



CORALIDADE E MUSICALIDADE: INTERAÇÕES SONORAS EM CENA

CHORALITY AND MUSICALITY: SOUND INTERACTIONS ON STAGE

HEITOR MARTINS OLIVEIRA

Heitor Martins Oliveira é músico e compositor, residente em Palmas-TO. Docente efetivo da Universidade Federal do Tocantins, onde desenvolve ensino, pesquisa e extensão nas interfaces entre criação sonora e criação cênica.

heitormar@gmail.com

DOI : 10.26512/dramaturgias29.59431



Resumo

A coralidade é discutida a partir de duas características principais: agência coletiva no processo de criação cênica e intercâmbio com métodos e critérios da criação musical. O objetivo é compreender como uma metodologia criativa autoral e interartística, a SomAção, permite desenvolver a coralidade a partir de modelos de interação sonora em cena. A discussão é desenvolvida como reflexão sobre a prática artística, especificamente, a montagem, ensaio e apresentação da peça Somos a Viagem. Neste processo criativo, as cenas corais podem ser compreendidas como um catálogo de Burburinhos, ou seja, uma variedade de maneiras de sobrepor camadas sonoras que ora se fundem como uma espécie de paisagem sonora difusa, ora compõem uma Polifonia ou Polirritmia de camadas sonoras independentes. Assim, a abordagem articula agência coletiva e musicalidade, contribuindo para a compreensão da coralidade como dispositivo cênico privilegiado para aprofundar explorações estéticas nas interfaces entre criação cênica e criação musical.

Palavras-chave: Ação sonora, Interação sonora, Coralidade.

Abstract

Chorality is discussed based on two main characteristics: collective agency in the process of scenic creation and exchange with methods and criteria of musical creation. The objective is to understand how an authorial and interartistic creative methodology, SomAção, allows the development of chorality based on models of sound interaction on stage. The discussion is developed as a reflection on artistic practice, specifically, the creation, rehearsal and presentation of the play Somos a Viagem. In this creative process, the choral scenes can be understood as a catalog of Buzzes, that is, a variety of ways of superimposing sound layers that sometimes merge as a kind of diffuse soundscape, sometimes composing a Polyphony or Polyrythm of independent sound layers. Thus, the approach articulates collective agency and musicality, contributing to the understanding of chorality as a privileged scenic device to deepen aesthetic explorations at the interfaces between scenic creation and musical creation.

Keywords: Sound action, Sound interaction, Chorality.



A perspectiva adotada neste texto é a de um artista-pesquisador com formação em composição musical e experiência na criação sonora para/em cena. Trata-se de uma abordagem poética que, a partir de uma reflexão sobre a própria prática, tematiza as relações entre coralidade, musicalidade e processos criativos para a cena. O contexto específico desta reflexão é balizado em dois movimentos no interior desta prática. O primeiro movimento, mais amplo e duradouro, é o desenvolvimento de uma metodologia interartística de experimentação e criação com sonoridades em cena, denominada *SomAção* (Oliveira, 2022), calcada em modelos de ação e interação sonora. O segundo movimento, mais específico e pontual, é um processo criativo no qual se aplica a metodologia como parte das estratégias para montagem, ensaio e apresentação da peça intitulada *Somos a Viagem*¹. Na peça, as cenas corais possuem estruturas que são recriadas coletivamente a cada apresentação, por meio de improvisações delimitadas pelo roteiro e pelos modelos de ação e interação sonora.

¹ Trabalho desenvolvido no contexto do projeto de extensão permanente Oficina de Criatividade Sonora. Estreia em 07 de junho de 2023, na programação da I Mostra Anual de Teatro da Universidade Federal do Tocantins.

Portanto, este processo criativo dialoga com a questão mais ampla da retomada e redimensionamento da dimensão coral em propostas artísticas contemporâneas. Assim, parto da compreensão geral da noção de coralidade como relacionada a uma valorização da coletividade no interior dos processos criativos.

O espectro que vai definir a noção de coralidade vai além da inclusão óbvia de um coro dentro do dispositivo de representação para a reivindicação de uma operação geral de toda a cena (em suas operações internas, na expressão da comunidade de atores, e nas relações que estabelece com a comunidade de espectadores) em um modelo coral subjacente

TRIAU, 2003: 5; TRADUÇÃO NOSSA².

