propaga?

O próprio Benjamin dá a resposta às questões acima ao fazer considerações sobre a obra de *Nicolai Lesscov: o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes*<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup>BENJAMIN, 2013, p.16-17.

<sup>96</sup>BENJAMIN, 1987, p. 201.

A experiência é esse conceito-substrato sobre o qual se pode construir a narrativa. Mas, a qual experiência Benjamin se refere? Certamente, não aquela que se dispersa sob o véu enganador das vivências cotidianas.

Para Benjamin, o conceito de conhecimento está, intimamente, ligado ao de experiência. Já em 1913, escreve o ensaio *Erfahrung* (Experiência), para a revista *Der Anfang* (O Começo), onde faz críticas à opressão do adulto burguês, alegorizado na figura do filisteu, em relação ao jovem, ou ao que tem um espírito jovem. O ainda jovem Benjamin denuncia o uso da máscara da experiência do adulto como forma de impedir aos jovens o acesso às suas próprias experiências.

Esse conceito de experiência é revisitado por Benjamin em 1933, em outro ensaio intitulado *Experiência e Pobreza*. Nele aprofunda as conseqüências do que chama de nova barbárie, instaurada pelas guerras e, sobremaneira, pelo capitalismo que avança ferozmente sobre toda a Europa. A pobreza moral e humana gerada pela catástrofe das guerras aprofunda-se pelo esvaziamento de sentidos da vida nas grandes metrópoles do século XX, com seu ritmo frenético, seu excesso de informação e estímulos, produzidos pelas novas técnicas no cotidiano, nas artes, no comportamento, nas relações humanas, na cultura em geral, tudo isso agravado pelo avanço assombroso da pobre classe fabril capitalista.

Em *Experiência e Pobreza* - e também em *Erzähler* (O Narrador, de 1936) - Benjamin constata o empobrecimento de uma dimensão da experiência, aquela que nos conecta ao passado: a *Erfahrung*.

*Erfahrung* é o representante do conhecimento transmitido entre gerações, dito de outro modo, [...] denota o conhecimento acumulado por gerações<sup>97</sup>. Em Konder, é o conhecimento adquirido através de uma experiência que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem<sup>98</sup>. A *Erfahrung* advém do indivíduo na coletividade, nutre-se da memória, desdobra-se na rememoração e se transmite na narração de mitos, contos, fábulas ou, mesmo, provérbios.

Benjamin encontra em *Charles Baudelaire* a expressão artística dessa nova experiência surgida nos ambientes urbanos da modernidade, por parte do

---

<sup>97</sup> LIMA, 2013, p. 462.

<sup>98</sup> KONDER, 1999, p.83.

trabalhador industrial, que busca a distração e a eufemização de um cotidiano marcado pelo *spleen*<sup>99</sup> de uma vida repleta de atividades rotineiras e repetitivas. Para Kátia Muricy: *A tarefa poética a que se propõe Baudelaire é a de articular as vivências desgarradas da modernidade em uma autêntica experiência [...] As Flores do Mal*<sup>100</sup> é sua resposta à manifestação da arte como mercadoria e do público como massa<sup>101</sup>.

Dessa nova relação do conhecimento com a experiência, emerge a dimensão *Erlebnis*. A *Erlebnis* é da ordem do indivíduo privado, das suas impressões e vivências cotidianas que precisam ser rapidamente assimiladas, da sensorialidade e do imediatismo. É a *fantasmagoria do ocioso*.<sup>102</sup> Enquanto a *Erfahrung* conecta-nos com a trajetória antropológica pela tradição e se transmite pela narração, a *Erlebnis* distrai-nos pelo entretenimento e comunica-se pela informação e pela mera opinião.

Retomo aqui, a alegoria da Sala de Desjejum apresentada anteriormente para buscar produzir algum eco junto ao leitor. Valho-me dessa estratégia musical, na qual uma ideia é propagada pela *mimesis*, levando a música para além da percepção mais distraída, menos atenta aos detalhes, em especial às últimas palavras e sílabas, as quais, pela repetição impregnam nossa percepção e nossa memória, reproduzindo o sentido original e produzindo inúmeros outros novos, pois o que se ouve, é um novo som, impregnado da ideia original, porém, acrescido de novos contornos, realces, e, mesmo, distorções e ruídos que lhe foram atribuído pelos contextos acústicos por onde se propagou.

Benjamin soou o alarme de incêndio<sup>103</sup> em alerta: *não nos devemos deixar enganar pela insistência com que os autores historicistas falam em experiência*

<sup>99</sup>*Spleen*: poema de Charles Baudelaire publicado em "As Flores do Mal", 1853. Expressão inglesa para depressão, angústia, melancolia. Fonte: Dicionário Michaelis.

<sup>100</sup> As Flores do Mal (*Les Fleurs Du Mal*): livro lançado por Charles Baudelaire em 1853, contendo poemas organizados em seis seções: *spleen et idéal*; *table uxparisien*; *levin*; *lês fleurs du mal*; *revolte*; *le mort*.

<sup>101</sup>MURICY apud LIMA, 2013, p. 472).

<sup>102</sup> BENJAMIN apud KONDER, 1999, p. 83.

<sup>103</sup> Alarme de Incêndio: a expressão aparece primeiramente em "Rua de Mão Única", na seção em que Benjamin aponta para uma inevitável catástrofe (representada pelo incêndio) como consequência do confronto de classes histórico (BENJAMIN, 1987, p. 45-46). Posteriormente, Michael Löwy parafraseia a citação em *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*. Livro publicado em 2005, o qual analisa as teses sobre o conceito de história, último trabalho de Benjamin, publicado em 1940, ano de sua morte.

*vivida, quem mais fala em história e experiência vivida, em geral é quem se acha mais pobre, tanto numa quanto na outra*<sup>104</sup>.

Seu alerta precisa ser compreendido dentro do contexto da sua postura de historiador, filósofo e crítico literário materialista, onde o pessimismo, a melancolia e crítica feroz constituem sua abordagem da sociedade moderna do século XX. E, da mesma maneira que ele foi buscar em *Baudelaire* a poética para conectar com coerência a fragmentação da *Erlebnis* da *nova barbárie*<sup>105</sup> com a defesa da *Erfahrung* da tradição judaica, coordenando pensamento dialético com ação dialética.

Dialeticamente, o conceito benjaminiano de nova barbárie adquire duas dimensões. Uma, negativa, sob a perspectiva da continuidade da cultura burguesa do século XIX e traduzida pela alegoria do *Angelus Novus*, o anjo da história que contempla com horror as ruínas que, como caveiras amontoadas, são o legado e as testemunhas da catástrofe inevitável do progresso. Nas palavras de Benjamin: *Existe um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Nele está representado um anjo que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado, onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós. Ele enxerga uma única catástrofe que, sem cessar, amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas, do paraíso, sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele, irresistivelmente, para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele sobe até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade*<sup>106</sup>.

Sucumbir a esta dimensão é admitir a morte em vida da experiência. É nomeá-la *Severina*<sup>107</sup>, retirante e empobrecida. Morte/vida que conduz o cânone da

<sup>104</sup>BENJAMIN *apud* KONDER, 1999, p. 83.

<sup>105</sup>BENJAMIN, 1987, p. 114-119.

<sup>106</sup> BENJAMIN, 1987, p. 226.

<sup>107</sup>O poema dramático "*Morte e Vida Severina*" é a obra-prima do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Escrito entre 1954 e 1955. Trata-se de um auto de Natal de inspiração regionalista. Nele, Severino percorre o sertão, testemunhando e denunciando a aridez e as injustiças

sua existência ao tom menor de um lúgubre Réquiem, como trilha sonora do funeral de um narrador que, como se Cervantes fôssemos, nomearíamos Quixote, o delirante, a quem dedicaríamos um distinto epitáfio: *Jaz aqui um narrador forte/ Que a tanto extremo chegou de valente,/ que se adverte que a Morte não triunfou sobre a Vida com sua morte./Teve a todo mundo em pouco,/ Foi o espantalho e o bobo do mundo em tal experiência/ que decidiu, por consciência, morrer cordato e viver louco*<sup>108</sup>.

Que soe o alarme de incêndio, antes que a catástrofe nos aniquile... Ou admitamos uma segunda dimensão para a nova barbárie, a positiva, a da descontinuidade histórica, pela qual é possível vislumbrar o surgir do novo, emergir o inesperado, impelir o bárbaro a *começar do começo, a começar de novo, a saber-se virar com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda*<sup>109</sup>. Assim como fizeram *Descartes*, na filosofia, *Einstein*, na física, *Paul Klee*, nas artes ou mesmo como o fez a criança alegorista, na infância.

A dura afirmação de uma dimensão positiva da nova barbárie é indispensável para que possamos perscrutar as ruínas a fim de vislumbrar as fissuras nelas existentes e tal qual como a criança alegorista traduz a crueldade, a feiura e a ignorância, em sonho, beleza e aprendizado através de suas brincadeiras e jogos, é necessário propor experiências capazes de gerar uma força sensível que leve à reflexão, à produção de novos sentidos. É, não só, analisar ou olhar, benjaminianamente falando, a contrapelo, mas, posicionar-se desta forma e produzir a subversão necessária para o exercício da dialética capaz de gerar as aberturas, as

---

contra o povo. O realismo da obra é uma ode à resiliência do povo nordestino. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/28000398.pdf>> . Acesso em: 06 de mai. 2019.

<sup>108</sup>Incluo esta tradução livre *do Epitáfio de Don Quixote*: CERVANTES, Miguel de. Livro II, cap. 74.(DQ II, 74, 916). E-books Brasil, 2005. <https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/quixote2.pdf>. Cujo texto original transcrevo:

*Yace aqui el hidalgo fuerte  
Que a tanto extremo llegó  
De valiente, que se adverte  
Que la Muerte no triunfó  
De la Vida com su muerte.  
Tuvo a todo el mundo em poco;  
Fué el espantajo y el coco  
Del mundo en tal conyuntura,  
Que acreditó, sin ventura,  
Morir cuerdo y vivir loco!"*

<sup>109</sup>BENJAMIN, 1987, p. 115-119.

rupturas imprescindíveis no processo de manutenção da barbárie negativa, a qual conduzirá, inefável e inevitavelmente, à nova catástrofe.

Erguer a voz em cânone com a dimensão *Erfahrung* da experiência é tornar-se, então, testemunha da *visão de mundo de Blanqui: [na qual] o universo é um lugar de catástrofes permanentes*<sup>110</sup>e, ao mesmo tempo, denunciá-las.

Convido o leitor a retroceder alguns parágrafos e resgatar a alegoria da Sala de Desjejum e, comigo, evocar a mobilização de um duplo estético/filosófico do pensamento benjaminiano nela presente para entoar o cânone da *Erfahrung* sob a forma de um concerto coral e reencantar, pela música, o cotidiano ao recordar a trajetória ontológica da qual somos parte integrante, assim como, observar um outro duplo em ação: o mesiânico/materialista-histórico, que se efetiva, em *estudo aprofundado das experiências cotidianas* para propor a tomada de consciência necessária ao despertar e à salvação. Assim, pelo entrecruzamento contrastante dos duplos do pensamento benjaminiano, surge a tríade SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR, como constelação para a concepção do Concerto *Vox Chorum*.

Pelas trilhas tortuosas do método benjaminiano, encontro a *representação [como] a quintessência do [...] método. Método é caminho não direto. A representação como caminho metodológico do tratado*<sup>111</sup>. E, da mesma forma, para o *ensaio*<sup>112</sup> E assim, Benjamin coloca a representação e a imagem no centro da reflexão filosófica e histórica. Que caminhos trilhar, na busca de representações do pensamento que emerge da prática artística originária da experiência coral aqui abordada? Como encontrar as imagens no repertório musical do concerto *Vox Chorum*? Como elas revelam, ou poderão revelar a identidade deste pesquisador aprendiz?

---

<sup>110</sup>BENJAMIN, 2009, p. 151.

<sup>111</sup>BENJAMIN, 2013, p.16.

<sup>112</sup>MURICY, 2008, p. 76-85.

## A DANÇA DO PÁSSARO DE FOGO: a metodologia

Investigo como pensar, penso como conceber e concebo uma narrativa musical sob a forma de um concerto coral.<sup>113</sup>

Problematizando o conceito benjaminiano de experiência, aproximo-me da questão de pesquisa desse projeto ao buscar compreender como a experiência de concepção desse concerto pode desvelar as concepções artísticas, pedagógicas e acadêmicas deste pesquisador?

Apontar os caminhos trilhados para a concepção e montagem do concerto e revelar a tríplice identidade do pesquisador, são os objetivos desta pesquisa. Do, até então exposto, apreende-se que a fonte empírica da pesquisa é um produto artístico: o Concerto *Vox Chorum*, realizado em 2018 pelo Coral UFPel e o seu processo de concepção. A questão que surge agora é como, então, pensar uma metodologia e pesquisa que concilie dois processos: o artístico – que engloba as estratégias intelectuais e estéticas de concepção do concerto – e o pedagógico – que aborda didaticamente os procedimentos utilizados na montagem do concerto, sem perder de vista o produto artístico gerado: o concerto?

### Dos lampejos à constelação: a concepção

Benjamin diz que *o trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta; um arquitetônico, em que ela é construída e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida*<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> O pesquisador.

<sup>114</sup> Op. Cit. 1987, p. 27.

