

A missa de defuntos na literatura coral-sinfônica brasileira do século XX: uma análise do *Réquiem Contestado*, de Eli-Eri Moura

COMUNICAÇÃO

MUSICOLOGIA, ESTÉTICA MUSICAL E INTERFACES

Vladimir A. P. Silva
UFCG - vladimir.silva@ufcg.edu.br

Laís Lorrany Andrade
UFCG - lorryand@gmail.com

Resumo. O objetivo desta pesquisa é analisar o *Réquiem Contestado*, de W. J. Solha e Eli-Eri Moura. A investigação é teórica e discute os principais aspectos estruturais da obra, composta em 1993, para narrador, solistas, coro misto a quatro vozes e orquestra de câmara. Os resultados demonstram que os autores transitam entre a tradição e a modernidade, recorrendo à intertextualidade para dialogar com Mozart e Bernstein, por exemplo. O estudo revela as múltiplas facetas do poeta e do compositor, que, de forma singular, abordaram questões complexas como essas que envolvem os dogmas religiosos, a vida e a morte.

Palavras-chave. *Réquiem Contestado*. Eli-Eri Moura. Canto Coral.

Title. *The mass of the dead in 20th century Brazilian choral-symphonic literature: an analysis of the Réquiem Contestado, by Eli-Eri Moura*

Abstract. The objective of this research is to analyze the *Réquiem Contestado*, by W. J. Solha and Eli-Eri Moura. The investigation is theoretical and discusses the main structural aspects of the work, composed in 1993, for narrator, soloists, mixed choir with four voices and chamber orchestra. The results demonstrate that the authors move between tradition and modernity, using intertextuality to dialogue with Mozart and Bernstein, for example. The study reveals the multiple facets of the poet and composer, who, in a unique way, addressed complex issues such as those involving religious dogmas, life and death.

Keywords. *Réquiem Contestado*. Eli-Eri Moura. Choral Music.

1. Introdução

A música fúnebre da Igreja Católica Romana engloba uma ampla variedade de autores e textos, incluindo obras para coro *a cappella*, monofônicas ou polifônicas, bem como peças para formações com solistas, coros e variados instrumentos. No caso específico da literatura coral-sinfônica europeia, destacam-se vários réquiens, dentre os quais os de Mozart, Fauré, Verdi e Berlioz, todos escritos com base nos versos tradicionais latinos. No Brasil, vários compositores escreveram missas para os defuntos, a exemplo do Padre José Maurício Nunes Garcia e José Carlos Amaral Vieira.

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, analisar o *Réquiem Contestado*, de Eli-Eri Moura. Pretendemos, ainda, editá-lo, ampliando as possibilidades de sua inserção no repertório de coros e orquestras, contribuindo para a divulgação da música paraibana-

brasileira do século XX. Este trabalho é um recorte de um estudo mais amplo e que tem como meta analisar outros dois réquiens do mesmo compositor, quais sejam, o *Réquiem para um trombone* (2009) e o *Réquiem dos Oprimidos* (2019).

2. Uma breve perspectiva histórica

A Igreja Católica Romana dedica o dia dois de novembro à memória dos mortos. Nesta data, celebra-se a Liturgia dos Defuntos, que possui cerimônias distintas. No *Liber Usualis*, e outras coletâneas de música sacra, é possível encontrar uma grande variedade do repertório cantado em tais ocasiões, razão pela qual até o final do século XVI os compositores se voltaram com frequência para a composição de obras funcionais que poderiam ser utilizadas em tais serviços. Foi neste cenário que Palestrina, Lassus e Victoria, por exemplo, escreveram um número considerável de música fúnebre, em latim e para coro *a cappella*. (cf. ATLAS, 1998; PERKINS, 1999)

Esta tradição foi diversificada na transição para o Barroco, com o *Musikalische Exequien* (1636), de Heinrich Schütz, e o *Deutsche Sprüch von Leben und Tod*, de Leonhard Lechner, ambos baseados em princípios reformistas. Outros nomes seguiriam a mesma tendência, dentre eles Johannes Brahms, autor do *Ein deutsches Requiem* (1866). Nesta obra, ao invés de invocar a salvação dos mortos, Brahms usa textos que, de modo geral, tratam de consolar aqueles que estão vivos e necessitam de amparo e esperança para continuar a caminhada diante da perda dos seus entes queridos.

