Organizadoras:

Taís Helena Palhares
Teresinha Prada

Música, Estudos Culturais e Educação: pesquisas, relatos e reflexões

Volume 3

EDITORA FAITH

9 786589 270102

Organizadoras:
Taís Helena Palhares
Teresinha Prada

Música, Estudos Culturais e Educação:
pesquisas, relatos e reflexões
Volume 3

1a Edição

EDITORA FAITH
BAGÉ-RS
2021

Título: Música, Estudos Culturais e Educação: pesquisas, relatos e reflexões - Volume 3

Organizadoras: Taís Helena Palhares e Teresinha Prada

Arte da capa: Editora Faith

Diagramação e editoração: Editora Faith

1ª. Edição ©2021 - ISBN: 978-65-89270-10-2

Todos os direitos reservados aos autores e organizadores, sob encomenda à Editora Faith.

Esse livro teve apoio financeiro do PROAP - Programa de Apoio à Pós-Graduação da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M987 Música, estudos culturais e educação: pesquisa, relatos e reflexões / Taís Helena Palhares, Teresinha Prada (orgs). -- Bagé,RS:Faith, 2021.
185p.;v.3.

ISBN: 978-85-89270-10-2
1.Educação
2.Ensino
3. Música
4.Cultura
I.Palhares, Taís Helena
II.Prada, Teresinha

CDU:78.01

Ficha catalográfica elaborada por Dayse Pestana – CRB10/1100

Direção Geral
Caroline Powarczuk Haubert

Revisão
Organizadoras

Corpo Editorial
Prof. Dr. Alfredo Alejandro Gugliano - UFRGS
Prof. Dr. Cristóvão Domingos de Almeida - UFMT
Prof. Dr. Dejalma Cremonese - UFSM
Profa. Dra. Elisângela Maia Pessôa - UNIPAMPA
Prof. Dr. Fernando da Silva Camargo - UFPEL
Prof. Dr. Gabriel Sausen Feil - UNIPAMPA
Profa. Dra. Patrícia Krieger Grossi - PUC-RS
Prof. Dr. Ronaldo B. Colvero - UNIPAMPA
Profa. Dra. Simone Barros Oliveira - UNIPAMPA
Profa. Dra. Sheila Kocourek - UFSM
Prof. Dr. Edson Paniagua - UNIPAMPA
Profa. Dra. Maria de Fátima Bento Ribeiro – UFPEL
Profa. Dra. Danusa de Lara Bonoto – UFFS
Profa. Dra. Érica do Espírito Santo Hermel – UFFS
Prof. Dr. João Carlos Krause – URI
Prof. Dr. Márcio Marques Martins -UNIPAMPA
Prof. Dr. Marcos Barros - UFPE
Profa. Dra. Paula Vanessa Bervian – UFFS
Profa. Dra. Sandra Nonenmacher – IFFAR

Sumário

Apresentação.....6

Prefácio.....8

Capítulo 1 - *La Catedral* de Agustín Barrios Mangoré: comparações entre edições e performances do *Andante Religioso* e *Alegro Solene*.....11

Capítulo 2 - A Intertextualidade na Obra *Hika* de Leo Brouwer: a alusão a Toru Takemitsu.....39

Capítulo 3 - Paisagem Sonora e Documentação de Ambientes Acústicos: uma proposta de estudo.....59

Capítulo 4 - As Transversalidades do Canto Pré-Natal na Dualidade Corpo-Som.....80

Capítulo 5 - Reelaborando Narrativas: compor e performar para/na Viola-de-cocho.....103

Capítulo 6 - Paisagens Sonoras: formas, registros e ruínas.....122

Capítulo 7 - Canto Coral, Conhecimento e Pertencimento na Associação Arte Cidadã em Santo Antônio de Leverger/MT.....146

Capítulo 8 - 70 Anos do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos.....174

Apresentação

O livro Música, Estudos Culturais e Educação - pesquisas, relatos e reflexões é uma empreitada acadêmica que apresenta textos na área musical, enlaçada com o ensino das Artes e com a diversidade cultural. Os capítulos discutem situações do cotidiano acadêmico e como estas vão moldando, dirigindo e viabilizando as atividades relacionadas ao ensino das Artes/Música. As reflexões das autoras e autores da presente publicação têm por base experiências acadêmicas recentes, que incorporaram condições atuais do trabalho docente e artístico.

Principalmente pela Música se tratar de um conteúdo abstrato, filosófico, ligado à área de humanas e sociais, algumas das situações relatadas demonstram a forma como a academia está se adaptando ao momento atual, e o resultado destas adaptações. Nesta perspectiva, os dois primeiros capítulos escritos por Robson da Silva e Thiago Augusto de Oliveira Pinto respectivamente, trazem pesquisas realizadas no âmbito da graduação, desenvolvidas de modo remoto, devido à pandemia pelo COVID-19, refletindo questões relacionadas à performance e edição de partituras, além de uma abordagem histórica.

Esse refletir constante, essa busca pelo significado das coisas e pela maneira de agir em direção a um mundo mais plural – ou seja o ato de pesquisar em si – são grandes aliados para preencher as lacunas relacionadas à melhoria na percepção da paisagem. O texto de Cilene Leite de Melo e Taís Helena Palhares, ao considerar a paisagem sonora do Parque Ecológico Municipal Claudino Frâncio em Sorriso - MT, questiona a condição sonora desses espaços. As autoras demonstram a preocupação com o estudo das categorias de sons existentes e a representatividade de cada um na narrativa dos seus moradores, considerando que a sonoridade de um lugar também constitui sua identidade e significação.

Jéssica Melina Behne Vettorelo traz, em seu texto, um recorte da revisão de literatura desenvolvida durante o curso de mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), entre os anos de 2017 e 2019. A pesquisa foi realizada envolvendo o canto pré-natal de modo interdisciplinar, demonstrando a trama existente entre música, corpo, gestação e cultura.

A pesquisa envolvendo a cultura e, mais especificamente a música, abrange observações, narrativas e pensamentos abstratos, reflete etnicidades, culturas, modos de ser e de pensar sobre o mundo e, junto com as ciências humanas e sociais, lida com interpretações acerca do mundo, conferindo-lhe sentido e tor-

nando-o significativo. Assim foram os capítulos desse livro, como o dos autores Abel Santos Anjos Filho e Teresinha Prada, diante de um diálogo continuado entre culturas, questões abrangendo vivências e poéticas com as peculiaridades sonora e cultural da Viola-de-cocho.

O aguçamento da percepção da paisagem, aliado à história de cada ser humano, como modo de ser em formação, é trazido pelo relato e reflexões no capítulo escrito por Taís Helena Palhares e Dolores Galindo. As autoras demonstram esta questão a partir da reflexão entre criações musicais de discentes de um curso de formação de professores, envolvendo sons do cotidiano, paisagem, paisagem sonora e grafia musical

Em praticamente todas as ações do ser humano o Som/Música está presente e, enquanto fenômeno cultural, necessita de investigação. E somente a pesquisa complexa e o ensino da música sendo conduzidos por profissionais habilitados e competentes poderão fortalecer a área da educação musical, como demonstra Luanna Fonseca, sobre o Arte Cidadã, projeto que é também uma descoberta de modos de superação de dificuldades e de apoio à sociedade mato-grossense.

O texto final deste livro escrito por Teresinha Prada é um ensaio que aborda a importância técnica e musical do *Concerto* para violão e pequena orquestra de Heitor Villa-Lobos, no contexto da passagem dos 70 anos de sua composição.

O ano de 2020 foi marcado por uma situação que poucos de nós esperariam vivenciar: a pandemia pelo COVID-19, obrigando as pessoas a se adaptarem a uma nova realidade, permeada de isolamento social, uso de máscaras e álcool em gel, trabalho remoto, entre outros, inclusive com posturas radicais veiculadas nas redes sociais, contra e a favor de tais cuidados. A nova realidade nos obrigou a traçar novas trajetórias e novas relações, ou seja, aulas e atendimentos presenciais foram substituídos por meios remotos. No entanto, os docentes e discentes, engajados pela qualidade da formação musical, assumem o compromisso e seguem trabalhando e apresentando seus trabalhos, resultantes de suas pesquisas.

Este livro é também um modo de prosseguir, de encontrar saídas e apontar possíveis soluções no contínuo processo de conflitos em que nos deparamos. Também é esperado por nós que os dados possam contribuir para a argumentação e subsídios de atualizações de currículos acadêmicos do curso de música e a promoção de recentes informações, gerando apoio e entusiasmo.

Taís Helena Palhares
Teresinha Prada

Prefácio

Esta obra coroa mais uma frutífera parceria das professoras Drª. Taís Helena Palhares e Drª. Teresinha Prada, que traz valiosas contribuições para os estudos sobre música, cultura e educação. Suas trajetórias na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) estão efetivamente consolidadas pelo trabalho no ensino, na performance musical, nos projetos de extensão e na pesquisa. Como docentes vinculadas ao Departamento de Artes da UFMT e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO-UFMT), Taís Palhares e Teresinha Prada têm dado grande visibilidade a inúmeras investigações – algumas, resultantes de seus próprios eixos temáticos, e outras, em colaboração com outros pesquisadores. Sinto-me lisonjeada ao apresentar esta publicação, não apenas pela relação de respeito, de afeto e de admiração pelo trabalho profissional das colegas organizadoras, e também pelo privilégio de reafirmar a relevância das produções científicas do Centro-Oeste.

Nesta publicação, os grupos de pesquisa "Música e Educação" e "Núcleo de Estudos de Composição e Interpretação da Música Contemporânea" concentram seus esforços em textos que consolidam suas práticas de investigação – comunicação e mediação culturais; epistemes contemporâneas; música e educação; composição e interpretação da música contemporânea – ampliando abordagens e articulações no campo da pesquisa em música da atualidade. A coletânea aqui apresentada contempla diversos assuntos e argumentos. Seus textos despertam, inspiram, orientam e ensinam, tanto os pesquisadores mais jovens quanto os mais experientes. Dos trabalhos de conclusão de curso de graduação às produções escritas por docentes veteranos no contexto universitário, observamos o rigor científico e o comprometimento com a realidade local em Mato Grosso, consolidando seus processos formativos em música e suas produções acadêmicas.

O texto de Robson da Silva amplia nosso olhar multicultural, ao se debruçar sobre as diferentes versões da composição *La Catedral*, do violonista paraguaio Agustín Barrios Mangoré. A partir da análise da interpretação do próprio compositor e dos manuscritos da obra, o pesquisador busca uma edição que condiz com uma interpretação mais adequada.

Traços de intertextualidade são delineados na obra violonística *Hika*, de Leo

Brouwer, composta em homenagem ao compositor japonês Toru Takemitsu. É o que aponta Thiago Augusto de Oliveira Pinto em sua pesquisa, na qual constata elementos alusivos de *Rain Tree Sketch II*, de Takemitsu, em *Hika*. O autor do texto demonstra semelhanças e ressonâncias entre as referidas obras musicais, indicando os procedimentos utilizados por Brouwer em sua composição.

Atentando-se para a paisagem sonora, Cilene Leite de Melo e Taís Palhares apresentam resultados de uma pesquisa em andamento que se propõe a explorar, no município de Sorriso/MT, as características da condição sonora local, identificando as categorias dos sons existentes e suas representatividades na narrativa dos moradores.

O texto de Jéssica Melina Behne Vettorelo nos convida, de modo sensível, a adentrar às transversalidades da prática do canto durante a gestação e à consciência corporal da mulher por meio da percepção das ressonâncias dos sons – além de nos aproximar do conceito de psicofonia. Por meio de uma rica revisão de literatura, a pesquisadora contribui para a compreensão de como a mulher contemporânea vivencia a maternidade.

Novo fôlego parece soprar com a abordagem inovadora de Abel Santos Anjos Filho e Teresinha Prada. A partir de um olhar contemporâneo sobre a viola-de-cocho, um dos símbolos da cultura mato-grossense, autor e autora abrem novas perspectivas de composição e de interpretação no instrumento, traspassando sua concepção e seu uso habitual.

De volta à paisagem sonora, as reflexões propostas no texto de Taís Palhares e Dolores Galindo instigam o leitor a atentar-se para os sons do cotidiano. As experiências de criações musicais coletivas adquiridas pelo grupo de discentes do Curso de Pedagogia da UFMT, comprovam benefícios na mudança de percepção da paisagem, especialmente se esta estiver aliada à história pessoal de vida. Os resultados demonstram que o processo de criação musical a partir de um tema da paisagem sonora, tornaos indivíduos mais atentos aos sons que os rodeiam.

Ainda apropriando-se do estado do Mato Grosso, o texto de Luanna Aparecida Fonseca volta-se para a ONG Arte Cidadã, em Santo Antônio do Leverger. As experiências com canto coral e ensino de instrumento musical envolvendo crianças, adolescentes, jovens e adultos reforçam a relevância das aulas de música nesses espaços, conduzindo-nos à valorização de ações inclusivas.

Por fim, Teresinha Prada nos brinda com mais brasilidade! Com enfoque no

"*Concerto para violão e pequena Orquestra*", de Heitor Villa-Lobos, a pesquisadora contextualiza historicamente esta composição, salientando sua popularidade e seu alto nível técnico no campo da performance do violão.

O fato é que cada texto propicia novas percepções e interfaces sobre os múltiplos aspectos da pesquisa em música. Abordagens sobre paisagem sonora, composição e performance, por meio de análises comparativas, intertextualidades, interdisciplinaridades e transversalidades problematizam objetos e instigam questões oportunas em nosso tempo. A coletânea instigará o leitor a refletir sobre os temas apresentados e a adquirir novos conhecimentos por meio de pesquisas bem fundamentadas, diversificadas e criativas.

Em meio a tantas adversidades, pressões e ameaças impostas pela Covid-19, avançar nas produções científicas é um ato de resistência e de perseverança. É sabido que a pandemia, desde o início de 2020, tem impactado assombrosamente o campo da saúde, e afetado fortemente a economia, a educação, as relações sociais, os modos de convivência e a rotina das pessoas. Apesar disso [e por isso!], é imperativo prosseguir. A produção científica carece de novas descobertas e de novos prismas no universo da pesquisa em música, quiçá para trazer frescor diante de tantas incertezas e angústias.

Portanto, as temáticas aqui apresentadas reafirmam a condição humana – à qual a música é inerente, e sobre a qual a música se faz e se refaz continuamente. A leitura de "MÚSICA, ESTUDOS CULTURAIS E EDUCAÇÃO: Pesquisas, relatos e reflexões", certamente envolverá o leitor em temas cativantes, oportunos e férteis, criando pontes para novas temáticas e ricos debates no contexto acadêmico brasileiro.

Nilceia Protásio
Goiânia, fevereiro de 2021.

Capítulo 1 - *La Catedral* de Agustín Barrios Mangoré: Comparações entre Edições e Performances do *Andante Religioso* e *Alegro Solene*

Robson da Silva[1]

O violão é um instrumento muito rico com características próprias e muitas possibilidades, além disso, por ser um instrumento portátil e nos dias de hoje de fácil acesso passou por vários povos ao logo da sua história e tem sido responsável por transmitir a música de várias etnias. O paraguaio Agustín Pio Barrios foi um violonista e compositor que representou a cultura de seu país e da América Latina, e foi um dos violonistas da época que ajudou a concretizar o violão como instrumento de concerto durante o início do século XX.

Durante o estudo da obra *La Catedral* de Agustín Barrios como parte do programa de violão do curso de bacharelado em música da Universidade Federal do Mato Grosso, dois pontos me chamaram atenção: a possibilidade de ser uma música romântica com uma estrutura barroca em homenagem ao compositor J. S. Bach e que havia uma quantidade expressiva de interpretações e edições contendo diferenças significativas entre elas.

Agustín Pio Barrios, nasceu em cinco de maio de 1885 na cidade de San Juan Bautista de Las Misiones no Paraguai. Mesmo tendo nascido mais de 15 anos após o desfecho da Guerra do Paraguai (1865-1871), Barrios encontraria dificuldades para trilhar o caminho da música em um país que até hoje sofre as consequências desse conflito, sendo um dos países mais pobres da América Latina (MILANESI, 2004, p. 07). Diante das perspectivas econômicas desfavoráveis, Barrios seguiu seu caminho na música, tornando-se um dos maiores compositores para violão da história.

> Agustín Barrios é um milagre da natureza que soube enfrentar todos os obstáculos e deixar uma marca perene na história do violão, da música e de seu país. Nascido em 1885 num Paraguai destroçado por uma guerra sangrenta onde a herança cultural havia

[1] Bacharel em Música – Violão (2020) pela Universidade Federal de Mato Grosso. Esse texto é fruto do Trabalho de Conclusão de Curso do autor, defendido em dezembro de 2020.

> voltado a estaca zero, ele conseguiu a força de um talento excepcional e de uma genuína ilusão artística torna-se um dos compositores mais significativos da história do violão (ZANON, 2003).

Apesar desse triste episódio da história latino-americana, a cultura paraguaia não sucumbiria; como bem aponta Richard Stover, Barrios cresce ao redor da cultura e principalmente da música folclórica de seu país; sua família tem envolvimento com música, literatura e teatro e, um fator muito relevante, seu pai Doroteo Barrios toca violão, um repertório voltado a músicas folclóricas, e provavelmente, foi ele o responsável por influenciar Barrios a tocar violão. Barrios tinha seis irmãos que também eram voltados para música e tocavam outros instrumentos(STOVER, 1992, p. 19, apud HOKE, 2013, p. 04).

Aos 13 anos de idade, Barrios passa a estudar com o violonista argentino Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), que logo percebe seu talento e o incentiva a se mudar para Assunção, o que de fato acontecerá em 1901, quando Barrios passa a estudar no Colégio Nacional da capital, onde continua sua formação com o próprio Escalada.

Em 1905 surgem os primeiros projetos de composição de Barrios, *Abrí La Puerta Mi China* é um dos registros mais antigos escrito por Barrios. Segundo Oxley (2015, p. 49) essa obra é muito importante porque permite descrever como Barrios estava compondo nesse período e como ele possuía os fundamentos das características da música da América Latina para utilizar em suas composições.

Durante sua carreira Barrios deixa um legado de composições levantado por Stover que se constitui de mais de 150 obras originais escritas para violão e ainda várias transcrições de obras de compositores importantes da história da música com Bach, Beethoven, Schumann e Mendelssohn (STOVER, 1994, p. 6, apud DELVIZIO 2016, p. 856).Segundo Oxley, um momento importante da carreira de Barrios foi o contato que ele teve com o violonista espanhol Antonio Giménez Manjón (1866 – 1919) que foi discípulo de Dionísio Aguado (1784 – 1849). Segundo o violonista uruguaio Gonzalo Solari,foiatravés de Manjón que Barrios teve contato com as obras de Bach, relatando que Barrios adota sua expressão e utiliza as obras de Bach como um "professor e guia de composição" (OXLEY, 2015, p. 68 e 69).

Além de deixar um número expressivo de obras para violão e após sair do Paraguai, já com 25 anos, Barrios começou a fazer turnês em vários países da

América Latina como concertista de violão e também a gravar suas próprias obras e transcrições, tornando-se um dos precursores em gravar violão solo no século XX: foram localizadas um total de 59 peças gravadas em sua carreira, que durou de 1913 a 1943. Destas 59 gravações 09 foram descobertas em 2009 (STOVER apud HOKE, 2013, p. 01).

Em suas turnês Barrios teve duas passagens pelo Brasil; a primeira por volta de 1915 até 1920 e a segunda por volta 1929 até 1931. Nesse período em que Barrios esteve no Brasil, houve uma quantidade vasta de concertos e composições. No levantamento feito por Delvizio, é afirmado que:

> Foi possível coletar os seguintes documentos: 01 entrevista inédita (apenas outras duas são conhecidas), 04 poemas inéditos, 02 telegramas inéditos, 06 fotos (04 delas inéditas), 57 cartazes de divulgação (inéditos), além de inúmeros depoimentos e comentários de personalidades brasileiras acerca do violonista. Foram catalogadas 187 performances desse músico em 36 cidades de 14 estados brasileiros (81 delas com programas especificados), (DELVÍZIO, 2016, p. 858).

Durante essa temporada que Barrios passou no Brasil, além dos concertos e gravações ele também teve contato com a cultura e a música brasileiras. Choro da Saudade e Maxixe retratam bem seu envolvimento.

Segundo Castagna e Antunes (1994, p. 5), a presença de Barrios no Brasil foi um momento crucial para o entendimento do violão de concerto, tanto para a disseminação da prática musical como da aceitação do instrumento na cena musical clássica. Os autores sustentam que:

> As apresentações de Agustín Barrios, contudo, provocaram, por todo o país, uma repercussão impressionante (…) Após os concertos do violonista paraguaio no Teatro Municipal de São Paulo, em 1917, a imprensa já consegue se referir ao violão de forma mais racional (CASTAGNA, ANTUNES, p. 5, 1994)

Antunes (2014) em programa de rádio da emissora MEC/RJ diz que Barrios foi o primeiro violonista a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo e com certeza isso foi um marco para o violão na cidade e, por extensão, ao Brasil, tendo em vista a dificuldade de inserir o violão com instrumento de concerto na época.

O interessante é que nessa passagem pelo Brasil, Barrios mostrou que não se importava em qual lugar iria se apresentar, segundo Zanon (2003) "Barrios visitou todos os 21 estados brasileiros, tocando em toda e qualquer cidade de qualquer tamanho e sem conhecimento prévio do nível de cultura musical que haveria de encontrar".