## O Grau Musical

Retomo a predisposição manifesta na introdução desta proposta de trabalho pela qual reivindico junto ao Coral UFPel, o papel de narrador de uma jornada ontológica alegórica, através do Concerto *Vox Chorum*, para questionar-me: qual o seu conteúdo? E a sua forma? Como se estruturará a narrativa?

Ao abordar as questões acima, lembro que Benjamin aponta uma estratégia para a escrita que tem início, não no confronto do escritor com a tela (ou a folha) em branco, mas em um nível anterior de pensamento, em um estágio anterior ao ato de escrever, uma etapa de concepção da ideia, em um grau que ele chama de musical.

Assim como um músico permite-se levar por um fio condutor de pensamento ao qual, alguns chamam de inspiração ou intuição para, depois, materializá-lo em uma melodia ou tema musical, o escritor deve procurar encontrar, antes de tudo o fio condutor, a temática da narrativa em um nível filosófico-epistêmico-poético, abstrato: o conteúdo, para, então, inscrevê-lo em uma forma. Assim, *conteúdo e forma são na obra de arte um só: teor*<sup>115</sup>. Teor que compõe, então, o grau musical da obra.

As perguntas subsequentes são: como identificar o teor da obra no Concerto *Vox Chorum*? De que maneira, filosofia, epistemologia e poética operam para produzi-lo?

Mobilizar as noções epistemológicas de Walter Benjamin, para compor a *collage* musical que dá origem ao Concerto *Vox Chorum*, e, ao mesmo tempo, propor uma ação oposta: a imobilização das imagens dialéticas – mônadas – representadas pelas canções deste Concerto. Eis a chave da estratégia de pensamento colocada em operação na concepção constelatória do Concerto. Como propõe Benjamin: *pensar não inclui apenas o movimento de ideias, mas, também, sua imobilização. Quando o pensamento para bruscamente, numa configuração [konstellation] saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada*<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Op. Cit. 1987, p. 32

<sup>116</sup> BENJAMIN, 1985, p. 231.

Como consequência da estratégia dialética, emerge a tríade constelada: SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR, a qual condensa o teor da obra, funda o seu grau musical e revela uma estrutura tríptica para o concerto, possibilitando o avanço ao próximo grau do trabalho, o grau arquitetônico.

## O Grau Arquitetônico

Numa abordagem benjaminiana, método não é a palavra que melhor define o conjunto de procedimentos de pesquisa, não, pelo menos, no sentido estrito ou convencional da palavra, como um processo organizado e sistematizado de pesquisa, como ordenamento ou normatização de uma prática, mas - em uma perspectiva ampliada - como ressalta Sarlo, em *estratégias de pensamento, [nas quais] fichas, recortes, reflexões, esboços e planos*<sup>117</sup> são uma coleção de fragmentos e citações que irão servir como base à *collage* surrealista, técnica que, por sua vez, possibilita a aproximação da abordagem benjaminiana ao surrealismo etnográfico.

Surrealismo compreendido não somente como o movimento originado no início do século XX, em 1924, como forma de representar a vida fragmentada na modernidade, pelo escritor *André Breton* e que teve seguidores nas artes visuais como *Salvador Dali, Pablo Picasso, René Magritte* e outros, mas, como ressalta *Clifford, estou usando o termo surrealismo num sentido, obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições*<sup>118</sup>. [Complementa:] *o termo etnografia, tal como o estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que, na França, foi chamada de etnologia, na Inglaterra, de antropologia social e, na América, de antropologia cultural. Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a*

---

<sup>117</sup> SARLO, 2013, p. 31.

<sup>118</sup> CLIFFORD, 2011, p.122.

*arte e a escrita do século XX*<sup>119</sup>. [E finaliza:] *a etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição*<sup>120</sup>.

O encontro de Benjamin (1987) e Clifford (2011) fornece, assim, os fundamentos epistêmicos para a abordagem desta pesquisa. Uma predisposição cultural, cuja teoria é traduzida em uma estratégia de pensamento: a constelação, a qual se concretizará por uma prática: a *collage* musical que suporta a narrativa coral.

Considerando isto, percebo que é necessário, agora reencontrar e reformular as duas primeiras questões, sintetizando em uma única que me permita seguir interrogando: qual o teor do Concerto *Vox Chorum*?

Persigo a questão a partir de como ela é introduzida à audiência no texto de apresentação do concerto e, por ele, reconheço que o *Concerto VOX CHORUM - a voz dos coros - é um tríptico musical, construído a partir do trinômio SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR, tríade inspirada no trabalho de Walter Benjamin, crítico literário, filósofo e historiador do início da modernidade. [...]*<sup>121</sup>

O texto mostra a arquitetura triádica do concerto em: [...] *é um tríptico musical* [...] que denuncia os rastros da técnica utilizada para estruturá-lo (*collage* surrealista) em: [...] *construído a partir do trinômio SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR* [...], ao enunciar a sobreposição de noções/categorias presentes na crítica sócio-cultural de Walter Benjamin, as quais são provenientes de distintos contextos originais para criar um novo. Mas, quais *estratégias de pensamento* orientaram essa concepção? Isso é o que parece necessário buscar a partir de análises subsequentes.

Como primeira etapa do grau arquitetônico da concepção do concerto, tornou-se necessária a proposição de um contexto onírico onde se desenrolasse a narrativa musical, para tal, a primeira canção assume, metaforicamente, a função de passagem entre o estado de vigília e um contexto onírico, no qual se construirá a narrativa do Concerto.

---

<sup>119</sup>Op. Cit. p.125

<sup>120</sup>*Ibidem*, p.155.

<sup>121</sup>Arquivo do Coral UFPel. Excerto do Programa do Concerto *Vox Chorum*.

Na sequência, seguindo o fio narrativo, o contexto onírico acolhe a tríade constelar SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR, tornando-se um contexto constelado.

Compreendo que isto se faz possível na medida em que sigo as pistas benjaminianas e assim como Benjamin (1984; 2009) utilizou-se das ruas, prédios, placas indicativas - em Rua de Mão Única - e das galerias de Paris - em Passagens - usando as cidades como alegorias, para construir sua crítica sócio-cultural da modernidade, eu invento um percurso a percorrer a partir das constelações benjaminianas do sonho e do despertar, propondo a estrutura do concerto/narrativa.

Da mesma forma que uma cidade necessita de seus personagens para ganhar vida, o percurso inventado precisa de ideias que preencham a narrativa com o sopro da vitalidade. Isto, melhor dito por Konder, quando destaca que, em Benjamin, *cada ideia é como o sol e se relaciona com outras idéias tal como o sol se relaciona com outros sóis. As idéias, então, [...] são mônadas [...] que possuem um recinto próprio: a linguagem*<sup>122</sup>.

O conceito restringe e delimita as ideias, enquanto que a mônada contém sua essência, sem aprisioná-las. Metafórica e imagetivamente, as mônadas podem ser comparadas a cristais de neve que, em essência, são e serão sempre água, porém, não há dois cristais de neve que sejam exatamente iguais em sua estrutura, a formação do cristal depende das condições de variação de temperatura, tempo, altitude, vento e tantas outras variáveis, de tantos diversos contextos. Os cristais são únicos e distintos, mas, em essência, permanecem sendo água. E se redigo isto é porque dessa maneira, ou através desta imagem é que me parece como sendo a que melhor permite acessar a estrutura do Concerto *Vox Chorum*: como cristais de neve em plena primavera gaúcha.

A tríade SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR é a constelação na qual as ideias que a tornam viva são as canções/mônadas. As canções, fusão da linguagem poética e musical, são o recinto próprio das mônadas e são apresentadas no concerto, da mesma forma que as citações nos textos benjaminianos, já anteriormente referidas, *como salteadores no caminho*.

---

<sup>122</sup>KONDER, 1999, p. 81-83.

Como etapa final do grau arquitetônico, elegi – tal qual um colecionador entre brinquedos de uma loja separa aqueles que vão compor sua coleção, ou um filatelista inventa um percurso imaginário para uma viagem fictícia a partir de seus selos postais – as mônadas/canções/citações que compõem o novo contexto constelado. Canções que são a arte que se formalizará no concerto *Vox Chorum*, que dirá por mim, ou melhor, que mostrará por mim, assim como Benjamin o diz: o *intérieur [grifo meu]* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur [grifo meu]*. Ele se incumbem de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes oferece apenas um valor afetivo, em vez do valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado – porém, ao mesmo tempo, melhor, no qual os homens, na verdade, estão tão pouco providos daquilo que necessitam como no mundo cotidiano -, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis.<sup>123</sup>

E, assim, não da mesma maneira que, mas a exemplo de como o Pássaro de Fogo salvou a todos da prisão do reino onírico de *Katchei* ao despertá-los em um mundo livre, o Concerto *Vox Chorum* busca mostrar-se como uma representação alegórico-musical do despertar possível.

Finalizada a etapa arquitetônica da concepção, e, após o recinto da narrativa constelar estar construído, penso que podemos avançar para o grau seguinte de uma narrativa possível: o têxtil.

---

<sup>123</sup> BENJAMIN, 2009, p. 46.

## O Grau Têxtil

*A obra é a máscara mortuária da concepção*<sup>124</sup>

Ainda que a escrita possa representar a morte da concepção, dialeticamente, compreendo que ela pode, também, sempre renascer a cada ato de leitura, num processo de morte, luto e renascimento. Neste processo de morte, luto e renascimento pela escrita de pesquisa, deparo-me com a máscara mortuária da representação. Nisto, o mosaico agora se compõe através da inspiração literária de Clarice Lispector e das órbitas excêntricas de Larrosa<sup>125</sup>.

Para acessar estas duas vias imaginadas de composição do mosaico, detenho-me na imagem sugerida através das *órbitas excêntricas* de Larrosa para a leitura do romance *Paradiso* do escritor cubano José Lezama<sup>126</sup>. No romance, José Cemí, personagem protagonista, narra a própria trajetória de vida, sua formação, desde a infância até a maturidade, ou até tornar-se o que era. Além de Cemí, o romance também possui Licário, como um mensageiro angelical. Larrosa propõe, em sua análise, as órbitas excêntricas como chave para desvelar a estratégia de construção do romance de Lezama, pela qual três círculos excêntricos e, internamente tangentes em um ponto de confluência entre si, para o qual a narrativa sempre retorna e, dele, sempre emana. Como explica o autor: *a última frase do relato é a que abre o relato. [...] Por isso, Paraíso nos leva até o lugar preciso em que o último círculo toca o primeiro e o converte em relato. Mas, para que o primeiro círculo, o da infância, possa ser conservado, não basta que seja meramente recordado. O primeiro círculo tem de ser transmutado poeticamente desde o último, num movimento que é tanto de conservação quanto de renovação. E, para isso, é preciso que o círculo inicial se torne aberto em espiral, num tipo de via excêntrica que o leve para além de si mesmo, para depois voltar a trazê-lo ao local de partida. A história que se conta em Paraíso é feita de uma série de órbitas excêntricas desse*

<sup>124</sup> BENJAMIN, 1984, p. 31.

<sup>125</sup> LARROSA, 2015, p. 73-94.

<sup>126</sup> LEZAMA, 2014.

*tipo*<sup>127</sup>. O tempo de formação, portanto, não é um tempo linear e cumulativo [...] é um movimento que conduz à confluência de um ponto mágico (situado, assim, fora do tempo) de uma sucessão de círculos excêntricos<sup>128</sup>.

Larrosa soma-se à inspiração propiciada pela leitura clariceana e, ambos, tornam-se meus companheiros nesse processo de assimilação da descontinuidade temporal, de revelações e epifanias e me mostram como, também, em Lezama se encontra esse mesmo processo: *Licário transmutou o saber adquirido num princípio formal que, ainda que seja indefinível, pode ser percebido como a totalidade de uma obra de arte. Licário conseguiu um tipo de transparência quase cristalina dotando toda sua pessoa de um certo ritmo e de uma certa regularidade. Como de uma música, cujas leis harmônicas e melódicas nunca são inteiramente definíveis. Desse núcleo formal, tão transparente como inalcançável, procede, como por inspiração, a íntima certeza de seus gestos, de sua voz, de seus movimentos. Além disso, essa forma possui uma grande potência germinativa para todos os que dela se aproximam. A forma de Licário não se transmite a Cemí, não se reproduz na forma de Cemí, mas, seu alimento gera a última transformação de Cemí, seu último renascimento. Porque essa é a modalidade angélica de transmissão, aquela cujo segredo só possuem os mortais que alcançaram não um saber, mas uma transparência: o produzir o milagre dos nascimentos, das epifanias*<sup>129</sup>.

E se tudo o que disse até agora soar como confuso é porque o que estou tentando mostrar é o como este processo de inspiração literária e estratégia de pensamento se fundem e podem permitir o acesso à escrita, que aqui se propõem como narrativa de um processo.

Pela primeira via, revisito a minha trajetória como cantor e regente e, inspirado em Clarice Lispector, proponho uma forma de escrita que se aproxima dos seus contos ou das suas crônicas cotidianas, onde, mais importante que a descrição cronológica dos acontecimentos, é a narrativa dos fatos com a finalidade de evidenciar uma revelação, uma epifania, oculta nos porões da memória, visando uma consciência que, somando-se à Lispector, diria: *expulsa de seus próprios*

---

<sup>127</sup>LARROSA, 2015, p.78.

<sup>128</sup>Op. Cit, p.78-79.

<sup>129</sup>Op. Cit. p.90.