Nesse sentido mais amplo, a coralidade refere-se à construção de propostas poéticas e experiências estéticas que enfatizam a agência coletiva. E, em sentido mais específico, pressuponho que “é também a influência de formas artísticas vizinhas que oferece ao teatro modelos corais” (Triau, 2003: 7; tradução nossa). Por isso, apresento e discuto uma poética desenvolvida a partir do foco nas experiências de escuta e em dispositivos cênicos derivados da resignificação de preocupações e técnicas da criação sonora-musical. Nesse contexto, considera-se a música como prática artística em si, mas também como ponto de partida para um trabalho musical sobre a linguagem, a atuação e a encenação, permeando assim os processos criativos para a cena. Ou seja, trata-se de extrapolar aspectos da criação sonora como materiais e modelos para a criação cênica, particularmente no âmbito de uma concepção poética contemporânea da coralidade:

a disposição particular das vozes, a qual não provém nem do diálogo, nem do monólogo; a qual, requerendo uma pluralidade (um mínimo de duas vozes), contorna os princípios do dialogismo, particularmente reciprocidade e fluidez dos encadeamentos, em proveito de uma retórica da dispersão (atomização, parataxe, ruptura) ou do entrelaçamento entre diferentes palavras que se respondem musicalmente (estilhaçamento, superposição, ecos - efeitos de polifonia, todos).

MÉGEVAND, 2013: 37-38

Essa coralidade não se limita, portanto, aos modelos de massa coral síncrona nem da música e nem do teatro. Aponta para a exploração e desenvolvimento de propostas cênico-sonoras difusas, uma espécie de poética do burburinho. Como criar diferentes tipos de burburinho sonoro? Como organizar um evento cênico como uma sucessão de burburinhos? Qual a linha divisória entre diálogo e burburinho? Qual a linha divisória entre burburinho e polifonia ou polirritmia? Em *Somos a Viagem*, as cenas corais foram desenvolvidas com foco na poética corporal da produção coletiva de sonoridades em cena, com uso de voz, objetos e instrumentos. A metodologia da *SomAção* foi explicitamente adotada como condutora na experimentação e elaboração desses materiais. Nesse

² “Le spectre que définira cette notion de ‘choralité’ ira alors de l’inscription manifeste d’un chœur à l’intérieur du dispositif de représentation à la revendication d’un fonctionnement général de l’ensemble de la scène (dans son fonctionnement interne, dans l’expression de la collectivité des acteurs, et dans la relation qu’elle établit avec la communauté des spectateurs) sur un modèle choral sous-jacent”.

contexto, a questão que melhor sintetiza a discussão que será apresentada a seguir é: como desenvolver a coralidade a partir de modelos de interação sonora em cena?

Assim, a discussão será apresentada em três partes. Na primeira parte, discuto a ideia de interação sonora e a delimitação de modelos de ação e interação sonora na metodologia interartística da *SomAção*. Na segunda parte, discuto cenas corais de *Somos a Viagem* que foram desenvolvidas a partir do modelo de interação sonora Burburinho. Na terceira parte, discuto outros tipos de interação sonora explorados na peça. Por fim, teço considerações sobre como essa abordagem particular se conecta às discussões mais amplas sobre a relação entre musicalidade e coralidade na criação cênica contemporânea.

1. *SomAção* e modelos de interação sonora

A ideia de interação musical ou interação sonora é fundamental para a compreensão dos aspectos coletivos da performance e improvisação musical. Essa questão tem sido abordada, especificamente, nas discussões sobre a chamada improvisação musical livre³. Costa (2014: 193) aponta como as interações sonoras moldam o fluxo dessa prática:

Através da interação entre as ações instrumentais dos performers emerge o fluxo sonoro constituído por texturas sucessivas com graus diversificados de permanência, coerência e identidade e que dão consistência ao ambiente processual e auto-organizativo da livre improvisação.

Portanto, na assim chamada improvisação musical livre (ou não idiomática), o ideal pretendido é de um processo que se auto-define no transcorrer das interações sonoras em tempo real. As interações ocorrem entre ações instrumentais, articulando, portanto, os aspectos individuais e coletivos desse processo de improvisação.