Ainda segundo Zanon (2003), podemos dividir os procedimentos em que Barrios compunha em quatro modos. O primeiro seria inspirado em ritmos folclóricos, danças locais de seu país como a polca paraguaia e o *pericón* e muitas obras com caráter voltado à cultura popular da América Latina. Uma de suas composições mais famosas nesse estilo é a *Danza Paraguaya*. Um segundo modelo, seria de caráter de músicas antigas europeias, como minuetos, gavotas, árias ou danças espanholas, nas quais, segundo Zanon (2003), Barrios se aproxima da linguagem de compositores como Bach e Mozart. Sobre isso, Eid faz a seguinte análise:

> Estas obras foram inspiradas em formas e gêneros de períodos como o barroco, clássico e romântico. Muitas vezes eram feitas a partir de compositores específicos, como é o caso de *La Catedral*, inspirada na música de J. S. Bach, e outras, em homenagem ou imitação a instrumentos, como Divagación en Imitación al Violín e Romanza en Imitación al Violoncello. (EID, 2012, p. 53)

No terceiro modo de compor, Barrios se inspiraria no estilo romântico, em que criava uma melodia expressiva, podemos dizer que é o caráter no qual ele mais se destacou. Oxley considera que quando Barrios começa a compor com características românticas, nesse momento ele se torna o gênio Paraguaio da composição e da interpretação do ultrarromantismo no violão (OXLEY, 2015, p. 111). Nesse estilo, Barrios teve muitas composições, destacando-se *Valsa op. 8 n° 3 e Una Limosna por el Amor de Dios* (também conhecida por *El ultimo trémolo* ou *El último canto*).

O quarto modo de compor de Barrios seria de características voltadas para a didática e técnica do violonista e, segundo Zanon (2003), essas composições são ora intrincadas e insinuantes e ora mais poéticas, evocativas, um misto de exercícios e peças características. Alguns exemplos são *Estudo de Concerto n° 1 em La maior, Estudos de ligados e arpejos*.

1. *La Catedral*

A obra *La Catedral* foi composta por Barrios em1921 contendo dois movimentos: *Andante Religioso* e *Alegro Solene*. Segundo Stover (1979), a inspiração que Barrios teve para compor os dois movimentos foi a experiência na Catedral de San Jose em Montevidéu. Dentro da catedral havia um músico tocando obras de Bach. Ainda segundo Stover, Barrios estava passando e ouviu, e como Barrios era uma pessoa religiosa, aquela experiência foi o motivo da inspiração. Zanon (2003) reforça o que Stover diz:

> Barrios certa vez em Montevidéu foi visitar a catedral de San José onde um organista estava estudando um coral de Bach. Aquela música *Solene* transportou o compositor a uma dimensão de íntima espiritualidade. Após essa epifania o homem transfigurado se recente do contraste do burburinho prosaico a agitação e futilidade da vida terrena, quando volta à rua, a dualidade entre o religioso e o profano é representada pelas duas partes contrastantes *Prelúdio (Andante Religioso)* e *Alegro Solene de La Catedral* (ZANON, 2003).

Oxley (2010) traz um posicionamento diferente sobre a origem e a inspiração que fez Barrios compor *La Catedral*. Oxley acredita que o relato trazido primeiro pelo pesquisador Richard Stover não passa de um "mito" em virtude de não haver nenhum relato deixado pelo próprio Barrios que sustente a hipótese de que Barrios se inspirou em um organista tocando músicas de Bach dentro de uma Catedral. Oxley (2010) acredita que:

> *La Catedral* e toda a sua produção se integram na lógica estrutural e nas ricas relações que a contextualizam o aguçado intelecto musical, estas intuições levaram-no ao fato de tudo o que é criado pela sua inesgotável e infinita imaginação pertencer às margens do "absoluto do campo do autónomo da música pura", incontaminado de elementos extramusicais. (OXLEY, 2010, p.136)[2]

Tanto o relato de Stover (1979) quanto o trazido pelo violonista Fabio Za-

[2] No original: *"La Catedral y toda su producción esta integrada em la lógica estructural y em las ricas relaciones que contextualizan su fino y sobre agudo intelecto musical, estas intuiciones lo llevaron a que todo lo creado por su inagotable e infinita imaginación pertenezca a los margines de "lo absoluto del campo de lo autónomo de la música pura", incontaminado de elementos extramusicales"* (OXLEY, 2010, p.136)

non (2003) sobre a inspiração que Barrios teve para compor *La Catedral*, condizem com o pensamento do filósofo Schopenhauer que defende que o mundo da música é o mundo dos sentimentos, porque a música representa o mais íntimo e o mais indescritível dos sentimentos em si (POMBO, 2001, p. 128).

Além disso, o título da obra coopera nessa narrativa porque reforça a associação com a história. Dorfles (1992) acredita que "a música é talvez a única forma artística cuja a capacidade associativa é inesgotável". Portanto, o fato de Barrios ter feito transcrições e tocado em seus concertos as músicas de Bach e *La Catedral*, havendo possíveis características da música Barroca, remeteu a essa história trazida primeiramente por Stover.

Já Oxley (2010) aproxima-se do pensamento que *La Catedral* é apenas uma expressão sonora. Schoenberg refere-se à criação musical usando as metáforas do coração e do cérebro:

> Não é o coração por si só o que cria tudo o que é belo, emocional, patético, afetuoso ou encantador; nem o cérebro é capaz por si próprio de produzir a perfeita construção, a lógica e a complexidade da organização sonora. Em primeiro lugar, em tudo o que na arte tem valor supremo, deve mostrar-se tanto o coração como cérebro. Em segundo lugar, o verdadeiro gênio criativo não tem dificuldade em controlar mentalmente seus sentimentos [...] (POMBO, 2001, p. 129).

Segundo Cavalcanti (2017), Hanslick em seu ensaio *Do Belo Musical*, refere-se ao sentimento como um ponto de partida na composição musical e que a melodia apenas ilustra a poesia ou expressa estados afetivos e que dessa perspectiva a música se constitui simplesmente em um valor expressivo, de ilustração de sentimento ou ideia. Independentemente da imprecisão sobre o que teria inspirado a composição de *La Catedral*, concordamos que a questão "sentimento ou ideia" não invalida a versão contada sobre a origem da obra (Barrios e sua possível experiência na igreja), posto que a obra tem elementos da música bachiana e religiosa.

2. Os Registros Sonoros de *La Catedral*

Agustín Barrios foi um dos precursores em gravar violão solo no século XX. Foi localizado um total de 59 peças gravadas em sua carreira que durou de 1913

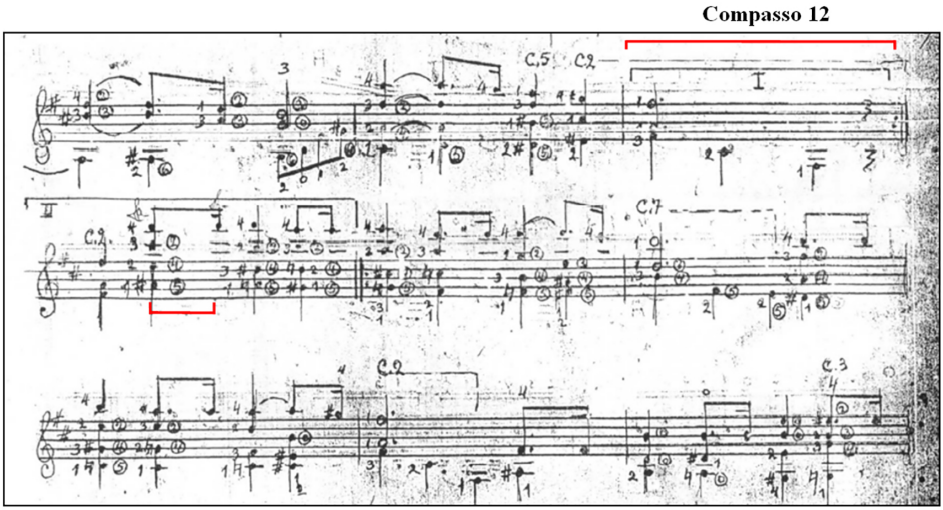
a 1943. Destas 59 gravações, 09 foram descobertas em 2009 (STOVER apud HOKE, 2013, p. 01).

Vale ressaltar que Barrios tinha que tocar bem forte se não o aparelho não captava o som do violão por ser um instrumento que não tem como caraterística forte projeção sonora. Mesmo com as limitações da época Barrios conseguiu deixar uma quantidade relevante de gravações no violão. Barrios gravou o *Andante Religioso* e o *Alegro Solene* por volta de 1928-1929, até o presente momento não há registro da gravação do *Prelúdio Saudade* feito por Barrios.

Na gravação do *Andante Religioso* e *Alegro Solene* há algumas diferenças entre a gravação de Barrios e o manuscrito de 1939 e também entre gravações posteriores de importantes violonistas. Hoke (2013, p. 33) acredita que existem diferenças entre as gravações devido ao fato de Barrios alterar e editar suas peças ao longo de sua vida. Como resultado, as interpretações modernas desta peça geralmente incluem muitas combinações diferentes dessas fontes.

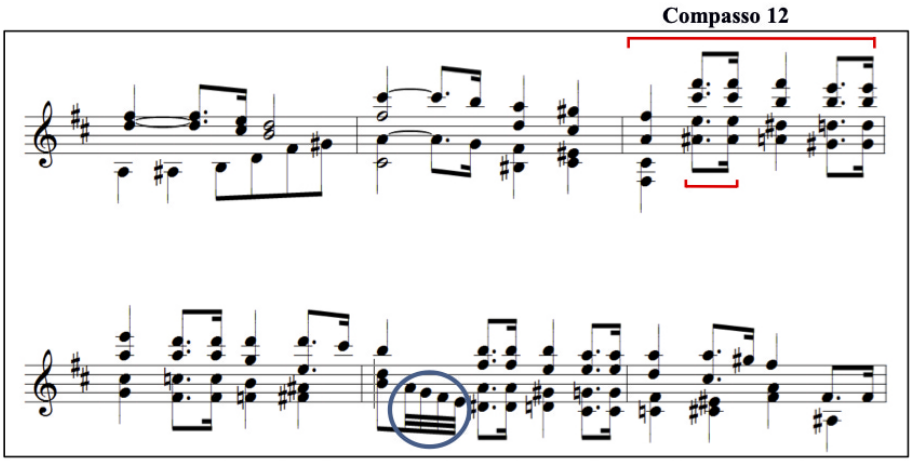
Barrios inicia o *Andante Religioso* com compasso tético, com andamento lento. No encaminhamento das vozes os acordes são tocados ora em plaquê e em outras vezes arpejado, Barrios não faz ritornelo e também em alguns compassos sai da quadratura do compasso. Aspectos importantes da diferença entre a gravação e o manuscrito: no compasso 12 do manuscrito tem casa 01 com ritornelo; a textura do compasso 13 ao 16 tocado por Barrios é homofônica a do manuscrito é monofônica com acompanhamento; no compasso 15 do manuscrito não tem as 04 semicolcheias no tempo 02 para iniciar a próxima frase. Abaixo (página seguinte) as figuras 01 e 02 representam o trecho do manuscrito de 1939 e a gravação de Barrios do *Andante Religioso*.

Figura 01. Trecho do manuscrito *Andante Religioso* de Agustín Barrios.



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy, baseado em um original de Barrios

Figura 02 em anexo. Representação do trecho da gravação do *Andante Religioso* feito por Barrios.



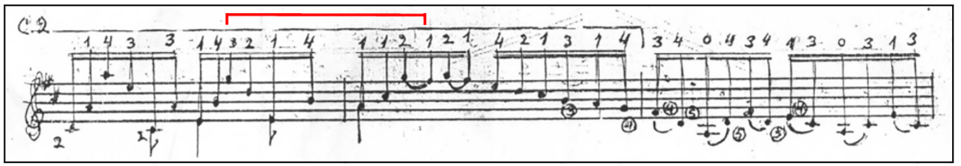
Fonte: Robson da Silva (2020)

Na gravação do *Alegro Solene* Barrios toca as sextinas em um andamento *vivace*. Zanon (2003) acredita que em virtude da limitação de tempo para gravar da época e ter apenas um *take* fez com que Barrios fosse acelerando ao longo da música, porém esse fato não fez com que a música perdesse a qualidade e a nitidez das notas. Barrios toca a música na forma rondó. No início ele apresenta

a seção A com repetição e casa 01 no ritornelo, depois, sempre que volta em A, Barrios vai direto para casa 02, ficando a estrutura da música assim: A1 e A2, B, A2, C1 e C2, A2 e *coda*[3]. No final de cada seção há uma mudança na ordem das notas, mas não da função do acorde em relação ao manuscrito e a gravação de Barrios.

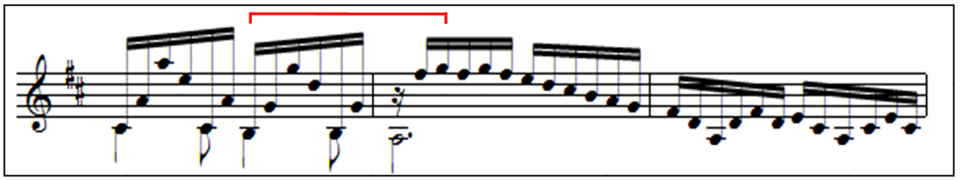
Nesse trecho do Manuscrito do *Alegro Solene* há uma mudança nas notas no segundo tempo e nas duas primeiras notas do próximo compasso em comparação com a gravação tempo em relação. Abaixo as figuras de 03 a 06 representam os trechos do manuscrito de 1939 e a gravação de Barrios do *Alegro Solene*.

Figura 03. Trecho do manuscrito A2 do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

Figura 04. Representação do trecho A2 da gravação do *Alegro Solene* feito por Barrios

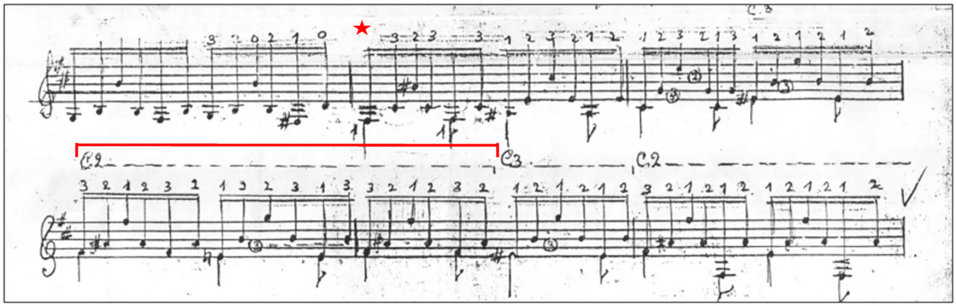


Fonte: Robson da Silva (2020)

Na seção B da música Barrios exclui em sua gravação os dois compassos marcados abaixo (página seguinte).

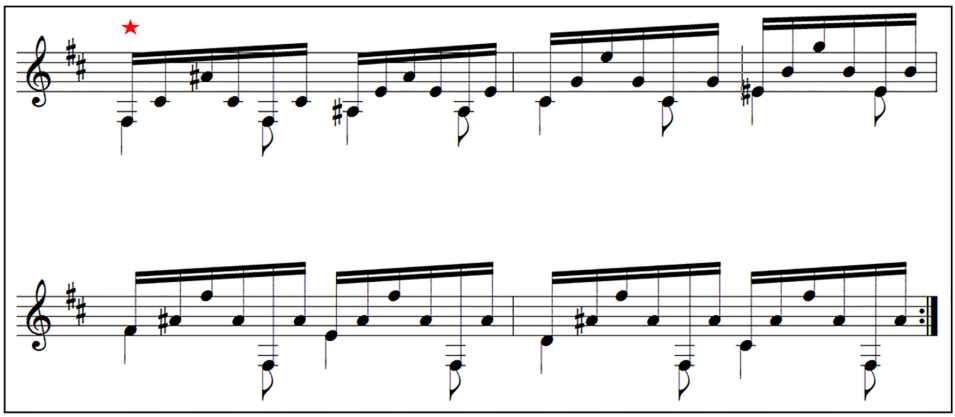
[3] Optamos por denominar a seções A1, A2 e C1 e C2 em virtude de Barrios mudar o final dessas seções quando faz o ritornelo.

Figura 05. Trecho do manuscrito seção B do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

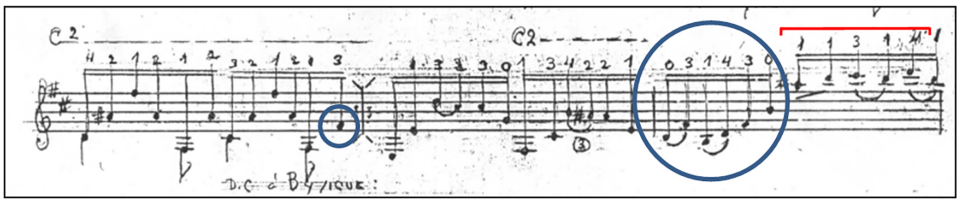
Figura 06. Representação de trecho da gravação do *Alegro Solene* feito por Barrios sem os dois compassos



Fonte: Robson da Silva (2020)

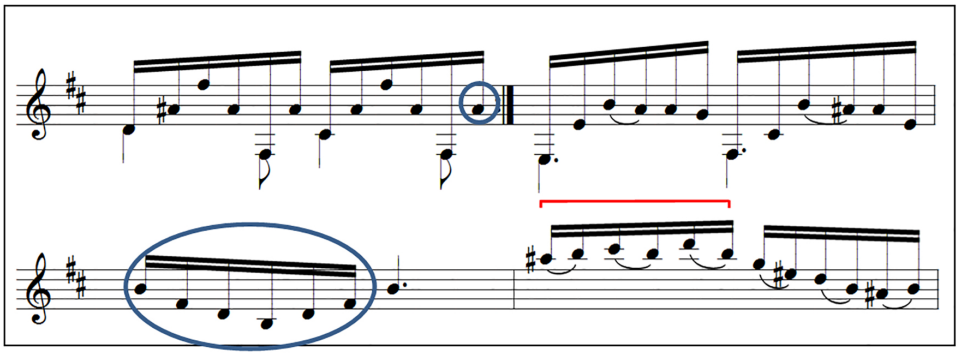
Nas figuras 07 e 08 observamos que há diferenças entre as notas do manuscrito e a gravação, mas não altera a função do acorde. Na gravação Barrios acrescenta a nota si com o ritmo da semínima pontuada.

Figura 07. Final da seção B do manuscrito de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy, baseado em um original de Barrios

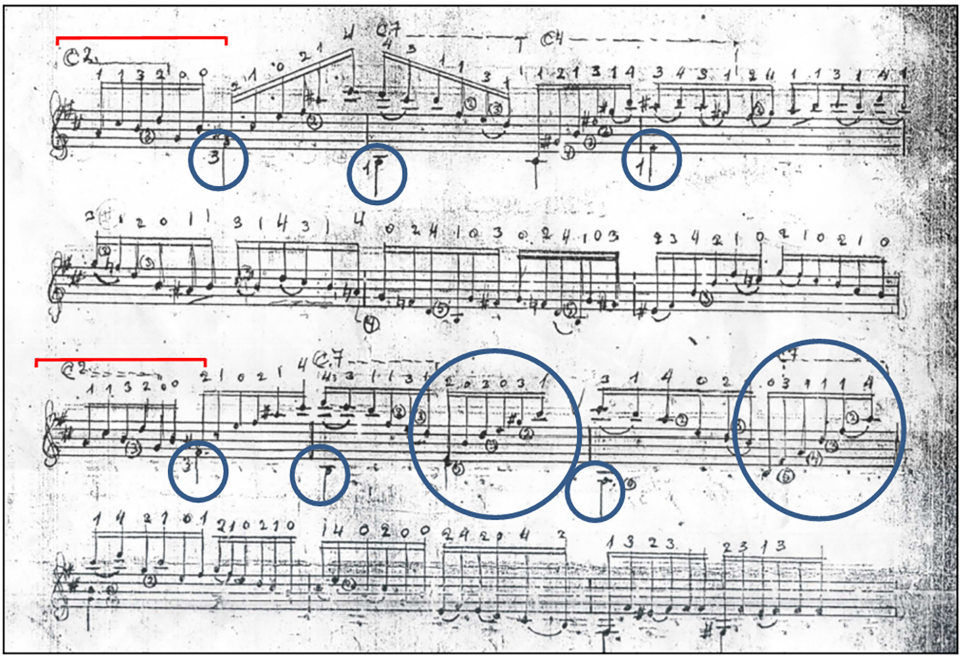
Figura 08. Representação do trecho da gravação do final da seção B do *Alegro Solene* feito por Barrios



Fonte: Robson da Silva (2020)

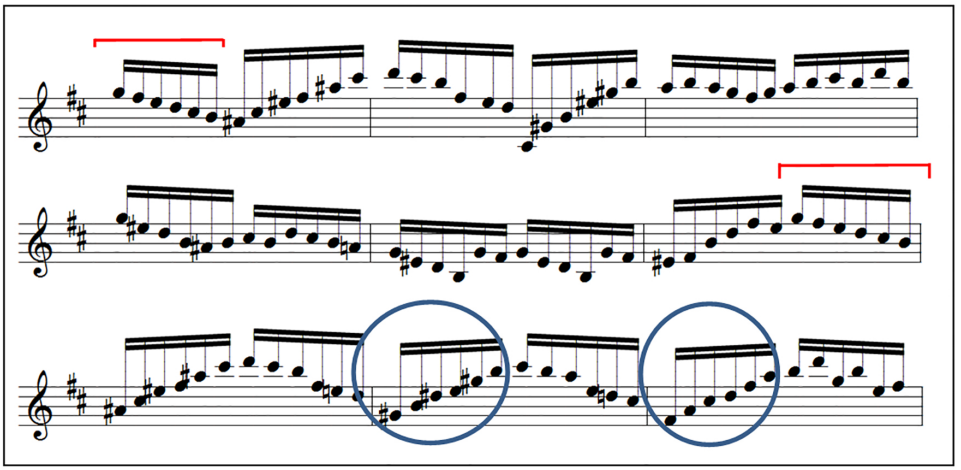
Na seção C do *Alegro Solene*, a diferença que há entre o manuscrito e a gravação é que Barrios na gravação exclui as sextinas e os baixos marcados. Além disso, Barrios muda a ordem das notas sem perder a função dos acordes marcados. Abaixo as figuras 09 e 10 representam o trecho do manuscrito de 1939 e a gravação de Barrios do *Andante Religioso*.

