

**“O CÂNTICO DA TERRA”<sup>1</sup>:  
ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL N° 2” DE  
ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

**“THE SONG OF THE EARTH”:  
TENSIONAL ANALYSIS IN  
“CHORAL N°. 2” BY ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

***Raimundo Vagner Leite de Oliveira***<sup>2</sup>

Universidade Federal de Goiás

[raimundo.vagner@mail.uft.edu.br](mailto:raimundo.vagner@mail.uft.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0003-2079-6619>

***Roberto Antonio Penedo do Amaral***<sup>3</sup>

Universidade Federal do Tocantins/Universidade Federal de Goiás

[roberto.amaral@mail.uft.edu.br](mailto:roberto.amaral@mail.uft.edu.br)

<https://orcid.org/0000-0002-4426-9429>

*Submetido em 29/09/2025*

*Aprovado em 16/02/2026*

## Resumo

Este artigo examina a peça Coral nº 2, do compositor goiano Estercio Marquez Cunha, a partir da semiótica tensiva de Claude Zilberberg, com o objetivo de compreender de que modo determinados gestos musicais configuram efeitos de sentido associados à memória, ao território e à experiência afetiva no contexto da música coral contemporânea em Goiás. Parte-se do entendimento de que, embora a produção coral goiana tenha sido objeto de estudos de caráter histórico, pedagógico e institucional, ainda são pouco frequentes as análises musicais que tomam a obra como campo de investigação do sensível, especialmente em diálogo com a escuta e a performance. Nesse sentido, a análise aqui proposta não se realiza como um fim em si mesma, mas como um instrumento de mediação entre composição, interpretação e experiência perceptiva, tomando a partitura como texto poético-musical vivo, em que as dimensões sonoras e simbólicas se entrelaçam. Após o exame panorâmico da composição, a análise aprofunda-se em três níveis complementares: (1) direções tensivas, (2) modulações aspectuais e (3) operações perceptíveis, evidenciando o percurso sensível da obra. É revelado um percurso tensivo marcado por lentidão, silêncio e densidade harmônica que evocam paisagens afetivas, ancestralidade e memória coletiva, atualizando o imaginário cultural goiano. Ao destacar a articulação entre plano de expressão e plano de conteúdo, o presente estudo demonstra como a obra configura um cântico da terra, em que a tradição coral de Goiás se reafirma como acontecimento sensível e se firma como bem cultural de natureza imaterial.

**Palavras-chave:** Literatura coral goiana. Canto coral goiano. Repertório coral goiano. Semiótica tensiva. Claude Zilberberg.

## Abstract

This article examines Coral No. 2 by the Goiás composer Estercio Marquez Cunha through the lens of Claude Zilberberg's tensive semiotics, aiming to understand how specific musical gestures generate effects of meaning related to memory, territory, and affective experience within the context of contemporary choral music in Goiás. Although Goiás' choral production has been addressed in historical, pedagogical, and institutional studies, analytical approaches that treat the musical work as a field of investigation of the sensible, particularly in dialogue with listening and performance, remain scarce. In this perspective, the present analysis is not conceived as an end in itself, but as a mediating tool between composition, interpretation, and perceptual experience, considering the score as a living poetic-musical text in which sonic and symbolic dimensions are intertwined. After a panoramic examination of the composition, the analysis unfolds across three complementary levels: (1) tensive directions, (2) aspectual modulations, and (3) perceptible operations, revealing the work's sensible trajectory. The study identifies a tensive path marked by slowness, silence, and harmonic density, which evokes affective landscapes, ancestry, and collective memory, thereby reactivating Goiás' cultural imaginary. By highlighting the articulation between the plane of expression and the plane of content, the article demonstrates how the work configures a cântico da terra, in which Goiás' choral tradition is reaffirmed as a sensible event and consolidated as an intangible cultural asset.

**Keywords:** Goiás choral literature. Goiás choral singing. Goiás choral repertoire. Tensive semiotics. Claude Zilberberg.

## Introdução

A semiótica, conforme Barros (2005, p. 12), busca “explicar os sentidos do texto, isto é [...], mecanismos e procedimentos que constroem os seus sentidos”. Dito de outro modo, busca explicar o que o texto diz e como o diz, examinando tanto os procedimentos de organização textual quanto os mecanismos enunciativos de produção e recepção. Em sua arquitetura teórica, distinguem-se quatro níveis de análise: (1) fundamental, mais simples e abstrato, que abrange as categorias semânticas de oposição de base; (2) narrativo, que estrutura os programas de ação dos sujeitos e suas relações com o objeto-valor; (3) discursivo, no qual as estruturas narrativas recebem revestimento temático e figurativo, instalando pessoa, tempo e espaço no discurso; e (4) tensivo, que trata da interação entre experiências subjetivas/vivências afetivas e realidades objetivas/condições do mundo.

No que se refere ao referencial teórico desta pesquisa, o estudo analítico da literatura coral goiana será submetido à abordagem do francês Claude Zilberberg, com base em sua obra *Elementos de Semiótica Tensiva*, na qual a tensividade é compreendida como “a relação da intensidade com a extensidade<sup>4</sup>, [isto é] dos estados de alma com os estados de coisas”, “[supondo] que as duas entidades sejam analisáveis em unidades estabilizadas [...]” (Zilberberg, 2011, p. 286-287).

---

<sup>1</sup> Cora Coralina / O cântico da terra / Melhores Poemas / 3ª ed. rev. e ampliada (2008, p. 311).

<sup>2</sup> Doutorando em Artes, Culturas e Tecnologias (PPG/ACT) do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão - NIPEE Media Lab na Universidade Federal de Goiás - UFG; Mestre em Música pela Universidade de Brasília - UnB; Especialista em Regência pela Faculdade de Ciência e Educação do Caparaó - FACEC; e Licenciado em Música - UnB. Foi professor substituto na Universidade Federal do Tocantins - UFT, no curso de Licenciatura em Educação do Campo, com habilitação em Artes e Música. É professor de artes na educação básica na SEEDF.

<sup>3</sup> Pós-Doutor em Estudos Literários na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás - UFG, Doutor em Educação, Mestre em Educação Brasileira e Licenciado em Pedagogia pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás - UFG. Psicanalista (Pós-Graduado em Clínica Psicanalítica Lacaniana pelo Instituto ESPE). É Professor Associado 2 na Universidade Federal do Tocantins - UFT. Professor do Curso de Licenciatura em Filosofia, do Curso de Especialização em Ética e Ensino de Filosofia, do Mestrado Profissional em Filosofia - PROF-FILO e Professor Colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes, Culturas e Tecnologias (PPG/ACT) do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa, Ensino e Extensão - NIPEE Media Lab/UFG. Áreas de atuação: filosofia e literatura; fundamentos da educação; filosofia e educação; hermenêutica e educação; fenomenologia e educação; imaginário e educação; estética e educação; literatura e educação; ensino de filosofia; performances culturais; psicanálise lacaniana. Escritor e psicanalista.

<sup>4</sup> “A tradição filosófica conhece a distinção entre as grandezas intensivas, relacionadas à qualidade, e as grandezas extensivas, relacionadas à quantidade” (Zilberberg, 2011, p. 257). Pode-se compreender a intensidade como o grau de envolvimento afetivo ou emocional que algo provoca, isto é, o quanto um acontecimento nos toca ou nos afeta. Já a extensidade diz respeito à dimensão objetiva desse acontecimento, relacionada à sua duração, à sua extensão no tempo ou no espaço e à forma como se organiza enquanto estado de coisas. Na perspectiva tensiva, ambas são indissociáveis, uma vez que a maneira como sentimos influencia diretamente a forma como percebemos e organizamos o que

Ao trazer à tona um excerto de Tatit (2021, p. 43), semiótico brasileiro, segundo o qual “[...] nunca a fala é só fala e nem o canto é só canto”, compreende-se que tampouco a letra é apenas letra, nem o texto musical pode ser reduzido à sua partitura. Tal concepção amplia o entendimento da música coral goiana como prática semiótica complexa, na qual elementos sonoros, poéticos e performáticos se entrelaçam na construção de sentidos do lugar.

Importa destacar que, nesta pesquisa, a análise não recairá diretamente sobre a sonoridade gravada, mas sim sobre os conteúdos inscritos na partitura, enquanto vetores de sentido. Essa escolha metodológica nos levou a considerar uma investigação centrada nas relações entre o texto e a música na construção desse sentido das composições corais. Além disso, observa-se que as letras das canções assumem a primeira ou a terceira pessoa, o que dá ênfase a determinados personagens e revela, entre outros sentimentos, admiração, sofrimento, amor, medo, surpresa e/ou nostalgia do enunciador. Em qualquer caso, “O modo de dizer não é prerrogativa deste ou daquele gênero. Ele é um índice de presença do ‘ser sensível’ que está por trás de toda e qualquer canção” (Tatit, 2021, p. 158, 171).

Em Zilberberg (2011), encontramos subsídios para nos aproximarmos do sensível, um aspecto do campo frequentemente negligenciado pelas perspectivas estruturalistas. O autor apresenta um “princípio de análise mais refinado, não apenas dos sentidos habituais da nossa vida cotidiana, mas, sobretudo, dos **acontecimentos<sup>5</sup> que nos pegam de surpresa**”. A semiótica tensiva “contenta-se em apresentar um ponto de vista que **realça algumas grandezas** até então tidas como irrelevantes, **as grandezas afetivas**”. O semiótico busca “reservar um lugar para a medida, para **o valor dos intervalos [...]**” (Zilberberg, 2011, p. 2, 14, grifo nosso).

Embora estudos importantes (Fernandes, 2010; Machado & Abreu, 2016; Bonin, 2019, 2020, 2023; Pietroforte, 2021; Fernandes, 2021; Shimoda & Fernandes, 2021; Pádua, 2021) apontem caminhos promissores na aplicação da semiótica tensiva à análise de partituras, o número de trabalhos que realizam leituras tensivas e efetivamente ancoradas na relação entre intensidade e extensidade permanece reduzido.

No contexto goiano, essa lacuna torna-se ainda mais evidente: conforme demonstra a revisão sistemática sobre a literatura coral em Goiás realizada por Oliveira, Amaral e Nascimento

---

acontece. No capítulo subsequente, assim como no nível 2 das análises, retornaremos à discussão por meio de outras definições e exemplos.

<sup>5</sup> Para compreender a noção de “acontecimento”, é necessário considerar a oposição entre o impacto súbito do sobrevir e a perenidade relativa dos estados. Trata-se daquilo que nos sobrevém de modo inesperado, instaurando uma ruptura na continuidade do vivido. Nesse sentido, como afirma Zilberberg (2011, p. 235–236), “o acontecimento é o correlato objeto do sobrevir”.

(2024), não se identificam estudos que se dediquem à análise musical de obras corais sob uma perspectiva semiótica. Como observam os autores, a produção acadêmica sobre música coral em Goiás concentra-se, de modo geral, em três vertentes – (1) abordagens historiográficas, (2) investigações voltadas à prática pedagógica e à regência e (3) estudos sobre obras ou compositores específicos –, sendo raros, mesmo neste último grupo, os trabalhos que desenvolvem análises musicais propriamente ditas<sup>6</sup>, uma vez que tais investigações tendem a privilegiar aspectos contextuais, pedagógicos ou autorais em detrimento da análise do funcionamento expressivo da obra. Ademais, um levantamento realizado junto à *Revista Estudos Semióticos*<sup>7</sup>, periódico de referência na área, e à Biblioteca Digital de Teses e Dissertações<sup>8</sup>, que integra pesquisas de instituições brasileiras, não identificou, até o momento, estudos voltados à análise da música coral goiana a partir da semiótica tensiva. É nesse contexto que se insere o presente artigo, ao propor uma leitura tensiva da peça *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha.

Importante destacar que tal abordagem tensiva lida menos com “notas”, “escalas” ou “timbres” e mais com a relação sensível entre intensidade e extensidade, entre o esperado e o inesperado, o impactante e o tênue, categorias que emergem do próprio texto musical e de seu sistema de enunciação. As análises musicológicas tradicionais<sup>9</sup> podem dialogar com esse enquadramento, desde que se concentrem naquilo que provoca ou suspende o impacto no enunciatário<sup>10</sup>. A semiótica tensiva desloca o foco, interessando-se mais pelos efeitos de sentido que essa materialidade convoca.

Neste artigo, esse prisma é aplicado a uma obra representativa do repertório coral goiano contemporâneo: a *Coral n.º 2* (2010), de Estercio Marquez Cunha<sup>11</sup>, compositor e professor aposentado da Universidade Federal de Goiás. A peça articula dimensões sagradas, históricas e simbólicas, evocando tanto a memória afetiva do território quanto o pertencimento coletivo. Seu tecido musical funciona como um espaço de ressonância múltipla, à semelhança dos harmônicos que se desdobram a partir de cada nota, em que estética e identidade cultural se entrelaçam.

---

<sup>6</sup> Aproximam-se desta perspectiva os trabalhos de Carvalho (2012) e Barbaresco Filho (2016).

<sup>7</sup> [https://revistas.usp.br/esse/pt\\_BR/index](https://revistas.usp.br/esse/pt_BR/index).

<sup>8</sup> <https://bdtd.ibict.br/vufind/>.

<sup>9</sup> Como fraseológicas, melódicas, harmônicas ou rítmicas.

<sup>10</sup> Termo da semiótica discursiva referente ao destinatário do discurso, ou seja, aquele a quem o enunciador (quem fala ou escreve) se dirige no ato de enunciar (Enunciatário, 2025).

<sup>11</sup> A produção sobre o compositor inclui a dissertação de Carvalho (2012), a tese de Barbaresco Filho (2016), além do documentário dirigido por Gonçalves (2022).