Na *SomAção*, esse mesmo princípio da interação como espaço compartilhado para emergência de possibilidades sonoras é vivenciado em uma abordagem distinta. Aqui, a delimitação de modelos de ação e interação sonora é o ponto de partida para experimentações criativas estruturadas. O objetivo é desenvolver um vocabulário e um repertório de possibilidades de ação e interação sonora que, mesmo dentro das fronteiras traçadas pelos modelos, abrem-se à abrangência das experiências de escuta vivenciadas no tempo do aqui-agora. A dupla ênfase, sobre (inter)ação e escuta abrangente, é o fundamento da metodologia enquanto resposta à inquietação do autor pela conexão entre criação sonora e criação cênica. Portanto, trata-se de uma proposta pedagógica e poética interartística: por um lado, a poética corporal se baseia no fluxo de ações e interações sonoras; por outro lado, a poética sonora é aberta a múltiplas possibilidades de construção de fluxos, processos, sentidos, jogos e ficções.

Por isso, a metodologia da *SomAção* sintetiza a delimitação de cada modelo de ação e interação sonora por uma intenção, uma qualidade expressiva e uma diretriz operacional.

³ "A improvisação livre é comumente definida como uma música na qual estruturas, convenções ou traços estilísticos determinados previamente à performance são mantidas no mínimo necessário, e estariam idealmente ausentes." (Ciacchi, 2019)

Ademais, observam-se as dimensões, focos e referencialidades da experiência de escuta que o modelo mobiliza ou convida a explorar. As dimensões de escuta referem-se a reinos da atenção, percepção e compreensão auditiva, como escuta causal, escuta semântica, escuta reduzida, escuta de paisagem sonora, escuta musical, escuta vocal, escuta de dramaturgia sonora. Os focos de escuta decorrem da intenção de concentrar a atenção em direções do espaço sonoro ou elementos do fluxo sonoro. As referencialidades da experiência de escuta podem remeter a elementos da natureza, saberes culturais, memórias pessoais ou mesmo elementos sonoros recorrentes no próprio fluxo da experimentação.

Assim, os modelos de ação e interação sonora constituem-se como caminhos para o estabelecimento de jogos coletivos de produção sonora em cena. Quando abordados em contexto pedagógico interartístico, permitem um espaço formativo compartilhado entre músicos, artistas sonoros e artistas cênicos. Quando a metodologia é aplicada a um processo criativo específico, como a montagem da peça *Somos a Viagem*, a especificação das ações e interações sonoras avança na direção apontada pelas intenções expressivas e decisões dramatúrgicas, por meio de um roteiro que pode incluir a delimitação de elementos como fontes sonoras, disposição espacial, situação e duração.

O desenvolvimento da metodologia da *SomAção* foi iniciado com a delimitação e experimentação de modelos de ação sonora como Sustentação, Lista, Ostinato, Leitura e Melos. O trabalho era conduzido por meio de experimentos coletivos nos quais os participantes atuavam a partir dos modelos de ação e as interações ocorriam de maneira espontânea. Com a sequência de exercícios, foi se tornando aparente a possibilidade de identificar também modelos para as interações. Nos experimentos construídos por meio de realizações simultâneas de Sustentação, Lista, Leitura ou Melos (e suas combinações), as interações sonoras ocorrem de uma maneira posteriormente descrita por meio do modelo de interação sonora Burburinho. Este modelo se caracteriza pela intenção de sobrepor e pela qualidade expressiva de imersão. A diretriz operacional do Burburinho é produzir texturas sonoras coletivas e ininterruptas, pela simultaneidade livre de camadas sonoras. Remete à dimensão da escuta de paisagens sonoras, com foco difuso e referências como o espaço urbano, com suas múltiplas geografias, máquinas e manifestações culturais.

Já os experimentos envolvendo modelo de ação sonora Ostinato suscitam situações distintas. Este modelo consiste em repetir uma célula rítmica ou rítmico-melódica, evocando a qualidade expressiva de temporalidade cíclica. A realização simultânea de Ostinatos, devido ao seu caráter potencialmente pulsante, apresenta diferentes possibilidades de interação sonora. É possível gerar um Burburinho de Ostinatos, quando não há um alinhamento rítmico coletivo. Mas, à medida que os participantes passam a adotar um mesmo pulso e alinhar agrupamentos rítmicos, os Ostinatos passam a compor uma textura musical com interações sonoras em Polirritmia. Aqui, a dimensão de escuta passa a ser predominantemente musical, com foco no pulso, nas acentuações rítmicas e em processos de sincronização e defasagem, evocando referências culturais de músicas tradicionais percussivas⁴ e da corrente composicional minimalista norte-americana⁵.