*dias*<sup>130</sup> e possa impelir a buscar os pontos em que encontro quem sou, ou, melhor dizendo, como me tornei o que sou.

Esses pontos levam-me à segunda via de abordagem: aproprio-me de uma estratégia de pensamento (as órbitas excêntricas), pela qual serão realizadas as conexões entre a narrativa gerada pelas aberturas produzidas no processo de análise e descrição (reflexão) sobre a *collage* musical e narrativa autográfica.

É através deste exercício de abordagem que a escrita narrativa busca e buscará seu tempo e lugar de protagonista no processo de desvelar as noções benjaminianas que fundamentaram o processo de concepção do Concerto.

### **O PESCADOR, O COLECIONADOR E O REVOLUCIONÁRIO: os quadros analítico-musicais**

A imagem shakespeariana do pescador de pérolas<sup>131</sup> é utilizada por Arendt (1987) para definir o pensamento benjaminiano em relação à imagem do historiador, em clara alusão ao mergulho no profundo mar do passado para interromper o contínuo da transmissão, cristalizado na tradição que, *como um pescador de pérolas que desce ao fundo do mar, não para escavá-lo e trazê-lo à luz, mas para extrair o rico e estranho, as pérolas e o coral das profundezas, e trazê-los à superfície, esse pensar sonda as profundezas do passado — mas não para ressuscitá-lo tal como era e contribuir para a renovação de eras extintas. O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas*

---

<sup>130</sup> LISPECTOR, 2010 (2), p. 31.

<sup>131</sup> A imagem surge como epígrafe à seção III, do capítulo reservado a Walter Benjamin como citação de Shakespeare em seu livro *A Tempestade*, quando Ariel, espírito do ar, entoava seu cântico a Ferdinando, filho do rei de Nápoles:

*A cinco braças jaz teu pai,  
De seus ossos fez-se coral,  
Essas são pérolas que foram seus olhos.  
Nada dele desaparece*

*Mas sofre uma transformação marinha  
Em algo rico e estranho.* (*A Tempestade*, ato I, cena II). Fonte: ARENDT, 1987, p. 142.

“sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos — como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho”<sup>132</sup>.

Pescador que sonda as profundezas do passado, pois sabe que *não há nenhum modo mais eficaz de romper a magia da tradição do que recortando o “rico e estranho”, coral e pérolas, daquilo que fora transmitido numa única peça maciça.*<sup>133</sup> Ruptura que se processa pela remissão dos detritos, aqui, transformados em tesouro “rico e estranho” através da paixão que caracteriza o colecionador. E, aqui, a imagem do pescador encontra a do colecionador que destitui os objetos de qualquer valor utilitário e atribui aos fragmentos um valor afetivo, oriundo de sua paixão pelos objetos colecionados e, pescador e colecionador, pela paixão, aproximam-se da imagem do revolucionário, pois o *coleccionar é a redenção das coisas que complementaria a redenção do homem*<sup>134</sup>.

Como pescador/colecionador e profundamente desejoso de manter a perspectiva revolucionária, busco os instrumentos que possibilitarão o trabalho de prospecção de *pérolas e coral*, submersos, ocultos ou simplesmente imperceptíveis aos pescadores menos experientes num oceano de músicas e canções. Um tesouro que se revela ao pesquisador como imagens que devem ser transpostas da linguagem escrita, mortificada na partitura, em linguagem gestual, pela comunicação do regente com o coro, e em linguagem musical, pela interpretação e comunicação com a audiência.

Para tal, crio os quadros analítico-musicais, inspirados nas *tablas de ensayo*<sup>135</sup>, propostas por Popova (2011) para interpretação de *afroamerican spirituals*. A pesquisadora e regente apresenta três tabelas para acompanhamento do desempenho musical do coro, visando à resolução de problemas de interpretação, vocalização e de elementos musicais.

A partir dessas *tablas*, proponho quatro quadros construídos com o objetivo de sistematizar os conteúdos sobre o repertório do concerto, provendo informações

---

<sup>132</sup> Ibidem, p. 147.

<sup>133</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 140.

<sup>135</sup> POPOVA, 2011, anexo XXV.

de contextos históricos, sociais e estéticos das peças e compositores, conteúdo analítico-musical, vocal e gestual, além de observações importantes para a interpretação das peças, organização do cotidiano de trabalho do coro e, a criação de códigos de transferência entre a partitura e a linguagem musical e, desta, para a narrativa. Apresento os quadros junto aos apêndices desse texto por entender que sua mobilização implica em detalhada utilização de linguagem técnica e analítica musical, de gestual e vocal que poderiam produzir um distanciamento do leitor com essa narrativa, o que compreendo ser um excesso ao escopo deste trabalho, assim como, ao apreciador de uma pintura, não interessa que pincel o pintor utilizou para obter aquela transparência, ou os cálculos que tenha realizado para as misturas que geraram aquele tom de cor, ou se a perspectiva adotada é ponto de fuga ou isométrica. Ao apreciador/leitor/ouvinte cabe o regozijo dos efeitos produzidos pelas escolhas do artista.

No apêndice A, foram sistematizadas as informações sobre o contexto original das peças e autores, período histórico e suas características estéticas gerais e, também, as de ordem textual, como as poéticas.

O apêndice B auxiliou na sistematização das informações de caráter músico-formal, fundamentais para a compreensão dos aspectos estruturais, ou da arquitetura das peças, assim como os tessiturais da composição e/ou arranjo.

O apêndice C sistematizou as informações relativas à construção da sonoridade do coro e aspectos técnico-vocais para a interpretação das peças.

E, por fim, no apêndice D, os aspectos gestuais, os quais foram fundamentais para a definição de direção do coro, ou melhor, para a coreografia do pássaro de fogo.

É pela operacionalização dos quadros analítico-musicais que o pescador/coleccionador/revolucionário encontra e organiza as ideias/mônadas que compõem as três seções do concerto. Assim, a ideia de beleza redimida é a imagem que integra a primeira parte (SONHO); a de o luto, a segunda (REMEMORAÇÃO) e a de salvação, a terceira (DESPERTAR), para formarem a alegoria musical para a tríade benjaminiana no *Concerto Vox Chorum*.

Os quadros criados são a principal ferramenta pedagógica para a prospecção, captura e transcrição de imagens cifradas - quando não ocultas pela grafia musical – nas obras escolhidas, para a linguagem gestual, mas, também, mostraram-se determinantes no acompanhamento do desempenho do coro ao longo dos ensaios, permitindo a identificação de problemas, dificuldades e sua possível solução, consolidando-se como ferramenta didático-pedagógica inovadora no acompanhamento da montagem do concerto e qualificadora do produto artístico-cultural, o concerto.

**Donde musica hubiere,  
cosa mala no existiere:  
*a collage***

Antes de tudo está a música e, por assim ser, como Lispector [...] *dedico esta coisa aí ao antigo Schumann e sua doce Clara que são hoje ossos, aí de nós. Dedico à cor rubra muito escarlate como o meu sangue de homem em plena idade e, portanto, dedico a meu sangue. [...] Dedico-me à tempestade de Beethoven. À vibração das cores neutras de Bach. A Chopin que me amolece os ossos. A Stravinsky que me espantou e com quem voei em fogo. À Morte e Transfiguração, em que Richard Strauss me revela um destino? Sobretudo, dedico-me às vésperas de hoje e a hoje, ao transparente véu de Debussy, a Marlos Nobre, Prokofiev, a Carl Orff, a Schönberg, aos dodecafônicos, aos gritos rascantes dos eletrônicos – a todos esses que em mim atingiram zonas assustadoramente inesperadas, todos esses profetas do presente e que a mim me vaticinaram a mim mesmo a ponto de eu, neste instante, explodir em: eu*<sup>136</sup>.

Pela música, encontro a imagem do narrador Sancho ante o túmulo de Don Quixote:

*Yace aqui el hidalgo fuerte  
Que a tanto extremo llegó  
De valiente, que se advierte  
Que la Muerte no triunfó  
De la Vida com su muerte.  
Tuvo a todo el mundo em poco;  
Fué el espantajo y el coco  
Del mundo en tal conyuntura,  
Que acreditó, su ventura,  
Morir cuerdo y vivir loco!*

Pela faculdade da *mímesis*, a voz do narrador torna-se, também, minha voz, para, através de rastros e pássaros azuis e vermelhos, anunciar em um *quodlibet* de memórias musicais que, por trás de minha voz há milhares de outras...

---

<sup>136</sup> LISPECTOR, 1998, p. 9.

## LA VOIX

[...]

Duas vozes ouvi. Uma insidiosa a mim  
 Dizia:” A Terra é um bolo apetitoso à goela;  
 Eu posso (e teu prazer seria então sem fim!)  
 Dar-te uma gula tão imensa quanta a dela.”  
 A outra: Vem! Vem viajar nos sonhos que semeias,  
 Além da realidade e do que além é infindo!”  
 E essa cantava como o vento nas areias,  
 Fantasma não se sabe ao certo de onde vindo,

[...]

Dessa existência imensa, e no mais negro abismo,  
 Distintamente eu vejo dois mundos singulares,

[...]

Que os fatos mãos sombrios tomo por risonhos,  
 E que, de olhos no céu, tropeço e avanço aos poucos,  
 Mas a Voz me consola e diz: “Guarda teus sonhos;  
 Os sábios não os tem tão belos quanto os loucos!”<sup>137</sup>

Assim, ao dizê-lo, revelar que *La Voix* é, para minha voz, o que *Vox Chorum* é para as milhões de vozes que se ouvem por trás da voz do coro e que não sou eu que falo por eles e, sim, todos eles falam através de mim. Minha voz não é minha, é um eco de tantas outras, minha aldeia não é mais do que a imagem desses milhões de outras aldeias.

Em *Vox Chorum*, sou um *coleccionador* – para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história<sup>138</sup>.

Nesse momento, convido o leitor a tornar-se, também, ouvinte ao acessar o áudio do Concerto *Vox Chorum*, pelo link abaixo.

---

<sup>137</sup> BAUDELAIRE, 1985, p. 551.

<sup>138</sup> BENJAMIN, 2009, p. 245. [H 4, 4].

[https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fdrive.google.com%2Ffile%2Fd%2F1k95T-\\_fYeStqktdS-YfpwtdlpaBfMED3%2Fview%3Fusp%3Ddrivesdk%26fbclid%3DIwAR1FgunZ](https://l.facebook.com/l.php?u=https%3A%2F%2Fdrive.google.com%2Ffile%2Fd%2F1k95T-_fYeStqktdS-YfpwtdlpaBfMED3%2Fview%3Fusp%3Ddrivesdk%26fbclid%3DIwAR1FgunZ)

Figura 8 - Fragmento da capa do Programa do Concerto *Vox Chorum*.



Figura 9 - Repertório Concerto *Vox Chorum*.

SONHO...	...REMEMORAÇÃO...	...DESPERTAR
<p><b>1. Only in Sleep</b> Compositor: Eriks Esenvalds / Sara Teasdale Solo: Mércia Sousa</p>	<p><b>5. Media Vita</b> Compositor: Notker Balbulos Arranjador: Michael McGlynn Solo: Hugo Venâncio Lopes</p>	<p><b>10. Eres Tú</b> Compositor: Joan Calderón Lopes Arranjador: Robert Delgado Solo: Izabella Santos</p>
<p><b>2. Dirait-on</b> Compositor: Morten Luridsen / Rainer Maria Rilke</p>	<p><b>6. The Lord Bless You And Keep You</b> Compositor: John Rutter</p>	<p><b>11. Vilarejo</b> Compositor: Tribalistas Arranjador: Marcelo Minal</p>
<p><b>3. Luz do Sol</b> Compositor: Caetano Veloso Arranjador: Eduardo Fonseca</p>	<p><b>7. Oh, Salutaris Hostia</b> Compositor: Eriks Esenvalds Solo: Mércia Sousa Izabella Santos</p>	<p><b>12. Por Enquanto</b> Compositor: Renato Russo Arranjador: Eduardo Dias Carvalho</p>
<p><b>4. Tú Me Robaste</b> Compositor: Giñes de Morata</p>	<p><b>8. Wade In The Water</b> Compositor: Traditional Spiritual Arranjadoras: Lydia Adams/Cynthia Davis Solo: Felipe Zocal Lucas Sagaz</p>	
	<p><b>9. MLK</b> Compositor: U2 Arranjador: Bob Chilcot Solo: Felipe Zocal</p>	

Fonte: arquivo Coral UFPel, 2018.

Concerto iniciado, concluo a leitura do texto de apresentação do Concerto ao público, viro-me para o coro. Concentração dobrada. Afinação conferida – sol bemol. Respiração suspensa e posição inicial... e, nessa suspensão de respiração e de movimentos, nesse preciso momento em que o medo desafia o sonho, trompas e flautas, azuis e vermelhos, dialeticamente constelados em uma imagem: o pássaro e em um movimento: o *levare*. Eis o ponto-sem-volta, aquele do qual não se pode retroceder sem cair num abismo. E me lanço - pássaro ao ar - para ganhar os céus até encontrar nova terra firme.

Mas, a terra firme não é a casa dos pássaros e, tão logo estes a percebem sob os pés e ouvem o som nobre e impositivo das trompas evocadoras como um poderoso chamado ancestral, sem vacilar, lançam-se, novamente em voo de escrita. Alegórica escrita, pois, a casa dos pássaros é o céu aberto.

