

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC**  
**CENTRO DE ARTES – CEART**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS**

**CARLA DOMINGUES BATISTA PORTO**

**“UM SONHO MUITO SONHADO”**: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE  
CONSTRUÇÃO DE UM VÍDEO COLABORATIVO DO CICLO COROA DE SONHO,  
PARA SOLISTA, PIANO E CORO, DE FREDERICO RICHTER (1932-2023).

**FLORIANÓPOLIS**

**2023**

**CARLA DOMINGUES BATISTA PORTO**

**“UM SONHO MUITO SONHADO”:** REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE  
CONSTRUÇÃO DE UM VÍDEO COLABORATIVO DO CICLO COROA DE SONHO,  
PARA SOLISTA, PIANO E CORO, DE FREDERICO RICHTER (1932-2023).

Tese apresentada como requisito para obtenção do  
título de doutora em Música pelo Programa de  
Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, da  
Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc,  
dentro da linha de pesquisa Processos Criativos.  
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de  
Barros.

**FLORIANÓPOLIS**

**2023**

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da  
Biblioteca Universitária Udesc,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Porto, Carla

"Um sonho muito sonhado" : Reflexões sobre o processo de construção de um vídeo colaborativo do ciclo Coroa de Sonho, para solista, piano e coro, de Frederico Richter (1932-2023). / Carla Porto. -- 2024.

286 p.

Orientador: Guilherme Sauerbronn de Barros

Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2024.

I. Canção. 2. Pesquisa artística. 3. Interpretação. 4. Metáfora. 5. Conceito de reflexão. I. Sauerbronn de Barros, Guilherme. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Design e Moda, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

**CARLA DOMINGUES BATISTA PORTO**

**“UM SONHO MUITO SONHADO”:** REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO DE  
CONSTRUÇÃO DE UM VÍDEO COLABORATIVO DO CICLO COROA DE SONHO,  
PARA SOLISTA, PIANO E CORO, DE FREDERICO RICHTER (1932-2023).

Tese apresentada como requisito para obtenção do  
título de doutora em Música pelo Programa de  
Pós-Graduação em Música do Centro de Artes, da  
Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc,  
dentro da linha de pesquisa Processos Criativos.  
Orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de  
Barros.

**BANCA EXAMINADORA**

Guilherme Sauerbronn de Barros, Doutor  
Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC

**Membros**

Bibiana Maria Bragagnolo, Doutora  
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

Luiz Guilherme Duro Goldberg, Doutor  
Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Maria Bernadete Castelan Póvoas, Doutora  
Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC

Marcos Tadeu Holler, Doutor  
Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 2023.

Ao Gabriel (*in memoriam*).  
Ao meu filho Yuri.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio incondicional, em especial ao Gabriel (*in memoriam*) e ao Yuri, por todo apoio nesse período exaustivo, sobretudo durante a pandemia.

Aos meus pais, Clair e Vanderlei (*in memoriam*) que estariam orgulhosos, acredito, da minha trajetória e desse título. Ao meu irmão Daniel que sempre me apoiou em todas as minhas decisões.

Ao meu orientador, Guilherme, por acreditar no projeto, pela compreensão e pelo suporte em todo o processo.

Ao meu amigo, colega, irmão musical, Cláudio Thompson, pela troca musical frutífera e pelo suporte em todos os momentos. Sem você esse trabalho não existiria, amigo!

À família Richter: ao senhor Frederico (*in memoriam*), que em praticamente todo processo foi extremamente solícito e atencioso, bem como sua esposa Ivone Richter. À Magali que me apresentou a obra de Richter e que acompanhou de perto todas as etapas deste doutoramento.

À Luiza Mantovani, pelo suporte e apoio em todo processo de formatação. Gratidão minha irmã de alma e coração!

À Patrícia Porto, pela troca de ideias, correções e incentivo de sempre.

Aos coralistas Catherine Baracat, Vanessa Gerônimo, Maria Clara Vieira, Luana Shaeffer, Ana Rosa Lima, Eduarda Borin, Daniela Moreira, Angelo dos Santos, Gustavo Fernandes, Cristiano Damaceno, Carlos Kelert e Marcelo Schuch, que gentilmente abraçaram esse projeto e dispuseram de seu tempo em prol da realização deste sonho que, como diz o título, foi muito sonhado, em especial ao João Ferreira Filho por toda disponibilidade e contribuição musical.

Aos meus colegas e amigos da Camerata Florianópolis e aos meus alunos pela compreensão.

Aos professores do PPGMUS - UDESC e aos membros da banca por contribuírem com sua sabedoria para o engrandecimento deste trabalho.

À CAPES.

Ao Paso Grande Carmenère, Grill Burguer, Nankin Sushi, Heineken, pelo suporte involuntário, e aos meus vizinhos por não reclamarem das inúmeras sessões de gravações caseiras durante a pandemia.

A todos que, de uma maneira ou de outra, contribuíram para que esse trabalho chegasse a sua conclusão. Vocês sabem quem são! Gracias!

## RESUMO

A presente tese busca explicitar o processo de estudo, preparação e interpretação do ciclo *Coroa de Sonho*, de Frederico Richter, lançado em formato de vídeo colaborativo, em 2021, tomando como base a perspectiva do conceito de reflexão abordado por Donald Schön no âmbito da educação e discutido por Henk Borgdorff no viés da pesquisa artística. São discutidos ainda aspectos da metáfora na música, partindo do pensamento do próprio compositor que, embasado sobretudo na obra de Paul Ricoeur, lança em sua obra uma intencional abordagem metafórica que se manifesta em sua linguagem musical. Este trabalho aborda aspectos analíticos e interpretativos do ciclo *Coroa de Sonho* e discute o impacto do isolamento social, vivenciado a partir de março de 2020, na preparação da obra e no andamento da pesquisa, demonstrando, através de entrevistas semiestruturadas, questionários, levantamento e análise de dados, as reflexões obtidas durante todo o processo, sobretudo no que se refere ao uso da metáfora.

**Palavras-chave:** Canção; Pesquisa artística; Interpretação; Metáfora; Conceito de reflexão.

## ABSTRACT

This thesis seeks to explain the process of studying, preparing and interpreting Frederico Richter's cycle *Coroa de Sonho*, released in collaborative video format in 2021, based on the perspective of the concept of reflection approached by Donald Schön in the field of education and discussed by Henk Borgdorff from the perspective of artistic research. Aspects of metaphor in music are also discussed, based on the thoughts of the composer himself who, based mainly on the work of Paul Ricoeur, launches an intentional metaphorical approach in his work, which manifests itself in his musical language. This work addresses analytical and interpretative aspects of the cycle *Coroa de Sonho* and discusses the impact of social isolation, experienced since March 2020, on the preparation of the work and the progress of the research, demonstrating, through semi-structured interviews, questionnaires, survey and analysis of data, the reflections obtained throughout the process, especially not those referring to the use of metaphor.

**Keywords:** Song; Artistic research; Interpretation; Metaphor; Concept of reflection.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                                                         |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Duo Richter em visita à UFSM, 1976.....                                                                                                                      | 16 |
| Figura 2 – Frederico Richter regendo a “Orquestra Possível” .....                                                                                                       | 19 |
| Figura 3 – Frederico Richter nos estúdios da McGill University.....                                                                                                     | 24 |
| Figura 4 – Cartaz da I Semana de Música Contemporânea da UFSM.....                                                                                                      | 24 |
| Figura 5 – Cronologia da obra de Frederico Richter.....                                                                                                                 | 31 |
| Figura 6 – Índice do livro “Coroa de Sonho”, de Alceu Wamosy, usado por Frederico Richter.....                                                                          | 32 |
| Figura 7 – Cronologia do ciclo <i>Coroa de Sonho</i> , de Frederico Richter.....                                                                                        | 36 |
| Figura 8 – Notas em <i>staccato</i> fazem referência à chuva que cai, na “ <i>Pastoral</i> ” de Beethoven.....                                                          | 43 |
| Figura 9 – Metáfora para os raios na “ <i>Pastoral</i> ” de Beethoven.....                                                                                              | 44 |
| Figura 10 - Ornamentos que, segundo Richter, são uma metáfora para o canto dos pássaros, na <i>Pastoral</i> de Beethoven.....                                           | 44 |
| Figura 11 – Metáfora para o “apito do navio” em <i>A Força do Destino</i> , de Giuseppe Verdi.....                                                                      | 45 |
| Figura 12 – Indicação metafórica para tensão e drama em <i>A Força do Destino</i> , de Giuseppe Verdi.....                                                              | 45 |
| Figura 13 – Comparação de referências metafóricas em <i>La Traviata</i> , de Giuseppe Verdi.....                                                                        | 47 |
| Figura 14 – Resumo esquemático da concepção de metáfora por Frederico Richter.....                                                                                      | 54 |
| Figura 15 – Guias de regência.....                                                                                                                                      | 75 |
| Figura 16 – Mixagem das vozes.....                                                                                                                                      | 77 |
| Figura 17 – Edição audiovisual das partes corais.....                                                                                                                   | 77 |
| Figura 18 – Trecho da edição de áudio.....                                                                                                                              | 79 |
| Figura 19 – Trecho da edição de vídeo de uma das canções.....                                                                                                           | 79 |
| Figura 20 – Tessitura Vocal de <i>Suplício Tantálico</i> .....                                                                                                          | 87 |
| Figura 21 – Compassos 18 a 23 de <i>Suplício Tantálico</i> .....                                                                                                        | 89 |
| Figura 22 – Compassos 24 a 35 de <i>Suplício Tantálico</i> .....                                                                                                        | 90 |
| Figura 23 – “Efeito eco”, compassos 23, 24 e 25 de <i>Suplício Tantálico</i> .....                                                                                      | 92 |
| Figura 24 – Exemplo 8: Efeito “estalar de dedos” em <i>Suplício Tantálico</i> , compassos 70 a 80. Trecho que remete à <i>Bachiana N°5</i> , de Heitor Villa-Lobos..... | 93 |
| Figura 25 – Vídeo de estudo, 2019, <i>Suplício Tantálico</i> .....                                                                                                      | 95 |
| Figura 26 – Tessitura Vocal de <i>Louvor das Mãos</i> .....                                                                                                             | 96 |
| Figura 27 – Abertura de vozes em <i>Louvor das Mãos</i> .....                                                                                                           | 97 |

|                                                                                                                                                        |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 28 – Vídeo de ensaio <i>Louvor das Mãos</i> .....                                                                                               | 97  |
| Figura 29 – Compassos 9 a 13 de <i>Louvor das Mãos</i> .....                                                                                           | 98  |
| Figura 30 – Apresentação do coro em <i>Louvor das Mãos</i> .....                                                                                       | 99  |
| Figura 31 – Disposição do coro em <i>Louvor das Mãos</i> .....                                                                                         | 99  |
| Figura 32 – Tessitura Vocal de <i>Bendição</i> .....                                                                                                   | 100 |
| Figura 33 – Compassos 23 e 24 de <i>Bendição</i> .....                                                                                                 | 101 |
| Figura 34 – Dissonância no compasso 44 de <i>Bendição</i> .....                                                                                        | 101 |
| Figura 35 – Compassos 51 a 53 de <i>Bendição</i> .....                                                                                                 | 102 |
| Figura 36 – Disposição linear do coro em <i>Bendição</i> .....                                                                                         | 103 |
| Figura 37 – Tessitura Vocal de <i>Esperança</i> .....                                                                                                  | 105 |
| Figura 38 – Compassos 10 e 11 de <i>Esperança</i> .....                                                                                                | 105 |
| Figura 39 – Compassos 16 e 17 de <i>Esperança</i> .....                                                                                                | 107 |
| Figura 40 – Frame final do vídeo colaborativo de <i>Esperança</i> .....                                                                                | 109 |
| Figura 41 – Tessitura Vocal de <i>Duas Almas</i> .....                                                                                                 | 109 |
| Figura 42 – Compassos 1 e 4 em <i>Duas Almas</i> .....                                                                                                 | 110 |
| Figura 43 – Metáfora para o cair da neve em <i>Duas Almas</i> .....                                                                                    | 111 |
| Figura 44 – Metáfora visual para o cair da neve em <i>Duas Almas</i> .....                                                                             | 112 |
| Figura 45 – Metáfora visual para o sol em <i>Duas Almas</i> .....                                                                                      | 113 |
| Figura 46 – Contorno melódico em <i>Duas Almas</i> .....                                                                                               | 113 |
| Figura 47 – Ponto de iluminação no vídeo de <i>Duas Almas</i> .....                                                                                    | 114 |
| Figura 48 – Tessitura Vocal de <i>Balada Triste</i> .....                                                                                              | 115 |
| Figura 49 – Movimentação de imagens buscando representar de forma metafórica a frase “E tu passaste indiferente”, em <i>Balada Triste</i> .....        | 116 |
| Figura 50 – Motivos <i>x</i> e <i>y</i> em <i>Balada Triste</i> .....                                                                                  | 117 |
| Figura 51 – Escala utilizada por Richter em <i>Balada Triste</i> .....                                                                                 | 118 |
| Figura 52 – Compassos 11 a 16 em <i>Balada Triste</i> .....                                                                                            | 118 |
| Figura 53 – Tessitura Vocal de <i>O Grande Sonho</i> .....                                                                                             | 119 |
| Figura 54 – Motivo inicial de <i>O Grande Sonho</i> .....                                                                                              | 120 |
| Figura 55 – Compassos 20-21 de <i>O Grande Sonho</i> , inversão do intervalo apresentado anteriormente em <i>Suplício Tantálico</i> , compasso 59..... | 121 |
| Figura 56 – Pontos de luz esfumados no vídeo de <i>O Grande Sonho</i> .....                                                                            | 122 |
| Figura 57 – Deslocamento de tempo entre a linha do canto e a linha do piano em <i>O Grande Sonho</i> , compassos 6 a 10.....                           | 122 |
| Figura 58 – Tessitura Vocal de <i>Humildade</i> .....                                                                                                  | 123 |

|                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 59 – Figura rítmica inicial em <i>Humildade</i> .....                                              | 124 |
| Figura 60 – Figura rítmica presente em <i>Tatu</i> .....                                                  | 124 |
| Figura 61 – Disposição do coro em <i>Humildade</i> .....                                                  | 125 |
| Figura 62 – Tessitura Vocal de <i>Amor Obscuro</i> .....                                                  | 126 |
| Figura 63 – Exemplo 18: “Efeito eco” no compasso 5 de <i>Amor Obscuro</i> .....                           | 127 |
| Figura 64 – Sobreposição de imagens em transparência utilizadas por Thompson em <i>Amor Obscuro</i> ..... | 128 |
| Figura 65 – Tessitura Vocal de <i>Pela Noite Alta</i> .....                                               | 129 |
| Figura 66 – Motivos “x” e “y” dentro do motivo “z” em <i>Pela Noite Alta</i> (compassos 2-3) .....        | 130 |
| Figura 67 – Motivo “j” em <i>Pela Noite Alta</i> (compassos 18-27) .....                                  | 131 |
| Figura 68 – Tratamento de imagem diferente em <i>Pela Noite Alta</i> .....                                | 133 |
| Figura 69 – Tessitura Vocal de <i>Última Página</i> .....                                                 | 134 |
| Figura 70 – “Efeito eco” e descida diatônica nos compassos 24 a 32 de <i>Última Página</i> .....          | 135 |
| Figura 71 – Representação visual para “tímido e pequenino como uma estrela, em <i>Última Página</i> ..... | 137 |
| Figura 72 – Tessitura Vocal de <i>Idealizando a Morte</i> .....                                           | 138 |
| Figura 73 – Transparência utilizada por Thompson em <i>Idealizando a Morte</i> .....                      | 138 |
| Figura 74 – Sessão de gravação do poema <i>Idealizando a Morte</i> .....                                  | 139 |

## LISTA DE QUADROS

|                                                                                                                  |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Quadro 1 – Relação de obras para cada formação.....                                                              | 28 |
| Quadro 2 – Lista parcial da relação ano/número de obras.....                                                     | 28 |
| Quadro 3 – Lista de canções que compõe o ciclo <i>Coroa de Sonho</i> .....                                       | 60 |
| Quadro 4 – Tonalidades das peças que compõe o ciclo <i>Coroa de Sonho</i> .....                                  | 86 |
| Quadro 5 – Relação das tonalidades e relações textuais em <i>Suplício Tantálico</i> .....                        | 88 |
| Quadro 6 – Relação das tonalidades, relações textuais e sentimentos presentes em <i>Suplício Tantálico</i> ..... | 94 |

/

## SUMÁRIO

|          |                                                                                                                   |            |
|----------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO.....</b>                                                                                            | <b>1</b>   |
| <b>2</b> | <b>CONTEXTUALIZANDO O SONHO.....</b>                                                                              | <b>5</b>   |
| 2.1      | FREDERICO RICHTER.....                                                                                            | 16         |
| 2.2      | COROA DE SONHO.....                                                                                               | 32         |
| 2.3      | ALCEU WAMOSY.....                                                                                                 | 37         |
| 2.4      | O PAPEL DO CORO NA <i>COROA DE SONHO</i> .....                                                                    | 38         |
| 2.5      | O PAPEL DO REGENTE NO CICLO.....                                                                                  | 41         |
| <b>3</b> | <b>A METÁFORA NA OBRA DE RICHTER.....</b>                                                                         | <b>42</b>  |
| <b>4</b> | <b>REFLEXÃO SOBRE E NA AÇÃO: COROA DE SONHO NA PANDEMIA<br/>E VÍDEO COLABORATIVO.....</b>                         | <b>61</b>  |
| 4.1      | REFLEXÃO-NA-AÇÃO.....                                                                                             | 69         |
| 4.2      | A AÇÃO .....                                                                                                      | 82         |
| 4.2.1    | PROCESSO DE PRODUÇÃO.....                                                                                         | 82         |
| 4.2.2    | ANÁLISES POÉTICO-MUSICAIS E METAFÓRICAS.....                                                                      | 84         |
| 4.2.2.1  | <i>Suplício Tantálico</i> 64.....                                                                                 | 88         |
| 4.2.2.2  | <i>Louvor das Mãos</i> 69.....                                                                                    | 97         |
| 4.2.2.3  | <i>Bendição</i> 72.....                                                                                           | 101        |
| 4.2.2.4  | <i>Esperança</i> 75.....                                                                                          | 105        |
| 4.2.2.5  | <i>Duas Almas</i> 79.....                                                                                         | 110        |
| 4.2.2.6  | <i>Balada Triste</i> 83.....                                                                                      | 116        |
| 4.2.2.7  | <i>O Grande Sonho</i> 86.....                                                                                     | 120        |
| 4.2.2.8  | <i>Humildade</i> 89.....                                                                                          | 123        |
| 4.2.2.9  | <i>Amor Obscuro</i> 91.....                                                                                       | 126        |
| 4.2.2.10 | <i>Pela Noite Alta</i> 92.....                                                                                    | 129        |
| 4.2.2.11 | <i>Última Página</i> 98.....                                                                                      | 134        |
| 4.2.2.12 | <i>Idealizando a Morte</i> 101.....                                                                               | 138        |
| 4.3      | REFLEXÃO SOBRE A REFLEXÃO-NA-AÇÃO.....                                                                            | 140        |
| 4.3.1    | LEVANTAMENTO DAS PERCEPÇÕES DOS PARTICIPANTES A RESPEITO<br>DA OBRA E SEU IMPACTO NA SUA PRÓPRIA PERFORMANCE..... | 141        |
| <b>5</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>                                                                                  | <b>144</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                           | <b>147</b> |

|                                                                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ANEXO A – PARTITURA DO CICLO <i>COROA DO SONHO</i> , EDIÇÕES GOLDBERG.....                                           | 152 |
| ANEXO B – LIVRO “ <i>COROA DE SONHO</i> ”, DE ALCEU WAMOSY.....                                                      | 222 |
| ANEXO C – LISTAGEM COMPLETA DE OBRA DE FREDERICO RICHTER.....                                                        | 230 |
| ANEXO D – PRINCÍPIO DE ORQUESTRAÇÃO DE <i>SUPLÍCIO TANTÁLICO</i> , COM DATA DE 2012.....                             | 271 |
| ANEXO E – PRINCÍPIO DE ORQUESTRAÇÃO DE <i>SUPLÍCIO TANTÁLICO</i> , COM DATA DE 2013.....                             | 273 |
| ANEXO F – PARTITURA DE <i>SUPLÍCIO TANTÁLICO</i> (F. RICHTER) PARA ORQUESTRA DE CÂMARA, POR DARWIN CORRÊA, 2023..... | 277 |

## 1 INTRODUÇÃO

Iniciei meu contato com a música da segunda metade do século XX e contemporânea, mais precisamente com a obra de Frederico Richter (1932-2023), ainda dentro das salas do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, entre 2000 e 2005. Na época estava sob orientação da professora Magali Richter, no Bacharelado em Canto, e foi ela quem me apresentou algumas canções do compositor. *Três canções sobre uma Série*, imediatamente despertou minha curiosidade e *Madrigal* foi uma das obras que mais tarde interpretei em diversas ocasiões. Ainda nesse período tive a oportunidade de ver e ouvir outras interpretações de suas obras, e, intrigada pelo tratamento dado à melodia vocal, à prosódia e escolha dos textos para suas canções, optei por direcionar minha pesquisa de mestrado sobre algumas de suas obras.

Entre 2008 e 2010 desenvolvi minha dissertação *Relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter*, durante o Mestrado em Música na UDESC, sob orientação do Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler. Nessa época a pesquisa era situada no campo da musicologia e assumiu, além de um caráter musicológico, de levantamento de material biográfico e listagem de obras, um viés analítico, cujo enfoque se deu em 6 canções de diferentes períodos composicionais de Richter. Duas delas, *Suplício Tantálico* e *Balada Triste*, fazem parte do ciclo *Coroa de Sonho*, inédito até recentemente, tendo apenas trechos apresentados em algumas ocasiões. A produção do vídeo colaborativo<sup>1</sup> do ciclo, que será detalhada mais adiante, pode ser considerada a estreia oficial da obra, uma vez que, esta iniciativa foi o primeiro registro da execução do ciclo de forma integral. Para acessar o vídeo escaneie o QR Code abaixo<sup>2</sup>:



O objetivo desta tese foi alicerçado na possibilidade de estudar, interpretar, apresentar o ciclo. Refletir sobre todo o processo me pareceu um campo de trabalho frutífero, e vi nesta empreitada um interessante caminho para uma pesquisa mais ampla, que definitivamente

---

<sup>1</sup> A expressão "vídeo colaborativo" refere-se ao tipo de produção artística que ganhou notoriedade durante a pandemia do COVID-19. De acordo com Sarzi-Ribeiro "o vídeo foi o grande protagonista das ações humanas quando foi preciso ficar em casa e se comunicar ou se expressar de forma remota, à distância" (Sarzi-Ribeiro, 2022, p. 338).

<sup>2</sup> Ao longo do texto serão inseridas imagens com QR Code para cada exemplo referente ao vídeo colaborativo. O vídeo completo pode ser acessado também através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Q0O13fuxOnY&t=2237s>

aliasse minhas percepções analíticas e teóricas, com minhas conclusões enquanto intérprete, indo assim, ao encontro das discussões que buscam fundamentar o conceito de Pesquisa Artística e procurando reduzir a “dicotomia entre teoria e prática”, como apontam Bibiana Bragagnolo, Emyle Daltro e Leonardo Pellegrin Sanchez no prefácio de “Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea” (2022), uma das publicações sobre o tema, no Brasil (Bragagnolo; Daltro; Sanchez, 2022, p. 4). Paulo de Assis, autor que vem sendo considerado referência nesse campo de pesquisa, busca nortear o conceito de Pesquisa Artística no livro *Logic of Experimentation* (2018), da seguinte forma:

[...] While there is no universally accepted definition of artistic research, there is some consensus that it describes a particular mode of artistic practice and of knowledge production in which scholarly research and artistic activity become inextricably intertwined. [...] Crucially, artistic research is not to be confused with research *on* the arts, or research on aesthetic matters, or research *about* the arts. Artistic research is not a subdiscipline of musicology, art history, or philosophy. It is a specific field of activity where practitioners actively engage with and participate in discursive formations emanating from their concrete artistic practice. Artistic research is mostly conducted by artists; however, these artists have the capacity to infuse research with a particular kind of intensity, which comes from the intensive processes they know and daily use while making art (Assis, 2018, p. 12).<sup>3</sup>

Em meio aos estudos para a prova do doutorado tive contato com a obra de outros dois referenciais: Henk Borgdorff e posteriormente, com a de Donald Schön. O que me instigou na abordagem de Borgdorff foi a possibilidade de tecer sobre minha pesquisa um olhar reflexivo a respeito do processo de estudo e interpretação do ciclo. Borgdorff se baseia nos conceitos de reflexão-na-ação, reflexão sobre-a-ação e reflexão-sobre-a-reflexão-na-ação, discutidos por Schön no livro “Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem” (2000). De imediato percebi que esta poderia ser uma abordagem norteadora para a minha pesquisa, contemplando todas as perspectivas do processo de análise, estudo, prática e apresentação da *Coroa de Sonho* e, por fim, uma reflexão intensa sobre a trajetória como um todo.

---

<sup>3</sup> “[...] Embora não haja uma definição universalmente aceita de pesquisa artística, há algum consenso de que ela descreve um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento em que a pesquisa acadêmica e a atividade artística se entrelaçam inextricavelmente. [...] Fundamentalmente, a pesquisa artística não deve ser confundida com pesquisa sobre as artes, ou pesquisa sobre questões estéticas, ou pesquisa sobre as artes. A pesquisa artística não é uma subdisciplina da musicologia, história da arte ou filosofia. É um campo de atuação específico onde os praticantes se engajam e participam ativamente de formações discursivas emanadas de sua prática artística concreta. A pesquisa artística é realizada principalmente por artistas; no entanto, esses artistas têm a capacidade de infundir a pesquisa com um tipo particular de intensidade, que advém dos processos intensivos que conhecem e usam no dia a dia ao fazer arte (Assis, 2018, p. 12, tradução nossa).

Já fazendo parte do programa de doutorado, iniciei a revisão do material que possuía a respeito de Richter e de sua obra, e, analisando alguns artigos impressos que havia guardado desde a época do mestrado, encontrei material referente a metáfora, tema que se revelou extremamente importante para o desenvolvimento desta tese, tornando-se de fato um forte referencial teórico. De certa forma, muitas das impressões que eu já havia tido durante o processo de estudo, gravação e apresentação de algumas das canções do ciclo, e que inicialmente eram um arcabouço de ideias pessoais, começaram a se tornar concretas e inteligíveis a partir das percepções que o compositor expressa sobre sua concepção da metáfora na música e de que maneira podemos inferir o emprego dessas percepções em sua obra. Alguns dos apontamentos referentes a este assunto foram confirmados pelo próprio compositor, através dos artigos mencionados, ou através de entrevistas que foram sendo feitas com ele próprio e com sua esposa Ivone durante esta pesquisa. A propósito, um dos pontos mais importantes desta tese foi justamente a possibilidade de poder contar com o auxílio do próprio compositor e de sua família durante grande parte da elaboração do trabalho.

Sobre a metáfora, um dos autores citados por Richter é o filósofo Paul Ricoeur e, ao ter contato com sua obra, entendi quão imprescindível era torná-lo parte do referencial teórico desta tese. Desta forma, esta pesquisa direciona o foco ao estudo e interpretação da obra proposta, o ciclo *Coroa de Sonho*, através de uma abordagem reflexiva e analítica tendo em vista a perspectiva metafórica. Com base nos conceitos de metáfora dos autores mencionados por Richter e do seu entendimento a respeito deste conceito, buscamos definir para este trabalho uma concepção própria de metáfora, com vistas à sua aplicação nas análises.

Esta tese está dividida em quatro capítulos: após a introdução, o capítulo dois traz uma contextualização do cenário da Pesquisa Artística no Brasil, buscando situar o trabalho aqui desenvolvido dentro deste escopo, abordando assim outros conceitos pertinentes, como o de autoetnografia. O segundo capítulo apresenta ainda uma descrição da biografia de Frederico Richter e de sua obra como um todo dentro do cenário da música contemporânea brasileira, trazendo considerações sobre o ciclo *Coroa de Sonho* e sobre sua importância na obra do compositor. São discutidos aspectos gerais, partindo da biografia do poeta Alceu Wamosy, o papel do coro no ciclo e de um possível papel do regente na obra.

No terceiro capítulo, são debatidos aspectos da metáfora na música a partir da visão de Richter, fundamentados por escritos da autoria do próprio compositor e nos autores mencionados por ele como sendo referenciais para o assunto, tais como Paul Ricoeur, Donald Davidson, Nelson Goodman e Max Black, bem como a definição da linha de pensamento metafórica a ser empregada nas análises presentes no capítulo seguinte.

No capítulo quatro busca-se estabelecer uma reflexão acerca do estudo, interpretação e observação do ciclo, lançando um olhar sobre o processo como um todo, tendo como base o conceito de reflexão-na-ação defendido por Donald Schön para a área da educação, mas aqui voltado para a música. Ponto importante para a elaboração desta parte da pesquisa foi a concepção do vídeo colaborativo lançado em fevereiro de 2020, que se configurou como a estreia oficial do ciclo. Numa iniciativa que contou com a interpretação e produção artística e audiovisual do pianista Cláudio Thompson, e que teve a participação de 13 cantores de 4 estados brasileiros, o vídeo tornou-se matéria prima para a elaboração deste trabalho, bem como material relevante no contexto atual da pesquisa artística no Brasil, ao dialogar com outras áreas de atuação artística e propor uma alternativa às imposições decorrentes do isolamento social em virtude da pandemia. O minidocumentário exibido antes do ciclo trouxe ainda a perspectiva do próprio compositor de outras pessoas envolvidas de algum modo com a obra, o que, certamente, contribuiu de forma singular para o trabalho. Este capítulo compreende ainda, sob a perspectiva da ação, o relato sobre o processo de produção do ciclo, as análises das doze partes que o compõem, realizadas sob o enfoque poético-musical e metafórico, reflexões sobre a experiência com a produção do vídeo colaborativo e considerações a partir da visão dos participantes no projeto.

Em termos metodológicos, foram utilizados durante a pesquisa, além da coleta de dados e revisão bibliográfica, análise musical e textual, etnografia<sup>4</sup> e autoetnografia. Foram cerca de 18 meses de levantamento de material, pesquisa documental, realização de entrevistas e pré-produção do vídeo que, como veremos posteriormente, foi realizado em um período de aproximadamente 4 meses.

Encontram-se anexados a este trabalho, a partitura do ciclo, publicada pela Goldberg Edições Musicais, o livro “Coroa de Sonho”, de Alceu Wamosy, edição de 1954, utilizada por Richter durante a composição da obra e a listagem completa de sua obra, composta entre 1945 e 2014.

---

<sup>4</sup> Foram realizadas entrevistas estruturadas com o compositor, sua esposa, pessoas ligadas ao casal e com os participantes do vídeo colaborativo, a saber, o pianista Cláudio Thompson e os coralistas.

## 2 CONTEXTUALIZANDO O SONHO

Esta tese utiliza uma metodologia bastante discutida atualmente no âmbito da Pesquisa Artística, a autoetnografia, em que o prisma pessoal é norteador do trabalho, situando-o ainda, dentro do contexto social no qual está inserido. Contudo, antes de aprofundar esse conceito, faz-se necessário discutir algumas questões a respeito do que se entende por Pesquisa Artística.

Adotando a abordagem de Bragagnolo no artigo “Práticas de desclassificação na performance musical: perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística” (2021), a partir deste ponto será adotada a sigla PA para a menção à Pesquisa Artística.

Em “*The artistic Turn: A Manifesto*”, Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas apresentam uma profunda reflexão sobre a PA e, dentre muitas definições, afirmam que “pesquisa artística significa pesquisa em que o artista é o agente e em que os processos de criação são o foco e o objeto da pesquisa” (2009, p. 89). Segundo as autoras, a PA busca transmitir diferentes formas de conhecimento através da prática e do processo criativo, ampliando os campos de pesquisa através do diálogo com outras áreas e espaços de produção de conhecimento, inter-relacionando metodologias.

De acordo com Paulo de Assis, a partir da experiência com *MusicExperiment21*<sup>5</sup> foi possível pensar a PA como um fazer artístico que extrapola as ideias convencionais da pesquisa em música, uma vez que fomenta o diálogo com outras áreas do conhecimento e se retroalimenta de seus próprios resultados:

[...] the perspective offered by *MusicExperiment21* stresses the possibility of situating artistic practices beyond conventional disciplinary boundaries, making a case for the establishment of a vibrant relation to contemporary philosophical and epistemological debates. This implies a widening of horizons that is indebted primarily to artistic research, an alternative mode of making art and producing knowledge that has gained significant relevance in the last two decades. While there is no universally accepted definition of artistic research, there is some consensus that it describes a particular mode of artistic practice and of knowledge production in which scholarly research and artistic activity become inextricably intertwined. Questioning the boundaries between art, academia, philosophy, and science, artistic research enables the exploration and generation of new modes of thought and sensible experience. Crucially, artistic research is not to be confused with research on the arts, or research on aesthetic matters, or research about the arts. Artistic research is not a subdiscipline of musicology, art history, or philosophy. It is a specific field of activity where practitioners actively engage with and participate in discursive formations emanating from their concrete artistic practice. Artistic research is mostly conducted by artists; however, these artists have the capacity to infuse research

---

<sup>5</sup> Segundo Paulo de Assis o *MusicExperiment21* foi um grupo de estudos criado em 2013, dentro do *Orpheus Institute*, com o objetivo de pensar a performance de forma coletiva, incluindo compositores, musicólogos, filósofos, artistas, dançarinos, coreógrafos, cineastas e músicos cuja pesquisa é disponibilizada através de um Catálogo de Pesquisa (Assis, 2018).

with a particular kind of intensity, which comes from the intensive processes they know and daily use while making art (Assis, 2018, p. 12).<sup>6</sup>

Ainda de acordo com Assis, é preciso pensar a performance sob a perspectiva da problematização, indo além da interpretação e buscando assim refletir sobre novas possibilidades do fazer artístico, de forma crítica e construtiva, que possibilitem ao artista não apenas reproduzir a obra e sim, reinterpretá-la de forma a implicar na performance sua própria identidade. Para o autor, obras de filósofos como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Félix Guattari são extremamente “relevantes para a pesquisa artística”, uma vez que “oferecem uma possibilidade de pensamento e prática fora das leis e princípios axiomáticos, mas também permitem a fabricação positiva de materialidades a partir de processos intensivos” (Assis, 2018, p. 53). Assis afirma ainda que:

In my view, artistic research in music should not be addressing (or, at least, not in the first place) measurable phenomena, which are the domain of performance science, performance studies, organology, philology, historiography, and applied musicology. The crucial questions of artistic research are of a different nature, involving the epistemic power of art and its transformation from an object of aesthetic appreciation to an object of and for thought. These are the concerns that have the potential to redefine artistic practices, to generate conjunctures, bifurcations, and hybridisations of forms and materials (Assis, 2018, p. 115).<sup>7</sup>

Acreditamos que a presente pesquisa se alinha com a ideia de análise “através da experiência, mais do que “para” a experiência” (Bragagnolo, 2016 *apud* Cook, 2007, p. 252). Ainda de acordo com Bibiana Bragagnolo, vem sendo cada vez mais importante valorizar “a relação compositor-intérprete na construção de sentido na obra, e revelando o processo de

---

<sup>6</sup> “[...] a perspectiva oferecida pelo *MusicExperiment21* sublinha a possibilidade de situar as práticas artísticas para além dos limites disciplinares convencionais, defendendo o estabelecimento de uma relação vibrante com os debates filosóficos e epistemológicos contemporâneos. Isso implica uma ampliação de horizontes que deve principalmente à pesquisa artística, um modo alternativo de fazer arte e produzir conhecimento que ganhou relevância nas últimas duas décadas. Embora não haja uma definição universalmente aceita de pesquisa artística, há algum consenso de que ela descreve um modo particular de prática artística e de produção de conhecimento em que a pesquisa acadêmica e a atividade artística se tornam inextricavelmente interligadas. Questionando as fronteiras entre arte, academia, filosofia e ciência, a pesquisa artística permite a exploração e geração de novos modos de pensamento e experiência sensível. Crucialmente, a pesquisa artística não deve ser confundida com pesquisa sobre as artes ou pesquisa sobre questões estéticas, ou pesquisa sobre as artes. A pesquisa artística não é uma subdisciplina da musicologia, história da arte ou filosofia. É um campo específico de atividade onde os praticantes se envolvem ativamente e participam de formações discursivas que emanam de sua prática artística concreta. A pesquisa artística é realizada principalmente por artistas; no entanto, esses artistas têm a capacidade de infundir na pesquisa uma intensidade particular que vem dos processos intensivos que conhecem e utilizam diariamente no fazer artístico (Assis, 2018, p. 12, tradução nossa).

<sup>7</sup> “Na minha opinião, a pesquisa artística em música não deveria abordar (ou, pelo menos, não em primeiro lugar) fenômenos mensuráveis, que são domínio da ciência da performance, estudos da performance, organologia, filologia, historiografia e musicologia aplicada. As questões cruciais da pesquisa artística são de outra natureza, envolvendo o poder epistêmico da arte e sua transformação de objeto de apreciação estética em objeto de e para o pensamento. São estas preocupações que têm o potencial de redefinir as práticas artísticas, de gerar conjunturas, bifurcações e hibridizações de formas e materiais” (Assis, 2018, p. 115, tradução nossa).

apreensão do texto por parte do performer” (2016, p. 841). Em sua pesquisa Bragagnolo busca dialogar sobre a “mudança do foco e de paradigma da composição para a performance, compreendendo-a como fonte igualmente válida de informações sobre a obra” (2022). Entendemos que o trabalho aqui apresentado se aproxima dessa abordagem, sendo que uma das ferramentas, o diálogo com o compositor, ocorreu durante praticamente todo o processo. Mais recentemente a pesquisadora afirma, juntamente com Daltro e Sanchez que:

A Pesquisa Artística nos leva a questionar o lugar do/da artista e sua prática na sociedade contemporânea, colocando em perspectiva os modos de produção de conhecimento que emergem durante e com os processos de criação artística, os quais são constituintes da prática de pesquisa. (Bragagnolo; Daltro; Sanchez, 2022, p. 4)

Coessens, Crispin e Douglas entendem que a mudança de paradigmas na arte, que por fim resultaram nas discussões a respeito da PA, advém de uma terminologia kuhniana, onde “novos vocabulários, novas suposições, diferentes explicações e interpretações substituem e reconfiguram as velhas formas de ver o mundo” (2009, p. 13).<sup>8</sup> Para as autoras, a PA, diferentemente da pesquisa científica, onde uma hipótese é levantada e pode ou não ser confirmada ao fim do estudo, não pressupõe um resultado final e se mantém aberta a novas possibilidades investigativas.

Em 2014 a publicação de “*Investigación Artística en Música*”, de Rubén López-Cano e Úrsula San Cristóbal Opazo trouxe para o cenário acadêmico uma série de discussões muito profícuas para a área musical. Já em seus primeiros textos sobre o assunto, López-Cano propunha discutir os possíveis novos rumos da pesquisa em música, assumindo o protagonismo do intérprete como observador e tornando abrangente as possibilidades de direcionamento das pesquisas na área. Entre 2020 e 2022 López-Cano faz uma análise do panorama acadêmico atual na América Latina, refletindo sobre os avanços dentro da área e propondo novas reflexões sobre o tema. Para o autor, “na América Latina o rótulo “pesquisa artística” ou “investigação criativa” aparece em espaços muito variados por diferentes razões e com objetivos bem díspares” (López-Cano, 2022, p. 27).

A partir de uma proposta que visava discutir critérios e estabelecer parâmetros que vieram a nortear a pesquisa em música no cenário acadêmico, muitos pesquisadores sentiram-se encorajados a articular seu trabalho já substancial na área da performance e interpretação, com a reflexão teórica e fundamentação propostas pelo autor no já citado “*Investigación*

---

<sup>8</sup> “A paradigm shift, in Kuhnian terminology, means that new vocabularies, fresh assumptions, different explanations and interpretations replace and reconfigure the older forms of looking at the world, [...] (Coessens, Crispin, Douglas, 2009, p. 13).

*Artística en Música*” (2014), fazendo uso de abordagens metodológicas mistas e dialogando com outras áreas de interesse. López-Cano, contudo, avalia que desde a publicação do referido livro, ainda que tenha havido uma considerável expansão da discussão sobre o tema e o surgimento de um número significativo de trabalhos que se enquadram nesse escopo, “um possível cenário de pesquisa artística profissional em música na América Latina ainda está em estágio muito inicial de construção” (López-Cano, 2022, p. 28), e complementa:

Em geral, na América Latina, a produção rotulada de “pesquisa artística” tem propósitos muito específicos que não são a construção de um campo profissional autônomo. Na minha opinião, tanto as necessidades de expressão artística quanto o contexto acadêmico institucional ao qual os especialistas do subcontinente pertencem, pelas razões que enumerei ao longo deste artigo, não priorizam o estabelecimento de um cenário de pesquisa artística profissional (López-Cano, 2022, p. 28).

Dentro deste contexto, juntamente com San Cristóbal, o autor propõe, em artigos de 2020 e posteriormente de 2022 uma categorização dos pesquisadores que abrangem três campos distintos, denominados “cenas”:

Una primera escena que denominaremos investigación artística profesional está formada por artistas comprometidos con la consolidación y desarrollo de este ámbito como un campo profesional autónomo con identidad propia. Sus integrantes, además de producir obras artísticas como composiciones, interpretaciones u otro tipo de propuestas, dedican grandes esfuerzos a la construcción de metodologías, recursos teóricos y estrategias de trabajo que se enseñan sistemáticamente en cursos y seminarios dedicados a formar nuevos investigadores artísticos profesionales (López-Cano; San Cristóbal 2020, p. 90).

A segunda cena é denominada pelo autor como *artistas universitários*, que em seu entendimento é composta por *artistas que pesquisam*, afirmando:

A segunda cena que considerarei é a de artistas que pesquisam, composta pelos especialistas que realizam pesquisas durante seus processos criativos. Embora rotulem seu trabalho como pesquisa artística, eles só escrevem esporadicamente e não estão particularmente interessados em criar conteúdo, metodologia ou infraestrutura para o desenvolvimento de um campo profissional autônomo de pesquisa artística em música (López-Cano, 2022, p. 33).

Pode-se entender que o artista, no momento em que se propõe a refletir sobre sua prática, buscando entrelaçar metodologias analíticas e teóricas, está ainda sobremaneira criando conteúdo, seja ele intencionalmente vinculado a uma instituição acadêmica ou não. Dentro de uma perspectiva de um nicho de pesquisa cujas delimitações acadêmicas ainda se encontram em sedimentação, como é o caso da PA, partimos do pressuposto de que toda a pesquisa se torna relevante em sua contribuição indo ao encontro do pensamento de Fernando Iazetta, autor citado por López-Cano, e para quem “a música, como qualquer arte, é também uma forma de

pesquisa” (López-Cano, 2022 *apud* Iazetta, 2017, p. 35). Neste contexto, a universidade assume um papel fundamental no fomento à pesquisa e produção acadêmica vinculada à arte e a amplitude do campo de pesquisa, que engloba música popular, tradicional e outras delimitações, “permite um trânsito constante através de diferentes linguagens” (López-Cano, 2022, p. 41).

A partir desta reflexão López-Cano conclui que:

[...] a impressão geral é que os modelos de investigação-criação têm sido produtivos para os estudantes começarem a refletir sobre sua própria prática artística. Entretanto, dados os resultados, não se percebe que eles estão a caminho de gerar uma forma inovadora de conhecimento (López-Cano, 2022, p.42).

Dentro da perspectiva do cenário brasileiro de pesquisa em artes, esta afirmação vem de encontro aos esforços dos pesquisadores, que têm empreendido seu foco em busca de perspectivas inovadoras e que fomentem o campo da PA acadêmica no país.

Mais, adiante, contudo, o autor reconhece que:

Na minha opinião, a eficácia desses trabalhos deve ser avaliada observando se o processo de investigação-criação colaborou no desenvolvimento de habilidades artísticas, projetos e novas ideias que os estudantes não teriam concebido seguindo seus hábitos criativos cotidianos; se no processo eles detectaram problemas, critérios, discussões específicas de seu campo artístico que não estavam anteriormente em circulação de forma pública e explícita; se a experiência de pesquisa produziu conhecimentos conceituais ou processuais úteis a outros instrumentistas, compositores ou maestros; se isto pode ser aplicado a outros projetos, tanto os próprios como os de outros artistas; se colaborou com a sua comunidade artística. etc (López-Cano, 2022, p. 43).

Ainda segundo López-Cano e San Cristóbal:

Una de las principales características de la investigación artística que la distingue de otras tradiciones está en la naturaleza de sus objetos de estudio y de los saberes artísticos que se intentan producir. [...] Comprende también el saber procedimental, el *saber hacer* que se manifiesta, por ejemplo, en la técnica instrumental o en la habilidad creativa: el saber distinguir, plantear y resolver problemas que surgen durante los procesos de creación. [...] En nuestro trabajo como tutores y directores de estos proyectos, intentamos promover experiencias de reflexión sobre el propio trabajo, trayectoria o inercias artísticas; e invitamos a que este proceso se transforme en una oportunidad para construir un proyecto artístico propio, ajustado a las limitaciones y potencialidades de cada estudiante (López-Cano; San Cristóbal, 2020, p. 96).

Luca Chiantore, em “*Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica*”, dialoga sobre o fato de as primeiras reflexões acerca da PA terem acontecido na Europa e posteriormente, ainda que de forma “pouco coordenada” tenha se estendido para outros países (Chiantore, 2020, p. 56). O autor questiona ainda as dificuldades que advém da

histórica separação entre teoria e prática e que acabam influenciando a produção artística e a maneira através da qual pensamos consequentemente a pesquisa nessa área:

Todo habría resultado más sencillo si la interpretación musical se hubiera asomado al nuevo milenio hambrienta de un dinámico diálogo con las últimas tendencias de la investigación musicológica. Es cierto que la investigación artística y la investigación musicológica son dos cosas distintas, pero resultaría más llevadero situar la práctica musical en el marco universitario si se conocieran mejor las coordenadas de ese contexto. [...] El resultado es que la investigación artística está buscando su espacio en el marco universitario mientras un sector considerable de la propia musicología aún se muestra escéptico a la hora de incorporar esa perspectiva antropológica que parte de la investigación sobre música ha promovido desde hace medio siglo (Chiantore, 2020, p. 57).

Segundo Chiantore, em 2015 a Associação Europeia de Conservatórios<sup>9</sup> (AEC) propôs uma definição para o conceito de PA que, segundo autor, demonstrou ser bastante prudente e que, em um primeiro momento foi instigante para o campo de pesquisa, porém abriu portas para as discussões acerca dos marcos institucionais da área:

La investigación artística puede definirse como una forma de investigación que posee una sólida base arraigada en la práctica artística y que genera nuevo conocimiento y/o ideas y perspectivas en el seno de las artes, contribuyendo a la excelencia y a la innovación (Chiantore, 2020, p. 61).

O autor defende que a PA deve “gerar experiências artísticas que não teriam existido sem a investigação realizada” (Chiantore, 2020, p. 65), fomentando conhecimento inédito cujos resultados sejam apresentados não só em forma de produção artística, mas também de “documentação reflexiva em torno dos processos, os referenciais teóricos, os métodos de investigação empregados e qualquer outra informação que se considere significativa para uma melhor compreensão das especificidades do projeto” (*ibid.*, p. 66). Segundo ele, é desejável ainda que estes resultados sejam apresentados ao público não só no meio acadêmico, mas também através de apresentações artísticas.

Susana Castro Gil, em seu artigo “*Transcrição, uma opção para a Pesquisa Artística e a reconfiguração ontológica de agências e entidades*”, discute sobre o processo de transcrição da obra musical sob uma perspectiva ontológica e afirma:

[...] A Pesquisa Artística em música pode ser vista, assim como a transcrição e daí vem sua complementaridade, como um território para o pensamento crítico do performer sobre sua prática, para propor ressignificações das hierarquias que sustentam a categorização tradicional dos agentes ligados à performance musical, como o compositor, o intérprete, o público, o pesquisador, o teórico, etc., propondo uma reorganização das categorias das agências e dos valores (ética) (Gil, 2022, p. 71).

---

<sup>9</sup> Asociación Europea de Conservatorios. (Chiantore, 2020, p. 61).

Dentro desse pressuposto, a pesquisa que desenvolvemos visa apresentar um reflexo desse contexto que permeia a PA nos últimos anos onde, tal como afirma Bragagnolo, “surgiram as análises de performances, que abarcam na análise musical o aspecto processual do fazer musical, mas nas quais o performer permanece frequentemente como sujeito observado” (Bragagnolo, 2021, p. 2). De acordo com a autora:

Na Pesquisa Artística (doravante PA) as figuras do pesquisador e do artista se juntam no pesquisador artista, que atua como pesquisador artista, que atua como pesquisador sem deixar de lado sua atividade como artista. Muito pelo contrário, na PA, a própria problemática vem da prática artística, criando uma relação indissociável entre teoria e prática (Bragagnolo, 2021, p. 3).

Uma vez que *Coroa de Sonho* foi um ciclo composto ao longo de três décadas, nota-se uma abordagem composicional diversificada que lança mão de diferentes recursos em cada uma das canções. Desta forma, impôs-se a necessidade de fazer escolhas metodológicas para cada uma das etapas, buscando concatenar conhecimentos analíticos (estruturais, formais, harmônicos, rítmicos, texturais, semânticos, etc.) e técnico-interpretativos, em prol da busca por uma visão mais ampla na construção da performance da obra, de forma crítica e reflexiva. Chiantore afirma que “analisamos algo para conseguir uma informação que não temos e por isso, em música, qualquer coisa que possamos denominar em análise será sempre parte da metodologia” (Chiantore, 2020, p. 73, tradução nossa)<sup>10</sup>. Concordamos, ainda, com o proposto por Borgdorff (2012) e Gil (2022):

[...] tanto a Pesquisa Artística quanto a transcrição revelam o entrelaçamento do conhecimento tácito e explícito da ação-reflexão do intérprete e da reflexão ativa sobre o processo de criação artística; isto exige do performer um pensamento crítico sobre sua prática “como uma realidade em construção, aberta e dinâmica, em contraste com a estabilidade da prática enquanto reprodução de cânones da tradição ou da pesquisa enquanto vinculação à modalidades já consolidadas” (Borgdorff, 2012 *apud* Domenici, 2012, p. 176).

Com a prática de ambas em conjunto o exercício performático se renova, tornando-se um meio para expandir a compreensão do indivíduo sobre si mesmo e o contexto em que se insere (Gil, 2022, p. 73).

Derivada da etnografia, a autoetnografia no âmbito das artes centraliza o trabalho na figura do artista-pesquisador, e se vale da narrativa deste para então refletir sobre o trabalho em curso. Segundo Alfonso Benetti:

---

<sup>10</sup> "Analizamos algo para conseguir de una información que no tenemos y por ello, em música, cualquier cosa que podamos denominar *análisis* será siempre parte de la metodología" (Chiantore, 2020, p.73).

A partir do final do século XX, a pesquisa em música passou a contar com a presença de uma figura não habitual até então: o performer/pesquisador científico. A presença destes indivíduos tornou possível o que até então seria improvável: contar com a disponibilidade e participação de performers altamente qualificados para a realização de atividades de investigação” (Benetti, 2017, p. 148).

Através do diálogo entre a etnografia e a pesquisa artística, sedimenta-se a presença do pesquisador artista como protagonista da sua própria pesquisa. Benetti também recorre às ideias de San Cristóbal e López-Cano, para fundamentar sua visão e, citando estes autores, argumenta que é possível dividir esse olhar sobre a pesquisa em dois caminhos: o dos estudos em performance e o da pesquisa artística, sendo no primeiro caso os estudos relacionados à “análise de informações relacionadas à performance como objeto estático de investigação” (Benetti, 2017, p.148), e no segundo caso “análise de informações relacionadas à performance como objeto dinâmico de investigação: fazer arte como pesquisa” (Benetti, 2017, p. 148).

Dentro da abordagem de Benetti, me reconheço, bem como reconheço minha abordagem metodológica, sobretudo quando ele comenta que “tendências recentes de investigação têm apresentado como objetivo o estudo da prática por quem a executa (cf. Grosso, 1997; Gerling, 2000; Benetti, 2008; Carrara, 2010), quando o instrumentista avalia aspectos relacionados à sua própria abordagem ao instrumento e assume a postura de performer/pesquisador no sentido de validar aspectos relacionados à prática.” (p. 149). Concordo ainda com Benetti quando ele afirma:

[...] um dos principais desafios é desenvolver e utilizar ferramentas de pesquisa adequadas ao universo do performer como instrumentista e que ao mesmo tempo forneçam dados pertinentes em termos de pesquisa empírica. Provavelmente seja neste ponto que resida a maior pertinência da autoetnografia. (Benetti, 2007 p. 152).

O autor define ainda autoetnografia como “um método de pesquisa relacionado ao gênero autobiográfico de escrita que procura descrever e analisar de forma sistemática determinada experiência pessoal no sentido de compreendê-la culturalmente” (Ellis; Bochner, 2000; Ellis, 2004; Holman Jones, 2005; Ellis; Adams; Bochner, 2011; Riordan, 2014). É também vista como uma forma reflexiva de etnografia, com ênfase na interação entre pesquisador e objeto de estudo (Davies, 2008), que envolve a descrição e análise de experiências pessoais (Adams; Jones; Ellis, 2015) com base no self do próprio autor como exemplar etnográfico (Riordan, 2014)” (Benetti, 2007, p. 151), e ainda citando Adams, Jones e Ellis, menciona alguns conceitos importantes dentro desta metodologia de pesquisa, que seriam

a “experiência pessoal”, valorização das práticas inter-relacionais e profunda auto reflexão (*ibid.*, p. 151).

Com relação à etnografia, Benetti afirma que elas se diferenciam no que concerne à questão da observação, podendo ser “– participativa ou não – de um pesquisador sobre um determinado objeto) pela inserção do observador como próprio objeto de investigação” (*ibid.*, p. 152).

Neste ponto, fica evidente a tênue linha entre as percepções pessoais e o objeto de pesquisa, e muitas vezes a própria narrativa pode deixar transparecer uma inter-relação com a pesquisa. Parte do processo de atuação dos pesquisadores no contexto atual da pesquisa em música consiste em confrontar tradições acadêmicas e buscar reconhecimento de seus trabalhos num campo de atuação que está em constante transformação. No prefácio de “*The Artistic Turn: A manifesto*” (Coessens Crispin Douglas, 2009), Jeremy Cox escreve:

Just as the artist must often wrestle with demons and embrace vulnerability as part of going about his or her work, so the artistic researcher must be similarly immersed in his or her practice, risking, at a minimum, the loss of objectivity and potentially undergoing a high level of personal exposure with its attendant emotional toll (Cox *apud* Coessens, Douglas, 2009. p. 9).<sup>11</sup>

As autoras defendem que a PA se baseia no processo criativo e não somente em seus possíveis resultados, os quais devem ser vistos sob a ótica de possibilidades, e não apenas como ferramentas para a contabilização de números que demonstram tão somente um volume de trabalho dentro de uma área pedagógica. Mais precisamente, sobre uma definição de pesquisa, discorrem:

According to the Merriam Webster dictionary, a ‘search’ is an act of trying to find something, by looking or otherwise seeking carefully and thoroughly, in an effort to find or discover something; ‘research’ is, in the first place, a careful or diligent search, in the second, an investigation or experimentation aimed at the discovery and interpretation of facts, revision of accepted theories or laws in the light of new facts, or practical application of such new or revised theories or laws. Research here is clearly directed at ‘scientific’ research, implying theories. These definitions of the words ‘search’ and ‘research’ do not satisfy a possible description of what might be the research or search pathways of the artist struggling in his or her activities. (Cox *apud* Coessens; Crispin; Douglas, 2009. p. 21).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “Assim como o artista deve frequentemente lutar com demônios e abraçar a vulnerabilidade como parte de seu trabalho, o pesquisador artístico deve estar igualmente imerso em sua prática, arriscando, no mínimo, a perda de objetividade e potencialmente passando por uma alto nível de exposição pessoal com seu consequente desgaste emocional” (Cox *apud* Coessens; Crispin; Douglas, 2009. p. 9, tradução nossa).

<sup>12</sup> De acordo com o dicionário Merriam Webster, uma ‘pesquisa’ é um ato de tentar encontrar algo, olhando ou procurando de outra forma cuidadosa e minuciosamente, em um esforço para encontrar ou descobrir algo; ‘pesquisa’ é, em primeiro lugar, uma busca cuidadosa ou diligente, em segundo lugar, uma investigação ou experimentação voltada para a descoberta e interpretação de fatos, revisão de teorias ou leis aceitas à luz de novos

A pesquisadora Rebeca Vieira faz um levantamento acerca da utilização da autoetnografia enquanto ferramenta metodológica na pesquisa artística brasileira afirmando: “acredito ser esse o principal desafio das pesquisas em Práticas Interpretativas que se utilizam da autoetnografia como ferramenta metodológica: fazer de sua autodescoberta uma descoberta que pode ser partilhada para outras experiências” (Vieira, 2020, p. 1066). Segundo Vieira:

[...] a autoetnografia é um termo cunhado pelo antropólogo americano Karl Heider (1975), que o utilizou pela primeira vez ao se referir aos relatos que um grupo de pessoas da Nova Guiné, chamados Dani, faziam sobre sua cultura (1975, p.3-17). Em um segundo momento, David Hayano (1979) utilizou o termo autoetnografia aplicado às pesquisas culturais das quais ele fazia parte. Hoje em dia o termo é utilizado para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador sendo ele participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural. Para tanto, a autobiografia pode ser uma ferramenta útil para a autoetnografia, porém com algumas diferenças: [...] enquanto a autobiografia é um relato dos principais acontecimentos da vida de um sujeito que a descreve, usando seus próprios critérios, a autoetnografia é um estudo da introspecção individual em primeira pessoa, que pretende lançar luz sobre a cultura a qual pertence o sujeito por meio de ‘descrições culturais mediadas através da linguagem, da história e da explicação etnográfica’ (Ellis; Bochner, 2000, p.742 *apud* López-Cano; San Cristóban, 2014, p.139) [...] (Vieira, 2020, p. 1067).

Me reconheço nas palavras Vieira quando ela afirma que “a autoetnografia da prática artística se caracteriza não somente por relatar fatos passados como também por revelar o que se passa com o artista pesquisador durante sua investigação” (Vieira, 2020, p. 1068). Desta forma, é possível estabelecer ainda uma relação com o pensamento de Isabel Nogueira ao afirmar que:

Os processos criativos estão alicerçados em um conhecimento corporificado e interseccionado, portanto é importante reconhecer a nós mesmos e nossas vivências como pessoas no mundo, identificando gênero, raça, classe, etnia, lugar geográfico, histórias, memórias, ancestralidades e seus atravessamentos na construção de nossas identidades (Nogueira, 2022, p. 110).

Camila dos Santos e Gisela Biancalana também discutem o tema no artigo “Autoetnografia: um caminho metodológico para a investigação em artes performativas”, e dialogam sobre o aspecto colaborativo da pesquisa, afirmando que:

[...] no mundo contemporâneo plural, multifacetado e atravessado por redes de relações múltiplas, os processos colaborativos apresentam-se como perspectiva agregadora de

---

fatos, ou aplicação prática de tais teorias ou leis novas ou revisadas. A pesquisa aqui é claramente direcionada à pesquisa “científica”, implicando teorias. Essas definições das palavras ‘pesquisa’ e ‘pesquisa’ não satisfazem uma descrição possível do que possa ser a pesquisa ou os caminhos de busca do artista que luta em suas atividades. (Cox *apud* Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 21, tradução nossa).

saberes. Assim, entende-se que a pesquisa acontece de forma orgânica, processual e não causal, e que a experiência do artista-pesquisador é indissociável de sua obra e seus estudos (Santos; Biancalana, 2020, p. 92).

Ainda que a autoetnografia como metodologia para a PA venha demonstrando ser um viés que possibilita a abordagem da prática pessoal e amplia o campo de diálogo entre prática pessoal e pesquisa, algumas críticas vêm sendo levantadas ao método, sobretudo no que concerne ao distanciamento do objeto de pesquisa e a validação dos resultados obtidos. Mesmo diante do cenário favorável à discussão a respeito da contextualização da PA e da validação de marcos para sua consolidação acadêmica, Bragagnolo considera que “no Brasil a PA ainda não aparece com muita frequência nos congressos e simpósios, tampouco nos periódicos de música, reforçando a relevância de proposições no contexto nacional” (Bragagnolo, 2021, p. 4). Embora a perspectiva de validação da Pesquisa Artística venha galgando espaço nas discussões acadêmicas, a reflexão proposta em “*The Artistic Turn*” de delinear os limites da pesquisa de forma clara e concisa, esclarecendo suas regras e metodologias, dialogando com o campo científico e filosófico, sem deixar de evidenciar sua trajetória artística, bem como promover uma auto-reflexão do campo, sob uma ótica crítico-artística e analítica, parecem ainda ser o maior desafio. A nós pesquisadores, cabe construir um campo de discussão favorável a esta proposta, bem como aclarar que a relação entre teoria e prática como indissociável dentro do fazer artístico.

## 2.1 FREDERICO RICHTER

“Eu nasci para a música. Poderia ter sido um médico ou um agrônomo, mas não teria nascido como tal. Deste ponto de vista eu seria um artista e do ponto de vista filosófico, talvez, um inútil para qualquer coisa”, afirma Frederico Richter em palestra ministrada no ano de 2000.

Nascido em 6 de fevereiro de 1932 em Novo Hamburgo/RS, filho de imigrantes austríacos, seu pai Frederico Wilhelm Richter, era professor e um grande incentivador da música no ambiente familiar. Sobre este período de sua vida Richter comenta:

A mim coube tocar piano básico, meu pai era homem de sete instrumentos e meu violino sobrava, pois havia quem o tocasse, além de mim. Eu sempre tive inclinação para reger (o piano era uma espécie de regência ou condução). Mas, composição era o meu gritante chamado desde criança. Naqueles dias, e com esta prática, fixei em mim o que sempre fui: um músico (Richter, 2000. p. 1).

Richter teve mais 6 irmãos, dentre os quais um gêmeo, Nicolau, com quem manteve um duo de violinos, o duo Richter, que se apresentou inclusive na Europa. Em 2012, por ocasião do falecimento de Nicolau, uma matéria publicada no jornal Zero Hora destacava que os dois chamavam a atenção por onde se apresentavam, pois “pareciam ser duas cópias do mesmo instrumentista sobre o palco. Nicolau Richter faleceu em 9 de agosto de 2012 e, segundo Itamar Melo, teria homenageado o irmão compondo “Saudade”, obra para violino e piano.

Figura 1 - Duo Richter em visita à UFSM, 1976



Fonte: Universidade Federal de Santa Maria.

Sobre o ambiente de formação musical, Richter afirma ter sido fundamental para o início de sua atuação como compositor:

Minha música começou a aparecer timidamente nesta década dos 50. Eu compunha desde cedo, não me lembro quando, sei que pelos doze, treze anos eu já tinha composto diversas sonatas ao estilo de Haydn. Fazia arranjos de formação instrumental simplificada de suas sinfonias para tocarmos em família. Fundamentei muitos conhecimentos assim. Em 1949, quando estava numa colônia de férias jesuítica, compus *Vamos sentir saudades* sobre versos feitos por dois companheiros de veraneio e de idade: Xavier e Zuckelli. Neste mesmo ano, iniciei meu ciclo de canções *Coroa de Sonho*, do poeta Alceu Wamosy. Diversas composições foram executadas a partir de 1950. Em 1951 compus uma peça para piano que mais tarde dediquei a Fernando Lopes, *Sertaneja*. [...] Creio que aí lancei as bases nacionalistas de minha música e embriões do meu estilo, às vezes rebelde, com tímidas dissonâncias e inovações formais - digo isto porque eu não seguia nenhum modelo já existente, mas, criava com as minhas idéias, sem maiores preocupações (Richter, 2000, p. 4).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Há uma divergência de informações no que diz respeito às datas mencionadas por Richter neste relato e às datas apuradas na listagem que consta em seu site. No catálogo que consta anexo a este trabalho, *Vamos sentir saudades* teria sido composta em 1946 e a primeira obra que viria a fazer parte do ciclo *Coroa de Sonho*, *Duas Almas*, data de 1945.

Em certo ponto de sua trajetória adotou o pseudônimo "Frerídio", com o intuito de salientar sua brasilidade no universo musical europeu. Sobre essa decisão afirma:

[...] adotei e criei o nome Frerídio porque, devido à minha cultura e adaptação a outras culturas, acharam, na Alemanha, que esta, seria devido a minha origem germânica. Achei ofensivo porque eu sou compositor brasileiro, faço música brasileira e meu nome nada tem a ver com a cultura alemã. E eles sabiam, pelo meu currículo quem eu era - eu dava Curso na Escola Superior de Música de Hamburgo. Disse-lhes que a pessoa é fruto de “onde o sol bate em nossa cabeça, o vento sopra e afaga nossa face e do solo onde nossos pés pisam”. Eu não me imaginaria morar definitivamente na Europa; lá há outra cultura, outras gentes, nada comigo. Portanto, adotei o cognome Frerídio, nome que eu inventei por motivos culturais: aquilo que disse Mário de Andrade: precisamos ser brasileiros e assumir nossas ricas etnias (Richter, 2000, p. 3).

Teve contato com diversos gêneros musicais, dentre eles música popular brasileira, tango argentino, música nativista<sup>14</sup> e música folclórica<sup>15</sup>, porém dedicou-se com afinco à música erudita: “minha paixão era a música séria, a chamada impropriamente de clássica” (Richter, 2000, p.1) e afirma ainda que sente orgulho de ser artista: “é a linguagem em que minha sensibilidade se espraia ao máximo. A música é uma paixão que se desdobra, como disse o poeta de *Duas Almas*, Wamosy em “uma religião, quase uma crença à parte”, no soneto *Humildade*” (*ibid.*, p. 2).