Vários compositores brasileiros também escreveram música para funerais, especialmente nos séculos XVIII e XIX, contexto no qual foram comuns três tipos específicos: a *Encomendação Paralitúrgica de Adultos* (ou Memento), a *Encomendação Paralitúrgica de Crianças* e as *Estações na Comemoração dos Fiéis Defuntos*. Um dos exemplos mais conhecidos no Nordeste é o *Memento Baiano*, de Damião Barbosa Araújo (1778-1856), para coro misto, duas flautas, clarinete, dois violinos e violoncelo. O *Memento* foi restaurado por Padre Jaime Cavalcanti Diniz (1970), tendo sido publicado, posteriormente, pela Editora da UFBA, na década de 70.

No século XX, por exemplo, Lindemberg Cardoso compôs *Requiem em Memória de Milton Gomes*, Op. 32 (1974) e *Requiem para o Sol*, Op. 44 (1976). Amaral Vieira também escreveu uma *Missa pro defunctis*, Op. 187 e um *Requiem in memoriam*, Op. 204, este último, inclusive, para fins litúrgicos. Conforme observa Silva (2005), a

Missa pro defunctis, Op. 187 (1984) é uma missa para coro misto *a cappella*, baseada em técnicas de composição do século XVI. No entanto, em vez de adotar a

espessura e técnicas complexas contrapontísticas dos compositores da Renascença, Amaral Vieira usa uma densa textura, proeminentemente homofônica, na qual a imitação entre as vozes ocorre apenas esporadicamente. Além disso, o trabalho é cheio de simbolismo musical, como o motivo curto separado por pausas no *Dies irae*, que representam os medos da humanidade diante do julgamento dia. (SILVA, 2005, p. 16)

No que diz respeito ao *Requiem in memoriam*, Op. 204 (1985), Silva (2005) diz que ele

foi inspirado na morte do presidente brasileiro Tancredo Neves. Aqui, novamente, Amaral Vieira evoca o som da Renascença, particularmente a escola veneziana com o seu estilo poliorcstral, caracterizado pela combinação de vozes e orquestração colorida. Assim, um tom vitorioso e magnífico emerge do trabalho, que é destacado quando o compositor cita o hino nacional brasileiro, no *Sanctus*. (SILVA, 2005, p. 17)

De modo geral, observa-se que, ao longo do século XX, alguns compositores passaram a escrever réquiens sem função litúrgica, com textos diferentes daqueles tradicionalmente usados, como é o caso de Eli-Eri Moura, que, além do *Réquiem Contestado* (1993), compôs o *Réquiem para um Trombone* (2009) e o *Réquiem dos Oprimidos* (2019).

3. Eli-Eri Moura, um compositor de réquiens

O *Réquiem para um Trombone*, escrito em homenagem a Radegundis Feitosa, está estruturado em 11 movimentos, sendo que três deles acoplam duas seções cada, da seguinte forma: *Prólogo*, *Introitus* e *Kyrie*, *Dies Irae*, *Rex Tremendae* / *Nada Temas* (Isaías 41:10), *Salmo 23*, *Sanctus* e *Benedictus*, *Agnus Dei*, *Libera me*, *Lux Aeterna*, *In Paradisum* e *Epílogo*. Segundo o compositor,

o texto é, na maioria, extraído do Réquiem tradicional, em latim, com algumas inserções de passagens bíblicas, como Isaías 41:10 e o Salmo 23, em português. A linguagem musical é abertamente tonal, uma vez que era a música tonal que Radegundis mais amava. (...) Diferente do meu outro Réquiem (*Réquiem Contestado*), este é todo cantado e pautado na tradição de réquiens modelares, sem acréscimos de comentários. A novidade já está na configuração vocal-instrumental, que inclui um trombone solista, uma soprano solista, orquestra de cordas com piano, e coral. O título da obra foi criação da própria Ana Lúcia Altino (Diretora do Virtuosi), que me comissionou a peça. (MOURA, 2010, p. 2)