*Only in Sleep* abre o programa propondo o encontro de uma passagem - ambigüidade perfeita: rua e casa, sonho e vigília - não para um mundo irreal, mas para um universo onírico revelador de belezas interiores, muitas delas entorpecidas por um cotidiano desumanizado, aniquilador da sensibilidade e dos desejos e governado por *Kronos* - deus do tempo - senhor que o aprisiona em segundos, minutos e horas. Quanto tempo há no tempo de sessenta minutos? Na poesia de *Sara Tiesdale* há tempo para visitar a infância, passar uma noite brincando com os amigos, vê-los crescer e retornar. Há o tempo de uma vida..

# Only in Sleep

Eriks Esenvalds/Sara Teasdale

Solo: Mércia Sousa

Only in sleep I see their faces,  
 Children I played with when I was a child,  
 Louise comes back with her brown hair braided,  
 Annie with ringlets warm and wild.

Only in sleep Time is forgotten—  
 What may have come to them, who can know?  
 Yet we played last night as long ago,  
 And the doll-house stood at the turn of the stair.

The years had not sharpened their smooth round faces,  
 I met their eyes and found them mild—  
 Do they, too, dream of me, I wonder,  
 And for them am I too a child?

## Apenas em Sonho

Apenas em sonho eu vejo suas faces,  
 Das crianças com quem brincava quando era criança,  
 Louise retorna com seu cabelo castanho trançado,  
 Annie com cachos cálidos e selvagens.

Apenas em sonho, o tempo é esquecido,  
 O que terá passado a eles, quem pode saber?  
 Além disso, brincamos a noite passada como há muito tempo  
 E a casa de bonecas ficou na curva da escada.

Os anos não enrugaram suas faces suaves,  
 Eu vi seus olhos e os achei meigos.  
 Eles, também, sonham comigo, espero,  
 E para eles serei eu também uma criança?

**Sonho...**

## Dirait-on

Morten Lauridsen/R.M. Rilke

Abandon entouré d'abandon,  
 tendresse touchant aux tendresses?  
 C'est ton intérieur qui sans cesse  
 se caresse, dirait-on;  
 se caresse en soi-même,  
 par son propre reflet éclairé.  
 Ainsi tu inventes le thème  
 du Narcisse exaucé, dirait-on.

Diría-se-ia

Abandono envolto em abandono,  
 Ternura tocante a outras ternuras?  
 É teu interior que, sem cessar,  
 se acaricia, diría-se;  
 Acaricia-se a si mesmo,  
 por seu próprio reflexo iluminado.  
 Assim tu inventas o tema  
 de Narciso redimido, diría-se.

A beleza é irmã da verdade, pela relação mútua que elas mantêm entre si. Não só em Rilke, pela invenção *do tema do Narciso redimido*, também Gagnebin (2005) anuncia sua relação ontológica ao afirmar *que não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (Schein) e da aparência (Erscheinung, Schein) pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível 'em si', sob pena de desaparecer, de perder sua Wirklichkeit (realidade efetiva)<sup>139</sup>.*

Mas, é em *Origem do Drama Barroco Alemão* (BENJAMIN, 2013) que observamos beleza e verdade emergirem irmanadas como mobilização do duplo estético-filosófico do pensamento benjaminiano e, metaforicamente, do duplo messiânico-materialista histórico. A beleza ganha dimensão histórica pela remissão de sua efemeridade produzida pela arte para tornar-se e encontra a verdade, pois *a beleza que dura é um objeto do saber. [...] O papel da filosofia não pode ser o de duvidar da sua capacidade de despertar o que nas obras existe de belo [...], sem uma apreensão, pelo menos intuitiva da vida dos pormenores por meio da estrutura, toda a inclinação para o belo é mero devaneio. Estrutura e pormenor tem sempre, em última análise, uma carga histórica. O objeto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade filosóficos, os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atração original da obra, que enfraquece, década após década, a base de um renascimento no qual toda beleza desaparece, e a obra se afirma como ruína.*

---

<sup>139</sup> GAGNEBIN, 2005, p. 190.

*Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram, como uma paisagem de ruínas, essas formas da obra de arte redimida*<sup>140</sup>.

A categoria estética da beleza é redimida à categoria filosófica da verdade, como um objeto do saber, pela arte. Assim, o trinômio BELEZA-REMISSÃO-VERDADE torna-se a perfeita metáfora às categorias messiânico-materialistas históricas SONHO-REMEMORAÇÃO-DESPERTAR.

---

<sup>140</sup> BENJAMIN, 2013, p. 194.

...Rememoração...

# Wade In The Water

Traditional Spiritual

Ar: Lydia Adams/Cynthia Davis

Solo: Lucas Sagaz

Felipe Zocal

Wade in the water, Wade in the water, children  
 Wade in the water, God's gonna trouble the water  
 See that band all dressed in white  
 God's gonna trouble the water  
 The leader looks like an Israelite  
 God's gonna trouble the water  
 You see that band all dressed in red  
 God's gonna trouble the water  
 It looks like the band that Moses led  
 God's gonna trouble the water

**Andem Sobre as Águas**

Andem sobre as águas, crianças,  
 Andem sobre as águas  
 Deus tumultuará as águas.  
 Vejam aquele grupo vestido de branco,  
 Deus tumultuará as águas  
 O líder parece um israelita  
 Deus tumultuará as águas.  
 Vejam aquele grupo vestido de vermelho  
 parece o grupo que Moisés guiou  
 Deus tumultuará as águas.

*... A rememoração se realiza como um luto. O luto é um sentimento.[...]. A questão fundamental do drama trágico-lutuoso é a de saber como pode a linguagem absorver em si o luto e ser expressão dele. [...] Existe uma vida que decorre no plano do puro sentimento, e na qual ela se purifica, passando de som da natureza ao puro som do sentimento. [...] Nele se descreve o percurso que, do som natural, passando pelo lamento, leva à música.<sup>141</sup>*

---

<sup>141</sup> BENJAMIN, 2013, p. 266.

# **MLK**

**Compositor: U2**

**Arranjador: Bob Chilcot**

**Solo: Cristiano Mendes / Felipe Zocal**

**Sleep, sleep tonight**

**And may your dreems be realized**

**If the thunder cloud passes rain,**

**So let it rain, rain down on him**

**MLK**

**Durma, durma esta noite**

**E que seus sonhos possam realizar-se**

**Se a nuvem de tormenta trouxer chuva**

**Então deixe chover, chover sobre ele.**

*Mas o drama tem de encontrar a libertação, e para o drama trágico-lutuoso o mistério da salvação é a música, o renascimento dos sentimentos numa natureza suprassensível. [...] Ele é o lugar onde, verdadeiramente, a palavra e o discurso são recebidos na arte; aí, ainda se equilibram em pratos iguais as potencialidades da linguagem e do ouvido, por fim, tudo depende mesmo do ouvido que escuta o lamento, pois só o lamento profundamente recebido e ouvido se transforma em música<sup>142</sup>.*

---

<sup>142</sup> BENJAMIN, 2013, p. 268.

...Despertar

## **Vilarejo**

**Compositor: Tribalistas**

**Arranjador: Marcelo Minal**

**Há um vilarejo ali  
Onde areja um vento bom  
Na varanda quem descansa  
Vê o horizonte deitar no chão  
Prá acalmar o coração  
Lá o mundo tem razão**

**Terra de heróis, lares de mãe  
Paraíso se mudou para lá  
Por cima das casas cal**

**Frutas em qualquer quintal  
Peitos fartos, filhos fortes  
Sonhos semeando o mundo real  
Toda a gente cabe lá  
Palestina, Shangri-lá**

**Vem andar e voa**

**Lá o tempo espera  
Lá é primavera  
Portas e janelas ficam sempre abertas  
Prá sorte entrar  
Em todas as mesas pão**

**Flores enfeitando  
Os caminhos, os vestidos  
Os destinos e essa canção  
Tem um verdadeiro amor  
Para quando você for.**

*O despertar é um processo gradual que se impõe tanto à vida do indivíduo quanto da geração. O sono é seu estágio primário. A experiência de juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua configuração histórica é configuração onírica. Cada época tem um lado voltado aos sonhos, o lado infantil. [...] Porém, enquanto a educação das gerações anteriores interpretava esses sonhos segundo a tradição, no ensino religioso, a educação atual volta-se à ‘distração’ das crianças. O que é apresentado a seguir é um ensaio sobre a técnica do despertar. A revolução dialética, copernicana, da rememoração<sup>143</sup>.*

A imagem primeva de *Vilarejo* encontra a imagem da aldeia sonora. Ambas remetem à imagem da infância, na perspectiva da criança alegorista para evocar a da promessa. Esta última, redimida pela memória, emerge como imagem de crítica cultural ao progresso como uma *catástrofe sem trégua*<sup>144</sup>, nas palavras de Bussoletti (2007), *o mundo está cheio de belezas, a criança como os pássaros sabem e cantam. É a criança que é capaz de fazer despertar para esse estado de mal-estar da cultura*<sup>145</sup>.

E tal qual como a criança alegorista traduz a crueldade, a feiura e a ignorância, em sonho, beleza e aprendizado através de suas brincadeiras e jogos, é necessário propor experiências capazes de gerar uma força sensível que leve à reflexão, à produção de novos sentidos.

---

<sup>143</sup>BENJAMIN, 2007, p. 916-917. [K 1, 1].

<sup>144</sup>LÖWY, 2005, p. 89.

<sup>145</sup> BUSSOLETTI, 2007, p.18.

***Música cantada, flecha lançada.  
 Arco vazio, Fortuna invocada...  
 Um breve instante de silêncio,  
 nesse ínterim, sou novamente criança  
 na sala do orfeão da escola,  
 vitalmente ferida e redimida  
 pelas flechas da habilidosa arqueira,  
 seu acordeão, seu sorriso.  
 Mas, e a flecha?...  
 Também sou adolescente,  
 arrebatado pelo desafio de cantar  
 uma canção renascentista  
 que segue sua trajetória reticente...  
 E, ainda, Macabea, morta para a vida,  
 em sua Hora da Estrela, renascida.  
 Ouço aplausos!...  
 Vejo cantores sorridentes, olhares brilhantes.  
 Volto-me ao público.  
 Mais aplausos! Pedidos de bis!...  
 Entre sorrisos e lágrimas, rostos iluminados.  
 Também eu sorrio  
 e, serenamente, acolho.  
 Alvo atingido<sup>146</sup>!***

---

<sup>146</sup> O pesquisador, 2018.

**QUE A CASA SE ILUMINE:** um voo, dois pássaros e um ovo.

O caminho percorrido nesta pesquisa buscou contribuir para a compreensão da experiência coral no processo de formação deste artista-educador-pesquisador.

Pela perspectiva epistemológica adotada, não traz afirmações definitivas, nem esgota o tema, não tem a pretensão da verdade – ainda que não se coloque contra ela - se não, coloca-se ao lado da possibilidade da irrupção de um novo conhecimento oriundo do pensar-se a partir de uma identidade triádica.

Durante o trajeto da sua produção busquei adotar a postura da criança que almeja realizar suas próprias experiências, realizei um voo, que, ainda que não me permita um reconhecimento profundo do terreno, conduziu-me por este de forma contemplativa e reflexiva. Porém, por Benjamin, sei compreender que *a força da estrada do campo é uma se alguém anda por ela, outra se a sobrevoa de aeroplano. Assim é também a força de um texto, uma se alguém o lê, outra se o transcreve. Quem voa vê apenas como a estrada se insinua através da paisagem [...]. Somente quem anda pela estrada experimenta algo de seu domínio, e de como, daquela mesma região que, para o que voa, é apenas a planície desenrolada, ela faz sair, a seu comando, a cada uma de suas voltas, distâncias, belvederes, clareiras, perspectivas [...]*<sup>147</sup>, para poder aterrissar.

Voar... Mas parece que é hora de aterrissar. Para que? Talvez para dizer que por aqui tentei reencontrar coisas como a imagem do narrador de La Mancha e, por ela, narrar histórias e estórias transmutadas em experiência musical, através de um Concerto Coral, alegórico, em sua forma, ontológico, em seu conteúdo, formativo em seu teor. Teor que busca criar, pedagogicamente, em nós um *medium* de reflexão que origine esse olhar estereoscópico às profundezas da história e esse ouvir abismal ao oceano de lamentos humanos e cantos da natureza, que, ao misturar a voz do homem e as vozes do coro tornou-se a narrativa tanto da trajetória de *La Voix*, quanto da experiência de *Vox Chorum*. Olhar estereoscópico e audição abismal, pois, ao educador, não basta o olhar melancólico e aterrorizado do anjo da história, a quem, ao olhar para trás e ver acumular-se aos seus pés amontoados de ruínas e cadáveres, arrastado para frente pela força da tempestade irresistível.

---

<sup>147</sup> BENJAMIN, 1987, p 16

Ou talvez aterrissar para espelhar este narrador curioso que, em busca da origem da sua experiência, encontra-a em sua infância e, através daquilo que lhe havia dito o estrangeiro com seu livro antigo.

Aterrissar para dizer também do livro, aquele que guarda mistérios, os quais são desvelados pela força mágica do pássaro encantador, que encanta as palavras, pela poesia, e desperta a si e a outros tantos pássaros, pela música e pela dança.