A oposição entre Burburinho e Polirritmia é ilustrativa da potencial abrangência da *SomAção*. Ademais, no fluxo da experimentação, há possibilidades de combinação, transição e até mesmo confusão entre os pólos dessa oposição, uma vez que as interações sonoras precisam ser construídas e reconstruídas em tempo real e negociadas

⁴ Para uma referência sobre polirritmia africana, remeto o leitor a Nzewi & Nzewi (2012).

⁵ Cervo (2005) apresenta de maneira concisa os princípios e processos da música minimalista.

coletivamente. Nesse sentido, a metodologia é uma moldura para o desenvolvimento da coralidade calcada nas sonoridades e musicalidades em cena.

2. Um catálogo de Burburinhos

Do ponto de vista dos modelos de ação e interação sonora, a peça *Somos a Viagem* pode ser vista e ouvida, em grande medida, como um catálogo de Burburinhos que criam imagens multissensoriais pertinentes ao desenvolvimento dramático do evento cênico. No processo criativo da peça, cada cena coral foi concebida a partir do recorte de um relato de viagem literário (documental ou ficcional) sugerido pelos criadores. No resultado final, esses recortes de relatos são vinculados a um dispositivo de indeterminação, mediante o qual, ao fim de cada cena coral, um dos atores sorteia um fragmento textual e faz sua leitura ao microfone. Assim, a relação existente na gênese de cada cena é submetida ao acaso em cada apresentação da peça, embaralhando as associações e dando espaço para construção de novos sentidos. Neste texto, atendo-me à descrição e discussão do processo criativo das cenas corais, conectando os relatos às propostas cênico-sonoras, descritas em termos de modelos de ação e interação sonora, desenvolvidos em relação a cada um deles.

Na primeira cena coral, a referência dramática são as impressões do filósofo Vilém Flusser (2007: 42) em sua primeira visão de São Paulo: “Lugar de eterna primavera que verdejava com o verde da decomposição e com o amarelo do pus, e, nesse sentido, cidade do futuro”. O Burburinho é construído por sobreposição de múltiplas camadas sonoras geradas a partir do modelo de ação sonora Sustentação. Nesse caso, a intenção de prolongar é aplicada a sons fricativos produzidos pelo trato vocal e a sons produzidos com objetos como sacolas e a fricção das rodas de uma mala de viagem. A qualidade expressiva de permanência remete aos ruídos de veículos e máquinas sempre presentes no contexto urbano. Os atores se deslocam em linhas retas e perpendiculares mudando constantemente a distribuição e trajetórias espaciais das sonoridades.



*Figura 1. Somos a Viagem, cena coral 1 - Cidade do Futuro.
Foto: Ronalda Pinto. Arquivo pessoal.*

Na segunda cena coral, o Burburinho é criado com a voz cantada, a partir do modelo de ação sonora Melos⁶. Os atuentes cantam simultaneamente, porém não de maneira síncrona ou pré-definida. Improvisam melodias que seguem, de maneira geral, os parâmetros de exercícios composicionais de linhas vocais sobre as frases “sou eu” e “estou bem”, retiradas de uma das crônicas escritas por Paul B. Preciado (2020) em torno de sua experiência de transição de gênero. O trecho do relato separado para leitura durante a peça é: “Essa voz cambiante não é nem simplesmente uma nem simplesmente masculina. Pelo contrário, ela flexiona a subjetividade no plural; não diz eu, diz somos a viagem” (Preciado 2020: 184). No resultado sonoro da cena, há uma mescla entre a escuta musical das linhas melódicas isoladas, a escuta vocal da ampla variação de registros explorada pelos atuentes e a escuta de uma paisagem sonora onírica constituída de vozes que coexistem, mas não se harmonizam.