Fundamentalmente, o *Réquiem para um Trombone* representa a passagem-jornada de Radegundis deste plano terreno para outro, superior, conforme afirma o compositor:

claro, o trombone representa o próprio Radego, a soprano um anjo e o madrigal um coro de anjos. Essa ideia é que dá suporte à ordem escolhida dos movimentos, a partir de uma “indagação existencial” feita pelo trombone no *Prólogo* (para trombone solo). A resposta vem primeiro com o anjo e seu coro na invocação por repouso eterno e luz perpétua aos mortos, no *Introitus*, e pedido de piedade ao Senhor, no *Kyrie*. O anúncio do Juízo Final é feito pelo coro no *Dies Irae* (Dia de Ira); o trombone roga por salvação em *Rex Tremendae*; o anjo lhe dá conforto citando Isaías: “nada temas, pois estás aqui comigo e já te seguro com a minha mão

direita”. Com o *Salmo 23*, o trombone (na voz do coro) faz sua profissão de fé. Em *Sanctus* e *Benedictus* estão todos na presença de Deus e cânticos de louvor são entoados. Na sequência há as invocações finais: *Agnus Dei* (dos anjos ao Cordeiro de Deus), *Libera me* (do morto, rogando para se livrar de morte eterna), *Lux Aeterna* (do anjo). *In Paradisum* é a entrada no paraíso. No Epílogo, o trombone faz sua despedida final. A obra é em boa parte baseada nas letras musicais que existem no nome RADEGUNDIS: A (Lá), D (Ré), E (Mi), G (Sol). No *Prólogo*, por exemplo, este tema aparece de forma literal com as notas transpostas uma terça abaixo. (MOURA, 2010, p. 2)

O *Réquiem para um Trombone*, ao contrário do *Réquiem Contestado*, já está editado e tem sido interpretado frequentemente por diferentes coros e orquestras, em festivais como o VIRTUOSI, em Recife-PE, e o FIMUS, em Campina Grande-PB. É interessante notar que na estreia, no festival VIRTUOSI, a versão apresentada foi para orquestra de cordas. Em 2011, por ocasião da instituição do Prêmio Radegundis Feitosa, no Festival Internacional de Música de Campina Grande, e para celebrar o primeiro ano da morte do trombonista, o Coro do FIMUS interpretou uma nova versão, desta feita para orquestra completa, contando, na ocasião, com a participação dos irmãos e dos filhos do homenageado. Recentemente, o compositor revisou mais uma vez a versão para orquestra de cordas, preparando-a para ser interpretada nos Estados Unidos da América.

O *Réquiem dos Oprimidos*, por sua vez, é uma obra para solistas (soprano e barítono), coro misto e grupo instrumental formado por violino, flautas doces, violão, violoncelo, acordeão e percussão. Estreada no dia 12 de julho de 2019, no Festival Internacional de Música de Campina Grande, está dividida em nove partes: *Introitus*, *Conhecereis a Verdade* (João 8:32), *Kyrie*, *Parábolas*, *Offertorium*, *Nenhuma Palavra Torpe* (Efésios 4:29-32), *Agnus Dei*, *Ai de Vocês* (Mateus 23) e *Libera me*. Segundo o compositor,

trata-se de uma obra para dois solistas (soprano e barítono), coro e grupo instrumental – divide-se em nove movimentos, alternando seções tradicionais, em latim, e seções com textos extraídos de passagens bíblicas, em português. Tais textos, a despeito da origem, refletem anseios por igualdade social e a luta dos oprimidos por sua emancipação no mundo. É a Música como forma de resistência, em tempos sombrios, tempos em que ressurgem, pelo mundo, novos regimes opressores e tiranos. Dedicada à memória do paraibano Jackson do Pandeiro, a obra alia uma escrita coral tradicional a momentos que fazem referências à música popular do Nordeste brasileiro, além de incursionar por procedimentos próprios da música contemporânea. (MOURA, 2019)

Como observam Silva, Lima Jr. e Teixeira (2018, p. 2), a arte tem sido um dos principais instrumentos utilizados para criticar, questionar o *status quo* e, “por meio do seu trabalho, e valendo-se das mais variadas linguagens, o artista protesta contra aquilo que se contrapõe aos seus ideais, sejam eles econômicos, sociais, políticos ou ideológicos.” E isso é possível observar tanto no *Réquiem Contestado*, como veremos mais adiante, quanto no

Réquiem dos Oprimidos. As duas obras são exemplos de arte engajada, que se posiciona reflexivamente sem necessariamente manter vínculos com um grupo político-ideológico.