Seguindo a música a dança, impossível não realizar uma pausa sobre a imagem de Clarice, fio condutor que acompanhou todo este voo. Clarice disse-me tanto sobre como escrever histórias. .entre outras e para fins de qualquer ponto...é através dela que busco a pista que me leva a talvez mais dizer acerca da história que eu gostaria de ter escrito, pois eu como ela, se o leitor me perguntasse: que história gostaria de ter escrito? Também responderia *que gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: 'era uma vez...'*. *Para crianças? Perguntaram. Não, para adultos mesmo, respondi já distraída, ocupada em me lembrar de minhas primeiras histórias aos sete anos, todas começando com 'era uma vez'; [...] e nenhuma, mas nenhuma foi jamais publicada. E era fácil de ver por quê. Nenhuma contava propriamente uma história com os fatos necessários a uma história. Eu lia as que eles publicavam, e todas relatavam um acontecimento. Mas se eles eram teimosos, eu também. Mas desde então eu havia mudado tanto, quem sabe eu agora já estava pronta para o verdadeiro 'era uma vez'. Perguntei-me em seguida: e por que não começo? Agora mesmo? Seria simples, senti eu. E comecei. Ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível. Eu havia escrito: 'Era uma vez um pássaro, meu Deus'<sup>148</sup>. E, por Clarice, falar da necessidade da escritura dessa dissertação, pois, assim como ela, *para me salvar, escrevia*<sup>149</sup>. Então, como pesquisador e educador esperançoso, a escrevi. E, aqui, esperança e salvação, como ao longo de toda essa dissertação, precisam ser compreendidas pela dialética benjaminiana: tanto como a força das imagens messiânicas que tais palavras evocam, quanto pela necessidade e comprometimento que a dimensão materialista-histórica as impregna.*

<sup>148</sup> LISPECTOR, 1999, p.21.

<sup>149</sup> LISPECTOR, 1977. Última entrevista de Clarice Lispector, concedida ao Programa Panorama Especial da TV Cultura em 01/02/1977. Disponível em: < [HTTPS://youtu.be/onHP112EVnU](https://youtu.be/onHP112EVnU)>. Acesso em 07/10/2019.

Adensamento de significados e sentidos exigidos pela dialética do despertar, aqui exercitada.

E seguindo me vejo ainda diante de muitas e muitas perguntas. Mas e se tudo for muito pior ??? E se a origem do pássaro é um simples ovo. *Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios. – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo. – Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo. – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe<sup>150</sup>.*

Talvez seja mesmo o caso de desistir, ver o ovo é impossível, escrever o ovo é impossível: *o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas veem o ovo. O guindaste vê o ovo. – Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro. – O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo. – Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo. – Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo o ovo é óbvio. O ovo não existe mais. Como a luz de uma estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais. – Você é perfeito, ovo. Você é branco. A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez<sup>151</sup>.*

Olhei e olho muito o ovo. *Tomo o maior cuidado de não entendê-lo. Sendo impossível entendê-lo, sei que se eu o entender é porque estou errando. Entender é a prova do erro. Entendê-lo não é o modo de vê-lo. – Jamais pensar no ovo é um modo de tê-lo visto. – Será que sei do ovo? É quase certo que sei. Assim: existo, logo sei. – O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito. – A Lua é habitada por ovos. O ovo é uma exteriorização. Ter uma casca é dar-se. - O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado. O ovo expõe. – Quem se aprofunda num ovo,*

<sup>150</sup> LISPECTOR, 1999(a), p.206.

<sup>151</sup> Idem, p. 207.

*quem vê mais do que a superfície do ovo, está querendo outra coisa: está com fome*<sup>152</sup>.

*E eu que quero pontos e tenho fome de lua ??? O que faço??? Aprofundo-me no ovo. O ovo é a alma da galinha. A galinha desajeitada. O ovo certo. A galinha assustada. O ovo certo. Como um projétil parado. Pois ovo é ovo no espaço. Ovo sobre azul. – Eu te amo, ovo. Eu te amo como uma coisa nem sequer sabe que ama outra coisa. – Não toco nele. A aura de meus dedos é que vê o ovo. Não toco nele – Mas dedicar-me à visão do ovo seria morrer para a vida mundana, e eu preciso da gema e da clara. – O ovo me vê. O ovo me idealiza? O ovo me medita? Não, o ovo apenas me vê. É isento da compreensão que fere. – O ovo nunca lutou. Ele é um dom. – O ovo é invisível a olho nu. De ovo a ovo chega-se a Deus, que é invisível a olho nu. – O ovo terá sido talvez um triângulo que tanto rolou no espaço que foi se ovalando. – O ovo é basicamente um jarro? Terá sido o primeiro jarro moldado pelos etruscos? Não. O ovo é originário da Macedônia. Lá foi calculado, fruto da mais penosa espontaneidade. Nas areias da Macedônia um homem com uma vara na mão desenhou-o. E depois apagou-o com o pé nu*<sup>153</sup>.

*No entanto é preciso dizer também que o ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravesse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso. – O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. – O ovo por enquanto será sempre revolucionário. – Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco. Não porque isso faça mal a ele, mas as pessoas que chamam ovo de branco, essas pessoas morrem para a vida. Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. Uma vez um homem foi acusado de ser o que ele era, e foi chamado de Aquele Homem. Não tinham mentido: Ele era. Mas até hoje ainda não nos recuperamos, uns após outros. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “O rosto”, morre; por ter esgotado o assunto*<sup>154</sup>.

*E, assim, seguimos. E com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe o sobrenome. – Deve-se dizer “o ovo da galinha”. Se eu*

---

<sup>152</sup> Idem

<sup>153</sup> Idem

<sup>154</sup> Idem, p.208.

*disser apenas “o ovo”, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu. – Em relação ao ovo, o perigo é que se descubra o que se poderia chamar de beleza, isto é, sua veracidade. A veracidade do ovo não é verossímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar retangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria retangular. (Nossa garantia é que ele não pode: não poder é a grande força do ovo: sua grandiosidade vem da grandeza de não poder, que se irradia como um não querer.) Mas quem lutasse por torná-lo retangular estaria perdendo a própria vida. O ovo nos expõe, portanto, em perigo. Nossa vantagem é que o ovo é invisível. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo<sup>155</sup>.*

*Mas eu não sou bom, nem dado a disfarces. Como não o é o corpo da galinha. E o corpo da galinha é a maior prova de que o ovo não existe. Basta olhar para a galinha para se tornar óbvio que o ovo é impossível de existir. E a galinha? O ovo é o grande sacrifício da galinha. O ovo é a cruz que a galinha carrega na vida. O ovo é o sonho inatingível da galinha. A galinha ama o ovo. Ela não sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha. Ser galinha é a sobrevivência da galinha. Sobreviver é a salvação. Pois parece que viver não existe. Viver leva a morte. Então o que a galinha faz é estar permanentemente sobrevivendo. Sobreviver chama-se manter luta contra a vida que é mortal. Ser galinha é isso. A galinha tem o ar constrangido<sup>156</sup>.*

*E é chegada a hora do grande segredo. O Grand Finale que simples assim se revela: É necessário que a galinha não saiba que tem um ovo. Senão ela se salvaria como galinha, o que também não é garantido, mas perderia o ovo. Então ela não sabe. Para que o ovo use a galinha é que a galinha existe. Ela era só para se cumprir, mas gostou. O desarvoremto da galinha vem disso: gostar não fazia parte de nascer. Gostar de estar vivo dói. – Quanto a quem veio antes, foi o ovo que achou a galinha. A galinha não foi sequer chamada. A galinha é diretamente uma escolhida. – A galinha vive como em sonho. Não tem senso de realidade. Todo o susto da galinha é porque estão sempre interrompendo o seu devaneio. A galinha é um grande sono. – A galinha sofre de um mal desconhecido. O mal desconhecido é*

---

<sup>155</sup> Idem

<sup>156</sup> Idem, p.208-209.

*o ovo. – Ela não sabe se explicar: ‘sei que o erro está em mim mesma’, ela chama de erro a vida, “não sei mais o que sinto”, etc<sup>157</sup>.*

Etc, etc, etc, E o que faço eu agora com a palavra? Com a poesia? . É!!! Ovo é coisa preciosa, que precisa se tomar cuidado. Por isso, a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravesse os tempos, a galinha existe, assim como eu preciso crer que o trabalho do educador também, e, oxalá, o do artista e o do pesquisador, *idem*. Com o tempo, o ovo se tornou ovo de galinha. Não se tornou, é o ovo de galinha. Assim como a voz do homem não é só uma voz, ou a poesia não é apenas palavra. Qual o encantamento que as torna como são? Que força as transmuta? Quem sabe esse encantamento, essa força, seja o próprio ovo e dessa maneira salvasse a galinha de seu destino inútil?

De que adiantam tantas perguntas. A galinha nem sabe que existe o ovo. Se soubesse que tem em si mesma um ovo, ela se salvaria? E sabe a palavra que tem em si mesma a poesia? E sabe o homem que possui voz? Se soubesse que tem em si mesma o ovo, perderia o estado de galinha, já que a galinha vive como em sonho. Não tem senso de realidade, ela é sempre a tragédia mais moderna. Está sempre inutilmente a par, ocupada e distraída.

Etc, etc, etc, e, sem poder saber se do ovo eclodirá uma galinha ou um pássaro de fogo, prossigo. Sem saber se da voz da criança, crescerá um homem que se apropriará de sua voz. Sem saber se da palavra explodirá a poesia, segue o pássaro produzindo o encantamento da vida pela música, transmutando a música em gesto, o gesto em palavra e a palavra, novamente em música e recomeçar pelo fim.

Etc, etc, etc, aterrissar, também aqui, não é chegar a um final - nunca o é - se não colocar-se agora ao nível do solo e realizar uma nova experiência, desvelando outros contornos e novos sentidos pelo processo de nascimento, morte, luto e renascimento da concepção artística e do conhecimento por ela gerado. É transcrever, pelo exercício da escrita a busca de imagens e de uma tessitura de escrita autoral, conduzido por inquietantes flautas e solenes trompas que conduzem a dança frenética do alegórico pássaro. Uma galinha???

---

<sup>157</sup> *Idem*, p. 209.

*Etc, etc., etc.,” é o que cacareja o dia inteiro a galinha. A galinha tem muita vida interior. Para falar a verdade a galinha só tem mesmo é vida interior. A nossa visão de sua vida interior é o que chamamos de “galinha”. A vida interior na galinha consiste em agir como se entendesse. Qualquer ameaça e ela grita em escândalo feito uma doida. Tudo isso para que o ovo não se quebre dentro dela. Ovo que se quebra dentro de galinha é como sangue. A galinha olha o horizonte<sup>158</sup>.*

---

<sup>158</sup> Idem.

## REFERÊNCIAS

ALVARES FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos** [livro eletrônico]. Londrina: EDUEL, 2013.

AMORIM, Marília. **O Pesquisador e Seu Outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**, São Paulo: MUSA, 2001.

AREDA, Felipe. **Exu e a reescrita o mundo**. *Revista África e Africanidades*, ano 1, maio, p. 1-18, 2008. Disponível em: <<http://www.africaeaficanidades.com.br/edicao1.html>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

ARENDT, Hannah. **Homens Em Tempos Sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4ed, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas. Vol. II. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **A Doutrina das Semelhanças**. In: \_\_\_\_\_.Obras Escolhidas. Vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Experiência e Pobreza**. In: \_\_\_\_\_.Obras Escolhidas. Vol. I. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **O Anjo da História**. São Paulo: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BEZERRA, Joelma De Almeida E Silva. **O CORO CÊNICO DA UNIVERSIDADE DA AMAZÔNIA: Experienciando uma identidade a partir de um repertório musical'** 26/06/2015 136 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, Belém Biblioteca Depositária: PPGARTES/UFGPA.

BOLLE, W. **Fisionomia da Metrópole Moderna**: Representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CASA DA MÚSICA. Disponível em: <<https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/obras/o-o-passaro-de-fogo-suite-para-o-orquestra-n%C2%BA-2-igor-stravinski/#tab=0>>. Acesso em: 17 ab. 2019.

CASALDÁLIGA, Pedro, et alli. **Missa da Terra Sem Males**. Rio de Janeiro: Tempo e Presença, 1980.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. E-books Brasil, 2005. Disponível em: <<https://neppec.fe.ufg.br/up/4/o/quixote2.pdf>>. Acesso em: 04 de mai. 2019.

CHORUS IMPACT STUDY. Chorus America. Disponível em:<<https://www.chorusamerica.org/publications/research-reports/chorus-impact-study>>. Acesso em: 11 de jan. 2019.

CASEMIRO, Joanice Vicente. **A EDUCAÇÃO METODISTA E CORO DA UNIMEP: UM OLHAR PARA A SUBJETIVIDADE DOS QUE POR ELE PASSARAM'** 28/02/2014 160 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE METODISTA DE PIRACICABA, Piracicaba Biblioteca Depositária: Biblioteca "Campus " Taquaral .

CLEMENTE, Louise. **Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Itajaí.**' 25/03/2014 168 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UDESC .

CLIFFORD, James. **A Experiência Etnográfica:** Antropologia e Literatura no Século XX. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

DEWEY. John. **A Arte Como Experiência.**1 ed. Martins Fontes.São Paulo: 2010.