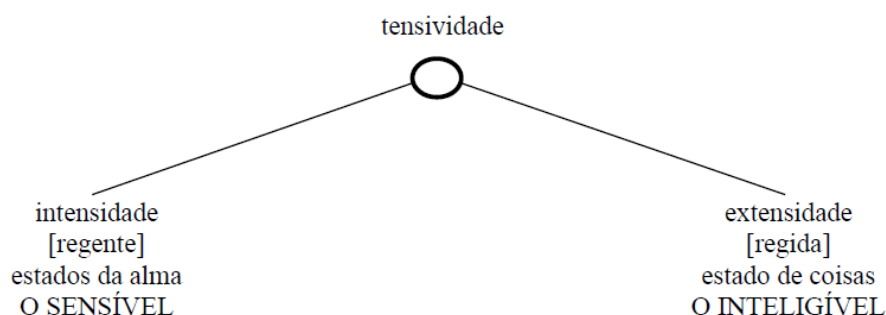
Assim sendo, a análise proposta articula-se à semiótica tensiva de Claude Zilberberg (2011), tomando a partitura como texto poético-musical vivo, no qual dimensões sonoras e simbólicas – tradições, paisagens e afetos do Cerrado – se entrelaçam. Como recurso de mediação interpretativa, a leitura que proponho dialoga ainda com imagens e procedimentos poéticos da escritora goiana Cora Coralina (2008), especialmente no poema “O cântico da terra”, mobilizado aqui não como ornamento, mas como dispositivo de aproximação entre materialidade sonora, território e experiência sensível.

### **DISPOSITIVOS TEÓRICOS-OPERACIONAIS DA ANÁLISE**

Antes de adentrarmos nos dispositivos teórico-operacionais, é necessário esclarecer alguns pontos da semiótica tensiva de Zilberberg, em suas estruturas ampla e restrita (2006, p. 168, 173; 2011, p. 66, 72), para os propósitos desta pesquisa, bem como a relação entre a partitura (plano de expressão) e a emergência de efeitos de sentido (plano de conteúdo) que dela decorrem.

Como se viu na tipologia dos quatro níveis, a tensividade ocupa a quarta camada, a mais profunda. Retomamos agora essa definição para examinar onde se localiza o sensível. Para responder a esta pergunta, assumimos a tensividade proposta por este teórico francês, que desloca o olhar para a dimensão afetiva dos fenômenos musicais.

**Figura 1 – Tensividade e grandezas**



Fonte: Do autor com base em Zilberberg (2011, p. 66).

A intensidade e extensividade são grandezas discursivas, ou ainda dimensões, e a primeira, dentre elas, é a regente. A tensividade, como explica o autor, “é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados da alma, o sensível – e a extensividade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra”. Entretanto, “uma desigualdade criadora liga a extensividade à

intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma”. Ou dito de outra forma, há uma “autoridade do sensível sobre o inteligível” (Zilberberg, 2011, p. 66-67).

A sensibilidade é aquilo que observa na “visão inconsciente (subliminar)”<sup>12</sup>: “é o detalhe, é a imensidão do detalhe” (Zilberberg, 2011, p. 79, 230). O que diremos, pois, dessas sensibilidades? Como a melodia num discurso musical, a sensibilidade é o fio do discurso, resoluto e condutor desta escrita. Essa perspectiva fica melhor exemplificada quando posta:

“a exemplo das notas musicais”, [significando que] nossos afetos são antes de mais nada – e talvez somente – a medida das transformações que os acontecimentos nos provocam, enquanto da dimensão extensiva, a dos estados de coisas, a partir das classificações próprias ao nosso universo de discurso, procederemos a transferências de uma classe a outra que resultam em enumerações menos ou mais precisas”. (Zilberberg, 2011, p. 287).

A literatura coral goiana levantada e analisada, ainda que superficialmente, para fundamentar esta escrita, mostra que o sensível também pode ser localizado não apenas no valor dos intervalos, mas também nos silêncios.

No documentário *Tempo de silêncio*, Estercio Marquez Cunha diz ao entrevistador: “Toda percepção parte do silêncio” (Gonçalves, 2022, s.p). Para o compositor, em tempos remotos, o Cerrado goiano oferecia a possibilidade de experimentar o silêncio e, a partir dele, perceber os sons que emergiam, como o da “folha de uma mangueira que se desprende [de sua copa] e [cai], batendo de galho em galho” (testemunho do próprio compositor). Além dessa fala, em 2011, Estercio compôs uma obra coral intitulada de *Tempo – silêncio povoador*. O silêncio, em suas composições, portanto, revela-se como uma chave para a compreensão do território goiano.

Estes silêncios sugerem o que realmente é importante e se equiparam ao que Zumthor (1993) chama de anterioridade da linguagem, mas que adotaremos como anterioridade da voz:

[...] o enunciado [póético] pertence a outra ordem de palavra – palavra intensa, que aspira a representar a totalidade do real; os sinais remetem, de maneira menos ou mais claramente indicativa, a certa anterioridade da linguagem, a um texto do qual as palavras cotidianas permanecem separadas [...]. (Zumthor, 1993, p. 159).

É um olhar para além da grafia (escritura e/ou partitura) e da voz que se canta. Se para Zumthor (1993, p. 160), “O texto domina o escrito; o modal, as artes da voz”, poderíamos acrescentar que a anterioridade da voz – entenda-se aqui “voz” como “canto” – daquilo que está obnubiladamente posto ou dito, ou seja, o silêncio, domina a totalidade do real, que tem sua

---

<sup>12</sup> “Manifesta capacidades de observação amplamente superiores às da visão consciente” (Zilberberg, 2011, p. 230).

morada no sensível. E é no sensível que encontraremos as grandezas afetivas. Isso está para além das margens – margens estas que na maioria das vezes não é percebida, ou pior, é percebida, mas negligenciada. Nem sempre o que é invisível é de fato invisível; o olhar pelo dispositivo adequado, por exemplo, o microscópio, pode revelar outro universo antes invisível. Assim, no silêncio, grandezas afetivas podem estar apenas à espera de serem descobertas. Os acontecimentos e seus significados que dali emergirem certamente acabarão por nos pegar de surpresa (Cf. Zilberberg, 2011, p. 14).

Como explica Zilberberg (2011, p. 287), a tensividade num sistema semiótico “[trata] de estabelecer trocas e uma circulação entre entidades plurais ou numerosas, ou ainda, de fixar as regras gramaticais de uma boa comunicação”. É justamente nesse regime de trocas que a tensividade se configura como operador central da análise, articulando intensidade e extensidade em um mesmo campo de relações:

O relevo emprestado à intensidade e à extensidade justifica-se por suas respectivas constituições: (i) a intensidade une o andamento e a tonicidade; (ii) a extensidade, a temporalidade e a espacialidade. [...] Quanto à terminologia, a intensidade e a extensidade assumem a posição de *dimensões*; o andamento e a tonicidade, por um lado, a temporalidade e a espacialidade, por outro, assumem a posição de *subdimensões*. (Zilberberg, 2011, p. 69, grifos do autor).

Em diferentes momentos de sua obra, Zilberberg (2011, p. 65, 74, 160, 178, 182, 198, 201, 238, 252, 257, 264, 289) indica que andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade podem ser compreendidos, em termos perceptivos, respectivamente, como “velocidade”, “força”, “duração” e grau de “abertura [ou] fechamento” do campo sensível.

No quadro a seguir, observa-se como essa articulação se projeta no plano de expressão e, a partir dele, produz efeitos de sentido no plano de conteúdo, evidenciando os modos pelos quais as grandezas afetivas se manifestam discursivamente, seja pela escuta analítica propriamente dita, seja pela análise documental e interpretativa empreendida pelo pesquisador. As constituições específicas dessas duas grandezas serão retomadas e aprofundadas em momento oportuno da análise.

## “O CÂNTICO DA TERRA” : ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL Nº 2” DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

Quadro 1 – Transposição do plano de expressão para o plano de conteúdo

PLANO DE EXPRESSÃO (forma e materialidade)		PLANO DE CONTEÚDO (efeitos de sentido/das emoções)
<b>Intensidade</b> (Regente)	Exemplo geral de intensidade: Um crescendo vocal (aumento gradual de intensidade) orienta a percepção do impacto emocional. Trata-se das vibrações sonoras, alturas e dinâmicas, ou seja, daquilo que é percebido ou ouvido como variações de força	<p>Refere-se ao <b>significado</b> que emerge da forma; bem como a afetos, atmosferas, significações culturais.</p> <p>O <b>significado</b> emerge quando essas modulações passam a ser percebidas como efeitos de sentido vividos (não apenas formais).</p>
<b>Extensidade</b> (Regida)	Exemplo geral de extensidade: O espalhamento do som no espaço (reverberação, quantidade de vozes, eco) configura a extensidade, entendida como desdobramento ou projeção espacial da intensidade.	
<p>&lt;&lt;&lt; A TENSÃO É A PONTE ENTRE OS PLANOS&gt;&gt;&gt;</p> <p>O plano de expressão se intensifica e se modula<sup>14</sup>, e essas modulações fazem emergir efeitos de sentido no plano de conteúdo.</p>		

Fonte: Do autor com base nos construtos de Zilberberg (2011, p. 66-67), Tatit (2019, p. 18, 19, 117, 136, 137) e Bonin (2023, p. 60).

Alguns pormenores conceituais relativos às grandezas intensidade e extensidade merecem ser explicitados a partir do quadro apresentado: (1) essas grandezas “unem-se pela tensividade”, isto é, “o lugar imaginário” (Zilberberg, 2011, p. 666); (2) são categorias pré-semiotizantes que atuam antes da categorização significante-significado<sup>15</sup>; (3) diz respeito à materialidade sensível da forma disposta na partitura ou na performance (som, voz, ritmo, corpo, gestualidade, etc).

<sup>13</sup> Importante mencionar que as valências (resultantes da intersecção entre os foremas e subdimensões) são as potencialidades de sentido que ainda não se realizaram como efeito do plano de conteúdo. Isso ocorre, pois a valência é uma forma ainda aberta, disponível para atualização sensível.

<sup>14</sup> *Modulação*: variação de amplitude, frequência. *Modular*: variar o tom, regular – “Quando queria alguma coisa do pai, a menina modulava a voz em tom lamentoso”. (Dicionário Unesp, 2011, p. 931).

<sup>15</sup> Exemplos. (1) A palavra “piano” (significante) refere-se ao conceito mental de um piano (significado). Antes de falarmos “isso significa XYZ”, o fenômeno já se apresenta a nós como uma experiência sensível. (2) No campo da estética

Numa primeira **camada de exemplos** de transposição do plano de expressão (materialidade) para o plano de conteúdo (sentido), apresentamos duas situações. Primeiro, (i) a modulação de uma direção ascendente no volume vocal (plano de expressão/**intensidade** →) pode gerar um efeito de elevação ou transcendência (plano de conteúdo). Segundo, (ii) a modulação de uma densidade harmônica percebida como escura<sup>16</sup> (plano de expressão/**extensidade** →), em razão da predominância de vozes graves, do uso recorrente de intervalos fechados e da baixa mobilidade do material harmônico (quando muda pouco e devagar), pode produzir uma afetividade de introspecção ou peso histórico (plano de conteúdo).

Na análise aqui proposta, a partitura não é concebida como um texto estrutural apenas, mas como um campo tensivo virtual, onde as grandezas da intensidade (regente) e da extensidade (regida) organizam direções de força sensível antes mesmo da materialização sonora. Tal aspecto (ou fenômeno?) é observado por Tatit (2019, p. 197, 212) em dois momentos: primeiro, quando afirma que “o destino de toda melodia é se transformar também num modo de dizer”; segundo, quando argumenta que “[...] a composição [...] não propõe apenas a atuação paralela de uma linha musical e outra verbal, mas sobretudo uma terceira via estética na qual o que é dito (letra) nasce do modo de dizer (melodia) e vive dessa origem e desse vínculo”.

Nessa perspectiva, como é proposto por Zilberberg (2011) e exemplificado por Tatit (2019) – autor de *Passos da Semiótica Tensiva* (2019), que não apenas contribui para uma melhor compreensão dessa perspectiva teórico-metodológica, mas também insere a música no cerne da teoria –, intensidade e extensidade constituem dimensões do plano de expressão, e é justamente a interação e/ou modulação entre essas grandezas que potencializa a emergência de efeitos de sentido no plano de conteúdo.

Ainda que a teoria descreva tais grandezas como componentes imanentes da significação, elas só se atualizam por meio da experiência sensível do intérprete – nesse caso, o analista/pesquisador – no ato da escuta e/ou da leitura da partitura. Este processo, aspecto relevante para a presente análise, está diretamente alinhado ao conceito de performances

---

musical, antes de atribuirmos um significado comum/convencional a um evento sonoro, nós já estamos sentindo o impacto de suas tensões. Imaginemos um acorde dissonante e forte (f) com um cluster harmônico. Antes de nomearmos esse acorde como “dissonante” ou “dramático”, sentiremos a pressão tensiva dele. (3) Da mesma forma, uma linha melódica suave, com notas longas (semibreve) e espaçadas (com ligaduras), já nos afeta como um campo de relaxamento ou contemplação, antes mesmo de categorizarmos isso como “calma” ou “tristeza”.

<sup>16</sup> O que se descreve como “escuro” corresponde, no vocabulário tensivo, a uma configuração de baixa tonicidade combinada a uma extensidade concentrada. Contudo, ouvintes fora desse campo semiótico ou composicional talvez não percebam da mesma forma. Também pode ocorrer que tanto aqueles quanto os ouvintes especializados não concordem com essa classificação.

**“O CÂNTICO DA TERRA” : ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL Nº 2” DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

culturais, especialmente conforme formulado por Schechner (2003, p. 35), ao tratar do comportamento restaurado, e por Favret-Saada (2005), ao enfatizar a condição de ser afetado.