Em 1951, aos 19 anos, graduou-se em violino pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde foi aluno de Paulo Guedes, dentre outros. Contudo, considera-se autodidata em harmonia e contraponto, dedicando-se a estudar obras de Joseph Haydn e Béla Bartók, a quem considera “uma das bases da música moderna” (Richter, 2000, p.2). Sobre este período de sua vida ele afirma:

O contraponto de Bartók marcou com sua influência uma parte de minhas primeiras obras. Quando eu fui estudar na Universidade eu já tinha base bastante segura em harmonia e contraponto. Mas, fixei em mim, igualmente, certa rebeldia contra o tradicional, uma antinomia natural que me acompanha até hoje. Não posso me definir como intuitivo: eu tinha atração pelos contrários e ao mesmo tempo tenho paixão pela exatidão artística, diria, científica e minha curiosidade quase felina me conduz para o detalhe e para o que eu acho que seja a perfeição. Essa tendência me conduz a uma estética que exige pesquisa séria, profunda, sem preguiças! Procuro o detalhe espontâneo e autêntico. Já tive a fase da “vertigem” pela originalidade. Aprendi cedo que isto não é tão importante quanto ser espontâneo, ser eu mesmo (Richter, 2000, p. 2).

---

<sup>14</sup> De acordo com Marcon (2009, p.7), “a música nativista pode ser entendida como um caso específico de regionalismo musical dentro da música popular brasileira contemporânea; trata-se de um repertório de canções oriundo do estado do Rio Grande do Sul, conhecido como “música nativista gaúcha”. Como um estilo musical, a música nativista compreende diferentes gêneros – denominados *ritmos* pelos interlocutores dessa etnografia. Nesse sentido, os festivais de música nativista se tornaram um espaço privilegiado para o que ficou conhecido no Rio Grande do Sul – primeiramente - como Movimento Nativista, sobretudo, a partir da década de 1980”

<sup>15</sup> Tendo em vista que “o folclore é o conjunto de saberes populares que identificam as pessoas” (Wolffenbüttel; Del Ben *apud* Garcia, 2005, p. 93), parte-se do princípio que a música produzida nesse contexto possa ser denominada como folclórica.

Em 1959 casou-se com Ivone de Argollo Mendes e tiveram 3 filhos: Maria Elvira, Frederico e Carlos. Data de 1959 a obra *Humildade*, que faz parte da *Coroa de Sonho* e que, segundo Richter, foi composta para formação coral por sugestão de Ivone, durante a lua de mel do casal. Assim como junto aos seus 6 irmãos, recebeu uma educação musical sólida, Richter e Ivone buscaram propiciar aos filhos um ambiente de apreciação e vivências artísticas. O filho Frederico Mendes Richter, conhecido como familiarmente como Ico, declara:

Eu acho que a minha vida é infinitamente mais rica pela educação musical, pelo contato com a música, com o pai, com a experiência de tocar um instrumento, de tocar na orquestra, assim como com a mãe artes plásticas, eu acho que isto desenvolve capacidades de percepção, de prazer estético, de, como é que eu vou dizer, de valores... observar o que tem de bom na vida, o que tem de belo, enfim, é algo assim, transformador, vamos dizer assim, muito mais amor no coração, então não dá pra deixar de enfatizar, né... e além disso refina a capacidade de avaliação, de exame, de percepção, de sentimento, que é fundamental, é algo assim que, como psiquiatra eu diria assim, o que mais nos move pode parecer pra nós que são os pensamentos, o que a gente pensa, que a gente acha, etc, mas antes disso vem os sentimento e os sentimentos despertados pela arte e a capacidade de analisar esses sentimentos através da arte, analisar, que eu digo, depurar, provoca sentimentos que trazem a reflexão e o engrandecimento pessoal, não tenho a menor dúvida. Então eu acho que não só a música mas qualquer educação musical, educação artística, é maravilhoso. Então me considero privilegiado não só pelo pai e a mãe terem valorizado, terem nos colocado desde a escolinha, tudo isso, mas terem transmitido isso, porque uma coisa é tu ter uma aula, outra coisa é tu viver isso, a gente vivia imerso na arte em casa, então isso é maravilhoso. Até complementando, já que se trata de educação né, eu acho que a arte traz uma oportunidade, que obviamente tem que ser direcionada, sim, de através do prazer estético desenvolver capacidades, então a gente vive muito numa maneira de pensar, de cobrança de errado, certo, a arte está despida dessas coisas, não tem certo não tem errado, tem o que desperta interesse, o que toca, o que emociona, o que faz pensar, o que tem significado ou significância, então eu acho que este é o melhor filtro que existe e é isso que a gente desenvolve com a arte, a capacidade de discernir o que é fundamental, o que é essencial, do que é supérfluo, o que é natural, do que é imposto, o que tem valor, do que não tem valor, por isso que se discute tanto se a arte em valor [...]

(Relato de Richter, F. M. 2023)

Antes de mudar-se para Santa Maria/RS onde residiu por cerca de 34 anos e desenvolveu importante trabalho acadêmico dentro da Universidade Federal de Santa Maria, atuou como docente no interior do estado. No Conservatório de Música de Pelotas teve a oportunidade de reencontrar Mignone:

No Conservatório Municipal de Pelotas, conheci o pianista Fernando Lopes que, na qualidade de diretor, me convidou para reger duas cadeiras naquela casa de ensino. Lá, reencontrei Mignone, que estava visitando o Conservatório. Para quarteto de cordas transcrevi alguma coisa dele - lembro-me da 2ª *Valsa de Esquina*. O arranjo teve a aprovação do compositor, que o ouviu (Richter, 2000, p. 3).

Em 1966 criou a Orquestra da Universidade de Santa Maria, onde atuou como diretor até 1988. A partir de 1989, através de um projeto chamado “Orquestra Possível”, a orquestra

passou a ser sinfônica. Em entrevista à revista APLAUSO, quando indagado a respeito deste projeto, Richter comenta:

[...] quem tocasse qualquer instrumento, podia entrar na orquestra. Até quem tocava gaitinha de boca podia tocar na orquestra (*risos*). Como eu não tinha músicos, muito menos preparados para tocar numa orquestra sinfônica, precisava adaptar. Era pequena, cuspiendo fraquezas. Mas ela era aberta. Meninas e meninos de 10 anos estavam na orquestra (Richter, 2000, p. 8).

Figura 2 - Frederico Richter regendo a “Orquestra Possível”



Fonte e foto: Orquestra Sinfônica de Santa Maria e Projesom.

Neste período Richter passa, então, a compor para orquestra e surgem obras como *Concentrata nº 3 para Orquestra Sinfônica*, obra que foi apresentada na Bahia e posteriormente em Portugal. Segundo Richter, esta obra foi uma “tentativa de renovação da forma Sonata” (Richter, 2000, p. 6).

Atuou como primeiro violino da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, OSPA, por cerca de 20 anos, até 1971. Ali trabalhou com o Maestro Pablo Komlós e manteve intensa atividade musical, aproximando-se do repertório camerista e sinfônico e tendo a oportunidade de conhecer músicos renomados como Heitor Villa-Lobos, Victor Tevah, dentre outros. Sobre Vitor Tevah, Richter comenta:

Aprendi a reger com Vitor Tevah. Nos ensaios, deixava de passar breu no arco de meu violino para assim poder tocar as cordas “silenciosamente” e observar este grande maestro atuar na regência. Neste tempo eu me preparava para o futuro pois, observava os diversos instrumentos, as partituras que eram interpretadas; hoje sei de memória quase toda a música sinfônica (Richter, 2000, p. 3).

A partir de 1971 passa a residir em Santa Maria, e segundo ele, neste período “já pesquisava novas soluções para compor, fazia estudos teóricos de intervalos musicais” (Richter, 2000, p. 6). Deste período data o ciclo *Três canções sobre uma série*, com versos de Manuel Bandeira e outras quatro canções que já demonstram sua tendência ao experimentalismo: *Cantar*, *Não me peças que cante*, *Se eu fosse apenas* e *Som*, todas com versos de Cecília Meireles.

Richter afirma ter ingressado no ensino universitário através de um concurso de provas e títulos, tendo defendido também desta forma sua tese de doutorado, a qual foi enviada à proeminente violinista Paulina d’Ambrosio e também a Francisco Mignone, que teria sido o presidente da banca (Richter, 2000, p.3).

Sobre suas influências, além de Haydn e Bartók, Richter revela sua admiração pela obra de Robert Schumann, influência esta que se traduz em sua obra, nas mais de 400 canções compostas, uma vez que Schumann é conhecido como um dos expoentes da música vocal alemã:

Outra influência que tive, na verdade meu “banho de romantismo” foi o **Album da Juventude** de Robert Schumann. Acho que todo o compositor deve receber este “banho de romantismo” para não ser seco. O romantismo faz parte da composição, em maior ou menor grau. Os clássicos também tem romantismo só não em prioridade. Lembro Tartini que ilustrou versos de Merastario como Sonata Didone Abandonata, e, Mozart nas óperas tem muitos exemplos de romantismo “Clássico”. Música precisa ter sentimento, não pode ser puramente cerebral! (Richter, 2000, p. 3).

A obra de Schumann a que se refere Richter, “Álbum para a Juventude”, “*Album für die Jugend Op. 68*” é na verdade um compilado de 43 obras para piano que se configuram em jogos musicais para crianças ou iniciantes. Composto em 1848 como presente de aniversário para sua filha Marie, mais tarde foram agregadas outras obras, “canções do imaginário tradicional e melodias procedentes de peças já popularizadas por músicos da época” (Rodríguez, 2021, p. 6). De acordo com Rodríguez, o apreço de Schumann pela poesia se reflete neste álbum, uma vez que “alusões poéticas eram habituais no legado pianístico do músico, e já haviam aparecido desde suas primeiras obras, como sua *Papillons Op. 2* - “o primeiro dos ciclos poéticos de Schumann para teclado”<sup>16</sup> (tradução nossa), nas palavras de John Daverio (1997, p. 79) - e, contendo inclusive um título para cada peça” (Rodríguez, 2021, p. 8).

---

<sup>16</sup> “the first of Schumann's poetic cycles for keyboard” (Daverio, 1997, p. 79).

*Três canções sobre uma série* reflete o período de aproximação de Richter com a música serial. Em diversos momentos de sua biografia são encontradas referências a nomes como Eunice Catunda (1915-1990), Hans-Joaquim Koellreutter (1915-2005), Cláudio Santoro (1919-1989) e Edino Krieger (1928-2022) dentre outros, o que o situa no contexto da música brasileira<sup>17</sup>, e o coloca numa posição de pioneirismo no âmbito da música erudita do Rio Grande do Sul (Richter, 1994). A respeito do dodecafonismo, Richter comenta:

O dodecafonismo é uma técnica de onde se pode extrair coisa boa. Mas não se pode ser radical. Em minha obra *3 Canções sobre uma Série* usei a técnica dodecafônica de maneira livre. Em minha opinião, o compositor pode utilizar recursos técnicos para atingir objetivos expressivos. O tonalismo também é um recurso técnico, mas foi usado por muito tempo como regra geral (Richter, 2020).

É possível afirmar que esta tendência dodecafônica não foi muito marcante na obra de Richter. Adepto de uma particular liberdade composicional, uma certa "rebeldia", de acordo com sua esposa Ivone, Richter, em sua fase pós-moderna, fez experimentações seriais, mas essa não seria uma constante no futuro de sua trajetória. Segundo ele, seus primeiros contatos com esta técnica se deram através de um Curso de Férias com Armando Albuquerque.

Contextualizando, a Semana de Arte Moderna de 1922 marcou o ponto de partida de uma série de discussões estéticas e tinha como objetivo “superar a defasagem cultural e impulsionar o país a acompanhar as proposições do século XX” (Forte, 2009, p. 27). Inicia-se aí uma discussão pela definição de uma estética nacional, que, através da valorização do folclore e da arte popular, deveria moldar suas particularidades. A partir de 1924 inicia-se no Brasil uma série de movimentos em diversas regiões do país, que tinham como motivação um descontentamento político e que resultou em múltiplos focos no território nacional, dando surgimento, por exemplo, ao movimento que ficou conhecido como “tenentismo”, com a Revolta Paulista de 1924 e o surgimento da Coluna Prestes, dentre outros. Iniciativas semelhantes foram o ponto de partida para o início das discussões acerca da valorização e do reconhecimento do caráter da arte nacional. Este movimento foi importante pois precedeu a Revolução de 1930, que trouxe mudanças impactantes para a política do país.

O “Ensaio sobre a Música Brasileira”, publicado por Mário de Andrade em 1928, é até hoje uma referência, sendo o autor considerado o primeiro etnomusicólogo do Brasil. Suas

---

<sup>17</sup> Podemos situar a pós-modernidade musical a partir de dois critérios: histórico, no sentido de que toda música composta na pós-modernidade (a partir dos anos 1950) é pós-moderna; estilístico e técnico: músicas que trazem repetibilidade, ecletismo no uso de técnicas, retorno à melodia, bricolage, pastiche, aleatoriedade, entre outros recursos. No Brasil, nomes como Gilberto Mendes (1922-2016) e Willy Corrêa de Oliveira (1936) podem ser considerados nomes importantes. Referências: Jameson, 1991; Beard e Gloag, 2005; Jonathan Kramer, 2002; Harvey, 1990; Sullivan, 1995.

ideias a respeito das raízes do folclore brasileiro e suas pesquisas de campo em diversas regiões do país produziram um material de riqueza ímpar e suas ideias influenciaram uma geração inteira de compositores no país, dentre eles, Frederico Richter.

Em 1950, Camargo Guarnieri publica uma Carta Aberta aos músicos e críticos do país na qual tece diversas críticas aos rumos enveredados pela composição brasileira, mais especificamente sobre o dodecafonismo. Com relação a esse assunto, Richter afirma brevemente: “Camargo Guarnieri disse sobre o dodecafonismo, na famosa Carta Aberta, coisas que fizeram os compositores brasileiros pensar a respeito - e isso foi bom” (Richter, 2000, p. 7). De acordo com Richter, a música moderna demorou a chegar ao Rio Grande do Sul, onde havia um certo conservadorismo com relação à estética musical e, segundo ele, muitos professores e músicos da época eram “contrários às novidades, à semelhança de Guarnieri” (*ibid.*, p. 7). Traçando um paralelo desse contexto histórico relacionado aos manifestos nacionalistas e a trajetória de Richter, é interessante refletir sobre o fato de que o movimento vanguardista promovido pelo Música Viva vai estar presente em sua obra mais tardiamente, por volta dos anos 70, quando o compositor decide fazer pesquisas e experimentações com música moderna, praticando o dodecafonismo, o serialismo, e fazendo suas incursões na música eletrônica<sup>18</sup> e eletroacústica<sup>19</sup>.

Em 1979 Richter iniciou seu Pós-Doutorado na McGill University, no Canadá, onde desenvolveu intenso trabalho com música eletrônica<sup>20</sup> e eletroacústica<sup>21</sup>, dentro de uma perspectiva modernista<sup>22</sup>, com pesquisa relacionada ao futurismo<sup>23</sup> (Richter, 2000, p. 8).

A decisão da família Richter de sair do país nos anos 70 deu-se por muitos motivos. Dentre eles, a busca por um ambiente mais propício ao fomento e construção de novas ideias e concepções artísticas. No Brasil, finalmente prestes a sair da ditadura, o cenário artístico segundo Ivone Richter era "desanimador" e segundo ela “a ditadura cerceou muito de toda a

---

<sup>18</sup> Música eletrônica seria aquela que se utiliza da manipulação sonora através de discos e fitas magnéticas e alturas e ritmos pela alteração de frequências e velocidade de gravação, sons gerados e manipulados em estúdio. (Griffiths, 1978, p. 145).

<sup>19</sup> Música eletroacústica seria a que utiliza sons manipulados por sintetizadores em concomitância com sons gravados em ambientes externos, mantendo-se “aberta a estímulos exteriores” (Bousser, D.; Bousser, Jean Yves, 1990, p. 126).

<sup>20</sup> “[...] obra cuja execução exige meios eletrônicos” (Griffiths, 1998, p. 148).

<sup>21</sup> “[...] música criada em laboratório que se utiliza de microcomputadores, sintetizadores, interfaces MIDI, samplers, etc. Ela mostra outras idéias e critérios para a percepção dos sons” (Teixeira, 2007). In: <https://revistas.ufg.br/revistaufg/article/view/48168/23511>

<sup>22</sup> “No Brasil o termo “modernismo” assumiu uma conotação muito específica a partir da ligação com o movimento que se organizou em torno da Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922” (Egg, 2019, p. 61).

<sup>23</sup> “No anseio de buscar novos caminhos surgiram os movimentos de vanguarda, dos quais o primeiro na Europa foi o Futurismo italiano que frutificou em outros países e, de certo modo, catalisou todo o espírito vanguardístico europeu (Polinesio, 1977, p.136). <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1977.115814>

criação e de todo o conhecimento do exterior. Fora que o conhecimento de América Latina não se tinha nenhum”. Ivone complementa salientando que “era mais fácil conhecer os artistas da Europa do que os da América Latina” (2020). Essa pode ser entendida como umas das motivações para a aproximação de Richter a poetas da Argentina e Chile, musicando diversos poemas em língua espanhola, nos anos 90.

A saída de Richter do país foi um dos períodos mais marcantes da sua carreira. Ele afirma que “tinha esgotado o teclado temperado” e precisava renovar seus conhecimentos (2000, p. 8).

Na McGill University a linha condutora dos Compositores era principalmente o Modernismo advindo do Futurismo. Eu já estava indo, pelas minhas pesquisas e estudos, naquela direção. Mas sempre tive restrições a um Futurismo que me parecia pelos slogans, meio fascista. Nunca engoli que um de seus líderes era Benito Mussolini e menos ainda o Manifesto da Luxúria e outros que se seguiram a ele, inclusive o odioso slogan *La higiene del mundo e la guerra*. Quando voltei para o Brasil refleti e ativei meus ideais Pós-modernistas” (Richter, 2000, p. 8).

Durante o período no Canadá, Richter declara que esteve “imerso na música moderna e seu sentimento” (Figura 3) e, por esse motivo não são encontradas composições vocais desta época, uma vez que, segundo ele, “os poetas ficaram um pouco de lado neste tempo” (Richter, 2020). Na década de 80 desenvolve também pesquisa sobre música fractal, e data deste período a experimentação com órgão de tubos e fita magnética que resultou na obra *Monumenta Fractalis-Thomas*, sobre a qual Richter comenta:

[...] foi apresentada na Sala Leopoldo Miguez da Universidade Federal do Rio de Janeiro, numa iniciativa da Funarte com o compositor Edino Krieger, [...]. É baseada num Coral de Thomas Tallis, compositor gótico flamengo, que é apresentado modernamente e pequenas variações com música fractal. Daí fiz um trocadilho: Fractal com Tallis-Thomas. Essa música une o Século XVI com o Século XX, quase XXI (Richter, 2000, p. 9).

De volta a Santa Maria, Richter organiza em 1983 a I Semana de Música Contemporânea (Figura 4) e convida, dentre outras personalidades, Koellreuter. Há relatos de que a esposa de Koellreuter interpretou uma versão vocal de 4'33" de John Cage. Santa Maria nesta época não tinha papel expressivo no circuito cultural do Rio Grande do Sul e o próprio Richter, em entrevistas, relata a dificuldade que ele sentia em dialogar com os músicos de Porto Alegre e do sul do Brasil como um todo, a respeito da música de vanguarda<sup>24</sup>. Imaginemos,

---

<sup>24</sup> A música de vanguarda no Brasil foi aquela produzida nos anos 1960, por compositores como Damianno Cozzella, Rogério Duprat, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, Almeida Prado, entre outros. (Cf. Reis, Paulo E. Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60. Rio de Janeiro: Zahar, 2006).

pois, o impacto de uma apresentação como esta, num evento como este. Participaram deste evento ainda Eleazar de Carvalho, Rodolfo Coelho de Souza, Alcides Lanza, Margarita Schack, Luiz Augusto Milanesi, Raquel de Viñales e Nestor Wennholz.

Figura 3 - Frederico Richter nos estúdios da McGill University



Fonte: Acervo do compositor.

Figura 4 - Cartaz da I Semana de Música Contemporânea da UFSM



Fonte: Acervo do compositor.

Assis (2018) discorre sobre a definição de contemporâneo afirmando que “a noção de *música contemporânea* não se aplica a toda música que é composta ‘hoje’” e complementa:

Music of today is certainly *contemporaneous*, it is coeval to us, but nobody would say that, for example, a composer composing a Classical symphony in the style of Haydn is making “contemporary music”. [...] Thus, contemporary music, like contemporary art, implies a critical dimension, a distance from the everyday world, a detachment from habitus, conventions, and stratifications of forms and media (Assis, 2018, p. 203).<sup>25</sup>

Neste contexto, é possível ainda situar a I Semana de Música Contemporânea de Santa Maria no contexto apresentado por Assis ao afirmar que:

These composers lived in periods, in historical epochs, where in general there was a little interest in their work - they thus needed a special kind of audience. From then on, music festivals featuring this type of music were known as festivals of contemporary music, and they attracted a specific kind of public (Assis, 2018, p. 203).<sup>26</sup>

Richter afirma em diversos momentos sua preocupação em salientar suas raízes culturais, e a brasilidade a que se refere, está presente de forma marcante em suas obras, sob diversos aspectos, mas sobretudo através da inserção de referências musicais a elementos da cultura brasileira. Segundo o compositor:

Considero minha música como essencialmente brasileira, sem falsas intenções ou modismos, apenas como uma característica minha de ser. Talvez por causa de meu pai, que, embora austríaco, tinha um grande amor pelo Brasil, suas florestas e animais. Estive no Amazonas vendo a floresta e o rio e escrevi “*O Portentoso Rio Amazonas*” (Richter, 2020).

Declarado admirador de Mário de Andrade, considera que sua contribuição foi extremamente importante para a música brasileira e seu trabalho com o folclore o inspirou a compor obras como a *Suíte Folclórica nº1 para piano solo*, de 1974 (Richter, 2020).

A grande maioria de suas canções prioriza a língua portuguesa e, além de grande identificação com a obra de Alceu Wamosy, musicou também poemas de outros escritores

---

<sup>25</sup> “A música de hoje é certamente contemporânea, é coeva para nós, mas ninguém diria que, por exemplo, um compositor que compõe uma sinfonia clássica no estilo de Haydn está fazendo “música contemporânea”. [...] Assim, a música contemporânea, como a arte contemporânea, implica uma dimensão crítica, um distanciamento do mundo cotidiano, um distanciamento de habitus, convenções e estratificações de formas e mídias” (Assis, 2018, p. 203, tradução nossa).

<sup>26</sup> Estes compositores viveram em períodos, em épocas históricas, onde em geral havia pouco interesse pela sua obra - necessitavam assim de um tipo especial de público. A partir de então, os festivais de música desse tipo de música passaram a ser conhecidos como festivais de música contemporânea e atraíam um público específico (Assis, 2018, p. 203, tradução nossa).

como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Casimiro de Abreu. Richter considera-se bastante eclético: “todos que me tocam a alma, sou capaz de musicar” (Richter, 2021), afirma, e sobre sua relação com a poesia e a obra de diversos poetas, complementa:

Ser um compositor vocal é uma de minhas características, procuro respeitar o sentimento do poeta com que estou trabalhando. Sempre estive “garimpando poetas”, como diz Ivone. Trabalhei com os grandes poetas brasileiros, como Castro Alves, Alphonsus de Guimarães, Manuel Bandeira, Drummond, Cecília Meireles, um Ciclo com poemas do Vinícius. Musiquei também poetas de outros países, como o chileno Pablo Neruda, o ciclo de Nicolás Guillén (2007), poeta cubano [...]; Gonzalo Rojas, Homero Manzi, poetas argentinos; com muito carinho fiz um ciclo de canções da Aristilda Rechia, nossa querida amiga de Santa Maria. Mais recentemente musiquei também Cora Coralina e Adélia Prado, Zeh Gustavo. [...] Em 2007 fiz um Novo Ciclo de Alceu Wamosy, esse dentro de uma linha pós-modernista (Richter, 2021).

Outro ponto particular na obra de Richter é sua tendência ao experimentalismo, visto que em sua obra encontram-se peças para diversas formações e que se utilizam de diferentes técnicas composicionais. Desta forma, em pesquisa do ano de 2010, na dissertação “Relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter” são estabelecidas 5 fases composicionais. Quatro destas foram propostas pelo compositor no artigo “*A new aesthetic from science and technology*”, apresentado em Montréal em 1993, e a quinta é sugerida ao compositor durante o processo de pesquisa da época, o qual corroborou com a sugestão. Sobre essa constante busca pela inovação Richter pontua:

[...] eu não seguia nenhum modelo existente, mas, criava com as minhas ideias, sem maiores preocupações. Se eu tinha algum modelo ocasional na cabeça, eu o evitava deliberadamente: as antinomias e a rebeldia contra “trilhos” me conduziam. Mas, a junção do antigo com o novo sempre me atraiu (Richter, 2000, p. 4).

O contexto musical no qual Richter estava imerso, de constantes inovações tecnológicas, experimentações composicionais e interrelação com outras áreas da arte, teriam sido incentivo para seu interesse por novas maneiras de fazer música e estreitaram sua relação com o avanço da computação, com novas metodologias de composição e editoração musical:

O fato de Richter interessar-se bastante por este tema advém do fato de que ele foi um dos compositores que presenciaram o surgimento da tecnologia e tiveram de adaptar-se de um modo de grafia da composição até então manuscrito para a composição com o auxílio de programas específicos para escrita musical, pelo computador. Ivone Richter comenta que eles imaginavam como seria fácil se houvesse uma máquina capaz de escrever as notas musicais, mas não imaginavam que o computador surgiria e traria consigo esta possibilidade e tantas outras mais (Batista, 2010, p. 23).

Integrante do grupo Música Viva e aluno de Koellreuter, o catarinense Edino Krieger foi grande incentivador da obra de Richter, a quem afirma que conhecia por suas composições brasileiras e que utilizavam também o dodecafonismo. Interpretou diversas obras deste compositor, dentre elas *Três peças para cordas* e *Marcha Rancho*. Sobre ele, Richter afirma ainda: “Devo a Edino Krieger diversas oportunidades de apresentar minha obra musical” (Richter, 2000, p. 4).

Outra importante obra de Richter é *Bacanal*, composta para coro misto, sob versos de Manuel Bandeira, que foi gravada no Rio de Janeiro, mas já havia sido publicada no *Livro de Corais*:

Neste período compus muitos corais tais como Bênção do Cielo “A Coroa de Sonho”, poesia de Alceu Vamosy [sic], Antífona, Humildade e outros, que reuni num pequeno Livro de Corais e que publiquei independentemente pela minha Universidade. Nas primeiras páginas, constava o *Bacanal*, Eurico Nogueira França esteve em Santa Maria e dei-lhe o Livro de Corais entre outras coisas minhas. Em consequência devo a ele o fato de *Bacanal* ter sido gravado aqui no Rio de Janeiro por ocasião do I CONCURSO INTERNACIONAL DE CORO MISTO (Richter, 2000, p. 7).

Para estabelecer uma ampla visão da obra do compositor, para este trabalho foi feita uma revisão da lista completa<sup>27</sup> de suas obras, que se encontra disponível em seu website oficial<sup>28</sup>. Ali consta uma listagem organizada por ordem alfabética, com as seguintes informações: título da obra, autor do poema, obra, instrumentação, ano e duração. No campo duração apenas 3 obras apresentam informação. Essa listagem teria sido realizada por Ivone Richter e outros colaboradores. Para o presente estudo essa listagem foi reorganizada tendo como intuito principal dispor a lista de forma cronológica, buscando estabelecer um olhar temporal sobre a atuação do compositor e sua obra. Durante o processo de edição da lista, percebemos que algumas obras da fase eletrônica e eletroacústica não faziam parte do registro, portanto, realizamos uma revisão dos artigos disponíveis em nosso acervo no intuito de acrescentar peças que porventura não estivessem ali registradas.

Foram listadas 1023 obras, compostas entre 1945 e 2014. Consideramos este um número aproximado, tendo em vista que não tivemos acesso a todas as partituras ali listadas e que algumas obras não dispõem de informações completas. Não foram consideradas como uma obra, ciclo de canções, e sim, cada canção em separado. Da mesma maneira, movimentos de sinfonias e concertos ou peças para música de câmara.

---

<sup>27</sup> Vide Anexo C.

<sup>28</sup> Para consultar acesse: [www.fredericorichter.com.br](http://www.fredericorichter.com.br)

Além de obras para diversas formações e mais de 400 canções, Richter dedicou-se a composição de um número expressivo de peças de música de câmara, muitas delas para piano e também à composição de duas óperas: *Don Quixote de Portinari*, e *Isaura*, ambas inacabadas. No quadro abaixo constam informações sobre o número de obras compostas para cada formação:

Quadro 1 - Relação de obras para cada formação

| FORMAÇÃO                            | NÚMERO DE OBRAS |
|-------------------------------------|-----------------|
| CANTO E PIANO                       | 482             |
| CORO                                | 25              |
| ORQUESTRA                           | 51              |
| PIANO                               | 127             |
| INSTRUMENTO SOLO                    | 48              |
| ÓPERA                               | 2               |
| ELETRÔNICA, ELETROACÚSTICA, FRACTAL | 12              |
| VÍDEO                               | 1               |
| PERCUSSÃO                           | 1               |

Do aspecto cronológico, constata-se uma frequente atuação do compositor desde 1945 com uma média de 3 obras por ano. A partir de 2007, no entanto, observa-se um grande aumento na produção artística de Richter, aumento este que se mantém frequente até 2013, conforme é possível observar no Quadro 2<sup>29</sup>.

Quadro 2 - Lista parcial da relação ano/número de obras

| ANO  | NÚMERO DE OBRAS |
|------|-----------------|
| 1945 | 2               |
| 1946 | 1               |
| 1949 | 1               |
| 1950 | 1               |
| 1951 | 1               |
| 1952 | 1               |
| 1954 | 1               |
| 1955 | 4               |

<sup>29</sup> Para consultar a lista completa da relação ano/número de obras, consulte o Anexo C.

|                |     |
|----------------|-----|
| 1958           | 1   |
| 1959           | 2   |
| 1960           | 1   |
| 1962           | 1   |
| 1964           | 1   |
| 1965           | 3   |
| 1966           | 4   |
| 1967           | 1   |
| 1968           | 4   |
| 1969           | 2   |
| 1970           | 1   |
| 2006           | 4   |
| 2007           | 61  |
| 2008           | 166 |
| 2009           | 154 |
| 2010           | 58  |
| 2011           | 130 |
| 2012           | 135 |
| 2013           | 102 |
| 2014           | 32  |
| sem informação | 23  |

Embora Frederico Richter tenha se dedicado à composição de obras para canto e piano desde o início de sua atuação como compositor, o maior número de obras para esta formação encontra-se entre 2007 e 2011. Deste período remontam ciclos de canções com poemas de Adélia Prado, Homero Manzi, Vinícius de Moraes, Emily Dickinson, Nicolás Guillén, Mia Couto, Florbela Espanca e Cecília Meireles, além de canções escritas a partir de versos de outros compositores.

É expressivo também o número de composições de música de câmara, cerca de 242, para diversas formações: quarteto de cordas, flauta, oboé, clarinete, fagote, viola, violino, violoncelo com acompanhamento de piano, bem como outras formações pouco usuais como vibrafone, marimba e violão, violino e guitarra, violão, órgão, marimba, vibrafone e percussão, dentre outras. Analisando os dois últimos anos da atuação de Richter como compositor, 2013 e 2014, encontramos 100 obras referentes a 2013 e 31 a 2014, num total de 131 composições. Destas, cerca de 84 são para música de câmara.

É possível observar o apreço de Richter pela música coral desde o início de sua atuação. *Bendição*, composta em 1945, foi sua segunda composição e além de ter sido integrada ao ciclo *Coroa de Sonho*, foi rearranjada para voz solista posteriormente. Além de *Idealizando a Morte*, *Louvor das Mãos* e *Humildade*, que também fazem parte da *Coroa de Sonho*, Richter compôs outras obras corais que vieram a ganhar destaque dentre suas composições, como *Trem de Ferro* (1965), para dois coros, *Onde fica Uruguaiana* (1971) e *Bacanal* (1981).

De acordo com Richter, *Bacanal* foi escrita com “técnicas mistas, atonalismo e modalismo e provavelmente um certo serialismo inconsciente” (2000, p. 7). Zobeida Prestes em “De Bendição a Bacanal, de Alceu Wamosy a Manuel Bandeira: uma caminhada expressiva”, considera esta obra como polifônica (2002, p. 10) e segundo ela:

*Bacanal* é uma festa profana, onde os ritmos, os textos, os sons emitidos no decorrer da peça, é um convite e um transporte a uma estonteante orgia regada por vinhos, versos e mulheres. Musicalmente a obra traz esses elementos expressos através de ritmos variados, sons onomatopaicos, saltos melódicos, cromatismos ascendentes e descendentes, bimodalidade, além da exploração do aspecto cênico (Prestes, 2020, p. 11).

Na listagem de obras disponível no site de Richter, é encontrada a menção a duas orquestrações para a canção que abre o ciclo *Coroa de Sonho*, *Suplício Tantálico*, uma de 2012 (anexo 1) e outra de 2013 (anexo 2). Fica evidente a intenção de Richter de orquestrar o ciclo, contudo, na versão de 2012, o compositor avançou até o compasso 17 e na de 2013 até o compasso 31. Ambas as partituras mostram que Richter pretendia fazer a versão para orquestra sinfônica. Recentemente, após o falecimento de Richter, o pesquisador Darwin Pillar Corrêa, com a concordância de Ivone Richter deu continuidade à orquestração de Richter para *Suplício Tantálico*, numa versão para orquestra de câmara (anexo 3).

A partir da visão geral que a reorganização da listagem completa da obra de Richter possibilitou, pudemos estabelecer uma linha cronológica (Figura 5) onde destacamos algumas de suas principais obras e, desta forma traçar um paralelo entre seu momento de vida e de que maneira aparecem em sua obra refletidas essas experiências. As peças indicadas na linha do tempo caracterizam-se como importantes por terem sido mencionadas pelo compositor ou sua esposa em entrevistas ou citadas em artigos consultados como fonte para este trabalho.

Frederico Richter faleceu em Porto Alegre, em 1º de janeiro de 2023. Em um de seus últimos depoimentos o compositor afirmou:

A música sempre foi tudo na minha vida, não consigo me imaginar sem ela. Desde criança sabia que queria ser músico, também a composição me veio muito cedo e me acompanhou sempre. Tive a felicidade de encontrar Ivone, companheira de toda a minha vida, de uma crítica justa e esclarecedora. A ela dediquei a *Coroa de Sonho*. (Richter, entrevista, 2021).

Figura 5 - Cronologia da obra de Frederico Richter



## 2.2 COROA DE SONHO

*Coroa de Sonho*, o ciclo, é baseado no livro homônimo de Alceu Wamosy, publicado originalmente em 1923. A edição na qual se baseou Frederico Richter data de 1950, terceira edição. O livro ao qual tivemos acesso, sob o título de “Poesias”, reúne três obras do autor: “Flâmulas”, “Na Terra Virgem” e “Coroa de Sonho”. Segundo pode-se conferir pelas marcações encontradas no índice (Figura 6), Richter pré-selecionou alguns dos poemas que pretendia musicar, sendo que posteriormente optou por reunir as composições num ciclo com o mesmo nome, embora algumas poesias assinaladas não tenham sido musicadas e/ou inseridas na obra musical, como “Crepúsculo na alma”, “Ária antiga” e “Elegia”, por exemplo. Importante destacar que Richter manteve no ciclo a ordem das poesias conforme o índice do livro de Wamosy. Outro detalhe peculiar é que Richter respeita, em todo o ciclo, a forma de cada poema, ou seja, ele não repete frases, nem palavras, o que é um recurso composicional bastante comum, no sentido de enfatizar ou reforçar uma ideia. As exceções encontram-se nos seguintes trechos: em *Bênção*, o compositor repete o poema, em toda sua estrutura; em *Duas Almas*, onde há uma repetição, uma coda, a partir do texto “*podes partir de novo, ó nômade formosa...*”, no compasso 51 e posteriormente a repetição da última frase “*uma saudade tua,*



Segundo Batista, “a idéia de canção, de acordo com Ruth Finnegan (2008) remonta à definição de “poesia oral”, que está ligada aos primórdios da humanidade em diversas culturas” e mais tarde foi definida por Nettl como um dos “universais em música” (Batista, 2010, p. 8). Sendo entendida como uma expressão artística presente no cotidiano popular, Batista comenta:

O fato é que a canção, como gênero musical, foi se popularizando e ganhou diferentes nomes em toda a Europa, embora tenha conservado suas peculiaridades e sofrido influências de cada território. *Madrigal*, na Itália, *song* na Inglaterra, *Lied* na Alemanha e mais tarde *runa* na Finlândia, *vidala* na Argentina, *moda* em Portugal e *modinha* no Brasil (PINTO, 1985). Bruno Kiefer é bastante sucinto ao definir este gênero musical brasileiro, afirmando que “*Modinha* é o diminutivo de *moda*” (1986, p. 9) (Batista, 2010, p. 12).

Foi apenas após a composição de *Humildade* (1959) que Richter decidiu agrupar as canções que já havia musicado e que faziam parte do livro de Wamosy, num ciclo. A prática de reunir canções sob a alcunha de ciclo, segundo a autora Ruth Bingham no artigo “*The early nineteenth-century song cycle*” (2003), vem do conceito da tradição de ritos sazonais, formas cíclicas, enfim, padrões presentes historicamente na vida cotidiana e tornaram-se uma abordagem bastante presente na música de câmara do século XIX, no auge do romantismo alemão, provavelmente em consequência do reflexo que a busca pela unificação da Alemanha trazia para a arte, traduzindo também uma simbologia nacionalista.

Segundo Bingham, neste período houve ainda uma mudança no tratamento dado pelos compositores aos poemas, e a música passa a assumir papel de equiparidade com o texto nas canções:

[...] Goethe, Germany’s cultural colossus, transformed German into a wellspring of lyric expression, creating a language that Germans everywhere could point to pride. [...] Composers turned from providing background support incorporating poetry’s drama into their settings, and music began to assume the role of expressing the inexplicit symbolism so important to Romantic poetry. [...] Vocal melody remained tied to the poetry, but piano accompaniments allowed composers freer rein and reflected most clearly changes in music’s stature (Bingham, 2003, p. 103).<sup>30</sup>

De acordo com Bingham há uma busca pela coerência entre os poemas para que eles sejam agrupados como um ciclo, uma ideia central, possibilidades dramáticas e coerência. Um

---

<sup>30</sup> [...] Goethe, o colosso cultural da Alemanha, transformou o alemão em uma fonte de expressão lírica, criando uma linguagem que os alemães em todos os lugares poderiam apontar para o orgulho. [...] Os compositores deixaram de fornecer suporte de fundo incorporando o drama da poesia em seus cenários, e a música começou a assumir o papel de expressar o simbolismo implícito tão importante para a poesia romântica. [...] A melodia vocal permaneceu ligada à poesia, mas os acompanhamentos de piano permitiram aos compositores mais liberdade e refletiram mais claramente as mudanças na estatura da música (Bingham, 2003, p. 103, tradução nossa).

dos ciclos mais relevantes e que marcam o início dessa proposta é *Die schöne Müllerin*, de Schubert, composto em 1823.

No artigo “*The Lied at mid century*” (2004), James Deaville considera que a relação entre texto e poesia fez do Lied alemão uma “entidade poético-musical” e salienta:

It was the text that drove all other components of the organically conceived song. Yet if poetic choice ranged widely, musical style (including textual declamation) varied significantly in its details as to preclude any overall assessment, other than to reintroduce the elements of continuity and unity already identified: simplicity, singability, popularity (Deaville, 2004, p. 145).<sup>31</sup>

O *Lied* alemão foi o maior expoente do gênero canção, reflexo da sociedade da época, onde em pequenas reuniões sociais era comum a prática de recitar o poema antes de interpretar a canção. De acordo com James Parsons:

[...] the Lied began [...] in the home: the modest pastime of a small but growing middle class. Not surprisingly, given its initial environment, German song has reflected and often shaped individual identity. At the same time, it also has played a considerable part in giving voice - literally as it happens - to a burgeoning German national identity, so much so that by the second half of the nineteenth century the Lied had become a kind of sounding manifestation of cultural hegemony (Parsons, 2003, p. 4).<sup>32</sup>

A estética da canção alemã baseia-se na relação entre voz e música, majoritariamente piano, buscando traduzir musicalmente a força literária contida no poema. De acordo com Jane K. Brown, Goethe foi um dos expoentes na projeção do *lied* alemão, cujos poemas foram musicados por um grande número de músicos, pois foi o “mais original, mais influente, e mais representativo poeta” do período (Brown, 2003, p. 12). Sobre o gênero canção, Brown comenta:

A song thus articulates an emotion, usually pleasurable, that arises from a social situation, and melody takes precedence over words. Originally, songs, like arias in *opera seria*, expressed a single emotion; eventually they expanded to express ideas as well (Brown, 2003, p. 16).<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Foi o texto que conduziu todos os outros componentes da canção organicamente concebida. No entanto, se a escolha poética variou amplamente, o estilo musical (incluindo a declamação textual) variou significativamente em seus detalhes de modo a impedir qualquer avaliação geral, além de reintroduzir os elementos de continuidade e unidade já identificados: simplicidade, capacidade de cantar, popularidade (Deaville, 2004, p. 145, tradução nossa).

<sup>32</sup> [...] o Lied começou [...] em casa: o modesto passatempo de uma pequena mas crescente classe média. Não surpreendentemente, dado seu ambiente inicial, a canção alemã refletiu e muitas vezes moldou a identidade individual. Ao mesmo tempo, também desempenhou um papel considerável em dar voz - literalmente - a uma florescente identidade nacional alemã, tanto que, na segunda metade do século XIX, o Lied tornou-se uma espécie de manifestação sonora de hegemonia cultural (Parsons, 2003, p. 4, tradução nossa).

<sup>33</sup> Uma canção articula assim uma emoção, geralmente prazerosa, que surge de uma situação social, e a melodia prevalece sobre as palavras. Originalmente, as canções, como as árias da ópera séria, expressavam uma única emoção; eventualmente eles se expandiram para expressar ideias também (Brown, 2003, p. 16, tradução nossa).

A autora pondera ainda que a diferença entre o *lied* do século XIX em comparação ao do século XVIII, seria a complexidade técnica. Se obras de Schubert e Schumann era acessíveis a cantores amadores, dado o contexto no qual era interpretado, geralmente em casa, em pequenas reuniões sociais, a partir do século XIX “a arte da canção se torna um gênero mais para a sala de concerto do que para casa” (Brown, 2003, p. 22).

Em *Coroa de Sonho*, observa-se a referência deste e outros compositores alemães, como Schubert, na concepção da relação entre texto e melodia. De acordo com Marie-Agnes Dittrich, Schubert buscou trazer uma relação de equivalência na construção da linha da voz e do acompanhamento, em termos de sua complexidade. Segundo a autora, “a parte do teclado não é meramente música de fundo ou pintura: ela simboliza o eu poético” (Dittrich, 2003, p. 86-87). Para a autora, Schubert foi influência decisiva para diversas gerações de compositores, como Schumann, Brahms, Wolf e Liszt.

Bingham afirma que por volta de 1830 Schumann teria estabelecido as bases de sua concepção a respeito dos ciclos, primeiramente através de suas obras para piano e posteriormente com as canções, fazendo uso de elementos como repetição de temas, estruturas tonais e resoluções tardias. De acordo com a autora, “Schumann relegou o papel de fornecer contraste à poesia, uma reversão da relação anterior entre poesia e música”, e enfatizou que a coerência musical dependia de conexões harmônicas e motivos recorrentes (Bingham, 2004, p. 118, tradução nossa).

Como veremos mais adiante, Richter emprega um tratamento recitado em algumas melodias da voz, enfatizando a clareza do texto e procura dialogar com o piano, inserindo na melodia do instrumento e diluindo em sua harmonia, os motivos melódicos empregados na linha do canto.

O ciclo *Coroa de Sonho*, teve sua estreia de forma integral através da iniciativa abordada neste trabalho, com a produção do vídeo colaborativo estreado em 06 de fevereiro de 2021, em comemoração aos 89 anos do compositor. Questionado sobre anteriores apresentações do ciclo, Frederico Richter em recente entrevista a nós concedida afirma:

Não, na íntegra nunca foi apresentado. Lembramos da apresentação de *Humildade* por um Coral de Santa Cruz do Sul em 1971 ou 72. Depois de 1971, quando nos mudamos para Santa Maria, a soprano Anna Kliemann, muito nossa amiga, interpretou muitas das canções, por diversas vezes. *Esperança* e *Amor Obscuro* foi [sic] apresentado em Porto Alegre, no Teatro São Pedro, pelo tenor Fellippo Barani, com Adão Pereira ao piano. A Magali tem interpretado por muitas vezes *Bendição*, versão minha para voz solista e piano, e algumas vezes Balada Triste e Duas Almas. Algumas alunas dela também apresentaram algumas canções; [...] o Coral da UFPel interpretou *Louvor das Mãos* e *Bendição*, sob regência do maestro Carlos Oliveira (Richter, entrevista, 2021).

Sobre a decisão de unir as canções em um ciclo, Richter afirma que as composições até 1955 foram anteriores ao seu relacionamento com Ivone Richter e que durante a lua de mel do casal, em 1959, ele compôs *Humildade* e a partir desta composição foi tomada a decisão de reunir as obras em um ciclo (Richter, 2021). Na Figura 7 é possível observar a cronologia do ciclo *Coroa de Sonho*.

Figura 7 - Cronologia do ciclo *Coroa de Sonho*, de Frederico Richter



Fonte: Acervo da autora.

### 2.3 ALCEU WAMOSY

Nascido em 1895, em Uruguaiana/RS, Alceu Wamosy, descendente de uma família húngara, aos 12 anos passou a integrar a Sociedade Literária Castro Alves, apresentando um de seus primeiros poemas, intitulado “*De sol a sol*”.

Neste período, mudou-se com a família para Alegrete, onde o pai fundou o jornal *A Cidade* e onde Wamosy, com apenas 16 anos, passou a atuar como diretor. Na redação do jornal, editou e publicou o seu primeiro livro, “*Flâmulas*”.

Entusiasta de Cruz e Souza, um ano mais tarde dedica ao poeta catarinense seu segundo livro, “*Na Terra Virgem*”.

Em 1914 foi nomeado Alferes da Guarda Nacional, por decreto do então presidente Marechal Hermes da Fonseca. Em 1915 passou a trabalhar no jornal *O Diário*, em Porto Alegre,

e mais tarde, em 1918, estabeleceu-se em Livramento, onde fundou o jornal *O Republicano*. Neste período já escrevia seu próximo livro “*Coroa de Sonho*”, que veio a ser publicado postumamente.

Sobre “*Coroa de Sonho*”, Colmar Duarte, um dos organizadores do livro “*Poesia Completa*” afirma:

No ano de 1918 Wamosy se transfere para a cidade de Livramento, onde funda o jornal *O Republicano*. Nessa época já anunciava seu terceiro livro: *Coroa de Sonho*. Ao mesmo tempo, dava a conhecer sua preocupação com a possibilidade de ser morto a qualquer momento. [...] Por isso, em carta, prometia a seu amigo, João Pinto da Silva, a remessa dos originais desse terceiro livro de poemas: “*Ando com palpite de que vão me matar, de um momento para outro, e não quero que os fariseus matem também, pelo extravio e pelo esquecimento, o que podia perdurar de mim. De mais a mais, parece-me que não farei mais versos*”.

A carta de onde extraímos este trecho, está publicada no livro de Ayrton Centeno, *Alceu Wamosy*, Editora Tchê (1985) redigida de próprio punho pelo poeta (Duarte, 2018).

Participou da Revolução Federalista, e em 3 de setembro de 1923 foi ferido no combate de Ponche Verde, região de Dom Pedrito, sendo então transferido para Livramento. Ali, ainda acamado, casa-se com a enfermeira Maria Antonieta Bellaguarda, dias antes de sua morte, em 13 de setembro de 1923.

## 2.4 O PAPEL DO CORO NA *COROA DE SONHO*

Em *Coroa de Sonho* o coro faz quatro intervenções: *Louvor das Mãos*, *Bênção*, *Humildade* e *Idealizando a Morte*, esta última, é, na verdade, uma retomada do material musical apresentado em *Bênção*. Durante o processo de estudo destas partes, ficou evidente que cada uma das composições tem um caráter distinto e que o papel do coro dentro do ciclo assume diferentes funções. *Louvor das Mãos* traz uma escrita que se utiliza de rítmica pontuada, um vigor interpretativo que remete à ideia do humano, e do laboral. Já *Bênção*, com seu andamento lento e a presença marcante de notas longas, passa a ideia do sagrado, da religiosidade, de acordo com o que o poema exprime. *Humildade* também faz uso de ritmos mais marcados, e *Idealizando a Morte* traz praticamente a mesma escrita e atmosfera de *Bênção*, porém, pequenas alterações melódicas e rítmicas e o fato de a voz solista intervir primeiramente recitando o poema e depois com frases que dialogam com o coro, a tornam distinta.

Em um dos seus escritos sobre a metáfora, Richter menciona o papel do coro na tragédia grega:

Quando a Cameratta Florentina se reuniu em 1597, na casa do conde Di Bardi, os intelectuais, poetas e dramaturgos, músicos e compositores usaram as informações existentes sobre o Teatro Grego para o estudarem e concluíram com a criação da ópera moderna. Sabiam que o *chorus* tinha um papel importante na tragédia: era voz da consciência, explicava o texto, conduzia ou sugeria a solução de conflitos, etc. (Richter, 1994, p. 2).

Neste ponto Richter faz também menção à *melopéia* que, conforme mencionamos anteriormente, significa canto, em grego. Considerando esta exposição, pode-se inferir que o pensamento de Richter ao compor as partes corais do ciclo.

*Bacanal*, uma das principais obras corais de Richter, como o próprio nome diz, é uma referência ao dionisíaco. Segundo Zobeida Prestes:

*Bacanal* é uma festa profana, onde os ritmos, os textos, os sons emitidos no decorrer da peça, é um convite e um transporte a uma estonteante orgia regada por vinhos, versos e mulheres. Musicalmente a obra traz esses elementos expressos através de ritmos variados, sons onomatopaicos, saltos melódicos, cromatismos ascendentes e descendentes, bimodalidade, além da exploração do aspecto cênico (Prestes, 2000, p. 10-11).

É interessante que Wamosy e Richter trabalhem ambos nesse âmbito da idealização, tanto da pessoa amada quanto da morte, abordando uma perspectiva do herói trágico.

“O Nascimento da Tragédia” faz uma análise sobre a cultura no contexto da Alemanha do século XIX. Segundo Moraes:

Dentre as ideias principais que emergem no decorrer desse texto encontra-se a definição da arte trágica caracterizada pelos impulsos apolíneo e dionisíaco - metáforas inspiradas no deus Apolo e no deus Dionísio, que possuem características e objetivos totalmente antagônicos como demonstra a mitologia grega. Entretanto, a obra nietzschiana propõe sua reconciliação, atribuindo novos sentidos à arte e ao próprio culto dionisíaco, permitindo que a tragédia se configurasse com a música dionisíaca, que, por sua vez, possibilitaria o repensar da cultura grega. Assim, o apolíneo e o dionisíaco formariam a própria tragédia (Moraes, 2016, p. 52).

Assumindo que a narrativa de Wamosy nos poemas da “Coroa de Sonho” expõe a trajetória e as divagações de um personagem que sofre, ama, contempla, e, partindo do pressuposto de que Richter busca musicalmente levar esta narrativa a um outro campo, o do musical, do metafórico, através da música, podemos afirmar que, as intervenções do coro em *Coroa de Sonho* adquirem dois aspectos: de contemplação e de ação. Neste sentido, é possível afirmar que o coro é uma outra persona na obra, que, por não ter contato com os solistas, que

seriam a personificação do personagem principal da narrativa poética, assume importante papel, como voz da consciência deste personagem e confere à obra um caráter de unidade.

Sobre o papel do coro na tragédia grega Nietzsche afirma:

O *coro* da tragédia grega, o símbolo do conjunto da multidão dionisicamente excitada, encontra nesta nossa interpretação uma explicação completa. Enquanto nós antes, habituados à posição do coro no palco moderno, especialmente a de um coro de ópera, nem sequer podíamos conceber como esse coro dos gregos havia de ser mais antigo, mais original e até mais importante do que a “ação” propriamente dita - como nos transmitia com tanta clareza a tradição - , enquanto nós antes não podíamos, por outro lado, conciliar essa suma importância e esse caráter primordial de que nos fala o testemunho transmitido pelo fato de o coro ter sido composto apenas de seres servís e baixos, sim, de início apenas de sátiros caprinos, enquanto para nós, antes, a orquestra diante da cena sempre permanecia um enigma, agora chegamos a compreender que a cena, junto com a ação, eram pensadas no fundo e originalmente apenas como *visão*, que a única “realidade” é aí precisamente o coro, o qual gera a partir de si mesmo a visão e fala dela com todo o simbolismo da dança, da música e da palavra. Esse coro contempla em sua visão o seu senhor e mestre Dionísio e é por isso eternamente o coro *servente*: ele vê como este, o deus, padece e se glorifica, e por isso ele próprio não *atua* (Nietzsche, 1876, p.58).

Dentro da narrativa de *Coroa de Sonho*, Richter parece ter a intenção de exprimir musical e metaforicamente, que em *Louvor das Mãos* prevalece o caráter terreno e laboral no qual está ambientado o personagem, enquanto em *Bendição* busca evidenciar o caráter contemplativo e de aproximação com o divino, numa busca pela espiritualidade. Em *Humildade* se estabelece outra atitude idealista do personagem principal da narrativa para com sua amada e em *Idealizando a Morte* há a junção de todos esses personagens, numa aproximação entre homem, objeto de desejo idealizado e a atmosfera do espiritual. Desta forma, a atuação do coro em *Coroa de Sonho* anuncia e narra o destino trágico do interlocutor, bem como dá voz à sua consciência, fortalecendo deste modo a unidade dramática da obra.

Vislumbrando a disposição dos músicos para uma apresentação presencial do ciclo, a posição do coro em cena durante toda a obra lhe conferiria este caráter de espectador, enquanto os solistas atuam, exercendo em outros momentos papel de protagonista, que por vezes ganha voz e atua através da música. Somente no último movimento da obra unem-se todos e assumem simultaneamente um papel protagonista. No vídeo colaborativo, Thompson buscou exprimir visualmente, através da disposição dos mosaicos, de sua movimentação e de nuances de cor, as atmosferas interpretativas sugeridas pela relação entre texto e música, como serão demonstradas no capítulo que trata das análises poético-musicais e metafóricas.

## 2.5 O PAPEL DO REGENTE NO CICLO

Não há, na partitura de *Coroa de Sonho* nenhuma menção à figura do regente, para a condução das partes corais, e talvez esta reflexão tenha surgido apenas a partir da experiência com o formato colaborativo. O papel do regente, a princípio, seria o de realizar a preparação do coro, através de um contato direto com os solistas, a fim de encontrar um equilíbrio interpretativo para a obra como um todo. Contudo, o regente não atuaria na performance.

Diante da opção pelo formato audiovisual, partiu de Thompson a iniciativa de produzir as guias de regência para que os coralistas pudessem realizar suas gravações, o que, no nosso entender, auxiliaria na interpretação não só quanto a tempos e andamentos, mas com relação a nuances e dinâmicas.

Para a produção das guias vocais das partes solo, houve apenas um momento no qual entendi como imprescindível recorrer à guia de regência, mais precisamente na parte final do ciclo, *Idealizando a Morte*, onde a voz solista canta juntamente com o coro. Ali, particularmente, senti que necessitava de um apoio visual para poder sincronizar de forma mais precisa a minha melodia com o coro e o piano.

Não apenas na minha percepção, mas também na fala de alguns dos coralistas, ficou evidente a importância das guias e da regência na produção.

Partindo do exposto podemos refletir sobre o papel do regente na *Coroa de Sonho*, considerando como proposta performática que um dos solistas assuma a regência das partes corais, uma vez que as intervenções do coro são sempre *a capella* e não têm colaboração da voz solista principal, exceto a última parte da obra, na qual todos os intérpretes atuam em conjunto.

### 3 A METÁFORA NA OBRA DE RICHTER

Durante o processo de pesquisa e catalogação das obras de Frederico Richter, dentre o material encontrado, além de inúmeras partituras e comunicações de palestras e seminários, foram reunidos artigos didáticos que discutem a relação da metáfora com a música.

“As Metáforas da Música”<sup>34</sup> foi publicado na revista Brasileira no ano de 2000, mas parte de seu conteúdo pode ser encontrado em outros arquivos disponíveis no acervo do compositor, tais como: “A metáfora: as representações virtuais na música - O computador: Um pequeno estudo sobre a música”<sup>35</sup> (1994-1995), “O computador e a música”<sup>36</sup> (1996) e “Um pequeno estudo sobre a música” (1994-1995), “*The role of metaphors in arts*” (1997). Outro arquivo encontrado foi “Análise das metáforas musicais: 23 exemplos da literatura musical, analisados”<sup>37</sup>, cuja data de referência não pôde ser localizada.

Trata-se de material rico em considerações sobre a aplicação do conceito de metáfora na análise musical e que fornece informações importantes sobre como o compositor entende o material textual significando-o através de determinadas escolhas musicais. Ao afirmar que “com o estudo da metáfora queremos desvendar e aclarar, não só as intenções dos compositores, frente aos ouvintes-receptores, mas mostrar o verdadeiro sentido da linguagem musical” (Richter, 2000, p. 6), fica clara também a motivação de Richter ao voltar sua atenção aos estudos da metáfora.

Em “Análise das metáforas musicais: 23 exemplos da literatura musical, analisados”, Richter apresenta uma seleção de trechos de obras de compositores como Ludwig van Beethoven, Giuseppe Verdi, George Bizet, Jean-Phillipe Rameau, Franz Schubert, Johann Strauss II e, discutindo o conceito de intencionalidade, busca demonstrar através da inserção de alguns exemplos as ferramentas musicais com as quais os compositores comunicaram sua percepção do momento musical e dos signos que pretendiam explicitar através da música. Richter coloca em evidência a perspectiva do uso da música como linguagem, para comunicar algo, e faz referência a um conteúdo extramusical da ideia de metáfora como substituição, ou

---

<sup>34</sup> Disponível para acesso em

<https://drive.google.com/file/d/1V1m8q899a2EVEGf4w5Z8hmScwERt7hW8/view?usp=sharing>

<sup>35</sup> Disponível para acesso em <https://drive.google.com/file/d/1ooVh6C5Io4QsUQ8cFpbdVeiz-9IOof2H/view?usp=sharing>

<sup>36</sup> Disponível para acesso em

[https://drive.google.com/file/d/1G34\\_iMntm22tDGLI6jktBOB3vObEROD4/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1G34_iMntm22tDGLI6jktBOB3vObEROD4/view?usp=sharing)

<sup>37</sup> Disponível em

[https://drive.google.com/file/d/1zGLUM46TtOGUpmrS\\_MTbMMACIWLhanLb/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1zGLUM46TtOGUpmrS_MTbMMACIWLhanLb/view?usp=sharing)

seja, a utilização da linguagem musical para comunicar algo que não está explícito na linguagem verbal.

Em “*Metaphor and Music*”, Lawrence Zbikowski discute o uso da metáfora como instrumento para a análise musical, segundo a perspectiva de diversos teóricos e considera que “a metáfora parece ser uma inescapável parte das descrições musicais que aspiram a mais do que um ensaio de termos definidos” (2008, p. 503) e inclui a seguinte citação do filósofo Roger Scruton:

If we take away the metaphors of movement, of space, of chords as objects, of melodies as advancing and retreating, as moving up and down – if we take those metaphors away, nothing of music remains, but only sound (Zbikowski *apud* Scruton, 2008, p. 505).<sup>38</sup>

Contudo, de acordo com o autor, algumas teorias da metáfora mostram-se passíveis de questionamento quando aplicadas à música. Segundo Zbikowski, tanto a teoria apresentada por Scruton quanto a de Nelson Goodman podem ser consideradas falhas no sentido de que “onde Goodman isolou o fato da música de sua expressividade, Scruton falhou em explicar como declarações metafóricas se conectam com fatos musicais” (Zbikowski *apud* Budd, 2008, p. 505, tradução nossa), e retoma a ideia apresentada por Agawu de que “embora as unidades básicas da linguagem tenham um significado lexical mais ou menos fixo, as unidades básicas da música normalmente não têm” (Zbikowski *apud* Agawu, 2008, p. 506, tradução nossa). No que diz respeito à análise musical e metáfora, é possível relacionar as afirmações de Zbikowski com a abordagem de Richter em relação aos exemplos musicais que ele analisa:

The basic idea of text painting is simple enough. When a particularly strong or compelling image occurs in the text for a musical work, the composer writes the accompanying music to suggest, or “paint,” the image. Thus, if the text mentions a galloping horse, the music coincident with the text might imitate the sound and action of a horse proceeding at full speed. While there are limits to what can be represented in this way, composers have found the means to portray descents from heaven, rippling streams, spinning wheels, physical trembling, sexual climax, and a host of other vibrant images (Zbikowski, 2008, p. 512).<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> “Se tirarmos as metáforas de movimento, do espaço, dos acordes como objetos, de melodias como avançando e recuando, como movendo-se para cima e para baixo - se pegarmos aqueles metáforas de distância, nada de música permanece, mas apenas som” (Zbikowski *apud* Scruton, 2008 , p. 505, tradução nossa).

<sup>39</sup> “A ideia básica da pintura de texto é bastante simples. Quando uma imagem particularmente forte ou atraente ocorre no texto de uma obra musical, o compositor escreve a música que a acompanha para sugerir ou “pintar” a imagem. Assim, se o texto menciona um cavalo galopando, a música coincidente com o texto pode imitar o som e a ação de um cavalo avançando a toda velocidade. Embora haja limites para o que pode ser representado dessa maneira, os compositores encontraram os meios para retratar descidas do céu, riachos ondulantes, rodas giratórias, tremores físicos, clímax sexual e uma série de outras imagens vibrantes” (Zbikowski, 2008, p. 512, tradução nossa).

Richter distingue ainda "intenção" de "intencionalidade". De acordo com ele, o conceito de intencionalidade seria o “que é feito com intenção/ pertencente ou concernente à intenção”. Esta terminologia viria a ser “caráter de intencional/ *filos*, caráter orientado, adaptado ao futuro imediato, de certos conteúdos da consciência” e intenção seria o “desígnio deliberado de praticar tal ou tal ato/vontade, desejo/pensamento secreto e reservado, conceito reservado, ideia subentendida” (Richter, 2000, p. 17). Desta maneira, o compositor faz uma leitura da *Sinfonia nº6*, a “*Pastoral*”, de Beethoven, assinalando paisagens sonoras que podem ser compreendidas como a chuva que inicia a cair, e que, no seu entender, é codificada na partitura através de notas em *staccato* (Figura 8)<sup>40</sup>, ou então, do momento em que esta chuva passa a vir acompanhada de raios, cuja conotação se dá através da escrita de elementos musicais que fazem uso de intervalos de 10ª ou 11ª, dispostas em arpejo (Figura 9), esta seria a aplicação da intencionalidade por Beethoven. Linguagem musical semelhante será empregada por Richter em suas obras, como por exemplo na canção *Duas Almas*, como veremos mais adiante. Sobre a *Pastoral* de Beethoven, Deryck Cooke, em "The Language of Music" (1959) afirma:

In a work like Beethoven's Pastoral Symphony, we find all three aspects in a single composition: inspired by a 'literary' idea (the expression of moods and feelings arising out of a contact with the countryside), the work is full of tone-painting, and has a perfectly satisfactory architectural design (Cooke, 1959, p. 02).<sup>41</sup>

Figura 8 - Notas em *staccato* fazem referência à chuva que cai, na “*Pastoral*” de Beethoven



Fonte: “Análise das metáforas musicais: 23 exemplos da literatura musical, analisados.”, Richter.

<sup>40</sup> As figuras 3 a 8 foram extraídas dos exemplos musicais inseridos no referido artigo, pelo próprio compositor.

<sup>41</sup> "Numa obra como a sinfonia *Pastoral* de Beethoven, encontramos todos os três aspectos numa única composição: inspirada numa ideia “literária” (a expressão de estados de espírito e sentimentos que surgem do contacto com o campo), a obra está repleta de pinturas sonoras, e tem um design arquitetônico perfeitamente satisfatório (Cooke, 1959, p. 02, tradução nossa).

Figura 9 - Metáfora para os raios na “*Pastoral*” de Beethoven



Fonte: “Análise das metáforas musicais: 23 exemplos da literatura musical, analisados.”, Richter.

Cooke considera a imitação sob três aspectos: a *imitação direta*, "de algo que emite um som de altura definida, como um cuco, uma flauta de pastor ou uma buzina", a *imitação aproximada*, "de algo que emite um som de altura indefinida, como uma tempestade, um riacho ondulante, ou farfalhar de galhos" e a *sugestão* ou *simbolização*, que seria trazer para o visual algo como "um relâmpago, nuvens ou montanhas, produzindo sons que têm um efeito no ouvido semelhante ao que a aparência do objeto tem no olho" (Cooke, 1959, p. 03). Segundo o autor, essas três formas de imitação podem aparecer ao mesmo tempo em uma mesma composição: "A imitação é apenas uma estrutura na qual cada tipo de artista, utilizando os materiais de sua própria arte, sobrepõe suas *visões* do objeto imitado, ou sua *experiência subjetiva* dele" (Cooke, 1959, p. 04, tradução nossa).<sup>42</sup>

De forma semelhante, Richter afirma que “as imitações também passam pela percepção e pelo conhecimento e são a nomeação dos integrantes da metáfora: a preparação ambiental faz parte dela” (p. 13) e insere então exemplos musicais que traduzem o canto dos pássaros, como neste outro trecho da *Pastoral* de Beethoven (Figura 10):

Figura 10 - Ornamentos que, segundo Richter, são uma metáfora para o canto dos pássaros, na *Pastoral* de Beethoven



As imitações também passam pela percepção e pelo conhecimento e são a nomeação dos integrantes da metáfora: a preparação ambiental faz parte dela. ISTO É A METÁFORA DE UM MOMENTO NA FLORESTA. O Cucos e a Codorniz cantam e toda a natureza pára para escutá-los: é a metáfora desse momento, desta manifestação da natureza.

Fonte: “Análise das metáforas musicais: 23 exemplos da literatura musical, analisados.”, Richter.

<sup>42</sup> "The imitation is only a framework on which each type of artist using the materials of his own art, superimposes his *vision* of the imitated object, or his *subjective experience* of it" (Cooke, 1959, p. 04).