Figura 09. Trecho do manuscrito da seção C do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy, baseado em um original de Barrios

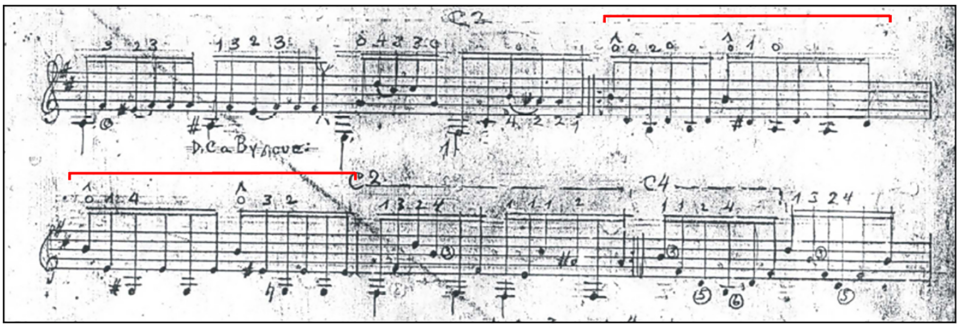
Figura 10. Representação do trecho da seção C da gravação do *Alegro Solene* feito por Barrios



Fonte: Robson da Silva (2020)

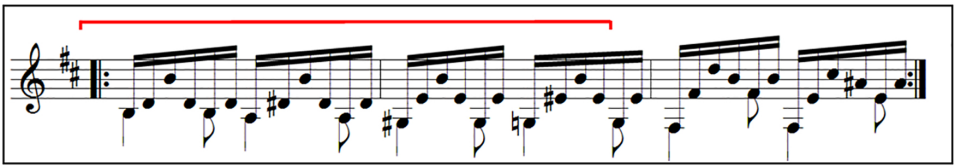
Na cadência de preparação para o final, a diferença que há entre o manuscrito e a gravação está na ordem das notas, havendo uma mudança significativa nos baixos. Abaixo e página seguinte as figuras 11 e 12 representam o trecho do manuscrito de 1939 e a gravação de Barrios do *Andante Religioso*.

Figura 11. Trecho da coda do manuscrito do Alegro Solene de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

Figura 12. Representação do trecho da gravação da *coda* do *Alegro Solene* feito por Barrios



Fonte: Robson da Silva (2020)

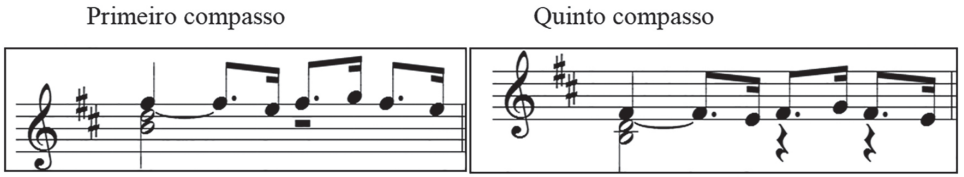
Segundo Hoke (2013, p.33), *La Catedral* é uma das obras de Barrios mais gravadas por outros violonistas, então o presente trabalho fez uma análise comparativa entre a gravação de Barrios com a dos violonistas John Williams e Berta Rojas.

3. Análise da gravação de John Williams

O violonista australiano John Christopher Williams nasceu na cidade de Melbourne em 24 de abril de 1941, iniciou os estudos de violão com seu pai e em seguida teve aulas com o violonista Andrés Segóvia. John Williams foi estudar piano na *Royal College of Music* porque não havia curso de violão. Tornou-se o professor de violão da RCM, atuando entre os anos 1960 e 1973. Williams gravou várias obras de Barrios e teve muito influência para que as mesmas voltassem a ter destaque no meio violonístico. Além disso, John Williams acredita que Barrios é o maior compositor de violão da América Latina (ORON, 2008).

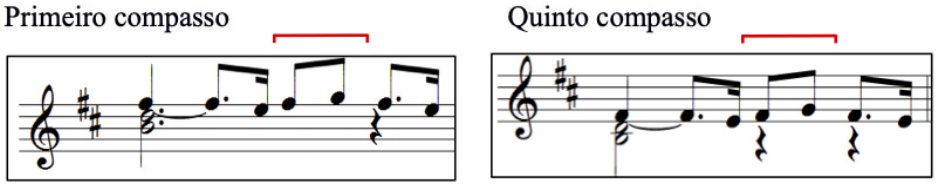
Em 1977, John Willians dedica um LP somente com as composições de Barrios. Nesse LP uma das composições gravada é *La Catedral* onde Willians inclui o *Prelúdio Saudade*. Em comparação com a gravação de Barrios, o que se nota é que no *Andante Religioso* Williams também não faz os ritornelos, seguindo sempre à casa dois do manuscrito. No entanto, diferentemente da gravação de Barrios, John Williams segue mais fielmente o que está escrito no manuscrito com ressalva do primeiro e quinto compassos onde Williams no terceiro tempo toca duas colcheias em vez de uma colcheia pontuada e semicolcheia. Além disso, nessa gravação de Williams, ele está tocando em um andamento um pouco mais rápido e é mais fiel na quadratura da música. Abaixo as figuras 13 e 14 representam as gravações de Barrios e Williams.

Figura 13. Representação do primeiro e quinto compasso da gravação do *Andante Religioso* feito por Barrios.



Fonte: Robson da Silva (2020).

Figura 14 em anexo. Representação do primeiro e quinto compasso do *Andante Religioso* feito por John Williams



Fonte: Robson da Silva (2020).

No *Alegro Solene*, John Williams continua se baseando totalmente no manuscrito, porém, a sua interpretação está em um andamento mais lento (vale ressaltar que nessa época a tecnologia de gravação havia evoluído bastante em relação ao tempo que Barrios gravou). John Willians também apresenta na seção A como repetição na casa um e depois toda vez que faz a reexposição da seção ele vai direto para a casa dois.

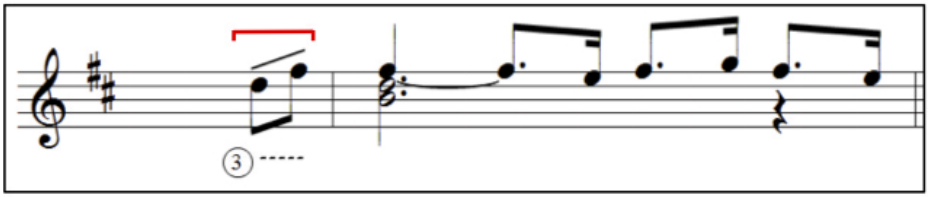
4. Análise da gravação de Berta Rojas

A violonista paraguaia Berta Rojas nasceu em 23 de setembro de 1966 em Assunção, e tem um papel importante como referência de uma mulher concertista no violão. Berta Rojas foi indicada três vezes ao prêmio ao Grammy Latino como melhor álbum instrumental e tem uma extensa discografia, lançou em 2008 um CD e um DVD dedicado a Barrios e seu trabalho como violonista tem ênfase em divulgar a música de seu país como do restante da América Latina. Em 2009 Berta Rojas criou o primeiro concurso *online* de violão clássico chamado *Barrios World Wide Web Competition* (ROJAS, 2020).

Em agosto de 2020 durante a pandemia, Rojas fez um *live* pela plataforma

YouTube dedicado a Barrios, *La Catedral* fez parte de seu programa de concerto. Rojas também incluiu o *Prelúdio Saudade* junto com os outros movimentos. No *Andante Religioso* ela inicia com anacruse no quarto tempo fazendo um glissando que precede o primeiro compasso, essa técnica deixa a música com uma característica mais romântica por ser uma técnica usada pelos violonistas para dar mais expressão na música e foi muito utilizada no período romântico. Segundo Hoke (2013, p.33) possivelmente no manuscrito de 1921 quando Barrios compôs os dois primeiros movimentos, estava escrito o glissando que antecede o primeiro compasso usado por Berta Rojas e outros violonistas. A interpretação da violonista é um misto entre a gravação de Barrios e o manuscrito de 1939. Abaixo a figura 15 representa o início da gravação feito por Rojas.

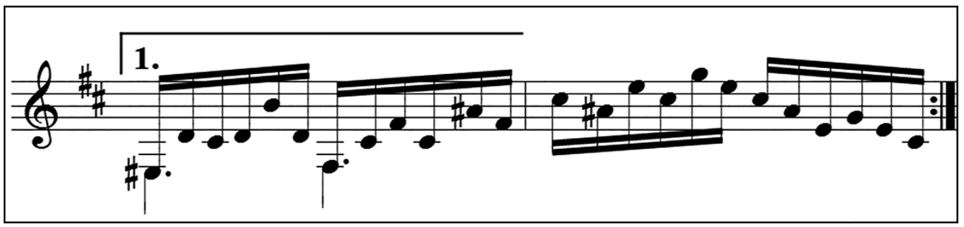
Figura 15 em anexo. Representação do inicio do *Andante Religioso* Feito por Berta Rojas em uma *live* em homenagem a Barrios



Fonte: Robson da Silva (2020).

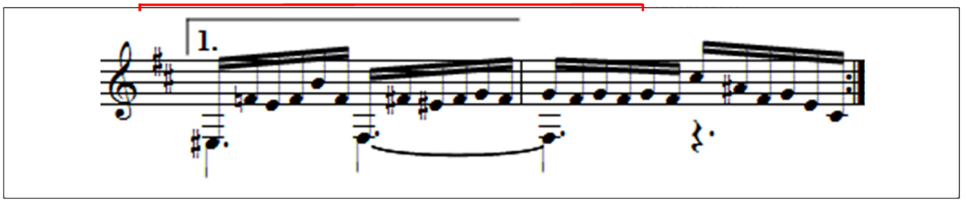
No *Alegro Solene*, Berta Rojas está mais próxima da gravação de Barrios do que o manuscrito de 1939. Rojas também toca em um andamento mais lento que Barrios e na seção B, Rojas explora as características da cultura danças paraguaia e principalmente no baixo traz um referência com a dança paraguaia. Vale ressaltar que as mudanças feitas nas três gravações pelos violonistas no *Alegro Solene*, na maioria das vezes, ocorreram na finalização de uma seção, não alterando a função do acorde escrito e interpretado por Barrios. Abaixo as figuras 16 a 21 representam os trechos da gravação de Barrios e Rojas.

Figura 16. Representação do trecho da gravação feita por Barrios do *Alegro Solene* casa 01 da seção A1



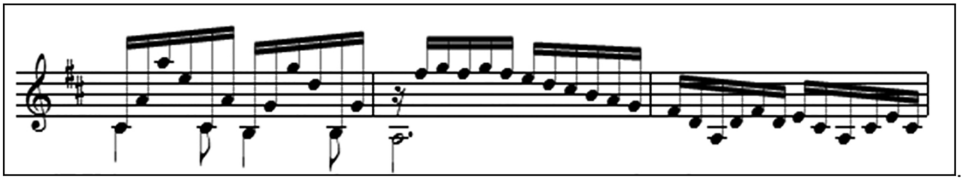
Fonte: Robson da Silva (2020).

Figura 17. Representação do trecho da gravação feita por Berta Rojas do *Alegro Solene* casa 01 da seção A1



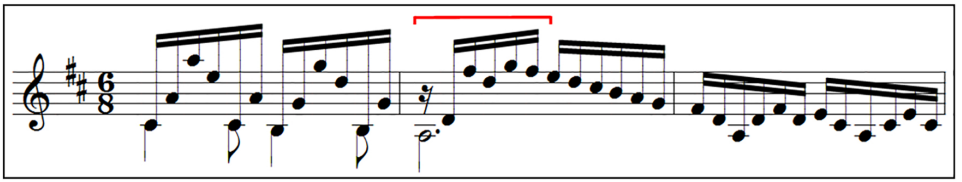
Fonte: Robson da Silva (2020).

Figura 18. Representação do trecho da gravação do final da seção A2 do *Alegro Solene* Feito por Barrios



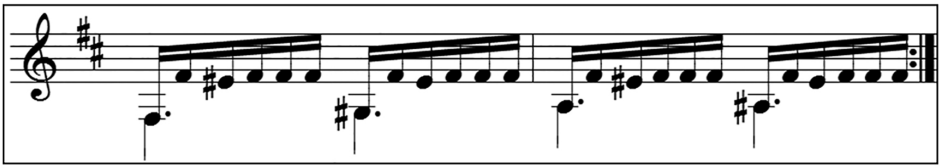
Fonte: Robson da Silva (2020).

Figura 19. Representação do trecho da gravação do final da seção A2 do *Alegro Solene* Feito por Berta Rojas



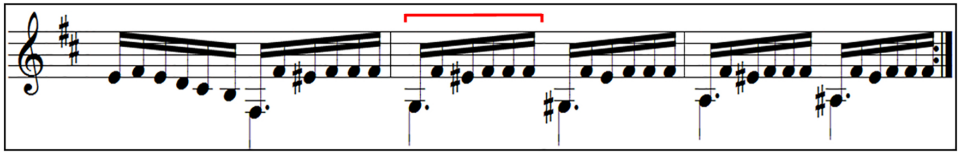
Fonte: Robson da Silva (2020).

Figura 20. Representação do trecho da gravação do *Alegro Solene* feita por Barrios final da seção C2



Fonte: Robson da Silva (2020).

Figura 21. Representação do trecho da gravação do *Alegro Solene* feita por Berta Rojas final da seção C2



Fonte: Robson da Silva (2020).

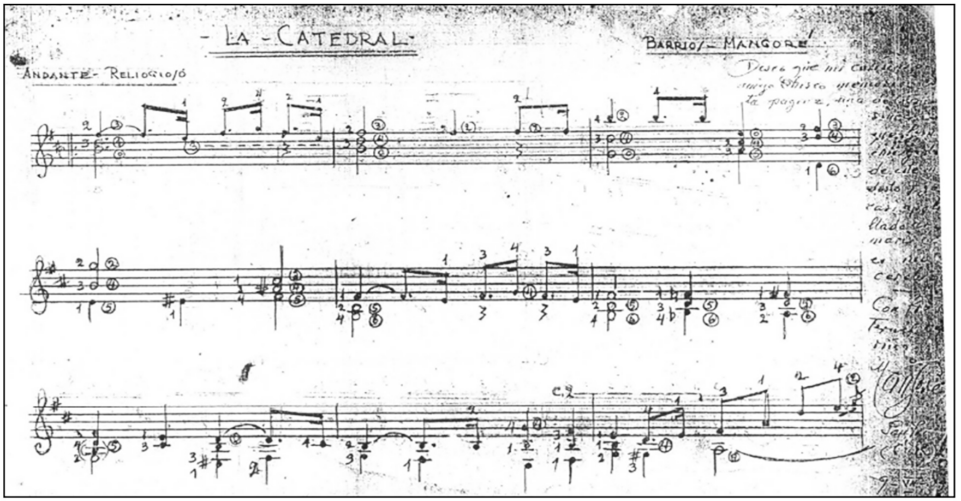
Na figura 21 diferente dos outros trechos que mudavam as ordens das notas sem perder a função do acorde, no final da seção C2, Berta Rojas faz um cromatismo no baixo para finalizar a seção.

5. Análise das Edições de *La Catedral*

Nesse item foi realizado um levantamento das principais partituras e suas edições da *La Catedral* e verificar as diferenças entre elas juntamente com o manuscrito deixado por Barrios.

A figura 22 (página seguinte) representa o manuscrito da *La Catedral* traz a data de 1939 e uma mensagem ao lado direito da partitura escrita por Barrios.

Figura 22. Trecho do manuscrito *Andante Religioso* de Agustín Barrios, escrito em 1939



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy[4] .

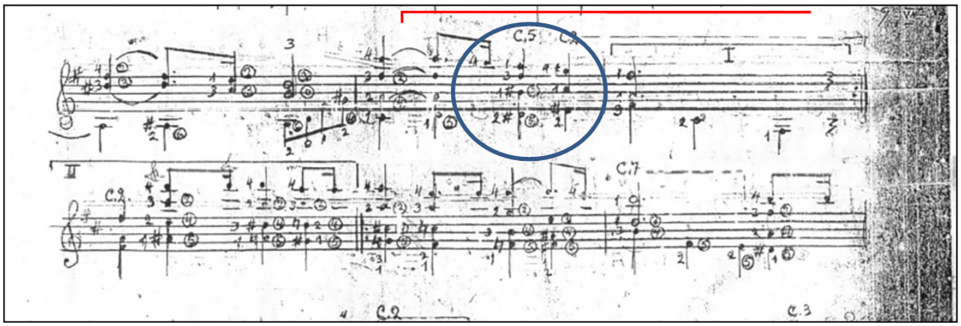
Como está difícil de enxergar a mensagem que está escrita na partitura o violonista e pesquisador Cayo Sila Godoy (1919-2014) reescreveu a mensagem de Barrios e do manuscrito: "Desejo que o meu famoso amigo Chisco memorize esta página, uma das mais sinceras que surgiu deste já quase roído pela traça, que é meu cérebro, com fraternal carinho, Mangoré, 09 de julho de 1939" . Sila Godoy foi apoiado pelo governo paraguaio para biografar e recompilar a obra de Barrios (DELVIZIO, 2016, p. 856).

A edição de Richard Stover da *La Catedral* em *The Complete Works of Agustín Barrios*, primeira edição, maior parte é baseada no manuscrito de 1939.[5] Nas figuras 23 e 24 mostra a diferença entre o manuscrito e a edição de Stover no *Andante Religioso*. Stover não escreve as casas de repetição e ritornelo se baseando na gravação de Barrios e os violonistas exemplificados. Além disso, no compasso 11, Stover acrescenta um sol sustenido na semicolcheia no contratempo do segundo tempo, inverte a ordem das notas no terceiro tempo e no quarto tempo Stover acrescenta um dó sustenido na voz do baixo.

[4] Nos anos 2000, os manuscritos de Barrios foram todos para o acervo do Centro Cultural de la República em Assunção.

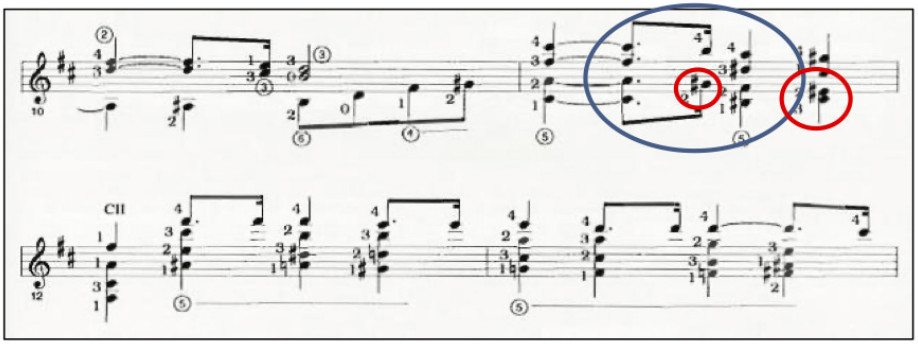
[5] No original : Deseo que mi insigne amigo Chisco memorice esta pagina, una de las mas sinceras que han emergido de este y ya casi apolillado armavio que es mi cerebro, con fraternal cariño, Mangoré, (C.R) 9- VII – 39.

Figura 23. Trecho do manuscrito do *Andante Religioso* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy.

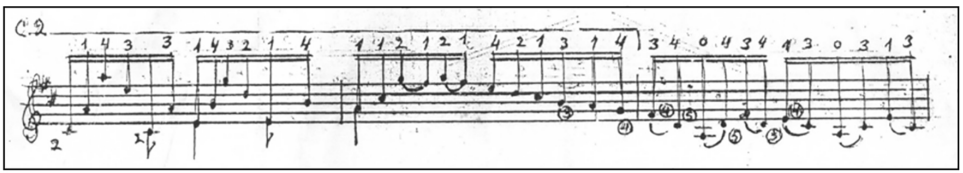
Figura 24 em anexo. Trecho da edição de Stover do *Andante Religioso* de Agustín Barrios



Fonte: Richard Stover (2003).

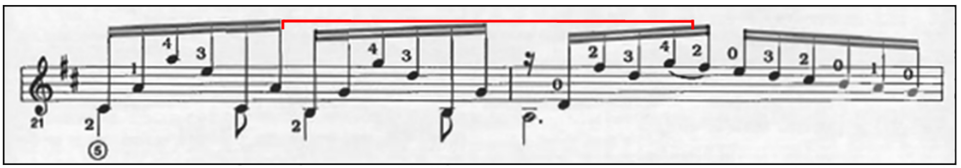
As figuras 25 a 30 representam as diferenças do manuscrito de 1939 com edição de Stover do *Alegro Solene*. Na seção A2 há uma diferença no segundo tempo do compasso 21 e no primeiro tempo do compasso 22. Nesse trecho da edição de Stover corresponde com a gravação da violonista Berta Rojas.