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de Termos e Expressões da Música. São Paulo: Ed 34, 2008. Disponível em: <[https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr&id=cL6zQ9vAUwkC&oi=fnd&pg=PA7&dq=dicionario%20de%20musica&ots=yWJBT2xJ0x&sig=LQKYhgy-R7XXnWa6sEEL02bAFz4&fbclid=IwAR0V9kG6\\_krGd2xu7wSZierYB3Ba8Dplf0zS\\_E5Zaaliu5GnxiCqOhfLhKE#v=onepage&q=dicionario%20de%20musica&f=false](https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr&id=cL6zQ9vAUwkC&oi=fnd&pg=PA7&dq=dicionario%20de%20musica&ots=yWJBT2xJ0x&sig=LQKYhgy-R7XXnWa6sEEL02bAFz4&fbclid=IwAR0V9kG6_krGd2xu7wSZierYB3Ba8Dplf0zS_E5Zaaliu5GnxiCqOhfLhKE#v=onepage&q=dicionario%20de%20musica&f=false)>. Cesso em: 05 de mai. 2019.

FLECK, Eliane Cristina. José de Anchieta: Um Missionário entre a História e a Glória dos Altares. **Revista Projeto História**, nº 41, dez de 2010. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/6538/4737>>.Acesso em: 31 ab. 2019.

GAGNEBIN, J.M. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo: ed. 34, 2006.

GRINGS, Bernardo. **O ENSINO DE REGÊNCIA NA FORMAÇÃO DO PROFESSOR DE MÚSICA: UM ESTUDO COM TRÊS CURSOS DE LICENCIATURA EM MÚSICA DA REGIÃO SUL DO BRASIL'** 01/04/2011 150 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UDESC.

JACQUES, Paola Berenstein; **Pensar por Montagens** In:\_\_\_\_\_Nebulosas do Pensamento: Tomo I: Modos de Pensar. Salvador. EDUFBA, 2018.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin:** O Marxismo da Melancolia. 3ed. Rio de Janeiro:1999.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana:** Danças, piruetas e mascaradas. 5 ed.Belo Horizonte:Autêntica Editora, 2015.

LEZAMA, José. **Paradiso**. São Paulo: Estação Liberdade, 2014.

\_\_\_\_\_. **Três imagens do Paraíso** In: \_\_\_\_\_ Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas, Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 73-94, 2015.

LIMA, João Gabriel et BAPTISTA, Luís Antônio. Itinerário do Conceito de Experiência na Obra de Walter Benjamin. **PRINCÍPIOS**, Revista de Filosofia Natal: nº 33, Vol. 20. p. 449-484, 2015. Disponível

em: <<https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7526>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

LIMA, Francisco, MAGALHÃES, Suzana. Modernidade e Declínio da Experiência em Walter Benjamin. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**. Maringá: nº2, Vol.32, p. 147-155, 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/7396/0>>. Acesso em 11 jul. 2018.

LISPECTOR, Clarice. **A Hora da Estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. **Para não Esquecer**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999(a).

\_\_\_\_\_. **Clarice na Cabeceira**: crônicas. Teresa Monteiro, org. Rio de Janeiro: Rocco, 2010 (1).

\_\_\_\_\_. **Clarice na Cabeceira**: contos. Teresa Monteiro, org. Rio de Janeiro: Rocco, 2010 (2).

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin Aviso de Incêndio**: uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Programa Panorama Especial da TV Cultura**. Entrevista concedida em 01/02/1977. Disponível em: <[HTTPS://youtu.be/onHP112EVnU](https://youtu.be/onHP112EVnU)>. Acesso em 07/10/2019.

MELO NETO, João Cabral de. **Morte e Vida Severina**: auto de Natal pernambucano. 1ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/28000398.pdf>> . Acesso em: 06 de mai. 2019.

MORAES, Davi Silvino. **FORMAÇÃO HUMANA E MUSICAL ATRAVÉS DO CANTO COLETIVO: UM ESTUDO DE CASO NO CORAL DA ADUFC.**' 20/07/2015 171 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, Fortaleza Biblioteca Depositária: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ/BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS.

MOREIRA, Caio Cesar. **Software para prática de regência coral**' 23/09/2013 100 f. Mestrado em CIÊNCIA DA COMPUTAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: IME.

MURICY, Kátia. A Magia da Linguagem- Filosofia, Linguagem e escrita em Walter Benjamin in Revista Educação. São Paulo, **Segmento**, p. 76-85, 2008.

NORONHA, Lina Maria. O Canto Orfeônico e a Construção do Conceito de Identidade Nacional. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS, 8. **Anais...** São Paulo: USP, 2009.

OTTE, Georg. **Rememoração e Citação em Walter Benjamin**In: \_\_\_\_\_ Revista de Estudos de Literatura. Belo Horizonte, n° 4, 1996. Disponível em <<http://www.lettras.ufmg.br/poslit>>.

POPOVA, Nikoleta Stefanova. **El espiritual negro: aspectos poético-musicais y recursos para La interpretación**. 405 f. Tese. (Programa de Doctorado de Formación Del Profesorado Del Departamento de Didacticas Especiales)- Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria. 2011.

POVOS INDÍGENAS DO BRASIL. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Tupari>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

ROUANET. S. **Apresentação**. In: Benjamin, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1994.

SARLO, Beatriz. **Sete Ensaios sobre Walter Benjamin e Um Lampejo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

Silva, Caiti Hauck da. **"Preparação vocal em coros comunitários: estratégias pedagógicas para construção vocal no Comunicantus: laboratório coral do departamento de Música da ECA-USP"** 01/09/2012 193 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP

TEIXEIRA, Lúcia Helena. **Festivais de Coros do Rio Grande do Sul (1963-1978): práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia**. 431f. Tese (Doutorado em Música)- Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/122549>>. Acesso em: 27 ago. 2018.

**UP GRADE-CONNECT-REACHOUT PROJECT**. *European Choral Association* .Disponível em: <<https://europeanchoralassociation.org/activities/cooperation-projects/urc/>> . Acesso em: 11 de jan. 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuras da Máscara na Grécia Antiga. In: VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

## REFERÊNCIAS LEGAIS

BRASIL. Constituição da República Federativa do Brasil: texto constitucional promulgado em 5 de outubro de 1988, com as alterações determinadas pelas Emendas Constitucionais de Revisão nº 1a 6/94, pelas Emendas Constitucionais nº 1/92 a 91/2016 e pelo Decreto Legislativo nº 186/2008. - Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2016. 496 p.

BRASIL. Lei nº9394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. 2 ed. Brasília, Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2018. 58p. Disponível em: <[http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/544283/lei\\_de\\_diretrizes\\_e\\_bases\\_2ed.pdf](http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/544283/lei_de_diretrizes_e_bases_2ed.pdf)>. Acesso em: 10 de abr. 2018.

BRASIL. Lei nº 5.692, De 11 de Agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Disponível em: <<https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>>. Acesso em: 10 de abr. 2018.

BRASIL. Lei nº 11.892, de 29 de dezembro de 2008. Institui a Rede de Educação Profissional, Científica e Tecnológica, cria os Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, e dá outras providências. In: Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 29 dez. 2008. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2007-2010/2008/lei/l11892.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11892.htm)>. Acesso em: 10 de abr. 2018.

BRASIL. Plano Nacional de Educação. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/l13005.htm)> Acessado em março de 2019.

Universidade Federal de Pelotas. Estatuto do Coral UFPel. Pelotas, 2015, p.1

Universidade Federal de Pelotas. Regimento Geral da UFPel. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/scs/regimento/>>. Acesso em: 05 de out. 2018.

Universidade Federal de Pelotas. Resolução 06 de 03 de março de 2016 do Conselho Coordenador do Ensino, da Pesquisa e da Extensão desta instituição. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/scs/cocepe/resolucoes/2016-2/>>. Acesso em: 05 de out.2018.

Universidade Federal de Pelotas. Manual de Normas UFPel para Trabalhos Acadêmicos. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/sisbi/normas-da-ufpel-para-trabalhos-academicos/>>. Acesso em: 13 de mai. 2019.

## REFERÊNCIAS MUSICAIS

CARABAJAL, Peteco. **Como Pájaros en El Aire**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=yF5TBj2iESw>>. Acesso em: 01 de mar.

2019. Vídeo, 3min26seg.

CASALDÁLIGA, Pedro; COPLAS, Martin. **Missa da Terra Sem Males**. Disponível

em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ry9xnQVecjs>>. Acesso em: 10 de jan.

2019. Vídeo, 208min.

JARA, Vitor. **Te Recuerdo Amanda**. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=1q2\\_zOfuGcA](https://www.youtube.com/watch?v=1q2_zOfuGcA)>. Acesso em: 01 de mar. 2019.

Vídeo, 2min35seg.

MIRANDA, Marlui. **Ihu 2 Kewere: Rezar**. Disponível

em: <[https://www.mixcloud.com/themultimanwebradio/marlui-miranda-missa-](https://www.mixcloud.com/themultimanwebradio/marlui-miranda-missa-ind%C3%ADgena-ihu-2-kewere-rezar-1997-432hz/)

[ind%C3%ADgena-ihu-2-kewere-rezar-1997-432hz/](https://www.mixcloud.com/themultimanwebradio/marlui-miranda-missa-ind%C3%ADgena-ihu-2-kewere-rezar-1997-432hz/)>. Acesso em: 10 de jan.

2019. Áudio, 50min 45seg.

RAMIREZ, Ariel. **Misa Criolla**. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=gqVYE9RrpFU>>. Acesso em: 10 de jan: 2019.

Vídeo, 23min14seg.

STRAVINSKY, Igor. **O Pássaro de Fogo**: Suíte. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KyNY7XjQ1vE>> .Finale. Acesso em: 01 de mar.

2019. Vídeo, 3min06seg.

## **APÊNDICES**

## Apêndice A – Quadro de Aspectos Contextuais e Textuais.

1. ASPECTOS CONTEXTUAIS/TEXTUAIS		
1.1 Obra		
1.2 Autor(es)	Música:	Letra:
	Arranjo:	
1.3 Contexto Histórico/estético		
1.6 Aspectos poéticos relevantes		
1.5 Tradução do Texto/ Pronúncia		
1.7 Obs (Imagens)		

Fonte: o pesquisador, 2018.

## Apêndice B – Quadro de Aspectos Musicais, Formais e Expressivos.

1. ASPECTOS MÚSICAIS / FORMAIS / EXPRESSIVOS		
2.1 Forma		
2.2 Fraseologia		
2.3 Respirações		
2.4 Afinação horizontal		
2.5 Afinação Vertical		
2.6 Câmbios Harmônicos (modulações)		
2.7 Acordes Especiais (7 <sup>a</sup> , 9 <sup>a</sup> , dim, aum, cluster, etc)		
2.8 Textura da Composição/Arranjo	2.8.1 Contraponto homofônico (movimento melódico paralelo, contrário, oblíquo)	
	2.8.2 Contraponto Polifônico (imitação direta, caranguejo, aumento, diminuição)	
	2.8.3 Melodia acompanhada (temas, solos)	
2.9 Rítmica	2.9.1 Leitura Rítmica	
	2.9.2 Precisão e Exatidão (entradas e cortes)	
2.10 Tempo/ Agógica	2.10.1 Andamento/Câmbios de tempo	
	2.10.2 Câmbios Agógicos ( <i>acell, rittar, rall, a tempo, rit</i> )	

2.11 Dinâmica	2.11.1 Planos dinâmicos ( <i>pp, p, mp, mf, f, ff</i> , etc, equilíbrio entre 1° e 2° planos)	
	2.11.2 Câmbios dinâmicos ( <i>cresc, Decresc</i> , reguladores)	
2.12 Prosódia (ajustes e deslocamentos de acentos)		
2.13 Caráter da Obra (expressão geral, câmbios)		
2.14 Obs.  (Imagens)		

Fonte: o pesquisador, 2018.

## Apêndice C - Quadro de Aspectos Técnico-vocais e de Sonoridade.

1. ASPECTOS VOCAIS/ SONORIDADE		
3.1 Obra		
3.2 Autor(es)/Ar.		
3.3 Formação Vocal (SSA, TBB, SAB, SATB, divisi)		
3.4 Extensões vocais exigidas (SATB, divisi)		
3.4 Aquecimento Vocal	3.4.1 Relaxamento/ Alongamento/Postura	
	3.4.2 Mecânica Corporal	
	3.4.3 Respiração/Controle do Ar	
	3.4.4 Ressonância	
	3.4.5 Vocalização (formas vocálicas, câmbios e combinações entre vogais)	
	3.4.6 Ampliação de tessitura	
	3.4.7 Dicção/Articulação ( <i>legatto, non legatto, stacatto, marcatto</i> )	
	3.4.8 Agilidade e	

	Flexibilidade	
3.5 Homogeneidade e Equilíbrio (horizontal e vertical)		
3.6 Melhoria de Afinação (horizontal e vertical)		
3.7 Obs. (Imagens)		

Fonte: o pesquisador, 2018.

## Apêndice D - Quadro de Aspectos Gestuais.

1. ASPECTOS GESTUAIS	
4.1 Obra	
4.2 Autor(es)/Ar.	
4.3 Compasso (simples, composto, assimétrico, livre)	
4.4 Compasso escrito x compasso verdadeiro	
4.5 Alternância de Compassos	
4.6 Ataque (tético, anacrústico, acéfalo)	
4.7 Aglutinações/Subdivisões	
4.8 Articulação ( <i>non legato</i> , <i>legato</i> , <i>stacatto</i> , <i>marcato</i> )	
4.9 Fermatas (com cesura, sem cesura, G.P.)	
4.10 Entradas e Cortes	
4.11 Dinâmicas (cresc,decresc, planos dinâmicos,reguladores)	
4.12 Agógicas (acell, rittar,rit, câmbios de tempo)	
4.13 Condução rítmica (acentos, pontos de apoio)	
4.14 Hemíolas	
4.15 Obs. (Imagens)	

Fonte: o pesquisador, 2018.