Segue-se a este comentário uma breve referência a Wallace Berry, quando em “*Structural functions of music*” cita Hindemith e Schenker para discutir a questão dos níveis hierárquicos dentro da estrutura musical, mas o compositor não prossegue com o desenvolvimento desta referência.

Citando Richard Wagner, Richter menciona o *Leimotiv* e, segundo ele, “os *Leimotiv* das óperas de Wagner são metáforas onde ele quer caracterizar seus personagens no palco” (Richter, p. 15). Kofi Agawu em “*Music as Discourse*” também discute a funcionalidade da música na ópera, atribuindo ao drama presente na narrativa a propriedade de fornecer à música novas possibilidades de tratamento da linguagem. Segundo o autor “é precisamente na tensão entre as funções estética e comunicativa que a análise da música encontra um desafio essencial à sua finalidade, à sua razão de ser”<sup>43</sup> (Agawu, 2009, p. 23). Para Agawu, o significado, seja musical ou linguístico pode ser entendido como intrínseco ou extrínseco:

A Wagnerian leitmotif; a word painting in Monteverdi, Lassus, or Handel; the depiction of a narrative in a Liszt or Strauss tone poem; and the expression of verbal images in the accompaniment to a Schubert song—these are all examples of extrinsic or iconic reference. A leitmotif, for example, bears the weight of an assigned reference. In painting words, the composer finds—often invents—an iconic sign for a non-musical reality. Relying upon these “musical-verbal dictionaries,” composers and listeners constrain musical elements in specified ways in order to hear them as one thing or another. While such prescription does not eliminate alternative meanings for the listener, it has a way of reducing the potential multiplicity of meanings and directing the willing listener to the relevant image, narrative, or idea. Extrinsic meaning therefore depends on layers of conventional signification (Agawu, 2009, p. 27).<sup>44</sup>

Ainda referindo-se ao gênero operístico, Richter cita exemplos da ópera *Carmen*, de Georges Bizet, também fazendo alusão à tragédia que, segundo ele, aparece já na abertura da ópera e, onde “Bizet genialmente usou o tema para 'ilustrar' o que se passa no palco” (p. 15). Da mesma forma, de acordo com Richter, Verdi teria usado semelhante material musical para remeter a momentos de alegria e tristeza, dentro da ópera *La Traviata* e, apresentando um

---

<sup>43</sup> “It is precisely in the tension between the aesthetic and communicative functions that music analysis finds an essential challenge to its purpose, its reason for being” (Agawu, 2009, p. 23).

<sup>44</sup> “Um leitmotiv wagneriano; uma pintura de palavras em Monteverdi, Lassus ou Handel; a representação de uma narrativa em um poema tonal de Liszt ou Strauss; e a expressão de imagens verbais no acompanhamento de uma canção de Schubert — todos esses são exemplos de referência extrínseca ou icônica. Um leitmotiv, por exemplo, carrega o peso de uma referência atribuída. Ao pintar palavras, o compositor encontra – muitas vezes inventa – um signo icônico para uma não-realidade musical. Apoiando-se nesses “dicionários musicais-verbais”, compositores e os ouvintes restringem os elementos musicais de maneiras específicas para ouvi-los como um coisa ou outra. Embora tal prescrição não elimine significados alternativos para o ouvinte, tem uma forma de reduzir a potencial multiplicidade de significados e direcionar o ouvinte disposto à imagem, narrativa ou ideia relevante. Extrínseco o significado, portanto, depende de camadas de significação convencional” (Agawu, 2009, p. 27. tradução nossa).

exemplo extraído da grande ária da personagem Violetta, “*È strano...*”, e outro do *finale* da ópera, faz uma comparação entre os dois trechos e as duas atmosferas explícitas através de pequenas modificações na escrita (Figura 13). Segundo Cooke a música pode ser entendida como “expressão da emoção” e, como veremos em outros exemplos adiante, essa ligação entre música e sentimentos, ou afetos, é tema de diversas discussões no campo acadêmico. De acordo com Cooke:

[...] all great art stimulates our own real emotional capacities to partake vicariously of the artist's experience [...] emotion conveyed through music is more real than that conveyed through other arts - because it is more *pure* [...] (Cooke, 1959, p. 20).<sup>45</sup>

Figura 13 - Comparação de referências metafóricas em *La Traviata*, de Giuseppe Verdi



Fonte: “Análise das metáforas musicais: 23 exemplos da literatura musical, analisados.”, Richter.

A respeito da obra *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Paul Dukas, Richter afirma:

Um exemplo notável de metáforas musicais é o Poema Sinfônico de Paul Dukas, O aprendiz de feiticeiro, baseado em Goethe. Este poema sinfônico é um exemplo da linguagem musical onde as notas têm intencionalidade e significado além dos simples sons usados, ou seja, a verdade dos sons está intimamente ligada ao poema. Nos sortilégios, Dukas “pinta” as mágicas que o aprendiz tenta: são acordes que sugerem mágicas. O scherzo mostra um tema que simbolizava as vassouras carregando água até produzir uma quase catástrofe impedida pela chegada do mágico. A metáfora das vassouras é notável pelas tentativas do aprendiz de dar vida a uma vassoura que depois se multiplica, todas carregando água, produzindo a enchente descrita na música através das modulações que fazem as ondas de água. (Richter, p. 16, [sd]).

Adentrando no âmbito da canção, Richter menciona o exemplo em que a escrita musical remete à roca tecendo em *Gretchen am Spinnrade*, de Franz Schubert. De acordo com Marie-Agnes Dittrich no artigo “*The Lieder of Schubert*”, o compositor busca, através dessa metáfora, ambientar o ouvinte na cena:

In setting Goethe's famous poem “Gretchen am Spinnrade”, the new, according to many critics, is the celebrated accompaniment that imitates the whirling motion of the spinning wheel and the foot treadle of the spinner, all of which succeeds in placing the listener in the middle of a highly realistic albeit imagined scene. [...] Like Haydn, Schubert was guided by an established *topos*, or “topic” - one of numerous characteristic musical

<sup>45</sup> [...] toda grande arte estimula nossas próprias capacidades emocionais reais para participar indiretamente da experiência do artista [...] a emoção transmitida através da música é mais real do que aquela transmitida por outras artes - porque é mais *pura* [...] (Cooke, 1959, p. 20, tradução nossa).

figures associated with various moods, scenes, and situations long familiar to Western Europe. What is new in *Gretchen am Spinnrade*, rather, is Schubert's exploitation of the song's means: his polyrhythmic combining of an accompaniment and a quite differently structure vocal line (Dittrich, 2003, p. 85).

Richter encerra o artigo abordando a questão da metáfora musical através do uso de timbres específicos, tal como ocorre, segundo ele, em *Dança Macabra* de Camille Saint-Saëns, onde “o som seco do xilofone sugere o chocalhar dos ossos da morte dançando” e conclui que:

Todas estas intenções dos compositores devem ser analisadas para que o receptor ou o intérprete possam ter o exato significado de uma obra musical. Sem estes significados ocultos não pode haver obra de arte em música. Apenas sons. Mas, eles são o nosso material para compor, matéria prima que traz para os outros nossas intenções, carregadas do que o nosso espírito transmite para a humanidade, uma linguagem viva e sensível, que penetra as almas e os corações, sons representativos de tudo o que nos cerca. A habilidade de se conseguir dizer ou transmitir intencionalidades depende da inspiração, do insight. Quando os sons vêm do nosso espírito, o espírito dos ouvintes entende a linguagem transmitida. E, para ser linguagem, deve vir carregada de intencionalidades para esta comunicação artística (Richter, p. 17).

Cooke discorre sobre o processo da comunicação musical questionando como se dá a transmissão do sentimento que o compositor pretendeu comunicar na obra, e como ele chega até o ouvinte. Segundo o autor, uma das maneiras de visualizar essa trajetória seria através da análise musical, "desde o momento em que a obra começa a agitar-se na mente do compositor até o momento em que causa impacto no ouvinte" (Cooke, 1959, p.168). Ao invés de insight, o autor usa o termo *concepção*, para referir-se ao início do processo de criação de um compositor, momento em que "a natureza do complexo de emoções se torna inteiramente clara para sua mente consciente"<sup>46</sup> (Cooke, 1959, p. 169). É somente após a concepção que Cooke pressupõe a inspiração, como sendo "a repentina materialização de uma ideia musical na mente do compositor"<sup>47</sup> (Cooke, 1959, p. 169).

Publicado em janeiro de 2000 na Revista Brasileira, o artigo “As Metáforas da Música” é um compilado dos demais escritos de Frederico Richter aos quais tivemos acesso, sobre este tema. Observando algumas de suas colocações neste artigo, bem como nos outros textos relacionados ao tema já mencionados, é possível afirmar que um dos principais referenciais teóricos utilizados por ele foi o livro “Da Metáfora”, organizado por Sheldon Sacks. Este livro é, na verdade, um compêndio de artigos apresentados no simpósio “Metáfora: o Salto Conceitual” realizado em 1978 na Universidade de Chicago e depois acrescido de outros artigos

<sup>46</sup> "The moment of conception is the moment in which the nature of the complex of emotions becomes entirely clear to his conscious mind [...]" (Cooke, 1959, p. 169).

<sup>47</sup> "What is the next stage in the act of musical creation? The event known as *inspiration* - the sudden materialization of a musical idea in the composer's mind" (Cooke, 1959, p. 169).

de Nelson Goodman e Max Black, autor este que é citado por Richter diretamente em um de seus textos. Além dos autores mencionados, fazem parte deste compêndio artigos de Ted Cohen, Richard Shiff, Wayne Booth e Paul Ricoeur, a quem Richter cita de forma mais enfática em diversos momentos, e cuja teoria sobre metáfora abordaremos mais adiante.

Retomando a questão da intencionalidade, o compositor aborda também questões semânticas e discorre sobre a importância da compreensão e uso da metáfora tanto por compositores quanto por intérpretes. Já na introdução ele afirma:

Os novos compositores precisam desenvolver suas capacidades de criação através da metáfora e os intérpretes, aprofundar os estudos da metáfora aplicada à linguagem musical, para interpretar corretamente as obras musicais. É o binômio DECODIFICAR, isto é, saber as escritas e as regras da música e INTERPRETAR, quer dizer, saber as intencionalidades dos compositores, que permite desvendar a VERDADE de sua música através da metáfora musical (Richter, 2000, p. 4).

As três palavras enfatizadas pelo compositor na citação acima são pilares importantes da linguagem metafórica, uma vez que o primeiro passo, “decodificar”, é imprescindível para uma “interpretação” do signo em questão. Contudo, ao enfatizar a palavra “verdade”, Richter abre uma via de questionamento: o que seria uma verdade musical? Cada intérprete, invariavelmente, chegará a um resultado interpretativo diferente da mesma obra musical e, partindo do argumento de que cada interpretação é única, bastante discutido no campo da pesquisa artística, podemos afirmar que essa “verdade musical” pode ser variável, inclusive, para o mesmo intérprete, em situações performáticas diferentes, que serão influenciadas inevitavelmente pelo processo artístico, pelo ambiente da performance e por diversas outras condições que podem contribuir de uma forma ou de outra para a singularidade daquela performance. É possível que esta menção de Richter esteja relacionada ao conceito de verdade metafórica, abordado por David Davidson no artigo “O que as Metáforas Significam”, no qual o autor relaciona a compreensão da metáfora com sua verdade (Davidson, 1987, p. 36). Para Davidson, “quando compreendemos uma metáfora, podemos chamar o que compreendemos de “verdade metafórica” e (até um certo ponto) dizer qual é “a verdade metafórica” (*ibid.*, p. 36).

Em “*Classic music as enforced Utopia*”, Daniel Leech-Wilkinson afirma que “partituras existem, música não, até que ela aconteça” (Leech-Wilkinson, 2016, p. 330) e questiona a relação do intérprete perante a obra no sentido de uma busca por um ideal interpretativo pautado numa relação de fidelidade à partitura e aos padrões estéticos que fazem parte do contexto de concepção da obra. Segundo o autor, “à medida que os estilos de execução mudam ao longo do tempo, nossa compreensão das composições e de seus compositores também muda” (Leech-Wilkinson, 2016, p. 326). O referencial interpretativo é baseado numa experiência prévia com

determinada obra, as supostas intenções do compositor, que estão atreladas, invariavelmente, ao contexto no qual a obra foi composta, mas isso não significa que cada performance dessa obra necessite transitar dentro dos mesmos parâmetros contextuais, pelo contrário, ela pode ser estruturada através de mudanças construídas através de uma “sequência de inovações” (Leech-Wilkinson, 2016, p. 332). De certa forma, essa perspectiva nos desafia a pensar qual a importância da constatação de uma “verdade metafórica” existente entre obra e interpretação. Para o autor:

Estilos de performance precisam ser incorporados, e isso requer tempo, experimento e prática. Mas não podemos começar sem desafiar os hábitos expressivos e interpretativos que permitimos construir como músicos. Podemos subvertê-los construindo estilos alternativos de performance, reconhecendo que a subversão deve ser um processo contínuo de mudança, não o estabelecimento de novas normas (Leech-Wilkinson, 2016, p. 333).

Cooke considera a poesia como algo "extra-verbal", ou seja, que tem o poder de comunicar uma pluralidade de intenções e emoções e, dessa forma, a música pode, analogamente, ser considerada "extra-musical" (Cooke, 1959, p. 33). No artigo de 1997 “*The role of the metaphors in arts*”, Richter afirma que “uma é metáfora é dizer algo com poesia, ou, é entender a verdade de uma obra de arte” (Richter, 1997, p 1), e prossegue:

Se falamos de música temos que reconhecer que sua linguagem não é verbal: é meio, tem significados não diretamente ligados à realidade. Por quê? Porque a realidade dos sons, seu significado direto são apenas vibrações sonoras expressas em ondas, Hertz sem outro significado. Mas eu sei que toda arte é metafórica. E a música sem seu significado metafórico é incompreensível (Richter, 1997, p.1).

Richter se mostra contrário à percepção do “som pelo som” e se posiciona afirmando que a metáfora seria “uma forma comparativa de se exprimir” (Richter, 2000, p. 4). Através da explanação dos conceitos de *realidade vista* e *realidade sentida*, ele afirma que a linguagem musical, para dar vazão ao que é experienciado pelo espírito, o faz através da *realidade sentida*. Esta, por sua vez, seria “o objeto de nossa realidade, [...] uma verdade nossa, oculta dentro da realidade” (Richter, 2000, p. 4), e é categórico ao afirmar que “toda obra de arte é uma metáfora: o que ela nos traz *não é isto* mas *está no lugar daquilo*. O desvio do sentido *som pelo som* para algo que deve exprimir *algo mais*, torna a arte metafórica” (Richter, 2000, p. 4). Para o compositor, a importância da metáfora musical deve equivaler-se à metáfora literária e para tal é necessário compreender que seu alcance vai além da questão semântica, extrapolando os limites da realidade concreta, e para que este processo aconteça torna-se relevante a intencionalidade. Desta forma, ele entende que:

As obras de arte são um meio - não um objeto. Esta qualidade da arte fica clara quando se a explica como metáfora. Toda obra de arte é uma metáfora representativa da *sua* realidade. A *sua* realidade é a sua *verdade* indicada pelas suas *intencionalidades* entre a obra e o receptor. Porque a obra de arte representa uma *realidade particular* a cada obra. [...] *O produto das intencionalidades dadas aos sons é a sua verdade* (Richter, 2000, p. 8).

Segundo Richter a imaginação e a fantasia, aliadas a informações históricas, foram responsáveis por sedimentar as bases de boa parte da história da música ocidental. Assim, o processo metafórico seria “criar o desconhecido através de informações indiretas e/ou escassas” (p. 7), e sobre isso ele afirma:

Os estudos históricos da Camerata Florentina que aconteceu na Itália no fim do século XVI (em torno de 1580) tiveram na Antiguidade clássica cerca de 5% de informações musicais e 95% de especulação apoiada nas informações das outras que vieram dos gregos para a nossa civilização. A metáfora serviu à imaginação, do predicativo e da distância, de uma psicologia da imaginação reprodutiva, para reescrever o mundo musical. Como diria Paul Ricoeur, “numa referência indireta construída sobre as ruínas da referência direta” (Richter, 2000, p. 6-7).

Richter reconhece ainda a importância da civilização grega para a assimilação do conhecimento, tendo sido “uma ponte entre civilizações” (Richter, 2000, p. 7).

Outro ponto importante abordado pelo compositor neste artigo é o que se refere ao *movimento real e movimento virtual*:

A música é como a água - tem fluidez, calma, agitação, e sobretudo *movimento real* - impossível de se alcançar na produção de um quadro ou numa escultura que tem *movimento virtual*. A História que tem *movimento real* foi registrada em seus momentos culturais pelas artes em geral. O mesmo não aconteceu na música, porque não havia uma escrita que fixasse este *movimento real* em *movimento virtual* - seriam os registros históricos e as fixações dos sons em uma escrita musical. Assim, grandes períodos da história universal passaram sem registro na música (Richter, 2000, p. 7).

E sobre esta questão do *virtual*, no artigo de 1994 Richter afirma que:

O processo metafórico pode nos conduzir a uma realidade atual e nova, gerada por outra realidade anterior e que por ter sido num passado remoto é, para nós, virtual: mas foi uma verdade. Deduzimos daí acerca da metáfora: Uma metáfora pode ser a representação virtual de uma verdade (Richter, 1994, p. 5).

Considerando a música um “campo do conhecimento” que trata da “sensibilidade e do sentimento”, Richter afirma que “a sensibilidade é a emoção do conhecimento” (Richter, 1994, p. 1) e trata a música como uma linguagem interdisciplinar que engloba ciências (física, matemática, acústica, sonologia), tecnologia (construção de instrumentos musicais, e

eletrônicos), literatura (teatro, poesia, prosódia), arquitetura (teatros, conchas acústicas, construções em geral), filosofia (conceitos, estilos) e história (Richter, 1994, p. 1). Para Cooke, a literatura utiliza-se da linguagem dos sons como forma de expressão, e afirma:

[...] there is no doubt that music can be analogically related to each of these three arts: to architecture, in its quasi-mathematical construction; to painting, in its representation of physical objects; and to literature, in its use of a language to express emotion (Cooke, 1959, p. 2).<sup>48</sup>

Neste mesmo artigo de 1994, Richter desenvolve sua argumentação a respeito do conceito de imaginação e sua estreita ligação com a metáfora, afirmando que “*imaginar* significa criar imagens - as metáforas na música têm muito a ver com criar imagens, tanto da parte do criador (o compositor) quanto da parte do recriador (o intérprete)” (Richter, 1994, p. 2). Alinhado a este pensamento acerca da imaginação, Richter insere o conceito de *fantasia*, que segundo sua linha de pensamento seria “criar o imaginar algo” (*ibid.*, p. 2), ferramenta essencial para compreensão e elaboração da metáfora. A compreensão de metáfora em Frederico Richter passa ainda pela ideia de partir “do concreto ao abstrato” e “relativizar, imaginar e coletivizar o sentimento relativo (comum)” (*ibid.*, p. 3).

“*Ensaio sobre a fantasia*” encontra-se anexo ao artigo de 1994, porém data de 1996 e é dedicado a seu pai Frederico Wilhelm Richter quem, segundo o autor, o ensinou “desde tenra idade o que é fantasia” e complementa afirmando que “devo a ela [a fantasia] tudo o que minha mente criou” (Richter, 1994, p. 9). Embora Richter denomine este texto como ensaio, ele tem apenas uma página; contudo, fornece informações relevantes sobre suas ideias de criatividade e fantasia, elementos fundamentais para o processo que ele denomina como “verdade metafórica” (Richter, 1994, p. 9). E, para chegar à premissa de que “a fantasia passa a ser a parte cognitiva de nossa criatividade” (Richter, 1994, p. 9), Richter argumenta:

Então, muitos dizem, se está criando: nós pensamos que este é um estágio da criação ou da criatividade - o primeiro estágio. A criatividade seria, então, um outro estágio? em nosso pensamento *criatividade* é tudo que se relaciona com o ato criador e que envolve a imaginação e fantasia. O ato de imaginar é um ato mental que nos dá a ideia do que queremos. Mas, resta a parte prática: já sabemos o que queremos - temos uma imagem bem clara disto. Contudo, imaginar não é realizar ainda. Podemos até colocar no papel o que imaginamos. Mas, realizar, praticamente, fazer o que imaginamos, para nós e para o [sic] outros é uma coisa que exige o outro estágio que nós chamamos de *fantasia*. Sem esse estágio, nem nós saberemos realizar o que tão bem imaginamos, na nossa criatividade e, muito menos os outros poderão realizar o que imaginamos” (Richter, 1996, p. 9).

---

<sup>48</sup> [...] não há dúvida de que a música pode ser analogicamente relacionada com cada uma destas três artes: com a arquitetura, na sua construção quase matemática; à pintura, na representação de objetos físicos; e à literatura, no uso de um lance para expressar emoções (Cooke, 1959, p. 02, tradução nossa).

Ainda de acordo com o artigo de 1994, Richter embasa seus apontamentos em três teóricos para sedimentar seu entendimento de metáfora: Aristóteles, Donald Davidson e Paul Ricoeur. Ele inclui uma citação de Davidson que traz algumas definições sobre o conceito e também relaciona o sonho à questão da decodificação metafórica:

A metáfora é o trabalho de sonho da linguagem e, como todo trabalho de sonho, sua interpretação recai tanto sobre o intérprete como sobre seu criador. A interpretação dos sonhos requer colaboração entre o sonhador e o homem desperto, mesmo que sejam a mesma pessoa; e o próprio ato da interpretação é um trabalho da imaginação. Assim sendo, também compreender uma metáfora é um trabalho tão criativo e tão pouco dirigido por regras quanto fazer uma metáfora... toda comunicação através da palavra supõe a interação da construção inventiva e da interpretação inventiva. O que uma metáfora acrescenta ao comum é uma realização que não usa recursos semânticos além daqueles de que depende o comum. Não há instruções como se criar uma metáfora; não há um manual para determinar o que uma metáfora “significa” ou “diz” [...] A metáfora subentende um tipo ou grau de sucesso artístico; não há metáforas fracassadas, [...] metáforas são formas que alcançam sucesso em realizar alguma coisa, mesmo que tal coisa não valha a pena ou possa ter sido realizada de uma maneira melhor... (Richter, 1994, p. 5).

A partir desta citação percebemos que é possível estabelecer uma conexão entre esta ideia e o que será explanado no capítulo no qual discorreremos adiante sobre a relação metafórica entre texto e música, presente no ciclo. Richter, ao compor cada parte da *Coroa de Sonho*, traduziu, de certa forma, sua compreensão acerca dos poemas de Wamosy, para um universo musical e cada intérprete que vier a ter a oportunidade de performar o ciclo, ou trechos dele, fará sua própria releitura metafórica do que ali encontra, imerso na obra musical, que neste caso, também é literária. Outra afirmação que corrobora esta linha de pensamento e que abre precedente para a interpretação “metafórica” que propomos mais adiante, se encontra na última página deste artigo de 1994, onde Richter afirma que:

Na música, os sons ordenados numa construção específica podem ter um sentido metafórico, seu sentido ou “verdade metafórica” expressos pelo sentimento, imaginação e realizados pela FANTASIA que é, segundo nós acreditamos, a cognição da mente - a ação! (Richter, 1994, p. 10).

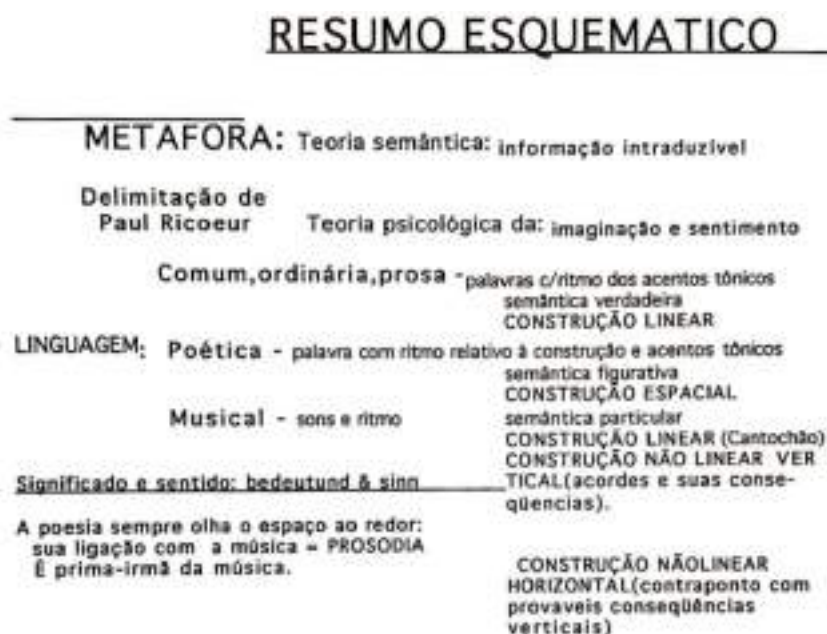
Segundo Richter, Davidson toma como base o pensamento de Aristóteles e Max Blank para discorrer sobre a importância do *insight* e sobre as particularidades da comunicação, conferindo à metáfora um papel singular na decodificação de ideias.

Alguns enfatizam o *insight* especial que a metáfora pode inspirar e dão muita importância ao fato de a linguagem comum, em seu funcionamento usual, não fornecer tal *insight*. Contudo, este ponto de vista, também, vê a metáfora como uma forma de comunicação paralela à comunicação ordinária; ela transmite verdades e falsidades a respeito do

mundo, do mesmo modo que a linguagem mais simples o faz, embora a mensagem possa ser exótica, profunda ou engenhosamente vestida... ideias não explicam a metáfora, a metáfora as explica... “Uma metáfora nos faz notar certa semelhança, frequentemente, uma semelhança nova ou surpreendente, entre duas ou mais coisas. Essa observação trivial e verdadeira leva, ou parece levar, a uma conclusão concernente ao significado das metáforas” (Richter, 1994, p. 4).

Após estas explanações embasadas pelos conceitos de Ricoeur, Davidson, Blank e Goodman, Richter parece concluir seu pensamento a respeito da teoria metafórica e sua aplicação no universo musical ao afirmar que “na música os sons ordenados numa construção semântica têm, seu sentido ou sua “verdade metafórica” expressadas pelo sentimento e pela imaginação e fantasia” (Richter, 1994, p. 8) e apresenta o que ele denomina “resumo esquemático”, reproduzido aqui, na Figura 14:

Figura 14 – Resumo esquemático da concepção de metáfora por Frederico Richter



Fonte: Frederico Richter.

As autoras Lara Greco e Lúcia Barrenechea no artigo “*Inspiratio* de Frederico Richter: uma abordagem de interpretação segundo os parâmetros da *Performance Historicamente Informada*” (2007) fazem menção à relação presente na escrita da linha do violão e do piano nessa obra e, tecem considerações sobre o conceito de imaginação e seu uso como uma ferramenta da estrutura metafórica a partir dessa perspectiva é possível inferir que a sugestão de interpretação metafórica está presente em outras obras do compositor. Greco e Barrenechea afirmam:

[...] a escrita do piano é, nesta peça, essencialmente a idiomática do violão. [...] Ao tocar esta obra, o pianista deve imaginar o som do piano como um segundo violão. Este fator é que confere equilíbrio de sonoridade à obra, já que em alguns momentos o som do piano é explorado em regiões que, se não estivesse soando “violonisticamente”, tornaria o som do violão inaudível (Greco; Barrenechea, 2007, p. 68).

Da mesma forma, outro exemplo de metáfora musical é apontado por Prestes. Segundo a autora, em *Bacanal* Richter usa de forma metafórica ritmo, melodia e harmonia, para amparar seu discurso musical, segundo a autora “a narrativa literária e musical reproduz a trajetória de um bêbado” (Prestes, 2000, p. 66) e “o ritmo saltitante e quebrado do baixo descreve o andar do bêbado e a alternância do *si* nos modos maior e menor representam, nessa dualidade, a ambiguidade do bêbado” (*ibid.*, p. 68).

De acordo com Caroline Peres (2020), na canção *Madrigal*, Richter emprega também elementos que podem ser considerados metafóricos:

As canções de Frederico Richter sempre são marcadas pela riqueza com que explora desenhos melódicos e paisagens sonoras. Em *Madrigal*, o compositor faz isso de maneira muito figurativa com suas melodias ascendentes e descendentes, como a imitar um fantasioso percutir dos raios do sol nas diferentes superfícies. Na primeira frase do canto, nos compassos 3 e 4, o compositor deixa claro a importância do Sol como personagem central da obra quando direciona a frase de maneira ascendente até a palavra sol que cai no primeiro tempo forte do compasso como a nota mais longa e aguda. Todas as recorrências da palavra sol, e dos verbos de ação relacionados ao sol como bater, reluzir, são conduzidos de modo ascendente para região aguda da voz. Através dessa condução melódica e intervalar das frases, o compositor descreve o caminho percorrido pela luz do sol, estabelecendo uma ordem de importância no “jogo de reflexos” (Peres, 2020, p. 41).

Contudo, antes de partir para uma definição particular do conceito de metáfora, que será utilizado como norteador das análises discutidas neste trabalho, faz-se necessário retroceder a narrativa visando esclarecer alguns pontos de vista a respeito do conceito de metáfora.

Ana Cristina Bernardo e Eduardo Lopes discutem o conceito de metáfora e sua aplicação para o processo de análise para a interpretação musical no artigo “Por uma Teorização da Metáfora para a Análise e Interpretação Musical”. Segundo os autores, a partir da década de 60 os compositores passaram a buscar “formas de expressão mais personalizadas” e “abordagens inovadoras de composição” e discussões sobre análise para a interpretação começaram a surgir. Segundo os autores:

Perante a problemática da diversidade estilística já referenciada, formula-se a hipótese de que o pensamento metafórico é um elemento primordial para a construção da narrativa interpretativa, elemento este desvanecedor da primazia concedida ao código de decifrar, contido na partitura, e exponenciador dos objetivos do intérprete. Esta premissa é reforçada pelo facto de que as peças a analisar contém uma componente metafórica explicitada. Torna-se essencial definir a questão da metáfora e seu impacto na interpretação (Bernardo; Lopes, 2018, p. 5).

O pensamento de Paul Ricoeur, em seu artigo “O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento”, serviu como referencial substancial para Richter nos escritos encontrados. O filósofo é um dos maiores estudiosos da fenomenologia e da hermenêutica na área das ciências sociais e entre sua vasta bibliografia encontra-se “A Metáfora Viva”, livro no qual ele desenvolve um profundo estudo sobre a metáfora e suas possibilidades interpretativas. De acordo com Ricoeur:

A primeira análise metáfora, a de Aristóteles, já nos fornece sugestões relativas ao que chamamos de função semântica da imaginação (e, por consequência, do sentimento) na expressão do sentido metafórico. Aristóteles fala de *lexis* em geral, isto é, de dicção, elocução e estilo, do qual a metáfora é uma das figuras, o qual faz com que o discurso (*logos*) assuma aspectos tais e quais (Ricoeur, 1987, p. 146).

Ainda no livro mencionado, Ricoeur analisa o uso da metáfora sob diversas perspectivas, analisando a questão da semelhança - de acordo com Aristóteles “bem saber descobrir as metáforas [...] significa bem se aperceber do semelhante” (1987, p. 13) e da retórica, afirmando que “há, portanto, uma única *estrutura* da metáfora, mas duas *funções*: uma função retórica e uma poética” (*ibid.*, p. 23). Ricoeur propõe três hipóteses interpretativas para a compreensão da metáfora e divide sua argumentação em oito estudos: “Entre retórica e poética: Aristóteles”, “O declínio da retórica: a tropologia”, “A metáfora e a semântica do discurso”, “A metáfora e a semântica da palavra”, “A metáfora e a nova retórica”, “O trabalho da semelhança”, “Metáfora e referência” e “Metáfora e o discurso filosófico”.

O conceito de metáfora norteador desta pesquisa baseia-se na afirmação de Ricoeur de que “[...] formar imagens, ou imaginar, então, é o meio concreto no qual, e através do qual, vemos similaridades. Imaginar, assim, não é ter uma figura mental de alguma coisa, mas expor relações de uma maneira figurativa” (Ricoeur, 1987, p. 151).

Partindo ainda do pressuposto de que “a metáfora não nomeia, mas caracteriza o que já foi nomeado” (Ricoeur, 1987, p. 97) e considerando “maneira figurativa” como sendo os *insights* que o compositor tem durante o processo composicional, que acabam por reunir suas experiências teóricas e interpretativas, o que se propõe neste estudo é uma interpretação deste processo que passa pela leitura do poema pelo compositor (*insight*) passando pela maneira figurativa que resultará na obra musical.

Esse processo de certa forma se repetirá, na relação que o intérprete estabelece com a obra, uma vez que parte inicial do processo de estudo consiste em, durante a leitura do poema,

formar imagens a partir do texto lido e familiarizar-se com as imagens que o compositor interpôs nas suas composições, sob a forma de signos musicais.

Assim sendo, dentro do processo analítico de cada parte da *Coroa de Sonho*, serão verificadas possíveis relações metafóricas inseridas por Frederico Richter e de que maneira foi possível, no processo de interpretação, decodificar essas metáforas através da voz, dos gestos e da composição do vídeo. Para Richter:

A linguagem musical não vive sem a metáfora. Ela é *não verbal*. Para existir precisa de uma semântica que não pode ser a da palavra; porque seus segredos não são verbais. Estão escondidos nas relações que o compositor fez em suas intencionalidades, entre a obra e o receptor, imaginando o que lhe vai pelo *insight* do momento. E isto é o sentido metafórico que faz o som existir como linguagem entendível pelo ouvinte (o receptor) (Richter, 2000, p. 8).

Através da citação abaixo, Richter nos fornece informações importantes de como a metáfora musical está presente em sua obra, e é com base no conceito exposto acima e na afirmação que segue, que buscaremos estabelecer conexões entre o texto e música sob a visão da metáfora, dentro do ciclo *Coroa de Sonho*.

Uma vez que os sons não têm uma ligação natural com as nossas ideias, temos de lhe dar um sentido figurativo, um sentido metafórico. Então, se queremos dizer em palavras os nossos sentimentos, temos que expressar esses sentimentos com sons relacionados entre forma e conteúdo. Um sentimento pesado, lágrimas, tristeza que temos que expressar com acentos pesados, ritmos pesados. Um sentimento alegre seria expresso por uma relação leve entre os sons, os sons têm que vir com facilidade, em um ritmo muito fluente. O compositor usa sua imaginação para "traduzir" em sons o que ele quer expressar: um drama, uma situação (muito especial), um sentimento, coisas concretas como ondas de água, estrelas piscando na noite - podemos imitar o movimento de ritmo deste piscar de estrelas (Richter, 1997, p. 1).

Não há menção à teoria das tópicas em nenhum dos artigos analisados, escritos por Richter, mas, é possível entender a metáfora em música como um desvio da linguagem e estabelecer então uma conexão com a teoria das tópicas, dentro de uma perspectiva histórica e hermenêutica, e também considerar aspectos que relacionam esse assunto à retórica, ou seja, a metáfora como uma ferramenta da retórica para a compreensão do discurso musical.

De acordo com Acácio Piedade (2013), a “teoria das tópicas” advém da pesquisa de autores como Ratner, Agawu, Hatten, Allanbrok, Monelle, Sisman, dentre outros, que têm como foco a música européia do período clássico:

Estas tópicas se apresentam nos discursos musicais do repertório clássico, muitas vezes explicitamente prescritos nas partituras - como os *scherzando* ou *fantasia* - outras vezes implícitos ou tácitos, cabendo ao analista especialista sua identificação. As tópicas portam significados que são reconhecidos na sua época, se ligando também ao mundo literário,

calcados em fortes aspectos sócio-culturais. Elas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que se situa na case da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito (Piedade, 2013, p. 8).

Segundo Cassiano Barros, "a intersecção entre retórica e música ocorre nesse ponto da elocução em que se considera fundamentalmente o aspecto sonoro da palavra" (2019, p. 26), afirmação que direcionou meu pensamento mais uma vez à obra de Richter e sua afirmação de que "poesia é música e música é poesia" (Batista, 2010), e cuja obra vocal transparece uma significativa atenção ao tratamento do material textual amparado pelo material musical. De acordo com Agawu, "a música no início do século XVIII desenvolveu um dicionário de sinônimos de figuras características, que formaram um rico legado para os compositores clássicos" (Agawu, 2009, p. 42).

Segundo Piedade:

A teoria das tópicas pressupõe a visão da música como discurso, no qual se manifestam figuras da retórica musical. Na retórica tradicional, figura é todo fragmento de enunciado cuja "configuração aparente não está conforme à sua função real", resultando em uma transformação ou transgressão "codificada pelo próprio código" (Angenot 1984: 97). [...] Um conceito fundamental na retórica aristotélica é a noção de tópica, os *topoi*, elementos entendidos como lugares-comuns (em latim *loci-communes*) que são produzidos acerca de silogismos retóricos e dialéticos (Piedade, 2013, p. 7).

Algumas variações do uso da linguagem no âmbito musical refletem o contexto histórico e social e se utilizam de diversos elementos como ornamentos para enriquecer e fortalecer determinado discurso. A tonalidade, por exemplo, pode ser entendida como uma possibilidade de ambientação da imagem expressa pelo compositor, dentre outros aspectos musicais como o uso de intervalos, escalas, texturas, etc, no sentido de criar a ambientação mais adequada para a transmissão de determinada mensagem musical.

Ao aprofundar suas pesquisas sobre a metáfora, Richter parece estar em busca de novas perspectivas para a formulação de suas ideias criativas e torná-las representações sonoras, trazendo para suas composições diferentes maneiras de explicitar essas concepções criativas e as relações entre texto, música e metáfora. Tomando ainda como base os prévios estudos que realizei a respeito da relação entre texto e música também na obra de Richter (2010), a citação abaixo foi também ponto de conexão para a elaboração da presente reflexão:

(...) de acordo com a perspectiva retórico-musical de Burmeister, a consideração dos sons musicais não prescinde da consideração do texto que a música acompanha. Pelo contrário, a consideração e compreensão da música se efetua a partir do texto, uma vez que a concepção e materialização musical tomariam como base e referência a dimensão sonora do próprio texto por aquilo que suas palavras comportariam em ato, cabendo à música

amplificar esse som das palavras, de acordo com as convenções vigentes, para torná-las mais persuasivas. Portanto, na ordem do processo criativo, teríamos em primeiro lugar as ideias, em segundo lugar sua formulação textual e em terceiro lugar sua formulação musical (Barros, 2021, p. 62).

Nos documentos de Richter aqui discutidos, constam exemplos musicais com e sem texto escrito sendo esse um ponto muito importante de comunicação da linguagem, quando se observa quais as ferramentas o compositor utilizou para comunicar a mensagem pretendida e, dessa forma, o texto é uma ponte muito forte. Como já mencionamos, não é possível afirmar que o material em questão tenha rigor acadêmico, uma vez que não há um aprofundamento argumentativo na redação do texto e tampouco referências bibliográficas e musicais, não havendo indicação de número de compassos, edição utilizada, ou qualquer outra menção, que situe o leitor de forma mais precisa a respeito do trecho musical a que o exemplo se refere. Richter apresenta um estudo sobre essas figuras de linguagem utilizadas por diversos compositores, o que, como veremos, também aparece em sua própria obra.

Muito embora esse material date de 1993-94, levando em consideração a data dos demais artigos encontrados, é possível afirmar que esse pensamento sobre o uso da metáfora já estivesse presente na obra do compositor décadas antes, uma vez que exemplos dessa intencionalidade composicional foram encontrados em algumas de suas primeiras obras. Esta produção textual se insere num contexto em que Richter lançava sobre o fazer musical e sobre expoentes da literatura musical um olhar analítico e reflexivo.

Através da discussão explicitada e dos exemplos apresentados é possível encontrar dentro da obra de Frederico Richter elementos que demonstram sua intenção de transmitir, através de ferramentas da escrita musical, a mensagem que o texto utilizado por ele em cada canção, se propõe a ilustrar. Para tal, através de uma reflexão do uso de ferramentas semelhantes na obra de outros compositores, Richter parece buscar um aprofundamento de seus conhecimentos acerca de formas da comunicação da linguagem para melhor empregá-la em sua obra. A metáfora, enquanto forma de comunicação da linguagem, e sua estreita ligação com a retórica musical, servem a esse propósito, como ferramentas que possibilitam a ambientação do discurso musical.

#### **4 REFLEXÃO SOBRE E NA AÇÃO: COROA DE SONHO NA PANDEMIA E VÍDEO COLABORATIVO**

Neste capítulo, além de questões analíticas referentes a aspectos musicais, serão explanadas algumas conclusões interpretativas que emergiram durante o processo de estudo e

interpretação do ciclo. Já estando a par da ligação de Frederico Richter com o estudo da metáfora e, diante de sua afirmação por meio de entrevista a mim concedida em abril de 2020, de sua intenção consciente em utilizar metáforas na composição do ciclo, tornou-se pertinente tecer considerações a respeito do tema, no sentido de decodificar, enquanto intérprete, a leitura metafórica do compositor acerca da obra poética de Wamosy, processo este que foi bastante relevante para o levantamento de opções interpretativas.

O projeto inicial apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, a nível de Doutorado, consistia em realizar uma reflexão sobre o processo de estudo e interpretação do ciclo *Coroa de Sonho*, registrando as etapas desde o primeiro contato com a partitura completa, com o pianista, com o coro, e todas as discussões analíticas, estéticas e interpretativas que fazem parte do percurso interpretativo de uma obra musical, até sua efetiva apresentação. Inicialmente o propósito da pesquisa consistia em estreitar a obra em sua totalidade, ou seja, no ambiente de um teatro, com público, após um período de imersão, preparação e ensaios. Contudo, diante do cenário imposto pelas restrições relacionadas à pandemia do COVID-19, tornou-se necessário encontrar uma nova abordagem para o prosseguimento do trabalho.

O ciclo foi composto ao longo de 26 anos, com base na obra homônima do poeta Alceu Wamosy (1895 - 1923), um dos expoentes do simbolismo brasileiro. Richter compôs a primeira canção deste ciclo em 1945, *Duas Almas*, e a última em 1971, *O Grande Sonho*. Segundo levantamento realizado, até o momento não foram encontrados registros da apresentação integral e presencial da obra, sendo que apenas algumas canções e o coral *Bendição* teriam sido interpretados em público. Escrito para voz solista, piano e coro misto *a capella*, o ciclo é composto de 12 obras, nas quais predomina um ambiente tonal, apesar do amplo uso de dissonâncias.

Quadro 3 – Lista de canções que compõem o ciclo *Coroa de Sonho*

|                           |      |
|---------------------------|------|
| <i>Suplício Tantálico</i> | 1949 |
| <i>Louvor das Mãos</i>    | 1955 |
| <i>Bendição</i>           | 1945 |
| <i>Esperança</i>          | 1970 |
| <i>Duas Almas</i>         | 1945 |
| <i>Balada Triste</i>      | 1955 |

|                            |      |
|----------------------------|------|
| <i>O Grande Sonho</i>      | 1971 |
| <i>Humildade</i>           | 1959 |
| <i>Amor Obscuro</i>        | 1962 |
| <i>Pela Noite Alta</i>     | 1955 |
| <i>Última Página</i>       | 1965 |
| <i>Idealizando a Morte</i> | 1955 |

Fonte: Arquivo da autora.

Conforme mencionado anteriormente, além de metodologias relacionadas à análise musical, o enfoque metodológico empregado na pesquisa tem um caráter autoetnográfico. No segundo capítulo introduzimos uma contextualização sobre a PA e seus desdobramentos, sendo que autoetnografia é uma das metodologias mais discutidas no contexto atual da pesquisa acadêmica em música. Segundo o pesquisador Rúben López-Cano, cabe aos artistas “propor novos conceitos para os problemas das sociedades contemporâneas” bem como “oferecer soluções alternativas”, ou pelo menos, “[...] propor novas perguntas, baseadas em modos de pensamento não exclusivamente racionais” (López-Cano, 2014, p.69). Neste âmbito, o prisma pessoal é norteador do trabalho, situando-o ainda, dentro do contexto social no qual está inserido.

De acordo com Bragagnolo:

A Musicologia atual caminha para a inclusão de novas perspectivas [...]. Neste caminho há certamente margem, e necessidade, para que a performance seja englobada como fonte de conhecimento e percebida como tão central para a construção do significado quanto o texto. O entendimento da música enquanto performance traz consigo a visão desta primeira enquanto acontecimento sonoro e social e devolve a ela o seu caráter de arte performática (Bragagnolo, 2016, p. 843).

Desta forma, buscando dar voz ao performer e evidenciar sua atuação no processo de construção do fazer artístico, parte da explanação do processo de concepção da realização do vídeo de *Coroa de Sonho* passa pelo relato da experiência autoetnográfica dos artistas envolvidos, mais diretamente da minha experiência enquanto idealizadora do projeto, pesquisadora da obra e intérprete e, da mesma forma, do relato e participação efetiva do pianista Cláudio Thompson, que foi responsável pela produção do material audiovisual sobre o qual discutiremos a seguir. Assim sendo, uma narrativa em primeira pessoa passa a ser inevitável.

No começo do ano de 2020 os primeiros passos em direção à realização do ciclo já haviam sido dados: o contato com a maestrina e o coro, os primeiros diálogos a respeito de

datas em possíveis teatros da cidade, viabilidade de detalhes de traslado e logística. No mês de março, com o agravamento da pandemia de COVID-19 e diante da interrupção de grande parte das atividades presenciais, o que se cogitou ser uma situação temporária, acabou por tornar-se um longo período de adaptação e superação de desafios em diversas esferas. Todos os âmbitos da sociedade, bem como as relações humanas, começaram a passar por uma nova adequação. Houve uma imersão e, ao mesmo tempo, um choque de assimilação norteado por novas imposições psicológicas e sanitárias que puseram em pauta a reavaliação das percepções humanas e, conseqüentemente, de escolhas artísticas, através de um deslocamento das formas de comunicação, que invariavelmente tiveram impacto na comunicação artística ou, bem como define Natacha Gallucci, “observamos que a arte volta a emergir como proliferação ilimitada de imagens e elas se transformam em bastião de proa desta nave que vai: nosso mundo na era tecnológica digital” (Gallucci, 2022, p. 172).

A decisão de montar o ciclo *Coroa de Sonho* em formato de vídeo colaborativo reflete este momento no qual a pesquisa acabou se inserindo, e se alinha ao pensamento de Opazo e López-Cano, mencionado anteriormente, configurando-se como uma solução frente à impossibilidade da realização do projeto conforme delineado originalmente. Foi necessária, tal como aponta Coessens, “uma reavaliação e renovação, uma tomada de consciência e reorientação” da minha pessoa enquanto artista, para prosseguir com a pesquisa (Coessens *apud* Bragagnolo, 2022, p. 3). Já neste ponto da pesquisa tornou-se efetiva a relação com o conceito de reflexão proposto por Donald Schön no já citado livro “Educando o Profissional Reflexivo: um novo design para o ensino e aprendizagem” (2000), conceito este que foi trazido ao âmbito da pesquisa artística, inicialmente por Henk Borgdorff, em “*The Conflict of Faculties*” (2012), uma vez que, frente à iminente necessidade de uma readequação da condução do objeto da pesquisa em andamento, foi necessária uma reflexão acerca das possíveis ações a serem tomadas para a continuidade do trabalho. Segundo Schön:

Os momentos de reflexão-na-ação raramente são tão claros, um em relação ao outro, [...]. A experiência da surpresa pode apresentar-se de forma a parecer já resumida em um processo único. Contudo, independentemente da distinção de seus momentos ou da constância de sua sequência, o que distingue a reflexão-na-ação de outras formas de reflexão é sua imediata significação na ação. Na reflexão-na-ação, o repensar de algumas partes de nosso conhecer-na-ação leva a experimentos imediatos e a mais pensamentos que afetam o que fazemos - na situação em questão e talvez em outras que possamos considerar como semelhantes a ela (Schön, 2000, p. 34).

Cabe salientar que Christopher Frayling, em *Research in Art and Design* (1993), discute o conceito de pesquisa aplicada à área do design, indagando o que é a pesquisa, o que ela

envolve e o que ela entrega (Frayling, 1993, p. 4). O autor menciona que, baseado nas ideias de Herbert Read, é possível admitir três focos para a pesquisa: pesquisa em arte e design, pesquisa dentro da arte e design e pesquisa através da arte e design (*ibid.*, p. 8). Da tripartição a que se refere Frayling, Coessens, Crispin e Douglas, abordam a terceira da seguinte forma:

Finally, the most recent, and without doubt also the most controversial, approach is research carried out within the arts themselves, often named ‘research through art’, in which the object of research is the artist’s own art or artistic process. In this domain, the artist and his or her artistic processes are involved in a dual capacity: both as the agent of the research and as its subject and object (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 44).<sup>49</sup>

Sobre a abordagem de Borgdorff, Chiantore propõe uma reflexão sobre a tripartição e comenta:

Derivada explicitamente del histórico artículo de Christopher Frayling (un texto de 1993 pensado desde y para la investigación en artes plásticas y diseño pero aún fascinante por la lucidez de su aproximación), la tripartición de Borgdorff, recogida posteriormente en su clásico volumen de 2012, clasifica las posibles investigaciones que pueden realizarse en el ámbito artístico de una forma indudablemente eficaz, además de haber sido presentada en el marco de unos escritos de fácil lectura y amplia difusión. Está orientada a extender al conjunto de las artes la tripartición que Frayling había pensado en el marco de una disciplina específica (*research into art an design / research through art and design/ research for art and design*), una tripartición que Hans Borgdorff adaptó modificando no sólo el orden sino también la orientación de sus elementos, buscando diferenciar el tipo de investigación que está orientada a posibilitar o mejorar la práctica artística (*research for the arts*), y sobre todo a recordar que ni una ni otra son, propiamente, <<investigación artística>>, un tipo de acción en la que el conocimiento se produce desde la práctica (*research in arts*) (Chiantore, 2020, p. 68).

Chiantore propõe então a redefinição dos conceitos de pesquisa artística para pesquisa SOBRE a música, pesquisa PARA a música, ATRAVÉS da música e NA música (Chiantore, 2020, p. 74)<sup>50</sup>.

Coessens, Crispin e Douglas (2009) mencionam a abordagem da reflexão a partir da prática discutida por Donald Schön em “O profissional reflexivo”. Segundo os autores:

Donald Schön (1983) introduced the idea of the ‘reflective practitioner’. The reflective practitioner is the researcher who approaches his or her own topic of research, the trajectory of that research as well as subsequent choices arising out of the research with

<sup>49</sup> "Finalmente, a abordagem mais recente, e sem dúvida também a mais controversa, é a da investigação realizada dentro das próprias artes, muitas vezes denominada “investigação através da arte”, na qual o objecto de investigação é a arte ou o processo artístico do próprio artista. Nesse domínio, o artista e seus processos artísticos estão envolvidos numa dupla capacidade: tanto como agente da pesquisa quanto como seu sujeito e objeto" (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 44, tradução nossa).

<sup>50</sup> “Investigación SOBRE las artes (*Research ON the arts*), y por tanto, en nuestro caso, *investigación SOBRE la música*, [...]. Investigación PARA las artes (*Research for the arts*) y por tanto, en nuestro caso, *investigación PARA la música* [...]. Investigación A TRAVÉS DE las artes (*Research THROUGH the arts*), y portanto, en nuestro caso, *investigación A TRAVÉS DE la música*, [...]. Investigación EN las artes (*Research IN the arts*), y por tanto, en nuestro caso, *investigación EN música*, [...]” (Chiantore, 2020, p. 70).

equal interest and endeavour. Practising with reflection is thinking ‘inside’ one’s actions. It means establishing a dialogue between ‘I’ and ‘myself’ in which the subjective can be observed as if it were objective. The researcher posits him- or herself simultaneously as ‘actor’ and as ‘spectator’, in the words of Hannah Arendt and, as such, can judge and re-adjust his or her own actions (Arendt 1971). The artistic researcher as reflective practitioner becomes a participatory observer of her or his own research practice and artistic practice (Coessens; Crispin; Douglas, 209, p. 68).<sup>51</sup>

Para este estudo direcionamos nosso enfoque para esta proposta de Schön que, através de exemplos da prática da reflexão aplicada a diversas áreas de atuação, busca demonstrar a importância de uma nova abordagem de pensamento na condução de escolhas e estratégias para solucionar problemas que comumente surgem na trajetória de um profissional dando exemplos ligados às áreas da arquitetura, música e psicanálise e demonstrando como o professor, mestre ou instrutor, pode auxiliar o estudante ou aprendiz a repensar suas estratégias metodológicas dentro de sua prática, em situações que ele considera serem “desviantes da educação para o talento artístico” (Schön, 2000, p. 23). O autor define o “ensino prático reflexivo” como sendo “um ensino prático voltado para ajudar os estudantes a adquirirem os tipos de talento artístico essenciais para a competência em zonas indeterminadas da prática” (*ibid.*, p. 23). Para Schön, a necessidade dessa mudança de pensamento com relação à prática se dá em virtude de uma mudança na maneira como situações problemáticas passaram a apresentar-se aos profissionais em seu cotidiano, através de “estruturas caóticas e indeterminadas” (*ibid.*, p. 14). Segundo o autor:

Quando um profissional define um problema, ele escolhe e nomeia os aspectos que irá observar [...]. Através de atos complementares de designação e concepção, o profissional seleciona os fatos aos quais se ater e os organiza, guiado por uma apreciação da situação que dá a ela coerência e estabelece uma direção para a ação. Assim sendo, a definição de problemas é um processo ontológico - nas palavras memoráveis de Nelson Goodman (1978), uma maneira de apresentar uma visão de mundo. [...] Dependendo de nossos antecedentes disciplinares, papéis organizacionais, histórias passadas, interesses e perspectivas econômicas e políticas abordamos situações problemáticas de formas diferentes (Schön, 2000, p. 14).

O exposto acima pode ser associado ao cenário ante o qual nos deparamos durante o doutoramento, e que impôs uma reflexão sobre novas possibilidades metodológicas para a

---

<sup>51</sup> "Donald Schön (1983) introduziu a ideia do “praticante reflexivo”. O profissional reflexivo é o pesquisador que aborda o seu próprio tema de pesquisa, a trajetória dessa pesquisa, bem como as escolhas subsequentes decorrentes da pesquisa com igual interesse e esforço. Praticar com reflexão é pensar “dentro” das próprias ações. Significa estabelecer um diálogo entre ‘eu’ e ‘mim mesmo’ em que o subjetivo possa ser observado como se fosse objetivo. O investigador coloca-se simultaneamente como “ator” e como “espectador”, nas palavras de Hannah Arendt e, como tal, pode julgar e reajustar as suas próprias ações (Arendt 1971). O pesquisador artístico como praticante reflexivo torna-se um observador participante de sua própria prática de pesquisa e prática artística" (Coessens; Crispin; Douglas, 209, p. 68).

continuação do trabalho, além de que evidencia, de certa forma, numa perspectiva autoetnográfica, a importância das experiências prévias na escolha dos novos caminhos para o desenvolvimento da ação.

Para Schön, deve fazer parte das habilidades de um profissional reflexivo a capacidade de improvisação, ou seja, a capacidade de solucionar problemas de forma ágil, dentro do contexto nos quais eles se apresentam:

No terreno da prática profissional, a ciência aplicada e a técnica baseada na pesquisa ocupam um território criticamente importante, ainda que limitado, que faz fronteira em muitos lados com o talento artístico. Há uma arte da sistematização de problemas, uma arte da implementação e uma arte da improvisação - todas necessárias para mediar o uso, na prática, da ciência aplicada e da técnica (Schön, 2000, p. 20).

É possível relacionar ainda a opção pela continuidade da pesquisa através da produção do ciclo em formato de vídeo colaborativo, sob a perspectiva da experimentação, com base na ideia de uma reconfiguração das práticas musicais proposta por Assis em *Logic of Experimentation* (2018), direcionado ao contexto do projeto *MusicExperiment21*, onde o autor vê o processo de experimentação como gerador de conhecimento, mas aplicável a nossa proposta de trabalho:

The notion of experimentation is not used in relation to measurable quantifiable phenomena, but rather to a critical willingness to constantly reshape thoughts and practices, to operate new distributions of the sensible, affording unpredictable reconfigurations of musical, artistic, social, and conceptual practices (Assis, 2018, p. 12).<sup>52</sup>

Para Assis, é necessário ir além da repetição do que está escrito pelo compositor na partitura, no sentido de que “precisamos de um conceito como experimentação, que cria espaço em relação à partitura [...], permitindo que futuros imprevisíveis aconteçam” (Assis, 2018, p. 129).

Neste período de pandemia e isolamento social, notou-se no meio artístico em geral uma busca por atividades que viessem a possibilitar a expressão do fazer artístico, utilizando a tecnologia e a internet, mais do que nunca, como meios de expressão. Conversas e apresentações musicais sob o formato de *lives* tornaram-se frequentes nas mídias sociais, o que, por um lado, foi produtivo para a troca de informações e para despertar nos artistas a emergência

---

<sup>52</sup> “A noção de experimentação não é usada em relação a fenômenos mensuráveis quantificáveis, mas sim a uma vontade crítica de constantemente remodelar pensamentos e práticas, operar novas distribuições do sensível, propiciando reconfigurações imprevisíveis de práticas musicais, artísticas, sociais e conceituais (Assis, 2018, p. 12, tradução nossa).

de mostrar seu trabalho. Se, anteriormente à pandemia, era comum protelar-se o fazer artístico em função da ausência de condições ideais, por um receio de não ter material de qualidade para fazer os registros de áudio e vídeo por exemplo, o que se viu neste período foi uma superação deste paradigma e uma reestruturação deste pressuposto no sentido de atender à urgência da expressão artística. Com isso, percebe-se que muitos artistas buscaram aprimorar seus conhecimentos sobre programas de edição de áudio e vídeo, bem como de transmissão de mídias, e passaram a ver em suas produções caseiras uma porta de comunicação com o mundo, que imerso na restrição do convívio social passa a assumir o virtual como necessário e real.

Gil (2022) aborda o conceito de transcrição da obra musical sob “uma perspectiva ontológica diferente, [...] flexível com potencialidades infinitas” (p. 62) e complementa:

[...] o efeito revisionista da ontologia da obra musical opera sobre prática: se a obra é infinita, complexa, diversa, a performance tem a possibilidade de agir como uma operação de exposição e/ou ocultamento das partes constitutivas da obra musical. Isto representa a proposição de uma experiência que vivifica a projeção de uma imagem da obra musical na sua multiplicidade, compondo um retrato criado a várias “mãos” (Gil, 2022, p. 62).

Nesse contexto, o que se observou também, num estágio inicial, foi o questionamento de boa parte dos artistas quanto ao seu papel na sociedade. Em meio a interrupção de tantas atividades, da manutenção apenas de atividades ditas essenciais, surge o questionamento: o que é essencial? Arte é essencial? Cada artista, cada indivíduo, tem uma resposta para esta pergunta. Sob minha perspectiva, diante de todas as adversidades do período de isolamento, posso afirmar que minha opinião mudou algumas vezes, e na verdade, acredito que este não é um processo estanque. Num primeiro momento, o silêncio pareceu mais adequado, numa profunda reflexão sobre o quão importante é a voz do artista para a sociedade num momento como este. A introspecção resultante deste período, me levou a buscar uma reconexão com a minha própria voz e arte, despertando questionamentos como “porque eu canto?”

Gil apresenta ainda a seguinte reflexão:

[...] ao invés de se render ao silêncio perante a imagem de uma obra musical finalizada, o performer transcriador ameaça a imagem monolítica da obra e do texto com a ruína da sua origem ao demonstrar na sua performance que a obra é uma pluralidade produto de uma forte interação de acontecimentos humanos, espaciais e temporais [...] Com isto, uma ontologia da obra musical vista como multiplicidade não corresponde a uma descrição circunscrita só à obra, mas uma reflexão sobre o performer dentro de uma prática que transcende os paradigmas tradicionais e, também, uma reflexão sobre a prática do performer potencialmente concebível como transcrição (Gil, 2022, p. 62).

Coessens, Crispin e Douglas levantam questões semelhantes em “The Artistic Turn: A manifesto” (2009). Ao questionar “Porque a arte importa?” os autores refletem sobre os questionamentos que filósofos e escritores vêm tentando responder ao longo de mais de dois séculos e que estão enraizados em reflexões mais profundas, que adentram o existencialismo da humanidade (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 11). Parte da mudança de paradigma a que os autores se referem diz respeito ao questionamento do papel do artista e de sua prática na sociedade contemporânea:

Artistic practice presents itself as a meaningful activity that contributes to the community; it is a deeply human social practice, present in all human societies and linked to social rituals and social representations. As a cultural practice, art has a social and cultural value, which includes the aesthetic, but is not limited to it: other purposes, religious, private, public or commercial, have directed and sustained the development of art (Kieran 2005, p. 98). But it also exhibits the value of intervening, inventing new ways, and/or negotiating or contesting old ways and habitual assumptions. The artist often functions at the crossroads of tradition and new technology, of the cultural acceptable and personal rebellion (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 29).<sup>53</sup>

Os autores entram ainda na questão da vulnerabilidade do intérprete, que durante o processo de interpretação se expõe e expõe uma série de vulnerabilidades que vão desde questões físicas, como seus próprios limites, doenças e questões de idade, até aspectos psicológicos que podem interferir na performance e no foco do trabalho, mas afirmam ainda que “a força do artista-pesquisador reside em sua capacidade de reinventar as relações sociais, criar novos saberes, de afetar o público de novas maneiras e de revelar diferentes significados e observações intelectuais (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 158), por outro lado:

Always haunted by physical vulnerability, the artist has to cope with the limits of the body, with illness, ageing and decline. If one finger fails, the pianist collapses; with one bad movement, the dancer breaks down. This physical vulnerability is also part of the mind-body interaction: memory can fail, psychomotor circuits can get stuck, and emotions can play havoc with interpretation. But at the same time, the performer's body is the artist's source of power, engaged in the enacted representation of an artwork, and as such, protecting that artwork, limiting the experience of it to what the artist wants to show, hiding possible imperfections, private feelings, the side-effects of bad rehearsal and the slow predations of age. The artist needs to operate in a context of trust in order to offer the spectator uninhibited glimpses of artistic practice. The performer's relation to his or her body urges a relational and dynamic view of the temporality and spatiality of

---

<sup>53</sup> "A prática artística apresenta-se como uma atividade significativa que contribui para a comunidade; é uma prática social profundamente humana, presente em todas as sociedades humanas e ligada a rituais sociais e representações sociais. Como prática cultural, a arte tem um valor social e cultural, que inclui o estético, mas não se limita a ele: outros fins, religiosos, privados, públicos ou comerciais, dirigiram e sustentaram o desenvolvimento da arte (Kieran 2005, p. 98). Mas também exhibe o valor de intervir, inventar novas formas e/ou negociar ou contestar velhas formas e pressupostos habituais. O artista muitas vezes funciona na encruzilhada da tradição e da nova tecnologia, do aceitável cultural e da rebelião pessoal" (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 29, tradução nossa).

artistic experience; place and trajectory, continuity and discontinuity, focus and background remain in a dialectical but dangerous relation to one another within this world of reception (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 150).<sup>54</sup>

Foi diante de uma série de indagações como estas, dentro dessa perspectiva reflexiva e buscando estreitar a ligação entre teoria e prática que me concentrei novamente no estudo do ciclo *Coroa de Sonho*: “Um artista é um artista porque ela ou ele cria, ou performa, ‘obras’ de arte” (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 85, tradução nossa)<sup>55</sup>.

#### 4.1 REFLEXÃO-NA-AÇÃO

Antes de abordar o conceito de reflexão-na-ação, Schön introduz o conceito de conhecer-na-ação que, segundo ele, se refere “aos tipos de conhecimento que revelamos em nossas ações inteligentes - performances físicas, publicamente observáveis, como andar de bicicleta” (2000, p. 29). Para o autor, através da assimilação do conhecimento *na* ação, é possível estabelecer, conseqüentemente, uma reflexão sobre ela.

Além de ser um processo de experimentação, a reflexão-sobre-a-ação consistiria em estabelecer um pensamento a respeito do que aconteceu e, a partir das conclusões, definir medidas a serem adotadas para prosseguir com a ação: “podemos refletir sobre a ação, pensando retrospectivamente sobre o que fizemos, de modo a descobrir como nosso ato de conhecer-na-ação pode ter contribuído para um resultado inesperado” (Schön, 2000, p. 30). A reflexão-na-ação seria quando, durante a ação, os *performers* decidem por caminhos específicos mediante as situações que vão se apresentando durante a prática:

A reflexão-na-ação tem uma função crítica, questionando a estrutura de pressupostos do ato de conhecer-na-ação. Pensamos criticamente sobre o pensamento que nos levou a essa situação difícil ou essa oportunidade e podemos, nesse processo, reestruturar as estratégias de ação, as compreensões dos fenômenos ou as formas de conceber os problemas (Schön, 2000, p. 31).

<sup>54</sup> “Sempre assombrada pela vulnerabilidade física, a artista tem que lidar com os limites do corpo, com a doença, o envelhecimento e o declínio. Se um dedo falhar, o pianista desmorona; com um movimento ruim, a dançarina desmorona. Esta vulnerabilidade física também faz parte da interação mente-corpo: a memória pode falhar, os circuitos psicomotores podem ficar presos e as emoções podem causar estragos na interpretação. Mas, ao mesmo tempo, o corpo do performer é a fonte de poder do artista, envolvido na representação encenada de uma obra de arte e, como tal, protegendo essa obra de arte, limitando a experiência dela ao que o artista quer mostrar, escondendo possíveis imperfeições, sentimentos privados, os efeitos colaterais de um ensaio ruim e as lentas predações da idade. O artista precisa operar num contexto de confiança para oferecer ao espectador vislumbres desinibidos da prática artística. A relação do performer com o seu corpo exige uma visão relacional e dinâmica da temporalidade e espacialidade da experiência artística; lugar e trajetória, continuidade e descontinuidade, foco e pano de fundo permanecem em uma relação dialética, mas perigosa, entre si neste mundo de recepção” (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 150, tradução nossa).

<sup>55</sup> “An artist is an artist because she or he creates, or performs, ‘works’ of art” (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 85).