Esta relação, entre a partitura (plano de expressão) e a emergência de efeitos de sentido (plano de conteúdo), é anterior à categorização significante-significado: antes de significar algo (como, por exemplo, alegria, tristeza, ancestralidade), a obra já tensiona o sensível pela disposição dessas grandezas.

A tensão é a ponte que articula o plano de expressão (virtual) e o plano de conteúdo (sentido vivido na leitura e/ou escuta imaginada). Portanto, ao analisar a partitura, mapeamos vetores de intensidade e extensidade como forças expressivas projetadas, observando como suas modulações configuram zonas de recrudescimento, atenuação, restabelecimento e extinção – categorias que não apenas estruturam a obra, mas também constroem o acontecimento sensível do discurso coral (optamos por apresentar as definições desses incrementos – ou sílabas tensivas – no Nível 1 de análise, quando tratamos das modulações aspectuais).

Essa modulação, entendida como o modo pelo qual os vetores de intensidade e extensidade se organizam no campo tensivo, constitui uma câmara um pouco mais profunda da análise tensiva, sendo operacionalizada pelo cruzamento metódico dos três foremas com as quatro subdimensões, resultando em doze pares de valências (em destaque a seguir):

Figura 2 – Dimensões, subdimensões, valências e foremas

<i>dimensões</i>	intensidade regente		extensidade regida	
<i>subdimensões</i>	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade
<i>foremas</i>				
direção	aceleração vs desaceleração	tonificação vs atonização	foco vs apreensão	abertura vs fechamento
posição	adiantamento vs retardamento	superioridade vs inferioridade	anterioridade vs posterioridade	exterioridade vs interioridade
elã	rapidez vs lentidão	tonicidade vs atonia	brevidade vs longevidade	deslocamento vs repouso

Fonte: Zilberberg (2006, p. 175; 2011, p. 74, grifo nosso).

Recapitulando, no modelo tensivo proposto por Claude Zilberberg (2006, 2011), a organização dos processos de sentido estrutura-se a partir do cruzamento entre duas grandes

dimensões: intensidade regente e extensidade regida<sup>17</sup>. Cada uma dessas dimensões se desdobra em subdimensões: na intensidade, encontramos o andamento (ritmo do fluxo) e a tonicidade (grau de destaque); na extensidade, há a temporalidade (relação com o tempo) e a espacialidade (organização no espaço). O cruzamento entre essas subdimensões é operado por três tipos de articulação, chamados foremas – direção, posição e elã – que, por “intersecção” (Zilberberg, 2011, p. 73), geram doze pares diferentes de valências expressivas (em destaque na imagem acima). Por exemplo, o forema direção sobre o andamento resulta nas valências “aceleração vs. desaceleração”, enquanto o forema posição sobre a espacialidade gera as valências “exterioridade vs. interioridade”. Assim, as valências são os efeitos perceptíveis resultantes dessas articulações e formam o campo de variação tensiva que estrutura os acontecimentos do sentido no discurso, bem como no som musical. Zilberberg (2006, p. 73, grifo do autor) explica que “as características *a priori* das valências são justamente aquelas que lhes permitem circular, ‘comunicar-se’, confrontar-se umas com as outras no discurso e, ao fazê-lo, promover o indispensável vaivém entre as localidades e a globalidade. (Cf. Nível 2 de análise).

Cabe destacar que, embora os pares de valências possam parecer sinônimos, como se vê na subdimensão andamento (aceleração vs. desaceleração, adiantamento vs. retardamento, rapidez vs. lentidão), eles não são equivalentes. A diferença está no forema mobilizado, ou seja, no tipo de relação que está sendo produzida entre as grandezas. Por exemplo, no forema direção, o foco está no sentido do movimento – se a música anda para frente ou regride, acelera ou freia; já no forema posição, a análise é comparativa – ou seja, observa-se se o evento musical chega antes ou depois do que se esperava e/ou se está adiantado ou atrasado em relação a um ponto de expectativa; e, por fim, o forema elã, que se trata da energia interna percebida no fluxo, “[...] energia que supere os receios, as resistências e os obstáculos” (Zilberberg, 2011, p. 74) – não da direção ou da posição, mas da velocidade existencial do tempo sonoro, como ele é vivido subjetivamente.

É nesse ponto do acontecimento tensivo, em que o cruzamento das subdimensões e foremas se torna sensivelmente perceptível, que emerge o acento, podendo ser entendido, por exemplo, como marca de saliência no fluxo do discurso musical. E, no entendimento de Tatit (2019): “É pelo acento que se identifica o aumento da pertinência de um conceito, do impacto de uma pergunta, dos pontos essenciais de um texto e de tudo que (quase) invisibiliza os demais elementos

---

<sup>17</sup> Como já dissemos, mas aqui com breve acréscimo, a intensidade refere-se aos estados afetivos e à variação da força sensível que atravessa o discurso, enquanto a extensidade está ligada à configuração inteligível, ou seja, aos estados de coisas, ao espaço e ao tempo.

ao redor” (Tatit, 2019, p. 20). Para entendimento do acento, importante se faz estabelecer a diferença entre existência e presença semiótica:

[...] é o acento, ou seja, a ênfase num determinado conteúdo, que converte a existência em presença. Sem o acento, a existência seria mera subsistência sem orientação de sentido. [...] o acento se impõe como dispositivo [articulador] da intensidade e, ao mesmo tempo, da extensidade. (Tatit, 2019, p. 78).

Noutras palavras, o acento recai na significação, o ponto focal do processo de compressão dessa relação entre os planos.

Nos estudos de Caio Victor de Oliveira Lemos (2022) e Gustavo Bonin (2023), terceiro e quarto trabalhos que também ajudam a fundamentar a análise desta pesquisa, encontramos a utilização da semiótica tensiva para abordar enunciados musicais a partir de excertos que evidenciam operações sensíveis e estruturais relevantes.

Lemos (2022) apropriou-se da semiótica tensiva no que lhe era pertinente: a performance musical ao vivo. Entretanto, o autor recorre à partitura para ver acentos, inacentos, rupturas, continuações, se são abruptas e como se constroem essas nuances discursivas e se existe uma correlação na performance ou não. Do ponto de vista da partitura, o autor busca identificar, por exemplo, uma aceleração tensiva, ou seja, uma estratégia do compositor de chamar a atenção para um novo material e, na performance, se ocorre um movimento parecido ou não, ou seja, se o performance vai ou não acentuar (mudar o timbre ou tocar mais forte). Todos esses aspectos envolvem o uso dos foremas. Como vemos, ainda assim, existe uma análise da partitura.

Bonin (2023), por sua vez, faz a análise tensiva rente ao texto partitura na peça *Choro nº 6*, de Villa-Lobos. Antecede a esta análise um mergulho para se depreender as dimensões, subdimensões, o aparato de foremas e as valências (Cf. p. 256-261) para depois mostrar que “[...] se pode construir a temporalidade, a espacialidade e as proximidades e afastamentos do observador a partir de qualquer figura e estratégia figurativa do plano de expressão sonoro-musical” (Bonin, 2023, p. 263).

Esses apontamentos fornecem elementos significativos para o encaminhamento metodológico deste trabalho. Com esse entendimento, passaremos agora à descrição dos dispositivos teórico-operacionais que orientaram a análise tensiva do excerto coral.

Para fins analíticos, a curva tensiva da obra musical será descrita em **três níveis**, por entendermos que tal organização adensa a profundidade da análise e obedece a uma lógica interna:

## “O CÂNTICO DA TERRA” : ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL Nº 2” DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

1. Pelo modelo das direções tensivas e zonas do acento/inacento (Tatit, 2019, p. 109, 154): que diz respeito aos estados intermediários e os momentos de saturação, atenuação, extinção e restabelecimento, e permite ainda compreender os movimentos ascendentes e descendentes de tensão;
2. Pelas modulações aspectuais mapeadas segundo o quadro de dimensões, subdimensões, foremas e valências (Zilberberg, 2011, p. 66, 74): que detalha as manifestações da tensividade por meio de quatro subdimensões (andamento, tonicidade, temporalidade e espacialidade), articuladas aos foremas direção, posição e elã, o quais apresentam-se em pares tensivos (como aceleração/desaceleração, superioridade/inferioridade, brevidade/longevidade etc.).
3. Pelas operações perceptíveis ao longo do excerto musical (amplificação, atenuação; resolução, somação), conforme propõem Lemos (2022, p. 98-106) e Bonin (2023, p. 7): que organizam os processos de variação e estabilização da tensão ao longo da escuta, conferindo coesão, transformação ou reconfiguração ao campo tensivo instalado.

Essa combinação permite observar, não de forma rígida ou sistemática, tanto os gestos afetivos e estruturais da música quanto suas intensidades simbólicas, inscritas no discurso poético-musical.

### ANÁLISE DE CORAL Nº 2

#### Introdução à obra

Composta em abril de 2010 por Estercio Marquez Cunha, *Coral nº 2* é uma obra escrita para coro misto (SATB), sem acompanhamento instrumental, cuja partitura traz a marca da concisão, da lentidão e da densidade harmônica. Apresenta-se em textura homofônica e *a cappella* e enquadram-se no que Zander (2008, p. 262-264) chama de homofonia pura.

Estercio, compositor de longa trajetória na música de concerto goiana e professor aposentado da Universidade Federal de Goiás (UFG), tem no repertório coral um espaço de experimentação formal e expressiva. A escolha dessa peça para a presente análise se justifica não apenas pela relevância do compositor no cenário musical de Goiás, mas também pela força simbólica que instaura um campo de sentidos associado ao lugar.

Essa força dialoga com o conceito de *mouvance* de Zumthor (1993, p. 288), que se refere à mobilidade do texto: o cantar como “voz do escrito”. Nesse caso, a partitura torna-se um texto vivo,

reconfigurado a cada leitura analítica, a cada performance, em consonância com a tese de que a literatura coral permanece em contínua recriação.

Em *Coral n° 2*, o texto cantado, curto e de inspiração introspectiva, estabelece pontes entre o presente e um “Goiás antigo”, especialmente ao evocar imagens como “herdade”, “memórias”, “barú” (fruto típico do cerrado) e “poço”. Tais elementos instauram um espaço-tempo afetivo que se articula com a linguagem musical proposta, ou seja, não há funcionalidade tonal tradicional, tampouco estruturas harmônicas previsíveis.

### Análise panorâmica do excerto

Zilberberg (2011, p. 66, 257) nos lembra que a tensividade é o lugar imaginário em que intensidade (os estados da alma, o sensível) e extensividade (os estados de coisas, o inteligível) se entrelaçam sob a autoridade do sensível. Ele também ressalta que “a tradução filosófica conhece a distinção entre as grandezas intensivas, relacionadas à qualidade, e as grandezas extensivas, relacionadas à quantidade”. Nesse sentido, ao transpor tais categorias para a análise musical, observa-se que o arco tensivo (Cf. Fig. 1 e 3) não se restringe a variações estruturais, mas, nesta leitura, pode ser lido como emergência de grandezas afetivas, moduladas pela escritura musical.

Figura 2 – Trecho A da Coral n° 2, de Estercio Marquez Cunha

Muito lento

Soprano  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -  
Alto  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -  
Tenor  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -  
Baixo

S  
mó - rias, na som - bra de, um ba - rú, tem um po - ço.  
A  
mó - rias, na som - bra de, um ba - rú, tem um po - ço.  
T  
mó - rias, na som - bra de, m ba - rú, tem um po - ço.  
B

Fonte: Estercio Marquez Cunha (2010).

No caso desta peça coral, é possível identificá-la como uma composição temática, no sentido proposto por Tatit (2016, p. 55-56) em *Estimar Canções – estimativas íntimas na formação do sentido*. Segundo o autor, canções temáticas são aquelas cuja gênese apresenta: (i) “movimentos de concentração”, ou seja, de segmentos melódicos horizontais e contidos que proporcionam uma escuta quase contemplativa; (ii) “[movimentos de] involução”, caracterizados por desdobramentos internos desse campo de concentração, densificando o tema; (iii) e uma “tendência à aceleração”, mesmo que ela não ocorra. Isso se dá porque, segundo a “hipótese relativa à **inflexão tensiva da sintaxe**: [...] um aumento tem por objeto interno uma diminuição e de igual modo uma diminuição tem por objeto interno um aumento” (Zilberberg, 2011, p. 101, grifo nosso). Logo, a lentidão tem por objeto interno a aceleração, ainda que não se efetive. Importante algumas explicações: a inflexão, que significa mudança de direção, diz respeito à capacidade de a sintaxe oscilar entre os polos contrários; a sintaxe, por sua vez, nesse contexto tensivo, não tem relação com a sintaxe gramatical, mas sim a forma como o sentido se organiza dinamicamente no tempo, por meio de inflexões. Esse tempo abarca tanto o tempo cronológico quanto o tempo em que um sentido se manifesta. Essas características reiteram-se numa faixa horizontal do seu campo de tessitura<sup>18</sup>. Embora Tatit (2016, p. 11) situe sua reflexão no campo da canção, sua ancoragem na semiótica tensiva permite ampliar o alcance do conceito de “estimar”, entendido como atribuir valor a algo, para outros objetos, o que, nesta pesquisa, é transporto à literatura coral goiana.