Apêndice E– Partitura de *Pot-pourri* de canções latinoamericanas.

**POT-POURRI DE CANÇÕES LATINOAMERICANAS**  
( Ay aguita de mi Tierra, Quando por la Mañana,  
Quando sali de Cuba)

♩ = 84

**1**

Voz I  
1. Ay a- gui - ta de mi tie - rra que cor-re lim- pia\_y se - re - na,

Voz II  
2. Si\_en el fon - do de tus o - jos me pu-die - raver un di - a

**5**

en e- llla se mi - ram siem - pre los o - jos de mi mo - re - na.

ay a gui - - ta de mi - tie - rra - in - vi día le - cau - sa - ri - a.

**9**

Ah!

Ay a - gui - ta de - mi tie - rra que co-rre lim - pia\_y se - re - na.

♩ = 140

**13**

1. Cuan - do por la ma - ña - na, su - bo\_a la\_er - mi - ta

2. Se me\_ha - ce cues - ta\_a - ba - jo, la cues - ta\_a - ri - ba

**18**

y cuan - do ba - jo, le - ré, y cuan - do

y cuan - do ba - jo, le - ré, y cuan - do

## Pot-pourri decanções latinoamericanas

2

22

ba - jo, si me\_ha - ce cues - ta\_a - ri - ba, la cues - ta\_a -

ba - jo , si me\_ha - ce cues - ta\_a - rri - ba, la cues - ta\_a -

28

ba - jo. Nun - ca po - dré mo - rrir - me, mi co - ra - zón no lo ten - go\_a - qui.

ba - jo. Nun - ca po - dré mo - rrir - me , mi co - ra - zón no lo ten - go\_a - qui

33

A - lli - me\_es - tá\_a - guar - dan - do, me\_es - tá\_es - pe - ran - do que - vuel - va\_a - lli.

A - lli me\_es - tá\_a - guar - dan - do, me\_es - tá\_es - pe - ran - do que vuel - va a - lli.

37

Cuan - do sa - li de Cu - ba, de - jé mi vi - da, de - je mi\_a - mor,

Cuan - do sa - li de Cu - ba de - jé mi vi - da, de - jé mi\_a - mor,

42

cuan - do sa - li de Cu - ba, de - jé\_en - te - rra - do mi co - ra - zón.

cuan - do sa - li de Cu - ba, de - jé\_en - te - rra - do mi co - ra - zón.

Apêndice F– Partitura de *Quando La Sera*.

**QUANDO LA SERA**

Filippo Azzaiolo  
(sec. XVI)

$\text{♩} = 100$

Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo

Quan - do la se - ra can - ta il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si -  
 gno - ra fa chia - mar Mart - tin, bel - lo Mart - tin, bal - la Mart -  
 gno - ra fa chia - mar Mart - tin, bel - lo Mart - tin, bal - la Mart -  
 gno - ra fa chia - mar Mart - tin, bel - lo Mart - tin, ca - ro Mart - tin,  
 gno - ra fa chia - mar mart - tin, bel - lo Mart - tin, ca - ro Mart - tin,

4

tin, can - ta Mart - tin. Fa - si - num - fa - si - num - fa - si - num - ne - na, ca - ra ma -  
 tin, can - ta Mart - tin. Fa - si - num - fa - si - num - fa - si - num - ne - na, ca - ra ma -  
 sal - ta Mart - tin. Fa - si - num - fa - si - num - fa - si - num - ne - na, ca - ra ma -  
 sal - ta Mart - tin. Fa - si - num - fa - si - num - fa - si - num - ne - na, ca - ra ma -

7

11

$\text{♩} = \text{♩}$  D.C.

don - na ché lo fa - t'a me, Lo fa - t'a me.  
 dn - na ché lo fa - t'a me, lo fa - t'a me.  
 du - na ché lo fa - t'a me, lo fa - t'a me.  
 don - na ché lo - fa - t'a me, lo fa - t'a me.

Apêndice G– Partitura de *La Voix*.

## LA VOIX

(VOX PUERI, VOX JUVENI, VOX HOMINI)

Anônimo latinoamericano/anônimo sec. XVI/Moisés Simons/  
Jorge Preiss/Spiritual tradicional.  
Adaptação: Carlos Oliveira

*La Voix (A Voz)* é um quodlibet feito de fragmentos de músicas que fizeram parte de minha trajetória como cantor, desde a infância no orfêo do colégio Dom João Braga, passando pelo Coro Juvenil da Escola Técnica Federal de Pelotas, e os coros universitários da UCPel e UFPel e como regente dos coros da Escola de Belas Artes Heitor de Lemos, Ipiranga, Vozes do rio Grande, Instituto de Letras e Artes e UFPel.

Reúne, anacrônica e anarquicamente, fragmentos deas canções:

- 1- Ay aguita de mi tierra . Folclora chileno;
- 2- Quando la Sera. Renascença italiana de Filipo Azzaiolo;
- 3- El Manisero. Son cubano de Moisés Simons e arranjo de Rubén Suárez Canoniero;
- 4- Ave Maria Guarani. Peça sacra de Jorge Preiss
- 5- Creio em Ti. autor desconhecido e arranjo de José Acácio Santana
- 6- By an' By. Tradicional Spiritual com arranjo de Marvin Curtis.

Para ser cantada pelos amigos que habitam ou habitaram minha aldeia!  
Para rememorar e para celebrar!

♩ = 68  
Singelamente

Soprano  
Ay a-gui-ta de mi tie-rra que cor-re lim-pia\_y se-re-na,

Alto  
Ay a-gui-ta de mi tie-rra que co-rre lim-pia\_y se-re-na,

Tenor

Baixo

5

Soprano  
en e-lla se mi-ram siem-pre los o-jos de mi mo-re-na,

Alto  
en e-lla se mi-ram siem-pre los o-jos de mi mo-re-na,

Tenor

Baixo

9 *animado*

Ah!

Ay - a - gui - ta de - mi tie - ra que co - rre lim - pia y se - re - na. Quan - do la

Quan - do la

Quan - do la

Quan - do la

♩ = ♪ = 88

13

se - ra can - ta \_ il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si - gno - ra fa chia - mar Mart -

se - ra can - ta \_ il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si - gno - ra fa chia - mar Mart -

se - ra can - ta \_ il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si - gno - ra fa chia - mar Mart -

se - ra can - ta \_ il gri - o - lin, bel gri - o - lin, la mia si - gno - ra fa chia - mar mart -

♩ = 76

17

tin, bel - lo Mart - tin.

tin, bel - lo Mart - tin.

tin, bel - lo Mart - tin.

tin, bel - lo Mart - tin, pom pim pom Pim pom

Ma - ni!

Ma - ni!

fa - da - ba - da Ba - da - ba fa - da - ba - da Ba - da - ba

fa - da - ba - da Ba - da - ba fa - da - ba - da Ba - da - ba

pim pom pim pom pim pom pim pom

25

Ca - se - ri - ta no te, a cues - tes a dor - mir sin co - mer me un cu - cu

fa - da - bu - da Ba - da - bu fa - da - ba - da Ba - da - ba

fa - da - bu - da Ba - da - bu fa - da - ba - da Ba - da - ba

pim pom pim pom pim pom pim pom

29

ru - cho de ma - ní. A - mén, Je - sus.

fa - da - ba - da A - mén, Je - sus.

fa - da - ba - da. A - mén, Je - sus.

pim pom. A - mén, Je - sus.

33

Tu - pá, Ñan - de - ru a - ro, Ma - ri a.

Tu - pá Ñan - de - ru a - ro, - Ma - ri a.

Tu - pá, Ñan - de - ru ar - ro, Ma - ri a.

Tu - pá, Ñan - de - ru a - ro, Ma - ri a.

39

Crei - o em Ti ao ver que a chu - va cai e faz a flor nas cer.

Crei - o em Ti ao ver que a chu - va cai e faz a flor nas - cer.

Crei - o em Ti ao ver que a chu - va cai e faz a flo nas - cer.

Crei - o em Ti ao ver que a chu - va cui e faz a flo nas - cer.

44

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em - Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

49

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a - mor

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a - mor

Crei - o\_em - Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a - mor

54

do teu a - mor. Crei - o\_em Ti. Crei - o\_em Ti.

do Teu a - mor. Crei - o\_em Ti. Crei - o\_em Ti.

do Teu a - mor. Crei - o\_em Ti. Crei - o\_em Ti.

do Teu a - mor. Crei - o\_em Ti. Crei - o\_em Ti.

59

$\text{♩} = 60$  Lamentoso

By an' By Oh By an' by By By Oo

By an' By By By By ----- an' by ----- I'm gon - na lay down dis

By an' By By By an' by By By Oo

By an'l By By an' by By an' By

63  
 Oh By an' by By an' by an' by Oh  
 heav - y load By by By an' by I'm gon na lay down.  
 Oo By By an' by By By Oh

67  
 I'm gon na lay down, Me voy!  
 I'm gonna lay down. Ba - da - ba fa - da - ba da  
 I'm gonna lay down Ba - da - ba fa - da - ba - da  
 I'm gonna lay down. Ba - da - ba fa - da - ba - da

71  
 Me voy! Me voy!  
 ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da  
 ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - bu - da  
 ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - bu - da

75  
 Ba!  
 fa - da - ba - da fa - da - ba - da Ba!  
 fa - da - ba - da fa - da - ba - da Ba!  
 fa - da - ba - da fa - da - ba - da Ba!

*Ataca a tempo* ♩ = 88

ANEXOS

Anexo 1 - Partitura de *El Manisero*.

EL MANISERO

Moisés Simons  
Ar. Rubén Suárez Canoniero

♩ = 76

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Ma - ní! Ma - ní!

Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba

Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba

Pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom

6

Ca - se - ri - ta no te a cues - tes a dor - mir sin co - mer te un cu - cu - ru - cho de ma - ní.

fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

pim pom pim pom pim pom pim pom pim pom

11

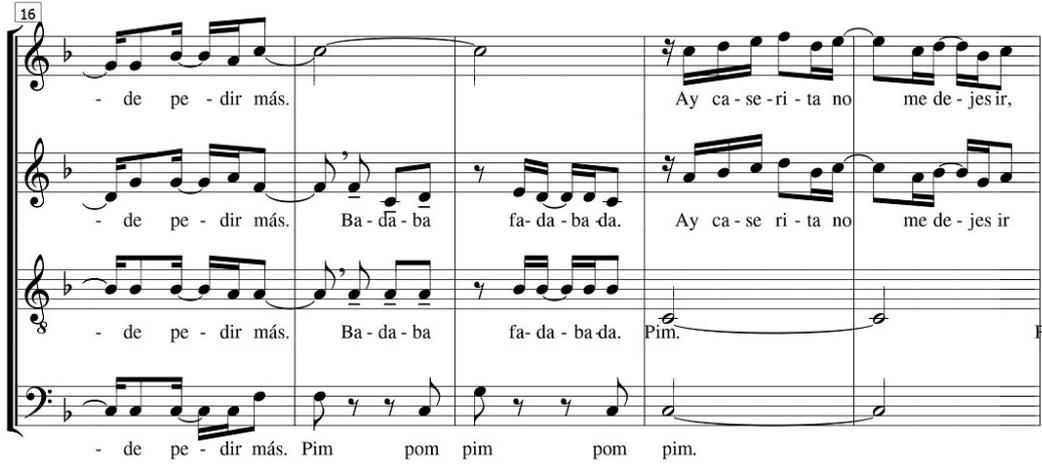
Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue

ba - da - ba fa - da - ba - da. Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pue

ba - da - ba fa - da - ba - da. Que sa - bro - si - to y ri - co es - tá ya no se pe

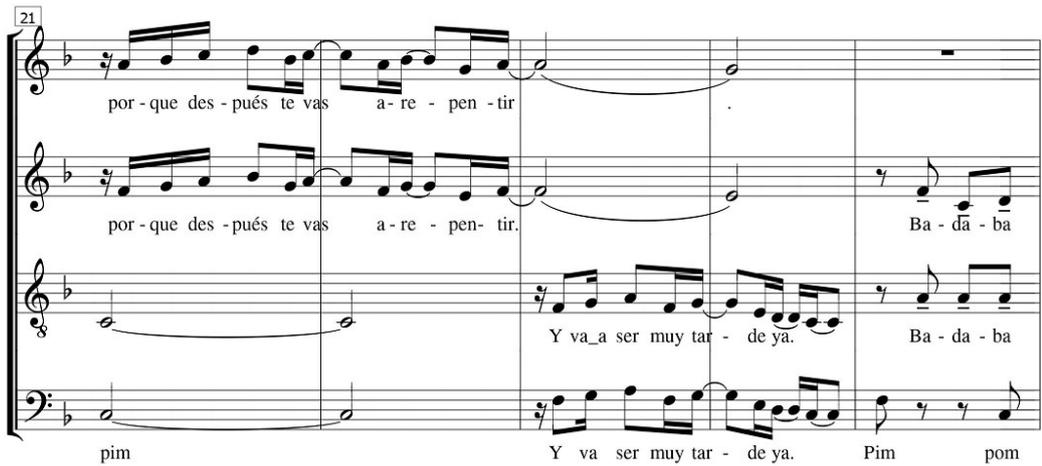
pim pom pim pom pim. que sa - bro - si - o y ri - co es - tá ya no se pue

16



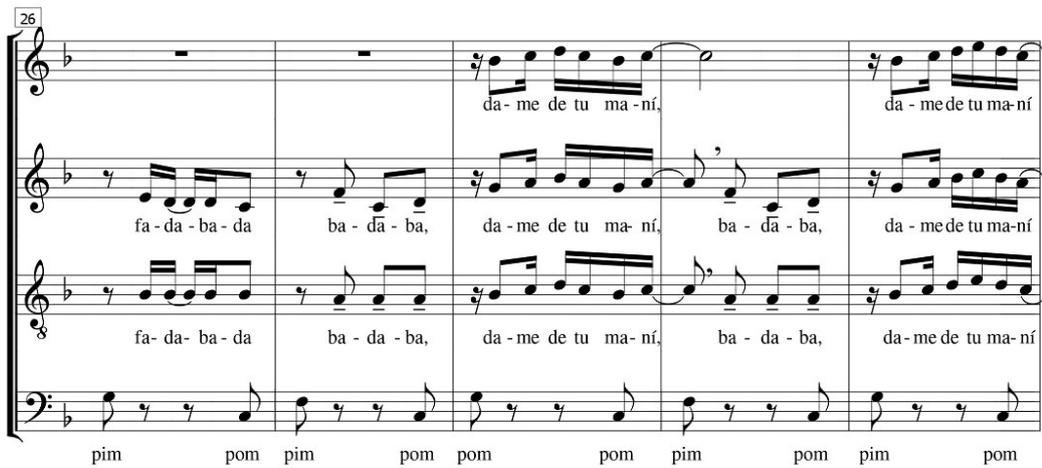
- de pe - dir más. Ay ca - se - ri - ta no me de - jes ir,  
 - de pe - dir más. Ba - ña - ba fa - da - ba da. Ay ca - se ri - ta no me de - jes ir  
 - de pe - dir más. Ba - da - ba fa - da - ba da. Pim.  
 - de pe - dir más. Pim pom pim pom pim.