Dentro do contexto da pesquisa que desenvolvemos, os apontamentos acima refletem, de certa forma, a situação com a qual nos deparamos durante o trabalho. Sempre em contato virtual com meu orientador Guilherme Barros e com Cláudio Thompson, a quem devo muitos créditos na elaboração deste trabalho, iniciamos a discussão das alternativas para seguir trabalhando com o ciclo. Neste ponto foi possível “conceber a situação atual e única” (Schön, 2000, p. 60) e fazer uma avaliação do contexto com base nas experiências prévias as quais fazem parte de nossa formação como profissionais. Estávamos a par do crescente número de apresentações artísticas via internet, tanto ao vivo, quanto pré-gravadas. Muitos artistas começaram a editar vídeos com imagens de suas performances realizadas de forma isolada, somando-as depois com as imagens dos demais músicos, prática conhecida como vídeos colaborativos.

Surgiu então a ideia de realizar o registro de *Última Página* com Thompson. Do resultado bem-sucedido desse material, tomamos a iniciativa de viabilizar o ciclo todo, no mesmo formato. Nessa primeira experiência, Thompson gravou o piano em áudio, em sua casa, em Cariacica, Espírito Santo. Uma das observações feitas por ele já neste primeiro momento foi de que a sua opção pela estrita observância à partitura se dera por dois motivos: primeiro para que fizéssemos um registro o mais próximo possível ao que o compositor havia indicado na partitura, e segundo, para que pudéssemos editar o material de forma mais precisa. Assim sendo, gravei a trilha vocal também em minha casa, em Florianópolis, Santa Catarina. Áudio aprovado, passamos a pensar no vídeo. Chegamos a cogitar a possibilidade de fazer o registro do vídeo simultaneamente com o registro do áudio, mas por uma questão de prioridade na qualidade artística do material, optamos por gravar o vídeo posteriormente. O fato de não dispor de um ambiente preparado acusticamente inviabiliza uma gravação sem interrupções, e por isso o consenso neste caso foi o de realizar a captação do áudio, editar e fazer a captação das imagens em outro momento, ainda que no ambiente doméstico, procurando a interpretação visual mais fidedigna possível à realidade na qual fizemos a interpretação do áudio.

Sobre esta primeira experiência, Thompson comenta:

Estávamos já por volta dos cinco meses de distanciamento social e nesse tempo eu já havia produzido alguns vídeos colaborativos com corais de igrejas, grupos escolares do projeto Música na Rede (desenvolvido nas escolas públicas estaduais do ES), e com alguns amigos instrumentistas utilizando recursos tecnológicos como softwares de edição de áudio e vídeo. Para esses vídeos eu fui pensando em maneiras de fazer com que as questões camerísticas e de música de conjunto ficassem o mais próximo de uma performance ao vivo e para isso fui estabelecendo metodologias de orientação das captações de áudio e vídeo, além de aspectos de direção, produção, edição e finalização

do material para os vídeos. Foi, então, que Carla e eu gravamos *Última Página*, canção do ciclo *A Coroa de Sonho*, para as comemorações dos 102 anos do Conservatório de Música de Pelotas (RS). Gostamos tanto do resultado que resolvemos gravar o ciclo e dessa maneira, mesmo à distância e em meio a uma pandemia, realizar a tão almejada estreia da obra completa (Thompson, 2021).

Após a finalização deste primeiro vídeo, refletimos sobre a recepção deste material, a qual não só nos agradou, como teve uma resposta muito positiva das pessoas que acompanham o nosso trabalho, e a partir daí começamos a vislumbrar a possibilidade de estender o mesmo empenho criativo ao restante do ciclo. Obviamente não seria o ideal, uma vez que *Coroa de Sonho* é um ciclo que, como disse Magali Richter, foi um “sonho muito sonhado” (Richter M., 2021). Mas, esperar por uma volta ao cenário presencial parecia muito distante já naquele momento, e o virtual se configurou então como uma alternativa mais realista para adequar os rumos da minha pesquisa e para a viabilização da obra. Neste ponto é possível estabelecer uma conexão com o pensamento de Schön de que “nossa reflexão sobre nossa reflexão-na-ação passada pode conformar indiretamente nossa ação futura” (Schön, 2000, p. 34), ou seja, a partir da experiência com *Última página*, foi possível vislumbrar o restante do ciclo, no mesmo formato. A decisão sobre a qual precisamos ponderar neste ponto, pode ser relacionada com a seguinte descrição:

[...] o profissional experimenta uma surpresa que o leva a repensar seu processo de conhecer-na-ação de modo a ir além de regras, fatos, teorias e operações disponíveis. Ele responde àquilo que é inesperado ou anômalo através da reestruturação de algumas de suas estratégias de ação, teorias de fenômeno ou formas de conceber o problema e inventa experimentos imediatos para testar suas novas compreensões. [...] Na base dessa visão de reflexão-na-ação do profissional está uma visão *construcionista* da realidade com a qual ele lida - uma visão que nos leva a vê-lo construindo situações de sua prática, não apenas no exercício do talento artístico profissional, mas também em todos os outros modos de competência profissional (Schön, 2000, p. 37).

“O artista é alguém cuja vontade está sujeita ao tipo de conhecimento do mundo que advém de habitar nele”, afirmam Coessens, Crispin e Douglas (2009, p. 120), e a reflexão ponderada neste ponto vai ainda ao encontro da afirmação de que a reavaliação da trajetória do artista tem peso relevante nas possíveis decisões tomadas na manifestação artística:

It implies a re-evaluation of different pathways, crossings, and dead-ends that are part of artistic endeavour, a reflection on the different forms of imaginary projections and the different conditions of artistic practice that have led to the manifestation (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p.114).<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> "Implica uma reavaliação dos diferentes caminhos, cruzamentos e becos sem saída que fazem parte do empreendimento artístico, uma reflexão sobre as diferentes formas de projeções imaginárias e as diferentes condições da prática artística que levaram à manifestação" (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 114, tradução nossa).

De certa forma, a produção de um material visual para a obra musical, neste caso o ciclo, cria uma nova esfera de percepções a respeito da peça. Traz para o campo imagético possibilidades visuais de interpretação do material musical e textual, e parte dessa criação vem da escolha do figurino, do cenário, da disposição visual dos artistas no vídeo, mas sobretudo da escolha dos efeitos visuais no momento da edição, o que, neste caso, expressa também a percepção de Thompson acerca das diferentes nuances presentes na obra, da própria forma do ciclo como um todo e das peças individuais.

Ao optar por conferir um caráter visual ao ciclo, saindo da esfera topográfica da partitura e indo além da concepção sonora da obra através de sua interpretação musical, assume-se uma nova perspectiva sensorial que se aproxima da ideia de Assis ao afirmar que “filme, videoarte, fotografia, instalação, música e todas as outras formas de arte podem retrabalhar a moldura de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos”<sup>57</sup> (Assis, 2018, p. 198, tradução nossa). Dentro dessa perspectiva, o autor complementa:

Performance is the place *par excellence* to problematise things and works. It is the ideal place to construct and to expose problems; to develop new practices, and new techniques of thought; to instigate new modes of apprehending historical materials; and to operate new distributions of the sensible (Assis, 2018, p. 198).<sup>58</sup>

Partindo do pressuposto de que Thompson toma decisões singulares para esta concepção visual, adentra-se então nessa esfera do virtual, infinita de possibilidades. A performance do ciclo como uma experiência virtual, musical e visual, que, por estar disponível ao público numa plataforma digital, podendo ser experienciado a qualquer momento, a aproxima do conceito de transcrição proposto por Gil, onde:

[...] a transcrição é um diálogo não apenas com a ‘obra’ original, mas também com outras vozes textuais, distribuídas em diferentes momentos temporais e espaciais, especialmente determinadas pelo momento presente, onde passado e presente são reorganizados de forma sincrônica. [...] Deste modo, a Pesquisa Artística, como campo de pesquisa que se baseia no entrelaçamento de sujeito e objeto, ação e reflexão, teoria e prática parece um cenário ideal para o exercício da transcrição (Gil, 2022, p. 70).

Destaca-se no ciclo *Coroa de Sonho* a inserção do coro que, em grande parte da obra assume papel protagonista, e apenas no último movimento, *Idealizando a Morte*, dialoga

<sup>57</sup> “Film, video art, photography, installation, music, and all other forms of art can rework the frame of our perceptions and the dynamism of our affects” (Assis, 2018, p. 198).

<sup>58</sup> “A performance é o lugar por excelência para problematizar as coisas e as obras. É o local ideal para construir e expor problemas; desenvolver novas práticas e novas técnicas de pensamento; instigar novos modos de apreensão de materiais históricos; e operar novas distribuições do sensível” (Assis, 2018, p. 198, tradução nossa).

diretamente com a voz solista. Contando com cantores convidados para fazer as partes de coro, começamos a reunir o material e já naquele momento surgiram alguns pontos de reflexão. Levamos em conta também o fato de este ciclo ser inédito e a nossa intenção de possibilitar que o compositor assistisse à interpretação integral desta que é uma das principais obras de Frederico Richter. Como dissemos, a ideia inicial era apresentar o ciclo ao vivo e fazer seu registro, mas, devido às condições mencionadas acima e também entendendo, como bem pontuou Magali Richter em depoimento recente, que “Richter sempre foi um homem presente na vanguarda tecnológica, fazendo experimentações com as novas tendências composicionais e tecnológicas” (Richter M., 2021a), essa viabilização colaborativa do ciclo acaba por inserir o compositor, de certa forma, nesta nova tendência do fazer artístico e musical com o qual nos deparamos em 2020.

O formato virtual-colaborativo torna-se também instigante, pois possibilita a artistas que estão distantes territorialmente falando, estreitarem essa distância através do fazer musical. De um ponto de vista técnico, torna-se impossível fazer essa interpretação em tempo real, de forma simultânea, pois sempre há atrasos na conexão que tornam inviável a performance sincrônica, mas o fato de que buscar maneiras de superar esse entrave tecnológico impõe mudanças no fazer musical, não o torna menos valioso. Dessa forma, começamos a refletir sobre as melhores maneiras de fazer essa colaboração, de modo a expressar na interpretação o sentimento mais próximo possível do que seria sua execução presencial. O ponto de partida foi a análise do material das guias do coro, material em áudio que havia sido preparado previamente pelo tenor João Ferreira Filho, por ocasião de uma iniciativa anterior de realização da interpretação do ciclo<sup>59</sup>. Tais guias haviam sido gravadas com base no arquivo midi gerado pelo programa de edição utilizado na transcrição da partitura, ou seja, sem indicações de dinâmica ou variações de tempo, uma vez que o programa utilizado impunha essa limitação. Nos deparamos então com esse dilema: regravar as guias, com uma regência-base, ou utilizar as guias existentes e, desta forma, evitar variações muito grandes, sobretudo de tempo, que dificultam sobremaneira a sincronização das vozes?

Conforme mencionado anteriormente, para *Última Página* houve primeiramente a gravação do piano e posteriormente da voz, para então prosseguir com a sincronização do vídeo. Era uma peça que Thompson e eu já havíamos interpretado antes, então, embora tenhamos conversado virtualmente sobre detalhes interpretativos, já havia uma familiarização por parte

---

<sup>59</sup> Exemplo de guia para a voz de tenor em *Humildade*: [https://drive.google.com/file/d/1v-emXV7iAsAgVDOqS87aq2JAyl7\\_g0mK/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1v-emXV7iAsAgVDOqS87aq2JAyl7_g0mK/view?usp=sharing)

dele para com minhas escolhas com relação à andamentos, dinâmicas e intenções. Tomada a decisão de prosseguir com a gravação do ciclo, optamos por rever essa dinâmica de trabalho. Desta forma, gravei uma guia de voz, na qual procurei expressar meu entendimento das canções, para que então Thompson pudesse, aliando à sua visão das peças, gravar as trilhas de piano. É importante atentar para o fato de que algumas partes do ciclo, ainda neste momento, eram inéditas para ambos, como por exemplo *Esperança*, *Duas Almas*, *O Grande Sonho*, *Pela Noite Alta* e *Idealizando a Morte*, além das partes de coro que, muito embora tivessem sido escritas para coro *a capella*, como diretores artísticos do projeto era fundamental que tivéssemos uma ideia preestabelecida de cada uma delas, para poder orientar os cantores que as interpretariam. Assim sendo, estávamos fazendo a distância um processo compartilhado de estudo, leitura, análise e interpretação de uma obra camerística.

Segundo Schön, uma das características da reflexão-na-ação é a experimentação imediata (Schön, 2000, p. 67), e dentro desta pesquisa, no estágio de estudo e interpretação da obra com a finalidade de registrar a mesma em formato audiovisual, a experimentação foi uma constante, na busca pelas melhores metodologias para obter o melhor resultado possível. Assim, durante o processo de registro, um dos pontos mais importantes foi a adequação de técnicas, tanto musicais quanto tecnológicas, para a conclusão do trabalho. Segundo o autor:

Quando o profissional reflete-na-ação, em um caso que ele percebe como único, prestando atenção ao fenômeno e fazendo vir à tona sua compreensão intuitiva dele, sua experimentação é, ao mesmo tempo, exploratória, teste de ações e teste de hipóteses. [...] desse fato deriva o caráter distintivo da experimentação na prática (Schön, 2000, p. 65).

Assis (2018) também discute o conceito de experimentação da seguinte forma:

The notion of experimentation is not used in relation to measurable quantifiable phenomena, but rather to a critical willingness to constantly reshape thoughts and practices, to operate new distributions of the sensible, affording unpredictable reconfigurations of musical, artistic, social, and conceptual practices (Assis, 2018, p. 11).<sup>60</sup>

Seguiu-se então um diálogo acerca dos melhores caminhos para a concretização do trabalho, dentro de um contexto de experimentação na prática, e neste ponto foi possível perceber que mesmo os problemas e equívocos durante o processo viriam a ser fonte para futuras reflexões. De minha parte, foi necessário rever o material técnico à disposição, não só

---

<sup>60</sup> “A noção de experimentação não é utilizada em relação a fenômenos mensuráveis quantificáveis, mas sim a uma vontade crítica de remodelar constantemente pensamentos e práticas, de operar novas distribuições do sensível, propiciando reconfigurações imprevisíveis de práticas musicais, artísticas, sociais e conceituais” (Assis, 2018, p. 11, tradução nossa).

em termos de equipamento, quanto de manejo de softwares de gravação. Thompson optou também por modificar a maneira como faria a captação do piano, passando a considerar a possibilidade de utilizar um piano digital e não acústico, evitando assim ruídos e obtendo então uma melhor qualidade na captação sonora.

O maior desafio, a nosso ver, seria o coro: como captar de forma orgânica, diversas vozes que não cantariam juntas, que nunca atuaram como um coral? O primeiro ponto foi renunciar à ideia inicial de contar com a participação do coro que já havia sido contatado para a apresentação presencial. Não poderíamos expor a saúde de nenhum dos cantores e tampouco a da maestrina. Por outro lado, precisaríamos contar com cantores que, além do domínio da técnica vocal, para lidar com a complexidade da escrita musical do ciclo, tivessem também a habilidade técnica necessária para fazer, em suas próprias casas, a captação de áudio e vídeo, bem como experiência musical e técnica para interpretar uma obra desafiadora.

O ensino da técnica vocal foi, na última década, uma constante na minha trajetória, e como forma de adequação à realidade imposta pela pandemia, passei a ministrar aulas de canto *online*. Assim, passei a ter contato com alunos que não necessariamente residiam em Florianópolis, e convidei alguns destes para participarem no projeto. Fiz questão ainda de convidar cantores que já tinham tido contato com o ciclo, por ocasião de tentativas anteriores de apresentar a *Coroa de Sonho*. Completaram o coro um quarteto vocal de Vitória/ES, cantores com os quais Thompson já tinha contato. Fechamos então um grupo formado por 13 cantores residentes em 4 estados brasileiros, grupo este a quem, através de uma reunião online, fizemos uma explanação do projeto, delineando seus objetivos e metodologias, bem como explicitando sua relevância.

A estes cantores disponibilizamos as guias produzidas por Ferreira Filho de modo a viabilizar o contato inicial dos coralistas com a obra. É muito importante ressaltar que neste ponto a decisão de Thompson com relação à metodologia a ser adotada para o início do trabalho com o coro foi de fundamental importância para o resultado alcançado. Ele optou por fazer um trabalho de estudo musical com o quarteto vocal residente no Espírito Santo, seguindo todos os protocolos de segurança vigentes naquele momento, a fim de orientá-los acerca das nuances musicais da obra, sobre as nossas escolhas interpretativas e ideias musicais almejadas. Deste trabalho presencial com o quarteto surgiram as primeiras guias que foram utilizadas como base para as gravações dos demais cantores. Fundamental também foi a decisão de Thompson de filmar guias de regência a serem utilizadas pelos demais cantores, trabalho este que foi extremamente meticuloso e muito relevante para o resultado artístico das partes corais. No mesmo período estive envolvida em outro projeto que também visava à produção de um vídeo

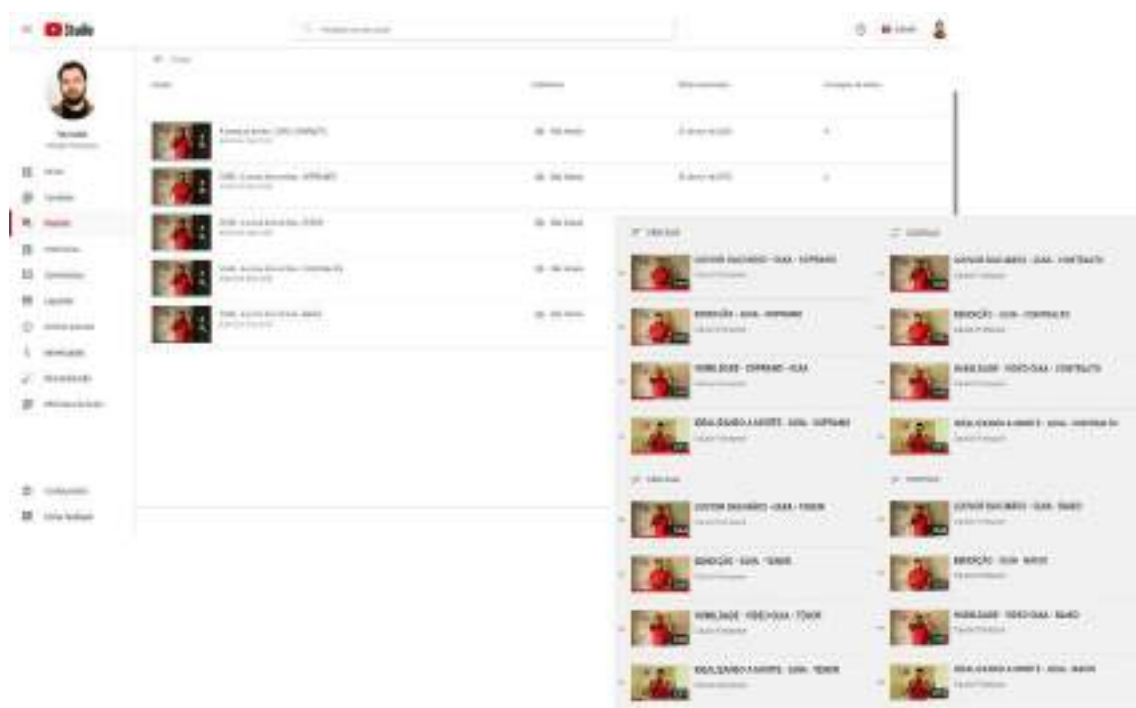
colaborativo, uma redução operística, com cantores fazendo o registro de seus papéis em casa, e para esse projeto não utilizamos uma guia de regência. A conclusão a que cheguei foi a de que, neste caso, no momento da edição de áudio e vídeo o processo foi bem mais complexo.

Sobre este processo de gravação das guias, Thompson afirma:

Com esse áudio guia contendo as vozes do coro, produzi um vídeo regendo cada uma das quatro peças coral e o repliquei para cada um dos naipes, ressaltando a voz guia daquele determinado naipe e mantendo as demais vozes num volume mais baixo para que os cantores tivessem a impressão de, ao gravarem seus áudios e vídeos, estarem cantando em meio a um coro presencial, ouvindo a harmonia das vozes. (Relato de Thompson, 2021).

Thompson então disponibilizou os vídeos guia em uma página do *youtube* para que os demais cantores pudessem ter acesso (Figura 15), e, ao receber os vídeos de todos os cantores, iniciou o processo de mixagem das vozes, conforme aparece na figura 16.

Figura 15 - Guias de regência



Fonte: <https://www.youtube.com/c/Cl%C3%A1udioThompsonOficial>

Figura 16 - Mixagem das vozes



Fonte: Acervo da autora.

A partir deste momento ficou evidente que na *Coroa de Sonho*, a figura do regente tem um papel bastante relevante, embora na partitura não se encontre menção a essa função. Contudo, o fato de 3 das 4 intervenções do coro serem *a capella*, somada à dificuldade interpretativa das linhas melódicas, configura a posição do regente como sendo uma peça-chave na condução e coesão da obra. Podemos considerar então que o pianista ou o cantor solista atuando como maestro do coro, configure uma opção interpretativa assertiva, tendo em vista uma maior organicidade das vozes e um resultado mais preciso ao final. No caso do vídeo colaborativo em questão, como já mencionado, foi de suma importância a guia de regência conduzida por Thompson, sobretudo para uma maior precisão rítmica e acabamento das frases. A indicação do solista regente não é uma novidade na música de concerto, e, para este trabalho em específico, optou-se por não inserir a imagem do regente no vídeo.

A adequação estética mencionada acima, que priorizou a precisão rítmica e técnica, trouxe também algumas questões para reflexão. Se num primeiro momento cogitamos a possibilidade de utilizar as guias que haviam sido gravadas anteriormente por Ferreira Filho, logo concluímos que a parte interpretativa perderia muito suas intenções e nuances, uma vez que o compositor, na partitura, insere de maneira bastante clara as indicações musicais que almeja para a obra. O risco de incorrerem em uma interpretação muito mecânica e pouco expressiva foi uma preocupação desde o início do projeto, e por esse motivo, optamos pela produção de novas guias, tanto vocais quanto de regência, buscando assim o caráter musical o mais próximo possível do indicado pelo compositor. De qualquer forma, é pertinente salientar que a interpretação presencial desta obra, no contexto de um teatro, com público e, sobretudo,

com uma interação prévia entre os cantores, certamente viria a propiciar outro resultado sonoro, e traria novas possibilidades de discussão e reflexão.

Após a mixagem das vozes, Thompson deu início ao trabalho de sincronização do áudio com o vídeo enviado pelos coralistas. Segundo o pianista, esta pré-edição visava a corrigir a duração do vídeo de todos os cantores, o que posteriormente facilitaria a montagem dos mosaicos (Figura 17).

Figura 17 – Edição audiovisual das partes corais



Fonte: Acervo da autora.

Material de guias elaborado, início do trabalho com coralistas estabelecido, voltamos nossa atenção para as canções. Entre a gravação da primeira canção e da última, se passaram quatro meses, e neste período, em meio a muitas reviravoltas técnicas, estéticas e psicológicas, estabelecemos um processo de verdadeira imersão na obra, processo este que nem sempre decorreu de forma tranquila, sobretudo quando as interferências do meio nos levaram a perder o foco.

Particularmente, estar em isolamento social durante este período teve para mim um lado positivo, pois possibilitou que eu tivesse mais tempo para me dedicar ao estudo da obra, para amadurecer questões interpretativas e refletir sobre as possibilidades vocais que eu poderia empregar para obter os resultados que eu estava construindo. Contudo, a voz humana tem a particularidade de estar ligada diretamente ao emocional e nem sempre é viável dissociar aspectos técnicos e psicológicos; logo, resultaram do meu processo de gravação do ciclo sessões produtivas e sessões frustrantes. Ao mesmo tempo que, gravando em meu estúdio improvisado,

eu tinha tempo de experimentar nuances, interpretações, entonações, sons e atmosferas, houve dias em que, por conta das condições impostas, questioneei a iniciativa e a pensei em abandonar o processo.

Talvez, sob este prisma, eu tenha feito uma interpretação mais densa também dos poemas de Wamosy, sobretudo *Idealizando a Morte*, única parte recitada do ciclo, na qual foi necessário visualizar imageticamente falando, o cenário descrito pelo poeta e trazê-lo para minha perspectiva, o que, diante do contexto pandêmico, foi ao mesmo tempo doloroso e intenso. Sobre a relação da poesia de Wamosy com o contexto artístico no qual esta interpretação do ciclo se deu, discutiremos mais adiante.

Este período de gravação da voz foi também marcado por um processo de reconexão com minha técnica vocal. O ano anterior havia sido extremamente exaustivo vocalmente falando. Além de muita prática vocal, atuando como solista em diversas apresentações, foi um ano no qual ministrei muitas aulas e estive sob muita pressão, preparando-me para ingressar no doutorado e em seguida concluindo o primeiro semestre do curso. Isso me levou a um quadro de fadiga vocal e a uma série de dúvidas acerca das minhas convicções técnicas. De certa forma, ter a possibilidade de fazer esse recesso vocal e poder, através do rompimento de barreiras tecnológicas, fazer aulas com profissionais de outros países, o que fora do contexto midiático que se estabeleceu em virtude do isolamento social não teria sido possível, foi muito enriquecedor. Estar aberta a ouvir novas concepções a respeito do meu canto foi fundamental para o processo de reconstrução da minha vocalidade, que se manifestou, em primeira instância, no registro do ciclo *Coroa de Sonho*. De acordo com Thompson o processo de gravação das canções deu-se da seguinte maneira:

Carla e eu, em encontros por chamada de vídeo, conversamos sobre os andamentos das canções e sobre questões camerísticas. Pedi à Carla que gravasse cantando uma guia de cada uma das canções para que eu tivesse um parâmetro de andamento e demais questões concernentes à linha do canto aos quais o pianista acompanhador deve estar atento. A partir dessas guias fui gravando as partes de piano das canções utilizando um piano digital e fazendo a captação por interface MIDI, o que tornou possível as resoluções camerísticas no que diz respeito às junções rítmicas mais precisas, além de pequenos ajustes de andamento (Relato de Thompson, 2021).

Na Figura 18 é possível visualizar alguns dos ajustes feitos pelo pianista durante a edição.

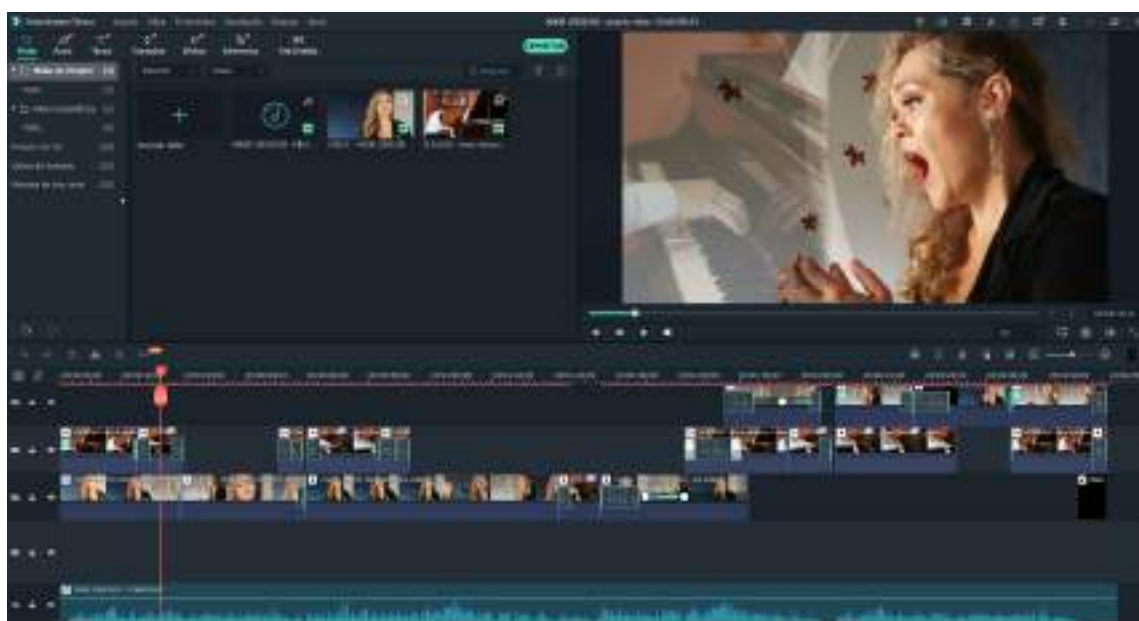
Figura 18 – Trecho da edição de áudio



Fonte: Acervo da autora.

O grande desafio neste ponto foi realizar a filmagem dos vídeos a partir dos áudios produzidos, de forma a obter uma interpretação fidedigna. Na Figura 19 é possível visualizar parte do processo de edição das imagens de uma das canções.

Figura 19 - Trecho da edição de vídeo de uma das canções



Fonte: Arquivo da autora.

## Segundo Thomson:

De uma certa maneira o fato de estarmos enfrentando uma pandemia nos possibilitou usarmos ideias criativas para realizarmos a estreia de uma obra, estando cada um dos envolvidos nesse projeto morando em localidades diferentes. Os recursos tecnológicos foram empregados de forma a possibilitar o acontecimento da música em conjunto, mantendo as questões camerísticas e desenvolvendo a performance por meio de orientações em encontros virtuais por chamadas de vídeo e tendo detalhes musicais e camerísticos ajustados em programas de edição de áudio (Relato de Thompson, 2021).

Conforme Schön “quando aprendemos o talento artístico de uma prática profissional, não importando o quão separada da vida cotidiana ela possa parecer, aprendemos novas maneiras de usar tipos de competências que já possuímos” (Schön, 2000, p. 34). Partindo desse pensamento é possível estabelecer uma relação com a última parte do ciclo, *Idealizando a Morte*, uma vez que a considero uma ponte que se conecta às minhas primeiras memórias artísticas. É inusitado pensar que uma experiência, a qual durante muito tempo vi como algo que não me tinha sido mais útil do que um conhecimento de infância, tenha sido ressignificada agora como uma das partes mais importantes da minha trajetória musical, acadêmica e humana. O único contato que eu, enquanto estudante, tinha tido com poesia, tinha sido por volta dos meus 8 anos de idade, dentro da minha participação nos centros de tradições gaúchas, os CTG's, entidades culturais destinadas à valorização da cultura e do folclore do Rio Grande do Sul. Ali, incentivada por meu pai, tive meu primeiro contato com poesia, canto e dança. Anos mais tarde, outra experiência marcante, se deu interpretando *A Múmia*, de Cruz e Souza, em um registro fonográfico autoral da banda gaúcha de dark-metal, M26, da qual ainda faço parte. Quase duas décadas depois, essas duas vivências foram importantes na construção dessa parte que encerra o ciclo e que é, sem dúvida, a mais dramática da obra. Neste ponto, é possível traçar ainda um paralelo com o pensamento de Coessens, Crispin e Douglas quando afirmam que “a pesquisa artística exige uma reintegração da trajetória artística com a manifestação artística, um diálogo mais explícito entre o processo de pesquisa e o produto final, resultado e performance” (2009, p. 114), ou seja todas as experiências pelas quais o artista passa em sua trajetória, serão, invariavelmente, fonte de dados passíveis de aplicação em determinados pontos da pesquisa.

Com relação à questão da mediação tecnológica, conforme mencionado anteriormente, considero importante salientar a relevância do contexto social para o rompimento com alguns preconceitos. O isolamento social possibilitou às pessoas buscarem maneiras alternativas de comunicação, através de vídeo conferências, videoaulas, *podcasts*, *lives*, vídeos colaborativos, e uma infinidade de outras manifestações semelhantes que se tornaram parte do cotidiano, e ao

que tudo indica, muito provavelmente não deixarão mais de fazer parte de nossa comunicação. O próprio processo de recepção da obra artística passou por um processo de resignificação.

Há uma ruptura da barreira do formal, do cerimonial em torno da apresentação artística, e sob esse aspecto, acredito que a estreia do ciclo em formato de vídeo colaborativo foi também assertiva no sentido de que propiciou ao compositor, Frederico Richter, assistir à estreia daquela que pode ser considerada uma de suas mais importantes obras, o que, no contexto de pandemia e de restrições sanitárias, não teria sido viável. Dentro dessa abordagem, um ponto relevante para a pesquisa foi poder também, através dessa abertura midiática, contar com o depoimento do compositor e presenciar, ainda que virtualmente, sua recepção à interpretação da obra.

De um ponto de vista técnico, ao ponderar cuidadosamente a decisão de gravar o vídeo em separado do áudio, devido ao receio de que não fosse viável atingir uma interpretação expressiva, fomos, Thompson e eu, surpreendidos positivamente pelo resultado alcançado. No que concerne ao aspecto de imersão na adequação do gestual, durante as gravações em vídeo acabei percebendo e aceitando minhas escolhas gestuais de forma que pudessem corroborar com a interpretação vocal, e uma constante nesse processo foi o pensamento de que essa consciência acerca da comunicação através dos gestos deverá ser aprofundada no momento em que for possível fazer a interpretação do ciclo de forma presencial. Diante da câmera, torna-se importante um cuidado com a amplitude dos gestos e expressões. Tudo fica extremamente visível, o que, ao vivo, em um teatro, nem sempre acontece, uma vez que se pensa a expressividade de forma mais exacerbada. Neste contexto, fui surpreendida também pela edição visual feita por Thompson, que procurou, em todas as partes do ciclo, transmitir através de efeitos visuais as atmosferas que a música buscava exprimir, utilizando-se não somente de movimentação nas imagens e mudanças de foco, como alternância de cores e nuances, o que conferiu ao vídeo como um todo uma uniformidade e fluidez da narrativa, ampliando a experiência artística do ciclo para o âmbito da leitura visual.

## 4.2 A AÇÃO

### 4.2.1 Processo de produção

Como mencionado anteriormente, alguns trechos de *Coroa de Sonho* foram estudados somente após a decisão de produzir o ciclo no formato audiovisual. Assim sendo, o processo de estudo foi semelhante ao que seria tendo em vista uma apresentação presencial. Contudo, no momento da gravação de cada uma das partes solo do ciclo, foi necessário revisitar as decisões

interpretativas registradas durante o processo de estudo e, pelo fato de poder realizar a gravação de um mesmo trecho mais de uma vez, foi possível experimentar diversas nuances, cores, intenções de fraseio e dinâmica e dramaticidade. Estas decisões interpretativas, numa apresentação presencial, não são múltiplas e, de certa forma, ao escolher os trechos gravados que seriam incluídos na versão final, toma-se decisão semelhante. Donald Schön estabelece uma relação entre performance e *design*, que reflete de certa forma o exposto acima:

Uma apresentação musical é um tipo de *design*. É verdade que o músico tem acesso a uma partitura que dá a ele as notas e durações a serem tocadas, juntamente com as indicações para posições dos dedos, onde deve realizar legato e staccato, dinâmica, tempo e descrições expressivas como “furioso” ou “andante cantabile”. Mas o executor também tem muitas possibilidades de diferenciação. Ele é livre para decidir sobre os grupos de notas e seu padrão de intensidade, qualidade de tom e “cor” e, nos amplos limites permitidos pela partitura, dinâmica, tempo e rubato. Todas essas decisões realizam-se com a manipulação física do instrumento: no piano, posição dos dedos, produção de tom e pedal; nos instrumentos de sopro, dedos, embocadura e respiração (Schön, 2000, p. 137).

Sobre decisões interpretativas, Coessens, Crispin e Douglas argumentam:

The aesthetic concerns and preferences of the artist, as well as prevailing cultural aesthetic values and social-political issues, will not only influence the form and content of the art manifestation; they will also confront the artist during his or her practice, imposing hesitations, choices and decisions. The aesthetic space often merges with contextual constraints or possibilities, as well as with the epistemic space. Artistic practice is characterized by interactive exchanges and mutual influences between the artist and a range of factors: the surrounding ideological and material conditions; the wants and needs of his or her audience; and broader cultural expectations and meanings. It is a dynamic process emerging out of the encounter between human beings and nature, between the social and the biological, the symbolic and the material, situated at the crossroads of individual and cultural practices (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 87).<sup>61</sup>

Para Thompson, após o estudo e análise das peças musicais, tendo como base algumas informações presentes na dissertação de Batista, “Relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter” (2010), bem como no seu prévio conhecimento acerca da obra do compositor, foi possível vislumbrar aspectos poéticos e musicais para realizar a produção do ciclo (Thompson, 2021).

---

<sup>61</sup> "As preocupações e preferências estéticas do artista, bem como os valores estéticos culturais prevaletentes e as questões sócio-políticas, não só influenciarão a forma e o conteúdo da manifestação artística; também confrontarão o artista durante a sua prática, impondo hesitações, escolhas e decisões. O espaço estético muitas vezes se funde com restrições ou possibilidades contextuais, bem como com o espaço epistêmico. A prática artística é caracterizada por trocas interativas e influências mútuas entre o artista e uma série de fatores: as condições ideológicas e materiais envolventes; os desejos e necessidades de seu público; e expectativas e significados culturais mais amplos. É um processo dinâmico que emerge do encontro entre os seres humanos e a natureza, entre o social e o biológico, o simbólico e o material, situado na encruzilhada das práticas individuais e culturais (Coessens; Crispin; Douglas, 2009, p. 87, tradução nossa).

Com relação a parte visual, Thompson afirma:

Como a obra trata de um desejo de amor não correspondido, a ordem que Frederico Richter escolheu para dispor as poesias de Alceu Wamosy seguem uma sequência que propiciam um roteiro que num teatro poderia ser elucidado com o recurso da iluminação. Uma vez que softwares de edição de vídeo oferecem possibilidades de efeitos diversos, tais foram pensados a fim de dar mais dramaticidade à performance que os recursos de iluminação dariam numa apresentação ao vivo (Relato de Thompson, 2021).

A perspectiva visual de Thompson certamente estabeleceu uma influência sobre suas decisões interpretativas, tornando o processo musical plural e agregando à interpretação musical uma ampla gama de intenções, e refletindo sobre o processo de interpretação da obra como um todo, adentramos no conceito ontológico da obra musical e sua performance. Segundo Gil:

Se ontologias paradigmáticas colocam o virtuose como performer da obra absoluta, perfeita, completa, eliminando toda a expressividade dos elementos que permitiram seu surgimento, a virada ontológica para uma obra musical como multiplicidade reconhece a diversidade dos processos que lhe dão surgimento, abrindo caminhos exploratórios que nos permitem experimentar a performance musical como uma operação de exposição e/ou ocultação das partes constituintes da obra musical - tocar para *cobrir* (esconder, ignorar), *descobrir* (criar novas ligações intertextuais, permitir novas perspectivas) e *des-cobrir* (tornar visível) elementos deliberadamente escondidos pela narrativa dominante da obra; [...] (Gil, 2022, p. 59).

A autora discute ainda a liberdade que o intérprete passa a ter diante da obra musical, ao permitir-se “encontrar formas diferentes de interpretar e performar uma obra musical daquelas previstas pelo compositor” (Gil, 2022, p. 60), Antes de prosseguir com a reflexão sobre a interpretação do coro, a seguir serão abordados alguns aspectos evidenciados durante o processo de produção do ciclo e que conferem ao coro um papel relevante dentro da obra.

#### 4.2.2 Análises poético-musicais e metafóricas

Durante o processo de análise musical do ciclo *Coroa de Sonho*, alguns aspectos composicionais revelaram-se recorrentes, como por exemplo o uso dos intervalos de segunda menor ou sua inversão, de saltos de oitava, a utilização do “efeito eco”, ao qual nos referiremos mais adiante, bem como o tratamento *recitado* da linha do canto, característico da obra vocal de Richter, ou seja, onde o compositor busca aproximar a emissão vocal cantada, da voz falada.

A opção pelo emprego de intervalos e tonalidades menores na obra, é justificada por Richter pela atmosfera e pelos versos “predominantemente tristes ou nostálgicos”, complementando: “desde sempre busquei que a minha música refletisse os estados de alma do

poeta e, eventualmente, representando alguns sons, como a neve em *Duas Almas*, mas sempre uma metáfora dos sentimentos a isso ligados” (Richter, 2021), afirmação esta que assinala a intenção do compositor de fazer uso da linguagem metafórica de forma deliberada no ciclo. De acordo com Cooke, que em sua conhecida (e controversa) obra já mencionada, *"The Language of Music"* (1959), aproxima-se da concepção de metáfora adotada por Richter, o uso de tonalidades maiores e menores pressupõe determinados estados emocionais. Para o autor:

It is commonplace (though a much-disputed one) that the positive emotions (joy, confidence, love, serenity, triumph, etc.) are expressed by major music, and the negative emotions (sorrow, fear, hate, disquiet, despair, etc.) by minor music. Using Freud's basic categories of human emotion - pleasure and pain - we may say that there is a tendency to equate the major system with pleasure, the minor system with pain (Cooke, 1959, p. 50).<sup>62</sup>

Segundo Cooke, o uso da tríade maior estaria ligado à música popular, ao desejo de prazer e em alguns períodos da história da música esse foi um fato visto pela igreja como ameaça a figura divina, que buscava desviar a atenção da realização pessoal para a existência de Deus (1959, p. 54). Processo semelhante ocorre com o uso da sexta maior e menor, onde, segundo o autor, o intervalo maior é usado para prazer, e o menor, para dor" (*ibid.*, p. 64). Sobre o uso da tríade menor, ele comenta:

What of the minor third? As we have seen, this note is not to be found in the lower reaches of the harmonic series; but it was soon used harmonically, sandwiched between the tonic and dominant, by analogy with the major third, to form a minor triad, and its effect was found to be quite different. Being lower than the major third, it has a 'depressed' sound, and the fact that it does not form part of the basic harmonic series makes it an 'unnatural depression' of the 'naturally happy' state of things (according the Western ideas) (Cooke, 1959, p. 57).<sup>63</sup>

Na abordagem utilizada por Richter fica evidente que a relação entre o canto e o piano é de constante diálogo. Segundo ele, suas composições primam pela relação entre música e poema e o piano “faz comentários sobre” o que o canto está apresentando (Richter, 2009). De acordo com Parsons a alternância da mesma melodia na linha do canto e do piano é uma característica marcante na canção do século XVIII:

---

<sup>62</sup> "É comum (embora muito controverso) que as emoções positivas (alegria, confiança, amor, serenidade, triunfo, etc.) sejam expressas pela música maior, e as emoções negativas (tristeza, medo, ódio, inquietação, desespero, etc.) por música menor. Utilizando as categorias básicas da emoção humana de Freud – prazer e dor – podemos dizer que há uma tendência a equiparar o sistema maior ao prazer e o sistema menor à dor" (Cooke, 1959, p. 50).

<sup>63</sup> "E a terça menor? Como vimos, esta nota não se encontra nos níveis inferiores da série harmônica; mas logo foi usada harmonicamente, impressada entre a tônica e a dominante, por analogia com a terça maior, para formar uma tríade menor, e descobriu-se que seu efeito era bem diferente. Por ser mais grave que a terça maior, tem um som 'deprimido', e o fato de não fazer parte da série harmônica básica torna-o uma 'depressão não natural' do estado de coisas 'naturalmente feliz' (de acordo com as ideias ocidentais) (Cooke, 1959, p. 57, tradução nossa).

In a great many eighteenth-century Lieder, if not the majority, doubling of voice by keyboard's uppermost line plainly is intended given that both parts are written on the same staff. While such melody-dominated textures may seem unimaginative today, the resulting Klavierlied ensured ease performance, above all when singer and keyboardist are one and the same person [...] (Parsons, 2003, p. 48).<sup>64</sup>

Nas análises apresentadas a seguir serão evidenciadas as relações entre aspectos musicais e o texto, buscando salientar as possíveis situações metafóricas dentro da obra. Trataremos de evidenciar ainda algumas opções interpretativas que foram incorporadas no campo audiovisual, na produção do vídeo colaborativo do ciclo, e que buscam também representar algumas percepções metafóricas percebidas dentro da obra.

De acordo com Cooke, tensões de tempo e ritmo, movimentação da linha melódica, fraseado, altura, textura, são elementos expressivos da linguagem musical e alguns estados emocionais podem ser evidenciados por tensões tonais que, auxiliados por "agentes vitalizadores" como tempo, volume, altura e direcionamento, irão definir as intenções musicais de determinado trecho (Cooke, 1959, p. 35-36). Ainda segundo o autor, o aumento e diminuição da tonalidade podem remeter a aumento e diminuição da vitalidade, imitação ou continuação, ou realização e finalidade, por exemplo, e flutuações intervalares bruscas ou excesso de saltos podem indicar um estado mental perturbado ou neurótico (*ibid.*, p. 109).

Quando buscamos estabelecer ligações entre esses elementos e pontos de expressividade presentes na poesia, temos então um material substancial para análise. Para Cooke, o tempo, pode ser considerado o agente vitalizador mais relevante:

The effect of tempo on emotion expression is clearly all-important, since every basic emotion can be experienced at many different levels of animation. Thus the joy expressed by a certain progression of tonal tensions may be tumultuous if *allegro*. easy-going if *moderato*; serene if *adagio*: the despair expressed by another progression may be hysterical if *presto*, or resigned if *lento* (Cooke, 1959, p. 99).<sup>65</sup>

É importante salientar que não é nossa intenção abrir uma discussão sobre a validade da teoria de Cooke, que entendemos ser um tanto datada. Suas formulações a respeito do

---

<sup>64</sup> "Em muitos Lieder do século XVIII, se não na maioria, a duplicação da voz pela linha superior do teclado é claramente pretendida, uma vez que ambas as partes são escritas na mesma pauta. Embora tais texturas dominadas pela melodia possam parecer sem imaginação hoje, o Klavierlied resultante garantiu uma performance fácil, sobretudo quando cantor e tecladista são a mesma pessoa [...]" (Parsons, 2003, p. 48, tradução nossa).

<sup>65</sup> O efeito do ritmo na expressão da emoção é claramente muito importante, uma vez que cada emoção básica pode ser experimentada em muitos níveis diferentes de animação. Assim, a alegria expressa por uma certa progressão de tensões tonais pode ser tumultuada se for *allegro*. tranquilo se *moderato*; sereno se for *adagio*: o desespero expresso por outra progressão pode ser histérico se for *presto*, ou resignado se for *lento* (Cooke, 1959, p. 99, tradução nossa).

significado intrínseco de certas estruturas musicais interessam-nos na medida que dialogam de perto com a concepção de Frederico Richter a respeito do conteúdo metafórico-musical.

No quadro 4 são apontadas as tonalidades inicial e final de cada trecho do ciclo, onde é possível perceber de imediato a opção do compositor por tonalidades transitórias, em que a tonalidade inicial (nem sempre cabalmente definível) progride em direção a uma região harmônica distinta, produzindo uma sensação de incompletude e continuidade, que reforça a percepção do ciclo como processo, como percurso harmônico através de áreas tonais.

Em termos de tessitura vocal, considerando a voz solista, o ciclo está situado entre Dó bemol 3 e Si bemol 5, conforme a definição brasileira.

Passaremos a seguir à análise de cada uma das peças do ciclo, relacionando aspectos composicionais, metafóricos, interpretativos e decisões técnicas e estéticas tomadas na produção do vídeo colaborativo.

Quadro 4 – Tonalidades das peças que compõe o ciclo *Coroa de Sonho*

|                            | TONALIDADE INICIAL | TONALIDADE FINAL |
|----------------------------|--------------------|------------------|
| Suplício Tantálico (1949)  | Gm                 | Am               |
| Louvor das Mãos (1955)     | F                  | Eb               |
| Bênção (1945)              | G                  | Bb               |
| Esperança (1970)           | F                  | Dm               |
| Duas Almas (1945)          | F                  | Ab               |
| Balada Triste (1955)       | Bb                 | Dm               |
| O Grande Sonho (1971)      | Gm                 | Gm               |
| Humildade (1959)           | G                  | Em               |
| Amor Obscuro (1962)        | Bb7 (mixolídio)    | Gm               |
| Pela Noite Alta (1955)     | F° (octatônico)    | Am               |
| Última Página (1965)       | Cm (dórico)        | Cm               |
| Idealizando a Morte (1955) | Gm                 | Bbm              |

Fonte: Elaborado pela autora.

#### 4.2.2.1 Suplício Tantálico

##### 1. Suplício Tantálico (1949)

*Eu tinha há muito esse pressentimento  
Sabia bem  
Deus sabe se eu sabia  
Que este era o sonho de um momento  
Que como um sonho ele me fugiria*

*Não compensou a pena do tormento  
Em que hoje vivo  
A pouca de alegria  
Que o teu amor me deu  
Para sustento  
Na fome espiritual de cada dia*

*Antes não te encontrasse no caminho  
Se era para que assim fosses embora  
E eu me ficasse a agonizar sozinho  
Como alguém que tem sede  
E morre ouvindo e vendo  
A água cantar fresca e sonora  
Junto de si  
Cantando e lhe fugindo.*

Figura 20 – Tessitura Vocal de *Suplício Tantálico*



Fonte: Elaborado pela autora.

*Suplício Tantálico*, 1949, faz parte da primeira fase composicional de Frederico Richter, que compreende o período de 1950 a 1965 (Batista, 2010). Nesta fase, segundo o compositor em entrevista concedida em 2010, sua obra teve grande influência de Haydn, Bartók e Schumann, e é deste período que data a maior parte das canções do ciclo *A Coroa de Sonho*, sendo *Suplício* a canção de abertura da obra. O tema inicial da canção será retomado pelo compositor na última parte do ciclo, *Idealizando a Morte*.

A primeira análise desta obra foi feita em 2010. Posteriormente, em trabalho conjunto com o Prof. Dr. Guilherme Barros, lançamos um novo olhar analítico sobre esta canção e algumas conclusões foram confrontadas e repensadas. Na análise anterior consideramos a peça

pantonal, partindo do pressuposto de que "pantonalidade seria a tonalidade de forma indireta" (Batista; Holler, 2009, p. 161). Contudo, sob esse novo olhar analítico consideramos que na peça prevalecem zonas de ambiguidade tonal, interrompidas por pontos cadenciais bem definidos: do compasso 11 ao 19 prevalece a centralidade do Sol menor; no compasso 20 ocorre um movimento cromático G<sup>#</sup>-Am, uma indicação de que a harmonia está se dirigindo para outro centro.

Nos compassos 23, 24 e 25 a harmonia encaminha-se, através de um acorde de sexta aumentada, para a região de Ré menor, confirmada com clareza nos compassos 33, 34 e 35. Já no compasso 43 ouve-se um claro repouso em Lá menor; desse ponto até o compasso 66 prevalece o Lá menor como acorde central. Bruscamente no compasso 67 ocorre uma cadência que volta a afirmar o Ré menor e, por fim, a peça conclui em Lá menor. No quadro 5 é possível visualizar as tonalidades presentes na peça e sua estrutura de forma geral.

Quadro 5 – Relação das tonalidades e relações textuais em *Suplício Tantálico*

| Sol menor  | Ré menor                           | Lá menor    |
|------------|------------------------------------|-------------|
| 01 – 23    | 24 – 43                            | 44 – 86     |
| Introdução | “Expectativa, ambiente de solidão” | “realidade” |

Fonte: Elaborado pela autora.

Nesta canção é também possível reconhecer alguns traços marcantes da composição de Frederico Richter, como a maneira fluente e recitada de tratar o material textual, através da repetição de notas na linha do canto, atenção à prosódia e relação entre texto e dinâmicas. Segundo Cooke, a intensidade e a frequência na repetição das notas podem estar ligadas a ideia de animação e comunicação de um estado emocional (1959, p. 110). Como exemplos, podemos nos referir ao trecho do compasso 21, onde o compositor escreve de maneira recitada a palavra "pressentimento". Posteriormente, no compasso 32, o mesmo volta a ocorrer, na frase "ele me fugiria".

Figura 21 – Compassos 18 a 23 de *Suplício Tantálico*

The musical score for Figure 21 shows measures 18 to 23 of the piece 'Suplício Tantálico'. It is written for voice and piano. The voice part is in treble clef, and the piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'a tempo'. The key signature has one flat (B-flat). The lyrics are: 'Eu ti - nha há mu - to es - se pres - sen - ti - men - to — sa-'. Dynamics include piano (p), forte (f), and piano (p). A QR code is located to the right of the piano part.

Fonte: Elaborado pela autora.

Sobre este aspecto, é possível estabelecer uma ligação com o recitativo operístico e, antes ainda, com a maneira como os gregos utilizavam-se da música para embasar a recitação de seus poemas. Segundo Richter:

Falamos da Camerata Florentina: seus intelectuais, poetas e dramaturgos, músicos e compositores usaram informações que vieram do passado sobre o teatro antigo grego. Sabiam que as tragédias de Sófocles, Eurípedes e Homero eram apresentadas com música. Tudo era recitado numa espécie de recitado-falado, chamado de *melopéia* (em grego *melos* significa canto). Disto nasceu o recitativo operístico (Richter, 2000, p. 7-8).

De acordo com Dittrich, "o uso tradicional do recitativo geralmente sinaliza a chegada de uma nova situação ou de emoções comparativamente mais fortes e, como tal, possibilita um contraste no afeto" (2003, p. 92).

Ainda em relação a este aspecto, percebe-se uma frequente utilização de intervalos de segunda, tanto na linha da voz quanto no diálogo que se estabelece entre a linha do canto e a linha em destaque no piano.

Figura 22 – Compassos 24 a 35 de *Suplício Tantálico*

Fonte: Elaborado pela autora.

Sobre o uso dos intervallos de segunda como efeitos de tensão, Cooke afirma:

[...] the minor second is not part of our minor scale at all. It is a survival from the old Phrygian mode (white-note scale on E), the only one to begin with a rise of a semitone; but composers of all periods have drawn on its intensely expressive quality. Its tension is obviously akin to that of the minor sixth it is an acute dissonance in relation to the minor triad, by whereas the sixth is drawn by semitonal tension down to the tonic. This means that whereas the minor sixth an expression of anguish in a context of flux, the minor second is an expression of anguish in a context of finality; in other words, the minor sixth expresses an active anguish, the minor second a hopeless anguish. [...] The major second is rarely isolated as an expressive tension it is largely a neutral note, common to both major and minor systems, bridging the melodic gap between the tonic and the third, and strengthening the context, but not functioning expressively in its own right (Cooke, 1959, p. 78-79).<sup>66</sup>

<sup>66</sup> [...] a segunda menor não faz parte da nossa escala menor. É uma sobrevivência do antigo modo frígio (escala de notas brancas em mi), o único que começa com um aumento de semitom; mas compositores de todos os períodos recorreram à sua qualidade intensamente expressiva. Sua tensão é obviamente semelhante à da sexta menor; é uma dissonância aguda em relação à tríade menor, enquanto a sexta é atraída pela tensão semitonal até a tônica. Isto significa que enquanto a sexta menor é uma expressão de angústia num contexto de fluxo, a segunda menor é uma expressão de angústia num contexto de finalidade; em outras palavras, a sexta menor expressa uma angústia ativa, a segunda menor uma angústia desesperada. [...] A segunda maior raramente é isolada como uma tensão expressiva, é em grande parte uma nota neutra, comum aos sistemas maiores e menores, preenchendo a lacuna melódica entre a tônica e a terça, e fortalecendo o contexto, mas não funcionando expressivamente no seu direito (Cooke, 1959, p. 78-79, tradução nossa).

No que tange à questão da relação textual com a música na obra de Richter, podemos afirmar que o significado do texto é enfatizado com cuidado pelo compositor no tratamento da prosódia, bem como na escolha das tonalidades para expressar determinado sentimento ou ação. Segundo o compositor, ele via nas poesias ritmos e melodias intrínsecas, e era habitual que fizesse anotações musicais nos poemas que lia (Batista, 2010, p. 36). No primeiro processo analítico feito neste sentido, foi utilizado o método de análise silábica, escandindo as palavras em busca de coerência entre o material textual e o material musical. Sendo *Suplício Tantálico* um soneto, com quatro estrofes, duas com quatro versos e duas com três, foi possível encontrar fluência nas rimas e estabelecer algumas conexões entre as palavras e as escolhas musicais do compositor.

De forma geral o texto deste poema mostra uma instabilidade emocional por parte do narrador, que inicialmente fala em pressentimento e reafirma para si mesmo que estava certo sobre aquele presságio, alternando momentos de nostalgia e irritabilidade. Sua trajetória a partir de *Suplício Tantálico*, vai se desdobrando ao longo do ciclo, como bem observa Thompson, passando por atmosferas de amor, desejo, desespero, nostalgia e morte (Thompson, 2022).

Estabelecendo um olhar mais atento sobre a relação da música com o texto, encontramos uma progressão no trecho “Eu tinha, há muito” (compassos 18 a 20), com claros pontos de apoio no sol menor e no lá menor; porém, onde aparece a palavra “pressentimento” (compasso 21) aparece o terceiro grau (relativo maior) que, acrescido da sétima, prepara o V grau de Dm, região harmônica que se confirma a seguir. O “sabia bem” (compasso 23) é onde aparece uma resolução perfeita V-I, repetida 3 vezes, isto é, enfatizada por repetição. É neste ponto que Richter utiliza-se do “efeito eco”, recurso que ocupa destacada posição na linguagem composicional de Richter e que consiste na repetição de determinado material musical na frase, enfatizando a relação entre o canto e o piano.

Neste trecho de *Suplício Tantálico* o piano repete a melodia referente às palavras “Sabia bem” para reforçar a ideia e transmitir o efeito de um pensamento que fica pairando na memória com o passar do tempo (Figura 23).



Pode-se inferir ainda um certo arrependimento por parte do interlocutor, no momento em que o texto menciona “Não compensou a pena do tormento em que hoje vivo” numa dinâmica indicada como *piano*. A frase seguinte é um ápice de agitação e devaneio, com dinâmicas fortes e um crescendo que sai de uma indicação de *lento*, no compasso 64, para um ápice na palavra “sozinho”. A dinâmica, tanto no compasso 44 como no 71 é *piano* e *pianíssimo*.

O “agonizar”, no compasso 68, que culmina em novo efeito de eco, desta vez para a palavra “sozinho”, no compasso 70. É no compasso 71 que o efeito de “estalar de dedos” aparece então novamente na parte do piano, desta vez não através de um intervalo dissonante (semitom), mas de um salto de oitava na nota ré. Este trecho, que vai do compasso 71 até o 76, remete à *Bachiana nº 5*, de Heitor Villa-Lobos, pela maneira como o texto, recitado, está disposto e também pelo acompanhamento do piano que repete acordes oitavados na mão direita ao mesmo tempo que estabelece uma zona de cromatismos na mão esquerda. Pode-se estabelecer uma relação metafórica entre texto e música no final deste trecho quando, na sequência do texto “vendo a água cantar fresca e sonora”, Richter insere um arpejo que parece remeter a ideia de perturbação da superfície da água, conforme indicado no exemplo abaixo.

Figura 24 - Efeito “estalar de dedos” em *Suplício Tantálico*, compassos 70 a 80

Trecho que remete à *Bachiana Nº5*, de Heitor Villa-Lobos

The image displays a musical score for the piece "Suplício Tantálico". It includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a "finger snap" effect in measure 71, marked with a green arrow and the word "metáfora". The text "at-ribu" is under measure 70, and "ven-do a é-gua can-tar fres-ca e so-no-ra" is under measures 71-80. A QR code is located in the bottom right corner.

Fonte: Acervo da autora.

Fazendo uma relação das tonalidades, que podem ser visualizadas no quadro 1 com o sentido do texto, podemos afirmar que cada tonalidade está representando um sentimento: o sujeito encontra-se representado pela tonalidade de Ré menor, carregando um sentimento de solidão; a partir do momento em que a solidão é substituída por uma relação, ele passa para Lá menor; mas a relação é extremamente dolorosa, então ele volta a sonhar com a solidão, de forma platônica; como já houve um encontro mal sucedido, ele encerra olhando de forma nostálgica para o que aconteceu. Dessa forma, o Sol menor corresponde a introdução; o Ré menor representa a expectativa ainda não realizada, em um ambiente de solidão; e o Lá menor expõe a dureza da realidade e a tristeza pela constatação do amor finito, ou seja, todo o percurso narrativo está acompanhado pelas mudanças harmônicas. Nos trechos de transição, como por exemplo a palavra “alegria” (compasso 50), aparece o Eb, distante da tonalidade de Lá menor. Já a palavra “pressentimento”, também, no compasso 21 é amparada por um Bb, presente tanto no campo harmônico de Sol menor como no de Ré menor, que se afirma logo a seguir, conforme podemos visualizar no Quadro 6.

Quadro 6 – Relação das tonalidades, relações textuais e sentimentos presentes em *Suplício Tantálico*

| Sol menor  | Ré menor                           | Lá menor    |
|------------|------------------------------------|-------------|
| 01 – 23    | 24 – 43                            | 44 – 86     |
| Introdução | “Expectativa, ambiente de solidão” | “realidade” |
| Narração   | Solidão                            | Nostalgia   |

Fonte: Elaborado pela autora.

O acorde de Bb vai reaparecer no compasso 59, onde o texto fala “Antes”, o que chama a atenção, tendo em vista que esse acorde havia aparecido anteriormente amparando a palavra “pressentimento”. No primeiro momento havia a condução para Ré menor, agora a condução é para Lá menor, trazendo uma carga de fatalismo: o sujeito não consegue mais escapar dos acontecimentos de seu passado.

A ideia que havia sido exposta dos compassos 26 a 33, com o texto “Deus sabe se eu sabia se este era o sonho de um momento”, volta a aparecer a partir do compasso 71, com “como alguém que tem sede e morre ouvindo e vendo a água cantar fresca e sonora”, primeiro o pressentimento de um sonho fugaz e depois a sede que não pode ser aplacada.

No vídeo colaborativo Thompson apresenta disposição que vai ser utilizada no restante do material nas canções, com tela dividida em alguns trechos e imagens sobrepostas, com certa transparência, suavizando a imagem.

*Suplício Tantálico* foi a canção do ciclo que mais foi interpretada por mim e por Thompson. No vídeo da leitura feita em agosto de 2019 (Figura 25), já chama a atenção o tratamento do compositor às linhas de canto recitadas e a predominância do modo menor no ciclo e começaram a ser delineadas as primeiras opções interpretativas com relação a andamentos e intenções das frases, como por exemplo o crescendo em "e eu, me ficasse a agonizar, sozinho".

Figura 25 – Vídeo de estudo, 2019, *Suplício Tantálico*



Fonte: Elaborado pela autora.

Sobre este trecho, estabelecemos um ponto de comparação entre o vídeo de leitura da peça e a sua interpretação em outros dois momentos: em recital apresentado em agosto de 2019 e no vídeo colaborativo. Nota-se que na versão do vídeo colaborativo a liberdade interpretativa com relação a fluência das frases, ataques de notas e respirações é bem mais restrita. Um exemplo evidente é a diminuição, no vídeo colaborativo, da respiração entre as frases "esse pressentimento" e "sabia bem" (c. 23 e 23).

#### 4.2.2.2 Louvor das Mãos

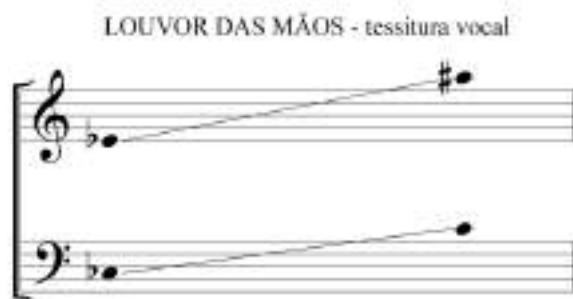
##### 2. Louvor das Mãos (1955)

*Mãos feitas para erguer  
As lâmpadas de argila,  
E agitar sob o sol  
Radiantes palmas de ouro*

*Mãos onde o sangue canta  
A elegia tranquila  
Da beleza e do amor  
Da loucura e da glória,  
Vós haveis de curvar*

*A coroa de louro  
Para a fronte do Heróe,  
Na manhã da vitória!*

Figura 26 – Tessitura Vocal de *Louvor das Mãos*



Fonte: Elaborado pela autora.

*Louvor das Mãos* é a primeira parte escrita para coro a aparecer no ciclo. *Suplício Tantálico*, que a precede, termina com um acorde de Am com a quinta, mi, no soprano. A peça inicia com todas as vozes em uníssono, sobre a nota Fá, que se conecta com a nota anterior (mi), e em seguida há uma expansão das vozes que voltam independentemente sobre notas do acorde de Am na segunda inversão. A melodia, por sua vez, afirma a tríade de F ao percorrer, neste mesmo trecho, as notas Fá, Lá, Sol, Dó. Na Figura 27 é possível observar a abertura das vozes no trecho inicial da peça.

Figura 27 - Abertura de vozes em *Louvor das Mãos*

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The lyrics are: "Mãos fei-tas pa-ra-er-guer as lã-m-pa-das de-a-gi-la." The dynamics are marked as *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, and *p*. Green arrows indicate the vocal entries for each part. A QR code is located to the right of the score.

Fonte: Acervo da autora.

No compasso 4, onde encontramos a palavra “sol”, ainda está presente a tonalidade de Fá maior, sem terça e com a sexta e a sétima, e há um choque entre as vozes com intervalo de segunda e sétima. Mais precisamente, sua configuração é dó (soprano), ré (tenor), mi (contralto) e fá (baixo). Esse choque de intervalos dissonantes será um elemento recorrente em todo o ciclo.

No compasso 5, Richter retorna ao uníssono e expande as vozes onde há a palavra “canta”, que está precedida por um intervalo de nona menor sob o texto “mãos onde o sangue”. As dissonâncias presentes neste trecho mostraram-se um desafio aos cantores no momento da interpretação, conforme pode-se conferir no vídeo do primeiro ensaio realizado pelo quarteto vocal com o pianista (Figura 28). É possível notar ainda que já neste momento ficam claras as intenções de dinâmica propostas por Thompson aos cantores, buscando valorizar os *crescendo* no intuito de fortalecer a proposta do texto.

Figura 28 - Vídeo de ensaio *Louvor das Mãos*

The image is a still from a video showing four people (three men and one woman) sitting at a long wooden table, likely a rehearsal space. They are looking at sheet music or devices. A QR code is located to the right of the image.

Fonte: Acervo da autora.

O intervalo de segunda maior marca presença no trecho “a elegia tranquila”, corroborando o ambiente de tranquilidade, uma vez que é precedida por uma segunda menor, dentro da ideia exposta por Cooke, de que intervalos maiores remetem a emoções positivas, como alegria, confiança, amor, serenidade (Cooke, 1959, p. 50). A presença do acorde maior neste contexto adquire a função de suavizar a harmonia do trecho, reforçando a ideia apresentada pelo texto. As dissonâncias presentes no compasso 8 podem ser entendidas como uma bordadura na nota lá, na voz do soprano e na nota sol na voz contralto, a primeira em modo descendente e a segunda em modo ascendente. Ainda assim a presença desta dissonância entre segunda maior e menor marca esse trecho como o mais dramático da peça.