4. Réquiem Contestado

Eli-Eri Moura escreveu o *Réquiem Contestado* sobre o texto do réquiem latino com adições de W. J. Solha, em 1993. Composta em memória de Franklin Albuquerque de Moura (1962-1991), primo do compositor, esta é uma obra para narrador, solistas (soprano e tenor), coro misto (SATB) e orquestra de câmara (flauta, oboé, clarinete, fagote, órgão, percussão e cordas), dividida em várias partes, a saber: *Introitus, Kyrie, Non credo, Confiteor, Gloria, Dies irae, Rex tremendae, Confutatis, Communio e Sanctus*.

A estreia ocorreu nos primeiros dias de novembro de 1993, no Teatro Santa Roza, na capital paraibana. Participaram da *world première* Vianey Santos (tenor), Wanini Braga (soprano), Tião Braga (recitante), Coral Universitário da Paraíba “Gazzi de Sá” e a orquestra de câmara, formada pelo Quinteto da Paraíba, Quinteto de Sopros Latino Americano, Quinteto Ravel, Glauco Andrezza (percussão), Guilherme Rodrigues e Nereuza Nery (teclados), tendo o próprio compositor como regente (Figura 1).

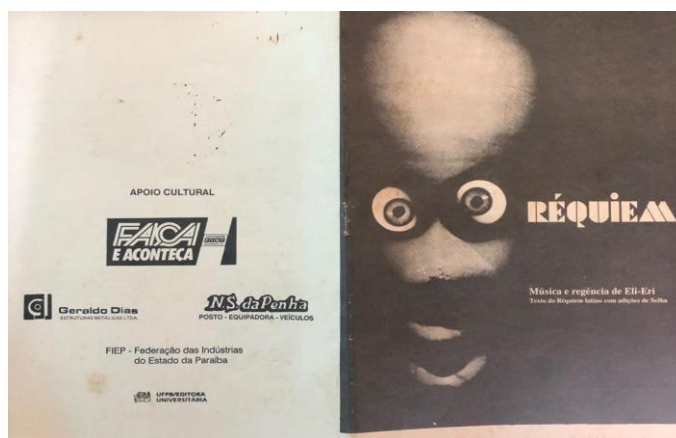


Figura 1: Programa da estreia do *Réquiem Contestado*, de Eli-Eri Moura.
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

A peça também foi apresentada integralmente em Campina Grande-PB. Posteriormente, o Coral Universitário da Paraíba (CORALUP) passou a cantar movimentos específicos do *Réquiem Contestado* ao seu repertório, apresentando-os frequentemente. Com o apoio da UFPB e da FIEP, o registro fonográfico foi feito no Cine Banguê, no Espaço Cultural José Lins do Rego, vinculado à FUNESC, em João Pessoa, em julho de 1995 (Figura 2).



Figura 2: Capa do CD do *Réquiem Contestado*, de Eli-Eri Moura.
Fonte: Acervo dos pesquisadores.

Teologicamente, os versos de Solha potencializam o conflito entre a soberania de Deus e a liberdade do homem. A inserção do *Gloria*, *Confiteor* e *Credo* acentuam esse caráter subversivo, tendo em vista que tais passagens não integram o texto original da missa de defuntos. A orquestração, as passagens para solistas, a estrutura harmônica e a recorrência às danças renascentistas sublinham a inconfundível sonoridade da música de Eli-Eri Moura. A obra nunca foi editada e todos os manuscritos, incluindo as partes cavadas, estão com o compositor (Figura 3).