A criação de Burburinho a partir da realização não sincronizada de Ostinatos é a base para o desenvolvimento da terceira cena coral. O relato que inspira essa cena é de uma viagem ao continente africano, retratando o estranhamento cultural, particularmente na passagem por um terminal de ônibus: “As viagens por lá funcionam assim: enquanto os carros não estiverem lotados, ninguém sai do lugar. Por isso, nunca cumprem as promessas de horários” (Paula, 2015: 20). A intenção de repetir é aplicada a padrões rítmicos com sons corporais e gritos de nomes de localidades citadas no relato: “Assossa!” “Gondar!” Um dos atuentes realiza um Ostinato de trajetos com um carrinho de compras pelo espaço cênico, enquanto uma atuante transita de olhos vendados. Trata-se, sem dúvida, do momento mais barulhento e caótico da peça.

⁶ Termo utilizado por Guerra-Peixe (1988, p. 9-16), em sua proposta didática no ensino da composição de linhas melódicas.



Figura 2. *Somos a Viagem, cena coral 4 - Borboleta Azul*. Foto: Ronalda Pinto. Arquivo pessoal.

Na quarta cena coral, o relato sobre uma viagem onírica envolvendo a imagem metafórica de uma borboleta azul (Azevedo, 2011) motiva a composição de um Burburinho a partir do modelo de ação sonora Lista, realizada com balões de ar. Os atuentes exploram os timbres diferentes que conseguem extrair enchendo, esvaziando, raspando, esticando, percutindo esses objetos. Após terminar a montagem da clarineta (como se vê na figura 2), um dos atuentes passa a improvisar um solo a partir do modelo de ação sonora Motivação, que consiste na intenção de variar, com foco nos elementos melódicos do fluxo sonoro instrumental. Esse modelo de ação sonora visa, portanto, a construção de uma linha melódica a partir de um motivo inicial, com variações nas notas e durações, por meio de procedimentos musicais diversos (transposição, modificação de intervalos, modificação de durações, inversão, liquidação, retrogradação etc.).

A partir da entrada do solo instrumental, a função do Burburinho no contexto cênico-musical se modifica, passando a ser ouvido como plano de fundo do solo instrumental, este no primeiro plano. A predominância da escuta musical e a possibilidade da coexistência de camadas sonoras independentes opera a transição para a abordagem adotada nas cenas discutidas a seguir.

Interações sonoras, camadas sonoras e musicalidade

O modelo de interação sonora Burburinho enfatiza a dimensão de escuta de paisagem sonora. A sobreposição de camadas sonoras gera uma massa sonora percebida com foco difuso e generalizado, referente ao resultado sonoro global. A mudança para a ênfase na dimensão musical da escuta encaminha os focos de escuta para os processos musicais que passam a surgir no interior dos fluxos sonoros. Nessa abordagem, que é distinta dos Burburinhos descritos na seção anterior deste texto, as camadas sonoras

possuem maior independência e relevo, havendo um processo de composição propriamente musical da organização dos eventos apresentados em cena.

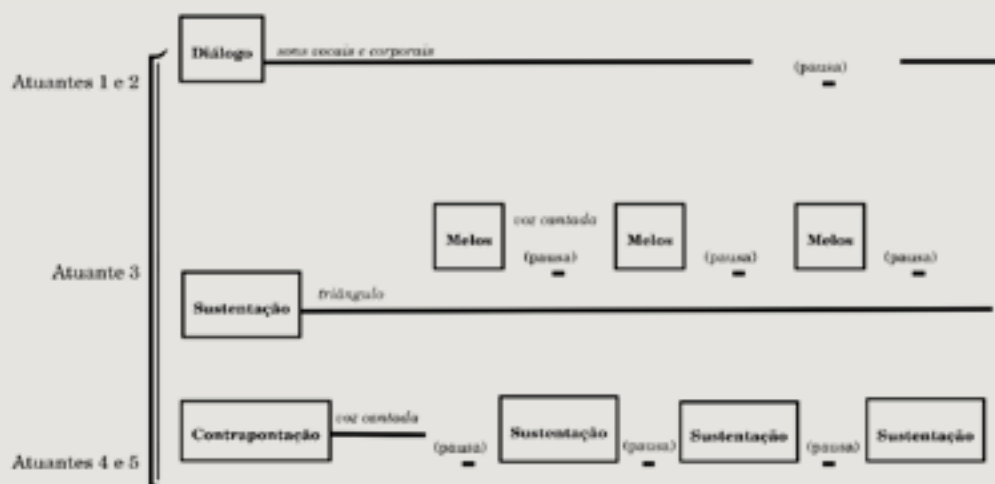


Figura 3. *Somos a Viagem, cena coral 5 - Procissão. Partitura das ações e interações sonoras.*