No compasso 9 a indicação é *ruilante*, ou seja, reluzente, brilhante, justamente onde o texto refere-se a “da loucura e da glória vos haveis de curvar”, sendo que glória e rutilante são qualidades afins. No compasso 13, juntamente com a mudança da fórmula de compasso para 12 por 8 volta a aparecer a dissonância de oitava aumentada entre as vozes do soprano e do baixo, caracterizando a inversão do intervalo de segunda menor (Figura 29).

Figura 29 - Compassos 9 a 13 de *Louvor das Mãos*

Fonte: Acervo da autora.

No compasso 15 temos dois choques de oitava aumentada, entre o baixo e o segundo soprano e entre o contralto e o primeiro soprano. Neste trecho há uma sobreposição de 2 acordes, si bemol maior e si menor, com apenas o ré sendo a nota comum, o que de certa forma abala o centro tonal.

Em *Louvor das Mãos*, Thompson optou por evidenciar a ênfase que Richter dá à entrada de cada uma das vozes e dispôs a imagem dos cantores no vídeo da mesma maneira, de forma também a apresentar cada um dos participantes (Figura 30). Utilizando uma movimentação de

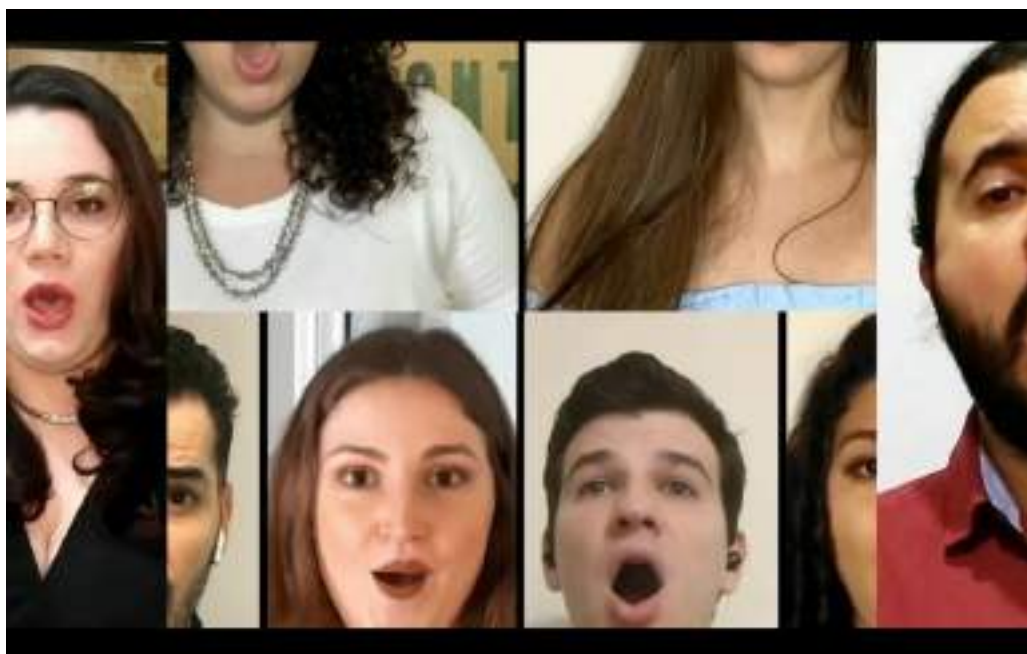
frames maior, horizontal e vertical, Thompson buscou expressar visualmente a rítmica da peça (Figura 31).

Figura 30 – Apresentação do coro em *Louvor das Mãos*



Fonte: Acervo da autora.

Figura 31 – Disposição do coro em *Louvor das Mãos*



Fonte: Acervo da autora.

#### 4.2.2.3 *Bendição*

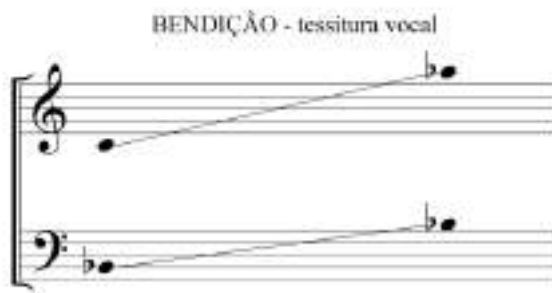
### 3. *Bendição* (1945)

*Eu te bendigo, ó Deus do meu destino!  
Por tantos dons de que tu me cobriste:  
Pela fonte de luz que em mim existe;  
Pelas paisagens de alma que domino.*

*Pelo meu coração ardente e triste,  
No meio de outros tantos peregrino  
Pelas notas mais puras do meu hino;  
Pela bondade em que meu ser consiste.*

*Por toda essa infinita claridade que há nos meus olhos;  
Pelo que hei sofrido, pelo esplendor da minha mocidade  
Pela alma que me deste e que não cansa  
Na luta em prol do sonho inatingido  
Na tortura do amor sem esperança!*

Figura 32 – Tessitura Vocal de *Bendição*



Fonte: Elaborado pela autora.

Escrita originalmente para coro, *Bendição* foi reescrita anos mais tarde como canção para voz solista, tendo em vista uma apresentação da mezzo-soprano Magali Richter. Alternando entre as tonalidades de sol maior, sol menor e sol bemol menor, nesta peça percebe-se também diversas mudanças de compassos, as quais inferimos tratar-se de uma alternativa para a adequação à métrica da declamação poética.

Observa-se ainda uma maior movimentação vocal nas linhas intermediárias entre contralto e tenor, mantendo as vozes do soprano e do baixo mais estáticas.

Após uma alternância entre as tonalidades de Sol menor e Ré maior, chegamos ao compasso 23 com a presença de D7 na primeira inversão, que resolve em Gm no compasso

seguinte, demarcando uma cadência V - I e mudando o caráter, com indicação de “muito animado”, contrastando com o “lento e com devoção” da sessão anterior.

Figura 33 – Compassos 23 e 24 de *Bendição*

23 para continuar 24 Muito animado (Allegro - J = 116)

S sis - te;

C por to - da es -

T sis - te;

B D7/F# Gm

Fonte: Elaborado pela autora.

A partir deste ponto há uma movimentação maior das vozes masculinas. Soprano e contralto mantêm as vozes ou alternam pouco. No compasso 30 ocorre uma notável mudança para a tonalidade afastada de Si bemol menor.

Chama a atenção que no compasso 33, baixo e tenor cantam em oitavas, e no compasso 44 sob o texto “na tortura do amor” vemos a presença do intervalo de segunda menor nas vozes da soprano e do contralto, retomando a ideia de tensão através do emprego dessa dissonância (Figura 34).

Figura 34 – Dissonância no compasso 44 de *Bendição*

44

S na - tor tu - ra des - mor

C na - tor tu - ra des - mor

T na - tor tu - ra des - mor

B Bbm

Fonte: Acervo da autora.

No compasso 51 um acorde de Ebm conduz à finalização da sessão com uma terminação feminina, resolvendo por cromatismo: soprano terminando em movimento ascendente, contralto e tenor em movimento descendente e voz do baixo mantendo-se linear (Figura 35). Em contraste com o trecho anterior, aqui o compositor emprega a cadência plagal iv - I, mi em si bemol maior, (relativo maior de sol menor, que é a tonalidade que finaliza a peça no compasso 22, após o *ritornello* no c.53).

Figura 35 – Compassos 51 a 53 de *Bendição*

Fonte: Acervo da autora.

Destacamos a condução de vozes na cadência iv - I no compasso 53, cujo movimento parcimonioso é de poderoso efeito na textura coral. *Bendição* é a segunda intervenção do coro e, como mencionado anteriormente, tem um caráter melódico mais linear, andamento lento, notas longas, o que sugere uma movimentação menor das imagens. Desta forma, Thompson utilizou a inserção de imagens de maneira horizontal, em dois blocos, superior e inferior (Figura 36). No momento em que o coro canta “pelo teu coração ardente e triste” a movimentação passa a ser vertical, porém na mesma velocidade. Quando as vozes cantam juntas “por toda esta infinita claridade”, o mosaico mostra então todos os cantores, buscando evidenciar a unidade do coro.

Figura 36 – Disposição linear do coro em *Bendição*

Fonte: Acervo da autora.

Percebe-se na peça um contraste em relação a *Louvor das Mãos*, onde predomina um caráter laboral, quase um canto de trabalhadores. Já em *Bendição*, a atmosfera é introspectiva, de reflexão, remetendo a uma oração e indo ao encontro do pensamento de Prestes. Segundo a autora, “*Bendição*, com a simplicidade das frases longas, constituída de notas e ritmos repetidos, cria uma atmosfera que transcende à oração, em que as mudanças de estados d’alma se fazem por meio de modulações e mudanças de andamento” (Prestes, 2002, p. 10-11). Ainda sobre essa conotação de prece, a autora prossegue:

*Bendição* é uma oração, e como tal deve ser pensada e, sobretudo, sentida. A simplicidade rítmica, a repetição de notas e valores em frases longas da primeira parte podem ocasionar de imediato uma monotonia desastrosa, entretanto as mudanças permanentes de compasso obedecendo a prosódia, podem minimizar essa monotonia, através das frases musicais. Cabe se perguntar porque o compositor fez então tantas repetições de ritmos e de notas? Acredita-se que a resposta para esta pergunta, encontra-se justamente na intenção deliberada do compositor de reafirmar nesta poesia o sentido de oração. Quando se faz uma oração, de modo geral, isto acontece de duas maneiras: ou se reza mecanicamente (oração conhecida), tudo em um só tom, com um único ritmo, fazendo pequenas pontuações nos finais de frases, ou se reza fazendo uma prece espontânea, improvisada, pensando em todas as palavras que estão sendo pronunciadas, dando a cada uma delas uma ênfase pessoal, resultado da emoção e do sentido nela contida. Em ambos os casos o ritmo, de um modo geral, não muda muito; o que muda é a dinâmica e a inflexão e/ou ênfase que se dá a determinadas palavras ou seja: em alguns momentos anda-se mais depressa com o ritmo para se poder posteriormente, com um retardo, salientar determinadas palavras. É importante esclarecer que estas ênfases são de caráter estritamente pessoais, o que permite tantas variantes na interpretação de uma oração, bem como em qualquer manifestação artística (Prestes, 2002, p. 44).

De acordo com Prestes, pode-se inferir em *Bendição* “uma mistura de antífona, salmodia e canto gregoriano, com uma escrita moderna” (2002, p. 48) e nota-se ainda uma ênfase nos pronomes, que são sempre colocados pelo compositor sob semínimas pontuadas (*ibid.*, p. 45). Essa junção de períodos musicais pode ser encontrada em outra obra de Richter, "Monumenta Frac-Thallis Thomas" (1991)<sup>6869</sup>, obra para fita magnética onde o compositor realizou experimentações com esta técnica composicional de vanguarda sob um "coral medieval", figurativamente falando.

Assim como ocorre com *Suplício Tantálico*, o material musical de *Bendição* será retomado por Richter em *Idealizando a Morte*, incluindo uma voz solista que inicialmente declama o poema que dá nome à peça e depois canta uma frase, sob o coral.

#### 4.2.2.4 Esperança

#### 4. Esperança (1970)

*Depois de haver colhido a grande messe de alegrias  
E prantos que há na vida a pobre alma, que é minha comovida  
Desperta agora e em sustos estremece  
Que pode ela esperar, velha e vencida?*

*Sem voz para a blasfêmia ou para a prece  
Jardim fanado que não refloresce  
Cítara muda, fonte adormecida.*

*E no entanto ela acorda e ansiosa espera  
Qualquer coisa de bom que inda não veio  
Um último esplendor de primavera  
O perfume mais suave, o sol mais forte  
Um doce acorde, um derradeiro anseio;  
A redenção do teu amor e a morte!*

---

<sup>68</sup> "Monumenta Frac Tallis-Thomas Para Órgão Fita Magnética (Música Fractal)" foi composta em 1991 por Frederico Richter com base num dos corais do compositor inglês Thomas Tallis. A obra faz parte do CD "Frederico Richter (O Frerídio)", lançado em 1994. A obra encontra-se disponível em: <https://drive.google.com/file/d/12obwBP8mywgDSAYdQr2rIHqKlKo3SPmt/view?usp=sharing>

<sup>69</sup> Thomas Tallis (1505-1585), compositor inglês renascentista.

Figura 37 – Tessitura Vocal de *Esperança*

Fonte: Elaborado pela autora.

*Esperança* é uma canção tonal, que remete a um caráter aparentemente "folclórico" ou nacionalista, contudo o compositor afirma não ter tido a intenção de imprimir essa característica na peça. Há a predominância de tons relativos, iniciando em Fá maior, com alguns empréstimos do modo menor, finalizando a canção em Ré menor, tonalidade relativa.

Na primeira frase, tem-se I e V graus bem definidos na tonalidade de Fá maior. Nota-se, pela movimentação do acompanhamento, um clima impressionista. Há uma ambigüidade harmônica, entre os compassos 3 e 6, caracterizada, por exemplo, pelo terceiro acorde do compasso 3: inicialmente parece um acorde de sol menor, mas na verdade é um mi bemol menor 5 ou mi menor meio diminuto, mi menor com a quinta abaixada e sétima.

Outro elemento recorrente e que aparece bastante em *Esperança* é a terminação feminina nas frases: observa-se que as palavras “alegrias” (c. 04), “comovida” (c. 07), “vencida” (c. 11) têm terminações semelhantes.

O uso recorrente de intervalos descendentes de tom e semitom dão uma conotação de tristeza, como por exemplo nos compassos 10 e 11 onde o texto menciona “velha e vencida” (Figura 38). Ali, o mi bemol repetido, seguido do salto descendente ré - sol é semelhante ao motivo que acompanha a frase “não te encontrasse”, compassos 60 e 61, de *Suplício Tantálico*, ainda que em outra tonalidade.

Figura 38 - Compassos 10 e 11 de *Esperança*

Fonte: Acervo da autora.

É interessante ainda notar a presença de indicação de respiração na linha do piano, orientando o pianista a interromper a linha junto com o canto. Essa indicação está presente nos compassos 4, 7, 18, 23 e 26 e sugere uma motivação interpretativa de respiração integrada entre canto e piano.

Reconhecemos um padrão nas três primeiras frases: a primeira executada pelo piano, e as outras duas pelo piano e canto, o que demarca claramente a primeira sessão, indo até a metade do compasso 7, com variações mínimas de acompanhamento.

A nova sessão inicia-se em Ré menor, na segunda metade do compasso 7, indo para Fá menor e depois acrescentando a sétima menor. “Que pode ela esperar” é enunciado em notas de passagem, enfatizando a tríade mi, dó, lá (7<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, respectivamente, do acorde Fm7).

Podemos delimitar quatro seções distintas nesta canção: a primeira, até o compasso 7, a segunda até o compasso 13, a terceira até o compasso 23 e a quarta até o 28.

Outra relação que podemos estabelecer se dá no nível semântico, estabelecendo uma relação das frases e unidades semânticas, através de melodias fragmentadas ou acordes inteiros e sua relação direta com o texto. A partir do compasso 12, o compositor cria uma situação que contrasta acordes cheios, com sétima e nona e acordes ocos, sem terça ou com a terça como apoiatura. Poeticamente é possível relacionar esse esvaziamento com as expressões “desperta agora”, “susto” e “estremece”, consequente causa da ruptura expressa pela textura vazia dos acordes ocos, e pela fragmentação rítmica. Se antes havia “alegria”, agora há uma sensação de apreensão. É uma parte reflexiva e que por isso talvez tenha levado o compositor a expressar esse sentimento introspectivo através desse acompanhamento mais “oco”, espaçado, culminando numa indicação de “desesperado”, no compasso 13.

No compasso 16 temos o uso de um acorde de tons inteiros, criando um efeito de certa forma impressionista, onde ele se refere à “fonte adormecida”, enfatizado pela fermata sob a pausa (Figura 39). Neste caso, podemos considerar que há um uso deliberado desta ferramenta para a comunicação de uma metáfora, assunto amplo dentro da obra de Richter, conforme abordado anteriormente, sendo que um exemplo claro desta situação foi discutido na análise de *Suplício Tantálico*. Outro ponto a ressaltar a respeito do compasso 17 é a ocorrência do “efeito eco” na mão esquerda do piano, repetindo as notas sol-dó em oitavas diferentes.

Figura 39 - Compassos 16 e 17 de *Esperança*

Fonte: Acervo da autora.

O V/V que estava evidente no compasso 8, finalmente resolve com a aparição do dó menor no compasso 17 então, retrospectivamente, o fá menor que aparece no c. 9 pode ser entendido como um IV menor de dó menor.

Metaforicamente analisando, o trecho cujo texto menciona “Cítara muda fonte adormecida” pode ser entendido como imagens de um fim, de algo que não tem mais volta, que está vivo mas morrerá, “a flor que não florescerá”, e que traz, através do contraste entre Dó maior e Dó menor, um sentimento de impotência. Se o tempo passado era um conjunto de alegrias e prantos, mas era vivo, expresso através do modo maior, no tempo presente temos o modo menor, remetendo a algo mais introspectivo, o que é importante de se observar sob a perspectiva da questão interpretativa, expressa através da dinâmica indicada pelo compositor neste trecho.

Quando passamos a buscar uma relação entre o sentido semântico e o sentido estrutural, observando a canção como um todo, os acordes ociosos, as inversões, e dissonâncias passam a ter relevância em outro nível. Primeiro o compositor se refere a um tempo passado, o tempo de uma memória, e é o modo menor que aparece trazendo a ideia de introspecção, indo ao encontro das ideias apresentadas por Cooke, as quais discutimos anteriormente. Isso deve ser levado em conta na hora da interpretação, sobretudo evidenciando as dinâmicas propostas na partitura. Richter faz uma introdução em *forte*, mas quando se refere ao passado, a dinâmica é toda *piano*. Quando há a retomada da narrativa do presente, há um *sforzato*. Desta forma podemos concluir que o sentido poético acaba sendo ainda mais enfatizado por consequência das indicações de dinâmica.

No compasso 23 observamos um acorde com apoijatura que já havia aparecido antes e que prepara para a mudança de tempo. À medida que o texto vai introduzindo pensamentos

nostálgicos e que são expressos pelo interlocutor como objetos de anseio, “um último esplendor de primavera”, “o perfume mais suave”, “o sol mais forte”, “um doce acorde”, há um inevitável crescendo que fica evidente pela progressão harmônica presente no acompanhamento. Nesta seção, no compasso 28 temos um G7(b5), uma dominante com a quinta abaixada, que evoca o modo menor. Há uma condução clara do trítono, porém que leva a um acorde ambíguo, pois ele não tem a quinta. Com relação ao compasso 29, percebe-se uma dissonância no primeiro acorde (ré menor), seguida de uma dissolução deste acorde numa escala descendente sob o texto “um derradeiro anseio”, que, diante do contexto da progressão que se inicia no compasso 23, pode ser entendido como o despertar do interlocutor para a realidade, uma realidade onde ele percebe que não mais terá os objetos com os quais sonha. Ouve-se de passagem um trítono que volta a soar de fato no segundo tempo do compasso 30 (sol# - ré), na palavra “anseio”.

No compasso 32 constata-se um claro movimento cadencial V - i para Ré menor, indicando a resolução da peça. A última frase, “A redenção do teu amor e a morte” é marcada pelo uso do intervalo de segunda menor, maior e aumentada.

Durante as sessões de gravação, este trecho mostrou-se um dos mais complexos interpretativamente, tendo em vista a falta de interação presencial entre os intérpretes. A busca pelo equilíbrio entre o crescendo que buscamos construir entre os compassos 24 e 28 e que culmina com a indicação de “cede”, enfatizada pela fermata, e o consequente ataque da nota fá no segundo tempo do compasso 29, mais precisamente na fermata no início da frase “um derradeiro anseio”, demandou diversas tentativas até o resultado obtido. Da mesma forma, a frase seguinte “a redenção do teu amor e a morte” (c. 31 a 33), onde o compositor indica “*como um grito*”, exigiu que a continuação do equilíbrio fosse avaliada e a construção da intenção expressa pela dinâmica de fortíssimo e que vem a evoluir para este “grito”, justamente numa região de passagem vocal, que, em minha voz especificamente, encontra-se entre mi bemol 3 e fá# 3. No vídeo colaborativo, Thompson buscou enfatizar a nostalgia relatada pela peça através de um maior uso das figuras em perfil e uma aproximação lenta das tomadas em close, como pode ser observado na Figura 40. Ao final da canção coloca em evidência ambas as figuras estáticas, numa referência ao silêncio causado pelo impacto da última palavra, “morte”.

Figura 40 - *Frame final do vídeo colaborativo de Esperança*



Fonte: Acervo da autora.

#### 4.2.2.5 *Duas Almas*

##### 5. **Duas Almas** (1945)

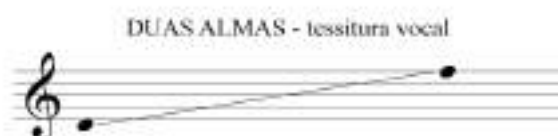
*Ó tu, que vens de longe, ó tu, que vens cansada,  
entra, e, sob este teto encontrarás carinho:  
eu nunca fui amado, e vivo tão sozinho,  
vives sozinha sempre, e nunca foste amada...*

*A neve anda a branquear, lividamente, a estrada,  
e a minha alcova tem a tepidez de um ninho.  
Entra, ao menos até que as curvas do caminho  
se banhem no esplendor nascente da alvorada.*

*E amanhã, quando a luz do sol dourar, radiosa,  
essa estrada sem fim, deserta, imensa e nua,  
podes partir de novo, ó nômade formosa!*

*Já não serei tão só, nem irás tão sozinha:  
Há de ficar comigo uma saudade tua...  
Hás de levar contigo uma saudade minha...*

Figura 41 – Tessitura Vocal de *Duas Almas*



Fonte: Elaborado pela autora.

“Duas Almas” é um dos mais famosos sonetos de Alceu Wamosy. Talvez por isso tenha sido o primeiro poema a ser musicado por Frederico Richter. Nesta canção aparecem características marcantes que se tornaram recorrentes no ciclo, como o uso de intervalos descendentes, do trítone e de elementos de escrita como expressão de metáforas do texto. De acordo com o compositor, a canção foi escrita em 1945, e revisada em 1971 (Richter, 2021).

A peça inicia em Fá maior e o motivo inicial parece remeter a um tema folclórico conhecido, talvez uma canção de ninar, muito embora, segundo o compositor, não tenha havido a intenção direta em fazer citação de nenhum tema em específico.

No compasso 4 encontra-se um trecho cromático e que pode ser considerado um dos elementos motivicos nesta primeira parte da canção (Figura 42). Este motivo reaparece nos compassos 13 e 21. No compasso 13, onde o texto se refere à “cansado”, o acompanhamento traz uma sequência de notas descendentes em cromatismo. Trata-se do mesmo motivo cromático anteriormente mencionado, porém com o ritmo alterado: no c.4, o ritmo era sincopado, descendendo de fá a ré; no c.13, quatro semicolcheias e uma semínima, descendendo de fá a ré bemol. Do ponto de vista da harmonia, é também um sol diminuto, que dá início a uma cadência que resolve em fá maior, acorde que soa simultaneamente à palavra “carinho”. O motivo cromático, com configuração idêntica à do c.4, reaparecerá compasso 21, na palavra “sozinho”.

Figura 42 – Compassos 1 a 4 em *Duas Almas*



Fonte: Elaborado pela autora.

No compasso 6 temos um sol diminuto que dá uma sensação de ambiguidade tonal e no compasso 7 uma mistura desse sol diminuto com um lá diminuto, havendo a conclusão dessa progressão com uma volta ao Fá maior no compasso 8. Nota-se uma descida cromática partindo do mi bemol e chegando ao lá natural, também nesses compassos.

No compasso 22 há uma mudança no padrão do acompanhamento, através do uso de tercinas, com si bemol menor (iv grau de Fá maior), e neste trecho o texto menciona “vives sozinha”. Chama atenção também o tratamento dado ao acompanhamento entre os compassos 26 e 31, remetendo à introdução feita pelo canto e que serve como transição para a nova sessão que se iniciará no compasso 33, alternando fá menor e sol menor, com um acompanhamento marcado por acordes em *tremolo*. Segundo Richter, este trecho é um exemplo de metáfora musical usado deliberadamente em sua composição. Para o compositor, o uso do *tremolo* nestes compassos é uma referência aos flocos de neve que caem, conforme menciona o texto cantado nesta parte. Essa sessão se estende até o compasso 37, onde o compositor escreve uma cesura, seguida de um *forte súbito* (Figura 43). No vídeo produzido, Thompson utiliza nesta canção um filtro mais opaco, evidenciando cores frias, como o azul, e no trecho mencionado insere na imagem discretos pontos brancos que buscam também fazer menção à ideia dos flocos de neve (Figura 44).

Figura 43 - Metáfora para o cair da neve em *Duas Almas*

The musical score for 'Duas Almas' is presented in two systems. The first system (measures 28-31) shows a vocal line with lyrics 'A ne-ve an-da tran-qui-a li-vi-da men-te a si-' and a piano accompaniment. The piano part features a tremolo pattern in the right hand and a steady bass line. The second system (measures 34-37) shows a vocal line with lyrics 'va-da na mi-nha co-va na a-le-gria de-za mi-nha' and a piano accompaniment. The piano part continues with a tremolo pattern in the right hand and a steady bass line. The score includes markings for 'um pouco mais (♩ = 92)', 'rubato', 'f súbito', 'f rubato', 'crescendo', 'a tempo', and 'cresce'.

Fonte: Acervo da autora.

Figura 44 – Metáfora visual para o cair da neve em *Duas Almas*



Fonte: Acervo da autora.

No compasso 38 aparece um dos motivos que marcam o ciclo como um todo, trata-se do intervalo de 5ª descendente, que remete ao “antes, não te encontrasse”, de *Suplício Tantálico*, e que aqui aparece na palavra “Entra”, sob o acorde de si bemol menor. O uso deste intervalo sob a palavra “Entra” pode ser entendido como um convite à amada para que entre em sua “alcova”, e também um convite ao sol, que vem estabelecer uma mudança no clima, trazendo esperança e calor (Figura 45). Neste ponto é possível relacionar essa ideia ao pensamento de Cooke quando afirma:

On the simplest level - that of tone-painting - we find that composers have been unanimous in accepting 'up' and 'down' in pitch as equivalent to up and down in the physical world. [...] Consequently, composers have used 'up' in music to suggest 'out' and 'away'; and 'down' to suggest 'in' and 'back' (Cooke, 1959, p. 102-103).<sup>70</sup>

Para evidenciar essa ideia, Thompson insere neste momento, uma luz que remete à ideia do sol, no vídeo (Figura 26).

<sup>70</sup> No nível mais simples - o da pintura tonal - descobrimos que os compositores têm sido unânimes em aceitar o "alto" e o "baixo" na altura como equivalentes ao alto e ao baixo no mundo físico. [...] Conseqüentemente, os compositores usaram 'up' na música para sugerir 'fora' e 'longe'; e 'para baixo' para sugerir 'dentro' e 'volta' (Cooke, 1959, p. 102, tradução nossa).

Figura 45 – Metáfora visual para o sol em *Duas Almas*

Fonte: Acervo da autora.

No compasso 40, onde o texto fala “ao menos até que as curvas do caminho”, o acompanhamento faz uma série de bordaduras que parecem sugerir uma metáfora às curvas da “estrada sem fim” (Figura 46).

Figura 46 – Contorno melódico em *Duas Almas*

Fonte: Acervo da autora.

No compasso 42 temos o V grau, com a presença do acorde de dó maior sem terça, podendo ser considerado um “acorde vazio”. Si e ré podem ser consideradas bordaduras, não fazendo parte do acorde, resolvendo no I grau, em fá maior, no compasso 44, acorde também sem a terça. Em resumo, entre os compassos 38 e 44 o que temos é um encadeamento iv (c.38) - V (c. 42) - I (c.44) em Fá.

No compasso 45 inicia-se uma sessão com quatro bemóis na armadura e a predominância do uso de tercinas no acompanhamento. Essa figura já havia sido apresentada

brevemente no compasso 22 e o primeiro acorde deste novo trecho é Eb7. Esta dominante irá prolongar-se até o c.50, quando resolve em Ab.

No compasso 52 a melodia do canto faz uma referência ao trêmulo que havia aparecido no compasso 32 e as tercinas de toda essa sessão remetem ao padrão introduzido no compasso 22. Esse momento se destaca da parte inicial, onde através dos elementos musicais presentes o compositor exalta a presença e a saudade. Ainda com relação ao compasso 45, há uma mudança de andamento, onde a mínima passa a ter indicação de 63, o que deixa o trecho bastante lento. Segundo o compositor, a intenção para este trecho seria de “um sentimento esperançoso, de quase alegria” (Richter, 2021), e para exprimir essa atmosfera, Thompson insere no vídeo alguns pontos de luz, buscando através dessa iluminação, evidenciar o sentimento de esperança e contrastar com a frieza descrita na parte da neve (Figura 47).

Figura 47 – Ponto de iluminação no vídeo de *Duas Almas*



Fonte: Acervo da autora.

Richter finaliza essa sessão, entre os compassos 58 e 60 com encadeamento ii6 - V - I e no compasso 68 há a retomada da melodia inicial.

Estruturalmente a peça tem 3 seções, Fá (c1 - 32), fá menor (c.33 - 44) e Láb maior (c.45 - 70), e fica evidente uma relação entre homônimo (primeira e segunda seções) e relativo (segunda e terceira seções). Há um movimento harmônico unidirecional em termos de forma, da mesma maneira que em *Suplício Tantálico*, o que sugere uma ligação entre estas duas canções.

A canção anterior, *Esperança*, terminou em ré menor, relativa de fá maior. Tais considerações são importantes para compreender de que forma está construída a unidade da obra, em termos harmônicos.

#### 4.2.2.6 Balada Triste

##### 6. Balada Triste (1955)

*E tu passaste indiferente  
E foste embora sem saber  
Que em outro peito tristemente  
Um coração estava doente  
Um coração ia morrer*

*Dona do olha profundo e ardente  
Dona dos gestos sem prazer  
Dos olhos meus passaste rente  
Como uma flor triste e dolente  
Na sombra azul do entardecer*

*E tu passaste indiferente  
E foste embora sem saber  
Do coração que estava doente  
Dona do olhar profundo e ardente  
Dona dos gestos sem prazer  
Como uma flor triste e dolente  
Na sombra azul do entardecer  
Ele morria lentamente*

*E foste embora sem saber  
E tu passaste indiferente  
E foste embora sem saber.*

Figura 48 – Tessitura Vocal de *Balada Triste*



Fonte: Elaborado pela autora.

De acordo com Batista, “algumas passagens desta canção remetem-nos a um caráter modinheiro, através de melodias melancólicas, de um acompanhamento que lembra a levada

violonística e da poesia, que é romântica e chorosa” (Batista, 2010, p. 53). Contudo, a autora relata:

O compositor discorda deste ponto de vista, afirmando que não teve intenção de compor uma modinha ao escrever *Balada Triste* e que esta canção não tem caráter nostálgico e melancólico mas sim um caráter de revolta pela indiferença apresentada pela *persona* a quem se refere o poema (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b) (Batista, 2010, p. 53).

Em *Balada Triste* Richter retoma a tonalidade de ré menor. Já no primeiro compasso temos 2 trítonos: o termo “indiferente” é trabalhado com trítono (ré - sol# no baixo) e já demonstra a ambiguidade tonal. Buscando evidenciar a primeira frase “e tu passaste indiferente”, para a montagem do vídeo Thompson optou por fazer um cruzamento horizontal da imagem dos intérpretes, um recurso com sobreposição, utilizando-se de transparência e movimentação de imagens dos intérpretes (Figura 49).

Figura 49 - Movimentação de imagens buscando representar de forma metafórica a frase “E tu passaste indiferente”, em *Balada Triste*



Fonte: Acervo da autora.

O acorde de si bemol, que aparece logo no primeiro compasso, assume a função de apoiatura. Para ouvir o Ré menor é preciso considerar a importância da linha melódica do canto também. Portanto, observando a escolha analítica dos acordes, levando em conta a melodia, temos um contorno de ré menor bastante claro. No primeiro compasso temos no baixo o grau i (Dm), prolongando-se até o compasso 2, e sendo sucedido pelo V grau (A7) no compasso seguinte, até a resolução no grau i no compasso 5.

No terceiro compasso, a função de si bemol é parecida com a função do primeiro acorde, apoiatura do lá. Esse segundo acorde do compasso 3 seria uma cromatização do lá, uma “nota vizinha incompleta” do lá.

Hierarquicamente, nos 5 primeiros compassos de *Balada Triste*, quem guia harmonicamente é a linha da voz, que inicia na fundamental (ré) e conclui na quinta (lá). No primeiro compasso, a sequência de notas ascendentes na melodia será identificada como *motivo*

*escalar x*; no c.2 identificaremos a apogiatura como *motivo y*. No momento em que o texto se refere a “tristemente” ocorre o que podemos entender como uma variação do motivo de apogiatura (*y*), assim como em outras palavras que aparecem na sequência: “indiferente”, “doente”, “morrer”.

Figura 50 - Motivos *x* e *y* em *Balada Triste*



Fonte: Acervo da autora.

Percebe-se nesta canção uma variação de harmonia através do uso de cromatismo para representar a sensação de estranheza, mantendo também os trítonos e os choques de segunda menor. Dessa forma o compositor marca o andamento de *agitato*, indicando essa informação na partitura e intensificando o trabalho rítmico na linha do canto, como a semicolcheia. Metaforicamente podemos entender a escolha por manter o trítono soando como um recurso para enfatizar essa ansiedade.

O compasso 10 termina em dó maior que entra para quebrar a inquietação. Porém, a escala que o sucede realiza a transição para a tonalidade homônima, Dó menor. Richter utiliza uma escala híbrida, nomeada por Ernst Mahle como escala bachiana, fazendo uso de terça menor, sexta e sétima maiores, neste caso sendo utilizada pelo compositor apenas no movimento ascendente. A escala deste compasso pode ser considerada uma ampliação do *motivo x* inicial, apresentando a mesma estrutura que reaparecerá no compasso 17, considerando a subida de dó a sol. Através do exemplo 14 podemos comparar a escala bachiana e a escala utilizada por Richter na *Balada Triste*.

Figura 51 - Escala utilizada por Richter em *Balada Triste*

Fonte: Acervo da autora.

A partir do compasso 11 Richter interrompe o uso do trítono. Observando a narrativa, é onde o interlocutor começa a se referir a mulher amada. A indicação de *menos*, que vai até o compasso 16, sugere uma tranquilidade, mesmo mantendo o uso de semicolcheia e usando um canto recitado e declamado, seguindo uma linha melódica descendente, que podem ser interpretadas como metáforas de uma esperança nunca alcançada, um desejo que não foi satisfeito, desesperança. Do compasso 11 ao 16 evidencia-se na voz uma descida que parte do mi bemol e chega diatonicamente ao sol no compasso 16: uma ampliação do *motivo x invertido*.

Figura 52 - Compassos 11 a 16 em *Balada Triste*

Fonte: Acervo da autora.

O primeiro acorde deste compasso volta a mostrar a paisagem sonora de ansiedade, antecipando a indicação de “*com desespero*” presente no compasso 17, onde há a repetição do texto, desta vez com uma melodia menos linear, na menção de “e tu passaste”, um tom abaixo.

Analisando a experiência de gravação, *Balada Triste* foi umas das canções na qual, particularmente, senti mais falta da interação presencial com o pianista. É uma canção com muitas articulações rítmicas, e sobretudo o trecho que se estende do compasso 11 a 26, necessita, a meu ver, uma conexão de respiração interpretativa de ambos os musicistas, por isso, esta foi uma das canções mais trabalhosas em termos de gravação à distância. Vocalmente falando, pelo fato de boa parte da tessitura estar localizada mais abaixo das demais canções do ciclo até então, também exigiu um empenho interpretativo maior, buscando a melhor sonoridade para a execução vocal.

#### 4.2.2.7 O Grande Sonho

##### 7. O Grande Sonho (1971)

*Eu eu sonho que hás de vir.  
Sonho que um dia  
Mais ardente e mais bela do que eras,  
Virás encher de graça e de harmonia,  
Meu jardim de tristíssimas quimeras*

*Sonho que hás de trazer  
Toda a alegria.  
Todo encanto das tuas primaveras  
Ou que em um reino antigo de poesia  
O meu amor entre rosais esperas.*

*E nesse sonho de ouro mergulhado  
O teu vulto alvoral surgindo vejo  
Como um lírio das brumas do passado.*

*E fico na ilusão.  
Na ilusão de que tu vieste.  
O bálsamo estendendo do teu beijo  
Sobre as próprias feridas que fizeste.*

Figura 53 – Tessitura Vocal de *O Grande Sonho*



Fonte: Elaborado pela autora.

*O Grande Sonho* é a canção mais estável harmonicamente a aparecer no ciclo até então. Predominantemente em sol menor, estabelece uma relação constante com tonalidades vizinhas. É também a música mais estática do ciclo, não só do ponto de vista harmônico, mas também rítmico e onde o compositor emprega um motivo simples, de forma intencional. A sessão B, a partir do compasso 20, não chega a ser uma sessão contrastante, uma vez que há pouca movimentação tanto harmônica quanto rítmica e motivica.

Motivicamente falando, temos um primeiro elemento estrutural composto pela anacruse inicial, seguida de uma progressão de terça descendente e do retorno à nota ré inicial (Figura 54). Há a apresentação do tema pelo piano e consequente uma imitação pelo canto, opção musical utilizada por Richter de forma deliberada e intencional, conforme relatos do compositor. O piano vem fazendo um movimento de associação com o canto até o compasso 12 onde ocorre a mudança de tonalidade para Ab e a linha do piano passa a se sobrepor a do canto. O Ab é uma segunda menor acima de Gm, então Richter mantém a relação de segunda, elemento recorrente em todo ciclo, como uma relação importante. De forma geral, o compositor não quebra o status da consonância e da dissonância, mas o uso que ele faz da dissonância não é tradicional, isto é, não há obrigação de resolvê-la numa consonância.

Figura 54 – Motivo inicial de *O Grande Sonho*



Fonte: Elaborado pela autora.

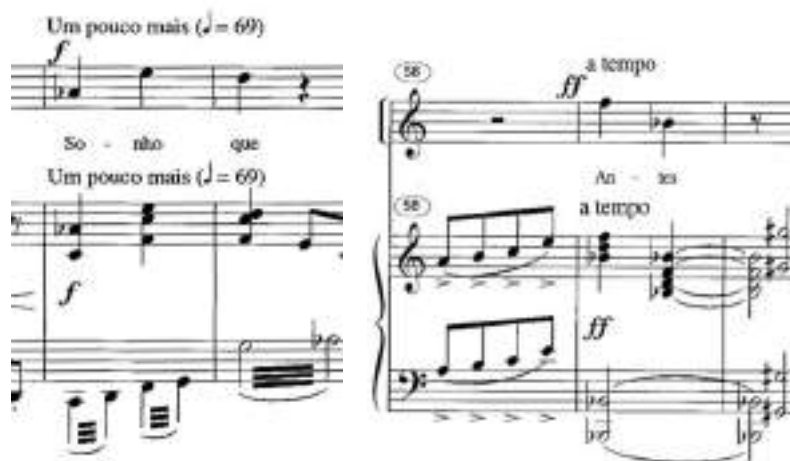
O acorde de lá bemol também pode ser considerado um acorde de bordadura: embora haja tensão, ainda não há mudança de tonalidade, pois continuamos em sol menor. A nota sol continua tendo posição importante, mas há uma transposição quarta acima.

O mi bemol é utilizado em praticamente toda a canção apenas como bordadura superior. Contudo, na fermata no compasso 16, passa a ter uma posição de importância, disputando espaço com o ré e modificando a percepção do acorde (seria ele um Gm6 ou um Eb7M na primeira inversão).

No compasso 30 reaparece o Ab não como bordadura, mas marcando uma respiração, seguida de uma mudança de andamento e nos compassos 35 a 37, uma cadência de retorno para Gm (c.37).

Com relação ao texto, é exatamente no momento em que o poeta se refere a “esperança”, nos “virás encher de graça”, que constatamos a presença do acorde Ab (compasso 12). Já no compasso 20, temos um movimento ascendente concomitante à palavra “sonho”, o que não é muito comum, pelo menos no que foi visto até o momento, pois trata-se do mesmo intervalo de quinta que aparece em *Suplício Tantálico*, sob o texto “Antes... não te encontrasse” (Figura 55). Este mesmo motivo aparece em escrita descendente no compasso 31, no texto “que em”. Da mesma forma o lá bemol maior aparece reforçando a intenção da palavra “bálsamo”, no compasso 59. A ambiguidade tonal volta a aparecer no compasso 61 onde o texto expressa a palavra “beijo”.

Figura 55 - Compassos 20-21 de *O Grande Sonho*, inversão do intervalo apresentado anteriormente em *Suplício Tantálico*, compasso 59



Fonte: Acervo da autora.

Para a concepção do vídeo de *O Grande Sonho*, Thompson utilizou um filtro sépia e desfocando as bordas da imagem, criando assim a atmosfera de sonho, a qual a música se refere. No trecho que se inicia no compasso 41, onde o texto diz “E nesse sonho de ouro mergulhado o teu vulto alvoral surgindo vejo”, Thompson acrescenta pontos de luz levemente esfumados, ampliando a percepção que o trecho sugere (Figura 56).

Durante as gravações da linha vocal desta canção, uma das maiores dificuldades foi dissociar a voz do canto, no sentido de que Richter escreve a melodia vocal e a melodia principal do piano, de forma melodicamente semelhante, mas ritmicamente há sempre um desencontro

entre as duas linhas (Figura 57). Essa escrita pode ser entendida como uma metáfora à conturbação ou desconexão de imagens dentro do sonho ao qual se refere o texto.

Figura 56 – Pontos de luz esfumados no vídeo de *O Grande Sonho*



Fonte: Acervo da autora.

Figura 57 - Deslocamento de tempo entre a linha do canto e a linha do piano em *O Grande Sonho*, compassos 6 a 10

Fonte: Acervo da autora.

#### 4.2.2.8 Humildade

##### 8. Humildade (1959)

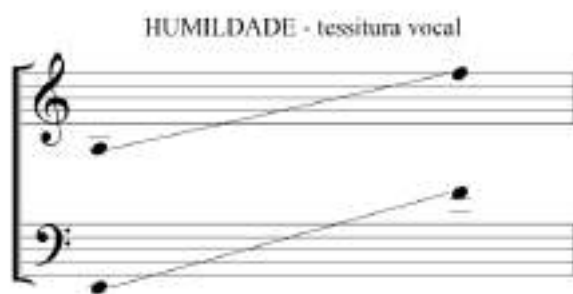
*Quando te vejo assim tão simples e tão boa,  
Toda a resplandecer de humildade e de encanto  
O meu canto emudece e é o coração que entoa  
O hino em que te bendigo e a prece em que te encanto.*

*Um mistério tão suave o teu vulto coroa  
Desce do teu olhar um sol que aclara  
Tanto que eu sinto a alma ajoelhar  
Murmurando uma lôa em que há o vago rumor*

*Dos beijos e do pranto eu também me imponho a mim mesmo  
O dever de adorar-te humildemente e de crear para o teu culto  
Toda uma religião toda uma crença a parte  
E resumo o meu sonho ó santa que tu és!*

*À glória de viver na sombra do teu vulto  
E ao desejo de ser qualquer coisa a teus pés.*

Figura 58 – Tessitura Vocal de *Humildade*



Fonte: Elaborado pela autora.

O coro *Humildade* inicia na tonalidade de sol maior e termina em mi menor, trabalhando também as tonalidades relativas.

Há um constante uso do encadeamento de I - V - I, e nota-se mais uso de ritmos brasileiros, vide a síncope inicial com o ritmo de semicolcheia, colcheia e semicolcheia, colcheia e colcheia, que confere à música um caráter folclórico e popular, sendo possível estabelecer uma ligação com a milonga e também o baião campeiro. Abaixo, na figura 59, ilustramos uma comparação entre a rítmica encontrada em *Humildade* e na dança folclórica gaúcha *Tatu* (Figura 60).



Figura 61 – Disposição do coro em *Humildade*

Fonte: Acervo da autora.

Para este solo de tenor, foi convidado João Ferreira Filho que, conforme mencionado anteriormente, foi responsável pela elaboração das primeiras guias de coro do ciclo. Segundo Filho, essas guias foram elaboradas durante o período em que atuou como docente na UFPel, entre 2018 e 2020, dentro da disciplina de Laboratório Coral, onde então foram trabalhadas as quatro peças corais presentes no ciclo *Coroa de Sonho*. Para o cantor, o fato de ter tido este contato prévio com a obra e ter também experiência com regência coral, auxiliou no processo de participação no vídeo colaborativo.

#### 4.2.2.9 Amor Obscuro

### 9. Amor Obscuro (1962)

*Nem uma flor uma saudade,  
Um verso apenas ficou  
Para lembrar a passagem daquela  
De grandes olhos leais  
E tristes mãos serenas  
A quem o amor fez santa  
E o sofrimento beija.*

*E nada que a recorde  
Nem uma letra só  
Nas urnas da memória  
Na harpa que ando a tanger.  
Nem um simples acorde*

*E entre os amores  
Pobre amor que tenho tido  
Esse amor fica assim longe  
Humilde, esquecido,*

*Como um sepulcro abandonado  
Sem história.*

Figura 62 – Tessitura Vocal de *Amor Obscuro*



Fonte: Elaborado pela autora.

*Amor Obscuro* é uma canção que está predominantemente em sol menor. A peça coral anterior terminava em Mi menor, ou seja, a relação entre essas tonalidades é mediada pelo tom de Sol Maior, homônimo de Sol menor e relativo maior de Mi menor. Esse tipo de relação entre campos harmônicos é recorrente nas peças do ciclo.

A volta ao segundo grau melódico presente nas primeiras melodias da voz, reflete semelhante valorização ocorrida em *Balada Triste*. Mesmo transitando na tonalidade de Sol menor, Richter evidencia o tratamento do segundo grau. Todas as frases dos três primeiros sistemas terminam na nota lá: “flor”, “saudade”, “ficou”, “lembrar”, “daquela”. No entanto, a canção inicia com grau maior (Bb7M) e termina a primeira sessão no modo menor (Gm, c.14). Já neste primeiro sistema nota-se claramente o encadeamento II - I - V, quinto grau marcado pela presença do D7, que aparece juntamente com o intervalo de segunda menor, dó-ré.

É importante ainda salientar o fá maior no primeiro tempo do compasso 4, que prepara para a mudança de caráter no acompanhamento que ocorrerá a partir do compasso 5. Já neste compasso observa-se um maior uso do intervalo de segunda, produzindo um choque e marcando a dissonância, característica do ciclo, como mencionado anteriormente. Nesse compasso aparece o também já mencionado “efeito eco”, no momento em que o texto menciona “para lembrar”, ou seja, o piano repete a melodia que a voz do canto acabou de fazer, numa metáfora para uma lembrança que é recorrente (Figura 63).

Figura 63 - “Efeito eco” no compasso 5 de *Amor Obscuro*



Fonte: Acervo da autora.

No compasso 6 aparecem intervalos de primeira aumentada (sol/sol#) e neste compasso temos ainda um movimento bastante peculiar: ao mesmo tempo em que a voz inferior mantém essas dissonâncias, há um movimento cromático de trítomos (mib/lá; ré/lab).

De certa forma há um adiamento da resolução, quando dos compassos 7 a 11 o compositor faz na linha do canto um movimento de finalização descendente, terminando as frases em mi, “olhos” e “leais”, em fá, “mãos” e “serenas”, e mi “amor” para então retornar ao lá, no compasso 12, onde o texto refere-se a “santa” e aproximar-se da resolução da primeira sessão, que posteriormente será o fim da peça, em sol, na verdade fazendo uma resolução em movimento ascendente, de fá sustenido para sol, em “beija”. Ainda neste trecho, sob a perspectiva harmônica, percebe-se uma movimentação em direção ao quinto grau: inicia-se na tônica no compasso 7, IV grau no primeiro tempo do compasso 8 e V grau no último tempo deste compasso, estendendo-se até o compasso 10, descendo para o IV grau novamente no compasso 11 e finalizando com encadeamento V - I no compasso 14. Do compasso 15 para o 16 há uma indicação de cesura, que sugere a mudança de campo harmônico e do caráter da seção.

A próxima seção inicia-se no compasso 16 e o piano, já neste ponto, faz uma menção ao material que será trabalhado no trecho: uma das vozes sustenta a nota sol, em semibreve, e a outra voz faz um movimento descendente lá-fá, em mínimas. Este trânsito entre estas três notas (lá, sol, fá) vai ser desenvolvido pelo compositor, criando uma polifonia interna condizente com a indicação de andamento presente no compasso 16: “animado e rubato”. Pelo texto infere-se um certo nervosismo, inconformidade com a impossibilidade de reviver memórias a que o texto se refere. De forma geral, interpretativamente, há a solicitação de frases curtas, através da indicação da respiração, que, aliada ao andamento agitado, vai caracterizar o sentimento de ansiedade.

No compasso 24 o compositor antecipa, na melodia do canto, o material que será usado a partir do compasso 32. A partir do último tempo do compasso 25 ele passa a estabelecer uma relação cromática descendente, indicando a finalização desta sessão, o que fica evidente com o efeito eco, quando o piano, no compasso 30 repete a melodia recém entoada pelo canto nos compassos 28 e 29 sob o texto “pobre amor que tenho tido”.

Pode-se afirmar que a partir da fermata do compasso 36 há o início de uma Coda, fazendo o arremate da sessão e marcando o retorno a parte A.

Para evidenciar a temática de lembranças e nostalgia Thompson usa no vídeo de *Amor Obscuro* uma maior alternância de imagens dos intérpretes, bem como maior sobreposição de imagens em transparência (Figura 64). No instante em que o texto se refere a “tristes olhos”, Thompson utiliza de um foco nos olhos, afastando lentamente a imagem, abrindo o ângulo até dividir a tela novamente.

Figura 64 – Sobreposição de imagens em transparência utilizada por Thompson em *Amor Obscuro*



Fonte: Acervo da autora.

#### 4.2.2.10 *Pela Noite Alta*

##### 10. **Pela Noite Alta** (1955)

*Já reparaste?  
Pelo outono nas noites frias e sem lua  
Quando um silêncio  
De abandono cai  
Sobre a enorme alma da rua*

*Como um beijo de luz*

*Que as janelas abertas  
Põem nas calçadas  
Tristes e desertas.*

*Faz reviver  
Do fundo da memória  
Um gesto morto e já olvidado  
O doce fecho de uma história  
Sobra de amor  
Melancolia  
Vago perfume do passado.*

*Janelas alta noite iluminadas  
Deixando adivinhar  
Ao crivo da cortina  
Suaves palavras murmuradas  
Por duas bocas bem amadas  
A exaltação das almas postas em surdina.*

*Eu recorde perdida,  
Longe,  
Em um trecho azul da minha vida  
Uma janela assim:  
Oásis de branca claridade  
Dentro da noite,  
A transbordar felicidade,  
Para o mistério de um jardim  
E o fantasma da minha mocidade só  
Debruçado junto a mim.*

Figura 65 – Tessitura Vocal de *Pela Noite Alta*



Fonte: Elaborado pela autora.

*Pela Noite Alta*, a décima canção do ciclo, é uma das canções onde o emprego de dissonâncias foi mais utilizado por Richter, talvez na busca de remeter à ideia de frio, silêncio, abandono, palavras estas, presentes no texto, resultando num caráter impressionista e num ambiente de indefinição tonal. É uma peça com seções contrastantes, que podem ser entendidas como metáforas temporais, passado e presente.

Inicia-se com um arpejo de fá maior, sob a indicação de “dramático e marcato”. No compasso 2 temos *acciaccatura* de sol lá, sol lá e em seguida uma apojatura sol - sol.

É possível identificar alguns motivos utilizados pelo compositor para desenvolver sua ideia ao longo da obra. O primeiro, chamado aqui de *motivo z*, aparece na primeira frase do canto “Já reparaste?”, mas dentro dele temos outros dois motivos mais curtos ou incisos, *motivo x* (tercina ascendente) e *motivo y* (trítone descendente), conforme demonstrado na figura 66.

Figura 66 – Motivos “x” e “y” dentro do motivo “z” em *Pela Noite Alta* (compassos 2-3)



Fonte: Elaborado pela autora.

Predomina nesta canção a dinâmica de *forte*, e para o piano há também acordes mais marcados, em bloco, sem mudanças rítmicas desde o início da peça. A segunda seção da peça inicia-se no compasso 12, com a indicação de “tempo de valsa”, mantendo a harmonia de lá menor, mas propondo outra dinâmica, onde a linha superior do acompanhamento anda junto com a linha do canto, em uníssono. A sensação de inquietação se mantém. Entre os compassos 20 e 27, há a sugestão de tensão por parte do interlocutor, quando a melodia da voz e do piano transitam numa sequência de fá sustenido, fá e ré, ao qual chamaremos de *motivo j*. Nota-se ainda um trecho de complexa interpretação pianística, nos compassos 24 e 25 (Figura 67).

Figura 67 – Motivo "j" em *Pela Noite Alta* (compassos 18-27)

Fonte: Elaborado pela autora.

No compasso 26 volta o Tempo I, numa região de Fá sustenido maior, porém há uma mudança no caráter do trecho, utilizando ritmos mais subdivididos e polirritmia. No compasso 30 temos os acordes de F#7, Bm e Em7. Este movimento harmônico é sustentado por um prolongamento da nota mi, que aparece no baixo nos compassos 29 e 31.

Vemos um caminho cromático do baixo, resolvendo em um acorde de F7M no compasso 34, onde o texto fala “o doce fecho de uma história”, trecho que imediatamente muda com a entrada de dinâmica fortíssima e uso do trítono no compasso 35, onde o texto se refere à “sombra de amor”. Outro ponto importante deste trecho é o uso de *tremolo* na mão direita do piano, o que metaforicamente cria a atmosfera de nervosismo e inquietação à qual o texto se refere e dissociando o instrumental da linha do canto, até permanecer sozinho numa sequência que faz uso da nota fá em diferentes oitavas, para retomar na mão direita, o *motivo x*. Esta sessão, que se estende do compasso 40 ao 45 parece remeter a um eco dos questionamentos feitos até então pelo interlocutor, e num crescente marcado pelo aumento de indicações de forte, chegando a *fffff*. Após esse ápice de dinâmica, a música imediatamente entra numa sessão mais introspectiva, em Lá menor. Com a indicação de “menos e suave”, faz uso do pedal segurando o eco da dinâmica anterior e abandonando aos poucos as dissonâncias, até a entrada de uma melodia recitada soando mais tonal e com dinâmica *piano* e *pianíssimo*, marcando uma atmosfera sonhadora e reflexiva.

É interessante notar que no compasso 51, onde o texto refere-se à “exaltação das almas postas em surdina”, o compositor utiliza o trítono para enfatizar a palavra “exaltação” e isso

pode ser entendido como uma divagação para a intensificação das recordações que virão à tona a seguir.

No compasso 53 esse sonho se torna mais dramático com clara indicação de dinâmica exatamente onde o texto refere-se a uma lembrança do passado: “eu recordo perdida”. O baixo traz um acompanhamento mais subdividido ritmicamente, com o uso de segunda menor de forma repetida, numa atmosfera de ambiguidade tonal, mas a melodia da mão direita e do canto permanecem constantes.

A partir do compasso 59 vemos nova descida diatônica do baixo saindo de lá e chegando em mi bemol no compasso 63, harmonicamente falando ele sai de um Am, passa por um F7M e chega num F7.

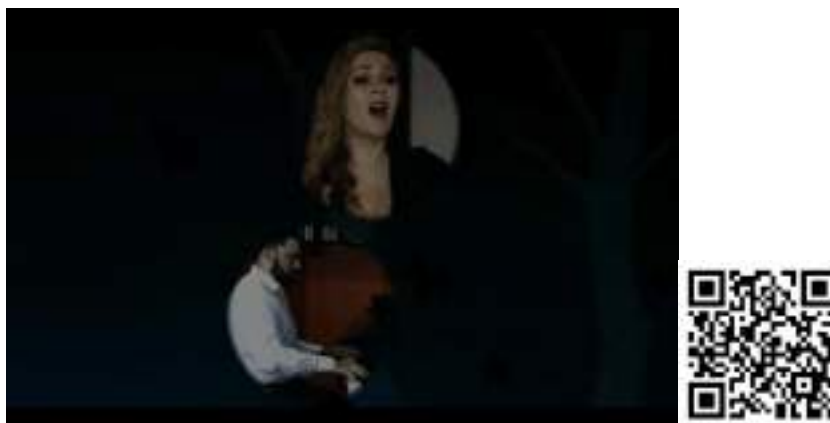
Novamente a presença do trítone é empregada de forma marcante na passagem do compasso 68 para o 69, enfatizando a concretização do choque entre a juventude e a realidade do tempo que passou.

Termina com nova dissonância maior menor no compasso 71, com mi natural na voz e mi bemol no acompanhamento e finaliza a peça com encadeamento de Bº - Am, que substitui o V - I.

Observando a peça como um todo e buscando uma analogia com o texto, é possível estabelecer uma conexão entre alguns elementos musicais e uma narrativa temporal. O tempo presente é enfatizado pelo uso de tons inteiros, acordes em blocos, dinâmica dramática, fazendo referência a elementos como rua, calçadas, melancolia. Quando a visão passa a ser do interior, de quem olha para fora de forma breve relembrando tempos passados, temos o tempo de valsa e em seguida a retomada do Tempo I, trazendo o interlocutor para a realidade presente e demonstrando uma inconformidade com o desenrolar de sua própria condição, manifestando afetos como raiva e rancor, até finalmente conseguir acalmar-se e retomar o controle da situação. O primeiro acorde do compasso 45 pode ser entendido como este ápice, onde o sujeito decide novamente “abrir a cortina” e observar o externo, cuja paisagem o leva novamente a uma sensação de desconforto, onde através de recordações, ele lamenta o tempo que passou.

Para o vídeo de *Pela Noite Alta* Thompson utilizou um efeito de luz mais escura, remetendo à atmosfera da noite. Em alguns pontos, optou por dispor as imagens dos intérpretes dentro de esferas que tem por intuito fazer menção a holofotes ou às “janelas” à que se referem o texto (Figura 68).

Figura 68 – Tratamento de imagem diferente em *Pela Noite Alta*



Fonte: Acervo da autora.

#### 4.2.2.11 Última Página

##### 11. Última Página (1965)

*Todo este grande amor  
Que nasceu em segredo e cresceu  
E floriu na humildade mais pura  
Teve o encanto pueril  
Desses contos de enredo  
Quasi ingênuo  
Onde a graça e o candor se misturam*

*Entrou nos nossos corações  
Como a brancura de uma aresta  
De luar uma alcova entra  
A medo nunca  
Teve esse fogo intenso de loucura  
Que há em todo amor  
Que nasce tarde e morre cedo.*

*E quando ele aflorou  
Tímido e pequenino como uma estrela  
Como uma estrela azul  
No meu, no teu destino  
Não sei que estranha voz  
Ao coração me disse  
Que este amor suave e bom  
De pureza e lealdade  
Sendo o primeiro amor  
Da tua meninice  
Era o último amor  
Da minha mocidade.*

Figura 69 – Tessitura Vocal de *Última Página*

Fonte: Elaborado pela autora.

*Última Página* é uma canção onde o compositor faz bastante uso de bordaduras e alguns acordes têm realmente caráter dúbio, o que justifica a afirmação de politonalidade.

No primeiro compasso temos um Ab7M/C, com a sétima presente na linha do canto. Já no compasso 4 há um Ab#5 e no compasso um Si aumentado #5 com baixo em dó, que torna o acorde bastante complexo. Este acorde pode ser entendido ainda como um Abm7M que se relaciona melhor com o acorde anterior. Na mão direita temos a relação de saída de um acorde aumentado e descida cromática para um movimento descendente: o lá desce para o sol, o mim para o mi bemol e o dó para o si, mas ao mesmo tempo, observando o acorde que está soando, temos uma mudança de modo, para o modo menor. Este é um acorde (primeiro acorde do compasso 5) bastante complexo, B#5/Ab, configura-se como um claro exemplo do pensamento politonal empregado pelo compositor. Até este trecho o Richter vinha utilizando um acorde maior com sétima, mas nesse ponto ele claramente mistura dois acordes. Outra possibilidade é considerar esse acorde como um Cm7/6, mas o importante é visualizar o complexo harmônico como um todo e de que modo essa harmonia evolui para uma complexidade.

No compasso 6 temos de fato uma mudança, com o surgimento do Dbm, o mi natural serve enarmonicamente como fá bemol. Na mão direita temos a nota fá, que na melodia da voz aparece como nota de passagem, contudo, na mão direita é uma bordadura da terça. Este acorde acaba tendo essa alternância entre maior e menor Dbm/ Db. Prevalece a ideia de que é um ré bemol pois a mão esquerda está se mantendo estática, mas a bordadura na mão direita, sendo uma bordadura da terça, acaba perturbando a estabilidade do acorde, que, se fosse na quinta teria outro efeito.

Já no compasso 8 a união do material rítmico que vinha aparecendo até então, em forma de pergunta e resposta entre a mão direita e a mão esquerda, aparece neste compasso tendo uma conexão similar a um arpejo. Analisando o compasso todo como um acorde, infere-se que ele parece bastante simétrico, apresentando uma escala de tons inteiros, sem o mi e sem o sol, embora seja complexo afirmar qual é sua nota fundamental. A cifragem de Fm6 é correta, mas

ele é também, ao mesmo tempo, um Bb7/9, utilizando tons inteiros, exceto pela nota mi, que não aparece no acorde.

O compasso 7 configura-se como ponto importante, uma vez que há a mudança para o Fá menor. É o primeiro ponto de inflexão expressiva e de mudança harmônica. Além da mudança de acorde nesse compasso, a melodia sobe, passando para um novo patamar, ao chegar na nota lá. A nota pedal, do baixo, também muda. Neste ponto, em torno da nota sol, vemos um desenho cadencial, I - II - V - I.

No compasso 28 vemos a presença do “efeito eco” novamente (Figura 70). No mesmo trecho é possível observar a utilização de notas vizinhas e também uma descida diatônica na linha da voz, Sol até Dó, com o piano entrando neste trecho e reiniciando a frase, ou seja, o canto deixa uma frase não concluída que vai ser completada pelo piano.

Figura 70 – “Efeito eco” e descida diatônica nos compassos 24 a 32 de *Última Página*

The image displays a musical score for measures 24 to 32 of the piece 'Última Página'. It features a vocal line and a piano accompaniment. In the vocal line, a diatonic descent from G4 to D4 is highlighted with a green line and labeled 'descida diatônica'. An 'efeito eco' (echo effect) is marked where the piano enters to complete a phrase left by the voice, also indicated by a green line. Dynamics such as *f*, *p*, and *pp* are noted throughout the score. The lyrics are in Portuguese and include phrases like 'Um pouco mais lento' and 'Um pouco mais lento'.

Fonte: Elaborado pela autora.

Nos compassos 39-40, reaparece o salto de 5ª descendente, sob o texto “que há”, intervalo bastante marcante no ciclo, remete ao “antes” de *Suplício Tantálico*. Metaforicamente, a frase “em todo amor que nasce tarde e morre cedo”, também é uma frase que aparece tardiamente e abruptamente no trecho e termina da mesma forma. É importante atentar para a interpretação vocal deste trecho, durante o processo de construção da performance foi necessário encontrar um balanço entre a dramaticidade e as indicações de dinâmica, além de pensar quase como um recitativo, enfatizando as nuances da frase. Levando em conta a

interpretação do texto, a dramaticidade fica evidente no subtexto de um interlocutor que está se despedindo de sua juventude, com um último amor, em contraponto com o outro interlocutor que está entrando na juventude e depara-se com seu primeiro amor.

No compasso 42, Tempo I, há um retorno ao ambiente harmônico e expressivo do início da peça e neste ponto o baixo faz um movimento descendente inicialmente diatônico e depois cromático. No campo metafórico esta descida pode ser entendida como uma maneira de expressar o esmorecimento do interlocutor, sua introspecção e desespero perante o fim de sua vida. O trecho termina com um encadeamento V7 - I - IVm6 - I.

Tanto no compasso 25 quanto no 50, a presença do Lá bemol é marcante. Há novamente uma descida importante na voz do canto, saindo da nota Sol e chegando na nota Dó (c.74). A melodia, que no trecho anterior parecia não resolvida, neste trecho se resolve: V grau no compasso 50 resolvendo no I grau no compasso 52. Neste ponto há uma quebra de sessão, com a respiração indicada antes do texto “que este amor suave e bom”. Este encadeamento vai se repetir antes da entrada do piano em *tremolo*, configurando um ápice dramático, coerente com a dramaticidade que expressa o texto.

Considerando lá bemol como mediantes, o compositor o utiliza para expressar o afastamento e loucura deste amor, mas quando usa a cadência V- I (compassos 59 a 62; 66 e 67; 72 a 75) parece ser em tom de aproximação: se dentro da narrativa do poema, para um dos interlocutores há uma despedida, proximidade com a morte, para o outro é o início de uma trajetória, início da vida adulta.

Uma vez que o vídeo de *Última Página* foi o primeiro a ser elaborado, ainda fora do contexto da concepção do ciclo no formato audiovisual, observa-se uma disposição mais tradicional das imagens. Contudo, para as demais imagens do ciclo, procuramos recriar o cenário e utilizar o mesmo figurino utilizado neste vídeo.

Thompson buscou evidenciar metaforicamente através de alguns efeitos visuais elementos presentes no texto, como por exemplo o foco de luz que surge no vídeo no momento em que o texto se refere a “tímido e pequenino como uma estrela” (Figura 71).

Figura 71 – Representação visual para “tímido e pequenino como uma estrela”, em *Última Página*



Fonte: Acervo da autora.