Figura 25. Trecho do manuscrito do final da seção A2 do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

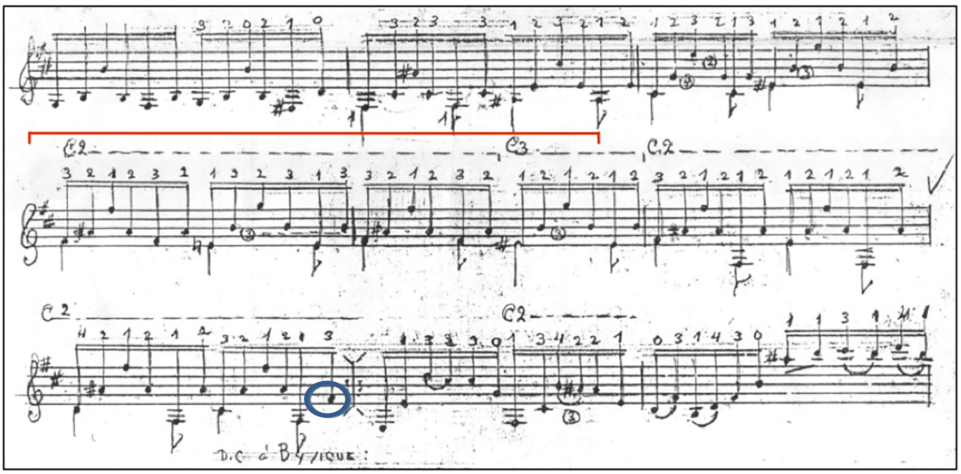
Figura 26. Trecho do final da seção A2 da edição de Richard Stover do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Stover (2003)

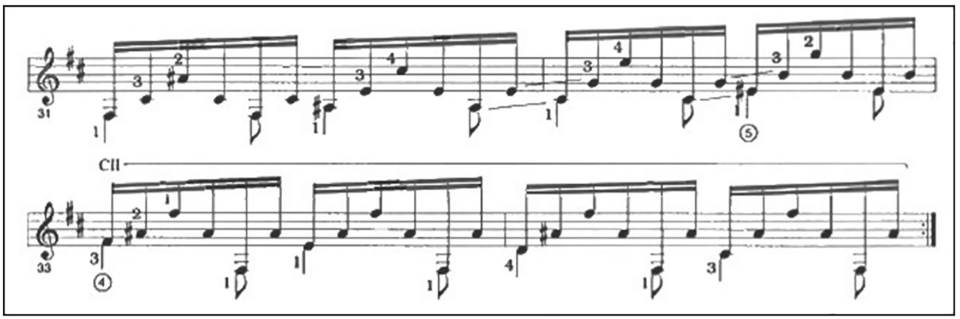
Na finalização da seção B, o manuscrito tem 2 compassos a mais e a última nota antes do *ritornelo* também está diferente em relação a edição de Stover.

Figura 27. Trecho do manuscrito do final da seção B do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

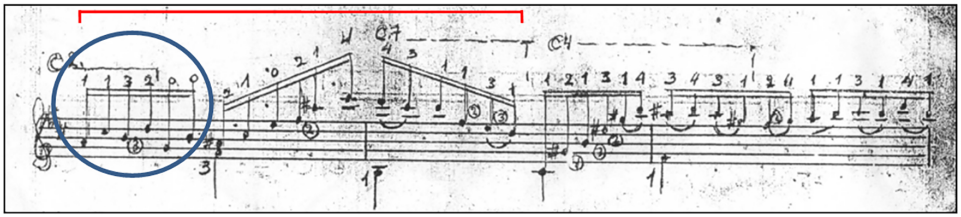
Figura 28. Trecho do final da seção B da edição de Richard Stover do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Stover (2003).

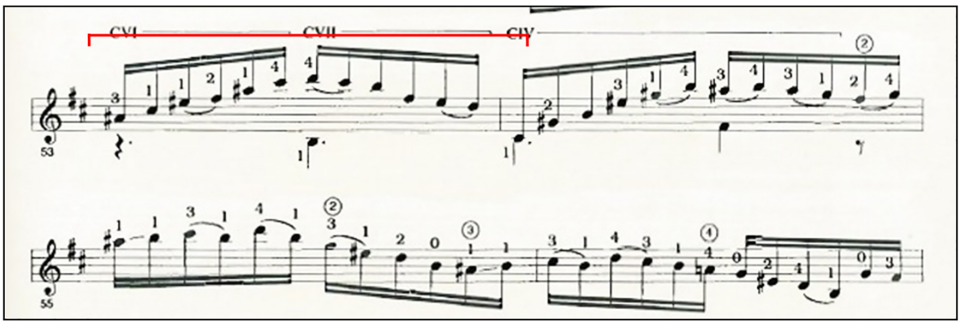
No final da seção C1 e C2, há seis semicolcheias a menos em relação ao manuscrito.

Figura 29. Trecho do manuscrito final da seção C1 do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

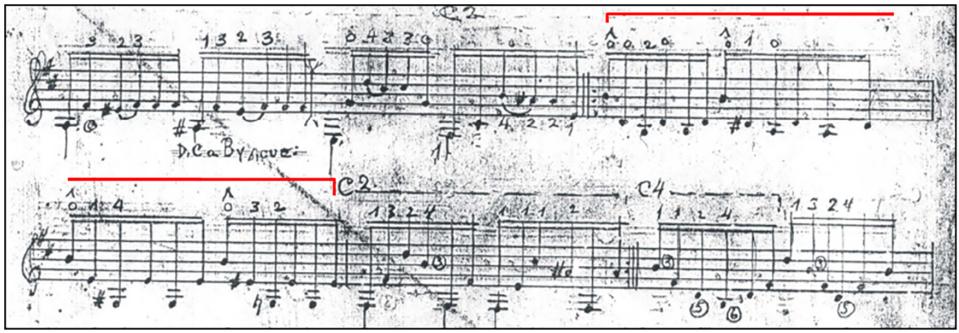
Figura 30. Trecho do final da seção C1 da edição de Richard Stover do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Stover (2003).

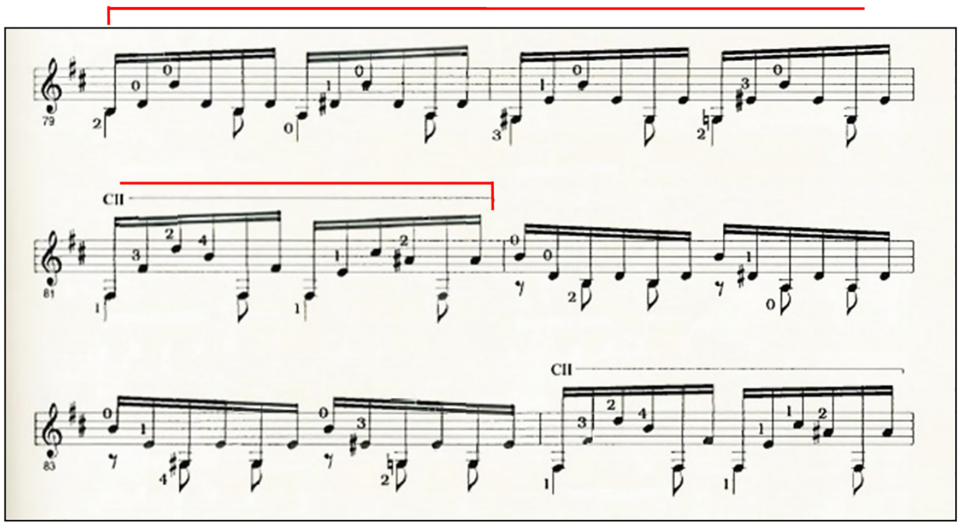
Na *Coda*, na cadência de preparação para o final nos compassos 79 a 81 Stover muda a ordem das notas gerando um efeito de duas frase e não de repetição igual está no manuscrito.

Figura 31. Coda do manuscrito *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito de Sila Godoy

Figura 32. Coda da edição de Richard Stover do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



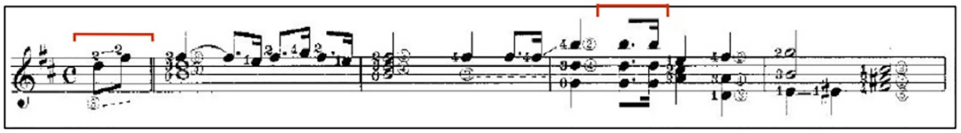
Fonte: Stover (2003)

O violonista Jesus Benites (1932-2007) também se tornou uma referência no seu trabalho dedicado a Barrios. Benites fez um trabalho de edição em 1977 em Tóquio no Japão, contendo aproximadamente 80 obras editadas de Barrios, dividido em quatro volumes. No primeiro volume ele traz a sua edição da *La Catedral* contendo algumas diferenças entre o manuscrito de 1939 e também da edição de Stover (2003).

No *Andante Religioso*, Benites precede o primeiro compasso em anacruse colocando duas colcheias com ligado, indicando um *glissando* na terceira corda.

Esse início da edição de Benites lembra a interpretação da violonista Berta Rojas. No compasso 03 no segundo tempo Benites acrescenta mais vozes. Abaixo a figura 33 representa o trecho inicial do *Andante Religioso* da edição de Benites.

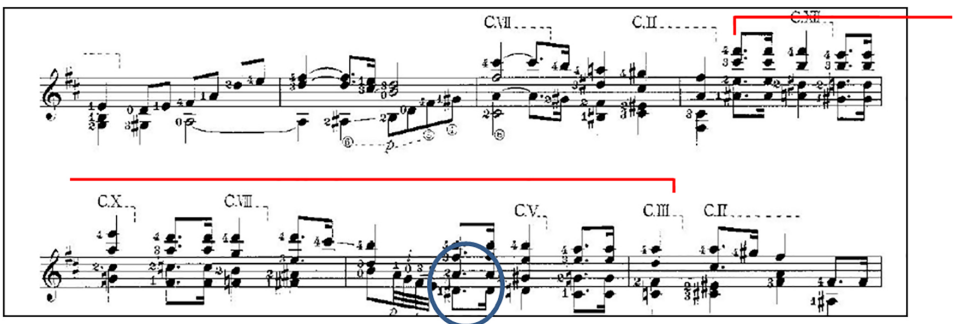
Figura 33. Trecho inicial do *Andante Religioso* da edição de Jesus Benites de Agustín Barrios



Fonte: Benites (1977)

Além do início, nos compassos 12 a 14 Benites escreve mais aproximado da gravação de Barrios onde as vozes foram tocadas na textura homofônica, ficando diferente do manuscrito e da edição de Stover. No compasso 14 no contratempo do primeiro tempo aparecem as fusas tocadas por Barrios para dar início à próxima frase. Benites também não traz ritornelos na sua edição do *Andante Religioso*. Abaixo a figura 36 representa o trecho do *Andante Religioso* da edição de Benites.

Figura 34. Trecho do *Andante Religioso* da edição de Jesus Benites de Agustín Barrios

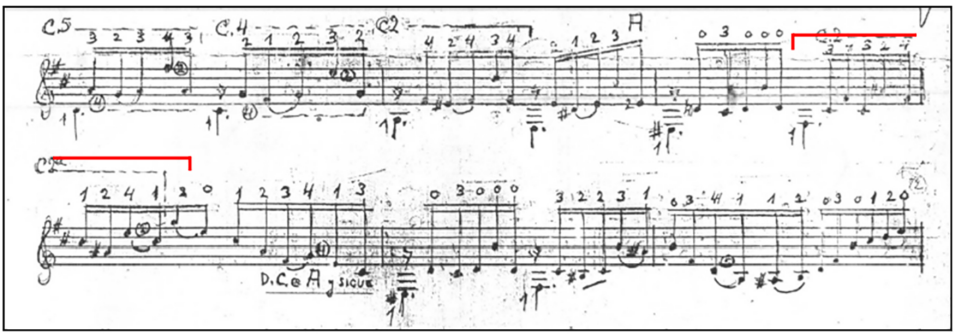


Fonte: Benites (1977)

Na edição do *Alegro Solene* feita por Benites as diferenças ocorrem na maioria das vezes no mesmo local que verificamos anteriormente entre o manuscrito e a edição de Stover. A primeira diferença é que a após fazer o ritornelo da seção B para seção A e também da seção C para seção A Benites indica para repetir a A1 e A2, então todas as repetições da seção A são feitas por inteiro.

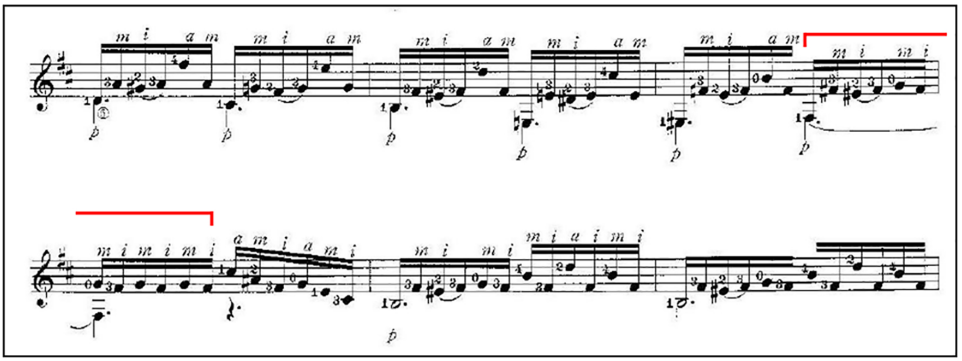
Também a diferença das notas no final da seção A1 sem mudar a função do acorde, nos compassos 09 e 10, Benites escreve como se fosse um trinado de antecipação da dominante que finaliza a frase. As figuras 35 a 39 representam o manuscrito de 1939 e a edição de Benites.

Figura 35. Trecho do manuscrito do final da seção A1 do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito Sila Godoy

Figura 36. Trecho do final da seção A1 da edição de Jesus Benites do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



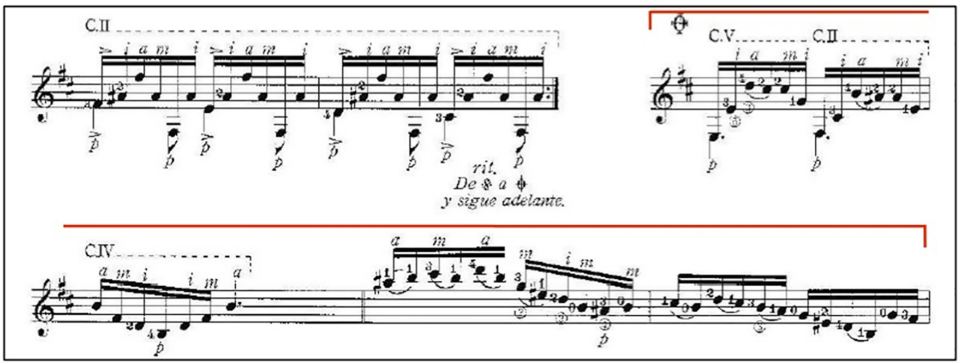
Fonte: Benites (1977)

No final da Seção B Benites retira os mesmo dois compassos que foram retirados na edição de Stover visto anteriormente; sabemos que a edição de Stover veio depois, porém não posso confirmar se Stover foi influenciado pela edição de Benites.

Benites acrescenta uma *coda* na passagem do seção A2 para a seção C1. Além das mudanças das notas na *coda*, o início do seção C1 é deslocado para o

primeiro tempo do próximo compasso influenciando toda a seção.

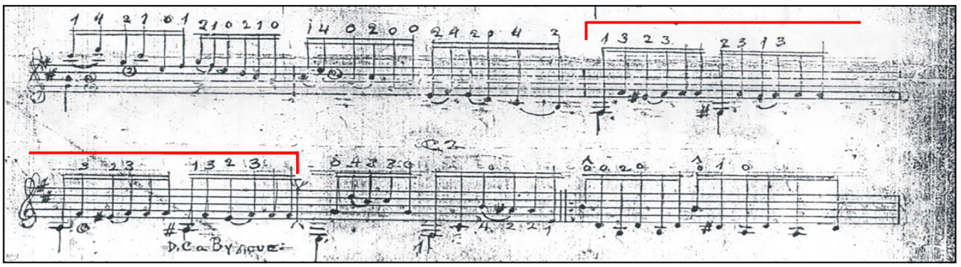
Figura 37. Coda para iniciar a seção C da edição de Jesus Benites do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Benites (1977).

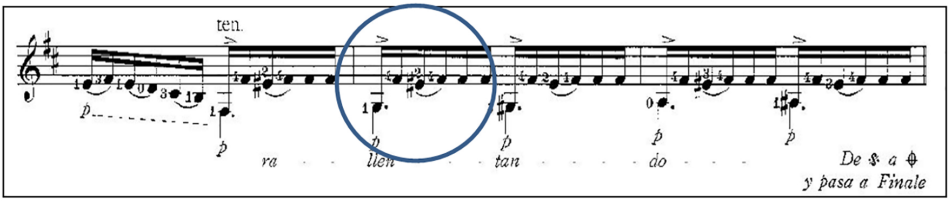
Continuando na seção C, no compasso 50, Benites retirou as mesmas seis semicolcheias que Stover tirou em sua edição, no entanto, além de tirar as semicolcheias retirou também os baixos que aparecem entre os compassos 50 e 61. Benites ainda acrescenta um baixo em semínima pontuda e cinco semicolcheias no primeiro tempo do compasso 62, criando assim um cromatismo nos baixos.

Figura 38. Trecho do final da seção C2 do manuscrito do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Manuscrito Sila Godoy

Figura 39. Trecho do final da seção C2 da edição de Jesus Benites do *Alegro Solene* de Agustín Barrios



Fonte: Benites (1977)

Na *Coda* do Alegro Solene, Benites inverteu as ordens das notas na cadência de preparação para o final, igualmente como foi verificado na edição de Stover, porém Benites coloca o ritornelo ficando totalmente diferente do manuscrito. Abaixo, segue um quadro que resume a proximidade e diferenças entre as gravações.

6. Conclusão e Influências da Pesquisa

Agustín Barrios foi um marco na história do violão, seus concertos, gravações, transcrições e composições se tornaram uma referência desde o estudante de violão ao violonista profissional; suas composições para violão estão presentes em várias salas de concerto ao redor do mundo.

La Catedral, por sua vez, é uma das obras mais conhecidas de Barrios e também a mais tocada de suas composições pelos violonistas. O presente trabalho analisou e comparou quais eram as diferenças entre as gravações do próprio compositor com violonistas que são referências no cenário do violão e têm uma proximidade com a obra de Barrios.

Como foi observado anteriormente, a gravação de Barrios tem diferenças entre seu manuscrito de 1939 e isso pode ser o motivo de haver edições que aproximem da gravação e outras que aproximem do manuscrito e, ainda, edições que mesclem a gravação de Barrios e seu manuscrito. Há outras edições da *La Catedral* de violonistas muito importantes como, por exemplo, a edição feita por Henrique Pinto, que se baseou na edição feita por Jesus Benites.

Com isso, podemos afirmar que são justificadas as diferentes interpretações e gravações da *La Catedral* em virtude da quantidade de mudanças, desde as diferenças entre a gravação e o manuscrito deixado pelo próprio Barrios até as

diferentes edições que vieram posteriormente.

Além de analisar as diferenças, o presente trabalho acadêmico também teve como objetivo chegar a uma conclusão de qual seria a melhor forma de tocar *La Catedral*. Neste sentido, vejo que não há como definir a forma ideal. No entanto, com o levantamento de dados e tendo a gravação de Agustín Barrios como fonte principal, o presente estudo apontou que a edição de Benites do *Andante Religioso* é a mais próxima da gravação de Barrios. Já o *Alegro Solene* foi o movimento em que houve mais diferenças, então, com algumas ressalvas à edição de Richard Stover, juntamente com a de Benites são as edições que mais se aproximam da gravação de Barrios do *Alegro Solene*.

Com isso, devo utilizar nesse momento em minha performance as edições de Benites e Stover para interpretar *La catedral*.

Referências

BENITES, Jesus. *Music for Guitar: A. Barrios Mangoré*, Volume 01. 1977.

DELVIZIO, Cyro M. Agustín Barrios no Brasil: um relato de pesquisa. Anais do IV SIMPOM - simpósio brasileiro de pós-graduandos em música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EID, Félix Ceneviva. Música e Identidade na América Latina: O Caso de Agustín Barrios "Mangoré".Universidade Estadual Paulista, 2012.

HOKE, Justin. *The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected WorksPerformed by the Composer*. The Florida State University College of Music, 2013.

MILANESI, Dálcil, Aurélio. *Sobre a Guerra do Paraguai*. Universidade Estadual de Maringá, 2004.

ORON, Aryeh, 2008. John Williams. Biografia disponível em: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Williams-John-Guitar.htm

OXLEY, Victor Manuel.Agustín Pío Barrios Mangoré: *Ritos, Culto, Sacrilegios y Profanaciones*. Editora Servi Libro 2.a edição, Assución, Paraguay.2010.

_____.Mangoré Eterno. Edición 130° Aniversario de Su Nacimiento, Distribuído por Axmag, Paraguay, 2015.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2.a edição, 1989.

POMBO, Fátima. *Traços de música*. Aveiro, Portugal, Universidade de Aveiro, UA Editora, 2001.

ROJAS, Berta, 2020. Berta Rojas. Biografia disponível em: https://www.bertarojas.com/biografia.php

SILVA, Robson da. La Catedral de Agustín Barrios Mangoré: Uma Análise Comparativa entre Diferentes Edições e Performances do Andante Religoso e Alegro Solene. Trabalho de Conclusão de Curso, Departamento de Artes, Bacharelado em Violão, 2020.

STOVER, Richard "Rico". T*he Complete Works of Agustín Barrios Mangoré*, Volume 01. Editora Mel Bay, United States, 2003.

Referências Fonográficas

ROJAS, Berta. Home Sessions: Barrios Revisted. Live You Tube. 2020.

ZANON, Fábio. Agustín Barrios: O Paganini das Selvas do Paraguai. A Arte do Violão -Programa II. Rádio Cultura FM de São Paulo, 2003.

WILLIAMS, John Christopher. Álbum Agustín Barrios Mangoré, 1977. Spotify.