Nos três primeiros compassos de *Coral nº 2*, observa-se um arranjo vetorial (isto é, um arranjo que apresenta direção com intensidade) que tensiona o espaço sonoro através de movimentos contrapostos entre as vozes, como veremos a seguir, configurando um campo de polarização tensiva. O soprano, ao executar uma curva ascendente (dó – fá – mi bemol) no segundo compasso, instaura um vetor de expansão, enquanto o baixo, em movimento descendente (mi bemol – ré bemol), tensiona no sentido da contração. Essa polarização inicial se reverte no compasso subsequente, com o soprano descendo (mi bemol – dó) e o baixo ascendendo (ré bemol – mi bemol), criando um efeito de abertura seguida de fechamento. Paralelamente, alto e tenor realizam um entrelaçamento vetorial: enquanto o alto inicia em movimento descendente (dó – si bemol – lá bemol), o tenor executa uma curva ascendente (mi bemol – fá – sol bemol), cruzando-se (em lá bemol) no segundo compasso. Esse ponto de cruzamento funciona como um nó tensivo

---

<sup>18</sup> “Tessitura, âmbito ou extensão é o conjunto de sons dentro da escala geral que um instrumento ou voz pode abranger” (Med, 1996, p. 268).

(ponto de tensão), um breve equilíbrio entre as forças opostas, antes de se desfazer no compasso seguinte, quando o alto aporta/relaxa em/para sol e o tenor projeta-se para o si bemol.

Do ponto de vista semiótico, essa configuração cria uma “ilusão” (Tatit, 2016, p. 123) de respiro e tensão simultâneos, evocando um espaço de coexistência entre memória (descida/concentração) e projeção (ascensão/expansão). Trata-se, portanto, de um gesto enunciativo – como a melodia e o ritmo da fala/canto constroem o “gesto” de dizer algo (Tatit, 2016, p. 125) – que pode tematizar, para esta leitura analítica, a ideia de um território memorial que, ao mesmo tempo em que se recolhe em suas raízes (voz do baixo), também ressurgem à superfície da contemporaneidade, da escuta (voz da soprano), com as vozes contralto/alto e tenor mediando essa dialética tensiva. Essa articulação de “vetores” cruzados amplia o processo de passionalização – como o discurso musical cria afetos, tensões e relaxamentos no ouvinte/analista (Tatit, 2016, p. 55) –, não por um aumento súbito de energia sonora<sup>19</sup>, mas pela coexistência conflitiva (tensiva) e harmônica das forças em jogo, resultando em uma espacialização afetiva do discurso musical.

E, considerando a forma homófona, observa-se em *Coral nº 2* (Fig. 2) uma textura discreta, considerando o comportamento das mínimas, semínimas e colcheias, o andamento “muito lento” e o uso de pausas rítmicas favorecem um campo estendido onde o sensível se manifesta como intervalo – não apenas entre notas, mas entre memórias.

Na composição *Coral nº 2*, a frase “Numa antiga herdade, morada de memórias, na sombra de um barú, tem um poço” projeta um espaço-tempo poético em que a voz coral não apenas canta, mas evoca. O “poço”, símbolo de profundidade e ancestralidade, encontra eco musical na ausência de picos de tensão, indicando uma operação de atenuação. Já o termo “memórias” funciona como núcleo intensivo, condensando peso afetivo e temporal. A referência ao “barú”, fruto do baruzeiro ou cumbaru, imperiosa árvore nativa do cerrado, muito apreciada pelos goianos, reforça o enraizamento da obra na paisagem afetiva regional, sendo o “barú” não apenas uma imagem bucólica, mas um marcador cultural de pertencimento e origem, cuja sombra protege e acolhe o tempo ancestral evocado na melodia. Como já foi citado anteriormente, Luiz Tatit (2016, p. 107) observa que “Tudo que é cantado se torna também um modo de dizer atual”; então, esse tempo ancestral evocado em *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha, configura-se como um modo de dizer

---

<sup>19</sup> Inicialmente empreguei o termo *intensidade*; contudo, por tratar-se também de uma categoria própria da semiótica tensiva, optei por substituí-lo por *energia sonora*. Esse termo, além de evitar ambiguidades conceituais, ajusta-se melhor ao contexto da análise, já que descreve vetores e tensões musicais.

atual. A árvore do barueiro, não à toa, é reconhecida em diversos relatos como a joia do Cerrado<sup>20</sup>. O silêncio entre as palavras e a lentidão da curva melódica revelam o “detalhe” de que fala Zilberberg – aquilo que escapa à estrutura, mas funda o sentido. Ao “escutar” a partitura com esse ouvido tensivo, descortina-se o invisível, e o coral se torna não apenas voz coletiva, mas acontecimento sensível de lugar.

### **Nível 1 – Direções tensivas**

As **direções tensivas**, conceito central da teoria de Claude Zilberberg, desenvolvido de forma mais aplicada e clara por Luiz Tatit, também designadas de curvas tensivas, arco tensivo e modulações aspectuais, articulam-se a partir das grandezas da **intensidade** e da **extensidade**. Ocorre que, e isso é importante mencionar, as direções tensivas, depreendidas pela análise, se mobilizam “pelo acento [...], e por sua afirmação diante do inaccento” (Tatit, 2019, p. 20).

Em *Coral nº 2*, essas curvas, ou melhor, direções tensivas, são construídas tanto na superfície sonora (melodia, harmonia, ritmo) quanto na tessitura afetiva que atravessa a peça e são percebidas por incrementos *mais* e *menos* – “partículas que produzem acréscimos de conteúdo a partir de suas simples combinações” (Tatit, 2019, p. 108) –, já discutida na parte metodológica, e cuja materialização analítica será evidenciada mais adiante.

No plano da **intensidade** (ou seja, da afetividade<sup>21</sup>/do sensível), que engloba tanto o grau de tensão emocional sugerido pela música como as modulações internas (surgimento de pico, repouso, recrudescimento), observam-se as subdimensões andamento e tonicidade – associadas, respectivamente, à velocidade e à força expressiva. A obra (como se pode verificar no trecho de *Coral nº 2*) inicia com uma atmosfera contida, quase rarefeita, marcada por um andamento muito lento e uma articulação suave. A trajetória intensiva, contudo, caminha progressivamente em direção ao recrudescimento afetivo: as entradas em conjunto das vozes e o adensamento da textura harmônica (dissonância) até o compasso 8 sugerem um crescimento da tonicidade e um sutil aumento da pressão expressiva, culminando em um ápice tensivo que coincide com a sobreposição quase total de alturas cromáticas no momento da palavra “barú”. Esse momento configura o clímax da tensão afetiva, logo seguido por um gesto de extinção, em que os elementos se dissipam sem resolução tradicional.

---

<sup>20</sup> <https://museucerrado.com.br/biodiversidade/flora/arvores/baru/>.

<sup>21</sup> Zilberberg (2011, p. 18).

No plano da **extensidade** (ou seja, da ordem cognitiva e estrutural), que envolve as subdimensões temporalidade e espacialidade – relacionadas, respectivamente, à duração e ao espaço vocal –, a obra projeta uma espacialidade fluida e mutável. Ainda que termos como densidade e textura surjam naturalmente na descrição da “escuta”/desta experiência analítica, tais efeitos podem ser compreendidos como resultantes das variações tensivas entre as valências extensivas: por exemplo, a ampliação harmônica progressiva das vozes pode, à luz da semiótica tensiva, configurar uma oscilação entre abertura e fechamento espacial, exterioridade e interioridade, deslocamento e repouso. Da mesma forma, as pausas bem posicionadas e a prosódia melódica adaptada à fala<sup>22</sup> reforçam relações de foco e apreensão, bem como alternâncias entre anterioridade e posterioridade, marcando uma temporalidade discursiva flexível. A curva tensiva inscreve-se, assim, não apenas no plano melódico, mas também no modo como o tempo e o espaço sonoro são organizados, conferindo organicidade e expressividade à construção poético-musical da peça *Coral n° 2*.

Comportando-se como um “terreno fértil para o surgimento de novos acontecimentos imprevisíveis”, as **direções tensivas** se constituem a partir de “sílabas [tensivas]<sup>23</sup>, ou incrementos”, e se organizam em torno das “partículas *mais* e *menos*, em todas as suas combinações” –, como, por exemplo, *menos menos* (restabelecimento), *mais mais* (recrudescimento) e *somente menos* (extinção) – e operam “como dispositivos para medir as ascendências e descendências que definem as direções quantitativas assumidas por nossas avaliações [...]”<sup>24</sup> (Tatit, 2019, p. 18, 228, grifo do

---

<sup>22</sup> Essa preocupação, aliás, foi explicitamente mencionada pelo compositor durante uma conversa informal, no dia em que estive em sua casa para buscar o acervo coral.

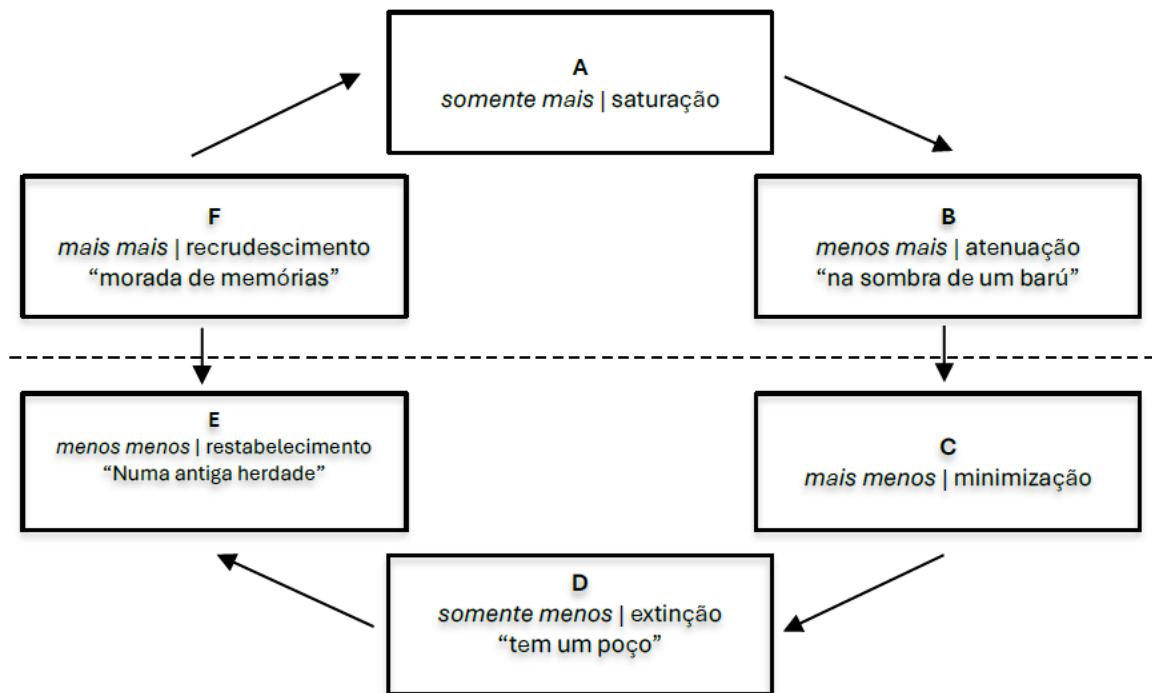
<sup>23</sup> Zilberberg utiliza o termo “sílabas tensivas” (2011, p. 253). Tatit (2019, p. 108), ao citar o conceito e mencionar duas obras de Zilberberg – *Elementos da semiótica tensiva* (2011) e *La structure tensiva* (2012) –, também o reproduz entre aspas. No entanto, no início de sua obra (p. 18), Tatit emprega a forma “sílabas intensivas”, fazendo referência ao mesmo livro de Zilberberg (*La structure tensiva*, p. 66). Considerando o uso recorrente em Zilberberg, entendemos tratar-se de um provável erro de digitação de Tatit na página 18 do seu livro.

<sup>24</sup> Essas direções tensivas, também denominadas de sintaxe intensiva ou modulações aspectuais, são explicadas por Tatit (2019) da seguinte forma: “Se leio a notícia de que acaba de sair o melhor livro do ano sobre cultura brasileira, depreendo sinais de velocidade acentuada (“acaba de sair”) além de informações sobre o alto índice de tonicidade do objeto anunciado aliadas à revelação de um processo de triagem já efetuado no âmbito bibliográfico (“melhor livro”). Encontram-se assim garantidas as cifras tensivas do produto anunciado: seu caráter recente, sua relevância (ponto de vista intensivo) e sua singularidade (ponto de vista extensivo). Posso ler outra matéria sobre o mesmo livro que reconhece suas qualidades, mas realça os seus limites diante de outros trabalhos da área mais elaborados. Percebo, então, nesse instante, que a primeira notícia havia atingido o ponto máximo da positividade ou da ascendência (o acento, a implosão), ao passo que a segunda matéria já relativizava aquelas impressões atenuando tanto o impacto da informação como a seleção da obra em seu conjunto temático, inaugurando, desse modo, a direção descendente (a modulação, a explosão). Para traduzir essas, digamos, sutilezas quantitativas, o autor francês introduz os 'incrementos' mais e menos, já chamados metaforicamente de 'sílabas tensivas', partículas que produzem acréscimos e decréscimos de conteúdo a partir de suas simples combinações. Por exemplo, a combinação de *mais* com *mais* (*mais mais*) produz o 'recrudescimento' de uma qualidade ou de uma grandeza. Se houver saturação de *mais* (*somente mais*), a continuação do processo só pode ser degressiva com a retirada de uma pequena porção desse *mais* (*menos mais*), operação

autor). Noutras palavras, essas sílabas tensivas se comportam como modulações afetivas perceptíveis ao longo da peça, evidenciando uma dramaturgia interna que se desenha entre o sensível e o simbólico. Em outros termos, essa dramaturgia interna – termo inspirado nas aulas de artes na escola, uma vez que esse componente curricular comporta as linguagens de teatro, dança, artes visuais e música –, que poderia ser substituída por outros termos, como, por exemplo, processo interno de significação ou organização afetivo-simbólica, diz respeito ao que sentimos (sensível) ao mesmo tempo em que se inscreve no campo do significado (simbólico).