21



por - que des - pués te vas a - re - pen - tir.  
 por - que des - pués te vas a - re - pen - tir. Ba - ña - ba  
 Y va a ser muy tar - de ya. Ba - da - ba  
 pim Y va ser muy tar - de ya. Pim pom

26



da - me de tu ma - ní, da - me de tu ma - ní  
 fa - da - ba - da ba - ña - ba, da - me de tu ma - ní, ba - ña - ba, da - me de tu ma - ní  
 fa - da - ba - da ba - da - ba, da - me de tu ma - ní, ba - da - ba, da - me de tu ma - ní  
 pim pom pim pom pom pom pim pom pim pom

31

que\_es - ta no - che no voy a po - der dor - mir sin co - mer - me\_un cu - cu ru - cho de ma - ní.

que\_es - ta no - che no voy a po - der dor - mir sin co - mer - me\_un cu - cu ru - cho de ma - ní.

que\_es - ta no - che no voy a po - der dor - mir sin co - mer - me\_un cu - cu ru - cho de ma - ní.

pim pom pim pom pim, sin co - mer me\_un cu - cu - ru - cho de ma - ní

35

ru - cho de ma - ní. Me voy! Me voy!

ru - cho de ma - ní. Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

ru - cho de ma - ní. Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

ru - cho de ma - ní Ba - da - ba fa - da - ba - da ba - da - ba fa - da - ba - da

40

Me voy! Ba!

ba - da - ba fa - da - ba - da fa - da - ba - da fa - da - ba - da. Ba!

ba - da - ba fa - da - ba - da fa - da - ba - da fa - da - ba - da. Ba!

ba - da - ba fa - da - ba - da fa - da - ba - da fa - da - ba - da. Ba!

## Anexo 2 - Partitura de Ave Maria Guarani.

## AVE MARIA GUARANI

Jorge Preiss, 1978

1 *mf*

Soprano  
TU - PÃÑAN DE-RA A RO MA RI - A

Contralto  
*mf*  
TU - PÃÑAN DE-RA A RO MA RI - A

Tenor  
*mf*  
TU - PÃÑAN DE-RA A RO MA RI - A

Baixo  
*mf*  
TU - PÃÑAN - DE-RA A RO MA RI - A

6

NDERE-NI-HÉ TU PÃ GRA-CI AR CHE TU PÃ ÑAN DE -

NDERE NI HÉ TU PÃ, GRA-CI AR CHE TU PÃ ÑAN DE -

NDERE NI HÉ TU PÃ, GRA-CI AR CHE TU PÃ ÑAN DE -

NDERE NI HÉ TU PÃ, GRA-CI AR CHE TU PÃ ÑAN DE -

12

YARA NDE RU NA MO O - YCO Y - MOM BE Ú CA

YARA NDEI RU NA MO O - YCO Y - MOM BE Ú CA

YARA NDEI RU NA MO-O - YCO Y MOM BE Ú CA

YARA NDEI RU NA MO O YCO Y MOM BE Ú CA

18

TU PI RAMO CREI - CO CU - ÑA PA BE A - GNI YO TOM BE

TU PI RAMO CREI - CO CU ÑA PA BE A - GNI YO TOM BE

TU PI RAMO CREI - CO CU ÑA PA BE A GNI YO TOM BE

TU PI RAMO CREI - CO CU ÑA PA BE A GNI YO TOM BE

25

U CA TU PI RA - ME A - BE OY - CO NDE MEN BI RA JE -

U CA TU PI - RA - ME A - BE OY - CO NDE - MEN - BI - RA JE -

U CA TU PI - RA - ME A - BE OY - CO NDE - MEN - BI - RA JE -

U CA TU PI - RA - ME A - BE OY - CO NDE - MEN - BI - RA JE -

32

SUS SAN - TA - MA - RI A TU - PĀ CI MA RA - NIM BA - É EM

SUS SAN - TA MA - RI A TU - PĀ CI MA RA - NIM BA - É EM

SUS SAN - TA MA - RI A TU - PĀ CI MA RA - NIM - BA - É EM

SUS SAN - TA MA - RI A TU - PĀ CI MA RA - NIM - BA É EM

39

BO É NDE MEN BI - RAU - PÉ O - RE Y

BO É NDE-MEN BI - RAU - PÉ O - RE Y

BO É NDE-MEN BI - RAU - PÉ O - RE Y

BO É NDE-MEN BI - RAU - PÉ O - RE Y

45

~ÑAN-GA I - PÁ BA - É RE - HE ANG - BA - É O RE MO NO MO

ÑAN-GA - I - PÁ BA - É RE - HE ANG - BA - É O-RE MA NO MO

ÑAN-GA - I - PÁ BA - É RE - HE ANG - BA - É O RE MA NO MO

ÑAN-GA - I - PÁ BA - E RE - HE ANG - BA - É O RE MA NO MO

51

TA - RA - MO A - BE A - - MÉN, JE - SUS

TA - RA - MO A - BE A - - MÉN, JE - SUS

TA - RA - MO A - BE A - MÉN, JE SUS

TA - RA - MO A - BE A - - MÉN, JE - SUS

Anexo 3 - Partitura de Creio em Ti.

# CREIO EM TI

♩ = 88

Autor desconhecido  
Ar. José Acácio Santana

Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo

Crei - o\_em Ti ao ver que\_a chu - va cai e faz a flor nas - cer.

Crei - o\_em Ti pois sei que\_en - quan - to\_é noi - te\_a - qui é di - a\_a - li.

Crei - o\_em Ti por - que me des - te\_o ri - so\_e\_a dor, me des - te\_o\_a mor do Teu a - mor.

1. Crei - o\_em Ti. Crei - o\_em Ti. di - rei en - tão: Crei - o\_em Ti.  
2. Crei - o\_em Ti. Crei - o\_em Ti. di - rei en - tão: Crei - o\_em Ti.

Anexo 4 - Partitura de By an' By.

# By An By

Tradicional Spiritual

arranged by  
MARVIN CURTIS

The musical score is arranged for four voices: soprano, alto, tenor, and bass. It is in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The score is divided into three systems, each starting with a measure number in a box (1, 5, 10). Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The lyrics are: "By an' By Oh By an' by By By By an' by By By By an' by By By By an' by I'm gonna lay down dis heav-y load By by By an' by I'm gon na lay down dis heavy load I know my robe's gon-na fit me well I'm gon na lay down dis heav-y load. Oh, one dese morn-ings bright and fair I'm gon na lay down dis heav-y load." The score includes various musical notations such as rests, beams, and slurs.

15

Solo voice

tried it on at da gates ob hell. I'm gon na lay down dis heavy load.  
 take my wings and I'll cleave de air.

Oo Oo Oh By an'by  
 Oo By By  
 Oo By byan'by  
 Oo By By

20

By By Oo Oo Oh By an' by By an'by an' by  
 By an' by I'm gon na lay down dis heav - y load. By By By an'by  
 By By Oo Oo By Byan' by By By  
 By By an' by Oo By By By By an'

25

Oh I'm gon na laydown, I'm gonnalay down dis heav - y load. D.C.  
 I'mgon na lay down. I'mgonna lay down. Oo Oo  
 Oh I'mgonna lay down. Oo  
 by Oh I'm gon nalay down. Oo

Anexo 5 - Capa do Programa do Concerto Vox Nocte/CoralUFPel/2017.



## Anexo 6 - Contra-capa do Programa do Concerto Vox Nocte/Coral UFPel/2017.

1- Media Vita (Notker Balbulus)

Arr: Michael McGlynn

Solo: Hugo Lopes

2- Eccho (Orlando di Lasso)

3- Ave Maria Angelus Domini (Franz Biebl)

4- Ó Salutaris Hostia (Ēriks Ešvalds)

Solos Ândria Rodrigues e Fernanda Miki

5- Wade In The Water - Traditional Spiritual

Arr. Lydia Adams

Solo: Felipe Zocal

6- MLK (U2)

Arr. Bob Chilcott

Solo: Cristiano Mendes

7- Vilarejo (Marisa Monte/Pedro Baby/Calinhos Brown/Arnaldo Antunes) Arr. Marcelo Minal

8- Un Vestido Y Un Amor (Fito Paez)

Arr. Josefina Severino

Solos: Denise Vargas e Lucas Sagaz

9- Gaudêncio Sete Luas (Luiz Coronel/ Marco Vasconcelos)

Arr. Thiago Flores

10 - Locura de Murga (Mariana Ingold)

Arr. Carlos Villanueva

## Anexo 7 - Capa do Programa do Concerto Vox Chorum/CoralUFPEl/2018.

**REALIZAÇÃO:**



**CONCERTO VOX CHORUM  
CORAL UFPEL/2018**

O Concerto VOX CHORUM é um tríptico musical, no qual sonhar-rememorar - despertar constrói uma narrativa coral que conduz o ouvinte desde a idade média até os dias atuais e apresenta temas como o sonho, a beleza, a religiosidade humana, o amor, a utopia e relembra figuras fundamentais na história como Martin Luther King, a partir de compositores consagrados da música erudita, como Eriks Esenvalds, Morten Lauridsen, John Rutter e popular, como: Caetano Veloso, U2, Tribalistas, Renato Russo.

**concerto  
VOX CHORUM**



**APÓIO INSTITUCIONAL:**




**PR**  
Pro-Reitoria de  
**EC**  
Extensão e Cultura



**CENTRO DE ARTES**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

**CORAL UFPEL/2018**

Capela Nossa Senhora Mãe dos Homens  
Santa Casa de Misericórdia  
Novembro 27 - 20h  
Pelotas-RS

## Anexo 8 – Miolo do Programa do Concerto Vox Chorum/CoralUFPel/2018.

<b>Parte I</b>		
<b>1. Only in Sleep</b> Compositor: Eriks Esenvalds / Sara Teasdale Solo: Mércia Sousa	<b>8. Wade In The Water</b> Compositor: Traditional Spiritual Arranjadoras: Lydia Adams/Cynthia Davis Solo: Felipe Zocal Lucas Sagaz	
<b>2. Dirait-on</b> Compositor: Morten Luridsen / Rainer Maria Rilke	<b>9. MLK</b> Compositor: U2 Arranjador: Bob Chilcott Solo: Felipe Zocal	
<b>3. Luz do Sol</b> Compositor: Caetano Veloso Arranjador: Eduardo Fonseca		
<b>4. Tú Me Robaste</b> Compositor: Giñes de Morata	<b>Parte II</b>	
<b>Parte II</b>	<b>10. Eres Tú</b> Compositor: Joan Calderón Lopes Arranjador: Robert Delgado Solo: Izabella Santos	
<b>5. Media Vita</b> Compositor: Notker Balbulos Arranjador: Michael McGlynn Solo: Hugo Venâncio Lopes	<b>11. Vilarejo</b> Compositor: Tribalistas Arranjador: Marcelo Minal	
<b>6. The Lord Bless You And Keep You</b> Compositor: John Rutter	<b>12. Por Enquanto</b> Compositor: Renato Russo Arranjador: Eduardo Dias Carvalho	
<b>7. Oh, Salutaris Hostia</b> Compositor: Eriks Esenvalds Solo: Mércia Sousa Izabella Santos		
		<hr/> <b>FICHA TÉCNICA</b>
		Regência: <b>Carlos Oliveira</b> <b>Salatiele Gomes</b> <b>Marcelo Valente Jr.</b>
		Acompanhamento ao piano: <b>Ederson Duarte</b>
		Apoio Técnico-vocal: <b>Mércia Sousa</b>
		Técnico em Música/Gravação: <b>Otávio Delevedove</b>