Capítulo 2 - A Intertextualidade na Obra *Hika* de Leo Brouwer: a alusão a Toru Takemitsu

Thiago Augusto de Oliveira Pinto[1]

Leo Brouwer é um compositor cubano muito conhecido em seu país, tendo nascido em Havana no ano de 1939. O compositor é reconhecidamente um dos maiores contribuintes da música erudita contemporânea latino-americana e já compôs diversas séries de estudos, peças para grupos de câmara, peças solos, concertos para orquestra etc. Suas obras para violão são tocadas no mundo todo e apresentam uma linguagem totalmente original e diversificada.

É preciso pontuar de início que Brouwer trabalhou com o compositor japonês Toru Takemitsu durante eventos internacionais e, como alguém que se interessava por culturas distintas, também se atentou para a cultura japonesa. Takemitsu por sua vez se manteve afastado da cultura de seu país no início de sua carreira por motivos pessoais (NARAZAKI & KANAZAWA, 2001), nutrindo uma grande admiração pela música erudita ocidental.

Ao observar a trajetória desses dois compositores, vemos que vários aspectos em comum se destacam entre eles. Analisando suas práticas composicionais percebemos que, através de uma linguagem moderna, ambos apresentam novas maneiras de compor. Takemitsu miscigenando música ocidental com elementos orientais e Brouwer se utilizando de elementos da cultura popular afrocubana e de forte presença rítmica.

A diversidade cultural também é característica presente na biografia dos dois compositores. Em Brouwer, por exemplo, está no fato de seu professor Isaac Nicola ter-lhe ampliado os horizontes em termos de culturas, o que é reconhecido por ele como um fator importante em sua carreira. (PRADA, 2008). Em Takemitsu essa diversidade é determinante em sua atividade, tendo em vista que quando era jovem se interessou pela música ocidental, compondo segundo esse estilo no início de seus trabalhos.

A composição para violão é outro elo entre esses compositores que ainda

[1] Licenciado em Música (2014) e Bacharel em Violão (2020) pela Universidade Federal de Mato Grosso. Foi bolsista do Programa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq) em 2017-2018.

possuem em comum o fato de terem criado arranjos para músicas populares para o instrumento, sendo que ambos fizeram arranjos de músicas dos "The Beatles".

Acrescenta-se outra característica comum entre eles que é a criação de trilhas sonoras para o cinema. Ambos compuseram diversas trilhas sonoras e foram premiados nessa categoria.

De um modo geral, os dois compositores estiveram envolvidos em movimentos que tinham por objetivo transformar/modernizar a música de seu país. Suas músicas apresentam elementos e sonoridades únicas, valorizando o timbre, bem como outras qualidades da música para além de Melodia e Harmonia.

Após a morte de Takemitsu em 1996, Brouwer compôs três obras In Memoriam ao compositor japonês. Dentre elas, *Hika* "I*n memoriam Toru Takemitsu*" foi criada para violão solo. Brouwer dedicou a obra ao violonista japonês Shin-Ichi Fukuda que fez sua estreia em 31 de janeiro de 1997 no Kioi Hall em Tóquio. Hika é um termo japonês que significa Elegia ou Homenagem. Na folha de rosto da Ediciones Espiral Eterna consta a informação de que Brouwer faz alusões à obra *Rain Tree Sketch II* de Toru Takemitsu nas sessões F e H de *Hika*.

Levando-se em consideração essa informação e as aproximações que existem entre os dois compositores, observaremos as possíveis ressonâncias existentes entre as duas obras. Brouwer faz citação de Takemitsu em *Hika*? Pode-se dizer que a música tem elementos da música japonesa? Existe alguma semelhança entre a *Rain Tree Sketch II* e *Hika*? Utilizar elementos/trechos/compassos de uma obra anterior em outras obras é uma prática recorrente de Brouwer. Isso acontece em *Hika*?

Considerando os tipos de respostas que desejo obter neste trabalho[2], sendo uma delas as possíveis ressonâncias de uma obra em outra, creio que o estudo da Intertextualidade seja fundamental dentro deste contexto, uma vez que o diálogo entre obras é um de seus objetos de estudo.

1. Por dentro da Intertextualidade

Apesar de a intertextualidade estar sendo utilizada na música, ela não é um

[2] Este texto é fruto do Trabalho de Conclusão de Curso do autor, defendido em dezembro de 2020.

estudo originário desse campo. A origem do estudo intertextual está relacionada com a linguística textual e a crítica literária.

Existem dois autores ligados ao início da teoria da intertextualidade: Julia Kristeva e Harold Bloom. Kristeva é professora e pesquisadora, abordando em sua carreira temas como intertextualidade, semiótica, teoria e crítica literária, psicanálise e análise política e cultural da sociedade. Bloom, por sua vez, professor e crítico literário estadunidense e seu estudo é voltado para a influência literária.

De acordo com Santos (2019) o termo "intertextualidade" apareceu pela primeira vez no ensaio seminal "Palavra, Diálogo e Novela" de Julia Kristeva em 1967. Aprofundando no conceito da intertextualidade, Christofe nos conta que

> Em *Introdução à Semanálise* (1969), Kristeva propõe a intertextualidade como trabalho de transposição e absorção de vários textos na constituição de todo texto literário. Apresenta o texto como um mosaico de citações, trabalho de absorção e transformação de um texto em outro. A linguagem poética surge como um diálogo de textos, sendo que toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro corpus. (CHRISTOFE, 1996, p. 62 apud MANFRINATO et al., 2013, p. 231)

Para Kristeva, então, a linguagem poética de um novo texto é o resultado da familiaridade de seu autor com textos predecessores de outros autores. Dessa forma podemos entender que uma obra é sempre o resultado da assimilação dos conteúdos de inúmeras outras obras.

Harold Bloom é um autor que discorre de maneira diferente sobre a relação existente entre textos.

> Enquanto a teoria de Kristeva prioriza o aspecto textual, o que aparece na obra, despersonalizando o processo criador, a teoria de Bloom, ao focalizar a influência poética, deixa de contemplar os aspectos formais dos textos e volta a sua atenção para as relações psíquicas entre os escritores. Desse modo, Bloom recupera o autor. (DUARTE, 2010, p. 22 apud MANFRINATO et al., 2013, p. 231)

Diferentemente de Kristeva, o foco da teoria de Bloom está mais direcionado para as conexões existentes entre os autores do que para a relação existente entre os textos. Essas conexões entre os autores ocorrem através do que ele cha-

ma de influência, tema central da teoria de Bloom.

A importante contribuição de Bloom (1991) para essa discussão está presente em seu livro "A Angústia da Influência: Uma Teoria da Poesia". Nele o autor expõe a sua Teoria da "Angústia da Influência.". Klein explica que para Bloom

> "O poeta posterior se esforça para escrever algo novo à sombra do pensamento de que um poeta anterior já escreveu tudo o que vale a pena dizer" (2005, p.137) e o interesse da sua teoria gravita em torno do que ele denomina como a angústia que a influência causa naqueles poetas, fortes como ele diz, que avançam no caminho da maturidade como criadores, atingindo auto-reconhecimento como poetas, com identidade própria, sem o aprisionamento à influência que sobre eles pairava. (KLEIN, 2005, p. 137 apud SANTOS, 2019, p. 61)

Ou seja, para que o artista possa enfim revelar a sua poética ao mundo é necessário que antes ele transcenda a sombra que os artistas precedentes exercem sobre o seu fazer artístico. Durante essa busca transcendental é que o artista passa pela "angústia da influência" e somente os poetas chamados fortes são capazes de sair dessa sombra e demonstrar a sua originalidade.

Bloom elencou seis maneiras que os poetas *fortes* se utilizam para se libertarem da influência de seus antecessores. As *seis razões revisionárias*, como são chamadas por Bloom, são: *Clinamen, Tessera, Kenosis, Daemonização, Askeses e Apophrades*.

De acordo com os postulados de Kristeva e Bloom podemos chegar à conclusão de que a intertextualidade então parte do princípio de que existe uma comunicação entre textos de iguais e diferentes origens, épocas, autores, estilos etc..

2. Intertextualidade na música

Baseados nas publicações de Bloom, os primeiros teóricos a aplicarem a intertextualidade na música começaram a surgir na década de 1990.

Joseph Straus (1990) em seu livro *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, discute a ligação entre a música tradicional e a música do séc. XX. O autor afirma que "a intertextualidade nos

compositores do século XX se manifesta através de afinidades de estilo, forma, conteúdo motívico ou harmônico, citação direta, ou seja, uma forte semelhança em qualquer domínio musical.". (STRAUS, 1990, p. 19 apud SANTOS, 2019, p. 76).

Straus propõe a divisão em oito categorias para se abordar a intertextualidade em uma obra musical através de elementos estritamente musicais: *Motivização, Generalização, Marginalização, Centralização, Compressão, Fragmentação, Neutralização e Simetrização.* (STRAUS, 1990)

Sucedendo Straus, Kevin Korsyn (1991) foi outro autor a aplicara teoria literária da angústia da influência de Bloom à música. É em seu artigo *Towards a New Poetics of Musical Influence* (1991) que ele faz sua adaptação do conceito da intertextualidade para a área.

Ao analisar a influência da obra de Frédéric Chopin (1810-1849) na de Johannes Brahms (1833-1897), demonstrando as semelhanças na obra pianística desses compositores e as citações que Brahms faz de Chopin, Korsyn relaciona os seis movimentos revisionários de Bloom com outros seis movimentos. São eles a *Ironia, Sinédoque, Metonímia, Hipérbole, Metáfora e Metalepse* (KORSYN, 1991).

Semelhante aos autores anteriores, Michael Klein (2005) também relaciona a intertextualidade com a música em seu livro *Intertextuality in Western Art Music* (2005).

Klein cita exemplos de intertextualidade entre Chopin e Witold Lutosławsky (1913-1994), mencionando também a possibilidade de associações da música de Lutoslawsky aos trabalhos de J. S. Bach e Scott Joplin, além de outros exemplos de intertextualidade entre compositores.

Com o auxílio de diversos autores, Klein expande os limites do tema da intertextualidade em música, abrangendo mais possibilidades através das intertextualidades poiéticas, estésicas, históricas, *trans*-históricas estilísticas e canônicas.

Direcionando agora para pesquisas realizadas no Brasil, temos os trabalhos de Rodolfo Coelho de Souza: *Intertextualidade na Música Pós-Moderna* (2009); *Influência e intertextualidade na suíte antiga de Alberto Nepomuceno* (2008).

Em *Intertextualidade na Música Pós-Moderna* (2009), Souza chama atenção para as características da intertextualidade

> As mais óbvias variantes de intertextualidade – a variação sobre um tema e a citação do fragmento – alinham- se a outro estra-

> tagema também possível: tomar de empréstimo apenas a estrutura formal, o esquema abstrato e vazio do objeto citado, eliminando as referências diretas aos materiais da superfície, tais como motivos, temas, melodias ou progressões harmônicas. (SOUZA, 2009, p. 68-69 apud SANTOS, 2019, p. 83).

É importante observar na fala de Souza que, ao comparar as possibilidades intertextuais, é evidente para ele que a ocorrência intertextual nem sempre é facilmente reconhecível, uma vez que o compositor pode tomar emprestado apenas a estrutura formal de uma obra, deixando de lado os materiais audíveis. A intertextualidade nesses casos pode então estar escondida sob a superfície da composição.

Dentre vários trabalhos brasileiros, destaco também o artigo A *intertextualidade musical como fenômeno* (2003) de Lucas de Paula Barbosa e Lúcia Barrenechea. Baseado nos referenciais teóricos de Harold Bloom, Joseph Straus, Kevin Korsyn e Charles Rosen, o artigo apresenta sete nomenclaturas analíticas para diferenciar os vários tipos de intertextualidades.

No próximo tópico faremos um breve levantamento de algumas categorias de intertextualidade.

3. Categorias de intertextualidade

Como vimos anteriormente, o entendimento da intertextualidade não é unanimidade entre os autores e as suas categorias variam de autor para autor.

Barbosa e Barrenechea, por exemplo, apresentam as suas categorias em *A intertextualidade musical como fenômeno* (2003). Baseados em Bloom, Straus, Korsyn e Rosen, eles apresentam sete nomenclaturas para diferenciar os tipos de intertextualidades:

1) *Motívica ou Entidades orgânicas elementares:* intertextualidade em que um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou seu efeito sonoro.

2) *Extrato:* intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.

3) *Idiomática:* intertextualidade em que será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.

4) *Paráfrase:* citação reelaborada livremente em que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.

5) *Estilo:* entre os vários conceitos que a palavra estilo abrange, neste sentido, estilo será empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e às técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que em uma obra o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e as técnicas compositivas na elaboração do discurso musical.

6) *Paródia:* intertextualidade em que há recriação, subversão. A paródia será considerada quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer.

7) *Reinvenção:* tipo de intertextualidade em que o compositor exerce todo o seu potencial criativo individual, pois a releitura feita do material compositivo dos seus antecessores ocorre de forma totalmente livre.

Já o linguista José Luiz Fiorin em seu texto *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade* (1994) propõe suas categorias intertextuais, que, para ele, podem ser a citação, a alusão e a estilização. Zani (2003) explica, resumidamente:

> A **citação** firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a **alusão** não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a **estilização** é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo (ZANI, 2003, p. 123 apud SANTOS, 2019, p. 59, grifo nosso)

Ap Siôn apresenta em seu livro *The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts* (2007) um outro tipo de intertextualidade, denominada por ele de Intertextualidade Intratextual. Nessa categoria de intertextualidade o foco

está em padrões recorrentes nas obras de um mesmo compositor. Materiais utilizados em obras anteriores encontram-se em obras recentes do mesmo compositor. Esses materiais podem ser padrões rítmicos, harmônicos, melódicos, tímbristicos, padrões de formas e de danças populares etc.

Foram listadas aqui neste tópico apenas algumas categorias de intertextualidades pertinentes a análise intertextual de *Hika*. A seguir faremos uma breve apresentação de *Hika* com a finalidade de conhecermos sua estrutura.

4. A estrutura de *Hika*

Hika é uma peça para violão solo composta de uma pequena introdução de três compassos e sucedida por oito seções (da seção A até seção H). Na obra Brouwer utiliza o recurso da scordatura alterando a afinação convencional do instrumento na 2ª e 5ª corda, devendo-se afiná-las, respectivamente, em Sib e Sol (em vez de Si natural e Lá).

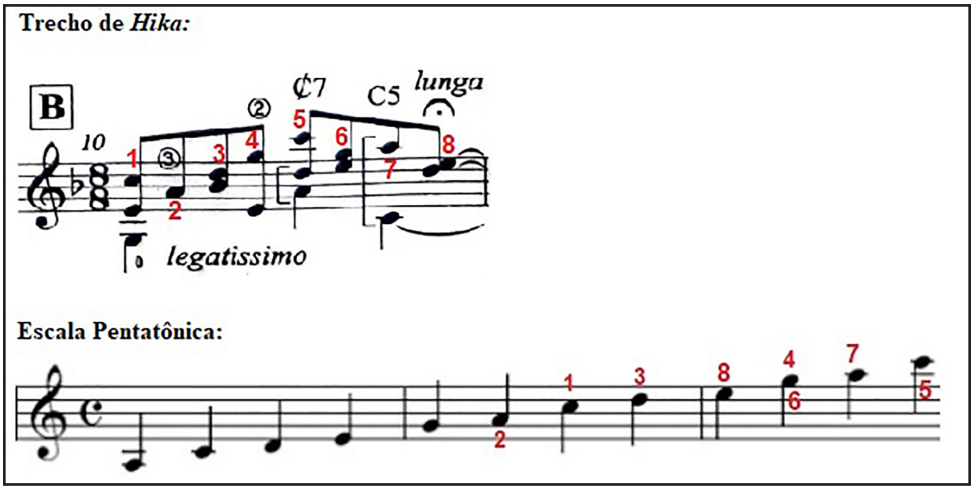
Quadro 1. Divisão em seções da peça *Hika*

Seção	Compassos	Andamento	Características
Introdutória	01 - 03	Tempo Libero	- Indicação *come campane*, que significa "como sinos"; - Harmônicos naturais na casa 12 do violão.
A	04 - 09	Andante	- Maior movimentação em relação à parte introdutória; - Utilização de arpejos; - Pausas entre os arpejos (4", 3", 2"...).
B	10 - 17	Andante	- Maior movimentação em relação à parte A, devido à ausência de pausas entre os arpejos; - Melodia acompanhada (tema); - Uso de notas da escala pentatônica.
C	18 - 22	Tempo Libero, Velocissimo	- Seção transitória; - Tempo livre; - Utilização de harmônicos na casa 12; - Há contrastes de andamentos e dinâmicas; - Molto agitato (muito agitado).
D	23 - 42	Vivace	- Movimento mais contínuo e veloz; - Tecnicamente é a seção mais exigente; - Muitos efeitos dinâmicos; - Arpejos com cordas soltas, ligados; - Timbre metálico do violão; - Presença da melodia búlgara.
E	43 - 68	Vivace	- Intenção de quebra com relação à seção D, através de efeito (contrastes) dinâmico; - Indicação do efeito "eco"; - Diversas indicações de timbres; - Escrita de tercinas.

Seção	Compassos	Andamento	Características
F	69 - 81	Tempo Libero, Andante	- Presença dos harmônicos utilizados na seção C; - Movimento contínuo que se dá através do uso de colcheias; - *Legatissimo*; - Alusões à obra de Takemitsu.
G	82 - 85	Velocissimo	- Possui caráter transitório; - Efeito dinâmico com *acelerando;* - Repetição do compasso 21 da seção C.
H	86 - 103	Andante	- Ligaduras de sustentação e espaços para as ressonâncias (Mínimas, semínimas, fermatas); - Timbres dolce, sul tasto e dolcissimo; - *Legatissimo;* - come prima no trecho final; - Alusões à obra de Takemitsu.

Levando em conta que essa obra é uma homenagem a um compositor japonês, convém mencionar que a melodia presente na seção B é baseada em uma escala pentatônica que é utilizada na música tradicional do Japão. Segundo Bohumil Med (1996, p. 228) as escalas pentatônicas são muito utilizadas na música tradicional do Japão. A escala que apontamos em *Hika* como pentatônica é do tipo anemitônica, formada por segundas maiores e terças menores como veremos na figura a seguir.

Figura 01. Pentatônica em *Hika*



Fonte: Elaboração do autor

Comparando a melodia presente em *Hika* com a escala pentatônica, podemos ver na Figura 01 que, seguindo a sequência numérica em vermelho, as notas utilizadas na melodia são oriundas dela.

5. Intertextualidades em *Hika*

Ao pensarmos na relação intertextual entre *Hika e Rain Tree Sketch II*, pressupomos a existência de uma comunicação entre essas obras porque essa relação já está apontada ao ser dito que nas sessões F e H de *Hika* é feita uma alusão a obra *Rain Tree Sketch II*.

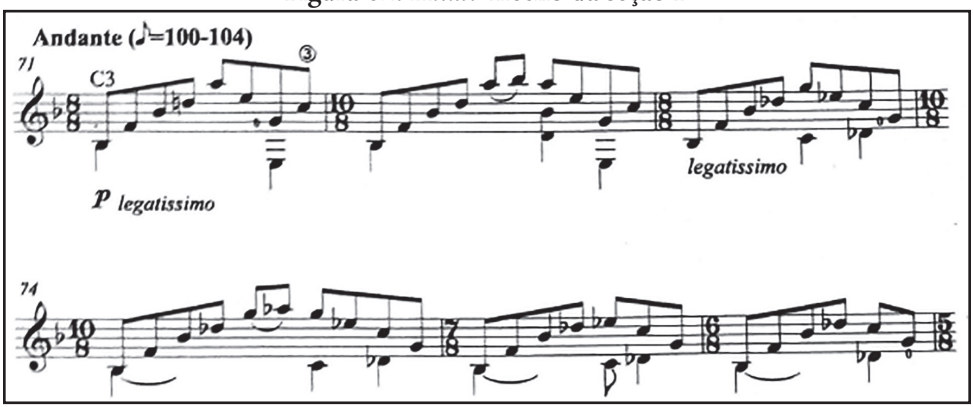
Inicialmente, vale explicar que a alusão, por si só já é considerada pelo linguista Fiorin (1994) um tipo de intertextualidade. Nesse caso, o autor reproduz ideias da obra precedente e em sua obra fica, por trás de sua originalidade, uma vaga percepção da obra anterior.

Esse parece ser exatamente o caso de nosso objeto de estudo, onde Brouwer não faz uma citação explícita de *Rain Tree Sketch II* em *Hika*. Entretanto, podemos perceber algumas aproximações musicais existentes entre as duas obras, o que faz com que quando escutamos as seções F e H de *Hika* lembramos ligeiramente a obra de Takemitsu.

Portanto, ao comparar os recursos utilizados por Brouwer com os recursos utilizados em *Rain Tree Sketch II*, não pretendemos achar trechos idênticos, mas sim achar ideias da obra de Takemitsu espalhadas nos trechos de *Hika*.

Partindo desse princípio, vamos observar agora um trecho da seção F na figura a seguir.

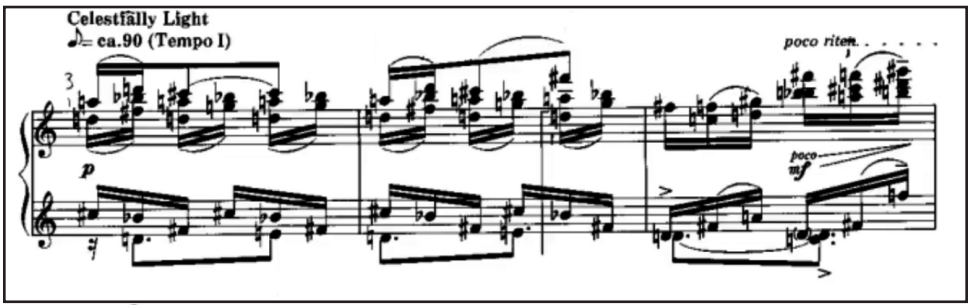
Figura 02. *Hika*. Trecho da seção F



Fonte: Ediciones Espiral Eterna

Esse trecho da Figura 02, como vimos anteriormente, é caracterizado por um movimento contínuo que se dá através do uso de colcheias. Agora vamos observar o início de *Rain Tree Sketch II* na figura abaixo.