Com base no diagrama tensivo proposta por Tatit (2019), os segmentos da primeira frase da obra *Coral nº 2* foram distribuídos nos seguintes pontos da modulação aspectual:

Figura 3 – Direções Tensivas



Fonte: Do autor com base em Tatit (2019, p. 108, 109, 229).

lexicalizada como 'atenuação'. As duas matérias sobre o suposto livro lançado ilustram a exacerbação da ascendência seguida de sua atenuação, já num regime descendente. Mas posso ainda ler uma resenha crítica que deprecia a obra hipotética equiparando-a ao que há de mais banal na literatura sobre o país. Essa diminuição drástica do seu grau de importância (intensidade) combinada com sua inclusão entre numerosos livros do mesmo gênero (extensidade) soam não apenas como subtração de *mais*, mas principalmente como acréscimo de *menos* (*mais menos*), caso típico da "minimização". Se um crítico ainda mais severo "reduzir a nada" a publicação, como se diz algumas vezes, atingiremos o limite negativo (*somente menos*), a partir do qual só se pode evoluir retirando, agora, uma porção desse *menos* (*menos menos*). É quando se diz, por exemplo, que o livro não deve ser desprezado pois que, lido em outra chave, traz algum esclarecimento para a compreensão da nossa cultura. Essa avaliação que se mantém numa faixa negativa, mas inicia um processo ascendente, é denominada "restabelecimento", cujo progresso pode atingir novamente a faixa positiva e as manifestações elogiosas típicas do recrudescimento. E assim por diante". (Tatit, 2019, p. 107-108).

A curva tensiva proposta por Claude Zilberberg e sistematizada por Luiz Tatit (2019, p. 109) oferece um modelo, até onde se sabe, eficaz, para compreender os movimentos afetivos de uma obra a partir da relação entre intensidade e extensidade. Aplicando essa gramática ao excerto do *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha (Fig. 2), é possível identificar um percurso sensível que articula quatro zonas tensivas principais: *atenuação* (B), *extinção* (D), *restabelecimento* (E) e *recrudescimento* (F).

A composição, dentro do ciclo do diagrama tensivo, se inicia em *restabelecimento* (A) e apresenta uma progressão em ascendência: é retirado o excesso de *menos*, fazendo com que a peça progrida para a direção tensiva subsequente. Ocorre aqui, noutras palavras, o acréscimo de *mais* àquilo que já foi *menos*. A primeira frase, “Numa antiga herdade”, corresponde a esse gesto de *restabelecimento* (*menos menos*), funcionando como um ponto de estabilização da tensão. Essa estabilização se refere ao fato de que não há rupturas ou descontinuidades inesperadas: o discurso musical começa de forma estável, previsível e ancorada no campo da implicação. Tal efeito é reforçado pela homofonia simples que se observa na partitura: todas as vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) entoam o mesmo ritmo silábico em valores de semínimas e mínimas em tercinas, caminhando juntas em blocos acordais, sem sobreposição de entradas imitativas ou contrapontísticas. Esses pontos aqui destacados parecem promover uma ancoragem temporal e simbólica, sugerindo uma origem ou uma retomada afetiva.

Na segunda frase da obra, a expressão “morada de memórias” concentra o ponto de *recrudescimento* (*mais mais*), marcado por maior densidade harmônica, maior tensão semântica e um acúmulo de afetos ligados à memória e ao tempo. Musicalmente, esse trecho evidencia a intensificação do campo harmônico<sup>25</sup> – Fm7(11)/Eb (ou Bb7/11), Db7+, idem, Fm7(11)/Eb, Bb7/4/9 (ou Fm7/11), Cm7/Eb, idem – e o espessamento tímbrico das vozes<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> A *intensificação do campo harmônico* manifesta-se pela escrita predominantemente vertical e paralela das quatro vozes (soprano, contralto, tenor e baixo), que avançam sincronicamente e produzem sucessivas sonoridades densas, com acordes formados por sobreposição estável de alturas e presença de extensões harmônicas (notas acrescentadas ao acorde além da tríade básica). Ainda que as linhas melódicas individuais sejam simples e reiterativas, o efeito global resulta em um campo harmônico tensionado, sustentado mais pela simultaneidade das vozes do que por encadeamentos funcionais tradicionais.

<sup>26</sup> O *espessamento tímbrico das vozes* refere-se, nesse mesmo trecho, ao adensamento da massa sonora coral decorrente da atuação conjunta das quatro vozes em registros próximos, com ritmos equivalentes e articulação simultânea do texto, o que pode produzir um timbre coletivo compacto e encorpado; uma característica perceptível sobretudo na formação de blocos sonoros contínuos.

Logo em seguida, após o ápice tensivo associado à palavra “barú”, a expressão “na sombra de um barú” instala um movimento de *atenuação (menos mais)*, com diluição parcial das tensões anteriores<sup>27</sup>. A redução do adensamento textual, o encadeamento harmônico menos denso – F#°/Eb, C#sus4(7), idem, Eb [apenas a quinta é diminuta], Bbm7, Eb6/9 (ou Cm7(11)/Eb, tal como ocorreu em “morada de memórias” – e a imagem poética do “barú” – árvore símbolo de abrigo e sombra – contribuem para essa zona de resfriamento afetivo.

Por fim, a expressão “tem um poço” representa uma zona de *extinção (somente menos)*, em que as forças tensivas se atenuam/dissolvem. Musicalmente, esse efeito não se dá por grandes saltos ou notas longamente sustentadas, mas pela repetição quase estática das alturas (baixo em ré nos compassos 9 e 10; no compasso 9, contralto e tenor repetem as notas, fá e dó) e pelo ritmo silábico em valores curtos (predominância de colcheias), que desembocam na semínima pontuada de “-ço”. Esse prolongamento final funciona como um gesto de suspensão, preparando o silêncio subsequente e sugerindo a ideia de esvaziamento progressivo, sugerida pela própria essência da palavra “poço” – ou, ainda, poderia sugerir, no máximo, uma “fala em murmúrios”<sup>28</sup>. O “poço”, como signo simbólico de profundidade, repouso e “desde quando?”<sup>29</sup>, reforça essa ideia de esgotamento da energia discursiva, encerrando a curva com um gesto de esvaziamento expressivo, e também de esgotamento musical, em curva descendente em todas as vozes e harmonicamente falando (Dm7, Dm7/4, Em7/D, idem) (Cf. compassos 9 e 10). Mas eis que outro gesto surge, um gesto de equilíbrio, como uma luz no fim do túnel, ou melhor, no “fim do ‘poço’”. Por isso, nesse ponto, vemos uma modulação afetiva de elevação, um deslocamento do sensível em direção a uma recuperação – de extinção para restabelecimento (Fig. 9: D → E). Curiosamente, a resposta a tal equilíbrio pode estar na poesia “O cântico da terra”, de Cora Coralina: “*Eu sou a terra, eu sou a vida / [...] A mina constante de teu poço [...]*” (311). Apesar de se chegar ao fundo do poço, ainda assim há vida em duas instâncias: na terra e na água minante (mina d’água).

Esse percurso sugere que o compositor constrói a experiência musical por meio de uma variação progressiva e sensível de intensidades, que não depende da lógica funcional da tonalidade tradicional, mas da modulação afetiva entre zonas tensivas. A gramática das direções tensivas,

---

<sup>27</sup> Não se trata de contradição em relação ao que foi apresentado anteriormente (no terceiro parágrafo dessa seção, em que a palavra barú corresponderia a um momento de clímax), pois se trata de fases distintas do mesmo percurso. Aqui, as tensões previamente acumuladas passam a se organizar em regime de distensão.

<sup>28</sup> Termos extraídos da poesia de Coralina (2008, p. 318, 319).

<sup>29</sup> *Idem*. Sugere um passado distante, obscuro, úmido, solitário.

nesse contexto, permite descrever e qualificar essa trajetória de forma precisa, considerando a subjetividade do autor deste escrito, e coerente com o universo semiótico da obra.

Entre as observações complementares, destaca-se, em primeiro lugar, o caráter de inaccento resultante da ausência de um ponto de saturação (A) em *Coral nº 2*. Essa não saturação, quando considerada no contexto da literatura coral goiana, isto é, quando tomada como representativa do repertório coral goiano, pode ser lida como um indício simbólico: a obra evoca memória, calma e contemplação. Embora tal hipótese se apoie em um exemplo específico, ela pode apontar para uma tendência mais ampla na recepção e valorização dessa tradição no Estado.

Em segundo lugar, merece atenção o papel expressivo das pausas que atravessam a peça. Todas as vozes respiram juntas ao final das frases (compassos 4, 7, 9, 11, 12, 13, 15, 16 e 17) e encerram o último compasso com uma pausa de semínima, após cantarem em quiálteras. Essas interrupções regulares, somadas ao fraseado bem delimitado, reforçam a ideia de um cadenciamento controlado, como se a obra buscasse constantemente um ponto zero, uma origem afetiva que ancora a memória evocada pela poesia e pelo texto musical. Entre elas, a pausa final adquire especial relevância: mais do que um fechamento, opera como espaço em aberto, projetando o futuro da música coral em Goiás, um porvir em que a própria pauta possa narrar e cantar uma produção musical prolífera e presente nos mais diversos espaços.

Essa noção de ponto zero afetivo pode ser compreendida como uma musicalidade de criação e encontra ressonância na poética de Cora Coralina, em especial no poema *O Cântico da Terra*: “Só em mim acharás descanso e paz” (2008, p. 311). De modo semelhante, a expressão “silêncio e paz” em *Coral nº 2* evoca essa mesma ambiência de continuidade, pois só onde há descanso e paz pode germinar a permanência. Cora Coralina reforça essa relação entre paz, memória e duração ao afirmar: “Não morre aquele / que deixou na terra / a melodia de seu cântico / na música de seus versos” (2008, p. 239). Noutras palavras, a poetisa sugere que a vida, a verdadeira vida (que emerge do poema), se realiza em profunda existência com o lugar; e que, ao projetar a imagem da morte, literal ou metafórica, projeta-a como reconexão com as próprias raízes, transformando-se em árvore musicalizada, cujas raízes sustentam a continuidade da memória e do canto.

A descrição da curva tensiva com base nas direções e zonas de acento propicia uma primeira leitura da organização afetiva de *Coral nº 2*. Contudo, para uma compreensão mais minuciosa da tessitura interna dos movimentos de sentido, é necessário desdobrar a análise em termos das

subdimensões, que articulam a intensidade e extensidade, “sobre uma mesma base formal”, os foremas. Assim, passamos ao segundo nível analítico.

## **Nível 2 – Modulações aspectuais**

Optamos por empregar esse título, tendo em vista que se trata de modulações resultantes do quadro de dimensões<sup>30</sup>, subdimensões<sup>31</sup>, foremas<sup>32</sup> e valências<sup>33</sup>. Importa mencionar que as modulações aspectuais constituem um segundo nível analítico e permitem observar como os movimentos globais de variação entre intensidade e extensidade, observados no nível anterior, se especificam a partir da articulação entre grandezas (dimensões, subdimensões, foremas e valências), tornando perceptíveis os modos de instauração, manutenção e resolução dos fenômenos tensivos. Assim sendo, trata-se de um nível que explicita o comportamento aspectual do sentido, evidenciando as formas pelas quais as grandezas tensivas se modulam no tempo e no discurso, conforme os regimes de acento e de distribuição das valências.

Antes de avançarmos para a descrição sistemática das modulações aspectuais segundo a gramática tensiva, convém explicitar, em termos operatórios, o sentido de “modulação” mobilizado nesta análise. No contexto da peça *Coral n.º 2*, o tom lamentoso observado na partitura pode ser interpretado, analogicamente, de forma semelhante ao exemplo do dicionário. Assim como a menina ajusta sua voz para comunicar um desejo, o compositor modula o discurso musical para instaurar um “querer” estético, um gesto que convida o actante (ouvinte, pesquisador) a compartilhar de uma atmosfera de melancolia e evocação. Nesse sentido, a modulação<sup>34</sup> opera como um operador/elo entre o plano de expressão (o tom lamentoso inscrito na partitura) e o plano

---

<sup>30</sup> “A noção de dimensão” nos permite organizar um “domínio semântico” como, por exemplo, “[vida vs. morte] e [natureza vs. cultura]”. “Do ponto de vista tensivo, a intensidade e a extensidade são designadas por comodidade, como dimensões [...]. A análise de uma dimensão revela as subdimensões [...].” (Zilberberg, 2011, p. 250-251).

<sup>31</sup> Andamento e tonicidade são subdimensões da dimensão intensidade. Temporalidade e espacialidade são subdimensões da dimensão extensidade. Ou, nos termos de (Zilberberg, 2011, p. 251): “A análise da intensidade [...] tem por resultantes o andamento e a tonicidade; a da extensidade, a temporalidade e a espacialidade”.

<sup>32</sup> “O termo forema se apresenta para prover de figuras, as mais simples possíveis, essa energia q que Hjelmslev identifica o sincrônico: ‘o sincrônico é uma atividade, uma energia’ [sic]”. “O inventário dos foremas é [...] reduzido e alinha a direção, a posição e o elã”. Dispondo dessa grade mínima, projetamo-la sobre as duas subdimensões intensivas (andamento e tonicidade) e extensidade (temporalidade e espacialidade) [...].” (Zilberberg, 2011, p. 260-261).

<sup>33</sup> “O termo valência – que pode ser compreendido como “significações” – é um termo “importado do vocabulário da química”. Algumas características são que possuem “número finito”; são interdefinidas, isomorfas e solidárias entre si em virtude de relações estritas de dependência”; “se inscrevem no espaço tensivo, que é uma imagem plausível do campo de presença”; e, em certas circunstâncias, “são sobretudo vetores e gerúndios em devir” (Zilberberg, 2011, p. 290-291).