Na quinta cena coral, há uma composição em distintas camadas sonoras. Cada camada sonora é gerada por um grupo diferente de atuentes, trabalhando com distintos modelos de ação sonora. A construção das camadas e diferentes momentos da cena remete ao relato de um viajante no Brasil colonial que acompanha uma festividade religiosa em um pequeno povoado interiorano. Em suas observações, nota como um grupo de crianças brinca no fundo da igreja, enquanto a missa e, depois, a procissão se desenrolam: “O jogo só se interrompeu por um momento, o suficiente para que os jogadores pudessem dar um rápido olhar sobre a procissão que passava” (Eschwege, 1996: 81). Assim, a cena se estrutura conforme a partitura apresentada na Figura 3.

Os atuantes 1 e 2 trabalham com o modelo de interação sonora Diálogo ao longo de toda a cena, fazendo apenas uma pequena pausa. Os atuantes 3, 4 e 5 formam outro grupo de interações. Inicialmente, o atuante 3 realiza uma Sustentação com o instrumento triângulo, enquanto os atuantes 4 e 5 trabalham com a interação sonora em Contrapontação⁷. Na sequência, os atuantes 3, 4 e 5 passam a interagir de forma Responsorial⁸, alternando um solo em Melos e uma Sustentação em dupla, ao mesmo tempo que caminham pelo espaço cênico. As camadas sonoras, embora ocorrendo em simultaneidade, mantêm a sua independência, gerando um efeito de Polifonia⁹. A pausa do Diálogo, como no relato textual que foi usado como ponto de partida para a construção da cena, ocorre apenas uma vez, em momento próximo ao final da sequência.

⁷ Modelo de interação sonora baseado no contraponto de quarta espécie dos manuais de composição musical, no qual alternam-se ataques a notas, gerando processos musicais relacionados à consonância e dissonância, tensão e resolução.

⁸ Modelo de interação sonora baseado no canto responsorial, ou seja, de alternância entre solista e coro, adotado desde os repertórios litúrgicos da antiguidade e da idade média europeia.

⁹ Modelo de interação sonora que evoca tanto as características mais estritas da polifonia musical, quanto os sentidos mais amplos do termo, particularmente nas conexões entre musicalidade e cena, como discutido amplamente por Maletta (2016).

A complexidade das combinações de ações e interações sonoras, aliada à disposição espacial e deslocamentos evocam múltiplas dimensões de escuta.



Figura 4. *Somos a Viagem*, cena coral 6 - *Dança de Luzes*. Foto: Ronalda Pinto. Arquivo pessoal.

Na sexta cena coral, que é também o momento conclusivo do evento cênico *Somos a Viagem*, não há a mesma complexidade de camadas sonoras que caracteriza a quinta cena coral. Os atuentes trabalham sempre em conjunto, a partir da alternância entre uma Polirritmia de Ostinatos executados em instrumentos de percussão, incluindo os xilofones vistos na Figura 4, e uma Sustentação vocal cantada. No processo criativo, a cena foi desenvolvida a partir do relato de viagem psicodélica, sob influência de substâncias alucinógenas, de Aldous Huxley (2002: 19): “Meia hora depois de ingerir a droga, comecei a perceber um lento bailado de luzes douradas”. Nessa cena, a dimensão de escuta musical tem primazia de uma maneira que não ocorre em cenas anteriores. A diferença é marcante e contribui para o sentido de conclusão do evento cênico.

A musicalidade é fator decisivo na construção da coralidade que perpassa *Somos a Viagem*. Mas enquanto o catálogo de Burburinhos da primeira à quarta cenas corais engloba os fluxos sonoros sob o foco difuso da escuta de paisagem sonora, os processos musicais são colocados em primeiro plano a partir do final da quarta cena. A diferença, embora marcante, não chega a constituir uma quebra, sendo tecida como um contínuo de possibilidades e como composição ou trama, narrativa tênue, diante da audiência.