Figura 03. ***Rain Tree Sketch II*****. Início**

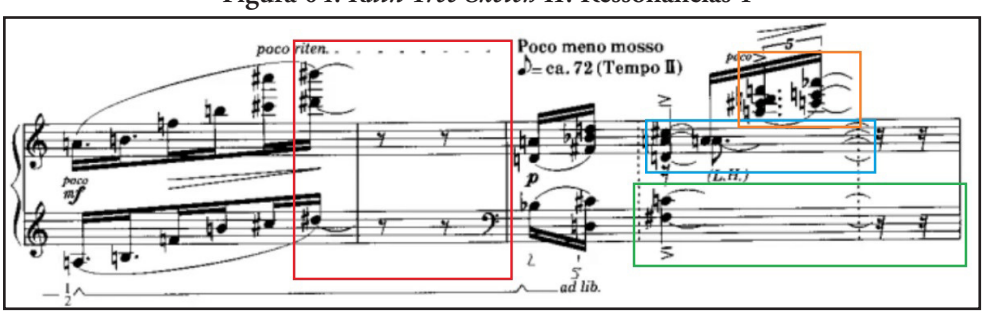


Fonte: Editora Schott

Percebe-se que na obra de Takemitsu também existe o uso contínuo de uma mesma figura, nesse caso a semicolcheia. Ao relacionar a seção F de *Hika* com o trecho inicial de *Rain Tree Sketch II* constata-se que há uma aproximação no sentido de que, nos dois casos, há uso contínuo de uma mesma figura, o que imprime um caráter de movimento contínuo nas obras, sem interrupções. Portanto entendemos que esse movimento contínuo que perdura durante toda a seção F se relaciona com a obra de Takemitsu.

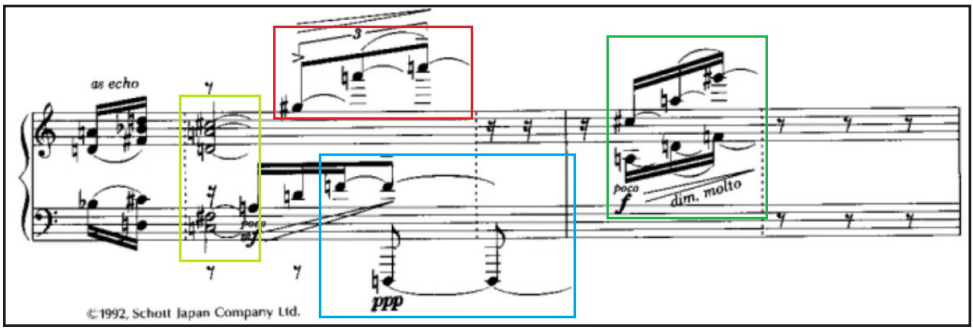
Prosseguindo para a seção H, é a seção que mais se aproxima da *Rain Tree Sketch II*. Vimos na análise desse trecho que o recurso, semelhante ao da seção A, de deixar as notas ressoarem é característico nessa seção. Agora vamos observar alguns trechos da *Rain Tree Sketch II*.

Figura 04. ***Rain Tree Sketch II*****. Ressonâncias 1**



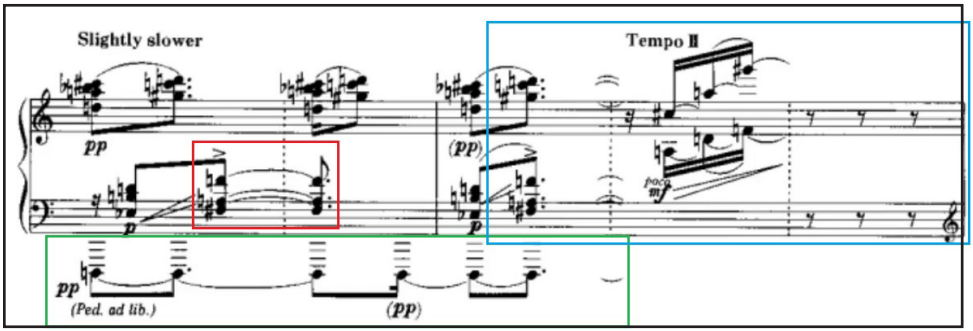
Fonte: Editora Schott

Figura 05. ***Rain Tree Sketch II*****. Ressonâncias 2**



Fonte: Editora Schott

Figura 06. ***Rain Tree Sketch II*****. Ressonâncias 3**

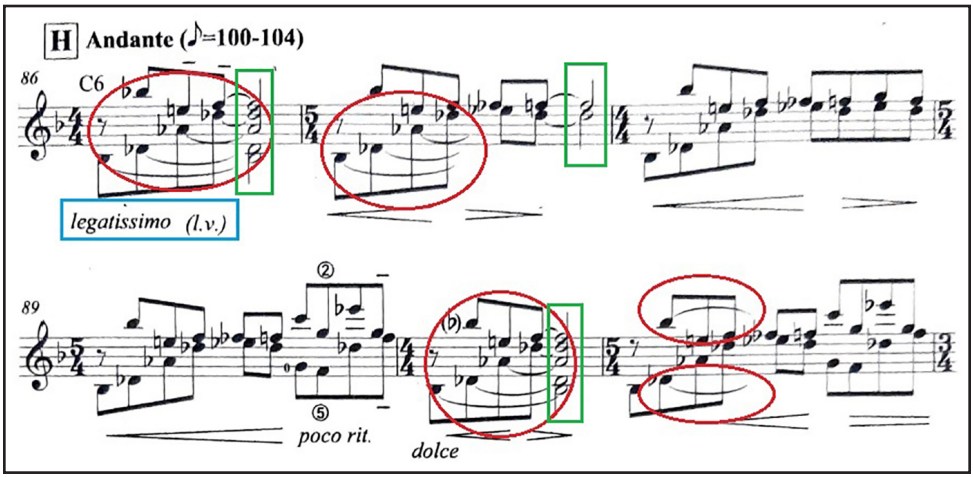


Fonte: Editora Schott

Ao observar esses trechos retirados da *Rain Tree Sketch II*, podemos perceber através das ligaduras que Takemitsu manejou minuciosamente as ressonâncias tornando-as um dos elementos relevantes em sua música. Durante a obra encontram-se essas ligaduras, mais notadamente onde os movimentos não são contínuos como o início da obra.

Brouwer se utiliza desse recurso na parte introdutória, nas seções A, B, C e de maneira mais contínua na seção H.

Figura 07. *Hika*. Ressonâncias seção H

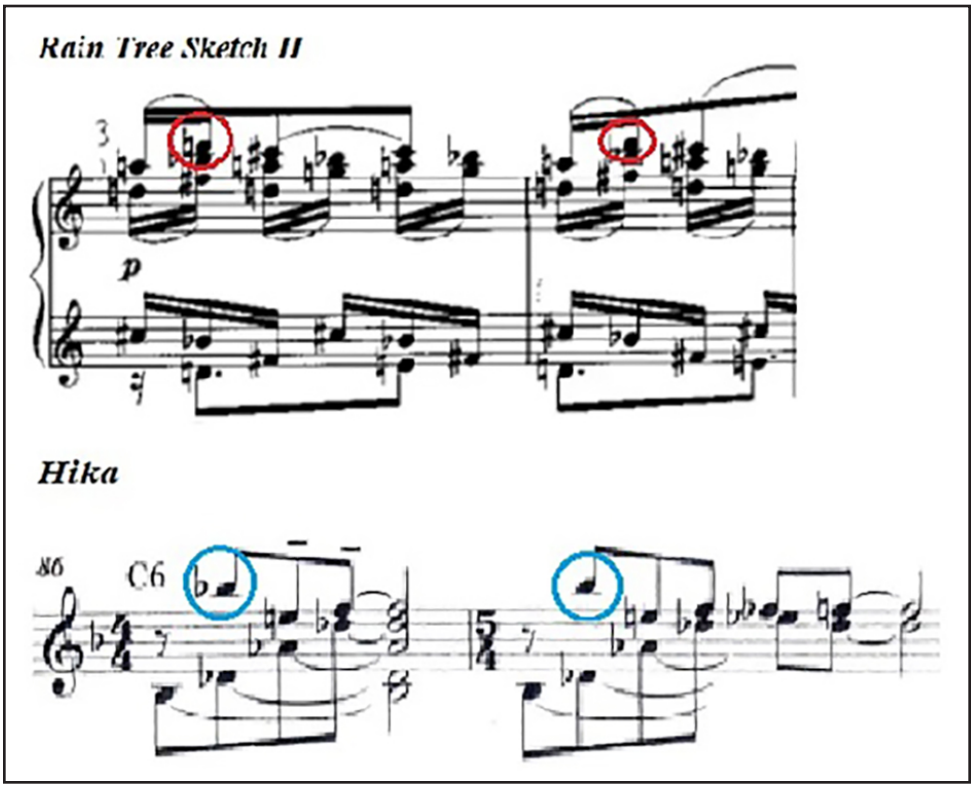


Fonte: Ediciones Espiral Eterna

Vemos na Figura 07 como Brouwer manipula as ressonâncias através das ligaduras (em vermelho), bem como através da expressão legatíssimo (em azul). Sobre as mínimas destacadas em verde, entendo que Brouwer as usou como alternativa aos longos compassos de pausas usados por Takemitsu para que as ressonâncias se prolonguem em *Rain Tree Sketch II* (ver Figuras 04, 05 e 06). Comparado ao piano, as ressonâncias são de menores durações no violão. Logo essa alternativa pode tratar-se de uma adaptação ao idiomatismo do violão.

Há outra aproximação entre as duas músicas que está na relação entre o início de *Rain Tree Sketch II* e o início da seção H de *Hika*. Vejamos na figura a seguir.

Figura 08. Comparação melódica entre trechos



Fonte: Elaboração do autor

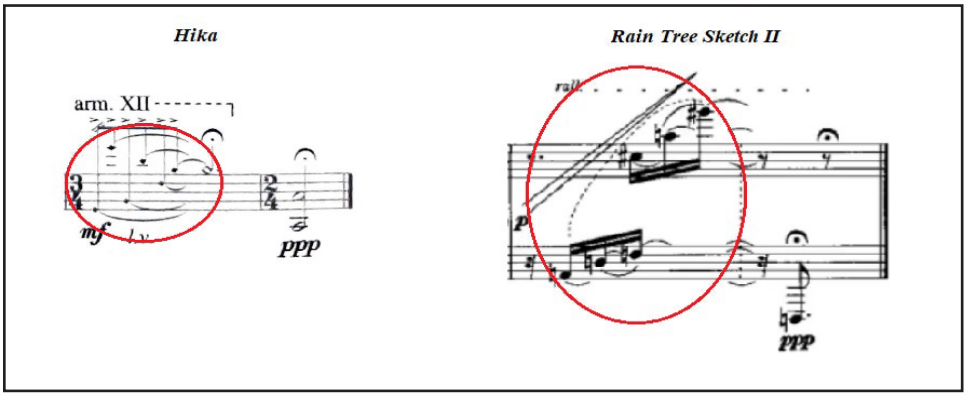
Apesar desses trechos não serem idênticos, podem ser apontadas algumas semelhanças entre eles. As três primeiras notas das duas melodias se repetem no segundo compasso. Aqui também temos um contorno melódico semelhante entre os dois trechos, onde no segundo tempo da melodia (em *Hika* teríamos uma pausa no primeiro) a nota é aguda e depois temos notas mais graves.

A despeito de termos apontado a semelhança no design dessas seções, especificamente na direção do fraseado, não foram encontradas similitudes nas alturas das notas ao comparar as duas obras. Ao observar os recortes de *Hika* e *Rain Tree Sketch II* utilizados neste trabalho, constata-se uma distinção entre as duas peças no que diz respeito às alturas e relação intervalar, sendo ambas as obras de caráter atonal.

Aproximando-se o fim da música, nos últimos compassos da seção H, temos uma última aproximação entre as duas obras. Os compassos finais das duas

obras apresentam similaridades conforme a figura a seguir nos mostra.

Figura 09. Compassos finais



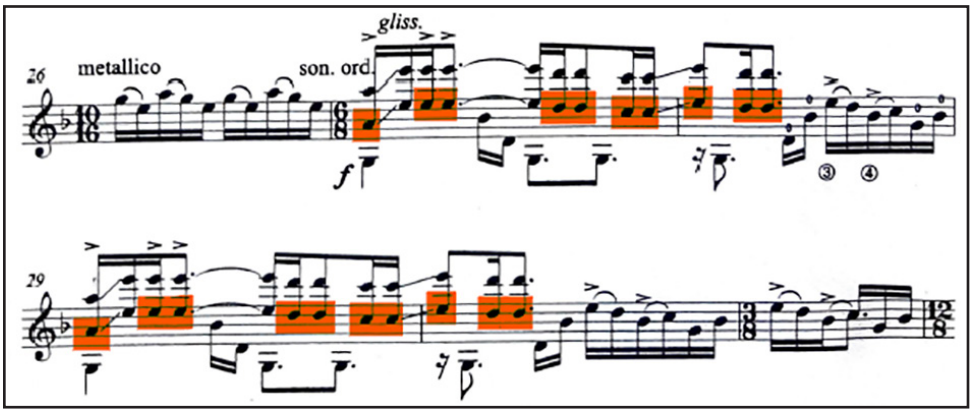
Fonte: Elaboração do autor

Nos compassos finais as semelhanças ficam por conta do uso da ressonância destacada em vermelho e pela finalização com a dinâmica ppp.

Como vimos até o momento, não há nenhuma forma de citação explícita entre *Hika* e *Rain Tree Sketch II*. No entanto, de uma maneira geral podemos dizer que essa relação se encaixa nas categorias Estilo e Reinvenção, categorias de intertextualidades propostas por Barbosa e Barrenechea (2003). Pode-se dizer que se encaixa na categoria Estilo porque Brouwer se apropriou da maneira como Takemitsu tratou os recursos como as ressonâncias e os espaços para que elas pudessem ressoar, movimentos contínuos e alguns contornos melódicos semelhantes. Já na Reinvenção, se liga ao fato de Brouwer ter feito uma alusão, sendo totalmente livre, mantendo sua poética e fazendo dessa maneira uma aproximação relativa com *Rain Tree Sketch II.*

Em *Hika* encontramos um outro tipo de intertextualidade denominada por Ap Siôn (2007) como Intertextualidade Intratextual. Essa categoria diz respeito à intertextualidade em que a obra de um autor se relaciona com outra obra, também, de sua autoria. Materiais utilizados em obras anteriores encontram-se em obras recentes do mesmo compositor. Nesse sentido, veremos que *Hika* se relaciona com outras obras de Brouwer. Vejamos esse trecho da música.

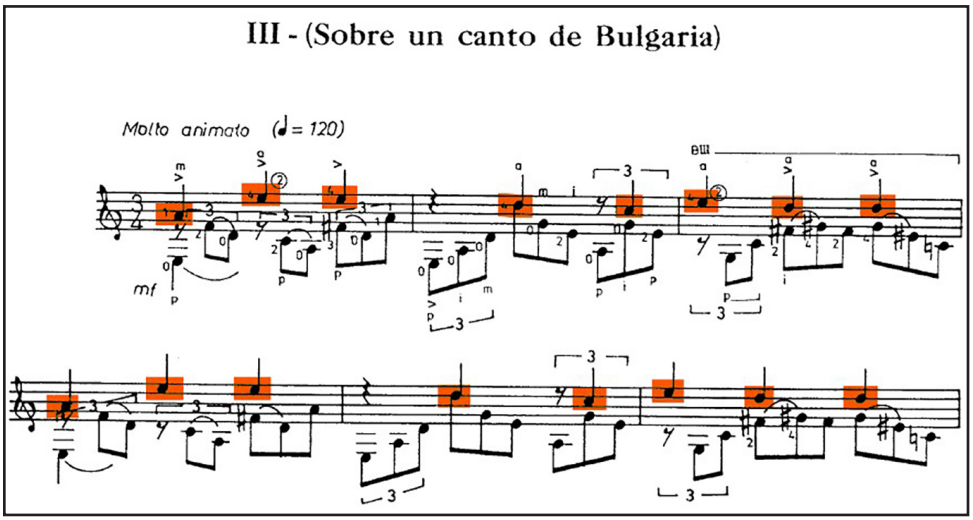
Figura 10. *Hika*. Intertextualidade Intratextual



Fonte: Ediciones Espiral Eterna

Nesse trecho de *Hika*, Brouwer utiliza materiais da obra *Três Apuntes* (1959) e do Estudios Sencillos Nº 8 (1959-61). Como vimos na análise estrutural da obra, nesse trecho Brouwer faz uso de uma melodia búlgara que também está presente nas duas obras citadas acima. Vamos observar agora a próxima figura.

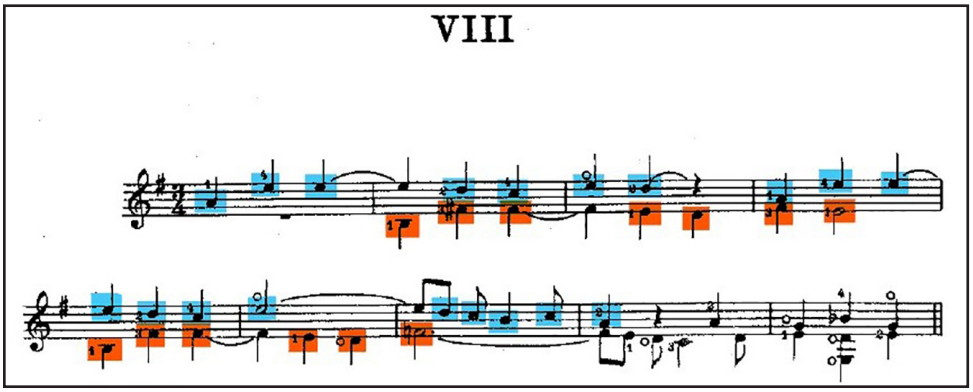
Figura 11. *Três Apuntes*. Melodia búlgara



Fonte: Editora Schott

Ao observar os trechos da figura 10 e 11, percebemos que as notas da melodia (alaranjadas) em *Três Apuntes* estão presentes em *Hika*, mas com algumas alterações. Temos uma perceptível alteração no ritmo da melodia. As notas dela movimentam-se mais em *Hika*, logo podemos dizer que as alterações rítmicas somadas às acentuações no compasso 27 da figura 10 (em *Hika*) alteram a percepção da melodia como é apresentada no primeiro compasso da figura 11 (em *Três Apuntes*). Agora vejamos como essa melodia é apresentada no *Estudios Sencillos Nº 8*.

Figura 12. *Estudios Sencillos Nº 8*. Melodia búlgara



Fonte: Max Eschig

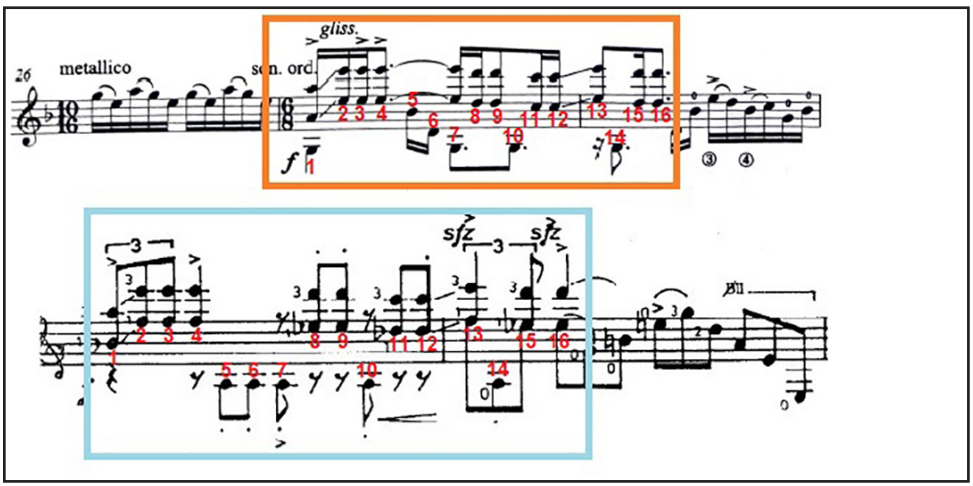
A Figura 12 nos mostra os primeiros compassos do Estudo 8 de Brouwer. A melodia presente em *Três Apuntes* e *Hika*, surge aqui isolada no primeiro compasso (em azul). A respeito da relação com as outras obras, nota-se que a melodia no Estudo 8 possui mais similaridade com *Três Apuntes*. Existe a diferença de figura rítmica na primeira nota Dó que surge na melodia. Enquanto no Estudo 8 ela está na cabeça do terceiro tempo (Figura 12, compasso 02), em *Três Apuntes* ela está deslocada para o segundo tempo da tercina alocada no terceiro tempo do compasso (Figura 11, compasso 02). No entanto, dado o grau de similaridade, aqui não ocorre a mudança de percepção da melodia como acontece em *Hika*. Destaco também uma espécie de cânone que se inicia no compasso 02 (alaranjado na Figura 12), utilizando a mesma melodia, mas agora em outra altura.