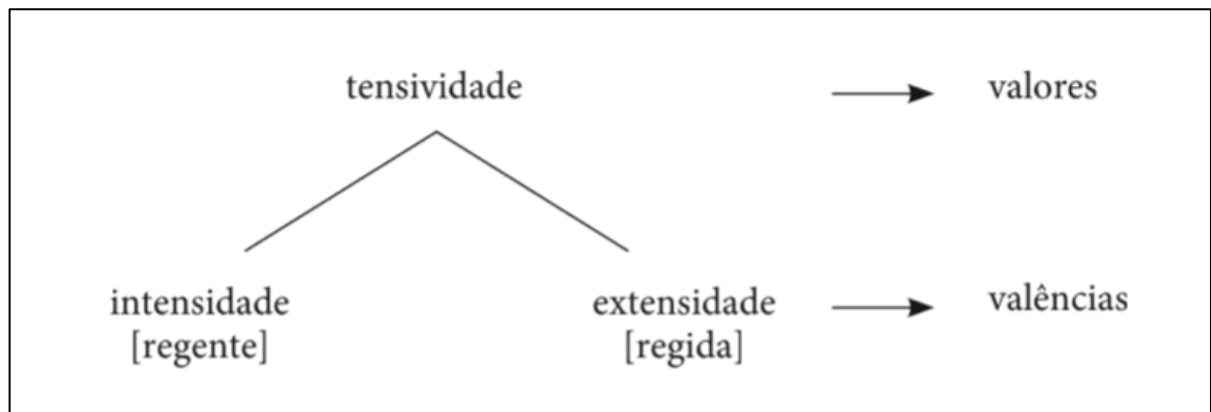
<sup>34</sup> Ver nota de rodapé nº 12.

de conteúdo (o efeito de sentido produzido), convertendo variações técnicas em intensidades afetivas.

Como destaca Zilberberg (2011, p. 257-260), “as grandezas intensivas [estão] relacionadas à qualidade, e as extensivas, relacionadas à quantidade”. Para além dessa distinção conceitual, o autor propõe uma articulação formal entre essas grandezas: “é preciso que nos habituemos a pensar a intensidade como um dividendo, a extensividade como um divisor e o valor como um quociente”. Essa metáfora algébrica sugere que o valor tensivo, em sua emergência discursiva, resulta da razão entre a energia expressiva (intensidade) e sua projeção no tempo e no espaço (extensividade).

Para compreender como essas grandezas se articulam e produzem sentido na materialidade sonora da obra, seja na escrita da partitura, seja no tempo da escuta, recorreremos novamente, mas com um pequeno acréscimo, ao esquema da bifurcação da tensividade, proposto por Zilberberg (2011):

Figura 4 – Bifurcação: a tensividade



Fonte: Zilberberg (2011, p. 66).

Algumas explicações são necessárias para melhor entendimento dessa bifurcação:

(i) a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade - ou seja, os estados de alma, o sensível - e a extensividade - isto é, os estados de coisas, o inteligível- unem-se uma a outra; (ii) essa junção indefectível define um espaço tensivo de recepção para as grandezas que têm acesso ao campo de presença: pelo próprio fato de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva vê-se qualificada em termos de intensidade e extensividade; (iii) em continuidade com o ensinamento de Hjelmslev, uma desigualdade criadora liga a extensividade à intensidade: os estados de coisas estão na dependência dos estados de alma. [...] As determinações intensivas e extensivas recebem aí a denominação [...] de *valências* e, de nossa parte, concebemos o *valor* como associação de uma valência intensiva com uma valência extensiva [...]. Os correspondentes global (a tensividade) e o local (o valor) são

partes integrantes da complexidade de desenvolvimento [...]”. (Zilberberg, 2011, p. 66-67, grifo do autor).

No campo musical, pode-se considerar o seguinte exemplo. No trecho da obra *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha (comp. 1 - 3), observamos uma configuração tensiva que ilustra bem a relação entre intensidade e extensidade. A densidade harmônica rarefeita (baixa intensidade) e a pouca variação espacial entre as vozes (baixa extensidade) criam/resultam um valor com quociente tensivo reduzido, ou seja, um campo perceptivo de baixa excitação afetiva.

Essa densidade harmônica refere-se à quantidade de sons simultâneos (quatro vozes do coral) e à complexidade da relação entre eles (harmonia densa da peça, especialmente com intervalos próximos e/ou dissonantes). É importante ressaltar que aqui temos dois níveis de leitura dessa harmonia: ela pode se apresentar no nível técnico-musical e/ou no tensivo, ou seja, no afetivo, por estarmos, ao mesmo tempo, no campo semiológico. Feita essa primeira explanação, explicaremos agora o que vem a ser essa harmonia densa, mas com esse tempero a mais de ser rarefeita. Nesse contexto, significam acordes com poucas notas (em nosso caso, quatro apenas), intervalos mais espaçados e menos vozes simultâneas (como se observa, não há *divisi*), resultando numa sensação de leveza, transparência ou vazio afetivo. Para que não haja dúvidas, caso estivéssemos falando de uma harmonia densa, observaríamos, na referida peça, acordes mais cheios, sobreposição de notas, intervalos próximos e/ou dissonantes (temos apenas essa característica, ou seja, a dissonância em *Coral nº 2*), e maior número de vozes cantando ao mesmo tempo (*divisi*).

Ao longo dos compassos subsequentes, a intensificação da tessitura vocal e da movimentação harmônica produz uma modulação tensiva crescente, com valores mais agudos, que se manifesta tanto no campo da intensidade, por exemplo, nas valências de *desaceleração* e *lentidão*, quanto no campo da extensidade, em valências de *deslocamento* e *posterioridade*, conforme discutido nos quadros mais adiante.

A partir dessa bifurcação (Fig. 4), em que as grandezas discursivas passam a ser qualificadas intensiva e extensivamente, é possível identificar os valores tensivos localizáveis na obra, aqui sistematizados nos quadros de valências e foremas a seguir:

**“O CÂNTICO DA TERRA” : ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL Nº 2” DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**

Quadro 2 – Foremas e Valências (A) – Análise do excerto da obra Coral nº 2 de Estercio Marquez Cunha

Dimensões subdimensões / foremas	Intensidade regente		Extensividade regida		Ocorrência na obra
	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade	
direção		x		x <b>abertura</b> vs fechamento	Compassos 1-3
posição		x		x exterioridade vs <b>interioridade</b>	Compassos 4-5
elã		x		x <b>deslocamento</b> vs repouso	Compassos 5-8 (clímax)

Fonte: Do autor com base em Zilberberg (2011, p. 74)

Quadro 3 – Foremas e Valências (B) – Análise do excerto da obra Coral nº 2 de Estercio Marquez Cunha

dimensões Subdimensões / foremas	intensidade		extensividade		Ocorrência na obra
	andamento	tonicidade	temporalidade	espacialidade	
direção	x aceleração vs <b>desaceleração</b>				Compasso 9
posição	x		x anterioridade vs <b>posterioridade</b>		Compassos 10
elã	x rapidez vs <b>lentidão</b>		x		Compassos 1, 3 e 10

Fonte: Do autor com base em Zilberberg (2011, p. 74)

Antes de avançarmos, cabe destacar dois esclarecimentos preliminares. O primeiro diz respeito à necessidade de apresentação dos Quadros A e B, dada a importância de explicitar as valências, relações e ocorrências na composição. Observa-se que os “x” assinalados nos Quadros A

e B servem para indicar as relações entre as grandezas regente e regida. Quando uma valência regida está em destaque, isso implica uma articulação perceptível com uma grandeza regente, e vice-versa. No entanto, é importante mencionar que não é necessário descrever todas as valências possíveis de cada subdimensão, por isso a colocação do “x”. Em outras palavras, não se exige a análise simultânea das duas valências da intensidade (regente) e das duas da extensidade (regida) em cada linha do quadro. O que realmente importa é o cruzamento efetivamente percebido no excerto analisado. Por exemplo, no Quadro B, observa-se o par “aceleração vs. desaceleração” articulado com “foco vs. apreensão” (não descrito para não “poluir” o quadro com informações outras), onde está o “x” na coluna da temporalidade/extensividade. Nesse caso, o forema mobilizado pertence à dimensão direção, e a valência resultante desse cruzamento é *desaceleração*. Portanto, basta concentrar a análise nessa valência específica. Em nossa abordagem para a análise da peça *Coral n° 2* (trecho), para explorarmos melhor a valência resultante, partimos de questões como, por exemplo: O que há de *desaceleração* na partitura ou na materialidade sonora? Como esse traço se manifesta na harmonia? Que efeito sensível resulta dessa valência?

Retomando a ideia de que o desdobramento da análise em subdimensões e foremas permite detalhar as variações perceptíveis dos estados de afeto na escritura musical (apresentada na última frase do subtópico anterior), impõe-se uma pergunta: o que se encontra por trás do cruzamento entre as subdimensões e os foremas? Justamente os estados afetivos. Como compreender essa percepção? Em primeiro lugar, o andamento e a tonicidade (subdimensões da intensidade) não se configuram apenas como parâmetros técnicos, mas como moduladores de afeto – aqui, o foco recai sobre a produção desse afeto. Em segundo lugar, de modo análogo, embora com particularidades próprias, a temporalidade e a espacialidade (subdimensões da extensidade) também modulam os estados afetivos – mas com ênfase na sua configuração perceptiva.

Assim, a intensidade projeta o conteúdo afetivo (por exemplo, calor, tensão, energia), enquanto a extensidade descortina a forma desse afeto (exemplo, a maneira como se distribui no tempo e no espaço). Porém, é importante a clareza de que o resultado só se torna possível em razão da base comum, os foremas, que, em sua particularidade, isto é, em sua interseção com cada subdimensão, apresentam respostas configurativas, ou seja, com uma configuração própria.

Em uma leitura inicial, de caráter macro, a análise tensiva dos Quadros A e B revela uma predominância de valências sobre a dimensão da extensividade, especialmente nas subdimensões de espacialidade (três ocorrências) e temporalidade (uma ocorrência). Essa distribuição sugere,

nesta leitura, que a configuração expressiva do excerto coral analisado opera majoritariamente pela dilatação ou contração do espaço sonoro e pela organização temporal dos eventos musicais, mais do que pela força motriz da intensidade ou pela energia afetiva direta. Tal dado aponta para uma escuta sensível às linhas melódicas<sup>35</sup> – ou seja, como as vozes se movem – e às harmonias – ora densas, ora rarefeitas em termos de complexidade e grau de dissonância –, bem como às direções no campo auditivo, evidenciando um estilo composicional que investe na arquitetura sonora como principal, ainda que não único, vetor de tensividade.

Em uma leitura secundária, agora mais aprofundada, observam-se configurações tensivas específicas ao longo do excerto, que revelam nuances significativas nas relações entre intensidade e extensividade. Os compassos 1 a 3 apresentam baixíssima espacialidade harmônica e tênues linhas melódicas, configurando *abertura* (direção “interseção”<sup>36</sup> espacialidade) e *interioridade* (posição “interseção” espacialidade). Os compassos 4 e 5 iniciam um deslocamento harmônico com ampliação da tessitura e novas entradas vocais, mantendo ainda certa *interioridade* (posição) e preparando a transição para o clímax tensivo. Do compasso 5 ao 8, intensifica-se a densidade harmônica, configurando a valência de *deslocamento* (elã “interseção” espacialidade), com avanço das tensões verticais que ampliam o campo perceptivo. O compasso 9 apresenta recuo do fluxo sonoro, com uma *desaceleração* (direção “interseção” andamento), preparando a *posterioridade* do compasso 10 (posição “interseção” temporalidade), expressa na sustentação da última nota. A presença da valência *lentidão* (elã “interseção” andamento) nos compassos 1, 3 e 10 reforça a dilatação do tempo perceptivo, funcionando como uma espécie de moldura temporal sensível que envolve o desdobramento da curva tensiva (movimento de intensificação e atenuação) da obra – que, nada mais é, do que o processo de variação contínua da intensidade e da extensividade ao longo da obra *Coral nº 2*; ou sendo mais específico, como as forças do discurso musical se transformam em manifestações “concretas” das valências: rapidez/lentidão, brevidade/longevidade etc.

Estes Quadros (A, B) são coerentes com a gramática tensiva apresentada por Claude Zilberberg (2011) e segue a aplicação metodológica discutida por Bonin (2023), sem seguir rigidamente sua estrutura dual, mas articulando os foremas conforme emergem da experiência musical e textual do excerto analisado.

---

<sup>35</sup> Caberia também aqui o termo “aos contornos”, representando as linhas melódicas.

<sup>36</sup> Zilberberg (2011, p. 73).

Se esse segundo nível permitiu mapear valências tensivas localizáveis, o próximo movimento interpretativo volta-se às operações que modulam essas valências no tempo da leitura e/ou escuta.

### **Nível 3 - Operações tensivas**

Neste terceiro nível da curva tensiva, a análise concentra-se nas operações tensivas perceptíveis que se atualizam ao longo do excerto musical, tais como amplificação, atenuação, resolução e somação. Essas operações dizem respeito à maneira como a experiência sensível se organiza em função das variações de força, densidade e movimento no decorrer da escuta.

Segundo Lemos (2022, p. 99), tais operações são “formas de atualização das grandezas tensivas”, e permitem observar como o discurso sonoro se desenha não apenas pela estruturação formal, mas por gestos perceptivos que modulam a presença sensível do sujeito musical. Em consonância, Bonin (2023, p. 7) observa que “a profundidade e a precedência sensível dos sujeitos marcam ou acentuam os diferentes níveis do que chamamos de espessuras da enunciação musical”<sup>37</sup>, sendo que tais espessuras podem ser atravessadas por gestos como somações, intensificações e dissoluções de força perceptiva. Nesse sentido, a escuta e/ou a leitura – ambas, que direta ou indiretamente se apoiam em uma performance ou mesmo na audição pelo ouvido interno – deixam de ser atos passivos e passam a ser compreendidas como um campo de tensões em movimento, permeado por sensibilidades, no qual se reconhecem gestos afetivos progressivos ou gestos regressivos que desenharam o sentido musical em ato.