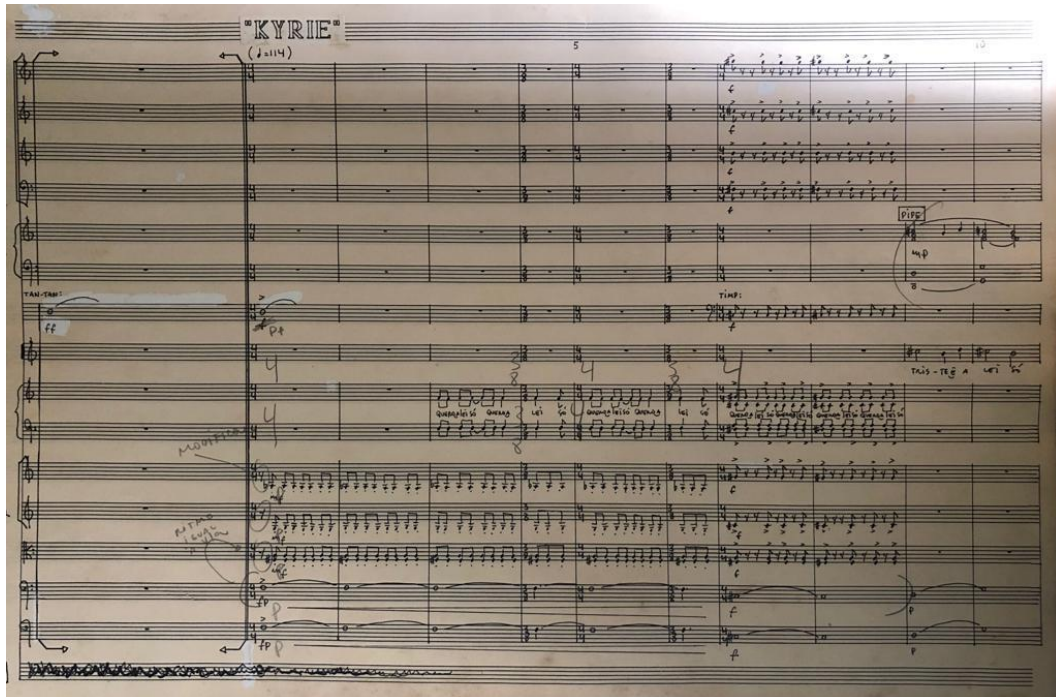


Figura 3: Manuscrito do *Réquiem Contestado*, de Eli-Eri Moura.
Fonte: Acervo do compositor.

Muito embora o material esteja bem escrito e preservado, existem movimentos incompletos e ainda não transcritos para a grade geral, que precisam ser revisados, tendo em vista as várias alterações que foram feitas entre a composição, os ensaios, a estreia e a gravação.

No *Introitus*, por exemplo, a progressão harmônica é majoritariamente preenchida por tríades menores, que se repetem em frases de oito compassos. Os acordes maiores pontuam as passagens de súplica do texto e que fazem referência à luz. No *Kyrie*, há instabilidade nos primeiros compassos. A centralidade e simetria em torno da nota Sol, que funciona como eixo do *cluster*, cujas notas que o compõem estão um tom acima (Lá) ou um tom abaixo (Fá), na região grave, gera densidade, que é reforçada com a entrada do coro, em uníssono, na mesma área (Exemplo 1).

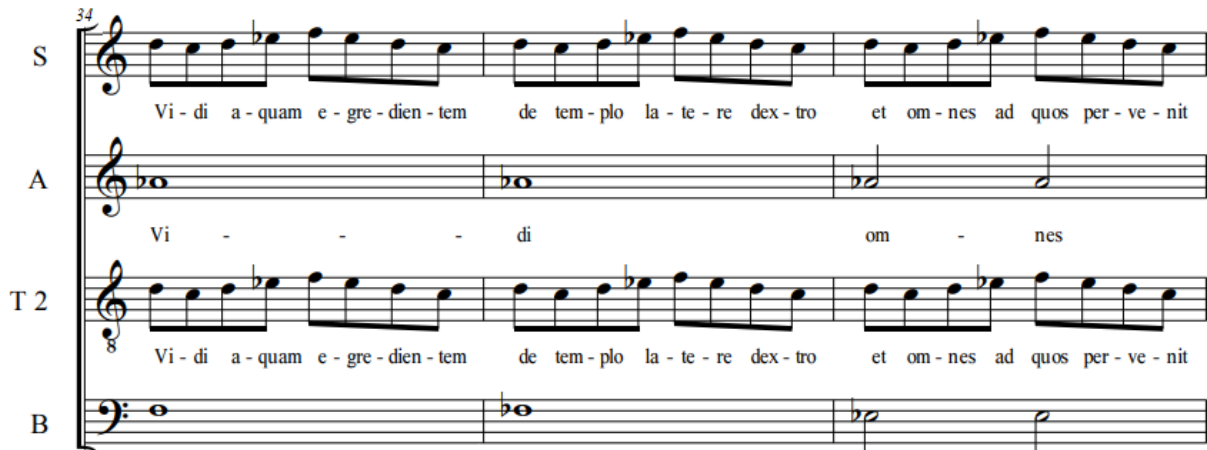


The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in 4/4 time, which changes to 3/8 time in the final measure. The key signature has one flat (B-flat). The score illustrates a cluster of notes centered on G (Sol) in the bass register, with notes above and below it, creating a dense harmonic texture. The Viola, Cello, and Double Bass parts play chords that are part of this cluster, while the Violin parts play a melodic line.