Considerações finais

Nesta discussão, a metodologia criativa interartística da *SomAção* articula a agência coletiva e a musicalidade na constituição da coralidade que perpassa o processo criativo e o resultado cênico da peça *Somos a Viagem*. A agência coletiva é viabilizada pela estrutura de experimentação e contínua atualização, em tempo real, dos modelos de ação e interação sonora. Os mesmos modelos fundamentam a musicalidade em sentido amplo: desde a simples ênfase na escuta e produção sonora como eixo de poética

corporal dos atuentes e como aspecto da experiência do evento cênico pela audiência, até o enquadramento prático para generatividade de processos musicais sofisticados.

Os critérios derivados da composição musical também informam o planejamento do evento cênico. As cenas são organizadas como movimentos de uma suíte, com sonoridades distintas e processos musicais diversificados. Aqui, a base de materiais elaborados a partir dos modelos de ação e interação sonora é submetida a uma nova camada criativa, pertinente à dramaturgia. Nesse caso, uma sucessão de relatos de viagem que, de maneira ora descritiva, ora metafórica, conduzem a audiência por um trajeto de momentos cênico-sonoros de sentido amplamente indefinido, mas sempre evocativo da temática escolhida.

A partir da discussão de um processo criativo específico, este trabalho pretende dialogar com a temática da coralidade na cena contemporânea, com ênfase nos aspectos poéticos. A metodologia criativa adotada abre espaço para a agência coletiva, na medida em que estrutura experimentações nas quais a condução dos resultados concretos de cada cena é negociada e renegociada no tempo real da peça, diante de uma audiência. Ademais, enquadra a abordagem das sonoridades em cena de maneira inovadora, permitindo que a produção sonora seja desenvolvida como poética corporal de atuação em cena e como exploração abrangente das experiências de escuta. A abordagem apresentada contribui, portanto, para o entendimento da coralidade como dispositivo cênico privilegiado para aprofundar explorações estéticas nas interfaces entre criação cênica e criação musical.

Referências

- AZEVEDO, Ricardo. **A borboleta azul**. São Paulo: ÔZé Editora, 2011.
- CERVO, Dimitri. **O minimalismo e sua influência na composição musical brasileira contemporânea**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2005.
- CIACCHI, Matteo. **Improvisação livre e forma: processo criativo entre estímulos e efeitos**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Paraíba, 2019. Link: https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/123456789/19535/4/MatteoCiacchi_Dissert.pdf.
- COSTA, Rogério Luiz Moraes. Livre improvisação e ecologia sonora: uma aproximação a partir da estética da sonoridade. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 189-206, jun. 2014. Link: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/109/91>.
- ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von. **Brasil, Novo Mundo**. 2v. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1996.
- FLUSSER, Vilém. **Bobenlos: uma autobiografia filosófica**. São Paulo: Annablume, 2007.
- HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção: Céu e Inferno**. Tradução Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002.
- MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica: princípios e práticas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- MÉGEVAND, Martin; BAUMGÄRTEL, Tradutor: Stephan; FALEIRO, Tradutor: José Ronaldo. Coralidade. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 20, p. 037–039, 2018. DOI: 10.5965/1414573101202013037. Link: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101202013037>.

- NZEWI, Meki; NZEWI, O'dyke. **African Classical Ensemble Music: Book 1.** African Minds, 2012. Link: <https://www.africanminds.co.za/wp-content/uploads/2012/05/African%20Classical%20Ensemble%20Music%20Book%201.pdf>.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Modelos de ação e interação sonora: gênese de um sistema de improvisação. **A Luz em Cena: Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, Florianópolis, v. 2, n. 4, p. 1–20, 2022. Link: <https://revistas.udesc.br/index.php/aluzemcena/article/view/22798>.
- PAULA, Jéssica. **Estamos Aqui: histórias das vítimas de conflito no leste africano.** Salto, SP: Schoba, 2015.
- PRECIADO, Paul B. **Um Apartamento em Urano: crônicas da travessia.** Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 2020.
- TRIAU, Christophe. Choralités diffractées: la communauté en creux. "Choralités", **Alternatives théâtrales**, no 76-77, Bruxelas, 1o e 2o trimestre de 2003, pp. 5-11.