Esse ato pode ser percebido (i) no instante em que o gesto musical acontece (no momento da performance/escuta), no sentido temporal; e (ii) no ponto de atualização perceptiva (no momento em que uma curva tensiva se concretiza e é sentida, não apenas no tempo cronológico, mas fenomenologicamente), no sentido tensivo. Portanto, é possível afirmar que esse ato se realiza em *duo*: temporal e tensivo; cronológico e experiencial; no quando e no como. Sobretudo, realiza-se simultaneamente, como se fosse uma dobra: onde o instante cronológico é atravessado pela tensividade, e esta (curva tensiva) só existe porque se atualiza nesse referido instante. Mas o *tempo* e a *tensão*, o *quando* e *como*, só se efetivam pelo gesto musical presente, que, por sua vez, só se realiza pelo sujeito presente – e, nesse caso, não por qualquer sujeito, mas pelo sujeito cantante.

---

<sup>37</sup> Para rever sobre enunciação musical, ler subtópico 5.3.2.

## “O CÂNTICO DA TERRA” : ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL Nº 2” DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

As operações tensivas perceptíveis, conforme sistematizadas por Lemos (2022, p. 100, 102), são “figurações da experiência sensível”, reconhecíveis no decorrer da escuta como variações qualitativas da força e da presença sonora. Essas operações podem ser compreendidas a partir da caracterização proposta pelo autor, que as define nos seguintes termos: *amplificação*, refere-se a um “aumento da intensidade, da densidade ou da complexidade perceptiva”, podendo se manifestar, por exemplo, pelo acúmulo de camadas tímbricas, encadeamentos harmônicos dissonantes ou intensificação melódica; *atenuação*, por outro lado, é caracterizada por “movimentos de rarefação ou de distensão das forças em jogo”, como o uso de pausas, silêncios, texturas leves ou andamentos lentos; *resolução*, corresponde à “diluição das tensões previamente acumuladas”, sendo percebida como um gesto de desfecho sensível que pode não coincidir com a resolução tonal tradicional, mas se realiza no campo da percepção afetiva; e, por fim, a *somação*, que implica na “adição progressiva de elementos ou forças” que contribuem para a construção de uma curva de crescimento ou espessamento sonoro.

Assim, essas operações não são apenas técnicas composicionais inconscientes, uma vez que os compositores não as idealizam no momento da criação, mas categorias perceptivas que organizam o sentido musical vivido por este autor/analista no âmbito desta escuta/escrita.

Diante disso, segue o quadro analítico, no qual são sistematizadas as operações tensivas perceptíveis observadas ao longo do trecho de *Coral n° 2*.

Quadro 4 – Operações tensivas

Compasso(s)	Operação	Evidência musical	Efeito de sentido
1-3	Atenuação	Uso de tercinas em andamento lento	Abertura contemplativa / Gesto de suspensão temporal
4-6	Amplificação	Crescimento da curva melódica e lexical: há aumento de tensão melódica (melodia do soprano, contralto e tenor sobem) + aumento de intensidade simbólica do texto. Esse duplo crescimento contribui para uma operação tensiva de recrudescimento ou amplificação.	Intensidade simbólica em “memórias”

## “O CÂNTICO DA TERRA” : ANÁLISE TENSIVA EM “CORAL Nº 2” DE ESTERCIO MARQUEZ CUNHA

7-9	Amplificação	Início do decrescimento da curva melódica (S+A) e lexical	Acento emocional no termo “sombra de um barú”
9-10	Resolução leve / Extinção parcial	Queda melódica nas quatro vozes + fim da frase textual	Encerramento do gesto poético; repouso afetivo; sentido de conclusão simbólica / gesto de finalização

Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que, além da presença explícita da curva tensiva textual e melódica, há na organização rítmica dos compassos 1 a 3 e 9, o uso de tercinas – figura ternária que contrasta com o compasso binário (2/4) e inscreve, no nível microtemporal, um desvio rítmico afetivo. O compasso 10, que encerra o trecho com duas notas, sendo a última prolongada por ponto de aumento, estende o tempo para além da métrica, sugerindo uma terceira pulsação implícita, operação que pode ser interpretada como gesto de suspensão ou *atenuação* temporal.

Tal insistência no três, ainda que discretamente velada, pode ser lida como símbolo cultural, histórico e geopolítico da antiga unidade territorial de Goiás, que no passado abrigou em si os territórios do atual Estado de Goiás, do Tocantins e do Distrito Federal. Outra força arquetípica associada ao número três se encontra no simbolismo religioso da cidade de Trindade<sup>38</sup>, onde se localiza o Santuário do Divino Pai Eterno. Não por acaso, uma tríade também se revela na história das instituições artísticas goianas: da Escola Goiana de Belas Artes (EGBA) ao Conservatório Goiano de Música, e deste à atual Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

Dimensões simbólicas como o tempo (passado–presente–futuro) e a integração (corpómente–espírito) também podem ser evocadas nessa peça coral. Assim, o número três emerge como signo do sensível, evocando uma memória temporal e espacial fragmentada, que permanece presente na melodia como marca poética do tempo-espaço goiano. Tal como Bonin (2023, p. 273, 274, 275, 280) observa a temporalidade mnésica<sup>39</sup> – isto é, uma “versão despsicologizada da memória” (Zilberberg; Fontanille, 2001, p. 126) – em Villa-Lobos, quando o compositor projeta tanto memórias retrospectivas, vinculadas ao reconhecimento de isotopias<sup>40</sup> – isto é, que “diz

<sup>38</sup> A cidade de Trindade é conhecida como a Capital da Fé do povo goiano (católico).

<sup>39</sup> A mnésia, uma “versão despsicologizada da memória” (Zilberberg; Fontanille, 2001, p. 126), em que a temporalidade figural e construída a partir da relação entre o *atual*, enquanto uma memória de *direção e posição* prospectiva [→], e o ultrapassado como uma memória de *direção e posição* retrospectiva [←], sempre em relação as figuras musicais selecionadas pelo enunciador” (Bonin, 2023, p. 273).

<sup>40</sup> Bonin (2023, p. 281) analisa a **valsa** como exemplo de **isotopia** da expressão musical. Segundo o autor, quando certos traços característicos aparecem, como, por exemplo, “um timbre orquestral específico, o timbre das cordas no

respeito a iteratividade de uma mesma figura em outras figuras” (Greimas; Courtés, 2008, p. 275) – já sedimentadas, quanto memórias prospectivas, orientadas pelas alternâncias que abrem o devir, ou seja, o futuro, também aqui o gesto numérico do três atua em dupla direção: retrospectiva, ao remeter à antiga unidade territorial de Goiás e ao imaginário religioso de Trindade, e prospectiva, ao projetar uma continuidade histórico-cultural – ponto este que voltaremos a discorrer oportunamente. É, portanto, um gesto estético do compositor que, mesmo não conscientemente, faz do número uma forma de evocação simbólica, histórica e territorial.

Pela ótica da semiótica tensiva, a análise vertical dos agregados harmônicos da peça *Coral nº 2*, de Estercio Marquez Cunha, revela uma trajetória tensiva clara e deliberada, que se desenvolve ao longo dos compassos 1 a 9. A obra inicia-se de forma aparentemente simples, com estruturas consonantes mínimas, como no primeiro tempo do compasso 1, formado apenas pelas notas dó (soprano e alto) e mi bemol (tenor e baixo). Nesse ponto, percebe-se um intervalo de 3ª menor que já introduz um leve desvio em relação ao sistema tonal tradicional: não há armaduras de clave indicando tonalidade. A partir desse ponto inicial, os acordes se tornam progressivamente mais densos e dissonantes, com a introdução de novas camadas sonoras que resultam (em alguns casos) em formações quartais (não apenas na formação do acorde [Fm7/11], mas na progressão [Fm7/11 → Bb7/4/9]), polimodais (sobreposição de linhas melódicas e suspensão da hierarquização tonal-funcional, com convivência de referenciais modais distintos) e, por vezes, como demonstrado a seguir, aglomerações que lembram verdadeiros *clusters*<sup>41</sup> (como nos compassos 5: dó e ré bemol, soprano e baixo; si bemol e lá bemol, soprano e tenor) e, especialmente, no clímax tensivo do compasso 8.

Esse percurso harmônico não segue a lógica funcional da tonalidade clássica, ou seja, não há cadências preparadas, nem dominantes resolutivas. Ao contrário, a música se organiza como uma sucessão de campos harmônicos que produzem tensão por sobreposição modal, dissonâncias controladas e encadeamentos não convencionais. Trata-se, portanto, de uma estrutura harmônica orientada pelo sensível, onde o aumento gradual da densidade e da dissonância dos acordes<sup>42</sup> gera uma curva tensiva sonora claramente perceptível. A tensão se acumula até o compasso 8 e 9

---

acompanhamento marcado (um-pa-pa), como é o caso do nosso exemplo, harmonias e melodias derivadas do sistema tonal etc”, o ouvinte reconhece imediatamente o gênero. (Bonin, 2023, p. 243, nota de rodapé da tese). Noutras palavras, significa a recorrência de traços semânticos (temáticos, figurativos ou de expressão) que estruturam o sentido em uma determinada obra musical.

<sup>41</sup> Cluster: “acordes formados por segundas” (Med, 1996, p. 373).

<sup>42</sup> Onde se lê: “aumento gradual da densidade e da dissonância dos acordes”, pode-se, igualmente, ler: “progressiva complexificação dos agregados verticais”.

(primeiro tempo), ponto de máxima densidade, caracterizando uma operação de *amplificação* gradual e contínua da força tensiva sonora.

A partir daí, no segundo tempo, compasso 9, inicia-se um gesto de distensão. Ainda que os acordes não retornem à consonância pura, observa-se uma reorganização das alturas em intervalos mais estáveis, com formações mais abertas e reconhecíveis, como tríades, quartas (ré do baixo e o sol do soprano) e sextas (se considerarmos a nota fá do alto e se o ré do baixo estivesse invertida uma oitava acima), que sinalizam uma resolução parcial, simbólica, no compasso 10. Tal “movimento final” não representa uma cadência tonal tradicional, mas sim uma diluição da tensão construída anteriormente, uma zona de “extinção” no vocabulário de Zilberberg (2011), ou, nesse caso específico, uma operação de *resolução* na abordagem de Lemos (2022). De todo modo, qualquer que seja a gramática observada, o acontecimento tensivo atinge seu desfecho afetivo. A música, portanto, realiza seu percurso de sentido não pela funcionalidade harmônica, mas por um desenho tensivo que se inscreve na experiência auditiva (real ou imaginativa) e no campo do sensível.

O início da obra, em gesto que já ocorre no primeiro tempo do compasso 1, composto apenas pelas notas dó e mi bemol, carrega uma ambiguidade estrutural que não se resume a uma dissonância leve, pois anuncia um ponto de vista outro. Ao renunciar à tríade completa, o compositor recusa a história musical contada apenas pelas três vozes dominantes (fundamental, terça e quinta), quando tomada como narrativa fixa e imobilizada, e posiciona-se, já no primeiro compasso, como “quarta voz”. Essa “quarta voz” manifesta-se como um singular que, paradoxalmente, se abre em plural, um *nós* que se conjuga e se entrelaça com as demais vozes do coral, ou, dito de outra forma, da comunidade cantante, instaurando assim a experiência viva da coralidade, enquanto fenômeno social e estético que envolve a interação entre indivíduos, suas expressões e sensibilidades, conforme apontam Celestino (2015), Connor (2015, 2016) e Leme (2022). Esse *surgir em si*, ao mesmo tempo que *se surge no e para o outro*, é o gesto inaugural de uma curva tensiva que, mesmo contida, inicia o percurso da sensibilidade. A partir dessa formação reduzida, quase um haicai<sup>43</sup> harmônico, projeta-se um discurso poético que busca redesenhar, por sons, uma nova cartografia do Goiás afetivo.

---

<sup>43</sup> “Poema japonês constituído de três versos, sendo o segundo de sete sílabas e os outros dois, de cinco” (Dicionário Unesp, 2011, p. 701); como neste: *No céu um trovão / gigante a deslocar / pedra com a mão*. Essa composição, intitulada *Histórias de trovão*, é de minha autoria. Foi escrita em 21 de fevereiro de 2024 e dedicado à minha mãe, que a contava em minha infância para me fazer ficar em casa ou adormecer (de medo).

Ao observar os agregados verticais tempo a tempo, nota-se que os acordes não operam segundo funções tonais clássicas, mas sim como campos de intensificação afetiva. No início (compasso 1), temos conjuntos consonantes e estáticos (ex: dó–mi bemol), situados na zona do “*menos menos*”, como propõe Zilberberg (2011). À medida que os compassos avançam, sobretudo entre os compassos 2 e 5, surgem densificações, como acordes contendo dissonâncias com intervalos de segundas menores, sextas aumentadas e nonas sobrepostas, índices claros de recrudescimento (*mais mais*). Essa progressão atinge seu ápice no compasso 8, onde há quase uma colisão modal-cromática que inclui notas como dó e si, sol e lá bemol (soprano); fá suspenso e sol (contralto); lá e sol suspenso, lá e si bemol (tenor). Portanto, aqui, há um acúmulo máximo de densidade e dissonância, que, por sua vez, gera a máxima intensidade da tensão sonora, resultando, assim, neste trecho de *Coral nº 2*, no clímax da curva. Essa intensificação da força tensiva corresponde à operação de *amplificação*.