Exemplo 1: *Réquiem Contestado*. Cluster com centralidade na nota Sol. *Kyrie* (c. 1-4).

Fonte: Edição dos pesquisadores.

Ao mesmo tempo em que apresenta recursos modernos, o *Kyrie* também emprega elementos ortodoxos, como um ciclo de quintas. Para potencializar os aspectos semânticos do texto, Eli-Eri, à semelhança dos compositores setecentistas, recorre à *hypotipose*, isto é, um recurso retórico no qual descreve-se uma cena, uma situação, uma palavra de modo veemente (cf. BARTEL, 1997), intensificando a experiência do ouvinte-intérprete-analista. No *Kyrie*, quando o texto diz “*vidi aquam egredientem de templo latere dextro*” (Eu vi a água descer do lado direito do teu templo), a melodia é por graus conjuntos e parece deslizar tal qual a água que escorre no corpo de Cristo pendurado na cruz (Exemplo 2).



Exemplo 2: *Réquiem Contestado*. Figura retórica musical para representar a água escorrendo. *Kyrie* (c. 34 e 35).
Fonte: Edição dos pesquisadores.

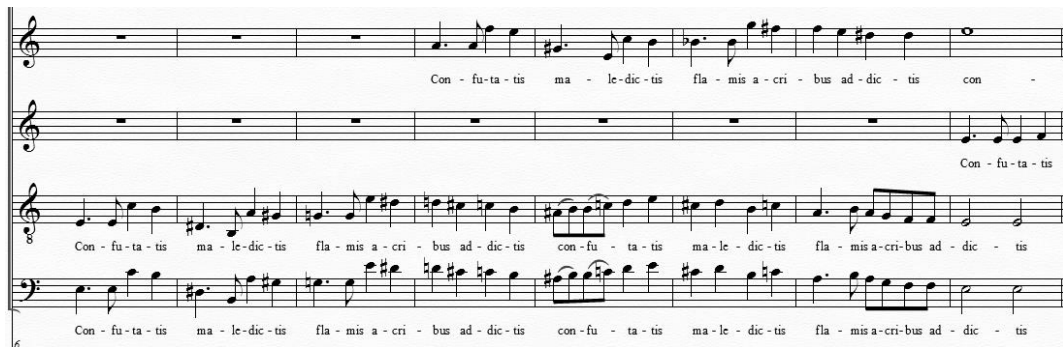
No tocante ao ritmo, o compositor encontra soluções que contribuem para gerar instabilidade, incluindo mudanças métricas constantes, contratempos e hemíolas. Alguns movimentos, com caráter mais agitado, possuem *ostinati*, que ganham mais destaque por conta das articulações (Exemplo 3).



Exemplo 3: *Réquiem Contestado*. Ostinato rítmico e articulado. *Non Credo* (c. 53 a 56).
Fonte: Edição dos pesquisadores.

No que concerne à orquestração, Eli-Eri alterna passagens em que emprega *tutti* com outras nas quais reduz a quantidade de instrumentos, como, por exemplo, no *Rex Tremendae*, que conta apenas com um quarteto de cordas, solistas e narrador. A sua opção por uma massa sonora mais ou menos cheia está em consonância com o texto, razão pela qual,

nos momentos mais líricos, cria uma atmosfera intimista. Esse procedimento também pode ser observado na definição das texturas, no contraste entre passagens homorrítmicas e contrapontísticas, destacando-se, nesse cenário, o *Confutatis*, cuja disposição das vozes alude a um fugato (Exemplo 4).