#### 4.2.2.12 Idealizando a Morte

##### 12. Idealizando a Morte (1955)

*Morrer por uma tarde assim como esta tarde:  
fim de dia outonal, tristonho e doloroso,  
quando o lago adormece, e o vento está em repouso,  
e a lâmpada do sol no altar do céu não arde.  
Morrer ouvindo a voz da minha mãe e a tua  
rezando a mesma prece, ao pé do mesmo santo,  
vós ambas tendo o olhar estrelado de pranto,  
e no rosto, e nas mãos, palidezes de lua.*

*Morrer com a placidez de uma flor que se corte,  
Com a imensidão de um sol que desce no horizonte,  
Sentindo a unção do vosso beijo ungir-me a fronte,  
- beijo de noiva e mãe, irmanados na morte.*

*E morrer... E levar com a vida que se trunca  
Tudo que de doçura e amargor teve a vida:  
- O sonho enfermo, a glória obscura, a fé perdida,  
E o segredo de amor que eu não te disse nunca!*

Figura 72 – Tessitura Vocal de *Idealizando a Morte*



Fonte: Elaborado pela autora.

A última intervenção do coro é também o encerramento da obra, onde há finalmente o encontro do coro com a voz solista. Os compassos iniciais remetem ao tema inicial do ciclo, com o piano fazendo um motivo que remete ao material musical de *Suplício Tantálico*, e, da mesma forma, após o ápice da junção das vozes, há a retomada do material musical presente nos compassos 10 a 17 da referida canção, ou seja, sugerindo de certa forma, um recomeço.

Essa retomada de ideias aparece também expressa na voz do coro, que retoma, a partir do compasso 35, o tema de *Bendição* fazendo um acompanhamento para a voz solista que desde o compasso 27 para a declamar o poema *Idealizando a Morte*. Esta é a única vez no ciclo onde a poesia aparece desvinculada de uma melodia.

Buscando exprimir a atmosfera nostálgica a que se refere o poema, Thompson aplicou à imagem um filtro sépia, que conferiu à imagem uma tonalidade envelhecida, e que, conforme o poema vai se encaminhando para o fim e a voz solista passa a cantar, melodicamente junto ao coro, vai perdendo a intensidade e retomando as cores vivas. Inicialmente a imagem do coro aparece com uma textura transparente que vai se estabelecendo aos poucos, dando a ideia de que as vozes surgem do etéreo e vão se aproximando do material à medida que se encontram com a voz solista, culminando no todo que se daria no compasso 59 (Figura 73).

Figura 73 – Transparência utilizada por Thompson em *Idealizando a Morte*



Fonte: Acervo da autora.

Do ponto de vista interpretativo, um dos maiores desafios deste trecho foi encontrar uma maneira coerente para a apropriação das palavras durante a declamação, tendo em vista a métrica proposta pelo compositor na partitura. Da mesma forma, trazer para o vídeo a intenção dramática do texto, dentro do contexto no qual estávamos produzindo o material no momento, foi desafiador. Como já mencionado anteriormente, todas as sessões de gravação da voz solista aconteceram em casa, num estúdio improvisado. Alguns ruídos do ambiente ficaram praticamente inaparentes, quando inseridos em meio ao som do piano. Contudo, neste trecho declamado em específico, foram necessárias diversas sessões noturnas de gravação para chegar a uma sonoridade limpa e também densa interpretativamente falando (Figura 74).

Figura 74 – Sessão de gravação do poema *Idealizando a Morte*



Fonte: Acervo da autora.

Com relação ao vídeo, neste ponto foi desafiador fazer a dublagem da imagem do texto falado, pela sutileza dos movimentos articulatórios da fala, respirações e intenções dramáticas nas expressões faciais.

#### 4.3 REFLEXÃO SOBRE A REFLEXÃO-NA-AÇÃO

Parte da metodologia de investigação para a formulação do processo de reflexão sobre a reflexão-da-ação consistiu em realizar um levantamento de informações a partir da experiência dos coralistas com a obra interpretada, levando em consideração o contexto na qual ela foi executada. Desta forma, foi elaborado um questionário estruturado com algumas questões pertinentes ao processo como um todo, investigando o prévio conhecimento dos coralistas acerca da obra de Richter e da música contemporânea brasileira em geral, sua

familiaridade com a dinâmica de vídeos-colaborativos, e de que forma eles avaliaram a experiência de cantar em coro uma obra inédita e registrada de forma virtual.

Visando preservar a identidade dos participantes quanto às suas respostas narradas aqui neste estudo, cada cantor foi denominado por “o coralista” e um número correspondente.

#### **4.3.1 Levantamento das percepções dos participantes a respeito da obra e seu impacto na sua própria performance**

Dos 13 participantes, 9 responderam ao questionário. Destes, 5 já conheciam a obra de Frederico Richter, 6 já tinham tido a oportunidade de interpretar canções brasileiras de compositores contemporâneos e todos tinham tido outras experiências com o formato de colaborações musicais virtuais.

Dentre os compositores contemporâneos cuja obra já tinham tido contato, os cantores mencionaram os nomes de José Vieira Brandão (1911-2002), Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Mendes (1922-2016), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Edino Krieger (1928-2022), Brenno Blauth (1931), Aylton Escobar (1943), José Miguel Wisnik (1948), Estércio Marquez (1941), Pedro Amorim (1958).

Quando indagados sobre o que mais lhes chamou a atenção na *Coroa de Sonho*, o coralista 01 responde que foi “o engenhoso emprego da harmonia em relação ao texto e a sensação que causa no ouvinte”, para o coralista 05 o ciclo é “uma obra muito rica” e “a poesia das letras transmite uma série de sentimentos que junto da melodia se intensificam”. Da mesma forma, o coralista 06 considera que “a poesia envolve muito sentimento e é refletida de maneira profunda com lindas melodias”.

O coralista 01 acrescenta ainda que “foi emocionante estreitar uma obra inédita de tanta importância de forma remota em meio ao caos que a pandemia nos trouxe” e que “o resultado final foi surpreendente e nos traz esperança para seguir produzindo”. De acordo com o coralista 05, participar desta experiência foi “desafiador e ao mesmo tempo uma honra pela oportunidade de participar e por ir conhecendo partes da obra ao estudá-la; mas sabendo que, mesmo após ter finalizado a gravação, ainda não tinha como conhecer a obra completa, com todas as linhas. Conheceria apenas quando tudo ficasse pronto.” Sob este aspecto complementa ainda que “não poder ouvir as outras vozes ao cantar, nos deixa sem saber como está ficando a obra como um todo. Por outro lado, foi surpreendente quanto tivemos a oportunidade de escutar as vozes unidas [...] ouvir a obra completa pela 1ª vez e perceber como as partes que antes estavam isoladas ganharam vida, transformaram-se em meio à harmonia e à polifonia de vozes”. Sobre

a produção musical em formato colaborativo, o coralista 05 salienta ainda que “é uma forma muito importante como forma de união de cantores que não poderiam se encontrar presencialmente devido às barreiras geográficas”.

Para o coralista 06 “cantar uma obra coral sem estar entre outros cantores é muito diferente, e me trouxe uma certa insegurança com relação a homogeneidade da voz e o nervosismo de não ter outros cantores para se apoiar”, contudo, avalia que “estas foram barreiras importantes para serem atravessadas neste período e geraram muito aprendizado”. Da mesma forma, o coralista 11 avalia que “cantar uma obra coral sem a participação presencial dos outros coralistas foi desafiador”. Contudo, acredita que a experiência prévia dos envolvidos no projeto foi fundamental para o processo de gravação. Em sua percepção, o virtual não permitiu que o resultado fosse totalmente satisfatório e afirma:

Talvez a interpretação teria sido melhor, se trabalhássemos de maneira presencial. Apesar dos esforços da professora Carla e do Cláudio em transmitir as informações sobre a obra, os elementos sobre a interpretação, relação texto/música e principalmente a agógica em que as peças têm ligeiras modificações de andamento dando mais expressão a frase musical, eu por exemplo, quando estava gravando, acabei esquecendo alguns desses detalhes importantes (Relato do coralista 06, 2021).

Para o coralista 12 o processo como um todo foi instigante pelo fato de não ter uma noção de como a obra soava em sua totalidade, o que se deu somente ao conferir o resultado final o que, “por outro lado, gerou um forte anseio de reunir futuramente os cantores em um cenário pós-pandêmico para executar a obra em conjunto”. Avalia ainda a experiência como “extremamente emocionante e gratificante”. Considera que foi um momento marcante em sua carreira o fato de participar de uma estreia de obra, num contexto atípico e tendo o compositor como espectador e complementa: “Como cantor coralista, pude me ouvir dentro da obra e também ouvir o todo da obra”.

O coralista 13 já tinha prévio conhecimento do ciclo, bem como da obra do compositor, tendo sido *Coroa de Sonho* e a obra de Frederico Richter, seu primeiro contato com a estética do compositor. Relata que de imediato encontrou dificuldades em assimilar a música das partes corais por apresentarem uma complexidade com a qual ele não estava acostumado. Com relação a sua experiência durante o processo de gravação relata que “a experiência ‘fria’ de gravar literalmente sozinho nunca vai se comparar com a prática musical coletiva e presencial”. Contudo considera que o resultado final ficou satisfatório e que “ver a junção de todos os participantes desta ação trouxe um certo conforto que apazigua um pouco nesse momento de isolamento”. Complementa ainda afirmando:

[...] foi uma satisfação compor o grupo de músicos que conseguiu concretizar a apresentação completa e inédita desta obra, e que foi assistida pelo próprio compositor. Saber da história e importância desta obra na vida de Frederico Richter tornou tudo ainda mais gratificante (Relato do coralista 13, 2021).

A análise das respostas possibilitou ainda evidenciar que a maioria dos coralistas teve impressões a respeito da relação entre texto e música, salientando que as letras transmitem “uma série de sentimentos, que junto da melodia se intensificam”, como afirmou o coralista 05. Já o coralista 11 considera que “as harmonias utilizadas expressam uma mistura de sentimentos e emoções que tornam a peça uma verdadeira obra de arte digna de respeito e conhecimento”, e de acordo com o coralista 12, alguns elementos musicais presentes na obra, como por exemplo as dissonâncias acabam trazendo “um grande impacto aos poemas de Alceu Wamosy”.

O emprego da metáfora musical foi percebido também pelo coralista 02, que assim relata:

A percepção do sentido das palavras diretamente relacionadas a cada nota da melodia, como, por exemplo, quando tem o sentido de *eleva*r é como se seguisse uma linha ascendente e no ápice do sentido, a nota mais aguda. Bem como no sentido de *ajoelha*r encaminhando-se para uma nota mais grave, para baixo (Relato do coralista 02, 2021).

Dentro do contexto de adaptação às condições impostas pela pandemia e a consequente decisão de apresentar o ciclo no formato colaborativo, o coralista 06 afirma acreditar que “que todos nós conseguimos nos adaptar melhor a fazer música nos tempos em que estamos vivendo”, e da mesma forma o coralista 13 avalia que “esse momento de pandemia nós fazemos o que é viável”.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o decorrer da presente pesquisa, muitos foram os desafios encontrados. Alguns já eram esperados, pois fazem parte de uma empreitada como a de um doutoramento, onde se parte do pressuposto de uma imersão de no mínimo 4 anos no objeto de pesquisa definido. Contudo, a pandemia e o isolamento social trouxeram um impacto muito significativo para o andamento do trabalho, que por um lado, foi imperativo na busca por um novo direcionamento das atividades e, por outro, possibilitou o contato com outros referenciais teóricos e abordagens que foram enriquecedores para esta tese.

A colaboração de Frederico e Ivone Richter foi decisiva para o aprofundamento de algumas questões levantadas ao longo do processo. Ademais, concluir a apresentação do ciclo completo - um dos objetivos iniciais -, ainda que não da maneira planejada, uma vez que não se deu de forma presencial, foi uma das metas mais importantes da trajetória. Infelizmente, Richter faleceu em janeiro de 2023 e não pôde presenciar a conclusão desta tese.

Ao longo dos 4 anos dentro do programa de doutorado, a própria abordagem de Pesquisa Artística sofreu mudanças significativas e, dentro desse contexto, a pesquisa aqui apresentada também buscou se adequar a tais câmbios. A própria definição do que se considera por pesquisa artística ainda permanece em discussão, mas acreditamos que o trabalho aqui apresentado faz parte dessa empreitada que busca uma validação da pesquisa em música sobretudo no âmbito brasileiro.

Uma das discussões levantadas no meio acadêmico musical, dentro da perspectiva da PA é a de um planejamento das estratégias de pesquisa, buscando documentar da maneira mais clara e inovadora possível todo o processo de desenvolvimento e envolvimento com a obra artística. Contudo, o que vivenciamos foi uma adequação constante e uma necessidade de adaptação às condições inusitadas apresentadas pela pandemia da COVID-19 e pelo isolamento social, o que positivamente impactou na escolha de novas metodologias, mas negativamente impossibilitou que alguns registros do processo diário de trabalho pudessem ser feitos, como a elaboração de um diário da produção do vídeo colaborativo, por exemplo. Ainda assim, a experiência artística apresentada nesta tese detalha um processo que se desdobrou em múltiplas frentes a partir dos obstáculos impostos pelo contexto do isolamento social e, posteriormente, da retomada de atividades.

O próprio conceito de autoetnografia ainda é tema de discussão dentro da PA, no sentido de que há um questionamento acerca de sua autonomia enquanto ferramenta metodológica de pesquisa. Para o trabalho aqui desenvolvido, a perspectiva autoetnográfica foi decisiva para

uma série de conclusões e norteou o andamento do trabalho durante todo o processo, estabelecendo um diálogo estreito entre a prática pessoal e o objeto de pesquisa.

Sobre a obra de Frederico Richter, através da reorganização da listagem de sua obra completa, foi possível ampliar de forma significativa a relevância de sua contribuição para a música erudita brasileira. Não só pelo fato de o compositor ter se dedicado ao estudo e emprego de diversas técnicas composicionais, mas também por ter se mostrado atuante, sobretudo de 2008 em diante, período no qual, segundo a listagem, há um aumento considerável do número de composições, majoritariamente canções. Dessa forma, fica o registro da existência de mais de mil obras e quatrocentas canções, que podem ser inseridas no repertório das salas de concerto. A organização dessa listagem de obras propiciou, ainda, estabelecer um panorama entre os acontecimentos da vida do compositor e suas obras.

A partir do contato com o ciclo em sua totalidade, alguns questionamentos se tornaram pertinentes, tais como o papel do coro e de um possível regente no ciclo. Desta forma, muito provavelmente numa apresentação presencial do ciclo, a figura do pianista assumiria também a função de regente do coro, pois concluímos que, dessa forma, é possível alcançar uma unidade mais homogênea das vozes durante a performance.

Embora não apresente um rigor acadêmico, o material a respeito da metáfora, de autoria de Frederico Richter, mostrou-se uma contribuição significativa não só para o presente trabalho, mas para a discussão a respeito do tema, no contexto da música brasileira uma vez que, através de sua abordagem, é possível concluir que Richter, já na década de 90, escrevia sobre o tema e buscava inserir em sua obra os resultados de seus estudos. Neste trabalho, o que propomos foi uma revisão de literatura do material encontrado, mesmo que não se tenha dados suficientes para considerar Richter um analista, musicólogo ou teórico, e mesmo que, diante do rigor acadêmico atual, possa ser considerado fora do padrão, acreditamos que o conteúdo presente nos registros possui material relevante para o contexto proposto.

A proposta de realizar a produção do vídeo colaborativo pareceu, a princípio, ousada e complexa, mas diante do resultado inicial obtido com o vídeo de *Última Página*, tornou-se evidente que este seria um desafio possível. A partir do momento em que decidimos prosseguir com a ideia, o conceito de reflexão proposto por Donald Schön passou a ser cada vez mais pertinente ao trabalho e foi possível estabelecer uma conexão entre as ideias do autor e as decisões que foram tomadas em prol da mudança de rumo da pesquisa. A produção do vídeo, dentro do contexto no qual foi concebido, pode ser ainda uma forma de experimentação e não apenas o registro de uma performance.

Através das práticas de análise das peças, estudo e interpretação (sessões de gravação), foi possível unir pesquisa e prática, avaliando constantemente o processo e buscando soluções para os percalços encontrados em cada etapa.

Nas análises de cada parte do ciclo, buscamos estabelecer uma relação entre a ideia de metáfora explícita por Richter em seus escritos, com o texto e o resultado obtido através da produção visual do vídeo colaborativo.

Sob o aspecto vocal, o ciclo é bastante central, o que em alguns momentos trouxe dificuldades técnicas, como por exemplo a emissão de notas localizadas na primeira oitava (dó 3 a dó 4), sobretudo quando a dinâmica indicada por Richter era *forte*, como no caso de *Balada Triste*. Analisando o resultado final da gravação em áudio, acredito que a captação de algumas das músicas poderia ter sido mais clara, bem como a articulação do texto.

Por fim, esta tese registra o trabalho realizado com o ciclo Coroa de Sonho, oficializa sua estreia integral e não apenas contribui para a ampliação do repertório da música erudita brasileira, mas fortalece o gênero canção e evidencia o trabalho com Pesquisa Artística no Brasil.

## REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofi. **Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. Oxford University Press. Nova York, 2009.
- ASSIS, Paulo de. **Logic of Experimentation: Rethinking music performance through artistic research**. Leuven University Press, Bélgica, 2018.
- ASSIS, Paulo de. **Virtual Works, Actual Things**. Leuven University Press, Bélgica, 2018.
- AUGUSTO, Paulo Roberto Peloso. **Leitmotiv, cromatismo harmônico e arte total na ópera wagneriana: um estudo histórico e analítico**. Anais do 12º Colóquio de Pesquisa do PPGM/UFRJ, 2016. Disponível em <https://ppgmufrrj.files.wordpress.com/2016/06/10-leitmotiv.pdf>
- BARROS, Cassiano de Almeida. **Por uma compreensão das figuras retórico-musicais: o caso de J. Burmeister (1606)**. In: MusiCS: Musicologia Histórica, Composição e Performance / Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Marcos Tadeu Holler (organizadores) – Curitiba: CRV, 2021. 288 p.
- BARROS, Cassiano de Almeida. **Uma chave para a música do Século XVIII**. 1º ed. - Curitiba: Appris, 2019.
- BATISTA, Carla Domingues. **A relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter**. 2010. Dissertação de Mestrado. Disponível em <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000000/000000000000F/00000FB2.pdf>
- BATISTA, Carla Domingues; HOLLER, Marcos Tadeu. **Técnicas composicionais do Século XX nas canções de Frederico Richter**. Anais do XIX Congresso da ANPPOM, 2009. Disponível em [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2009/II\\_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2009/II_MusicologiaHistoricaeEsteticaMusical.pdf)
- BENETTI, Alfonso. **A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística**. Opus, v. 23, n. I, p. 147-165, abr. 2017.
- BINGHAM, Ruth. The early nineteenth-century song cycle. In: **The Cambridge Companion to the Lied**. Cambridge University Press. 2004.
- BORGDORFF, Henk. **The Conflict of faculties: Perspectives of Artistic Research and Academia**, 2012.
- BOOTH, Wayne. A Metáfora como Retórica: O problema da avaliação. In: SACKS, Sheldon (org). **Da Metáfora**. 1987.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. **A inclusão da performance na análise musical: problemas e possibilidades metodológicas**. Anais do IV SIMPOM. 2016.
- BRAGAGNOLO, Bibiana. Experimentação artística: novos caminhos para pesquisa e/em performance. In: **PERFORMA'17: Livro de Atas da Conferência Internacional de Performance Musical**. UA Editora, Universidade de Aveiro, 2019.

BRAGAGNOLO, Bibiana. **Práticas de desclassificação na performance musical:** perspectivas emancipatórias para a Pesquisa Artística. Revista Vórtex, v.9, n.1, 2021.

BRAGAGNOLO, Bibiana; DALTRO, Emyle; SANCHEZ, Leonardo Pellegrin. **Pesquisa Artística:** performance, criação e cultura contemporânea. 2022. Disponível em: Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea – Stricto Sensu Editora (sseditora.com.br)

BROWN, Jane K. In the beginning was poetry. *In: The Cambridge Companion to the Lied.* Cambridge University Press. 2003.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clásica. *In: Quodlibet 74*, 2, 2020.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn:** A manifesto. Leuven University Press, Bélgica, 2009.

COOKE, Deryck. **The Language of Music.** Oxford University Press. Londres, 1959.

DAVERIO, John. **Robert Schumann:** Herald of a “New Poetic Age”. Oxford University Press, 1997.

DAVIDSON, David. O que as metáforas significam. *In: SACKS, Sheldon (org). Da Metáfora.* 1987.

DEAVILLE, James. The Lied at mid century. *In: The Cambridge Companion to the Lied.* Cambridge University Press. 2003.

DITTRICH, Marie-Agnes. The Lieder of Schubert. *In: The Cambridge Companion to the Lied.* Cambridge University Press. 2003.

DUARTE, Colmar. **Alceu Wamosy:** Poesia completa. Ed. Movimento, Porto Alegre/RS, 2018.

FORTE, Graziela Naclério. **O Projeto Nacional dos Modernistas.** Ponta de Lança, São Cristóvão, v.2, n.4, abr. - out. 2009.

FRAYLING, Christopher. **Research in art and design.** Royal College of Art, 1993. Disponível em [https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling\\_research\\_in\\_art\\_and\\_design\\_1993.pdf](https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf)

GALUCCI, Natacha Muriel López. Filomove: Filosofias do corpo e arquivos audiovisuais da América Latina. *In: BRAGAGNOLO et al. (org). Pesquisa Artística:* performance, criação e cultura contemporânea - Rio Branco, 2022.

GIL, Susana Castro. Transcrição, uma opção para a Pesquisa Artística e a reconfiguração ontológica de agências e entidades. *In: BRAGAGNOLO et al. (org). Pesquisa Artística:* performance, criação e cultura contemporânea - Rio Branco, 2022.

GRECO, Lara; BARRENECHEA, Lúcia. **Inspiratio de Frederico Richter:** uma abordagem de interpretação segundo os parâmetros da Performance Historicamente Informada. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 67-79.

HARRIES, Karsten. A Metáfora e a Transcendência. *In*: SACKS, Sheldon (org). **Da Metáfora**. 1987.

LEECH-WILKINSON, Daniel. **Classic music as enforced**. Utopia. Arts & Humanities in Higher Education, v. 15, 2016.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona, 2014.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. Investigación artística en música: Cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. *In*: **Quodlibet** 74, 2, 2020

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística em música na América Latina. *In*: BRAGAGNOLO, Bibiana et al. (org). **Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea** - Rio Branco, 2022.

MAN, Paul de. A Epistemologia da Metáfora. *In*: SACKS, Sheldon (org). **Da Metáfora**. 1987.

MARCON, Fernanda. **Música de Festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages - SC**. Tese de Doutorado. UFSC, 2009.

MELO, Itamar. Especial: Meu irmão gêmeo morreu. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/comportamento/noticia/2016/05/meu-irmao-gemeo-morreu-5819861.html>

MORAIS, Maria Lucivane de Oliveira. **Abordagem Nietzscheana da Cultura na obra “O Nascimento da Tragédia”**. Cadernos do PET Filosofia, Vol. 7, n. 16, Jul-Dez, 2016, p. 51-61.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução: J. Guinsburg – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NOGUEIRA, Isabel. Criando mundos, tecendo encantamentos: reflexões sobre uma metodologia feminista para a Pesquisa Artística. *In*: BRAGAGNOLO, Bibiana et al. (org). **Pesquisa Artística: performance, criação e cultura contemporânea** - Rio Branco, 2022.

PARSONS, James. Why the Lied? *In*: **The Cambridge Companion to the Lied**. Cambridge University Press. 2003.

PERES, Caroline dos Santos. **As canções para canto e piano de Frederico Richter: Catalogação, dados biográficos do compositor e aspectos de performance do ciclo dodecafônico Três Canções Sobre uma Série**. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/49879/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Caroline%20Peres%20CORRIGIDA.pdf>

PORTO, Carla Domingues Batista. **Perspectivas analíticas sobre Suplício Tantálico: uma década de imersão na obra de Frederico Richter**. Anais do VI SIMPOM, 2020. Disponível em: <http://seer.unirio.br/simpom/article/view/10725/9220>

PRESTES, Zobeida. **De Bênção a Bacanal de Alceu Wamosy a Manuel Bandeira: uma caminhada expressiva.** 2002.

RICOEUR, Paul. **A metáfora Viva.** Tradução: Dion Davi Macedo. Edições Loyola, São Paulo, 2000.

RICOEUR, Paul. O Processo Metafórico como Cognição, Imaginação e Sentimento. *In*: SACKS, Sheldon (org). **Da Metáfora.** 1987.

RICHTER. Frederico. **A metáfora:** as representações virtuais na música - O computador: Um pequeno estudo sobre a música. 1994-1995

RICHTER. Frederico. **O computador e a música.** 1996.

RICHTER. Frederico. **The role of metaphors in arts.** 1997.

RICHTER. Frederico. **As Metáforas da Música.** Revista Brasileira. 2000.

RICHTER. Frederico. **Análise das metáforas musicais:** 23 exemplos da literatura musical, analisados.

RICHTER. Frederico. Palestra academia brasileira de letras, 2000.

RICHTER. Frederico. Entrevista à Revista Aplauso, 2000.

RICHTER. Frederico. Entrevista concedida, 2020.

RICHTER. Frederico. Entrevista concedida, 2021.

RICHTER. Frederico. **Ensaio sobre a fantasia.** 1994.

RICHTER, Frederico Mendes. Entrevista concedida por email, 2023.

RICHTER, Ivone. Entrevista concedida por email, 2010.

RICHTER, Magali. Depoimento concedido em vídeo, 2021.

RODRÍGUEZ, Virginia Sánchez. **Os outros Álbuns para a Juventude de Robert Schumann.** Música Hodie, v. 21, 2021.

SACKS, Sheldon. **Da Metáfora.** Pontes Editores, 1987.

SAN CRISTÓBAL, Úrsula; CANO, Rubén López-Cano-Cano-Cano. **Investigación artística en musica:** problemas, métodos, experiencias y modelos. ESMUC, 2013.

SANTOS, Camila dos; BIANCALANA, Gisela. **Autoetnografia:** um caminho metodológico para a investigação em artes performativas. 2020.

SARZI-RIBEIRO, Regilene A. **O vídeo como prática cultural e colaborativa na pandemia entre 2020 e 2021.** Disponível em:

[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/O\\_v%C3%ADdeo\\_como\\_pr%C3%A1tica\\_cultural\\_e\\_colaborativa\\_na\\_pandemia\\_entre\\_2020\\_e\\_2021.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/777/o/O_v%C3%ADdeo_como_pr%C3%A1tica_cultural_e_colaborativa_na_pandemia_entre_2020_e_2021.pdf)

SCHÖN, Donald. **Educando o profissional reflexivo**: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Tradução: Roberto Cataldo Costa. Porto Alegre: Artmed, 2000.

THOMPSON, Cláudio. Entrevista concedida por e-mail, 2021.

THOMPSON, Cláudio. Entrevista concedida por e-mail, 2022.

THYM, Jürgen. Schumann: reconfiguring the Lied. *In: The Cambridge Companion to the Lied*. Cambridge University Press. 2003.

VIEIRA, Rebeca. **Autoetnografia da Prática Interpretativa**: um levantamento de teses e dissertações brasileiras. Anais do VI SIMPOM, 2020.

WAMOSY, Alceu. **Poesias**. 1950.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina; DEL BEN, Luciana. **Folclore e música folclórica**: Vivências e concepções de alunos do ensino fundamental. Anais do XV Congresso da ANPPOM. 2005. Disponível em

[https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2005/sessao2/cristina\\_rolim\\_luciana\\_del\\_ben.pdf](https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao2/cristina_rolim_luciana_del_ben.pdf)

ZBIKOWSKI, Lawrence. Metaphor and Music. *In: The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, p. 502-524. Cambridge University Press, 2008. Disponível em [https://www.researchgate.net/publication/266316647\\_Metaphor\\_and\\_music](https://www.researchgate.net/publication/266316647_Metaphor_and_music)

**ANEXO A – PARTITURA DO CICLO *COROA DE SONHO*, EDIÇÕES GOLDBERG**

FREDERICO  
RICHTER  
(O FRERÍDIO)

A COROA DE SONHO  
CICLO DE CANÇÕES PARA  
VOZ SOLISTA, PIANO E  
CORO MISTO

GOLDBERG  
EDIÇÕES MUSICAIS

## A COROA DE SONHO

CICLO PARA VOZ SOLISTA, PLANO E CORO MISTO  
VERSOS DE ALCEU WAMOSY  
MÚSICA DE FREDERICO RICHTER (FRERÍDIO)

### ÍNDICE

|                                                                 |    |
|-----------------------------------------------------------------|----|
| 1. Suplício Tantálico                                           | 1  |
| 2. Louvor das Mãos (para coro misto a capella)                  | 6  |
| 3. Bênção (para coro misto a capella)                           | 8  |
| 4. Esperança                                                    | 14 |
| 5. Duas Almas                                                   | 18 |
| 6. Balada Triste                                                | 24 |
| 7. O Grande de Sonho                                            | 29 |
| 8. Humildade (para coro misto a capella)                        | 33 |
| 9. Amor Obscuro                                                 | 41 |
| 10. Pela Noite Alta                                             | 46 |
| 11. Última Página                                               | 53 |
| 12. Idealizando a Morte (Introdução e Poesia Recitada com Coro) | 59 |

# A COROA DE SONHO

para voz solista, piano e coro misto

Dedicado para a Inocência

## 1. Suplício Tantálico



Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederico), 1949

**Dramático** ( $\text{♩} = 76-80$ )

Voz

Piano

*dim.*

*mf* *com expressão*

*rall.*

6

12

18

24

30

36

42

48

54

60

66

72

78

84

90

96

102

108

114

120

126

132

138

144

150

156

162

168

174

180

186

192

198

204

210

216

222

228

234

240

246

252

258

264

270

276

282

288

294

300

306

312

318

324

330

336

342

348

354

360

366

372

378

384

390

396

402

408

414

420

426

432

438

444

450

456

462

468

474

480

486

492

498

504

510

516

522

528

534

540

546

552

558

564

570

576

582

588

594

600

606

612

618

624

630

636

642

648

654

660

666

672

678

684

690

696

702

708

714

720

726

732

738

744

750

756

762

768

774

780

786

792

798

804

810

816

822

828

834

840

846

852

858

864

870

876

882

888

894

900

906

912

918

924

930

936

942

948

954

960

966

972

978

984

990

996

1002

1008

1014

1020

1026

1032

1038

1044

1050

1056

1062

1068

1074

1080

1086

1092

1098

1104

1110

1116

1122

1128

1134

1140

1146

1152

1158

1164

1170

1176

1182

1188

1194

1200

1206

1212

1218

1224

1230

1236

1242

1248

1254

1260

1266

1272

1278

1284

1290

1296

1302

1308

1314

1320

1326

1332

1338

1344

1350

1356

1362

1368

1374

1380

1386

1392

1398

1404

1410

1416

1422

1428

1434

1440

1446

1452

1458

1464

1470

1476

1482

1488

1494

1500

1506

1512

1518

1524

1530

1536

1542

1548

1554

1560

1566

1572

1578

1584

1590

1596

1602

1608

1614

1620

1626

1632

1638

1644

1650

1656

1662

1668

1674

1680

1686

1692

1698

1704

1710

1716

1722

1728

1734

1740

1746

1752

1758

1764

1770

1776

1782

1788

1794

1800

1806

1812

1818

1824

1830

1836

1842

1848

1854

1860

1866

1872

1878

1884

1890

1896

1902

1908

1914

1920

1926

1932

1938

1944

1950

1956

1962

1968

1974

1980

1986

1992

1998

2004

2010

2016

2022

2028

2034

2040

2046

2052

2058

2064

2070

2076

2082

2088

2094

2100

2106

2112

2118

2124

2130

2136

2142

2148

2154

2160

2166

2172

2178

2184

2190

2196

2202

2208

2214

2220

2226

2232

2238

2244

2250

2256

2262

2268

2274

2280

2286

2292

2298

2304

2310

2316

2322

2328

2334

2340

2346

2352

2358

2364

2370

2376

2382

2388

2394

2400

2406

2412

2418

2424

2430

2436

2442

2448

2454

2460

2466

2472

2478

2484

2490

2496

2502

2508

2514

2520

2526

2532

2538

2544

2550

2556

2562

2568

2574

2580

2586

2592

2598

2604

2610

2616

2622

2628

2634

2640

2646

2652

2658

2664

2670

2676

2682

2688

2694

2700

2706

2712

2718

2724

2730

2736

2742

2748

2754

2760

2766

2772

2778

2784

2790

2796

2802

2808

2814

2820

2826

2832

2838

2844

2850

2856

2862

2868

2874

2880

2886

2892

2898

2904

2910

2916

2922

2928

2934

2940

2946

2952

2958

2964

2970

2976

2982

2988

2994

3000

3006

3012

3018

3024

3030

3036

3042

3048

3054

3060

3066

3072

3078

3084

3090

3096

3102

3108

3114

3120

3126

3132

3138

3144

3150

3156

3162

3168

3174

3180

3186

3192

3198

3204

3210

3216

3222

3228

3234

3240

3246

3252

3258

3264

3270

3276

3282

3288

3294

3300

3306

3312

3318

3324

3330

3336

3342

3348

3354

3360

3366

3372

3378

3384

3390

3396

3402

3408

3414

3420

3426

3432

3438

3444

3450

3456

3462

3468

3474

3480

3486

3492

3498

3504

3510

3516

3522

3528

3534

3540

3546

3552

3558

3564

3570

3576

3582

3588

3594

3600

3606

3612

3618

3624

3630

3636

3642

3648

3654

3660

3666

3672

3678

3684

3690

3696

3702

3708

3714

3720

3726

3732

3738

3744

3750

3756

3762

3768

3774

3780

3786

3792

3798

3804

3810

3816

3822

3828

3834

3840

3846

3852

3858

3864

3870

3876

3882

3888

3894

3900

3906

3912

3918

3924

3930

3936

3942

3948

3954

3960

3966

3972

3978

3984

3990

3996

4002

4008

4014

4020

4026

4032

4038

4044

4050

4056

4062

4068

4074

4080

4086

4092

4098

4104

4110

4116

4122

4128

4134

4140

4146

4152

4158

4164

4170

4176

4182

4188

4194

4200

4206

4212

4218

4224

4230

4236

4242

4248

4254

4260

4266

4272

4278

4284

4290

4296

4302

4308

4314

4320

4326

4332

4338

4344

4350

4356

4362

4368

4374

4380

4386

4392

4398

4404

4410

4416

4422

4428

4434

4440

4446

4452

4458

4464

4470

4476

4482

4488

4494

4500

4506

4512

4518

4524

4530

4536

4542

4548

4554

4560

4566

4572

4578

4584

4590

4596

4602

4608

4614

4620

4626

4632

4638

4644

4650

4656

4662

4668

4674

4680

4686

4692

4698

4704

4710

4716

4722

4728

4734

4740

4746

4752

4758

4764

4770

4776

4782

4788

4794

4800

4806

4812

4818

4824

4830

4836

4842

4848

4854

4860

4866

4872

4878

4884

4890

4896

4902

4908

4914

4920

4926

4932

4938

4944

4950

4956

4962

4968

4974

4980

4986

4992

4998

5004

5010

5016

5022

5028

5034

5040

5046

5052

5058

5064

5070

5076

5082

5088

5094

5100

5106

5112

5118

5124

5130

5136

5142

5148

5154

5160

5166

5172

5178

5184

5190

5196

5202

5208

5214

5220

5226

5232

5238

5244

5250

5256

5262

5268

5274

5280

5286

5292

5298

5304

5310

5316

5322

5328

5334

5340

5346

5352

5358

5364

5370

5376

5382

5388

5394

5400

5406

5412

5418

5424

5430

5436

5442

5448

5454

5460

5466

5472

5478

5484

5490

5496

5502

5508

5514

5520

5526

5532

5538

5544

5550

5556

5562

5568

5574

5580

5586

5592

5598

5604

5610

5616

5622

5628

5634

5640

5646

5652

5658

5664

5670

5676

5682

5688

5694

5700

5706

5712

5718

5724

5730

5736

5742

5748

5754

5760

5766

5772

5778

5784

5790

5796

5802

5808

5814

5820

5826

5832

5838

5844

5850

5856

5862

5868

5874

5880

5886

5892

5898

5904

5910

5916

5922

5928

5934

5940

5946

5952

5958

5964

5970

5976

5982

5988

5994

6000

6006

6012

6018

6024

6030

6036

6042

6048

6054

6060

6066

6072

6078

6084

6090

6096

6102

6108

6114

6120

6126

6132

6138

6144

6150

6156

6162

6168

6174

6180

6186

6192

6198

6204

6210

6216

6222

6228

6234

6240

6246

6252

6258

6264

6270

6276

6282

6288

6294

6300

6306

6312

6318

6324

6330

6336

6342

6348

6354

6360

6366

6372

6378

6384

6390

6396

6402

6408

6414

6420

6426

6432

6438

6444

6450

6456

6462

6468

6474

6480

6486

6492

6498

6504

6510

6516

6522

6528

6534

6540

6546

6552

6558

6564

6570

6576

6582

6588

6594

6600

6606

6612

6618

6624

6630

6636

6642

6648

6654

6660

6666

6672

6678

6684

6690

6696

6702

6708

6714

6720

6726

6732

6738

6744

6750

6756

6762

6768

6774

6780

6786

6792

6798

6804

6810

6816

6822

6828

6834

6840

6846

6852

6858

6864

6870

6876

6882

6888

6894

6900

6906

6912

6918

6924

6930

6936

6942

6948

6954

6960

6966

6972

6978

6984

6990

6996

7002

7008

7014

7020

7026

7032

7038

7044

7050

7056

7062

7068

7074

7080

7086

7092

7098

7104

7110

7116

7122

7128

7134

7140

7146

7152

7158

7164

7170

7176

7182

7188

7194

7200

7206

7212

7218

7224

7230

7236

7242

7248

7254</

-2-

(18) *a tempo*

*p* *f* *p*

Fa - ri - nha hí mi - to. es - se pres - sen - ti - men - to. sa - bi - a bem

(18) *a tempo*

*f* *p*

(24)

*p*

Deus sa - be seer sa - bi - a que es - to - ra - so - nho dom - mo -

(24)

*p* *mf*

(30)

men - to que co - muna so - rão e - lo me fu - gi - ri - a

(30)

*f* *ff*

-3-

35

36 *Pesante*

*sempre ff*

42 *um pouco mais (♩ = 72)*

*p*

Não com- pen - sou a pe - na do tor -

42 *um pouco mais (♩ = 72)*

*p*

47

men - tom que ho - je vi - vo a pou - ca de a - le - grí - a que o

47

-4-

52 *cresc. e rubato*

tes a - mur me des pa - ra sus - ta - to ra fo - me - pi - ri - tual de ca - da di - a

52 *cresc. e rubato*

56 *a tempo ff*

An - tes não tem em - tra - se no ca - mi - nho se e - ra

56 *a tempo ff*

*ral.*

64 *Lento p*

pa - ra queas - sim fos - ses em - bo - ra e eu me fi - ca - se a - go - ri - zar — so -

64 *Lento p*

*um pouco mais (♩ = 72) mf*

-5-

menor

70

zi-nho co-moa - guên que tem se - de e mor - re ou - vin - do e

70

*pp*

70

ven - do a é - gua can - tar fres - que so - no - ra

70

*f*

*ritard.*

81

Justo de si can - tan - do e libe - rin - da.

81

*p*

*ff*

*ritard.*

*p*

*a tempo* ( $\text{♩} = 72$ )

-6-

## 2. Louvor das Mãos para coro misto

Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederico), 1955



Moderato, um pouco marcial com

Soprano

Mãos fei - tas pa - ra en - guar as lám - pa das de ar - gi - la, e a - gi - tar sob o sol ra - di

Contralto

Mãos fei - tas pa - ra en - guar as lám - pa das de ar - gi - la, e a - gi - tar sob o sol ra - di

Tenore

Mãos fei - tas pa - ra en - guar as lám - pa das de ar - gi - la, e a - gi - tar sob o sol ra - di

Baixo

*mf* *ff* *mf* *ff* *p*

5 *ingênua pompa* *a tempo*

S

an - tes pal - mas de m - ro can - ta se - le - gi - a tin - qui - la do be - le - zar dou -

C

Mãos on - deo san - gue can - ta

T

an - tes pal - mas de ou - ro can - ta

B

*p* *f* *p*

-7-

9 *rutilante* *Prestissimo*

S mor da lou - cu - ra - da gló - ria, vós ha - veis de cur - var a co - ro - a de lou - ro

C *f*

T *f* ta da lou - cu - ra - da gló - ria, vós ha - veis de cur - var a co - ro - a de lou - ro

B *f*

14

S pa - ra a fron - te do llo - rós, pa - ra a fron - te do llo - rós, na ma - nhã da vi - tó - ria...

C

T pa - ra a fron - te do llo - rós, pa - ra a fron - te do llo - rós, na ma - nhã da vi - tó - ria...

B

-8-



### 3. Bênção para coro misto

Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederico), 1945

Lento e com devoção ( $\text{♩} = 46$ )  
pouco rubato

Soprano  
Eu te ben-di - go      ó Deus do meu des - ti - no!      por tan-tos

Contralto  
Eu te ben-di - go      ó Deus do meu des - ti - no!      por tan-tos

Tenor  
Eu te ben-di - go      ó Deus do meu des - ti - no!      por tan-tos

Baixo  
Eu te ben-di - go      ó Deus do meu des - ti - no!      por tan-tos

S  
dons de que tu me co - bris - te;      Pe - la fon - te de luz que em mim e - xis - te;

C  
dons de que tu me co - bris - te;      Pe - la fon - te de luz que em mim e - xis - te;

T  
dons de que tu me co - bris - te;      Pe - la fon - te de luz que em mim e - xis - te;

B  
dons de que tu me co - bris - te;      Pe - la fon - te de luz que em mim e - xis - te;

-9-

(11) *segurando*

S pe-las pa-sa-gens deal-ma que do-mi-no; pe-lo meu co-ra-ção ar-den-te

C pe-las pa-sa-gens deal-ma que do-mi-no; pe-lo meu co-ra-ção ar-den-te

T pe-las pa-sa-gens deal-ma que do-mi-no; pe-lo meu co-ra-ção ar-den-te

B pe-las pa-sa-gens deal-ma que do-mi-no; pe-lo meu co-ra-ção ar-den-te

(15)

S tris-te, na mé-io deus-tres tan-tos pe-re-gri-no pe-las no-tas mais

C tris-te, na mé-io deus-tres tan-tos pe-re-gri-no pe-las no-tas mais

T tris-te, na mé-io deus-tres tan-tos pe-re-gri-no pe-las no-tas mais

B tris-te, na mé-io deus-tres tan-tos pe-re-gri-no pe-las no-tas mais

-10-

(19) para Fim

S  
pa - ras da meu hi - no; pe - la bon - da - de em que meu ser con - sis - te;

C

T  
pa - ras do meu hi - no; pe - la bon - da - de em que meu ser con - sis - te;

B

(24) para continuar Muito animado (Allegro) -  $\text{♩} = 116$  Eu te ben - di - go

S  
sis - te;

C  
por to - da es - ta in - fi - ni - ta cla - ri -

T  
sis - te;

B

-11-

(28)

S Eu te ben-di-go — Eu te ben-di-go — Eu te ben-di-go — te ben-di-go —

C Eu te ben-di-go — Eu te ben-di-go — da - de que há nos-tras o - Iho; pe - lo quehei so-

T pe - lo quehei so-

B

(31)

S — te ben-di-go pe - lo es-pla-n-dor

C fri - do

T fri - do Ben-di-go pe - lo es-pla-n-dor da mi - nha mo - ci -

B

-12-

*sem vibrato*

35

S te ben-di-go pe-la al-ma que me des-tre que não can-sa na

C

T da-de pe-la al-ma que me des-tre que não can-sa na

B

*com vibrato*

40

S lu-taem peol do so-nho-na-tin-gi-do

C

T lu-taem peol do so-nho-na-tin-gi-do

B lu-taem

-13-

*Seu vibrato*

*mais lento (♩ = 60)*

44

S *p* na - tor - tu - ra do - mor sem es - pe - ran - ça! *p* na - tor - tu - ra do - mor

C *p* na - tor - tu - ra do - mor *p* na - tor - tu - ra do - mor

T *p* na - tor - tu - ra do - mor sem es - pe - ran - ça!

B *f* em

49

S na - tor - tu - ra do - mor sem es - pe - ran - ça!...

C na - tor - tu - ra do - mor sem es - pe - ran - ça!...

T do so - nhei - na - tin - gi - do - tor - tu - ra do - mor sem es - pe - ran - ça!...

B pe - ão do so - nhei - na - tin - gi - do -

D.C. ao Fim

-14-

## 4. Esperança



Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederico), 1970

Embalando (♩ = 98)

Voz

Piano

De - pois de-lha-ver co-lhi - dos gran - de

mes - se dea - le - grí - as e pran - tos que há na vi - da po - bre al - ma que é má - nha co - mo -

vi - da des - per - ta a - go - ra com sus - tus es - tre - me - ce que po - de - laes - pe -

com o canto

*rall.* *a tempo* *rall.*

*f* *mf* *p*

*rall.* *a tempo* *rall.*

*f* *a tempo* *meno*

*rall.* *f* *sfz*

-15-

10

*pp*

rar ve-lhae ven - ci - da sem voz pa - ra blas - fê - misou pu - ran

10

*pp*

com o canto

13

*f* desesperado

pre - ce jar - dim fa - na - do que não se - flo - re - ce ci - ta - ra

13

*sfz*

*fp*

16

*f*

mu - da fon - ta - dor - me - ci - da

Tempo I

16

*f*

Tempo I

-16-

19 *rall.* *a tempo*  
e no en-tan - to e - las - cor - da e an - si - o - su es -

22 *rall.* *f a tempo*  
pe - ra qual - quer coi - sa de bom qacin - du não ve - io um úl - ti - mo es - plen - dor - de pri - ma -

22 *a tempo* *a tempo*  
ve - ra o por - fu - me mais su - a - ve o sol mais for - te um do - ce -

25 *f*

-17-

28 *cede* Menos *ff* Lento a tempo  
cor - de um der - ra - dei - roa - se - lo,

29 *cede* Menos Lento a tempo  
*fff* com o canto *fff* violento

31 *ff* como um grito Tempo I  
a re - des - ção do teu a - mor em mor - to.

31 Tempo I

34 sempre *fff* *dim. poco a poco* cedendo morrendo  
simile

-18-

## 5. Duas Almas



Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frerídio), 1945

Andantino com moto ( $\text{♩} = 84$ )

Voz

Piano

*f*

5

5

11

11

Ó tu que vens de

lon - ge ó tu que vens can - sa - da co - trac sob es - te te - to en -

*mf*

15

con - tra - rios cu - ri - sho Eu nun - ca fui a - ma - do e vi - vo úo so -

16

21 *rall.* // *a tempo* *rall.*

zi - nho vi - ves so - zi - nha sem - pre e nun - ca fos - sca -

21

25 *ten.* *ten.* *a tempo*

ma - da.

25 *ten.* *ten.* *a tempo* *p*

-20-

um pouco mais ( $\text{♩} = 92$ )  
*rubato*

A ne-ve an-daa bran-que - ar li-vi-da-men-te a es-

*sf subito* *f rubato*

*cedendo* *a tempo* *cede*

tra - da ca mi-nha! co-va tem a te-pi-dez deum ri - sho

*a tempo* *f subito* *Menos* ( $\text{♩} = 63$ )

En - tra ao menos a - se queas cur-vas do ca - mi - nho

*a tempo* *f subito* *mf* *Menos* ( $\text{♩} = 63$ )

-21-

42 *cresc.* *f* *Largo* ( $\text{♩} = 63$ )  
 se ba-nhem aos-plei - dor nas-cen-te d'al-vo - ra - da e a - ma -

42 *cresc.* *f* *Largo* ( $\text{♩} = 63$ )

48 ahl quan - doa luz do sol dou - nar m - di - o - sa es-sa-co-tra-da sem

48

49 *f* *Largo* ( $\text{♩} = 63$ )  
 fim de - ser - ta i - men - sae no - a po - des par-tir de

49

-22-

52

mo - vo ó nô - ma - de for - ma - sa já não se - rei tão só nem i - nês tão so -

55

zi - nha há de fi - car co - mi - gos - ma sau - da - de tu - a há de le - vir con -

58

ti - gos - ma sau - da - de mi - nha.

cresc.

-23-

61

61

64

64

67

67

mi - nha, U - ni - ver - so - da - de

tu - a, u - ni - ver - so - da - de mi - nha.

menos rall.



-25-

11 *menos*

Do-na—doe-lhar pen-fun-docar-den - se — do-as dos ges-tos sem pra - zer — dos o-lhos meus pas-sa-te

11 *menos*

*f*

14

sem - se — co-mo-ma-fior-ri-te do - lem - se — na som-bra - zai-doem - tir — de-zer

14

*p*

17 *com desespero*

El-tapou-sas-ola-di-fe - ron — to — e-foi-tem-bo-m-tem-si -

17

*p*

-26-

(20) *a tempo*  
 ter. *f* do - co - ra - ção quer - ta - va - do -

(20) *acelera um pouco* *f*

(22) *a tempo*  
 en - te - da - ra doo - lar pro - fun - do - se - den - te - da - ra dos ges - tos sem pro -

(22)

(24) *a tempo*  
 zer co - mou - ta flor tris - te - do - len - te na som - bra - zul do en - tar - de - ver.

(24)

-27-

(27) *Pesante* *f* *espressivo*

na som - bra - zú doca - tar - de - cer e - le mor - ri - a lon - ta -

(29) *a tempo*

mon - te

(32)

e fox - toas - hom sem sa - ber e tu pra - sta - te - di - fo -

-28-

(34) *desesperando*  
 ren — te — e tu pon — sas-te-o-di-fe-  
 (34) *anima um pouco*

(37) *Agitado e desesperado*  
*f súbito*  
 ren — te — e fos — trem — bo-ra sem — sa-  
 (37) *Agitado e desesperado*  
*f súbito nervoso*

(39) ber — e fos — trem — bo-ra sem — sa- ber.  
 (39) *ff*

-29-



## 7. O Grande Sonho

Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederico), 1971

Allegretto ( $\text{♩} = 90$ )

*mf*

É es - so - nho que há de vir.

Allegretto ( $\text{♩} = 90$ )

*p*

*coda*

Andante ( $\text{♩} = 60$ )

*p*

So - nho quem di - a mais ar - den - te e mais be - lu do que

Andante ( $\text{♩} = 60$ )

*f*

*p*

c - na, vi - rão en - cher de gra - ças de har - mo - ni - a Meu jar-

*pp*

*mf*

*pp*

-30-

Um pouco mais ( $\text{♩} = 69$ )

*f*

des- de tris - tis - si - mas qui - me - ms So - nho que há de mo -

Um pouco mais ( $\text{♩} = 69$ )

*f*

est to - das le - gri - a. To - doem - cam - to das tu - as pri - ma -

Andante

*p*

ve - ras ou que em um rei - nos - ti - go de poe - si - a

Um pouco mais

Andante

*f*

*p*

*me*

-31-

35

O meu a-mor ca-te - ris es - pe - ras. E nes - se

36

41

so-nho de-sei re-mer-gir na - água e a - vul-tral-vo-rai sur-tin-do ve - jo Co-mum lí - rio des

41

47

bru - mas do pas - sa - do. E fi - ce m. i - lu -

47

*pp*

*p*

-32-

com ênfase dramática

*ff*

*mf*

são, Não lu - sio de que te vi - es - te. O

*ff*

bal-so-ano ex - ten - des-do do teu bei - jo So - levas pró - prias fe - ri-das que fi -

*mf*

zes - te.

*cresc. muito*

*acelerando*

*cedendo*

-33-

## 8. Humildade para coro misto

Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederício), 1959



Com ternura ( $\text{♩} = 66$ )

Soprano  
Quem - da te - ve - jeas - sim - tão sim - ples e tão bo - a, to - daa res - plan - de -

Contralto  
Quem - da te - ve - jeas - sim - tão sim - ples e tão bo - a, to - daa res - plan - de -

Tenor  
Quem - da te - ve - jeas - sim - tão sim - ples e tão bo - a, to - daa res - plan - de -

Baixo  
Quem - da te - ve - jeas - sim - tão sim - ples e tão bo - a, to - daa res - plan - de -

6

S  
cer de - hu - mil - da - de e de - can - to meu can - to e - mu - de - cessar o co - ra -

C  
cer de - hu - mil - da - de e de - can - to meu can - to e - mu - de - cessar o co - ra -

T  
cer de - hu - mil - da - de e de - can - to meu can - to e - mu - de - cessar o co - ra -

B  
cer de - hu - mil - da - de e de - can - to meu can - to e - mu - de - cessar o co - ra -

-34-

*SOLO (tenor)*  
*mf*

o li-nocem que te ben-di-po-va

*f* *fp* *fp*

S: cão que en-lo-a Ah-va

C: cão que en-lo-a o li-nocem que te bea-

T: cão que en-to-a Ah-va

B: *f* *fp*

pre-ccem que te can-ta

S: *pp* Um mis-

C: *pp*

T: *pp* mis mis-

B: *ppp*

A pre-ccem que te can-to Oh Um mis-

-35-

22

Soprano: té - rio dō su - a - vos teu vul - to co - ro - a des - ce do teu o - lhar um

Contralto: té - rio dō su - a - vos teu vul - to co - ro - a des - ce do teu o - lhar um

Tenor: té - rio dō su - a - vos teu vul - to co - ro - a des - ce do teu o - lhar um

Bass: té - rio dō su - a - vos teu vul - to co - ro - a des - ce do teu o - lhar um

29

Soprano: sol que - cla - ra tan - to que eu sin - tes al - ma - jo - e - lhar mur - mu -

Contralto: sol que - cla - ra tan - to que eu sin - tes al - ma - jo - e - lhar mur - mu -

Tenor: sol que - cla - ra tan - to que eu sin - tes al - ma - jo - e - lhar mur - mu -

Bass: sol que - cla - ra tan - to que eu sin - tes al - ma - jo - e - lhar mur - mu -

-36-

*SOLO (tenor)*

em que há o va-go ru-mor dos

mundo u-ma ló-a Ah dos

mundo u-ma ló-a em que há o va-go ru-

mundo u-ma ló-a Ah dos

dei-

dei-

dei-

dei-

dei-

bei-jos e do pran-to

bei-jos e do pran-to

bei-jos e do pran-to

bei-jos e do pran-to

bei-jos e do pran-to

Eu meim-po-nho a mim mes-mo o de-

Eu meim-po-nho a mim mes-mo o de-

Eu meim-po-nho a mim mes-mo o de-

Eu meim-po-nho a mim mes-mo o de-

Eu meim-po-nho a mim mes-mo o de-

-37-

43

S  
ver-de a-do-re - te hu-mil - de-men - te, e de cre - ar pa-rao teu

C  
a-do-rar

T  
ver-de a-do-rar a-do-re hu-mil - de-men - te, e de cre - ar pa-rao teu

B  
ver-de a-do-rar a-do-re hu-mil - de-men - te, e de cre - ar pa-rao teu

49

S  
cul - to to - dau - ma re - li - gioso To - dau - ma cren - ça a -

C  
cul - to to - dau - ma re - li - gioso To - dau - ma cren - ça a -

T  
cul - to to - dau - ma re - li - gioso To - dau - ma cren - ça a -

B  
cul - to To - dau - ma re - li - gioso

-36-

54

Soprano: per - te, e re - su - mo o meu so - nho ó san - ta que tu és! — à

Contralto: (Instrumental)

Tenor: per - te, e re - su - mo o meu so - nho ó san - ta que tu és! — à

Bass: (Instrumental)

55

Soprano: gló - ria de vi - ver na som - bra do tes vul - toas de - se - jo de

Contralto: (Instrumental)

Tenor: gló - ria à gló - ria vi - ver do tes vul - toas de - se - jo de -

Bass: (Instrumental)

à gló - ria de vi - ver

-39-

66

S  
ser qual-quer coi-sa teus pés — E re -

C  
se - jo de ser qual-quer coi-sa teus pés —

T  
se - jo de ser qual-quer coi-sa teus pés qual-quer coi-sa a teus pés E re -

B

70

S  
su-mo o meu so - nho é san - ta que tu és — à gló - ria de vi - ver na

C  
su-mo o meu so - nho é san - ta que tu és — à gló - ri a na

T  
su-mo o meu so - nho é san - ta que tu és — à gló - ri a na

B

-40-

78

S  
som-bra do teu vul - teao de - se - jo de ser qual - quer coi - sa

C  
som-bra do teu vul - teao de - se - jo de se - jo de ser

T  
som-bra do teu vul - teao de - se - jo de se - jo de ser qual - quer coi - sa

B  
som-bra do teu vul - teao de - se - jo de se - jo de ser qual - quer coi - sa

81

S  
Quan - do te ve - joas - sim tão sim - ples e tão bo - a

C  
Quan - do te ve - joas - sim tão sim - ples e tão bo - a

T  
põe - tão sim - ples e tão bo - a

B  
põe - tão sim - ples e tão bo - a

## 9. Amor Obscuro



Versos de Alceu Wamosy

Frederico Richter (Frederico), 1962

Agitado ( $\text{♩} = 76$ ) *mp* *cresc.* *mf*

Voz

Nem u - ma flor u - ma san - da - de, um

Agitado ( $\text{♩} = 76$ ) *p* *mp*

Piano

3 *scr* *f* *dim*

3

6

6

pa - ra lem - brar e pos - sa - gem da - que - la

-42-

Mais tranqüilo ( $\text{♩} = 68$ )  
*mf*  
 de gran - des o - lhos le - ais

Mais tranqüilo ( $\text{♩} = 68$ )  
*sep*  
 xímile

à tra - tes mãos. se - ras

*cresc.*  
 a quem ca - rde - ra. não - to

-43-

18

co so - fri - men - to bei - ji bei - ji. E.

FIM para continuar *f*

19

*dim. cede*

20 Animado e rubato ( $\text{♩} = 82$ ) *cresc.*

na - da quea re - cor - de e na - da quea re - cor - de nem u - ma le - tra.

21 Animado e rubato ( $\text{♩} = 82$ ) *f com o canto sfz*

22

só nas ur - tes da me mó - ria na har - pa que an - doá tan - ger nem um.

*rall. a tempo*

23

-44-

22 *cedendo* *f*

sim - ples a - cor — de e en - tre os a -

23 *cedendo* *f*

25 *Menos (♩ = 68)* *mp*

ao res po - bres - mor que te - nho ti - do po - bres - mor que te - nho

26 *Menos (♩ = 68)* *p* *sfz*

27 *Animado (♩ = 82)* *f*

ti - do Es - te a - mor fi - ca as -

28 *Animado (♩ = 82)* *f*

-45-

33 *cresc.*  
 sim, es-se a-mor fi-cou-sim lon - ga hu - mil-de es-que ci - do - co-mum se -

34 *cresc.* *p* *f*

35 *accel.* *Menos*  
 pal-croa-ban-do-m do co - mum se - pal-croa-ban-do - na-do sem his -

36 *f* *dim.*

37  
 to - ria sem his - to - ria.

38 *roll.* *dim.* *mf*

D.C. ao FIM



-47-

12 TEMPO DE VALSA

*mf* co-mom bel - ju de luz *p* queas ju - ne - las a - ber

12 TEMPO DE VALSA

18 las pœm nas cal - lu - das tris - tes e de -

18

24 Tempo I *marcato* *f* *marcato*

set - tas faz re - vi - ver do fan - do da me -

24 Tempo I

(28)

mó - rin per um mi - la - ge de ma - gi - a um ges - te mór - toe jol - vi -

(32)

da - do o do - ce fe - cho deu - mahis - tí - na som - bra dea -

(36)

mor me - lan - co - li - a va - go per - fu - me do pas -

40 sa - do?

40 *ff* *cruc.*

44 Menos e suave ( $\text{♩} = 72$ ) *P*  
 44 Menos e suave ( $\text{♩} = 72$ ) *pp* *mf* *ffff*

48 *mf* *pp* *intimo e rubato*  
 48 *mf*

nar ao cri-vo di cor-ti - ra sa - a- ves pa- la- vras mur-mu- ra- das per du- as ho- cus bem a- ma- das

-50-

53 *com sentimento* *Dramático e sonhador* *f* *molto sentimento*

se-xal-ta-ção das al-mas pos-tas em sor-di-na tu re-

54 *Dramático e sonhador* *f*

54 cor-da, per-di-da,

55 *f*

55 lan-ça em um tre-chos-zul da

56 *f*

-51-

mi - tha vi - da u-ni ja-to-lan-sim: o - si-sis de tran-da-cia-ri-

*infinitissimo*

*p*

*p*

da - de den - tro da noi - te, a trans - bor - dar fe - li - ci - da - de,

65

*p* po-rao mis - té-rio de um jar - dim E o fan-tas-ma da mi-nha mo-ci-da-de, só de-bru -

66

*mf*

-52-

70 *molto cresc.*

ca - do jua - ta mêm...