O gesto harmônico que se inicia no segundo tempo do compasso 9, embora ainda denso, revela um novo comportamento: surgem intervalos mais consonantes, como terças (baixo em ré e a terça em fá no contralto, resolvendo em mí) e sextas (baixo em ré e sexta em si no tenor), e contornos de acordes com resoluções implícitas (lá, sol → sol, sol, soprano; fá, fá → mi, mi, contralto; dó, dó → si, si, tenor; e permanecendo o pedal em ré, o baixo). Esse movimento indica uma passagem à zona do “*somente menos*”, isto é, uma resolução simbólica, não literal, situada no campo da percepção sensível, e isso ocorre porque não se experimenta propriamente a relação de tensão e repouso, mas sim uma sucessão de acordes (Dm7, Dm4/7 → Em7, este último, formado em sua terceira inversão, com o baixo na nota pedal).

Observa-se, ainda, a presença de uma pausa de colcheia no compasso 9 e duas pausas no compasso 11. Diante disso, a curva harmônica completa então seu arco no compasso 10, pois, apesar de termos **acordes em movimento ascendente** (D → E), retorna a um estado de repouso. O “acontecimento musical”, nesse contexto, não se realiza por meio de cadência ou finalização tonal, mas pela diluição da tensão dissonante construída pelo compositor e implicada nas **notas em movimento descendente**, descrito acima, como se pode também atestar na partitura. Ao constatarmos que a tensão acumulada começa a dissolver-se gradualmente, com formação de acordes e intervalos mais estáveis, isso proporciona uma sensação de repouso ou *resolução* parcial, ainda que simbólica.

Não apenas dissonante, mas inaugural, esse gesto projeta uma “escuta” em que a coralidade não se dá apenas pela soma das partes, mas pela partilha de tensões, repousos e

deslocamentos sensíveis. Assim, as operações tensivas perceptíveis (amplificação, atenuação, resolução) além de estruturarem a trajetória harmônica, também instauram uma experiência poética que faz da música coral um espaço vivo de relações, um lugar de encontro entre vozes, tempos e afetos.

## **CONCLUSÃO**

Tudo o que é cantado, afirma Tatit (2016, p. 107), “torna-se também um modo de dizer atual”. Cantar é, portanto, atualizar o passado, transformá-lo em presente e projetá-lo para o futuro. Essa atualização permanente ajuda a compreender por que a tradição coral de Goiás permanece em movimento, ao mesmo tempo que permanece também aberta ao inesperado. Quando propomos que o gesto numérico do três atue em dupla direção, enfatizando sobretudo uma dimensão prospectiva, não o tomamos como um índice identitário ou exclusivo, mas como um operador simbólico de leitura, capaz de sugerir a projeção de uma continuidade histórico-cultural que se abre ao devir. Nesse sentido, ao descrever passagens abruptas que apontam para o ainda não estabilizado, esse gesto pode ser interpretado como figuração de um movimento de transformação, e não como representação direta de uma identidade regional. Trata-se de um deslocamento conceitual que estamos propondo aqui para evidenciar que este escrito também pode vir a provocar esse devir, pois se abre, desde já, ao inesperado: abertura para novas pesquisas musicológicas pela ótica da semiótica tensiva e visibilidade para o repertório goiano, etc.

Ainda na fase preliminar, foi dito que a composição *Coral n° 2*, no excerto de análise, projeta um espaço-tempo poético em que a voz coral evoca. Mas, evoca o que? Trata-se de uma memória que não se encerra nos versos, partitura ou no canto, mas que desdobra, no plano sensível, a alma de Goiás: suas estórias dos torrões, reinos no antigamente, o antes do tempo. Inspirado no imaginário de Cora Coralina (2008), essa composição coral transforma-se em um cântico da terra, onde o “poço”, o “barú” e as “memórias” não são apenas imagens poéticas, mas núcleos tensivos de pertencimento, enraizados no solo e na escuta. O coral, assim, não apenas narra ou descreve, mas atualiza um lugar que canta a si mesmo – um acontecimento sensível de Goiás: “Tudo que é cantado se torna também um modo de dizer atual” (Tatit, 2016, p. 107).

Cumpramos agora delinear resumidamente o que se desvelou em cada um dos três níveis da análise empreendida. Do primeiro nível, das direções tensivas, restou a percepção de que o canto goiano se move em lentidão plena, não como inércia, mas como ato de permanência. No segundo nível, o das valências, a música revelou sua matéria sensível: rapidez e lentidão, brevidade e

longevidade, luz e sombra. Essas grandezas, ao se entrelaçarem, mostraram que a obra não é apenas forma, mas paisagem viva. Aqui, intensidade e extensidade se tocaram como dois instrumentos em contraponto, fazendo da leitura (e que também poderia ser escuta) um gesto de território. O terceiro e último nível, o das operações tensivas, trouxe à tona o gesto em ato. Amplificações, atenuações e resoluções configuraram um devir sonoro, onde cada instante é dobra de tempo e afeto. Nesse nível, cada pausa chega (ou poder-se-ia dizer, canta) como se fosse um convite a um novo começo.

Conclui-se que a análise tensiva não é simples desmembramento técnico. É poética de presença, pois revela que a *Coral nº 2* se escreve entre o cantar e o ser, oferecendo elementos para pensar, em chave interpretativa, questões que atravessam a produção coral de Goiás. Cada nível, ao seu modo, canta o mesmo segredo: o sensível precede o inteligível, e é nele que Goiás encontra sua voz: lenta, profunda e aberta ao infinito. Se “a alma de Goiás é cantora” (Tamaso, 2012, p. 227)<sup>44</sup> e a semiótica tensiva desvela as sensibilidades que fundam o sentido, o canto coral goiano por ser, em si, uma atribuição de sentido, então sua prática torna-se um gesto de reconhecimento cultural, pois “tem algo a dizer sobre o valor de sua prática e sua relevância [...], sobre o gosto que orienta suas celebrações e sobre as sensibilidades que a atravessam” (Oliveira, Amaral, 2025, p. 17).

---

<sup>44</sup> “A alma de Goiás é cantora!” é uma afirmação da Dona Berenice do Carmo Brito, vilaboense, em texto registrado por Izabela Tamaso.

## REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Harmonia funcional**. Editora Unicamp, 2012.

BARBARESCO FILHO, E. **Entretempos do corpo e da voz na escrita de artista como história: testemunho e (des)construção de representações na escritura biográfica de Estercio Marquez Cunha (Goiânia, dos anos 1965 a 2013)**. 2015. 343. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

BONIN, Gustavo. Modos de contato na música cênica contemporânea. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 15, p. 167–183, 2019. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.153770. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/153770>.. Acesso em: 22 set. 2025.

BONIN, Gustavo Cardoso. A gradação tensiva na música cênica contemporânea: estilos e pontos de vista. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 16, n. 2, p. 135–154, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/172219>.. Acesso em: 22 set. 2025.

BONIN, Gustavo Cardoso. Enunciação musical e seus modos de existência: Gisèle Brelet e Iannis Xenakis sob a ótica tensiva. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 1, p. 81–106, 2023. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/205932>.. Acesso em: 22 set. 2025.

BONIN, Gustavo Cardoso. **Por uma enunciação musical: a profundidade tensiva e as espessuras da presença**. 2023. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. doi:10.11606/T.27.2023.tde-18072023-115731. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-18072023-115731/pt-br.php>. Acesso em: 2025-07-13.

CARVALHO, Leonardo Victor de. **A obra vocal de Estercio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense**. 2012. 219 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

CELESTINO, Phelippe. **Se (des)fazendo encenador [manuscrito]: estudo e análise do processo de criação do espetáculo Alto-Mar / Phelippe Celestino**. - 2015. 98f.: il.: color. Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Artes Cênicas e Música. Departamento de Artes Cênicas.

CONNOR, Steven. Choralities. **Twentieth-Century Music**, v. 13, n. 1, p. 3-23, 2016. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. Disponível em: <https://core.ac.uk/works/20653199>. Acesso em: 15 abr. 2024.

CONNOR, Steven. **Choralities**. Steven Connor, 2015. Disponível em: <http://stevenconnor.com/choralities.html>. Acesso em: 15 abr. 2024.

CORALINA, Cora. **Coleção Melhores Poemas**. Seleção e apresentação: Darcy França Denófrío. 3ª ed. Ver. E ampliada. São Paulo: Global, 2008.

CUNHA, Estercio Marquez. **Coral n.º 2**. 2010. Partitura manuscrita, obtida junto ao autor. Acervo pessoal de Raimundo Vagner Leite de Oliveira.

ENUNCIATÁRIO. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Porto: Priberam, 2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/enunciat%C3%A1rio>. Acesso em: 30.07.2025.

FAVRET-SAADA, Jeanne; SIQUEIRA, Paula. “**Ser afetado**”, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos de Campo* (São Paulo-1991), v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em: 28 abr. 2024.

FERNANDES, Cleyton Vieira. Intensidade e extensidade: proposta de análise semiótica das dissonâncias harmônicas musicais. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 6, n. 2, p. 49–54, 2010. DOI: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2010.49270. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/49270>.. Acesso em: 22 set. 2025.

FERNANDES, Cleyton Vieira. Linguagem, língua e escrita musical: sobre a pertinência de uma semiótica não verbal. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 3, p. 278–290, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/186358>.. Acesso em: 22 set. 2025.

GREIMAS, A. J.; COURTES, J. **Dicionário de Semiótica**. 7a edicao. ed. Sao Paulo: Editora Contexto, 2008.

LEME, Rodrigo. Ecoar-se aos Cantos: A coralidade das vozes na trilogia Cantos de Trabalho (1975-76). *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, v. 9, n. 2, p. 55-80, 2022.

LEMOS, Caio Victor de Oliveira. **A construção de sentido na performance de Violão solo no ato e no tempo**. Tese (doutorado em Musica) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e2cc06ae-0f34-4d03-9c78-313265f398d3>. Acesso em: 02.01.2024.

MACHADO, Regina; ABREU, Clenio de Moura. Análise semiótica do comportamento vocal em duas gravações de “Sonhos”. *Estudos Semióticos*, São Paulo, Brasil, v. 12, n. 2, p. 29–37, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/127612>.. Acesso em: 22 set. 2025.

MARTINS, Aline Evangelista. **O canto das musas: poemas para conhecer, ler, recitar e cantar /** Aline Evangelista Martins, Cibele Lopresti Costa e Péricles Cavalcanti ; organização Zélia Cavalcanti. — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. — 4 ed. ver. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

OLIVEIRA, R. V. L. de; AMARAL, R. A. P. do. “A alma de Goiás é cantora”: a música coral de Goiás como patrimônio imaterial. *Contribuciones A Las Ciencias Sociales*, [S. l.], v. 18, n. 9, p. e20538, 2025. DOI: 10.55905/revconv.18n.9-045. Disponível em: <https://ojs.revistacontribuciones.com/ojs/index.php/clcs/article/view/20538>. Acesso em: 21 set. 2025.

OLIVEIRA, Raimundo Vagner Leite de; AMARAL, Roberto Antonio Penedo do; NASCIMENTO, Hugo Alexandre Dantas do. Literatura coral Goianiense em cena: uma revisão sistemática. *Orfeu*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. e0205, 2024. DOI: 10.5965/2525530409012024e0205. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/25349>. Acesso em: 31 jan. 2026.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Tradução e intermedialidade na interpretação da canção de câmara. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 3, p. 83–103, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/186440>.. Acesso em: 22 set. 2025.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. A semiótica da canção: letra, música e performance. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 3, p. 19–41, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/191373>.. Acesso em: 22 set. 2025.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **Revista O Persevejo**, Rio de Janeiro, ano, 11. n. 12, 2003. p. 25-50. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ppgac/publicacoes/revistas-o-persevejo-1993-2004>. Acesso em: 26.07.2023.

SHIMODA, Lucas Takeo; FERNANDES, Cleyton Vieira. Semiótica da música e da canção: perspectivas, contrapontos e texturas. **Estudos Semióticos**, São Paulo, Brasil, v. 17, n. 3, p. i-vii, 2021. Disponível em: <https://revistas.usp.br/esse/article/view/193611>.. Acesso em: 22 set. 2025.

TAMASO, Izabela Maria. Etnografando os sentidos do lugar: pintando, declamando e cantando a cidade de Goiás. *In*: TAMASO, Izabela Maria; LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Antropologia e Patrimônio Cultural**: trajetórias e conceitos. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012. p. 219-244.

TATIT, Luiz. **Estimar canções**: estimativas íntimas na formação do sentido. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2016.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. – 3. ed. – Cotia: Ateliê Editorial, 2021.

TATIT, Luiz. **Passos da semiótica tensiva**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

ZANDER, Oscar. **Regência coral**. 6. ed. – Porto Alegre: Movimento, 2008.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução: Calos Lopes, Luiz Tatit, Waltir Beividas. - São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude; FONTANILLE, Jacques. Tensão e significação. **São Paulo: Humanitas**, 2001.

ZILBERBERG, Claude. **Síntese da gramática tensiva**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.], v. 33, n. 25, p. 163–204, 2006. Disponível em: <https://revistas.usp.br/significacao/article/view/65626>.. Acesso em: 8 jul. 2025.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Anexo 1- Partitura da composição Coral nº 2

**Coral nº 2**  
(Abril de 2010)

Muito lento Estércio Marquez Cunha

Soprano  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

Alto  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

Tenor  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

Baixo  
Nu - ma an - ti - ga her - da - de, mo - ra - da de me -

6  
S  
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

A  
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

T  
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

B  
mó-rias, na som - bra de um ba - rú, tem um po - ço.

11  
S  
No po - ço da her - da - de, si - lén - cio e paz, um A -

A  
No po - ço da her - da - de, si - lén - cio e paz, um A -

T  
No po - ço da her - da - de, si - lén - cio e paz, um A -

B  
No po - ço da her - da - de, si - lén - cio e paz, um A -

16  
S  
mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

A  
mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

T  
mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.

B  
mi - go pe - de á - gua e o - fe - re - ce vi - da - ver - da - de.