The image shows a musical score for the 'Confutatis' section of the Requiem Contestado. It consists of four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: 'Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis fla - mis a - cri - bus ad - dic - tis con -'. The bottom two staves are instrumental parts with lyrics: 'Con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis fla - mis a - cri - bus ad - dic - tis con - fu - ta - tis ma - le - dic - tis fla - mis a - cri - bus ad - dic - tis'. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Exemplo 4: *Réquiem Contestado*. Contraponto imitativo. *Confutatis* (c. 6 a 13).
Fonte: Edição dos pesquisadores.

Um dos destaques do *Réquiem Contestado* é a presença do narrador. Em vários momentos, ele encarna o papel da humanidade, questionando as ações, os castigos, as condenações, enfim, a arbitrariedade das ações divinas. Noutros, fala como o próprio Deus, especialmente na conclusão da obra, quando dá à humanidade o seu veredicto final. O narrador e o solista agem conjuntamente no *Non Credo*. Enquanto o coro canta o texto tradicional do credo da missa, afirmando suas crenças, eles intervêm, negando-as, argumentando por quais razões não creem nos julgamentos do Criador (Exemplo 5).



The image shows a musical score for the 'Non Credo' section of the Requiem Contestado. It consists of four staves. The top staff has lyrics: 'Não Não Não'. The second, third, and fourth staves have lyrics: 'Cre - do In U - num De - um Pa - trem Cre - do'. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Exemplo 5: *Réquiem Contestado*. Intervenção do solista no *Non Credo* (c. 44 a 49).
Fonte: Edição dos pesquisadores.

A análise revela a presença de elementos intertextuais, tanto do ponto de vista musical quanto literário, no *Réquiem Contestado*. O depoimento de Solha, que escreveu o livreto, esclarece esse aspecto:

Antes de Eli-Eri voltar pro Canadá, em 93, desta vez pro doutorado em composição, pedi-me que criasse intervenções no Réquiem que queria criar pela morte recente de um sobrinho muito caro. Foi como surgiu o “Réquiem Contestado”, em que meu celebrante, nos moldes do da “Missa” de Bernstein, enfrenta a “autoridade divina” e questiona o Juízo Final, já que os seres humanos - segundo o próprio Cristo na cruz - não sabem o que fazem. Foi uma das mais altas obras do Eli-Eri, com o coral da UFPB chegando ao sublime, bem como seus solistas. (...) O tenor (...) dá uma de Padre Vieira nos sermões e cobra lógica ao discurso que seres humanos estabelecem como sendo da divindade. (SOLHA, 2019)

Musicalmente, encontra-se uma referência ao *Confutatis*, de W. A. Mozart, no movimento homônimo, no *Réquiem Contestado*, notadamente no uso da figuração rítmico-melódica. A comparação entre os Exemplos 4 e 6 revela tais similaridades, sobretudo a compressão rítmica do tema gerador.



Exemplo 6: *Requiem*, de Mozart. *Confutatis* (c. 1 e 2).
Fonte: Edição da internet.

Além da intertextualidade, o compositor utiliza a intratextualidade, combinando versos de movimentos diferentes. Alguns trechos do *Kyrie*, por exemplo, são reapresentados no *Gloria* (Exemplos 7a e 7b), que por sua vez é citado no *Non Credo* e também no *Final*, em referência ao *Comunhão*. O jogo entre assonância e aliteração cria novos sentidos e isso pode ser percebido particularmente em duas passagens, quais sejam, “Quero a lei, só!” e “Cristo é a lei, só!”, que, em virtude do contexto no qual se inserem, geram certa dubiedade, assemelhando-se às expressões *Kyrie eleison* e *Christe eleison*.



S
que-ro a lei só que-ro a lei só

A
que-ro a lei só que-ro a lei só

T 2
que-ro a lei só que-ro a lei só

B
que-ro a lei só que-ro a lei só

Exemplo 7a: *Réquiem Contestado. Kyrie* (c. 5 e 6).

Fonte: Edição dos pesquisadores.



S.
Que-ro a lei, só! — Que-ro a lei só!

A.
Que-ro a lei, só! — Que-ro a lei só!

T.
Que-ro a lei, só! — Que-ro a lei só!

B.
Que-ro a lei, só! — Que-ro a lei só!

Exemplo 7b: *Réquiem Contestado. Gloria* (c. 42 e 43).

Fonte: Edição dos pesquisadores.