Vamos ver uma fala de Hernández sobre o uso de materiais recorrentes na obra de Brouwer

> (...) En su música hay ciertas constantes, rasgos o elementos de estilo que han marcado su individualidad como compositor. Estos parámetros, ideas, medios expresivos que identifican su pensamiento y maneras de hacer se han concretado en una síntesis sostenida por estilemas característicos -células temáticas, materiales complementarios, esenciales, lenguaje en general- que han ido formando un sello articulador de cada obra. Paradójicamente, muchos de esos estilemas se encuentran de manera idéntica, sin ser repetitivos (...) (HERNÁNDEZ, 2000, p. 353)

Essa colocação de Hernández pode ser vista como um indicativo de que a Intertextualidade Intratextual é recorrente entre as obras de Brouwer, já que, como vimos anteriormente, na relação entre obras de um mesmo autor (Intratextual), os materiais reutilizados de obras anteriores podem ser padrões rítmicos, harmônicos, melódicos, tímbristicos, padrões de formas e de danças populares etc. Vejamos na Figura 13 como Brouwer importa um padrão rítmico de *Três Apuntes* para *Hika*.

Figura 13. ***Hika*** **(alaranjado) e** ***Três Apuntes*** **(Azul)**



Fonte: Elaboração do autor

Na Figura 13 temos uma comparação entre trechos de *Hika* (alaranjado)e de *Três Apuntes* (Azul). Observando a figura, percebe-se a semelhança entre os ritmos dos dois trechos. A diferença das figuras rítmicas entre os trechos se dá por conta do tipo de compasso que em *Hika* é 6/8 enquanto em *Três Apuntes* é 4/4. Contudo, na prática, o resultado sonoro é o mesmo, dando um total de 16

tempos (Figura 13, em vermelho).

É interessante notar então que ao compor o trecho da Figura 10, Brouwer recorre ao padrão rítmico que vimos acima em *Três Apuntes* e o combina com a melodia búlgara utilizada em *Três Apuntes* e no *Estudios Sencillos Nº 8.*

6. Conclusões

Ao compor *Hika* "*In memoriam Toru Takemitsu*", para violão solo, Brouwer faz alusões à obra *Rain Tree Sketch II* do compositor japonês nas sessões F e H de sua música. Essa pesquisa teve por objetivo principal demonstrar de que forma Brouwer fez essas alusões, bem como perceber os indícios de intertextualidade entre *Hika* e *Rain Tree Sketch II*.

Em relação aos resultados obtidos, constatamos em nossa análise que Brouwer não faz citação direta da obra de Takemitsu, o que por sua vez dificultou a possibilidade de encontrar aproximações entre suas obras. De um modo geral *Hika* é uma obra em que Brouwer preserva sua poética musical, mas se aproxima de *Rain Tree Sketch II* na medida em que são encontradas características semelhantes entre elas. Brouwer, em alguns momentos, se apropriou da maneira como Takemitsu tratou recursos como as ressonâncias e os espaços para que elas pudessem ressoar, movimentos contínuos resultantes do uso de uma mesma figura rítmica e contornos melódicos semelhantes. Essas características, no que diz respeito à intertextualidade entre *Hika* e *Rain Tree Sketch II*, nos levaram às intertextualidades de Estilo e Reinvenção, categorias propostas por Barbosa e Barrenechea (2003), onde Brouwer se apropriou da maneira como Takemitsu tratou os recursos composicionais e do modo como ele foi livre ao fazer sua alusão, mantendo sua poética e fazendo dessa maneira uma aproximação relativa com *Rain Tree Sketch II*.

Notamos também em *Hika* a presença da Intertextualidade Intratextual conceituada por Ap Siôn (2007), onde encontramos na peça materiais já utilizados em *Três Apuntes* (1959) e *Estudios Sencillos Nº 8* (1959-61), ambas obras de Brouwer.

Verificamos ainda que aparentemente não há nenhuma ligação direta entre *Hika* e *Rain Tree Sketch II*, excluindo dessa forma uma das formas mais comuns de intertextualidade que é a Citação. No que diz respeito a referências à cultura japonesa, mencionamos apenas o uso do nome *Hika*, que é um termo japonês

para Elegia ou Homenagem, e o uso da escala pentatônica do tipo anemitônica, formada por segundas maiores e terças menores, na seção B, que pode ser uma referência a essa cultura, já que essa escala é tradicionalmente utilizada no Japão.

Ao apresentar aqui os resultados obtidos, não tenho a pretensão de fechar as portas para novas descobertas e muito menos reduzir os achados intertextuais em *Hika* apenas aos quais apontei. É preciso observar que as categorias de intertextualidade variam de acordo com o autor que as criou e nem sempre dão conta de categorizar todas as conexões existentes entre obras e autores.

Referências

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. *A intertextualidade musical como fenômeno*. Per Musi. Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, 2003.

HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000.

KORSYN, Kevin. Towards a new Poetics of Musical Influence. Music Analysis 10, n. 1-2, p. 3-72, 1991.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. Anais... São Paulo: ECA-USP, 2013.

MED, Bohumil. Teoria da Música. 4. ed. MusiMed Edições Musicais, 1996

NARAZAKI, Yoko, KANAZAWA, Masakata. "Takemitsu, Tōru."Grove Music Online. 001; Disponível em: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027403 . Acesso em: 29 out. 2020.

PRADA, Teresinha. *Violão: de Villa-lobos a Brouwer*. São Paulo: Terceira Margem, 2008.

SANTOS, Rita de Cássia Domingues. *Repensando a Terceira Fase Composicional de Gilberto Mendes: o Pós-minimalismo nos Mares do Sul*. Curitiba: Editora CRV, 2019.

STRAUS, Joseph. *Remaking the past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Harvard: Harvard University Press, 1990.

Capítulo 3 - Paisagem Sonora e Documentação de Ambientes Acústicos: uma proposta de estudo[1]

Cilene Leite de Mello[2]
Taís Helena Palhares[3]

Este capítulo consiste em estabelecer uma discussão considerando a pesquisa que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura contemporânea (ECCO – UFMT), cuja temática envolve o estudo da paisagem sonora do Parque Ecológico Municipal "Claudino Frâncio" localizado na cidade de Sorriso - MT. A pesquisa tem como objetivo caracterizar a paisagem sonora deste parque e investigar a condição sonora desse espaço, as categorias dos sons existentes, bem como a representatividade de cada som.

Inicialmente apresentamos o conceito de paisagem abordando desde o termo inicial como um fato geográfico até chegarmos ao conceito de paisagem sonora, apoiando-nos em autores que desenvolveram pesquisas relacionadas ao tema, como Alves (2001) e Maximiano (2004). Logo a seguir, discutimos acerca do conceito de som, baseado na afirmativa de Schafer (1991) que discute a questão subjetiva do mesmo na realidade do homem moderno. Nesta parte discutimos autores com perspectivas diferentes de Schafer, como Ingold (2011) e

[1] O presente texto é um desdobramento do trabalho "PAISAGEM SONORA DO PARQUE ECOLÓGICO MUNICIPAL "CLAUDINO FRÂNCIO – MT (REGIÃO DA AMAZÔNIA LEGAL): uma proposta de estudo, submetido ao Comitê Científico e aprovado para comunicação oral no I Congresso Internacional Estudos da Paisagem, realizado no período entre 02 e 04 de junho de 2021.

[2] Graduada em Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Música pela UFMT e Bacharelado em Teologia pela Faculdade Sul Americana - PR. Pós-graduada em Metodologia do Ensino de Artes, Psicopedagogia e Aconselhamento Familiar. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. É professora do Ensino Fundamental e médio SEDUC - MT e na Universidade Estadual do MT (UNEMAT - DEAD) para os cursos de Artes Visuais e Pedagogia.

[3] Licenciada em Educação Artística – Habilitação em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG), doutora em Música pela Universidade Federal da Bahia (UFBa); Professora Associada da Faculdade de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso, líder do grupo de pesquisa Música e Educação, docente dos cursos de Música – bacharelado e licenciatura da UFMT e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea.

Kelman (2015). Após esta discussão, tratamos sobre a gravação como ferramenta de análise da paisagem sonora. Partimos da proposta do *World Soundscape Project* (Projeto de Paisagem Sonora Mundial) (Traux, 2008) que tinha como objetivo principal documentar ambientes acústicos, tanto funcionais quanto disfuncionais, e ampliar a consciência pública sobre a importância da paisagem sonora, particularmente através da sensibilidade auditiva individual.

Para finalizar o capítulo, levantamos a importância das narrativas dos frequentadores do Parque Ecológico Municipal "Claudino Frâncio" em Sorriso–MT, como instrumento de coleta de dados, auxiliando na caracterização da paisagem sonora deste parque. Consideramos quão rica é a contribuição dos frequentadores do local, os quais contribuirão com suas experiências auditivas.

1. O conceito de paisagem

O termo "paisagem", cujos registros remontam a datas bem antigas, é estudado em vários ramos do conhecimento e há uma busca cada vez maior para defini-lo de forma a alcançar campos variados dentro da diversidade científica como geografia, história, filosofia, religião, artes, estética, entre outras. Maximiano (2004), doutora em Ciência e mestre em Geografia, afirma, apoiada em estudos de outros autores, que as pinturas rupestres da França (Lascaux) e norte da Espanha, são as primeiras concepções conscientes do ser humano a respeito de paisagem. As pinturas datam entre 30 a 10 mil a.C. e são os registros mais antigos que se conhece da observação humana sobre o termo.

De acordo com Alves (2001, p.67): "O termo paisagem, quase dois séculos, não foi utilizado para designar um facto geográfico, mas o produto da arte de representar numa tela um dado acontecimento enquadrado por uma dada realidade geográfica." Ou seja, inicialmente esse termo significava a representação de um "local geográfico", visto a olho nu, e representado através de uma pintura em uma tela. Assim, ele foi tendo variações e mudanças em seu sentido literal ao longo do tempo.

Artistas diversos começaram a pintar quadros, e surgiram noções sobre o termo, sob o senso comum, onde o que se via de natural, de belo ou harmônico, de acordo com os padrões vigentes, atribuía-se o termo paisagem, diferentemente da ciência que não atribui elementos ou graus qualitativos (KIYOTANI, 2014). O termo ficou automaticamente ligado à natureza, a locais "bonitos"

permanecendo um grande tempo apenas como consciência de arte, ou seja, relacionando-o a um quadro ou alguma pintura.

A paisagem, de acordo com Maximiano (2004) no que diz respeito a fisionomia, aspecto da vegetação, clima, sua influência sobre os seres e os aspectos gerais como natureza do solo e sua cobertura vegetal, e mais especificamente sobre aspectos geográficos foi referenciado por Humboldt na Alemanha no século XVIII. A autora discute esta afirmação apoiada no estudo de Rougerie e Beroutchatchvili publicado em 1991.

Assim a partir do termo "paisagem" foram surgindo diversas concepções além das geográficas, tais como paisagens geológicas, culturais, filosóficas, etc., dentro das modalidades que o ser humano pode perceber a partir dos seus sentidos como ver, tocar, cheirar ou ouvir, em locais naturais ou modificados pelo homem.

No que diz respeito ao ouvir, observamos muitos artigos escritos sobre a paisagem sonora a partir dos estudos de Raymond Murray Schafer com o World Soundscape Project (WSP), que foi um Projeto de Paisagem Sonora Mundial, desenvolvido durante o final dos anos de 1960 e início dos anos 1970, sediado no estúdio de pesquisas sonoras do Departamento de Comunicação da Universidade Simon Fraser, Colúmbia Britânica, Canadá, dedicado ao estudo comparativo da Paisagem Sonora Mundial.

Este mesmo autor enfatizou a necessidade da escuta através da conscientização da paisagem sonora. Para ele, primeiramente, as pessoas devem aprender a escutar a paisagem sonora de forma mais cuidadosa e crítica para que possam replanejá-la, realizando, assim, um exercício de democracia (SCHAFER, 2001, p. 12). Em outras palavras, para a compreensão da paisagem sonora se faz necessário o desenvolvimento da habilidade da escuta.

Embora validamos os estudos de Schafer relacionados à escuta e à paisagem sonora como uma das primeiras pesquisas relacionadas à área podemos observar, através do artigo de Radicchi (2018) *The Notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective*, a existência de outros pesquisadores que obtiveram sucesso em seus estudos.

> Michael Southworth pode ser creditado por ter conduzido o primeiro estudo de paisagem sonora urbana enquanto fazia o mestrado em Planejamento Urbano no Instituto de Tecnologia de Massachusetts. Southworth fez os cursos de Kevin Lynch e um

> curso de psicologia ambiental com Steven Carr. No contexto deste último, passa a estudar o conceito de ambiente sonoro e desenvolve seu primeiro estudo de caso, que se torna objeto de sua tese de 1967, The Sonic Environment of Cities. (RADICCHI, 2018, p.14, tradução nossa)[4]

Através de Radicchi (2018) podemos entender o motivo pelo qual Schafer (2001) se refere ao termo soundscape como sendo um neologismo, uma vez que outros países latinos conceberam consensualmente sua tradução como paisagem sonora (SCHAFER, 2001), atribuindo novos sentidos a uma palavra já existente.

Em 1970, Raymond Murray Schafer trata do assunto em seu livro *The book of Noise* (O Livro do Ruído) tendo um olhar mais crítico quanto à escuta relacionada ao ruído. Embora apresente os ruídos com um grande entusiasmo, dizendo serem eles sons fascinantes e exasperantes, ele declara-os como sons que estão ficando cada dia mais altos do que a voz humana: "Todos esses sons estão mais altos do que a voz humana e estão ficando a cada dia mais altos. Estima-se que nossa tecnologia está aumentando o nível de som de uma cidade média em um decibel por ano"[5] (SCHAFER, 1970, p. 2, tradução nossa). O autor expressa sua preocupação com os efeitos significativos que a poluição sonora pode causar ao homem e que as cidades modernas estão sendo um verdadeiro campo de batalha sônico em que o homem está perdendo.

De acordo com Meneguello (2017) diferentemente de Schafer que conceituou o ruído como um som "indesejado" distinto dos sons que são desejados pelo homem, Schaeffer os experimentou, utilizando-os em composições musicais.

> Embora muitas vezes a literatura tenha descrito Pierre Schaeffer e Murray Schafer como em "continuidade", é imperioso fazer a distinção entre as experimentações em relação a sons urbanos, mecânicos e industriais de Schaeffer e a condenação destes por

[4] Michael Southworth can be credited with having conducted the first study of urban soundscape while pursuing a Master's degree in City Planning at the Massachusetts Institute of Technology. Southworth followed Kevin Lynch's courses and a course on environmental psychology with Steven Carr. In the context of the latter, he began to study the concept of a sound environment and developed his first case study, which became the object of is 1967 thesis The Sonic Environment of Cities.

[5] No original: These sounds are all louder than the human voice and they are getting louder. It has been estimated that our technology is raising sound level of the average city by a decibel per year.

> parte de Schafer, que os considera desagradáveis, insuportáveis e embrutecedores. Onde Schaeffer escutou sons, Schafer ouviu ruídos (MENEGUELLO, 2017, p. 24).

Schafer (1970) considera o ruído como sendo um som errado em um lugar errado e tenta explicar como esses sons se espalharam no ambiente da humanidade atingindo proporções de poluição. "Em engenharia de comunicação, quando uma mensagem de sinais é transmitida, quaisquer sons ou interferências que prejudiquem sua transmissão e recepção precisas, são chamados de ruídos[6]" (SCHAFER, 1970, p. 4, tradução nossa). Os sons da voz, de crianças brincando, de cachorros latindo, seriam sons comuns e usuais a sociedade. Temos também uma quantidade enorme de sons adicionais consideradas por Schafer (1970) como "engenhocas sônicas" como serras e ferramentas elétricas, cortadores de grama, carros, motocicletas, removedor de neve, misturadores elétricos, liquidificadores, secadores de cabelo, rádios, entre outros, que se tornaram mais altos do que as vozes humanas e são extensões sonoras que a tecnologia moderna está nos dando em quantidade cada vez maior. (SCHAFER, 1970, p. 5).

Enquanto isso, Pierre Schaeffer (1966) estabelece uma discussão com a publicação do *Traitè dês objets Musicaux* (Tratado dos Objetos Musicais) discutindo a escuta musical como um fato social do século XX. Esse autor, de acordo com Meneguello (2017) descreve um percurso para a percepção musical identificando quatro modos de escuta (escutar, ouvir, entender e compreender), apontando para o fato de que o ouvinte escuta o que lhe interessa e ouve os sons baseados em sua experiência.

Traux (2008) em seu artigo *Soundscape Composition as Global Music: Electroacousticmusic as soundscape* (Composição da Paisagem Sonora como música global, música eletroacústica como paisagem sonora) confirma que a preocupação de Schafer (1970) inicialmente era com o ruído:

> Este conceito ousado [conceito da paisagem sonora], pretendido como uma alternativa não à música, mas aos problemas do ruído, levou à formação do World Soundscape Project (WSP) na

[6] No original: In communicating engineering when a message consisting of signals is transmitted any sounds or interferences which impair its accurate transmission and reception are referred to as noise.

[7] This bold concept, intended as na alternative not to music but to the problems of noise, led to the formation of the World Soundscape Project (WSP) at Simon Fraser University in theearly 1970s.

> Universidade de Simon Fraser no início dos anos 1970. (TRAUX, 2008, p. 103, tradução nossa)[7]

Fonterrada (2004) em seu livro *O Lobo no Labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer* também reafirma que a preocupação de Schafer era inicialmente com o ruído no ambiente sonoro, para depois chegar a paisagem sonora:

> Neste período Schafer começava a se interessar pelo estudo do ambiente sonoro. Essa preocupação levou-o a se aprofundar nas questões ligadas ao ruído ambiental, a desenvolver seu conceito de paisagem sonora, conhecida em inglês pelo termo soundscape, por ele criado, e a dedicar-se ao estudo da relação entre o homem e o meio ambiente, o que acabou por desembocar, posteriormente, numa ampla pesquisa de âmbito internacional: O Projeto Paisagem Sonora Mundial. (FONTERRADA, 2004, p.40)

Schafer partiu para a pesquisa de vários locais no Canadá e em toda a Europa com o objetivo de aperfeiçoar seus estudos sobre a paisagem sonora, e é considerando a paisagem sonora nesta perspectiva que se propõe a presente pesquisa.

2. Conceito de som: uma questão subjetiva do homem moderno

A primeira ênfase que Schafer dá relativo ao som em seu livro *The Book of Noise* (1970) é sobre o "ouvir os sons", convidando-nos a ouvir com atenção e com delicadeza sismográfica. O autor motiva as pessoas a cultivar o hábito de ouvir os sons ao redor, considerando que o ambiente social, período histórico e localização geográfica refletem nas mudanças de conceitos, concepções e preferências sonoras.

Este mesmo autor ressalta que o ser humano, no período anterior à Revolução Industrial acontecida em toda a Europa entre os séculos XIX e XX, vivia em um mundo totalmente diferente do mundo atual, não somente no que diz respeito às mudanças tecnológicas e comerciais, mas também, em relação ao mundo sonoro, aos sons circundantes. Muitos sons atualmente existentes não estavam presentes no passado.

Wisnik (1999, p. 15) discute o som como uma onda, onde há vibração dos corpos sendo transmitida para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória. Ao serem captadas pelos ouvidos, são configuradas, interpretadas

e recebem um sentido pelo nosso cérebro. Essa interpretação dada pelo nosso cérebro em relação aos sons nos levam a conceituá-los de forma desejável ou não para a nossa vida.

De acordo com Gerges (1992) citado por Zaganelli (2014) em sua dissertação de mestrado, a percepção do som é tão profunda que:

> ...em um ambiente externo, o tipo de pavimentação e a vegetação podem influenciar na emissão e absorção de sons, assim como a inclinação do terreno. Árvores densas são capazes de atenuar 2 dB em 1 kHz, se estiverem à 10m de distância da fonte emissora, em uma largura de 20m, aumentando para 4dB se a forração for feita com grama densa e herbáceas. (GERGES, 1992, apud ZAGANELLI, 2014, p. 37)

Tudo o que está a nossa volta interfere nos sons percebidos, sem contar que a própria formação cultural e social de uma pessoa pode dar sentidos e interpretações diferentes aos mesmos.

> Isso relativiza os conceitos tradicionais de ruído: na sociedade contemporânea, o que é ruído e o que é música? Tais limites não podem ser mais traçados, a não ser pela própria experiência subjetiva do som: uma música são sons organizados com a intenção de ser música; já o ruído é tudo que interfere nela ou em qualquer atividade onde focalizamos nossos ouvidos. (ABREU, 2014, p. 105)

Com a mesma concepção adotada por Abreu (2014) que o ruído é tudo o que interfere nos sons do ambiente, na própria música, Schafer determina no contexto de suas pesquisas em paisagem sonora os sons desejáveis e os sons indesejáveis, apontando o impacto dos novos sons que a Revolução Industrial trouxe para os ambientes.

Schafer (2019) em seu livro *Vozes da Tirania: Templos de Silêncio* retoma o assunto e esclarece:

> A fixidez do nome "espaço", precisa de algo mais do que a aplicação de um modificador que passe a ideia de algo agitado e vagamente compreendido, como "acústico", para sugerir a transição da cultura visual para a cultura auditiva, da forma como a percebia MacLuhan. Tampouco é fácil submeter a cultura auditiva à mesma análise sistemática que tem caracterizado o pensamento

visual. (SCHAFER, 2019, p. 39)

Observa-se então que Schafer (1970) não tinha a intenção de fazer uma análise dos sons do ambiente da mesma forma em que faz em relação as paisagens visuais, nem tampouco criou o termo "paisagem sonora" afim de dizer que o mesmo se igualava as paisagens visuais, apenas emprestou termos da área, como uma forma de facilitar a explicação de suas pesquisas dentro do campo sonoro.