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

-53-

## 11. Última Página



Versos de Alceu Wamony

Frederico Richter (Frederico), 1965

Com ímpeto e um pouco nervoso

Voz

To - des - se gran - dea -

Piano

*p*

Com ímpeto e um pouco nervoso

mor que nos - cou em se - gre - do cres - cea e flo -

ris subme - da - de mais po - ra se - vou em um in - pa - re - des - ses

-54-

11

con - tas dea - m - do qua - sim - ge - mo

mf

14

on - dea gra - tias em - dor se mis - tu - ram

p

f

18

19

p

-55-

23

24

en - tra nos nos - sos co - ra - ções

*f* *p* *pp* *mf*

25

26

co - mo a ———— bra - cu - ri deu-ma - res - ta de tu -

Um pouco mais lento  
à meia voz - *expressivo*

Um pouco mais lento

*f* *mf* *p*

27

28

ai no-mas! co - va en - tra a me - do nan - ca te-voe-se fo - go in -

*cresc. e agitado*

*pp*

-56-

38 ten - so de lou - cu - m que tal em to - doo -

41 *Tempo I*  
mor que não se tar - de e mor - re ce - do

43

-57-

(50) *f*

quan-do quan-do e-lea-florou ti-mi-do-pe-que-

(50) *p* *mf*

(55) *meno*

ti-no-co-mo-u-mes-tre-la co-mo u-ma-es-tre-la a-zul no meu no tea-das-

(55) *melhor*

(50) *ppp*

ti-no não sei quees-tra-nha voz ao co-mo-ção me dis-se que

(52) *ppp*

63 Amoroſo e cantábile

es - ſe - mor as - a - vez bom de pa - ro - zar le - al -

64 Amoroſo e cantábile

da - de *cresc.* sen - doo pri - mei - ro a - mor da tu - a me - ni - ni - ce

66

67 *f* e - ra eſſe - ti - moa - mor do mi - nha mo - ci - da - de

70 *p* *f* *trm* *f* *trm*

-59-

## 12. Idealizando a Morte

Introdução e Poesia Recitada com Coro Misto e Piano



Versos de Alceu Warnow

Frederico Richter (Frederico), 1955

INTRODUÇÃO

Piano

6

12

com expressão

f

17

p

(23)

*rall. aos poucos*

afinação para as vozes do coro

## POESIA RECTADA E CORO

Voz Solista

declamado

(24)

*mf*

*rubbato*

Mor - rit per - ti - ma - tar - de - sis co - mo es - ta tar - de

(25)

En - de - di - a ou - to - mal, tri - to - nho e de - lo - ro - so quan - do

(36)

*rall. aos poucos*

la - go a - dor - me - ce e o ven - tes - ta em re - pou - so, e a lã - m - pa - da do sol de - mi - tar do céu não ar - de

(35) (♩ = 46)

*pp*

S Eu te ben - di - go é Deus do meu des -

C Eu te ben - di - go é Deus do meu des -

T Eu te ben - di - go é Deus do meu des -

B Eu te ben - di - go é Deus do meu des -

-61-

(38)

mor-rer ou-vin-doa vez de mi-riha mãs sa tu - a re-zan-deu mas-ma pre-ce ao

(39)

S il - no por tan - tos deus de que tu me co -

C il - no por tan - tos deus de que tu me co -

T il - no por tan - tos deus de que tu me co -

B

(41)

pé do mex-mo aza-to vez am-bas ten-deo o-lhar es-tre-la-do do pran-ta, e no ros-to, e nas

(41)

S bris - ta: pe - la fon - te de luz quem mim e -

C bris - ta: pe - la fon - te de luz quem mim e -

T bris - ta: pe - la fon - te de luz quem mim e -

B

-62-

46

meus: pa-lí-de-ses de lu-a      mor-rer com a pla-ci-des      deu-ma flor que se coe-te

46

S      sis - te      pe-las pai-sa-gens deal-ma que      do - mi - na;

C      sis - te      pe-las pai-sa-gens deal-ma que      do - mi - na;

T      sis - te      pe-las pai-sa-gens deal-ma que      do - mi - na;

B      sis - te      pe-las pai-sa-gens deal-ma que      do - mi - na;

47

como man-si-dão de um saí      que des-ce noíto - ri - sos - te,      sen - fim - do um - ção do vas-so bei-jou - gir - mau

47

S      pe - lo meu co - ra - ção      ar - deu - tee

C      pe - lo meu co - ra - ção      ar - deu - tee

T      pe - lo meu co - ra - ção      ar - deu - tee

B      pe - lo meu co - ra - ção      ar - deu - tee

-63-

49

freu-te, beí-jo de má-van mite le-ma-na-dos na mar-te e mor-ter e le-var como

49

S tris - te no mei - o desu - tros tan - tas pe - re -

C tris - te no mei - o desu - tros tan - tas pe - re -

T tris - te no mei - o desu - tros tan - tas pe - re -

B tris - te no mei - o desu - tros tan - tas pe - re -

51

vi-da que se tran-ca to-do que de do-çu-ra es-mar-gor-te-ven vi-da o so-nheo-fer-mo, a gló-ria do-

51

S grí - do; pe-las no-tas mais pu - ras de men

C grí - do; pe-las no-tas mais pu - ras de men

T grí - do; pe-las no-tas mais pu - ras de men

B grí - do; pe-las no-tas mais pu - ras de men

-64-

56

cu-ra, a si per-di-da, cu-se-gra-do dea-mar quem não se de-se-mu-ra

57

S hi - no pre-la ben - da - deem que men ser con - sis - te;

C hi - no pre-la ben - da - deem que men ser con - sis - te;

T hi - no pre-la ben - da - deem que men ser con - sis - te;

B

57

Voz Solista

cu - te ben - di - go ————— cu - te ben - di - go

57

Muito Animado (Allegro)

S cu - te ben - di - go ————— cu - te ben - di - go

C *mf* por to - da es - ta in - fi - ni - ta cri - da - de que há nos meas

T *mf* por to - da es - ta in - fi - ni - ta cri - da - de que há nos meas

B

62

cu te ben-di-go te ben-di-go te ben-di-go pe-lo ex-plen-dor

S

C

T

B

e - ihu pe - lo que hei ao fri - do

e - ihu pe - lo que hei ao fri - do ben-di-go pe - lo ex-plen-dor da

67

te ben-di-go pe - la al - ma que me

S

C

T

B

al - ma me - ci - da - de pe - la al - ma que me

-66-

71

*f*

S des - te que não can - sa lu - tam prô - do

C des - te que não can - sa lu - tam prô - do

T des - te que não can - sa lu - tam prô - do

B

lu - tam prô - do

75

*p*

S so - nhei - na - da - gi - do na ter - ra - dea -

C so - nhei - na - da - gi - do na ter - ra - dea -

T so - nhei - na - da - gi - do na ter - ra - dea -

B

-67- Voz Solista *f*

*dim.*

em peil do su-nhoi-ni-ti-

*p* 3 3

*p* 3 3

*f*

gl - do na tor - tu - ra - doa - mor sem es - pe - ran - ça

na tor - tu - ra - doa - mor sem es - pe - ran - ça

em peil na tor - tu - ra - doa - mor sem es - pe - ran - ça

gl - do na tor - tu - ra - doa - mor sem es - pe - ran - ça

*desesperado*

*ff*

-68-

Andante um pouco solene

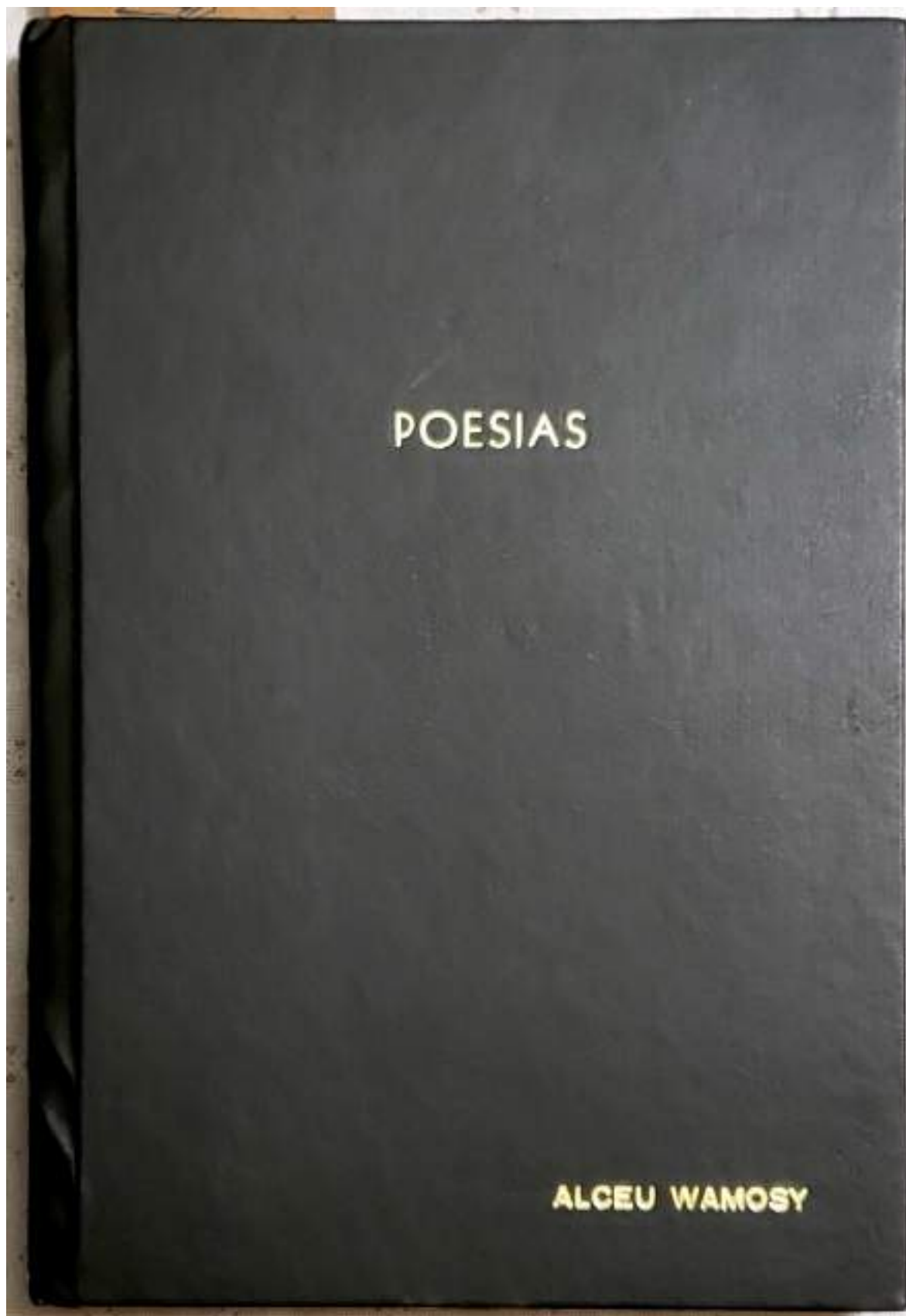
81 *ff* *marcado*

83 *dim.*

89 *sfz* *fff* *p* *And.*

101 *sfz* *fff* *poco a poco decresce.*

**ANEXO B – LIVRO “COROA DE SONHO”, DE ALCEU WAMOSY**



*Para a querida Irma  
Freixo esta recordação  
Frederico 22/11/54*

ALCEU WAMOSY

---

# POESIAS

FLÂMULAS

NA TERRA VIRGEM

COROA DE SONHO

---

3.<sup>a</sup> EDIÇÃO



1950  
EDIÇÃO DA LIVRARIA BRISOLLA  
DE  
Antonio Prado Brisolla  
LIVRAMENTO



ALCEU WAMOSY

1895 - 1933

# FLÂMULAS

(Sonetos de Estréia)

Alegrete — 1913

# NA TERRA VIRGEM

Alegrete — 1914

COROA DE SONHO

1923

## ÍNDICE

|                          |    |
|--------------------------|----|
| Nota .....               | 5  |
| FLÂMULAS                 |    |
| Abnegado .....           | 7  |
| Meu lábaro .....         | 8  |
| Sol amigo .....          | 9  |
| Preságio mau .....       | 10 |
| Peregrinação .....       | 11 |
| Simples .....            | 12 |
| Velando .....            | 13 |
| x Assim seja .....       | 14 |
| Imortal silêncio .....   | 15 |
| Luva á morte .....       | 16 |
| NA TERRA VIRGEM          |    |
| - Pórtico .....          | 21 |
| Velhos versos .....      | 22 |
| Glória Suprema .....     | 23 |
| - Desiludido .....       | 24 |
| Sol de outono .....      | 25 |
| Diverso amor .....       | 26 |
| Nômade .....             | 27 |
| Corações .....           | 28 |
| - O Grande gozo .....    | 29 |
| - Milagre do amor .....  | 30 |
| Iusão Panteísta .....    | 31 |
| Tua voz .....            | 32 |
| Artista .....            | 33 |
| O meu Anjo .....         | 34 |
| Glumes .....             | 35 |
| Miss Lucy .....          | 36 |
| Suave consolo .....      | 37 |
| - A herança .....        | 38 |
| Crueldade Estética ..... | 39 |
| Do Rosário de Alda ..... | 40 |
| - Via Crucis .....       | 41 |
| Sonho apenas .....       | 42 |
| Mãos de Myreia .....     | 43 |
| Uma que passa .....      | 44 |
| Dona Só .....            | 45 |
| - Cítara .....           | 46 |
| + Duo de amor .....      | 47 |
| Singelamente .....       | 48 |
| Réprobo .....            | 49 |
| Fragilidade .....        | 50 |
| Visão branca .....       | 51 |
| x Meu coração .....      | 52 |
| Duendes .....            | 53 |
| Terra! .....             | 54 |
| Dois sombras .....       | 55 |
| - Porque? .....          | 56 |
| - Não amar .....         | 57 |
|                          | 58 |
|                          | 59 |
|                          | 60 |
|                          | 61 |
|                          | 62 |
|                          | 63 |
|                          | 64 |

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| Carnes                      | 65  |
| A tortura                   | 66  |
| COROA DE SONHO              |     |
| Oferta                      | 71  |
| Jardim noturno              | 75  |
| Noturno                     | 76  |
| Wagner                      | 78  |
| Revelação                   | 79  |
| Sugestões do Aroma          | 81  |
| X Crepúsculo na alma        | 82  |
| X Ária antiga               | 83  |
| Agonia                      | 84  |
| A volta                     | 85  |
| Intenção                    | 87  |
| Poema truncado              | 88  |
| No parque de Gabriel Voland | 89  |
| Em ilaz e cinza             | 90  |
| Chopin                      | 91  |
| O velho conto               | 92  |
| Enferma                     | 93  |
| X Tristeza obscura          | 94  |
| Oléia                       | 95  |
| Resurreição                 | 96  |
| Paisagem de junho           | 101 |
| Claude Debussy              | 103 |
| Melancolia                  | 104 |
| Dentro da tarde             | 105 |
| Eterna tarde                | 107 |
| Eu e o outono               | 108 |
| Evocação                    | 110 |
| Música sacra                | 112 |
| Elegia                      | 113 |
| Sonho humilde               | 119 |
| X Suplício tantálico        | 120 |
| Desesperação                | 121 |
| X Louvor das mãos           | 122 |
| X Bendição                  | 123 |
| Antes                       | 124 |
| X Esperança                 | 125 |
| Mãos viúvas                 | 126 |
| X Duas almas                | 127 |
| X Balada triste             | 128 |
| X O grande sonho            | 129 |
| X Humildade                 | 130 |
| Poemas cruéis               | 131 |
| X Amor obscuro              | 133 |
| X Pela noite alta           | 134 |
| Versos a um lenço           | 135 |
| Predestinação               | 136 |
| X Última página             | 137 |
| X Idealizando a morte       | 138 |

## ANEXO C – LISTAGEM COMPLETA DA OBRA DE FREDERICO RICHTER

|    | LISTAGEM COMPLETA DE OBRAS - <i>FREDERICO RICHTER</i> (Fonte: site e arquivo) |                   |                  |                                       |      |
|----|-------------------------------------------------------------------------------|-------------------|------------------|---------------------------------------|------|
|    | Título                                                                        | Autor do poema    | Obra             | Instrumentação                        | Ano  |
| 01 | Duas Almas                                                                    | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Canto e Piano                         | 1945 |
| 02 | Bendição                                                                      | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Coro Misto                            | 1945 |
| 03 | Vamos Sentir Saudades                                                         |                   |                  | Canto e Piano                         | 1946 |
| 04 | Suplício Tantálico                                                            | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Canto e Piano                         | 1949 |
| 05 | Canto Negro                                                                   |                   |                  | Orquestra de Cordas                   | 1950 |
| 06 | Sertaneja                                                                     |                   |                  | Piano                                 | 1951 |
| 07 | Três Cantos                                                                   | Casimiro de Abreu | Canto e Piano    | Soprano ou Tenor e Piano              | 1952 |
| 08 | Canto Vienense                                                                |                   | Instrumento Solo | Violino                               | 1954 |
| 09 | Balada Triste                                                                 | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Canto e Piano                         | 1955 |
| 10 | Idealizando a Morte                                                           | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Coro Misto e Piano                    | 1955 |
| 11 | Louvor das Mãos                                                               | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Coro Misto                            | 1955 |
| 12 | Pela Noite Alta                                                               | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções |                                       | 1955 |
| 13 | Pequena Seresta                                                               |                   | Música de Câmara | Violino e Piano ou Quinteto de Sopros | 1958 |
| 14 | Humildade                                                                     | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Coro Misto                            | 1959 |
| 15 | Suite Três Cantos Poéticos                                                    |                   |                  | Orquestra Sinfônica                   | 1959 |
| 16 | Marcha Lírica                                                                 |                   | Piano            |                                       | 1960 |
| 17 | Amor Obscuro                                                                  | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Canto e Piano                         | 1962 |
| 18 | Pequenas Peças Fáceis                                                         |                   | Piano            | Piano                                 | 1964 |
| 19 | Última Página                                                                 | Alceu Wamosy      | Ciclo de Canções | Canto e Piano                         | 1965 |
| 20 | Duo Dodecafônico                                                              |                   |                  | 2 Violinos                            | 1965 |
| 21 | Trem de Ferro                                                                 |                   | Coral            | 2 Coros Mistos                        | 1965 |
| 22 | Viola I                                                                       |                   |                  | Viola e Piano                         | 1966 |
| 23 | Apresentação de uma Orquestra de Câmara                                       |                   |                  |                                       | 1966 |
| 24 | Legenda                                                                       |                   | Música de Câmara | Quarteto de Cordas                    | 1966 |
| 25 | Elegia                                                                        |                   | Música de Câmara | Violoncelo ou Violino e Piano         | 1966 |

|    |                                                   |                            |                  |                                                                     |      |
|----|---------------------------------------------------|----------------------------|------------------|---------------------------------------------------------------------|------|
| 26 | Concentrada I                                     |                            |                  | Quarteto de Cordas                                                  | 1967 |
| 27 | Concentrada II                                    |                            |                  | Flauta, Oboé, Fagote                                                | 1968 |
| 28 | Concentrada III                                   |                            |                  | Orquestra Sinfônica                                                 | 1968 |
| 29 | Canto do Sabiá                                    |                            | Instrumento Solo | Flauta                                                              | 1968 |
| 30 | Primavera                                         |                            | Instrumento Solo | Flauta                                                              | 1968 |
| 31 | Suite                                             |                            |                  | Orquestra Sinfônica                                                 | 1969 |
| 32 | Três Canções sobre uma Série                      | Manuel Bandeira            | Canto e Piano    | Soprano e Piano                                                     | 1969 |
| 33 | Esperança                                         | Alceu Wamosy               | Ciclo de Canções | Canto e Piano                                                       | 1970 |
| 34 | O Grande Sonho                                    | Alceu Wamosy               | Ciclo de Canções | Canto e Piano                                                       | 1971 |
| 35 | Som                                               | Cecília Meireles           |                  | Canto e Piano                                                       | 1971 |
| 36 | Cantar                                            | Cecília Meireles           |                  | Canto e Piano                                                       | 1971 |
| 37 | Onde Fica Uruguaiana                              | Prado Veppo                | Coral            | Coro Misto                                                          | 1971 |
| 38 | Som                                               |                            | Canto e Piano    | Soprano e Piano                                                     | 1971 |
| 39 | Variantes Breves                                  |                            |                  | Piano Solo                                                          | 1972 |
| 40 | Não me Peças que Cante                            |                            | Canto e Piano    |                                                                     | 1972 |
| 41 | Tema e Voltas                                     |                            | Canto e Piano    |                                                                     | 1973 |
| 42 | Três Cantos Hebraicos                             |                            | Música de Câmara | 2 Pianos ou 2 Violinos                                              | 1973 |
| 43 | Ingênuo Enleio                                    |                            | Música de Câmara | Canto, Piano e Clarinete                                            | 1973 |
| 44 | I - Jongo                                         |                            | Música de Câmara | Violino e Guitarra                                                  | 1974 |
| 45 | II - Negrinho do Pastoreio                        |                            | Música de Câmara | Violino e Guitarra                                                  | 1974 |
| 46 | III - Araponga                                    |                            | Música de Câmara | Violino e Guitarra                                                  | 1974 |
| 47 | Suíte Folclórica Nº 1                             |                            |                  | Piano                                                               | 1974 |
| 48 | Volta                                             |                            | Canto e Piano    |                                                                     | 1974 |
| 49 | O Maior                                           |                            | Música de Câmara | Narrador, Trompete, Violão, Flauta Doce, Metalofone e Coro Feminino | 1974 |
| 50 | Tocata                                            |                            |                  | Piano                                                               | 1976 |
| 51 | Beethoven                                         | Carlos Drummond de Andrade |                  | Dois Violinos, Voz                                                  | 1976 |
| 52 | Trio para Violino, Viola e Violoncelo (Estados de |                            |                  | Violino, Viola e Violoncelo                                         | 1976 |

|    |                                                        |              |                   |                                                        |      |
|----|--------------------------------------------------------|--------------|-------------------|--------------------------------------------------------|------|
|    | Alma)                                                  |              |                   |                                                        |      |
| 53 | Quinteto de Sopros                                     |              |                   |                                                        | 1978 |
| 54 | Cantata Brasil                                         |              |                   | Piano e Coral                                          | 1978 |
| 55 | Tocatta                                                |              | Música de Câmara  | Violão, Órgão Elétrico, Marimba, Vibrafone e Percussão | 1978 |
| 56 | Livro de Corais                                        |              |                   | Coro Misto SCTB                                        | 1979 |
| 57 | Suíte para Violão                                      |              |                   | Violão                                                 | 1979 |
| 58 | Suíte para Violino Solo                                |              |                   | Violino Solo                                           | 1979 |
| 59 | Tocatina e Dança                                       | Vitto Santos | Ciclo de Canções  |                                                        | 1979 |
| 60 | Hino à Música                                          |              |                   | Canto e Piano                                          | 1979 |
| 61 | Meantime Far Away                                      |              |                   | Voz modulada e improvisação no Sintetizador            | 1979 |
| 62 | Estudos de Música Eletrônica                           |              | Música Eletrônica |                                                        | 1979 |
| 63 | Suíte Eletrônica a) Baião, b) Eco Intermezzo, c) Final |              | Música Eletrônica |                                                        | 1979 |
| 64 | Variações para 12 Instrumentos e Regente               |              |                   |                                                        | 1980 |
| 65 | Sonhos e Fantasia                                      |              | Música Eletrônica |                                                        | 1980 |
| 66 | Estudo Eletrônico                                      |              | Música Eletrônica |                                                        | 1980 |
| 67 | Tocatta Montreal 80                                    |              | Música de Câmara  | Oboé, Clarinete, Trombone, Baixo, Guitarra e Piano     | 1980 |
| 68 | Jogos Criativos                                        |              | Música de Câmara  | 2 Pianos                                               | 1980 |
| 69 | Metamorfosis                                           |              | Música Eletrônica |                                                        | 1981 |
| 70 | Bacanal                                                |              |                   | Coro Misto                                             | 1981 |
| 71 | Segredo                                                |              | Música de Câmara  | Canto, Clarinete e Piano                               | 1981 |
| 72 | Ai Jojin                                               |              | Música de Câmara  | Coro, Solistas e Orquestra Sinfônica                   | 1981 |
| 73 | Dueto para Flauta e Violino                            |              | Música de Câmara  | Flauta e Violino                                       | 1981 |
| 74 | Aleluia                                                |              |                   | Coro Misto                                             | 1981 |
| 75 | Suite para Cravo e Violão                              |              | Música de Câmara  | Cravo e Violão                                         | 1981 |
| 76 | Don Quixote de Portinari                               |              | Ópera             |                                                        | 1982 |
| 77 | Estruturas Expressivas                                 |              |                   | Piano                                                  | 1983 |
| 78 | Estudo Staccato Sincopado                              |              |                   | Fagote e Piano                                         | 1984 |

|     |                                                    |                               |                              |                                                                                                                 |      |
|-----|----------------------------------------------------|-------------------------------|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------|
| 79  | Homenagem a Villa-Lobos                            |                               |                              | Flauta, Oboé,<br>Corne Inglês,<br>Clarinete em Bb,<br>Vibrafone, Violino,<br>Viola, Violoncelo<br>e Contrabaixo | 1984 |
| 80  | Noturno Lírico                                     |                               |                              | Trompa e Piano                                                                                                  | 1984 |
| 81  | Viagem pelo Teclado                                |                               |                              | Piano                                                                                                           | 1985 |
| 82  | Considerações sobre Siá<br>Parteira de Ellen Rolim |                               | Piano                        | Piano a 4 mãos                                                                                                  | 1985 |
| 83  | Trois Motets                                       |                               |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1985 |
| 84  | Invenções Expressivas I                            |                               | Instrumento e<br>Piano       | Flauta Transversa<br>e Piano                                                                                    | 1986 |
| 85  | Sinfonia Nº1                                       |                               |                              | Orquestra<br>Sinfônica                                                                                          | 1986 |
| 86  | Kyrie                                              |                               |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1986 |
| 87  | Hostiae                                            |                               |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1986 |
| 88  | Sereias                                            |                               |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1986 |
| 89  | Homenagem a Beethoven                              | Carlos Drummond<br>de Andrade | Orquestra                    | Soprano solista e<br>Orquestra<br>Sinfônica                                                                     | 1987 |
| 90  | Inspiratio                                         |                               |                              | Violão e Piano                                                                                                  | 1987 |
| 91  | Antifona                                           |                               | Coral                        |                                                                                                                 | 1987 |
| 92  | Ismália                                            | Alphonsus de<br>Guimaraens    |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1987 |
| 93  | Música de Villa                                    |                               | Conjunto<br>Instrumental     |                                                                                                                 | 1987 |
| 94  | Obra Incidental                                    |                               | Movimentos<br>metamorfósicos | Video                                                                                                           | 1987 |
| 95  | Partita                                            |                               |                              | Piano solo                                                                                                      | 1988 |
| 96  | Três Canções sobre versos<br>de Cecília Meireles   | Cecília Meireles              |                              | Voz e Orquestra                                                                                                 | 1988 |
| 97  | Psalmus                                            |                               |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1988 |
| 98  | Amilcolonia                                        |                               | Instrumento Solo             | Violão                                                                                                          | 1988 |
| 99  | Buscas Estéticas                                   |                               |                              | Piano                                                                                                           | 1988 |
| 100 | Concerto para Violão e<br>Orquestra                |                               |                              | Violão e<br>Orquestra                                                                                           | 1988 |
| 101 | Sinfonia nº 1 - Pela Paz                           |                               |                              | Orquestra<br>Sinfônica                                                                                          | 1989 |
| 102 | Variantes para 6<br>Percussionistas                |                               | Percussão                    | Percussão                                                                                                       | 1989 |
| 103 | Sinfonia Nº 2 (Báltica)                            |                               |                              | Orquestra<br>Sinfônica                                                                                          | 1989 |
| 104 | A Um Passarinho                                    | Vinícius de                   |                              | Coro Misto                                                                                                      | 1989 |

|     |                                                                                                                 |                            |                        |                                      |      |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|--------------------------------------|------|
|     |                                                                                                                 | Moraes                     |                        |                                      |      |
| 105 | Rondino                                                                                                         |                            | Instrumento Solo       | Clarinete em Si b                    | 1989 |
| 106 | Música Fractal II, III, IV e V                                                                                  |                            | Música Fractal         |                                      | 1990 |
| 107 | Monumenta FracTalis-Thomas                                                                                      |                            | Música Fractal         | Órgão e Fita Magnética               | 1991 |
| 108 | Magnificat do Novo Mundo                                                                                        | Felippe D'Oliveira         |                        | Orquestra Sinfônica, Coro e Solistas | 1992 |
| 109 | O Amanhecer no Planeta                                                                                          |                            |                        | Orquestra Sinfônica                  | 1992 |
| 110 | Elegia por um Herói Morimbundo                                                                                  |                            | Música eletrônica      |                                      | 1992 |
| 111 | Je suis seul                                                                                                    | Manuel Bandeira            |                        | Coro Misto                           | 1992 |
| 112 | Trio para Flauta, Fagote e Violoncelo                                                                           |                            |                        | Flauta, Clarinete e Fagote           | 1993 |
| 113 | A Suíte da Criança                                                                                              |                            | Piano                  | Piano                                | 1993 |
| 114 | Falai de Deus (versão francesa Parles de Dieu)                                                                  |                            | Coral                  | Coro Misto                           | 1993 |
| 115 | Vozes Aladas                                                                                                    |                            | Instrumento Solo       | Flauta Transversa                    | 1994 |
| 116 | Duas Canções para Magali: Retrato                                                                               |                            | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano                | 1994 |
| 117 | Duas Canções para Magali: Canção do Deserto                                                                     |                            | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano                | 1994 |
| 118 | Peça para Sopros                                                                                                |                            |                        |                                      | 1994 |
| 119 | Os Ausentes                                                                                                     |                            |                        | Piano                                | 1994 |
| 120 | O Teu Cuidado                                                                                                   | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          |                                      | 1995 |
| 121 | Se Eu Fosse Apenas                                                                                              | Cecília Meireles           | Canto com Instrumentos | Voz aguda e orquestra                | 1995 |
| 122 | Dois Cantos de Despedida para Manuel Bandeira: Melancolia (A Canção de Maria), Tu que me deste o teu cuidado... | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          |                                      | 1995 |
| 123 | Canção por uma cidade                                                                                           | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          |                                      | 1995 |
| 124 | Concerto para Violino e Orquestra                                                                               |                            |                        |                                      | 1995 |
| 125 | Sonata Nº 1 (do Catimbó)                                                                                        |                            |                        | Piano                                | 1996 |
| 126 | Via Sacra                                                                                                       |                            |                        | Coro, Narrador e Orquestra Sinfônica | 1996 |
| 127 | Homenagem a Koellreutter                                                                                        |                            |                        | Piano                                | 1996 |
| 128 | Brasil                                                                                                          | Ronald de Carvalho         | Coral                  | Coro misto e Piano                   | 1997 |

|     |                                             |                            |                  |                                 |      |
|-----|---------------------------------------------|----------------------------|------------------|---------------------------------|------|
| 129 | Nata, Natal, Natal                          |                            | Coral            |                                 | 1997 |
| 130 | Brasiliiana Amorosa                         |                            |                  | Piano                           | 1997 |
| 131 | Ave Maria                                   | -                          | Canto e Piano    | Voz média e Piano               | 1998 |
| 132 | Humoresque Brasileira                       |                            |                  | Piano                           | 1998 |
| 133 | Aleluia                                     |                            | Música de Câmara | Violino e Mezzo-soprano         | 1998 |
| 134 | Peça para Piano                             |                            | Instrumento Solo | Piano                           | 1998 |
| 135 | Brasil Cinco Séculos                        |                            | Orquestra        |                                 | 1999 |
| 136 | Sonata nº2 (Cantiga para a América Latina)  |                            |                  | Piano                           | 1999 |
| 137 | Sonata nº3 (Luar do Sertão)                 |                            |                  | Piano                           | 1999 |
| 138 | Suíte Folclórica Nº 2                       |                            |                  | Piano                           | 1999 |
| 139 | Piano Works                                 |                            |                  |                                 | 1999 |
| 140 | Parolagem da Vida                           | Carlos Drummond de Andrade |                  | Coro misto                      | 1999 |
| 141 | Humoresque para trombone e piano            |                            | Música de Câmara | Trombone e Piano                | 1999 |
| 142 | A Amiga Deixada                             | Cecília Meireles           |                  | Quatro Sopranos, Flauta e Piano | 2001 |
| 143 | Cantiga para a América Latina               |                            |                  | Orquestra de Cordas             | 2001 |
| 144 | Final Feliz                                 |                            | Piano            |                                 | 2001 |
| 145 | I - Gaúcho Largado Civilizado e Arrependido |                            | Piano            |                                 | 2001 |
| 146 | II - Prenda Nossa                           |                            | Piano            |                                 | 2001 |
| 147 | III - Negrinho Pastoreando no Sertão        |                            | Piano            |                                 | 2001 |
| 148 | Povo Gaúcho                                 |                            | Piano            |                                 | 2001 |
| 149 | Coração de Pedra                            | Cecília Meireles           | Canto e Piano    |                                 | 2002 |
| 150 | Essas Coisas                                | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano    | Soprano ou Tenor e Piano        | 2002 |
| 151 | Sonata Nº 7                                 |                            | Sonata           | Piano                           | 2002 |
| 152 | Sonata para Piano                           |                            | Sonata           | Piano                           | 2002 |
| 153 | Viver                                       | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano    |                                 | 2002 |
| 154 | 12 Peças Especiais para fagote              | -                          | Instrumento solo | Fagote                          | 2004 |
| 155 | Contrastes Rítmicos                         |                            | Piano            |                                 | 2004 |
| 156 | Sonatinha Leve                              |                            | Sonata           | Piano                           | 2004 |
| 157 | Balanço                                     | Aristilda Rechia           | Canto e Piano    |                                 | 2005 |

|     |                                        |                    |                  |                       |      |
|-----|----------------------------------------|--------------------|------------------|-----------------------|------|
| 158 | Peça Ligeira para Piano                |                    | Piano            |                       | 2005 |
| 159 | Construções Musicais                   |                    | Piano            |                       | 2006 |
| 160 | Peça para Orquestra de Câmara          |                    | Orquestra        |                       | 2006 |
| 161 | Sonata Nº 4                            |                    | Sonata           | Piano                 | 2006 |
| 162 | Sonata Nº 5                            |                    | Sonata           | Piano                 | 2006 |
| 163 | A Brusca Poesia da Mulher II           | Vinícius de Moraes | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 164 | A Dama Negra                           | Castro Alves       | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 165 | A Que Mentirnos                        | Gonzalo Rojas      |                  |                       | 2007 |
| 166 | A Rosa de Hiroshima                    | Vinícius de Moraes | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 167 | A Tortura                              | Alceu Wamosy       | Ciclo de Canções |                       | 2007 |
| 168 | A Um Passarinho                        | Vinícius de Moraes | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 169 | Abertura - Ópera Isaura                | -                  | Orquestra        |                       | 2007 |
| 170 | Abertura - Valsa Triste de Isaura      | -                  | Orquestra        |                       | 2007 |
| 171 | Al Silencio                            | Gonzalo Rojas      |                  |                       | 2007 |
| 172 | Artista                                | Alceu Wamosy       | Ciclo de Canções |                       | 2007 |
| 173 | As Três Irmãs do Poeta                 | Castro Alves       | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 174 | Asa Compungida                         | Oscar de Magalhães | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 175 | Ópera Isaura - 1º Ato                  |                    | Orquestra        |                       | 2007 |
| 176 | Berceuse                               | Outros             | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2007 |
| 177 | Berceuse ao Menino Jesus               | -                  | Piano            |                       | 2007 |
| 178 | Brasileirinha                          |                    | Piano            |                       | 2007 |
| 179 | Buenos Aires Colina Chata              | Homero Manzi       | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 180 | Cantos Expressivos (Rio Abaixo)        |                    | Piano            |                       | 2007 |
| 181 | Cantos Expressivos para Viola de Arame |                    | Instrumento Solo | Viola de Arame        | 2007 |
| 182 | Como Te Amar                           | Pedro Costa        | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 183 | Concerto de Violino - Parte do Violino |                    | Instrumento Solo | Violino               | 2007 |
| 184 | Concerto de Violino - Redução          |                    | Instrumento Solo | Violino               | 2007 |
| 185 | Cuba                                   | Pablo Neruda       | Canto e Piano    |                       | 2007 |
| 186 | Desde que Amanheceu                    | Pablo Neruda       | Canto e Piano    |                       | 2007 |

|     |                           |                            |                        |                                             |      |
|-----|---------------------------|----------------------------|------------------------|---------------------------------------------|------|
| 187 | Destruição                | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 188 | Faz Tempo                 | Pablo Neruda               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 189 | Graça                     | Adélia Prado               |                        |                                             | 2007 |
| 190 | Instância                 | Adélia Prado               |                        |                                             | 2007 |
| 191 | Improviso Lírico          |                            | Piano                  |                                             | 2007 |
| 192 | Interlúdio - Ópera Isaura |                            | Orquestra              |                                             | 2007 |
| 193 | Lamento Por La Vida       |                            | Música de Câmara       |                                             | 2007 |
| 194 | Luar                      | Paul Verlaine              | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 195 | Mar Português             | Fernando Pessoa            | Canto e Piano          | Tenor                                       | 2007 |
| 196 | Maria                     | Homero Manzi               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 197 | Monedas de Poeta          | Homero Manzi               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 198 | Nosso Belo Relógio        |                            | Piano                  |                                             | 2007 |
| 199 | O Coração                 | Castro Alves               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 200 | O Gato                    | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 201 | O Lamento de Leoncio      |                            | Orquestra              |                                             | 2007 |
| 202 | O Rio                     | Pablo Neruda               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 203 | Obrigado, Violinos        | Pablo Neruda               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 204 | Onde Estás                | Castro Alves               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 205 | Picos Elevados            |                            | Piano                  |                                             | 2007 |
| 206 | Poema                     | Homero Manzi               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 207 | Rosedal                   | Homero Manzi               | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 208 | Poema dos Olhos da Amada  | Vinícius de Moraes         | Canto com Instrumentos | Voz, Flauta e Piano                         | 2007 |
| 209 | São Francisco             | Vinícius de Moraes         | Canto com Instrumentos |                                             | 2007 |
| 210 | Requiem de La Marioposa   | Gonzalo Rojas              | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 211 | Singelamente              | Alceu Wamosy               | Ciclo de Canções       |                                             | 2007 |
| 212 | Soneto da Maioridade      | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 213 | Soneto da Rosa            | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          |                                             | 2007 |
| 214 | Soneto da Separação       | Vinícius de Moraes         | Música de Câmara       | Soprano ou Meio soprano, instrumentos em Dó | 2007 |
| 215 | Soneto de Aniversário     | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          |                                             | 2007 |

|     |                                    |                                 |                        |                                |      |
|-----|------------------------------------|---------------------------------|------------------------|--------------------------------|------|
| 216 | Soneto de Carnaval                 | Vinícius de Moraes              | Canto e Piano          |                                | 2007 |
| 217 | Soneto do Gato Morto               | Vinícius de Moraes              | Canto e Piano          |                                | 2007 |
| 218 | Soneto do Mágico Sorriso           | Pedro Costa                     | Canto e Piano          |                                | 2007 |
| 219 | Tandanca [sic]                     | Pedro Costa                     | Canto e Piano          |                                | 2007 |
| 220 | Trecho                             | Vinícius de Moraes              | Canto e Piano          |                                | 2007 |
| 221 | Uma Canção para Santa Maria        | Aristilda Rechia                |                        | Mezzo-soprano                  | 2007 |
| 222 | Velando                            | Alceu Wamosy                    | Ciclo de Canções       |                                | 2007 |
| 223 | Yo Nunca Digo                      | Nicolás Guillén                 | Canto com Instrumentos | Voz e Flauta                   | 2007 |
| 224 | Singelamente                       | Alceu Wamosy                    | Canto e Piano          | Contralto                      | 2008 |
| 225 | A Bela Adormecida                  | Ferreira Gullar                 | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 226 | A Canção dos Tamanquinhos          | Cecília Meireles                | Coral                  |                                | 2008 |
| 227 | A Flor e o Ar                      | Cecília Meireles                | Canto e Piano          | Tenor e Piano                  | 2008 |
| 228 | A Flor e o Ar                      | Cecília Meireles                | Canto e Piano          | Soprano, Mezzo-soprano e Piano | 2008 |
| 229 | A Lua Ofendida                     | Charles Baudelaire              | Ciclo de Canções       |                                | 2008 |
| 230 | A Piada é Essa                     | Vinícius de Moraes              | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 231 | A Pisada é Essa                    | Mário de Andrade                | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano          | 2008 |
| 232 | A Questão                          | Prado Veppo                     | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano          | 2008 |
| 233 | A Uma Amiga Sincera                | J. C. Ramos Filho               | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 234 | Adagio do Quarteto de Cordas nº 10 | -                               | Música de Câmara       |                                | 2008 |
| 235 | Afinidades                         | Magalhaes de Azeredo            | Ciclo de Canções       | Soprano                        | 2008 |
| 236 | Amor e Seu Tempo                   | Carlos Drummond de Andrade      | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 237 | Amor, Doce Amor                    | Vilmo Cardoso Fioravante Junior | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 238 | Anexo do Soneto ao Inverno         | Vinícius de Moraes              | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano          | 2008 |
| 239 | Answer July                        | Emily Dickinson                 | Ciclo de Canções       |                                | 2008 |
| 240 | Anulado                            | Zeh Gustavo                     | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 241 | Aprendiz                           | Rui Proença                     | Canto e Piano          |                                | 2008 |
| 242 | Aqui Sobre a Noite                 | Cecília Meireles                | Ciclo de Canções       | Soprano                        | 2008 |

|     |                                |                            |                  |                       |      |
|-----|--------------------------------|----------------------------|------------------|-----------------------|------|
| 243 | Armadura de Nuvens             | Claudia Alencar            | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2008 |
| 244 | As Naus                        | Luis Delfino               | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 245 | As Nuvens                      | Olavo Bilac                | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 246 | Auto-Retrato                   | Lya Luft                   | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2008 |
| 247 | Ímpar                          | Bruno Tolentino            |                  | Barítono              | 2008 |
| 248 | Óculos                         | Lya Luft                   | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2008 |
| 249 | Beauty - Be Not Caused - It is | Emily Dickinson            | Ciclo de Canções |                       | 2008 |
| 250 | Bee! I'm Expecting You!        | Emily Dickinson            | Ciclo de Canções |                       | 2008 |
| 251 | Bela Flor                      |                            | Piano            |                       | 2008 |
| 252 | Beleza Interior                | Paulo Rolim                | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2008 |
| 253 | Boneca de Pano                 | Jorge de Lima              | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2008 |
| 254 | Caminhando                     | Nicolás Guillén            | Ciclo de Canções |                       | 2008 |
| 255 | Campanário                     | Paulo Rolim                | Canto e Piano    | Barítono e Piano      | 2008 |
| 256 | Canção                         | Cecília Meireles           | Coral            |                       | 2008 |
| 257 | Cantigas                       | Jorge de Lima              | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 258 | Canto do Meu Canto             | Thiago de Mello            | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2008 |
| 259 | Canto Final                    |                            |                  |                       | 2008 |
| 260 | Canto Novo - Tocata            |                            | Piano            |                       | 2008 |
| 261 | Carnaval ou Meio-Fio           | Zeh Gustavo                | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 262 | Círculo Vicioso                | Machado de Assis           | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 263 | Chegada                        | Emílio de Menezes          | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2008 |
| 264 | Chuva Misteriosa               |                            | Canto e Piano    | Contralto e Piano     | 2008 |
| 265 | Cinepoema                      | Manuel Bandeira            | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 266 | Convite Triste                 | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 267 | Crepúsculo                     | Martim Fontes              | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 268 | Dádiva                         | Lya Luft                   | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2008 |
| 269 | De Que São Feitos Os Dias      | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 270 | Despontar da Aurora            | Luigi Maurizi              | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 271 | Eis Que                        | Rui Proença                | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 272 | El Pastorcico                  | San Juan de La Cruz        | Canto e Piano    | Barítono e Piano      | 2008 |
| 273 | Elegia                         | João Guimarães             | Canto e Piano    |                       | 2008 |

|     |                                               |                         |                  |         |      |
|-----|-----------------------------------------------|-------------------------|------------------|---------|------|
|     |                                               | Rosa                    |                  |         |      |
| 274 | Encontro                                      | Rui Proença             | Canto e Piano    |         | 2008 |
| 275 | Entre Lágrimas Se Fala                        | Cecília Meireles        | Ciclo de Canções | Soprano | 2008 |
| 276 | Epífona                                       | Alphonsus de Guimaraens | Canto e Piano    |         | 2008 |
| 277 | Era Noite de Lua na Minh'Alma                 | Alphonsus de Guimaraens |                  |         | 2008 |
| 278 | Esse Velho Perfume                            | Alceu Wamosy            | Canto e Piano    |         | 2008 |
| 279 | Estudo Rítmico da Suíte                       |                         | Piano            |         | 2008 |
| 280 | Eternidade                                    | Julia Cortines          | Ciclo de Canções | Soprano | 2008 |
| 281 | Evocação do Recife                            | Manuel Bandeira         | Canto e Piano    |         | 2008 |
| 282 | Existem Junto da Ponte                        | Alphonsus de Guimaraes  | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 283 | Ficávamos Sonhando                            | Alohonsus de Guimaraens | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 284 | Sonhando                                      | Alohonsus de Guimaraens |                  |         | 2008 |
| 285 | Há Um Nome Que Nos Estremece                  | Cecília Meireles        | Ciclo de Canções | Soprano | 2008 |
| 286 | Hino à Música                                 | Ernesto Wayne           | Coral            |         | 2008 |
| 287 | Hope Is The Thing With Feathers               | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 288 | How Still The Bells In Steeples Stand         | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 289 | I Asked No Other Thing                        | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 290 | I Had Been Hungry, All The Years              | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 291 | If I Shouldn't Be Alive                       | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 292 | Light Syeped a Yellow Star                    | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 293 | Our Lives Are Swiss                           | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 294 | Our Share Of Night To Bear                    | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 295 | Over The Fence                                | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 296 | The Bee Is Not Afraid Of Me                   | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 297 | The Pedigree of Honey                         | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 298 | To Make a Prairie It Takes a Clover And a Bee | Emily Dickinson         | Ciclo de Canções |         | 2008 |
| 299 | Tirani                                        | Rui Proença             | Canto e Piano    |         | 2008 |
| 300 | I - Canto Brasileiro                          |                         | Piano            |         | 2008 |
| 301 | II - Canto Sereno                             |                         | Piano            |         | 2008 |

|     |                                          |                               |                     |                               |      |
|-----|------------------------------------------|-------------------------------|---------------------|-------------------------------|------|
| 302 | III - Invenções Dançaveis                |                               | Piano               |                               | 2008 |
| 303 | IV - Jongo                               |                               | Piano               |                               | 2008 |
| 304 | Imagem                                   | Cecília Meireles              | Canto e Piano       | Soprano                       | 2008 |
| 305 | Impressões de Teatro                     | Artur N. Gonçalves de Azevedo | Ciclo de Canções    | Soprano                       | 2008 |
| 306 | Improviso do Amor Perfeito               | Cecília Meireles              | Canto e Piano       | Mezzo-soprano                 | 2008 |
| 307 | Inania Verba                             | Olavo Bilac                   | Canto e Piano       |                               | 2008 |
| 308 | Inibição                                 | Cecília Meireles              | Canto e Piano       | Soprano                       | 2008 |
| 309 | Introdução e Tocata para Violino Solo    |                               | Instrumento Solo    | Violino                       | 2008 |
| 310 | IX - Festa no Brasil                     |                               | Piano               |                               | 2008 |
| 311 | Já Não Tenho Lágrimas                    | Cecília Meireles              | Ciclo de Canções    | Soprano                       | 2008 |
| 312 | Jesus                                    |                               | Instrumento Solo    | Flauta                        | 2008 |
| 313 | Jesus                                    |                               | Ciclo de Canções    | Mezzo-soprano                 | 2008 |
| 314 | Jesus                                    | Texto do Evangelho            | Instrumento e Piano | Flauta e Piano Cadore         | 2008 |
| 315 | Jongo                                    |                               | Piano               |                               | 2008 |
| 316 | Lei                                      | Cecília Meireles              | Canto e Piano       | Tenor                         | 2008 |
| 317 | Lua Adversa                              | Cecília Meireles              | Canto e Piano       | Soprano e Piano               | 2008 |
| 318 | Macumba Ôh Cadeira                       | Mário de Andrade              | Canto e Piano       | Mezzo-soprano                 | 2008 |
| 319 | Mar Demais                               | Lya Luft                      | Canto e Piano       | Tenor                         | 2008 |
| 320 | Mãos que os Lírios Invejam, Mãos Eleitas | Alphonsus de Guimaraens       | Canto e Piano       |                               | 2008 |
| 321 | Minha Bichinha                           |                               | Piano               |                               | 2008 |
| 322 | Momento Musical                          |                               | Música de Câmara    | Flauta, Oboé, Fagote e Cordas | 2008 |
| 323 | Na Terra Estava                          | Guimaraens Passos             | Ciclo de Canções    | Soprano                       | 2008 |
| 324 | Nãã-Giê                                  |                               | Orquestra           |                               | 2008 |
| 325 | Nãã-Giê para Piano                       |                               | Piano               |                               | 2008 |
| 326 | Não Se Mate                              | Carlos Drummond de Andrade    | Canto e Piano       |                               | 2008 |
| 327 | Noneto em Sib Maior - Partitura          |                               | Música de Câmara    |                               | 2008 |
| 328 | Nuvem de Verão                           | J. C. Ramos Filho             | Ciclo de Canções    |                               | 2008 |
| 329 | Olhos Castanhos                          | J. C. Ramos Filho             | Ciclo de Canções    |                               | 2008 |
| 330 | O Bastante                               | Prado Veppo                   | Canto e Piano       |                               | 2008 |
| 331 | O Poeta                                  | Vinícius de                   | Canto e Piano       |                               | 2008 |

|     |                                        |                                |                  |                  |      |
|-----|----------------------------------------|--------------------------------|------------------|------------------|------|
|     |                                        | Moraes                         |                  |                  |      |
| 332 | O Rebelde                              | Charles Baudelaire             | Ciclo de Canções |                  | 2008 |
| 333 | O Riso                                 | Vinícius de Moraes             | Canto e Piano    | Mezzo-soprano    | 2008 |
| 334 | Olhar                                  | Ferreira Gullar                | Canto e Piano    |                  | 2008 |
| 335 | Poema                                  | Ferreira Gullar                | Canto e Piano    |                  | 2008 |
| 336 | Pássaro                                | Cecília Meireles               | Canto e Piano    | Soprano e Piano  | 2008 |
| 337 | Pétala a Pétala                        | Luigi Maurizi                  | Canto e Piano    | Barítono e Piano | 2008 |
| 338 | Perdão Se Pelos Meus Olhos             | Pablo Neruda                   | Canto e Piano    |                  | 2008 |
| 339 | Pobreza                                | Cecília Meireles               | Canto e Piano    | Tenor            | 2008 |
| 340 | Poema de Amor                          | Antonio Carlos Oppermann Thomé |                  |                  | 2008 |
| 341 | Poema Patético                         | Carlos Drummond de Andrade     | Canto e Piano    |                  | 2008 |
| 342 | Poeta Fui de Aspero [sic] Destino      | José Albano                    | Canto e Piano    |                  | 2008 |
| 343 | Por Que Nome Chamaremos                | Cecília Meireles               | Ciclo de Canções | Soprano          | 2008 |
| 344 | Praia                                  | Bernardino da Costa Lopes      | Ciclo de Canções |                  | 2008 |
| 345 | Quando...                              | Casimiro de Abreu              | Canto e Piano    |                  | 2008 |
| 346 | Quarteto de Cordas                     |                                | Música de Câmara |                  | 2008 |
| 347 | Quarteto de Cordas com Soprano e Tenor |                                | Música de Câmara | Soprano e Tenor  | 2008 |
| 348 | Quarteto de Cordas nº4                 |                                | Música de Câmara | Violoncelos      | 2008 |
| 349 | Quarteto de Cordas nº4                 |                                | Música de Câmara | Violas           | 2008 |
| 350 | Quarteto de Cordas nº4                 |                                | Música de Câmara | Violino          | 2008 |
| 351 | Quarteto de Cordas nº10 - Allegro      |                                | Música de Câmara |                  | 2008 |
| 352 | Quarteto de Cordas nº10 - Partitura    |                                | Música de Câmara |                  | 2008 |
| 353 | Quinteto em Dó Maior                   |                                | Música de Câmara |                  | 2008 |
| 354 | Recolhimento                           | Paulo Rolim                    | Canto e Piano    | Mezzo-soprano    | 2008 |
| 355 | Reinvenção                             | Cecília Meireles               | Canto e Piano    | Soprano          | 2008 |
| 356 | Renúncia                               | Manuel Bandeira                | Canto e Piano    | Tenor            | 2008 |

|     |                                                   |                     |                  |                       |      |
|-----|---------------------------------------------------|---------------------|------------------|-----------------------|------|
| 357 | Retrato da Família a Beira Mar                    | Rui Proença         | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 358 | Retrato em Luar                                   | Cecília Meireles    | Canto e Piano    | Para Quatro Vozes     | 2008 |
| 359 | Revelação                                         | Lya Luft            | Canto e Piano    | Barítono              | 2008 |
| 360 | Romantismo                                        | Cecília Meireles    | Canto e Piano    | Soprano               | 2008 |
| 361 | Rua                                               | Cecília Meireles    | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2008 |
| 362 | Sacrifício da Aurora                              | Vinícius de Moraes  | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 363 | Saudade                                           | João Guimarães Rosa | Canto e Piano    | Tenor                 | 2008 |
| 364 | Saudade                                           | Oscar Mgalhães      | Canto e Piano    | Tenor                 | 2008 |
| 365 | Se Não Houvesse Montanhas!                        | Cecília Meireles    | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 366 | Serenata                                          | Augusto de Lima     | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 367 | Socorro                                           | Rui Proença         | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 368 | Sonata para Piano Nº 6 - Dedicada a Artur Cimirro |                     | Sonata           | Piano                 | 2008 |
| 369 | Sonata para Artur Cimirro                         |                     | Sonata           |                       | 2008 |
| 370 | Sonata Artur Cimirro Adagio                       |                     | Sonata           |                       | 2008 |
| 371 | Sonata Artur Cimirro Mais um Movimento            |                     | Sonata           |                       | 2008 |
| 372 | Sonata para Piano - Artur Cimirro Novo Movimento  |                     | Sonata           |                       | 2008 |
| 373 | Sonata Nº 10                                      |                     | Sonata           |                       | 2008 |
| 374 | Sonata Nº 6                                       |                     | Sonata           | Piano                 | 2008 |
| 375 | Sonata Porto Alegre                               |                     | Piano            |                       | 2008 |
| 376 | Soneto ao Inverno                                 | Vinícius de Moraes  | Canto e Piano    | Mezzo-soprano         | 2008 |
| 377 | Soneto do Amor como um Rio                        | Vinícius de Moraes  | Canto e Piano    |                       | 2008 |
| 378 | Soneto do Amor Maior                              | Vinícius de Moraes  | Canto e Piano    | Soprano               | 2008 |
| 379 | Tua Voz                                           | Alceu Wamosy        | Canto e Piano    | Mezzo-soprano         | 2008 |
| 380 | V - Brasileira                                    |                     | Piano            |                       | 2008 |
| 381 | VI - Canto sem Palavras                           |                     | Piano            |                       | 2008 |
| 382 | VII - Noturno Brasileiro                          |                     | Piano            |                       | 2008 |
| 383 | VIII - Variações                                  |                     | Piano            |                       | 2008 |
| 384 | Venturosa de Sonhar-te                            | Cecília Meireles    | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |
| 385 | Velho Tema                                        | Vicente de          | Ciclo de Canções | Soprano               | 2008 |

|     |                                    |                          |                  |                       |      |
|-----|------------------------------------|--------------------------|------------------|-----------------------|------|
|     |                                    | Carvalho                 |                  |                       |      |
| 386 | Venus                              | Francisca Julia da Silva | Ciclo de CANções | Soprano               | 2008 |
| 387 | VI - Canto Sem Palavras            |                          | Piano            |                       | 2008 |
| 388 | X - Peça Ligeira                   |                          | Piano            |                       | 2008 |
| 389 | XI - Estudo Rítmico                |                          | Piano            |                       | 2008 |
| 390 | Retrato em Luar                    | Cecília Meireles         | Canto e Piano    | Mezzo-soprano         | 2009 |
| 391 | XXI - Antefinal noturno            | -                        | Orquestra        | -                     | 2009 |
| 392 | A Canção do Africano               | Castro Alves             | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2009 |
| 393 | A Canção do Violeiro               | Castro Alves             | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2009 |
| 394 | A Canção do Violeiro               | Castro Alves             | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2009 |
| 395 | A Flor Triste                      | Maria Brasil de Leão     | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2009 |
| 396 | A Noite da Minha Terra             |                          | Piano            |                       | 2009 |
| 397 | A Vida Assim nos Afeiçoa           | Manuel Bandeira          | Tenor e Piano    |                       | 2009 |
| 398 | Abescos Solenes                    | -                        | Piano            |                       | 2009 |
| 399 | Allegro Molto                      | -                        | Piano            |                       | 2009 |
| 400 | Allegro para Piano                 | -                        | Piano            |                       | 2009 |
| 401 | Amar em Ti - Por Tudo Quanto Sofro | Gonçalves Dias           | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2009 |
| 402 | Antítese                           | Castro Alves             | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2009 |
| 403 | Antes                              | Alceu Wamosy             | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2009 |
| 404 | Arabescos                          | -                        | Piano            |                       | 2009 |
| 405 | Ardina                             | Mia Couto                | Ciclo de Canções | Tenor                 | 2009 |
| 406 | Assim Eu Te Amo                    | Gonçalves Dias           | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2009 |
| 407 | Astros                             | Mia Couto                | Ciclo de Canções | Tenor                 | 2009 |
| 408 | Astros                             | Mia Couto                | Ciclo de Canções | Mezzo-soprano e Piano | 2009 |
| 409 | Caleidoscópio Real                 |                          | Piano            |                       | 2009 |
| 410 | Canção                             | Cecília Meireles         | Canto e Piano    | Tenor e Piano         | 2009 |
| 411 | Canção 2                           | Cecília Meireles         | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2009 |
| 412 | Canção do Caminho                  | Cecília Meireles         | Canto e Piano    | Soprano e Piano       | 2009 |
| 413 | Cantar do Sabiá I                  | Cecília Meireles         | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2009 |
| 414 | Cantar do Sabiá II                 | Cecília Meireles         | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano | 2009 |

|     |                                                           |                            |                        |                              |      |
|-----|-----------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|------------------------------|------|
| 415 | Cantar do Sabiá III                                       | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 416 | Canto Brasileiro                                          | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          | Tenor e Piano                | 2009 |
| 417 | Canto de Outono                                           | Charles Baudelaire         | Ciclo de Canções       | Tenor                        | 2009 |
| 418 | Carinho Triste                                            | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 419 | Ciclo de 6 sonatas para Piano                             |                            | Sonata                 | Piano                        | 2009 |
| 420 | Ciclo de Peças Livres para Piano - 1                      |                            | Piano                  |                              | 2009 |
| 421 | Ciclo de Peças Livres para Piano - 2                      |                            | Piano                  |                              | 2009 |
| 422 | Ciclo de Peças Livres para Piano - 3                      |                            | Piano                  |                              | 2009 |
| 423 | Ciclo de Peças Livres para Piano - 4 Andantino Brincalhão |                            | Piano                  |                              | 2009 |
| 424 | Ciclo de Peças Livres para Piano - 5 Antiga               |                            | Piano                  |                              | 2009 |
| 425 | Ciclo de Peças Livres para Piano - 6 Um Pouco Marcial     |                            | Piano                  |                              | 2009 |
| 426 | Ciclo do Sabiá I                                          | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 427 | Ciclo do Sabiá II                                         | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 428 | Ciclo do Sabiá III                                        | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 429 | Ciclo do Sabiá IV                                         | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 430 | Ciclo do Sabiá V                                          | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 431 | Ciclo do Sabiá VI                                         | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 432 | Cidade Baixa                                              | Maria Brasil de Leão       | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano        | 2009 |
| 433 | Como Eu Te Amo                                            | Gonçalves Dias             | Canto e Piano          | Tenor e Piano                | 2009 |
| 434 | Como os Passivos Afogados                                 | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                | 2009 |
| 435 | Concerto para Trombone                                    |                            | Orquestra              | Trombone                     | 2009 |
| 436 | Concerto para Trompete em Si b - Partitura                |                            | Instrumento Solo       | Trompete                     | 2009 |
| 437 | Conto de Fadas                                            | Floribela Espanca          | Canto com Instrumentos | Mezzo-soprano, Flute e Piano | 2009 |

|     |                                              |                            |                        |                               |      |
|-----|----------------------------------------------|----------------------------|------------------------|-------------------------------|------|
| 438 | Coro dos Cardadores                          |                            | Orquestra              |                               | 2009 |
| 439 | Crisântemos                                  |                            | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 440 | Desligamento do Poeta                        | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano         | 2009 |
| 441 | En Una Noche Escura                          | San Juan de La Cruz        | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2009 |
| 442 | Encontro                                     | Roberta Reis               | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2009 |
| 443 | Ensemble II sobre poema Maria Brasil de Leão | Maria Brasil de Leão       | Música de Câmara       |                               | 2009 |
| 444 | Estive no Mundo                              | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 445 | Eternidade Inútil                            | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano         | 2009 |
| 446 | Extensão                                     | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 447 | Fanatismo                                    | Florbela Espanca           |                        | Soprano e Piano               | 2009 |
| 448 | Fanatismo                                    |                            | Ciclo de Canções       | Soprano                       | 2009 |
| 449 | Fim                                          | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          | Tenor                         | 2009 |
| 450 | I - A Espera                                 | Mia Couto                  | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2009 |
| 451 | II - Sagração                                |                            | Orquestra              |                               | 2009 |
| 452 | III - O Esguio Propósito                     |                            | Orquestra              |                               | 2009 |
| 453 | Ilha de Moçambique                           | Mia Couto                  | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2009 |
| 454 | Inesperadamente                              | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 455 | Inscrição                                    | Cecília Meireles           | Canto com Instrumentos | Mezzo-soprano, Flauta e Piano | 2009 |
| 456 | Intenção                                     | Alceu Wamosy               | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano         | 2009 |
| 457 | Intenção                                     | Alceu Wamosy               | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2009 |
| 458 | IX - Estruxularias                           |                            | Orquestra              | Barítono                      | 2009 |
| 459 | Já Não Há Mais Dias Novos, Sabiá             | Cecília Meireles           | Canto e Piano          |                               | 2009 |
| 460 | Lembrança Alada                              | Mia Couto                  | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2009 |
| 461 | Lembrança Alada                              | Mia Couto                  | Canto e Piano          | Soprano e Piano               | 2009 |
| 462 | Lua Adversa                                  | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano         | 2009 |
| 463 | Luar na Mata                                 | João Guimarães Rosa        | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano         | 2009 |
| 464 | Marcha Bodas de Ouro - Entrada               |                            |                        |                               | 2009 |
| 465 | Marcha Bodas de Ouro -                       |                            |                        |                               | 2009 |

|     |                                    |                            |                        |                                     |      |
|-----|------------------------------------|----------------------------|------------------------|-------------------------------------|------|
|     | Saída                              |                            |                        |                                     |      |
| 466 | Marcha Lírica II                   |                            | Piano                  |                                     | 2009 |
| 467 | Marcha Lírica para Piano de 1960   |                            | Piano                  |                                     | 2009 |
| 468 | Melancolia                         |                            | Orquestra              |                                     | 2009 |
| 469 | Melodia Melancólica                |                            | Instrumento Solo       | Oboé                                | 2009 |
| 470 | Mensagem                           | Maria Brasil de Leão       | Canto e Piano          | Tenor                               | 2009 |
| 471 | Meu Cáspio - Tu                    | Antonio Risério            |                        | Mezzo-soprano                       | 2009 |
| 472 | Meu Coração                        | Alceu Wamosy               | Canto e Piano          | Tenor                               | 2009 |
| 473 | Milagre de Amor                    | Alceu Wamosy               | Canto e Piano          | Soprano                             | 2009 |
| 474 | Minuano                            | Maria Brasil de Leão       | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                       | 2009 |
| 475 | Natal                              | Carlos Drummond de Andrade | Ciclo de Canções       |                                     | 2009 |
| 476 | Não Sinto Mais No Meu Peito, Sabiá | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                       | 2009 |
| 477 | No Hospital                        |                            | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                       | 2009 |
| 478 | Noites de Saudade                  | Florbela Espanca           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano               | 2009 |
| 479 | Noturno                            |                            | Piano                  |                                     | 2009 |
| 480 | O Beijo e a Lágrima                | Mia Couto                  | Ciclo de Canções       | Tenor                               | 2009 |
| 481 | O Macaco Bem Informado             |                            | Orquestra              | Tenor                               | 2009 |
| 482 | O Nome                             | Carlos Drummond de Andrade | Canto com Instrumentos | Mezzo-soprano, Flauta, Oboé e Piano | 2009 |
| 483 | O Passarinho em Toda Parte         | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          | Tenor                               | 2009 |
| 484 | O Vento                            | Prado Veppo                | Canto e Piano          | Soprano e Piano                     | 2009 |
| 485 | Os Versos Que Te Fiz               |                            | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                       | 2009 |
| 486 | Paisagem                           | Vinicius de Moraes         | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                       | 2009 |
| 487 | Palavra que Desnudo                | Mia Couto                  | Ciclo de Canções       |                                     | 2009 |
| 488 | Pássaro                            | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano               | 2009 |
| 489 | Pequena Canção                     | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano               | 2009 |
| 490 | Prelúdio da Ópera Dom Quixote      |                            | Orquestra              |                                     | 2009 |
| 491 | Presto                             |                            | Piano                  |                                     | 2009 |
| 492 | Primeira Elegia                    | Carpinejar                 | Canto e Piano          |                                     | 2009 |

|     |                                     |                                  |                        |                               |      |
|-----|-------------------------------------|----------------------------------|------------------------|-------------------------------|------|
| 493 | Provérbios e Cantares               | Antonio Machado                  | Coral                  | Soprano, Alto,<br>Tenor, Bass | 2009 |
| 494 | Quarta Elegia                       | Carpinejar                       | Canto e Piano          |                               | 2009 |
| 495 | Regio                               | Mia Couto                        | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2009 |
| 496 | Rimas & Rumos                       | João José de<br>Oliveira Machado | Canto e Piano          | Tenor                         | 2009 |
| 497 | Rios Riachos                        | Antonio Risério                  |                        | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 498 | Romance                             | Outros                           | Instrumento e<br>Piano | Violino e Piano               | 2009 |
| 499 | Rondó do Capitão                    | Manuel Bandeira                  | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2009 |
| 500 | Súplica                             | Castro Alves                     | Canto e Piano          | Tenor                         | 2009 |
| 501 | Se Fosse                            | Maria Brasil de<br>Leão          | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 502 | Se Não Houvesse<br>Montanhas!       | Cecília Meireles                 | Ciclo de Canções       | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 503 | Segunda Elegia                      | Carpinejar                       | Canto e Piano          |                               | 2009 |
| 504 | Ser Poeta                           | Florbela Espanca                 | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2009 |
| 505 | Ser Poeta                           | Florbela Espanca                 | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2009 |
| 506 | Sobre as Muralhas do Mar            | Cecília Meireles                 | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2009 |
| 507 | Solidão                             | Maria Brasil de<br>Leão          | Canto e Piano          | Soprano                       | 2009 |
| 508 | Sonata das Bodas de Ouro            |                                  | Sonata                 | Piano e Coro                  | 2009 |
| 509 | Soneto                              | Maria Brasil de<br>Leão          | Canto e Piano          | Soprano                       | 2009 |
| 510 | Soneto                              | Maria Brasil de<br>Leão          | Canto e Piano          | Tenor                         | 2009 |
| 511 | Soneto da Loucura - Cena I          |                                  | Orquestra              |                               | 2009 |
| 512 | Soneto de Natal                     | Maria Brasil de<br>Leão          | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 513 | Sonho Humilde                       | Alceu Wamosy                     | Canto e Piano          | Barítono                      | 2009 |
| 514 | Tempo de Calsa                      | Manuel Bandeira                  | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 515 | Terceira Elegia                     | Carpinejar                       | Canto e Piano          |                               | 2009 |
| 516 | Terra                               | Alceu Wamosy                     | Canto e Piano          | Mezzo-soprano                 | 2009 |
| 517 | Trio da Bem Amada                   |                                  | Música de<br>Câmara    | 2 Oboés e Fagote              | 2009 |
| 518 | Trio da Bem Amada                   |                                  | Música de<br>Câmara    |                               | 2009 |
| 519 | Trio da Bem Amada - 1º<br>movimento |                                  | Música de<br>Câmara    | 2 Oboés e Fagote              | 2009 |
| 520 | Trio da Bem Amada - 2º<br>movimento |                                  | Música de<br>Câmara    |                               | 2009 |

|     |                                                |                               |                  |                                              |      |
|-----|------------------------------------------------|-------------------------------|------------------|----------------------------------------------|------|
| 521 | Tristeza Obscura                               | Alceu Wamosy                  | Canto e Piano    | Mezzo-soprano                                | 2009 |
| 522 | Ubiquidade                                     | Manuel Bandeira               | Canto e Piano    | Mezzo-soprano                                | 2009 |
| 523 | Ubiquidade                                     | Manuel Bandeira               | Canto e Piano    | Soprano e Piano                              | 2009 |
| 524 | Um Canto Novo Fraternal<br>Dedicado ao Ernesto |                               | Piano            |                                              | 2009 |
| 525 | Um Vi Uma Rosa (sic?)                          | Manuel Bandeira               | Canto e Piano    | Mezzo-soprano                                | 2009 |
| 526 | Valsa de São João del Rei                      | Guilhermino Cesar             | Canto e Piano    | Tenor                                        | 2009 |
| 527 | Variações sobre Bênção                         |                               |                  | Piano                                        | 2009 |
| 528 | Velha Chácara                                  | Manuel Bandeira               | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                | 2009 |
| 529 | Velha Piratini                                 | João José de Oliveira Machado | Canto e Piano    | Tenor                                        | 2009 |
| 530 | Verão Carioca                                  | Carlos Drummond de Andrade    | Canto e Piano    | Mezzo-soprano                                | 2009 |
| 531 | Versos                                         |                               | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e piano                        | 2009 |
| 532 | Versos                                         |                               | Ciclo de Canções | Mezzo-soprano e piano                        | 2009 |
| 533 | VIII - A Lã e a Pedra                          |                               | Orquestra        | Barítono, Coro e Solo Barítono com Orquestra | 2009 |
| 534 | X - A Ilha (continuação)                       |                               | Orquestra        |                                              | 2009 |
| 535 | Volta                                          | Manuel Bandeira               | Canto e Piano    | Tenor                                        | 2009 |
| 536 | X - Petição Genuflexa                          |                               | Orquestra        |                                              | 2009 |
| 537 | XI - Disquisição na Insônia                    |                               | Orquestra        |                                              | 2009 |
| 538 | XII - Briga e Desbriga                         |                               | Orquestra        |                                              | 2009 |
| 539 | XIV - No Verde Prado                           |                               | Orquestra        |                                              | 2009 |
| 540 | XIX - Solilóquio da Renúncia                   |                               | Orquestra        | Tenor, Solo Tenor, Redução Piano             | 2009 |
| 541 | XV - O Recado                                  |                               | Orquestra        | Coro Masculino e Flauta                      | 2009 |
| 542 | XV - O Recado                                  |                               | Orquestra        | Coro Masculino e Violoncelo Solo             | 2009 |
| 543 | XX - Na Estrada de Saragoça                    |                               | Orquestra        | Barítono, Solo Barítono, Redução piano       | 2009 |
| 544 | A Canção da Vida                               | Mário Quintana                | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano                        | 2010 |
| 545 | A Doçura                                       | Venina de Bem Queiroz         | Ciclo de Canções | Soprano e Piano                              | 2010 |
| 546 | A Imagem Perdida                               | Mário Quintana                | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                | 2010 |
| 547 | Acordar                                        | Venina de Bem                 | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                | 2010 |