5. Considerações finais

O *Réquiem Contestado* foi o nono trabalho que nasceu da parceria entre W. J. Solha e Eli-Eri Moura. Anteriormente, os dois produziram as seguintes obras: *A Batalha de OL contra o Gígante FERR*, peça teatral (1986); *Missa Breve*, para solistas, coro misto e quinteto de sopros (1987); *Os Reis Simultâneos*, opereta para seis cantores e grupo instrumental (1987); *A Verdadeira Estória de Jesus*, peça teatral (1988); *Credo*, para quatro solistas, coro e sintetizadores (1988); *Credo Explícito*, para solistas, coro e banda de rock

(1988); *Im Somnis*, para voz feminina, trompa em Fá e piano (1988); e *Os Indispensáveis*, para solistas, coro, orquestra sinfônica, banda de rock e fita magnética (1992).

O *Réquiem Contestado* tem seu lugar assegurado na música coral-sinfônica do século XX, por causa dos seus aspectos musicais e literários. A obra propõe o diálogo entre tradição e modernidade, característica que também pode ser percebida nos seus outros dois réquiens. Aliás, esse é um fato bastante singular, pois poucos foram os compositores que escreveram tantas obras do mesmo tipo.

Esse certo fascínio pela morte, ele não sabe explicar de onde vem. Certa vez, quando o indagamos informalmente sobre as razões pelas quais escrevera tantas obras com esta temática, ele apenas sorriu, alegando que as circunstâncias o levaram a produzi-las. De fato, todas as três “missas” foram motivadas por conta de grandes perdas pessoais ou por questões macroestruturais, ora numa perspectiva mais ortodoxa, como no caso do *Réquiem para um Trombone*, ora numa dimensão mais experimental, como no caso do *Réquiem Contestado* e, recentemente, com o *Réquiem dos Oprimidos*. Em todas as situações, os intérpretes e o público, de modo geral, conheceram as múltiplas facetas de Solha e Moura, que, de forma tão singular, abordaram questões complexas como essas que envolvem os dogmas religiosos, a vida e a morte.

A continuação do nosso trabalho contemplará a edição do *Réquiem Contestado* com o objetivo de tornar o repertório acessível para os intérpretes. Finalmente, este trabalho pretende contribuir com a preservação da nossa memória, a difusão da música paraibana, a sua inserção no repertório de diferentes coros e orquestras, bem como a compreensão de outros aspectos discursivos, que extrapolam os limites da notação musical.

Referências

- ATLAS, Allan W. *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*. New York: Norton, 1998.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*. Nebraska: University of Nebraska, 1997.
- DINIZ, Jaime C. *Memento Baiano*. Damião Barbosa de Araújo (1778-1856). Estudos Baianos, Nº 2. Salvador: UFBA, 1970.
- GRIFFITHS, Paul. *Enciclopédia da Música do Século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- JEFFERS, Ron. *Translations and Annotations of Choral Repertoire*. Sacred Latin Texts. Volume 1. Corvallis, Oregon: Earthsongs, 1988.
- MOURA, Eli-Eri Luiz. *Réquiem Contestado*. Partitura manuscrita do compositor, 1992.
- MOURA, Eli-Eri Luiz. *Réquiem para um Trombone*. Partitura editada pelo compositor, 2009.
- MOURA, Eli-Eri Luiz. *Notas sobre o Réquiem dos Oprimidos* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por silvladimir@gmail.com em 15 de junho de 2019.
- PERKINS, Leeman L. *Music in the Age of the Renaissance*. New York: Norton, 1999.



SILVA, Vladimir A. P. *A Conductor's Analysis of Amaral Vieira's Stabat Mater, Op. 240: an approach between music and rhetoric*. Tese, 2005. Baton Rouge, Louisiana State University, 2005.

SILVA, Vladimir A. P.; LIMA JR., José Adriano de Sousa; TEIXEIRA, Luciênio de Macêdo. José Alberto Kaplan e a arte engajada: uma análise da Cantata pra Alagamar. ANAIS do XXVIII CONGRESSO DA ANPPOM. Manaus: UFAM, 2018.

SOLHA, W. J. *Réquiem Contestado*. 20 de outubro de 2019. 17h51. <https://www.facebook.com/waldemarjose.solha.5> Último acesso em 15 de maio de 2020.

STRIMPLE, Nick. *Choral Music in the Twentieth Century*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 2002.

WATKINS, Glenn. *Soundings. Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1995.