|     |                                |                            |                  |                              |      |
|-----|--------------------------------|----------------------------|------------------|------------------------------|------|
|     |                                | Queiroz                    |                  |                              |      |
| 548 | Agradecimento                  | Venina de Bem Queiroz      | Ciclo de Canções | Soprano, alto, tenor, bass   | 2010 |
| 549 | Allegro                        | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |
| 550 | Amar                           | Floribela Espanca          | Canto e Piano    | Soprano e Piano              | 2010 |
| 551 | Amor                           | Adélia Prado               | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |
| 552 | Anseios da Alma                | Venina de Bem Queiroz      | Ciclo de Canções | Soprano e Piano              | 2010 |
| 553 | Óculos                         | Lya Luft                   | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano        | 2010 |
| 554 | Barcarola                      | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |
| 555 | Boneca de Pano                 | Jorge de Lima              | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano        | 2010 |
| 556 | Canção da Alta Noite           | Cecília Meireles           | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano        | 2010 |
| 557 | Canção do Amor Perfeito        | Cecília Meireles           | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |
| 558 | Canto Amoroso                  |                            | Música de Câmara | Flauta, Oboé, Fagote         | 2010 |
| 559 | Círculo                        | Lya Luft                   | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano        | 2010 |
| 560 | Centauro Escarlata             | José Inácio Vieira de Melo | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |
| 561 | Cidreira                       |                            | Piano            |                              | 2010 |
| 562 | Cobertor da Noite              | Venina de Bem Queiroz      | Ciclo de Canções | Soprano, Tenor, Flute, Piano | 2010 |
| 563 | Concerto para Flauta e Oboé    |                            | Música de Câmara | Flauta, Oboé                 | 2010 |
| 564 | Felicidade                     | Manuel Bandeira            | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano        | 2010 |
| 565 | Flores Surpresas               | Venina de Bem Queiroz      | Ciclo de Canções | Tenor e Piano                | 2010 |
| 566 | Fragmento                      | Jorge Luis Borges          | Ciclo de Canções | Tenor e Piano                | 2010 |
| 567 | Lua das Noites Pálidas         | Alphonsus de Guimaraes     | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano        | 2010 |
| 568 | Magnificat                     | Fernando Pessoa            | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |
| 569 | Música Nova em Forma de Sonata |                            | Sonata           | Viola de Arame (Caipira)     | 2010 |
| 570 | Me és Vida                     | Venina de Bem Queiroz      | Ciclo de Canções | Soprano e Piano              | 2010 |
| 571 | O Amor Dentro da Gente         | Venina de Bem Queiroz      | Ciclo de Canções | Tenor e Piano                | 2010 |
| 572 | O Escândalo da Rosa            | Vinícius de                | Canto e Piano    | Tenor e Piano                | 2010 |

|     |                                   |                       |                  |                                                         |      |
|-----|-----------------------------------|-----------------------|------------------|---------------------------------------------------------|------|
|     |                                   | Moraes                |                  |                                                         |      |
| 573 | O Poeta Canta a Si Mesmo          | Mário Quintana        | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano                                   | 2010 |
| 574 | Outono                            | Pablo Neruda          | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 575 | Pétala a Pétala                   | Luigi Maurizi         | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano                                   | 2010 |
| 576 | Pequena Sinfonia                  |                       | Orquestra        | Piccolo, 2 Flautas, 2 Oboés, 2 Fagotes, 1 Contra-fagote | 2010 |
| 577 | Poema de Amor                     | Mário Faustino        | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 578 | Poema do Mais Triste Maio         | Manuel Bandeira       | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 579 | Poema Relativo                    | Jorge de Lima         | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 580 | Poemas Italianos: Mural Risonho   | Cecília Meireles      | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 581 | Poemas Italianos: Pompéia         | Cecília Meireles      | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 582 | Poesia é Luz                      | Venina de Bem Queiroz | Ciclo de Canções | Soprano e Piano                                         | 2010 |
| 583 | Sonhos                            | Venina de Bem Queiroz | Ciclo de Canções | Soprano e Piano                                         | 2010 |
| 584 | Sonhos                            | Venina de Bem Queiroz | Ciclo de Canções | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 585 | Tu e a Vida                       | Venina de Bem Queiroz | Ciclo de Canções | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 586 | Punhal                            | Federico Garcia Lorca | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 587 | Realidade                         | Fernando Pessoa       | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 588 | Sexteto em Dó Maior - Sonho Maior |                       | Música de Câmara | 2 Flautas, 2 Oboés, 2 Baixos                            | 2010 |
| 589 | Sexteto em mi bemol maior         |                       | Música de Câmara | 2 Flautas, 2 Oboés, 1 Fagote, 2 Pratos                  | 2010 |
| 590 | Sinos de Oxford                   | Vinícius de Moraes    | Canto e Piano    | Mezzo-soprano, Soprano e Piano                          | 2010 |
| 591 | Sonata para Piano (do Comendador) |                       | Sonata           | Piano                                                   | 2010 |
| 592 | Soneto                            | Sully Prudhomme       | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |
| 593 | Soneto da Rosa                    | Ernesto Wayne         | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano                                   | 2010 |
| 594 | Soneto da Solidão                 | Ernesto Wayne         | Canto e Piano    | Barítono e Piano                                        | 2010 |
| 595 | Soneto de Véspera                 | Vinícius de Moraes    | Canto e Piano    | Mezzo-soprano e Piano                                   | 2010 |
| 596 | Sugestão                          | Cecília Meireles      | Canto e Piano    | Soprano e Piano                                         | 2010 |
| 597 | Templo                            | José Inácio Vieira    | Canto e Piano    | Tenor e Piano                                           | 2010 |

|     |                                |                            |                        |                         |      |
|-----|--------------------------------|----------------------------|------------------------|-------------------------|------|
|     |                                | de Melo                    |                        |                         |      |
| 598 | Troféu                         | Jorge Luis Borges          | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2010 |
| 599 | Un Cuchillo en el Norte        | Jorge Luis Borges          | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2010 |
| 600 | Vuelve                         | Jorge Luis Borges          | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2010 |
| 601 | Variantes Musicais             |                            | Piano                  |                         | 2010 |
| 602 | A Onda                         | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Mezzo-soprano e Piano   | 2011 |
| 603 | 2º Concerto de Violino         | Alphonsus de Guimaraens    | Instrumento solo       | Violino                 | 2011 |
| 604 | 8ª Sombra - Último Fantasma    | Castro Alves               | Ciclo de Canções       | Tenor                   | 2011 |
| 605 | A Busca                        | Marisul T. Giugno          | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2011 |
| 606 | A Criação                      | Ary Albuquerque            | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2011 |
| 607 | A Dama Branca                  | Manuel Bandeira            | Canto com Instrumentos | Tenor, Oboé e Piano     | 2011 |
| 608 | A Estrada                      | Weydson Barros Leal        | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2011 |
| 609 | A Morada dos Ventos            | Ary Albuquerque            | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2011 |
| 610 | Acalanto                       | Orlando Fonseca            | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2011 |
| 611 | Adeuses                        | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Soprano e Piano         | 2011 |
| 612 | Amar                           | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          | Tenor, Soprano e Piano  | 2011 |
| 613 | Amar e Ser Amado               | Castro Alves               | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2011 |
| 614 | Amstras no Concerto de Violino | Zeh Gustavo                | Instrumento Solo       | Violino                 | 2011 |
| 615 | Ando Colhendo Flores Tristes   | Alphonsus de Guimaraens    | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2011 |
| 616 | Ao Clarão do Fósforo           | Józef Baran                | Ciclo de Canções       | Tenor                   | 2011 |
| 617 | Atravessando o Deserto         | Fany Aktinol               | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano           | 2011 |
| 618 | Ária do Luar                   | Alphonsus de Guimaraens    | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2011 |
| 619 | Bailado (Continuação)          | Alphonsus de Guimaraens    |                        |                         | 2011 |
| 620 | Ballet                         | Vitto Santos               | Ciclo de Canções       | Tenor                   | 2011 |
| 621 | Bola                           | Dilan Camargo              | Ciclo de Canções       | Soprano, Flauta e Piano | 2011 |
| 622 | Brinciar                       | Dilan Camargo              | Ciclo de Canções       | Soprano, Flauta e Piano | 2011 |
| 623 | Cabra - Cega                   | Dilan Camargo              | Ciclo de Canções       | Soprano                 | 2011 |
| 624 | Canção da Alta Noite           | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2011 |
| 625 | Canção da Tarde no Campo       | Cecília Meireles           | Ciclo de Canções       | Soprano, Oboé e         | 2011 |

|     |                                                        |                     |                          |                         |      |
|-----|--------------------------------------------------------|---------------------|--------------------------|-------------------------|------|
|     |                                                        |                     |                          | Piano                   |      |
| 626 | Canção para a Minha Morte                              | Manuel Bandeira     | Canto com Instrumentos   | Tenor, Oboé e Piano     | 2011 |
| 627 | Canto Belo                                             |                     | Piano                    | Piano                   | 2011 |
| 628 | Canto Expressivo                                       |                     | Piano                    |                         | 2011 |
| 629 | Castelã da Tristeza                                    | Florbela Espanca    | Ciclo de Canções         | Soprano e Piano         | 2011 |
| 630 | Charneca em Flor                                       | Florbela Espanca    | Ciclo de Canções         | Soprano e Piano         | 2011 |
| 631 | Ciclo do Tempo                                         | Ary Albuquerque     | Ciclo de Canções         | Tenor e Piano           | 2011 |
| 632 | Cinema                                                 | Carlos de Oveira    | Ciclo de Canções         | Tenor                   | 2011 |
| 633 | Como a Pluma                                           | Fany Aktinol        | Ciclo de Canções         | Soprano e Piano         | 2011 |
| 634 | Sua Voz Pequena                                        | Fany Aktinol        | Ciclo de Canções         | Soprano e Piano         | 2011 |
| 635 | Concerto de Violino                                    | Józef Baran         | Ciclo de Canções         | Violino e Piano         | 2011 |
| 636 | Concerto de Violino - Fragmentado                      | Florbela Espanca    | Instrumento Solo         | Violino                 | 2011 |
| 637 | Concerto de Violino e Piano - 1º tempo - Allegro Molto |                     | Instrumento e Piano      | Violino e Piano         | 2011 |
| 638 | Concerto de Violino e Piano - 2º tempo - Adagio        |                     | Instrumento e Piano      | Violino e Piano         | 2011 |
| 639 | Concerto de Violino e Piano - 3º tempo - Final         |                     | Instrumento e Piano      | Violino e Piano         | 2011 |
| 640 | Concerto de Violino e Piano - Coda                     |                     | Instrumento e Piano      | Violino e Piano         | 2011 |
| 641 | Concerto Violino e Piano - 1º tempo                    |                     | Instrumento Solo e Piano | Violino e Piano         | 2011 |
| 642 | Dentro Da Tarde                                        | Alceu Wamosy        | Canto e Piano            | 2 Sopranos e Piano      | 2011 |
| 643 | Desesperança                                           | Manuel Bandeira     | Canto e Piano            | Tenor e Piano           | 2011 |
| 644 | Duo De Amor                                            | Alceu Wamosy        | Canto e Piano            | Tenor e Piano           | 2011 |
| 645 | Ei, Chefe                                              | Zeh Gustavo         | Canto e Piano            | Tenor e Piano           | 2011 |
| 646 | Em Esplendor Selvagem                                  | Fany Atkinol        | Ciclo de Canções         | Tenor e Piano           | 2011 |
| 647 | Emanado pelos Oceanos                                  | Fany Atkinol        | Ciclo de Canções         | Tenor e Piano           | 2011 |
| 648 | Esconde - Esconde                                      | Dilan Camargo       | Ciclo de Canções         | Flauta, Soprano e Piano | 2011 |
| 649 | Esperança                                              | Vicente de Carvalho | Coral                    |                         | 2011 |
| 650 | Este Livro                                             | Florbela Espanca    | Ciclo de Canções         | Canto e Piano           | 2011 |
| 651 | Eu                                                     | Florbela Espanca    | Ciclo de Canções         | Soprano e Piano         | 2011 |
| 652 | Eu e o Outono                                          | Alceu Wamosy        | Canto e Piano            | Soprano                 | 2011 |
| 653 | Fantasia                                               |                     | Piano                    | Piano                   | 2011 |

|     |                                          |                         |                        |                               |      |
|-----|------------------------------------------|-------------------------|------------------------|-------------------------------|------|
| 654 | Fantasia (continuação)                   |                         | Piano                  | Piano                         | 2011 |
| 655 | Folhas de Rosa                           | Florbela Espanca        | Canto com Instrumentos | Soprano, Flauta, Oboé e Piano | 2011 |
| 656 | Ginle Bele                               | Vitto Santos            | Ciclo de Canções       | Flauta                        | 2011 |
| 657 | Glissé para Trombone de Vara - Partitura |                         | Instrumento Solo       | Trombone                      | 2011 |
| 658 | Há Uma Estrela No Céu                    | Fany Aktinol            | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 659 | Hinos de Paz                             | Nelson Rech             | Canto e Piano          | Tenor                         | 2011 |
| 660 | II - Canção                              | Weydson Barros Leal     | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 661 | III - Partilha                           | Weydson Barros Leal     | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 662 | IV - A Carta                             | Weydson Barros Leal     | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 663 | Ilha Verde                               | Virgílio de Oliveira    | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 664 | Inspiração                               | Marisul T. Giugno       | Canto e Piano          | Tenor                         | 2011 |
| 665 | Interrogação                             | Florbela Espanca        | Canto e Piano          | Tenor                         | 2011 |
| 666 | Música para Cordas                       |                         | Música de Câmara       |                               | 2011 |
| 667 | Mendiga                                  | Florbela Espanca        | Canto e Piano          | Tenor                         | 2011 |
| 668 | Meu Pai                                  | Moisés Menezes          | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 669 | Meus Pés                                 | Cecília Meireles        | Ciclo de Canções       | Soprano, Oboé e Piano         | 2011 |
| 670 | Mocidade e Morte                         | Castro Alves            | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2011 |
| 671 | Na Primavera                             | Fany Aktinol            | Ciclo de Canções       | Soprano e Piano               | 2011 |
| 672 | Nº 1 Desiludido                          | Alceu Wamosy            | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2011 |
| 673 | Nº 2 Lindo e Sutil Traçado que Ficaste   | Luiz de Camões          | Ciclo de Canções       |                               | 2011 |
| 674 | Não Sabes                                | Castro Alves            | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2011 |
| 675 | No Verão                                 | Fany Aktinol            | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 676 | Noturno Nº 1                             | Afif Jorge Simões Filho | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 677 | O Cinamomo Floresce                      | Alphonsus de Guimaraens | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 678 | O Gato                                   | Charles Baudelaire      | Canto e Piano          |                               | 2011 |
| 679 | O Gato por Dentro                        |                         | Canto e Piano          | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 680 | O Laço de Fita                           | Castro Alves            | Ciclo de Canções       | Tenor                         | 2011 |
| 681 | O Mar                                    | Fany Aktinol            | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                 | 2011 |
| 682 | O Relógio                                | Vinícius de Moraes      | Canto e Piano          | Soprano e Piano               | 2011 |

|     |                                                         |                           |                        |                                   |      |
|-----|---------------------------------------------------------|---------------------------|------------------------|-----------------------------------|------|
| 683 | O Sono Antecedente                                      | Jorge de Lima             | Canto e Piano          | Tenor                             | 2011 |
| 684 | O Teu Nome, Senhora, é a Estrela da Alva                | Alphonsus de Guimaraens   | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2011 |
| 685 | Os Meus Passos                                          | Cecília Meireles          | Ciclo de Canções       | Soprano, Oboé e Piano             | 2011 |
| 686 | Ovo Choco                                               | Dilan Camargo             | Ciclo de Canções       | Soprano, Flauta e Piano           | 2011 |
| 687 | Peça                                                    |                           | Piano                  | Piano                             | 2011 |
| 688 | Peça para Flauta - Partitura 1º Movimento               |                           | Instrumento e Piano    | Flauta e Piano                    | 2011 |
| 689 | Peça para 3 Trompetes em Si b e 3 Trombones - Partitura |                           |                        | 3 Trompetes em Si b e 3 Trombones | 2011 |
| 690 | Peça para Flauta                                        |                           | Instrumento e Piano    | Flauta e Piano                    | 2011 |
| 691 | Peça para Flauta - Partitura 2º Movimento               |                           | Instrumento e Piano    | Flauta e Piano                    | 2011 |
| 692 | Peça para Flauta - Partitura 3º Movimento               |                           | Instrumento e Piano    | Flauta e Piano                    | 2011 |
| 693 | Peça para Flauta - Partitura Final                      |                           | Instrumento e Piano    | Flauta e Piano                    | 2011 |
| 694 | Pequena Grande Cidade                                   | Izabel Eri Diehl          | Ciclo de Canções       | Tenor                             | 2011 |
| 695 | Poema com pássaros                                      | Adelmo Genro              | Canto e Piano          | Tenor                             | 2011 |
| 696 | Poema Espanhol                                          | Vitto Santos              | Ciclo de Canções       | Tenor                             | 2011 |
| 697 | Poesia do Dia                                           |                           | Ciclo de Canções       |                                   | 2011 |
| 698 | Poetas                                                  | Florbela Espanca          | Canto com Instrumentos | Tenor, Flauta, Oboé e Piano       | 2011 |
| 699 | Por Amor                                                | Ozy Pinheiro Souto        | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2011 |
| 700 | Por Mais Brasil                                         | Nelson Rech               | Canto e Piano          | Tenor e Soprano ou Mezzo-soprano  | 2011 |
| 701 | Predestinação                                           | Alceu Wamosy              | Canto e Piano          | Tenor                             | 2011 |
| 702 | Profunda e Sublimada                                    | Fany Aktinol              | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                     | 2011 |
| 703 | Renúncia                                                | Manuel Bandeira           | Canto e Piano          | Soprano                           | 2011 |
| 704 | Renúncia                                                | Manuel Bandeira           | Canto com Instrumentos | Tenor, Violino e Piano            | 2011 |
| 705 | Romance na Tafona                                       | Antonio Carlos Machado    | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2011 |
| 706 | Rua                                                     | Cecília Meireles          | Canto e Piano          | Soprano e Piano                   | 2011 |
| 707 | Sapateia                                                | Marcolino C. Coelho Lopes | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano                     | 2011 |
| 708 | Segundo Concerto de Violino - 1º mov.                   |                           | Instrumento e Piano    | Violino e Piano                   | 2011 |

|     |                                                          |                            |                        |                       |      |
|-----|----------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|-----------------------|------|
| 709 | Segundo Concerto de Violino - 2º mov. Andante Expressivo |                            | Instrumento e Piano    | Violino e Piano       | 2011 |
| 710 | Segundo Concerto de Violino - 3º mov. Allegro Molto      |                            | Instrumento e Piano    | Violino e Piano       | 2011 |
| 711 | Simpatia                                                 | Casimiro de Abreu          | Canto e Piano          | Tenor                 | 2011 |
| 712 | Simpatia                                                 | Casimiro de Abreu          | Canto com Instrumentos | Tenor, Flauta e Piano | 2011 |
| 713 | Soneto                                                   | Fagundes Varela            | Canto e Piano          | Tenor                 | 2011 |
| 714 | Sonhos                                                   | Florbela Espanca           | Canto e Piano          | Soprano ou Tenor      | 2011 |
| 715 | Telefone Sem Fio                                         | Dilan Camargo              | Ciclo de Canções       | Soprano               | 2011 |
| 716 | Tortura                                                  | Florbela Espanca           | Canto e Piano          | Soprano e Piano       | 2011 |
| 717 | Vaidade                                                  | Florbela Espanca           | Canto e Piano          | Soprano e Piano       | 2011 |
| 718 | Versos de Orgulho                                        | Florbela Espanca           | Canto e Piano          | Soprano e Piano       | 2011 |
| 719 | Versos!... Sei lá!                                       | Florbela Espanca           | Canto e Piano          | Tenor e Piano         | 2011 |
| 720 | Versos!... Sei lá!                                       | Florbela Espanca           | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano         | 2011 |
| 721 | Três Cantos                                              | Alphonsus de Guimaraens    | Canto e Piano          | Tenor e Piano         | 2011 |
| 722 | Três Cantos                                              | Castro Alves               | Ciclo de Canções       | Tenor                 | 2011 |
| 723 | Um Pássaro Errante                                       | Nelson Rech                | Canto e Piano          | Tenor                 | 2011 |
| 724 | Uma Serenata                                             |                            | Piano                  | Piano                 | 2011 |
| 725 | V - Intermezzo                                           | Weydson Barros Leal        | Ciclo de Canções       | Piano Solo            | 2011 |
| 726 | VI - Geraz                                               | Weydson Barros Leal        | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano         | 2011 |
| 727 | VII - M                                                  | Weydson Barros Leal        | Ciclo de Canções       | Tenor e Piano         | 2011 |
| 728 | Vamos Trocar uns Sonhos                                  | Joca Reinnens Terron       | Ciclo de Canções       |                       | 2011 |
| 729 | Versos Íntimos                                           | Augusto dos Anjos          | Canto e Piano          | Barítono              | 2011 |
| 730 | Volta                                                    | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Tenor                 | 2011 |
| 731 | Vou Contar Neste Cordel                                  | Olegário Mariano           | Ciclo de Canções       |                       | 2011 |
| 732 | Vício Antigo                                             | Affonso Romano de Santanna | Canto e Piano          | Tenor e Piano         | 2012 |
| 733 | 12 Duos para Violino                                     | -                          | Música de Câmara       | Violino               | 2012 |
| 734 | A Borralheira                                            | Luis Guimarães Junior      | Canto e Piano          | Barítono e Piano      | 2012 |
| 735 | A Noite Branca                                           | Lêdo Ivo                   | Ciclo de Canções       | Tenor                 | 2012 |

|     |                                                   |                            |                        |                                   |      |
|-----|---------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|-----------------------------------|------|
| 736 | A Porta Escancarada                               | Lêdo Ivo                   | Ciclo de Canções       | Soprano                           | 2012 |
| 737 | Abnegado                                          | Alceu Wamosy               | Canto com Instrumentos | Tenor, Violino e Piano            | 2012 |
| 738 | Amar                                              | Florbela Espanca           | Ciclo de Canções       | Soprano                           | 2012 |
| 739 | Andante - Uma Bela Inspiração                     | -                          | Piano                  |                                   | 2012 |
| 740 | Ao Dia que Passa                                  | Lêdo Ivo                   | Ciclo de Canções       | Soprano                           | 2012 |
| 741 | Bela Viagem                                       |                            | Piano                  |                                   | 2012 |
| 742 | Canção do Amor Perfeito                           | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Soprano e Piano                   | 2012 |
| 743 | Canção do Exílio - Meu Lar                        | Casimiro de Abreu          | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2012 |
| 744 | Cantiga da Amiga Deixada                          | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Soprano, Alto, Tenor e Piano      | 2012 |
| 745 | Canto Quase Elegíaco                              |                            | Instrumento e Piano    | Violino e Piano                   | 2012 |
| 746 | Cântico                                           | Vitto Santos               | Ciclo de Canções       | Tenor                             | 2012 |
| 747 | Como se Desce uma Montanha                        | Affonso Romano de Santanna | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2012 |
| 748 | Concerto de Violino Cidreira                      |                            | Instrumento Solo       | Violino                           | 2012 |
| 749 | Concerto de Violino em Dó Maior                   |                            | Instrumento Solo       | Violino                           | 2012 |
| 750 | Conjunto de Percussão [sic]                       |                            | Instrumento Solo       | Violino                           | 2012 |
| 751 | Deixa                                             | Heronildo Cordeiro Calado  | Ciclo de Canções       | Soprano e Tenor                   | 2012 |
| 752 | Devaneio                                          | Hilda Persiani             | Ciclo de Canções       |                                   | 2012 |
| 753 | Devaneios para Orquestra Sinfônica                |                            | Orquestra              |                                   | 2012 |
| 754 | Duo Pujante para Violino e Violoncelo             |                            | Música de Câmara       | Violino e Violoncelo              | 2012 |
| 755 | Emigrantes para Tenor, Flauta, Oboé e Contrabaixo | Cecília Meireles           | Música da Câmara       | Tenor, Flauta, Oboé e Contrabaixo | 2012 |
| 756 | Emigrantes para Voz e Coro Misto                  | Cecília Meireles           | Coral                  | Voz e Coro Misto                  | 2012 |
| 757 | Encantamento                                      |                            | Piano                  | Piano                             | 2012 |
| 758 | Envelhecendo                                      | Emílio de Menezes          | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2012 |
| 759 | Epitáfio                                          | Vinícius de Moraes         | Canto e Piano          | Tenor e Piano                     | 2012 |
| 760 | Esconderijos do Tempo - Os Poemas                 | Mário Quintana             | Canto e Piano          | Tenor                             | 2012 |
| 761 | Eterna Tarde                                      | Alceu Wamosy               | Ciclo de Canções       | Tenor ou Soprano                  | 2012 |
| 762 | Fantasia nº 4 para                                |                            | Instrumento Solo       | Violoncelo                        | 2012 |

|     |                                          |                            |                     |                                              |      |
|-----|------------------------------------------|----------------------------|---------------------|----------------------------------------------|------|
|     | Violoncelo                               |                            |                     |                                              |      |
| 763 | Fantasia nº 5 para Flauta e Piano        |                            | Instrumento e Piano | Flauta e Piano                               | 2012 |
| 764 | Fantasia nº 6 para Oboé e Piano          |                            | Instrumento e Piano | Oboé e Piano                                 | 2012 |
| 765 | Fantasia nº 7 para Clarinete em Si b     |                            | Instrumento Solo    | Clarinete                                    | 2012 |
| 766 | Fantasia nº 8 para Viola e Piano         |                            | Instrumento e Piano | Viola e Piano                                | 2012 |
| 767 | Fantasia nº 1 para Piano                 |                            | Piano               | Piano                                        | 2012 |
| 768 | Fantasia nº 2 para Violino e Piano       |                            | Instrumento e Piano | Violino e Piano                              | 2012 |
| 769 | Fantasia nº 3 para Fagote e Piano        |                            | Instrumento e Piano | Fagote e Piano                               | 2012 |
| 770 | Fantasia nº 4 para Violoncelo e Piano    |                            | Instrumento e Piano | Violoncelo e Piano                           | 2012 |
| 771 | Glória                                   |                            | Canto e Piano       |                                              | 2012 |
| 772 | Gráficos para Piano                      |                            | Piano               | Piano                                        | 2012 |
| 773 | Leveza                                   | Cecília Meireles           | Canto e Piano       | Soprano e Piano                              | 2012 |
| 774 | Macombacoré - Nanã - Giê                 |                            | Música de Câmara    |                                              | 2012 |
| 775 | Macumba                                  |                            | Piano               | Piano                                        | 2012 |
| 776 | Madornade Iaiá                           | Jorge de Lima              | Canto e Piano       | Soprano e Piano                              | 2012 |
| 777 | Mar Bravo                                | Manuel Bandeira            | Canto e Piano       | Tenor e Piano                                | 2012 |
| 778 | Música para Violino e Piano              |                            | Instrumento e Piano | Violino e Piano                              | 2012 |
| 779 | Melancolia                               |                            | Música de Câmara    | Violino e Piano                              | 2012 |
| 780 | Melancolia para Oboé, Viola e Violoncelo |                            | Música de Câmara    | Oboé, Viola e Violoncelo                     | 2012 |
| 781 | Melodia                                  |                            | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote                        | 2012 |
| 782 | Melodia para Flauta, Oboé e Fagote       |                            | Música de Camara    | Flauta, Oboé e Fagote                        | 2012 |
| 783 | Noneto                                   |                            | Música de Câmara    | Flauta, Oboé, Fagote, Contrafagote e Violino | 2012 |
| 784 | Nova Canção do Exílio                    | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano       | Soprano e Piano                              | 2012 |
| 785 | Nova Canção do Exílio                    | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano       | Tenor e Piano                                | 2012 |
| 786 | O Grande Gozo                            | Alceu Wamosy               | Canto e Piano       | Soprano e Piano                              | 2012 |
| 787 | O Inútil Luar                            | Manuel Bandeira            | Canto e Piano       | Tenor                                        | 2012 |

|     |                                                        |                     |                        |                         |      |
|-----|--------------------------------------------------------|---------------------|------------------------|-------------------------|------|
| 788 | O Mar da Vida                                          | Marivaldo Dias Lima | Ciclo de Canções       | Tenor                   | 2012 |
| 789 | O Suave Milagre                                        | Manuel Bandeira     | Canto e Piano          | Tenor                   | 2012 |
| 790 | Octeto em Dó Maior                                     |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 791 | Olhos Tristes                                          | Henriqueta Lisboa   | Canto e Piano          | Soprano e Piano         | 2012 |
| 792 | Pórtico                                                | Alceu Wamosy        | Canto e Piano          | Tenor e Piano           | 2012 |
| 793 | Peça Alegre para Piano                                 |                     | Piano                  | Piano                   | 2012 |
| 794 | Peça Lírica para Violino e Piano                       |                     | Instrumento e Piano    | Violino e Piano         | 2012 |
| 795 | Peça para 2 Sopranos, Flauta e Piano                   | Cecília Meireles    | Canto com Instrumentos | Soprano, Flauta e Piano | 2012 |
| 796 | Peça para Violino e Piano - 1º mov. Allegro Molto      |                     | Instrumento e Piano    | Violino e Piano         | 2012 |
| 797 | Peça para Violino e Piano - 2º mov. Andante Expressivo |                     | Instrumento e Piano    | Violino e Piano         | 2012 |
| 798 | Peça para Violino e Piano - 3º mov. Presto             |                     | Instrumento e Piano    | Violino e Piano         | 2012 |
| 799 | Pecadora                                               | Eduardo Coimbra     | Ciclo de Canções       | Tenor                   | 2012 |
| 800 | Pequena Peça para Violino e Piano                      |                     | Instrumento e Piano    | Violino e Piano         | 2012 |
| 801 | Pequena Sonata para Violino e Piano                    |                     | Sonata                 | Violino e Piano         | 2012 |
| 802 | Perfumes e Amor - Na primeira Folha do Álbum           | Casimiro de Abreu   | Canto e Piano          | Tenor                   | 2012 |
| 803 | Poema Quase Sóbrio                                     | Vitto Santos        | Ciclo de Canções       | Tenor                   | 2012 |
| 804 | Poesia de Natal                                        | Eduardo Richter     | Canto e Piano          |                         | 2012 |
| 805 | Prelúdio em Dó Menor                                   |                     | Piano                  | Piano                   | 2012 |
| 806 | Prelúdio nº 2 em Mi Maior                              |                     | Piano                  | Piano                   | 2012 |
| 807 | Quarteto Alegre de Cordas em Dó Maior                  |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 808 | Quarteto de Cordas - 1º mov. Allegro Molto             |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 809 | Quarteto de Cordas - 2º mov. Andante Expressivo        |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 810 | Quarteto de Cordas - 3º mov. Allegretto Molto          |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 811 | Quarteto de Cordas - 4º mov. Final - Allegro Majes     |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 812 | Quarteto de Cordas - O Sonho                           |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |
| 813 | Quarteto de Cordas em Dó - 1º mov. Allegro Molto       |                     | Música de Câmara       |                         | 2012 |

|     |                                                       |                  |                     |                                          |      |
|-----|-------------------------------------------------------|------------------|---------------------|------------------------------------------|------|
| 814 | Quarteto de Cordas em Lá Maior - Da Tristeza          |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 815 | Quarteto de Cordas em Ré - 1º mov. Allegro            |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 816 | Quarteto de Cordas em Ré Menor                        |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 817 | Quarteto de Cordas Especial                           |                  | Música de Câmara    | 2 Violinos, Viola, Violoncelo            | 2012 |
| 818 | Quarteto de Cordas nº14 - 1º mov. Allegro Melancólico |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 819 | Quarteto de Cordas nº20 - 1º mov. Allegro Molto       |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 820 | Quarteto de Cordas nº20 - 2º mov. Anadantino          |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 821 | Quarteto de Cordas nº20 - 3º mov. Final               |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 822 | Quarteto de Cordas nº35                               |                  | Música de Câmara    | 2 Violinos, Viola, Violoncelo            | 2012 |
| 823 | Quarteto de Cordas nº40                               |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 824 | Quarteto de Cordas Santa Maria                        |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 825 | Quarteto de Violinos                                  |                  | Música de Câmara    | Violinos                                 | 2012 |
| 826 | Quarteto em Mi Maior - Renovação                      |                  | Música de Câmara    |                                          | 2012 |
| 827 | Quarteto Imperial                                     |                  | Música de Câmara    | 2 Violinos, Viola e Violoncelo           | 2012 |
| 828 | Quarteto Misto - Sopros e Cordas                      |                  | Música de Câmara    | Flauta, Oboé, Violino e Violoncelo       | 2012 |
| 829 | Quarteto Misto - Sopros e Cordas                      |                  | Música de Câmara    | Oboé, Oboé D'Amore, Violino e Violoncelo | 2012 |
| 830 | Saudade                                               |                  | Instrumento e Piano | Piano e Violino                          | 2012 |
| 831 | Serenata                                              | Cecília Meireles | Canto e Piano       | Tenor                                    | 2012 |
| 832 | Sinfonia nº 21 - Porto Alegre                         |                  | Orquestra           |                                          | 2012 |
| 833 | Sonata                                                |                  | Instrumento e Piano | Violino e Piano                          | 2012 |
| 834 | Sonata Alegre para Carlos                             |                  | Sonata              | Flauta e Piano                           | 2012 |
| 835 | Sonata em Fá Maior para Fagote e Piano                |                  | Sonata              | Fagote e Piano                           | 2012 |
| 836 | Sonata para Corne Inglês e Piano                      |                  | Sonata              | Corne Inglês e Piano                     | 2012 |
| 837 | Sonata para Fagote em Dó Maior                        |                  | Sonata              | Fagote                                   | 2012 |

|     |                                                   |                            |                        |                                      |      |
|-----|---------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|--------------------------------------|------|
| 838 | Sonata para Flauta                                |                            | Sonata                 | Flauta                               | 2012 |
| 839 | Sonata para Flauta, Oboé e Piano                  |                            | Sonata                 | Flauta, Oboé e Piano                 | 2012 |
| 840 | Sonata para Viola e Piano                         |                            | Sonata                 | Viola e Piano                        | 2012 |
| 841 | Sonata para Violino, Viola e Violoncelo           |                            | Sonata                 | Violino, Viola e Violoncelo          | 2012 |
| 842 | Soneto Sonhado                                    | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Tenor                                | 2012 |
| 843 | Suíte 1 - Sonho                                   |                            | Piano                  | Piano                                | 2012 |
| 844 | Suíte para Violino, Violoncelo e Corne Inglês     |                            | Música de Câmara       | Violino, Violoncelo e Corne Inglês   | 2012 |
| 845 | Suplício Tantálico                                | Alceu Wamosy               | Ciclo de Canções       | Voz e Orquestra                      | 2012 |
| 846 | Tem Samba                                         | Telma Scherer              | Canto com Instrumentos | Tenor, Pandeiro e Piano              | 2012 |
| 847 | Tem Samba (continuação)                           | Telma Scherer              | Canto com Instrumentos | Tenor, Pandeiro e Piano              | 2012 |
| 848 | Tempo de Valsa                                    | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          | Tenor                                | 2012 |
| 849 | Tempo e Eternidade                                | Jorge de Lima              | Canto e Piano          | Soprano                              | 2012 |
| 850 | Toada                                             |                            | Instrumento e Piano    | Violino e Piano                      | 2012 |
| 851 | Toada nº1 para Piano                              |                            | Piano                  | Piano                                | 2012 |
| 852 | Tocatina e Dança                                  | Vitto Santos               | Música de Câmara       | Vibrafone, Marimba e Violão          | 2012 |
| 853 | Tocatina e Dança                                  | Vitto Santos               | Música de Câmara       | Violino, Viola e Piano               | 2012 |
| 854 | Tocatina e Dança                                  | Vitto Santos               | Ciclo de Canções       | Vibrafone, Marimba, Violino e Violão | 2012 |
| 855 | Trio Amoroso para Flauta, Oboé e Fagote           |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote                | 2012 |
| 856 | Trio em Fá Maior para Flauta, Oboé e Fagote       |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote                | 2012 |
| 857 | Trio em Mi para Violino, Viola e Violoncelo       |                            | Música de Câmara       | Violino, Viola e Violoncelo          | 2012 |
| 858 | Trio em Si b para Flauta, Oboé e Fagote           |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote                | 2012 |
| 859 | Trio Melancólico para Violino, Viola e Violoncelo |                            | Música de Câmara       | Violino, Viola e Violoncelo          | 2012 |
| 860 | Trio para Dois Violinos e Violoncelo              |                            | Música de Câmara       | 2 Violinos e 1 Violoncelo            | 2012 |
| 861 | Trio para Flauta, Fagote e Violoncelo             |                            | Música de Câmara       | Flauta, Fagote e Violoncelo          | 2012 |
| 862 | Trio para Flauta, Oboé e Fagote - 1º Mov. Andante |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote                | 2012 |

|     |                                                                |                            |                        |                             |      |
|-----|----------------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|-----------------------------|------|
| 863 | Trio para Flauta, Oboé e Fagote - 3º Mov. Allegro Molto        |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote       | 2012 |
| 864 | Trio para Flauta, Oboé e Fagote - 2º Mov. Allegro Amável       |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote       | 2012 |
| 865 | Trio para Violino, Viola e Violoncelo em Si b                  |                            | Música de Câmara       | Violino, Viola e Violoncelo | 2012 |
| 866 | Uma Noite no Cairo                                             | Augusto dos Anjos          | Canto e Piano          | Tenor                       | 2012 |
| 867 | Valsa Romântica                                                |                            | Música de Câmara       | Flauta, Piano e Voz         | 2013 |
| 868 | A Fina, a Doce Ferida                                          | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Tenor e Piano               | 2013 |
| 869 | A Rainha Encantada                                             | Mário de Andrade           | Canto e Piano          | Tenor e Piano               | 2013 |
| 870 | Agradecimento à Deus - Quarteto de Cordas                      | -                          | Música de Câmara       | 2 Flautas e 2 Oboés         | 2013 |
| 871 | Alegrias de Nossa Senhora                                      | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Soprano, Tenor e Piano      | 2013 |
| 872 | Aleluia para Coral à Capela                                    | -                          | Coral                  |                             | 2013 |
| 873 | Alvorada Sinfônica - Partitura                                 | -                          | Orquestra              |                             | 2013 |
| 874 | Belo, Belo                                                     | Manuel Bandeira            | Canto e Piano          | Tenor e Piano               | 2013 |
| 875 | Canto Novo                                                     | Raimundo Correia           | Canto e Piano          | Tenor e Piano               | 2013 |
| 876 | Câmera Lenta para Tenor                                        | Felippe D'Oliveira         | Canto e Piano          | Tenor e Piano               | 2013 |
| 877 | Concerto para Flauta e Orquestra - Redução para Flauta e Piano |                            | Orquestra              | Flauta e Piano              | 2013 |
| 878 | Conjunto para Diversos Instrumentos e Percussão                |                            | Música de Câmara       |                             | 2013 |
| 879 | Despedida                                                      | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Soprano e Piano             | 2013 |
| 880 | Duo de Violinos Nº 1                                           |                            | Música de Câmara       | Violino                     | 2013 |
| 881 | Duo de Violinos Nº 2                                           |                            | Música de Câmara       | Violino                     | 2013 |
| 882 | Duo para Trompete em Si b e Violino                            |                            | Música de Câmara       | Trompete e Violino          | 2013 |
| 883 | Duo para Violino e Piano                                       |                            | Música de Câmara       | Violino e Piano             | 2013 |
| 884 | Fantasia para Piano, 2 Flautas e 2 Oboés                       |                            | Música de Câmara       | Piano, Flauta e Oboé        | 2013 |
| 885 | Flute, Clarinet em Lá, Ghitarr e Voz                           |                            | Canto com Instrumentos |                             | 2013 |
| 886 | Fraga e Sombra                                                 | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          | Soprano                     | 2013 |
| 887 | II Sonata em Dó Maior                                          |                            | Sonata                 |                             | 2013 |

|     |                                                                |                            |                        |                                                   |      |
|-----|----------------------------------------------------------------|----------------------------|------------------------|---------------------------------------------------|------|
| 888 | Inspiração para Violino e Piano                                |                            | Instrumento e Piano    | Violino e Piano                                   | 2013 |
| 889 | Introdução em Dó e Sonata                                      |                            | Piano                  | Piano                                             | 2013 |
| 890 | Introdução, Presto e Humoresque para Marimba com Temple Bok    |                            | Música de Câmara       |                                                   | 2013 |
| 891 | Música para 3 Oboés, Corne Inglês e uma Flauta Intrometida     |                            | Música de Câmara       | Oboé, Corne Inglês e Flauta                       | 2013 |
| 892 | Minueto para Piano                                             |                            | Piano                  | Piano                                             | 2013 |
| 893 | Monumento                                                      |                            | Canto com Instrumentos | Soprano, Mezzo-soprano e Conjunto de Instrumentos | 2013 |
| 894 | Nós                                                            | Silvia Ramos               | Canto e Piano          | Tenor e Piano                                     | 2013 |
| 895 | Nós - O Mistério do Amor Onipotente                            | Silvia Ramos               | Canto e Piano          | Tenor e Piano                                     | 2013 |
| 896 | Nova Sonata para Piano em Fá Maior                             |                            | Sonata                 | Piano                                             | 2013 |
| 897 | Novo Terceto para Flauta, Oboé e Fagote                        |                            | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote                             | 2013 |
| 898 | Peça Alegre para Trompete em Si b, Trombone e Tuba             |                            | Música de Câmara       | Trompete, Trombone e Tuba                         | 2013 |
| 899 | Peça Farroupilha para Flauta Solo                              |                            | Instrumento Solo       | Flauta                                            | 2013 |
| 900 | Peça para 2 Flautas, 2 Trompetes em Si b, 2 Trombones e 1 Tuba |                            | Música de Câmara       | Flauta, Trompete, Trombone e Tuba                 | 2013 |
| 901 | Peça para Flauta Solo                                          |                            | Instrumento Solo       | Flauta                                            | 2013 |
| 902 | Peça para Flauta, Clarinete em Lá, Violão e Voz                |                            | Música de Câmara       | Flauta, Clarinete, Violão e Voz                   | 2013 |
| 903 | Peça para Marimba Solo                                         |                            | Instrumento Solo       | Marimba                                           | 2013 |
| 904 | Peça para Trompete em Si b, Trombone e Tuba                    |                            | Música de Câmara       | Trompete, Trombone e Tuba                         | 2013 |
| 905 | Peça para Violão                                               |                            | Instrumento Solo       | Violão                                            | 2013 |
| 906 | Pequeno Oratório de Santa Clara                                | Cecília Meireles           | Canto e Piano          | Soprano                                           | 2013 |
| 907 | Percussão                                                      | Carlos Drummond de Andrade | Canto e Piano          |                                                   | 2013 |
| 908 | Poema para Violino e Piano                                     |                            | Instrumento e Piano    | Violino e Piano                                   | 2013 |
| 909 | Primeira Sonata do Ciclo para Violino e Piano                  |                            | Sonata                 | Violino e Piano                                   | 2013 |
| 910 | Quarta Sonata para Piano em Lá Menor                           |                            | Sonata                 | Piano                                             | 2013 |
| 911 | Quarteto da Turbulência para Cordas                            |                            | Música de Câmara       |                                                   | 2013 |

|     |                                                                |  |                     |                                                    |      |
|-----|----------------------------------------------------------------|--|---------------------|----------------------------------------------------|------|
| 912 | Quarteto de Corda das Surpresas                                |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 913 | Quarteto de Cordas - Em Luto pela Tragédia de Santa Maria      |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 914 | Quarteto de Cordas 2013                                        |  | Música de Câmara    | Violino, Viola, Violoncelo                         | 2013 |
| 915 | Quarteto de Cordas Atonal                                      |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 916 | Quarteto de Cordas da Páscoa do Senhor                         |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 917 | Quarteto de Cordas das Alternâncias em Dó Maior                |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 918 | Quarteto de Cordas de Cidreira                                 |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 919 | Quarteto de Cordas em Dó Maior Allegro Moderato                |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 920 | Quarteto de Cordas em Dó Maior Allegro Molto                   |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 921 | Quarteto de Cordas em Fá Maior                                 |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 922 | Quarteto de Cordas em Lá Menor - Dedicado à Ivone              |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 923 | Quarteto de Cordas em Ré Maior Dedicado à Ivone - 1º Movimento |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 924 | Quarteto de Cordas em Ré Maior Dedicado à Ivone - 2º Movimento |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 925 | Quarteto de Cordas em Ré Maior Dedicado à Ivone - 3º Movimento |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 926 | Quarteto de Cordas Novembro                                    |  | Música de Câmara    | Violino, Viola, Violoncelo                         | 2013 |
| 927 | Quarteto de Cordas Otimista                                    |  | Música de Câmara    | Viola, Violino, Violoncelo                         | 2013 |
| 928 | Quarteto do Segredo                                            |  | Música de Câmara    |                                                    | 2013 |
| 929 | Série de Peças para Flauta e Piano                             |  | Instrumento e Piano | Flauta e Piano                                     | 2013 |
| 930 | Segunda Sonata do Ciclo para Violino e Piano                   |  | Sonata              |                                                    | 2013 |
| 931 | Sexteto 2013                                                   |  | Música de Câmara    | Flute, Alto, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon | 2013 |
| 932 | Solo de Oboé com 2 Trompas em F e Clarinete em A               |  | Música de Câmara    | Oboé e Clarinete                                   | 2013 |
| 933 | Sonata em Fá Maior para                                        |  | Sonata              | Violino e Piano                                    | 2013 |

|     |                                                          |                  |                        |                                  |      |
|-----|----------------------------------------------------------|------------------|------------------------|----------------------------------|------|
|     | Violino e Piano                                          |                  |                        |                                  |      |
| 934 | Sonata Expressiva para Piano em Lá Menor                 |                  | Sonata                 | Piano                            | 2013 |
| 935 | Sonata para Flauta dedicada ao Carlos                    |                  | Sonata                 | Flauta                           | 2013 |
| 936 | Sonata para Flauta e Oboé                                |                  | Sonata                 | Flauta e Oboé                    | 2013 |
| 937 | Sonata para Flauta, Oboé e Fagote                        |                  | Sonata                 | Flauta, Oboé e Fagote            | 2013 |
| 938 | Sonata para Flauta, Oboé, Violino e Piano                |                  | Música de Câmara       | Flauta, Oboé, Violino e Piano    | 2013 |
| 939 | Sonata para Flauta e Oboé                                |                  | Sonata                 | Flauta e Oboé                    | 2013 |
| 940 | Sonata para Oboé e Piano                                 |                  | Sonata                 | Oboé e Piano                     | 2013 |
| 941 | Sonata para Piano em Fá Maior                            |                  | Sonata                 | Piano                            | 2013 |
| 942 | Sonata para Piano em Lá Menor                            |                  | Sonata                 | Piano                            | 2013 |
| 943 | Sonata para Piano, Flauta, Clarinete em Lá, Violão e Voz |                  | Sonata                 | Piano, Flauta, Clarinete, Violão | 2013 |
| 944 | Sonata para Piano, Oboé e Flauta                         |                  | Sonata                 | Piano, Oboé e Flauta             | 2013 |
| 945 | Sonata para Trompete em Si b e Flauta                    |                  | Sonata                 | Trompete e Flauta                | 2013 |
| 946 | Sonata para Violino e Piano                              |                  | Sonata                 | Violino e Piano                  | 2013 |
| 947 | Sonata para Violino e Piano Jubilosa                     |                  | Sonata                 | Violino e Piano                  | 2013 |
| 948 | Sonata para Violino e Violoncelo                         |                  | Sonata                 | Violino e Violoncelo             | 2013 |
| 949 | Sonata para Violino Só                                   |                  | Sonata                 | Violino                          | 2013 |
| 950 | Sugestão                                                 | Cecília Meireles | Canto com Instrumentos | Voz, Flauta, Oboé e Piano        | 2013 |
| 951 | Suíte para Fagote, Oboé e Flauta                         |                  | Música de Câmara       | Fagote, Oboé e Flauta            | 2013 |
| 952 | Suplício Tantálico                                       | Alceu Wamosy     | Ciclo de Canções       | Orquestração                     | 2013 |
| 953 | Terceira Sonata para Piano em Lá Menor                   |                  | Sonata                 | Piano                            | 2013 |
| 954 | Trio Alegria para Flauta, Oboé e Fagote                  |                  | Música de Câmara       | Flauta, Oboé e Fagote            | 2013 |
| 955 | Trio de Clarinete em Si b, Flauta e Fagote               |                  | Música de Câmara       | Clarinete, Flauta e Fagote       | 2013 |
| 956 | Trio de Violoncelo, Violino e Flauta                     |                  | Música de Câmara       | Violoncelo, Violino e Flauta     | 2013 |
| 957 | Trio Expressivo para Flauta, Oboé e Fagote               |                  | Música de Câmara       |                                  | 2013 |

|     |                                                             |                         |                     |                                           |      |
|-----|-------------------------------------------------------------|-------------------------|---------------------|-------------------------------------------|------|
| 958 | Trio Feliz para Flauta, Oboé e Fagote                       |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote                     | 2013 |
| 959 | Trio Ivone para Flauta, Oboé e Fagote                       |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote                     | 2013 |
| 960 | Trio Outubro para Flauta, Oboé e Fagote                     |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote                     | 2013 |
| 961 | Trio para Flauta, Oboé e Fagote                             |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote                     | 2013 |
| 962 | Trio para Flauta, Oboé e Violoncelo                         |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Violoncelo                 | 2013 |
| 963 | Trio para Flauta, Oboé e Violoncelo para Ivone              |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Violoncelo                 | 2013 |
| 964 | Trio para Oboé 1, Oboé 2 e Fagote                           |                         | Música de Câmara    | Oboé e Fagote                             | 2013 |
| 965 | Trio para Oboé, Clarinete em Lá e Fagote                    |                         | Música de Câmara    | Oboé, Clarinete e Fagote                  | 2013 |
| 966 | Trio para Oboé, Fagote e Violoncelo                         |                         | Música de Câmara    | Oboé, Fagote e Violoncelo                 | 2013 |
| 967 | Trio para Piano, Flauta e Oboé                              |                         | Música de Câmara    | Piano, Flauta e Oboé                      | 2013 |
| 968 | Trio para Trompete em Si b, Violino e Piano                 |                         | Música de Câmara    | Trompete, Violino e Piano                 | 2013 |
| 969 | Violoncelo e Piano                                          |                         | Música de Câmara    | Violoncelo e Piano                        | 2014 |
| 970 | Duo de Flauta e Violoncelo                                  |                         | Música de Câmara    | Flauta e Violoncelo                       | 2014 |
| 971 | Duo para Violino e Violoncelo                               |                         | Música de Câmara    | Violino e Violoncelo                      | 2014 |
| 972 | Esperança                                                   | César Alexandre Pereira | Canto e Piano       | Soprano ou Tenor e Piano                  | 2014 |
| 973 | Flores Surpresas                                            | Venina de Bem Queiroz   | Canto e Piano       | Tenor e Piano                             | 2014 |
| 974 | Noneto para 3 Flautas, 3 Oboés, Violino, Viola e Violoncelo |                         | Música de Câmara    | Flauta, Oboé, Violino, Viola e Violoncelo | 2014 |
| 975 | Piano                                                       |                         |                     | Piano                                     | 2014 |
| 976 | Piano e Percussão                                           |                         | Instrumento e Piano |                                           | 2014 |
| 977 | Quarteto de Cordas Belíssimo                                |                         | Música de Câmara    |                                           | 2014 |
| 978 | Quarteto de Cordas da Tristeza em Lá Menor                  |                         | Música de Câmara    |                                           | 2014 |
| 979 | Quarteto de Cordas em Dó Maior                              |                         | Música de Câmara    | Viola, Violino, Violoncelo                | 2014 |
| 980 | Quarteto de Cordas em Lá Menor                              |                         | Música de Câmara    | Violinos                                  | 2014 |
| 981 | Quarteto de Cordas em Lá                                    |                         | Música de           | Violas                                    | 2014 |

|      |                                                   |  |                     |                                   |      |
|------|---------------------------------------------------|--|---------------------|-----------------------------------|------|
|      | Menor                                             |  | Câmara              |                                   |      |
| 982  | Quarteto de Cordas em Lá Menor                    |  | Música de Câmara    | Violoncelo                        | 2014 |
| 983  | Quarteto de Cordas em Lá Menor - Das Sucessões    |  | Música de Câmara    |                                   | 2014 |
| 984  | Quarteto de Cordas em Ré Maior                    |  | Música de Câmara    | Violinos                          | 2014 |
| 985  | Quarteto de Cordas em Ré Maior                    |  | Música de Câmara    | Violas                            | 2014 |
| 986  | Quarteto de Cordas em Ré Maior                    |  | Música de Câmara    | Violoncelo                        | 2014 |
| 987  | Quarteto de Sopros com Violoncelo Solo            |  | Música de Câmara    |                                   | 2014 |
| 988  | Quinteto de Sopro em Dó Maior                     |  | Música de Câmara    | 2 Flautas, 2 Oboés e Fagote       | 2014 |
| 989  | Quinteto de Sopros Expressivo                     |  | Música de Câmara    | 2 Flautas, 2 Oboés e Fagote       | 2014 |
| 990  | Simples Elegia                                    |  | Piano               |                                   | 2014 |
| 991  | Trio em Dó Maior para Flauta, Oboé e Fagote       |  | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote             | 2014 |
| 992  | Trio em Dó Maior para Violino, Viola e Violoncelo |  | Música de Câmara    | Violino, Viola e Violoncelo       | 2014 |
| 993  | Trio Giocoso para Flauta, Oboé e Fagote           |  | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote             | 2014 |
| 994  | Trio para Flauta, Oboé e Fagote em Dó Maior       |  | Música de Câmara    | Flauta, Oboé e Fagote             | 2014 |
| 995  | Trio para Oboés                                   |  | Música de Câmara    | Oboé 1, Oboé 2 e Oboé 3           | 2014 |
| 996  | Trio para Violino, Viola e Violoncelo             |  | Música de Câmara    | Violino, Viola e Violoncelo       | 2014 |
| 997  | Trio para Violino, Viola e Violoncelo em Dó Maior |  | Música de Câmara    | Violino, Viola e Violoncelo       | 2014 |
| 998  | Trio para Violinos e Violoncelo                   |  | Música de Câmara    | Violino 1, Violino 2 e Violoncelo | 2014 |
| 999  | Um Pedestal Percussão para um Música              |  | Instrumento e Piano |                                   | 2014 |
| 1000 | Variações                                         |  | Piano               |                                   | 2014 |
| 1001 | Requiem                                           |  |                     | Coro, Orquestra e Solistas        | ?    |
| 1002 | Constelações                                      |  | Orquestra           |                                   | ?    |
| 1003 | Desvaneiros [sic] Para                            |  |                     |                                   | ?    |
| 1004 | I - Humoresque Brasiliensis                       |  | Piano               |                                   | ?    |
| 1005 | II - Os Cisnes do Itamaraty                       |  | Piano               |                                   | ?    |
| 1006 | Interlúdio                                        |  | Piano               |                                   | ?    |

|      |                                              |                         |                  |                                      |   |
|------|----------------------------------------------|-------------------------|------------------|--------------------------------------|---|
| 1007 | Invenções Livres e Virtuais                  |                         | Piano            |                                      | ? |
| 1008 | Jogos Criativos                              |                         | Piano            |                                      | ? |
| 1009 | Lo Perdido - Peça 1                          |                         | Música de Câmara |                                      | ? |
| 1010 | Lo Perdido - Peça 2                          |                         | Música de Câmara |                                      | ? |
| 1011 | Madrigal Manlancólico [sic?]                 | Manuel Bandeira         | Canto e Piano    | Tenor                                | ? |
| 1012 | O Poema Deve Ter Dentro da Alma Estrelada    | Alphonsus de Guimaraens | Canto e Piano    |                                      | ? |
| 1013 | Peça para Piano                              |                         | Piano            |                                      | ? |
| 1014 | La Hora Sensible                             |                         | Instrumento Solo | Violão                               | ? |
| 1015 | Pequena Harpa                                |                         | Piano            |                                      | ? |
| 1016 | Sinfonia para Sete Instrumentos              |                         | Orquestra        |                                      | ? |
| 1017 | Terra Virgem                                 |                         | Piano            |                                      | ? |
| 1018 | Vozes do Catimbó                             |                         | Orquestra        |                                      | ? |
| 1019 | Sonhei                                       |                         | ?                |                                      | ? |
| 1020 | Música Fractal I                             |                         | Música Fractal   | Orquestra de Cordas e Fita Magnética | ? |
| 1021 | Gravitationem                                |                         | Instrumento solo | Violino                              | ? |
| 1022 | Variações sobre Ritmos Visuais               |                         |                  | Piano                                | ? |
| 1023 | Estudos Transcendentes de Caráter Folclórico |                         |                  |                                      | ? |

| ANO  | NÚMERO DE OBRAS |
|------|-----------------|
| 1945 | 2               |
| 1946 | 1               |
| 1949 | 1               |
| 1950 | 1               |
| 1951 | 1               |
| 1952 | 1               |
| 1954 | 1               |
| 1955 | 4               |
| 1958 | 1               |
| 1959 | 2               |

|      |   |
|------|---|
| 1960 | 1 |
| 1962 | 1 |
| 1964 | 1 |
| 1965 | 3 |
| 1966 | 4 |
| 1967 | 1 |
| 1968 | 4 |
| 1969 | 2 |
| 1970 | 1 |
| 1971 | 5 |
| 1972 | 2 |
| 1973 | 3 |
| 1974 | 6 |
| 1976 | 3 |
| 1978 | 3 |
| 1979 | 8 |
| 1980 | 5 |
| 1981 | 7 |
| 1982 | 1 |
| 1983 | 1 |
| 1984 | 3 |
| 1985 | 3 |
| 1986 | 5 |
| 1987 | 6 |
| 1988 | 6 |
| 1989 | 5 |
| 1990 | 1 |
| 1991 | 1 |
| 1992 | 4 |
| 1993 | 3 |
| 1994 | 5 |
| 1995 | 5 |
| 1996 | 3 |
| 1997 | 3 |

|                |     |
|----------------|-----|
| 1998           | 4   |
| 1999           | 7   |
| 2001           | 7   |
| 2002           | 5   |
| 2004           | 3   |
| 2005           | 2   |
| 2006           | 4   |
| 2007           | 61  |
| 2008           | 166 |
| 2009           | 154 |
| 2010           | 58  |
| 2011           | 130 |
| 2012           | 135 |
| 2013           | 102 |
| 2014           | 32  |
| sem informação | 23  |

| FORMAÇÃO                               | NÚMERO DE OBRAS |
|----------------------------------------|-----------------|
| CANTO E PIANO                          | 482             |
| CORO                                   | 25              |
| ORQUESTRA                              | 51              |
| PIANO                                  | 127             |
| INSTRUMENTO SOLO                       | 48              |
| ÓPERA                                  | 2               |
| ELETRÔNICA, ELETROACÚSTICA,<br>FRACTAL | 12              |
| VÍDEO                                  | 1               |
| PERCUSSÃO                              | 1               |

**ANEXO D – PRINCÍPIO DE ORQUESTRAÇÃO DE *SUPLÍCIO TANTÁLICO*, COM  
DATA DE 2012**

## A COROA DE SONHO

MÚSICA: Frederico Richter(Frerídio)2012

**DEDICADO para a IVONE**

Versos: ALCEU WAMOSY

### 1- Suplicio Tantálico

**Dramático** ♩ = 76

**Dramático**

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in Bb

Clarinet in A

Bassoon 1

Bassoon 2

Cymbal 1

Cymbal 2

Gong

Tamborim

VOZ

Viola I

Viola II

Viola

Violoncello

Contrabajo

mf com expressão

divisi

2 COROA DE SONHO

The musical score is for a piece titled "COROA DE SONHO" (Crown of Dreams). It is marked with a "2" at the top left, indicating a second ending or a specific measure. The score is written for a large ensemble, including:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Both parts are mostly silent, with a few notes in the first measure.
- Oboes (Ob. 1, Ob. 2):** Ob. 1 has a melodic line starting in the first measure, marked "rall." (rallentando). Ob. 2 has a few notes in the first measure.
- Bassoon (B. Cl.):** Has a few notes in the first measure.
- Clarinets (A. Cl.):** Both parts are mostly silent.
- Saxophones (Sax. 1, Sax. 2):** Both parts are mostly silent.
- Cymbals (Cym. 1, Cym. 2):** Both parts are mostly silent.
- Gong:** Has a few notes in the first measure.
- Tambourine (Tamb.):** Has a few notes in the first measure.
- Voice (Voz):** Has a few notes in the first measure.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Both parts are mostly silent.
- Viola (Vla.):** Has a few notes in the first measure.
- Violoncello (Vcl.):** Has a few notes in the first measure.
- Double Bass (Cb.):** Has a few notes in the first measure.

The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "rall." and "p".

**ANEXO E – PRINCÍPIO DE ORQUESTRAÇÃO DE *SUPLÍCIO TANTÁLICO*, COM  
DATA DE 2013**

## A COROA DE SONHO

ORQUESTRAÇÃO

**Dedicado para a IVONE**

**1. SUPLÍCIO TANTÁLICO** Frederico Richter (Freeridio) 2013

Versos: ALCEU WAMOSY

**Dramático** ♩ = 78

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

English Horn

Clarinet in Bb

Clarinet in A

Bassoon 1

Bassoon 2

VOZ

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

Edições Freeridio

2

Perc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E. Hr.

B. Cl.

A. Cl.

Bs. 1

Bs. 2

T.

Vln. 1

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf com expressão

3

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E Fla.

B♭ Cl.

A Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

T

VOZ

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

rall.

4

Perc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

E Fla.

Bs Cl.

A Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

VOZ

a tempo

p

f

Eu - ti - nha há muí - to es - se pres - senti - men - to sa - bi - a bem

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

divisi

divisi

ANEXO F – PARTITURA DE *SUPLÍCIO TANTÁLICO* (F. RICHTER), PARA  
ORQUESTRA DE CÂMARA, POR DARWIN CORRÊA, 2023

Full Score

# Suplício Tantálico

do ciclo "A Coroa de Sonho"

Versão: Alceu Wamoy  
Orquestração: Darwin Pillar Corrêa

Frederico Richter (Freddio)  
(1932-2023)

Dramático (♩ = 76-80)

Voz

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

© Frederico Richter, 1949

2

## Suplicio Tântálico

7 (♩ = 66)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*tr*

*mp*

*mf*

*com expressão*

*p*

*p*

12

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*f*

*p*

*f*

*f*

## Suplicio Tântálico

3

17 *a tempo*

*p* *f*

Eu ti - nha há muí - to

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

21 *p*

es - se pres-sen - ti - men - to — sa - bi - a bem

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

The musical score is for a piece titled 'Suplicio Tântálico'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 17-20) includes a vocal line and five instrumental staves (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb.). The vocal line begins with a rest in measure 17, followed by the lyrics 'Eu ti - nha há muí - to' across measures 18, 19, and 20. The instrumental parts provide harmonic support, with dynamics ranging from piano (p) to forte (f). The second system (measures 21-24) continues the vocal line with the lyrics 'es - se pres-sen - ti - men - to — sa - bi - a bem'. The instrumental parts continue with sustained chords and melodic fragments, maintaining a piano (p) dynamic. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

4 Suplicio Tântálico

25

*p*

Deus sa - be se eu sa - bi - a que es - te e - ra, o

Vln. I

*p*

Vln. II

*p*

Vla.

*p*

Vc.

Cb.

29

so - nho de um mó - ment - to que co - mo um

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

## Suplicio Tantálico

5

32 **Pesante**

so - nho e - le me fu - gi - ri - a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

38

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sempre ff*

*sempre ff*

*sempre ff*

*sempre ff*

**Um Pouco Mais** (♩ = 72)

44 *p*  
 Não con-sen-sou a pe-sa do tor-men-to em que ho-je vi-vo a

Vln. I *pizz.* *f* *p* *p*  
 Vln. II *pizz.* *f* *p* *p*  
 Vla. *pizz.* *p* *pizz.* *p*  
 Vc. *p* *pizz.* *p*  
 Cb. *p* *p*

49  
 pon-ca de a-le-gri-a que o teu a-mor me deu pa-ra sus-

Vln. I *arco* *mp*  
 Vln. II *arco* *mp*  
 Vla. *arco* *cresc. poco a poco* *mp*  
 Vc. *arco* *cresc. poco a poco* *mp*  
 Cb. *arco* *cresc. poco a poco* *mp*

## Suplicio Tantálico

7

34 *cresc. e rubato* *f*

sen - to na fu - me - es - pi - ri - tual de ca - da di - a

Vln. I *cresc. e rubato* *f*

Vln. II *cresc. e rubato* *f*

Vla. *cresc. e rubato* *f*

Vc. *cresc. e rubato* *f*

Cb. *f*

*a tempo*

39 *ff* *rall.*

An - tes não te en - con - tras - se no ca - mí - nho se e - ra

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

8

## Suplicio Tantálico

64 **Lento** *p* *mf* **Um Pouco Mais** (♩ = 72)

pa - ra que as - sim fos - ses em - bo - ra e tu me fi - cas - se a a - po - ré - zar so -

Vln. I *p* *mf*

Vln. II *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p* *mf*

Cb. *p* *mf*

70 **Menos**

zi - nho co - mo, al - guém que tem se - de e mor - re ou - vin - do e

Vln. I *pp*

Vln. II *pp* *sul nasco*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

## Suplicio Tantálico

9

76

ven - do a á - gun can - tar fres - ca e so - no - ra

*f*

Vln. I

Vln. II *ord.*

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

80

Jun - to de si can -

*so*

*f*

*p*

*tutti*

*p*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

10

## Suplicio Tantálico

a tempo (♩ = 72) *ff* ritard.

tan - do e lhe fu - gin - do.

Vln. I *ff* *p*

Vln. II *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff* *p*