A visão exposta por Schafer e tratada em seu projeto, é também reforçada por Truax (1978), quando define a paisagem sonora relacionando-a com a totalidade do ambiente sonoro. A ênfase dada por este autor é na maneira como o som é percebido e compreendido pelo indivíduo, enquanto ser social.

Quando se refere aos sons como "uma questão subjetiva do homem moderno", Schafer (1970, p. 22) explica a dimensão desse conceito em suas pesquisas realizadas em um ambiente aberto, ou seja, com uma variedade enorme de sons, frente a uma diversidade de interpretações humanas. A palavra subjetivo significa que pertence ao sujeito pensante e a seu íntimo, sendo característico de um indivíduo de forma pessoal e particular. Então cada ser humano poderá interpretar os sons a partir do seu próprio "eu". Para ele a paisagem sonora não é um "ambiente encaixotado", mas um local que depende da subjetividade do ser humano além de ser uma esfera sem limites fixos. Esta forma de pensar aproxima-se da proposta de Carpenter e McLuhan (1960) quando estes autores discutem acerca do espaço auditivo.

> O espaço auditivo não tem um ponto de foco privilegiado. É uma esfera sem limites fixos, espaço feito pela própria coisa, não espaço que contém a coisa. Não é um espaço pictórico encaixotado, mas dinâmico, sempre em fluxo, criando suas próprias dimensões a cada momento. Não tem limites fixos; é indiferente ao fundo. O olho focaliza, aponta, abstrai, localizando cada objeto no espaço físico, contra um fundo; o ouvido, no entanto, favorece o som de qualquer direção. Ouvimos igualmente bem da direita ou da esquerda, da frente ou de trás, de cima ou de baixo. Se deitarmos, não faz diferença, ao passo que no espaço visual todo o

[8] No original: Auditory space has no point of favored focus. It´s a sphere without fixed boundaries, space made by the thing it self, not space containing the thing. It is not pictorial space, boxed in, but dynamic, always in flux, creating its own dimensions moment by moment. It has no fixed boundaries; it is indifferent to background. The eye focuses, pinpoints, abstracts, locating each object in physical space, against a background; the ear, however, favors sound from any direction. We hear equally well from right or left, front or back, above or below. If we lie down, it makes no difference, whereas in visual space the entire spectacle is altered.

> espetáculo se altera. (CARPENTER, McLUHAN, 1960, p. 67, tradução nossa)[8]

Carpenter e McLuhan (1960) fazem um paralelo entre a diferença do espaço visual e o espaço acústico (sonoro), considerando as questões referentes à observação do meio, demonstrando quão difícil é fazermos tanto o estudo quanto a análise de um ambiente que envolve uma esfera de sons diversos.

Ingold (2011) em seu livro *Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição (Essays on Movement, Knowledge and Description)*, no capítulo XI faz quatro objeções ao conceito de paisagem sonora emitido por Schafer (1970). A terceira objeção feita por Ingold (2011) é, inclusive, sugerindo o abandono do conceito de paisagem sonora:

> ... ao colocar o fenômeno do som no centro de nossas investigações, poderíamos ser capazes de apontar caminhos paralelos nos quais a luz poderia ser restaurada ao lugar central que merece na compreensão da percepção visual. Para fazer isso, no entanto, temos primeiro de abordar a pergunta incômoda: o que é som? Esta pergunta é uma versão do velho enigma filosófico: a árvore caindo em uma tempestade faz algum som se não houver nenhuma criatura presente com ouvidos para ouvi-lo? O som consiste em vibrações mecânicas no meio? Ou é algo que registramos apenas dentro de nossas cabeças? É um fenômeno do mundo material ou da mente? É 'lá fora' ou "aqui"? Podemos sonhar? Parece-me que tais questões estão mal colocadas, na medida em que estabelecem uma divisão rígida entre dois mundos, de mente e matéria - uma divisão que se reproduz cada vez que se apela à materialidade do som. O som, a meu ver, não é nem mental nem material, mas um fenômeno da experiência - isto é, de nossa imersão e mistura com o mundo em que nos encontramos. (INGOLD, 2011, p. 137)

Fazendo uma análise da paisagem visual em relação a paisagem sonora, Ingold (2011) questiona Schafer (1970) sobre a limitação, em termos de especificidade, em sua definição do som. Mas esse mesmo autor, explica o quão complexo é o conceito de som, fazendo perguntas como a existência do mesmo em vibrações mecânicas no meio (material) ou algo que aparece somente em nossas cabeças (mental).

Ingold (2011) se refere ao som dizendo que ele não é material e nem mental, mas um fenômeno da experiência, de nossa imersão e mistura com o mundo

em que nos encontramos. É possível ao ser humano passar por uma experiência em qualquer área de sua vida, sem atingir os mecanismos materiais e mentais? Ou é necessário ao ser humano ter contato com o material, mais propriamente o seu ambiente, para depois concebê-lo e analisá-lo mentalmente? Como se caracteriza a experiência?

Este mesmo autor aponta também a preocupação com a questão dos estudos sobre a paisagem sonora seguir os mesmos padrões do estudo da paisagem visual, apesar de sua crítica se dirigir especificamente a Schafer (1970). A questão colocada por Carpenter e Mcluhan (1960) quanto à comparação entre o espaço acústico e o espaço sonoro e a preocupação de Ingold (1970) relatada acima em relação ao tratamento da paisagem sonora ser nos mesmos moldes da visual, nos lembra os termos abordados por Schafer (2001) sobre figura e fundo. Estes termos foram emprestados da percepção visual, onde os psicólogos da Gestalt denominaram a figura como o foco de interesse, o fundo é o cenário ou contexto, sendo mais tarde acrescentado um terceiro termo que é o campo, que é o lugar onde ocorreu a observação. (SCHAFER, 2001, p. 214)

Por outro lado, Kelman (2015) citado por Aragão (2019) concorda que o termo "paisagem sonora" é fundamental para os estudos do som, no entanto aponta-o como muito problemático. Ele considera que as afirmações feitas por Schafer possuem sérias contradições internas, analisando incongruências na concepção original e também nas pesquisas posteriores, avaliando que estas últimas ora tem uma relação, ora não com a paisagem sonora colocada por Schafer (ARAGÃO, 2019, p. 4). Kelman (2015), na verdade, estabelece uma crítica a Schafer (2001) dizendo que o autor coloca muito as suas preferências de sons tornando-o como uma espécie de prescrição para outros pesquisadores:

> Apesar da popularidade geral do termo, a definição original de Schafer captura algo muito mais específico. Sua noção de "paisagem sonora" está longe de ser o termo amplo e descritivo em que se tornou. Em vez disso, sua paisagem sonora está repleta de mensagens ideológicas e ecológicas sobre as quais os sons "importam" e os que não; está repleto de instruções sobre como as pessoas devem ouvir; e, ele traça uma longa história distópica que desce dos sons harmoniosos da natureza às cacofonias da vida moderna. A paisagem sonora de Schafer não é um campo neutro de investigação auditiva; em vez disso, é profundamente informado pelas

[9] No original: Despite the term's general popularity, Schafer's original definition captures something far more specific. His notion of "the soundscape" is far from the broad, descriptive term that it hás since become. Instead, his soundscape is lined with ideological and ecological

> próprias preferências de Schafer por certos sons em relação a outros. O Sounsdscape é um texto prescritivo, muitas vezes referido como descritivo.[9] (KELMAN, 2015, p.214)

Os questionamentos de Kelman (2015) se relacionam ao fato de que o autor vê a obra de Schafer (2001) *A Afinação do Mundo* mais como um livro de receitas do que uma pesquisa propriamente dita. Na visão de Kelman (2015), Schafer separa os sons que o agradam dos que não o agradam e refere-se a algumas formas em que pesquisadores devem seguir esse caminho. Na visão de Kelman (2015) Schafer não só combate o ruído e a poluição sonora, mas adentra-se mais ao gosto pessoal.

Mas um dado importante que Kelman (2015) nos coloca enquanto pesquisadores é referente a sua afirmação:

> Em outras palavras, nós (e eu me considero um desses estudiosos) estamos interessados na relação entre o som e o significado de sua produção social. O estudo do som oferece uma maneira de compreender os processos e relacionamentos sociais de maneira diferente do que, digamos, a visão ou a textualidade sozinhas (ver Ong 2002; Jay 1993). No entanto, a identificação de um determinado som ou conjunto de sons significativos nos quais concentrar as atenções acadêmicas continua a incomodar os estudiosos em busca de uma maneira de enquadrar ou fundamentar suas explorações. Começamos com um determinado som, como pássaros, vento ou tráfego? Ou deve-se começar com um ambiente particular dentro do qual certos sons moldam a construção social do lugar? O que acontece quando os sons migram de um lugar para outro?

---

messages about which sounds "matter" and which do not; it is suffused with instructions about how people ought to listen; and, it traces a long dystopian history that descends from harmonious sounds of nature to the cacophonies of modern life. Schafer's soundscape is not a neutral Field of aural investigation at all; rather, it is deeply informed by Schafer'sown preferences for certain sounds over others. The Sounsdscape is a prescriptive text that is often referred to as a descriptive one.

[10] No original: In other words, we (and I count myself among those scholars) are interested in the relationship between sound and the social production of meaning. Studying sound offers a way in to understanding social processes and relationships differently than, say, vision or textuality alone (see Ong 2002; Jay 1993). Yet, identifying a particular sound or set of meaning ful sounds on which to focus one's scholarly attentions continues to trouble scholars in search of a way to frame or ground their explorations. Does one Begin with a particular sound, like birds, wind, or traffic? Or, should one Begin with a particular setting within which certain sounds shape the social construction of the place? What happens when sounds migrate from one place

> E quanto a "world music"? (música do mundo?) Qual a relação entre som e significado, visto que o som viaja, mas o significado é sempre contingente, local, conectado a lugares e pessoas particulares?[10] (KELMAN, 2015, p. 215, tradução nossa)

De qualquer forma, compreendemos que o estudo da paisagem sonora, e do som mais especificamente, deva levar em consideração as relações sociais que são estabelecidas. E é neste sentido que propomos o estudo da paisagem sonora do Parque Ecológico Municipal "Claudino Frâncio" a partir de gravações dos sons do parque e de entrevistas com seus frequentadores. Nos tópicos a seguir falaremos um pouco mais sobre isso.

3. A gravação como ferramenta de análise da paisagem sonora

Devido a importância que a paisagem sonora possui e sua dificuldade de análise, partiremos de que o registro da paisagem sonora é bem mais complexo do que o registro visual, até mesmo pelo fato de estarmos acostumados a nos orientar pelo visual[11].

Schafer (2001) salienta esse fator.

> Todavia formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual... com uma câmera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um close, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea. (SCHAFER, 2001, p. 23)

Este estudioso observou que o microfone, ou o gravador de áudios, não possuíam a mesma "potência" de uma câmera, ou seja, os sons gravados não reproduziam os sons de forma idêntica. Devido a isso, para o autor, a paisagem

to another? What about "world music"? What is the relationship between sound and meaning, given that sound travels yet meaning is Always contingent, local, connected to particular places and people?

[11] Neumann (2014) afirma que muitas vezes é o som quem dirige nosso foco visual, pois quando o ouvimos, somos propensos a olhar de forma intuitiva para o lado de onde veio o estímulo sonoro. Ou seja, pode-se valorizar as informações visuais, mas é a audição que define para onde o homem deve dirigir o seu olhar.

sonora é algo de difícil registro em relação aos seus sons. A paisagem visual ao ser transposta para uma tela, ou uma foto, se torna imóvel, sem movimento, já a paisagem sonora, por meio de uma gravação, nos passa a sensação de movimento do local, por isso mais difícil ainda de interpretar seu registro.

Porém, na visão de Schafer (2001) mesmo que venhamos a fazer registros através de gravações e análises de estudos das paisagens contemporâneas, ainda assim teremos que contar com o relato de testemunhas auditivas que venham a contribuir com as análises dos sons registrados, pois apenas registrar não é a função da pesquisa.

A preocupação do grupo de pesquisa da WSP sempre foi relacionada ao excessivo crescimento do ruído no meio ambiente a nível internacional, mas que nos desperta sobre a necessidade de análises e observações das paisagens próprias de cada local. Os registros, através das gravações realizadas por este grupo de pesquisa, foram usados como ferramentas de registro e documentação das paisagens sonoras.

Assim, se um pesquisador se interessar em fazer estudos sobre paisagens sonoras, ele deve escolher um lugar a fim de se dedicar a essa pesquisa, tornando-se então "particularizadas".

> No final da década de 1960, R. Murray Schafer (1969, 1977) sugeriu um conceito radicalmente diferente: "a paisagem sonora' como a composição 'universal' da qual todos somos compositores.
>
> Este conceito ousado, pretendido como uma alternativa não à música, mas aos problemas do ruído, levou à formação do World Soundscape Project (WSP) ..., Schafer agarrou-se à ideia de sua base global e, em 1975, realizou uma turnê pela Europa para fazer gravações e estudar cinco aldeias em cada um dos cinco países diferentes.
>
> O objetivo principal do trabalho do WSP era documentar ambientes acústicos, tanto funcionais quanto disfuncionais, e aumentar a consciência pública sobre a importância da paisagem so-

[12] No original: In the late 1960s, R. Murray Schafer (1969, 1977) suggested a radically different concept: the soundscape as the 'universal' composition of which we are all composers. This bold concept, intended as na alternative not to music but to the problems of noise, led to the formation of the World Soundscape Project (WSP)... Schafer clung to the Idea of its global basis, and in 1975 conducted a tour through Europe to make recordings and study Five villages in each of five different countries The main purpose of the WSP's work was to document acoustic environments, both functional and dysfunctional, and to increase publica wareness of the importance of the soundscape, particularly through individual listening sensitivity.

> nora, particularmente através da sensibilidade auditiva individual. (TRAUX, 2008, p. 103, tradução nossa)[12]

A gravação é uma forma de documentar todo o processo de registro das fontes sonoras existentes no local. Quando a percebemos, agimos como um centro indiviso de movimento e consciência. Assim Ingold (2011) lastima a moda de se multiplicar paisagens de todos os tipos possíveis. Ele argumenta que a força do conceito inicial da paisagem sonora não está atrelada a nenhum registro sensorial ou uma gravação específica, seja relacionado a visão, audição, tato, paladar ou olfato. Esses registros cooperam tão intimamente, que suas contribuições são impossíveis de separar. A paisagem é visível, mas só se torna realmente visual quando é reproduzida por técnicas como fotografias ou pinturas, que permite ser vista pelo observador de uma forma purificada artificialmente, sem nenhuma dimensão sensorial. Assim uma paisagem sonora pode ser audível, mas para ser auditiva, teria que ser reproduzida por gravações ou outras técnicas de arte sonora, sendo reproduzida em um ambiente, mais propriamente em uma sala escura que estamos também privados de estímulo sensorial (INGOLD, 2011). Na visão deste autor, a paisagem sonora tem seu significado por ela própria, independentemente de estar representada por uma figura ou som registrado em pesquisas, ou por obras de artes.

Maximiano (2004), nesta mesma perspectiva, afirma que uma paisagem, seja ela visual ou sonora, não está atrelada a uma tela ou a uma técnica de arte sonora ou gravação:

> A noção de paisagem está presente na memória do ser humano antes mesmo da elaboração do conceito. A ideia embrionária já existia, baseada na observação do meio. As expressões desta memória e da observação podem ser encontradas nas artes e nas ciências das diversas culturas, que retratavam inicialmente elementos particulares como animais selvagens, um conjunto de montanhas ou um rio. (MAXIMIANO, 2004, p. 84)

Maximiano (2004), nos chama atenção entre o olhar individual de uma pessoa referente a paisagem e o registro dessa paisagem. Ela relata que a noção de paisagem já se encontra na memória do ser humano, antes mesmo da elaboração desse conceito. Então uma paisagem não precisa ser registrada 'por alguma técnica" para se tornar visual, ou sonora. Uma paisagem, se basta em si mesma, não depende de registros como pinturas, fotografias ou gravações para

ser considerada uma paisagem, e essas gravações e fixação de imagens em uma tela limita o estimulo sensorial.

No livro *As Vozes da Tirania: Templos de Silêncio* (2019) Schafer, elabora respostas as muitas críticas relacionadas ao seu livro *Afinação do Mundo* (2001). Numa delas ele diz que:

> Nenhum som pode ser repetido de forma exata. Nem mesmo o próprio nome. A cada vez que for pronunciado, será diferente. E o som ouvido uma vez não é igual ao ouvido duas vezes. Nem o som ouvido antes será igual ao ouvido depois.
>
> Todo som comete suicídio e nunca retorna. Os músicos sabem disso. Nenhuma frase musical pode ser repetida exatamente do mesmo jeito. (SCHAFER, 2019, p. 197-198)

Schafer (2019) esclarece que a gravação do som não se encerra nela mesma. Ao gravar um som, ele torna-se um registro, mas não se eterniza como único, e a análise de uma paisagem sonora não se fecha a partir de um registro de sons. Por outro lado, a esquizofonia, termo criado por Schafer (2001) e que se refere à separação do som original de sua reprodução, se faz presente através da gravação do mesmo. Nessa execução os sons saem de suas fontes naturais e ganham sua existência amplificada e independente. Assim, pela esquizofonia, o som pode ser gravado e estocado, podendo ser reproduzido posteriormente, contendo informações de culturas e períodos históricos diversos. Da mesma forma, Zaganelli (2014, p. 52) diz que "a experiência de coletar os sons, com gravação e fones de ouvido, traz uma amplificação da percepção do espaço sonoro, da atenção e da experiência do espaço."

Considerando estas colocações, a utilização da gravação enriquece o estudo de um ambiente. A gravação dos sons fará com que seja um instrumento de comparação com outras pesquisas vindouras, como uma forma de avaliar a existência dos mesmos com o passar do tempo e se houveram mudanças, ou outros fatores ocorreram com esses sons.

Para reafirmar essa ideia da gravação da paisagem sonora como um todo, podemos refletir sobre como foi a paisagem sonora das Guerras mundiais (I Guerra Mundial entre 1914 à 1918 e II Guerra entre 1939 à 1945). Em um contexto de guerra, não é possível separar os sons ocorrentes da realidade onde foram produzidos. Vemos que o som de armas, explosivos, entre outros recursos usados na época, denomina-se um 'fato social' que refletiu na paisagem sonora naquele momento e lugar.

Outro exemplo seria a tragédia que ocorreu em 11 de setembro de 2001 em Manhattan, o ataque terrorista as Torres Gêmeas nos Estados Unidos da América. Não podemos isolar os sons de um avião batendo contra as Torres Gêmeas no momento do ocorrido, nem tão pouco limpar os ruídos ocasionado por aquele desastre naquele lugar e momento. Gravações realizadas nesses contextos seriam executadas como um todo, sem a intenção de fazer recortes para analisar os sons de forma individual.

Assim, em um ambiente natural, os sons denominados como ruído poderão prevalecer, mas, cabe ao pesquisador buscar uma postura para ouvir os sons em equilíbrio, sem ter preferências entre os sons artificiais e/ou naturais, de forma que todos sejam analisados em um único plano.

Neste estudo, ao utilizar a gravação como ferramenta, não se encerra a relação histórica entre o lugar e o som. O ato de gravar um som, não pode interferir na análise do mesmo de forma isolada, mas deve-se ter em mente o processo contínuo por ele percorrido.

Através da gravação podemos observar quais sons desapareceram de um ambiente, quais novos sons surgiram, quais sons estão permanecendo e sendo preservados. A produção de um som sempre está ligada a uma fonte e, essa fonte sempre apresentará um vínculo histórico e social dos quais nos beneficiarão enquanto fatores agregadores de múltiplas significações nas análises de uma paisagem sonora. A gravação dos sons nos proporcionará meios de classificar os mesmos de forma a estudá-los.

4. O estudo do Parque Ecológico: a participação dos frequentadores

As paisagens sonoras são ricas e afetam todos os sentidos, e a preocupação é de que muitas delas estão se extinguindo e não estão sendo registradas. Essa afetação é no sentido de que elas revelam o estado de uma sociedade, ou seja, "eu também acredito que o ambiente acústico, geral de uma sociedade, pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos conta muita coisa a respeito das tendências e da evolução dessa sociedade (SCHAFER, 2001, p.23)

> Então, isso significa que a paisagem sonora é uma experiência global compartilhada? Embora seja claramente a preocupação de

[13] No original: So does this mean that the soundscape is a shared global experience? Although it is clearly the concern of a dedicated group of individuals who are networked world wide, soundscapes are inherently local and particularised.

> um grupo dedicado de indivíduos que estão em rede em todo o mundo, as paisagens sonoras são inerentemente locais e particularizadas [13](TRAUX, 2008, p. 104, tradução nossa).

A paisagem sonora deveria ser uma experiência global compartilhada com o objetivo de se levantar pesquisas em diversas áreas do planeta referente aos ambientes sonoros e de despertar interesse em mais pessoas para haver pesquisa em diversos lugares do planeta dentro dessa área.

Neste sentido, Zaganelli (2014) propõe a realização de passeios e entrevistas com as pessoas envolvidas na paisagem para um enriquecimento do estudo.

> Como sugestão para pesquisas futuras, recomenda-se a organização de práticas de soundwalks coletivos complementados com entrevistas aos participantes, ampliando as percepções das diversas Paisagens Sonoras da cidade, assim como dos ambientes naturais, trazendo também a abordagem subjetiva ao estudo. (ZAGANELLI, 2014, p. 240)

A autora lamenta em sua dissertação de mestrado que não se utilizou da entrevista como instrumento de coleta para sua pesquisa ocasionando em perda de contribuições que viesse a enriquecê-la.

Por outro lado, Santos (2006) expõe a fala de Norman (1996) dizendo que:

> Ao escutar, nossa reação imediata é buscar a fonte causadora do som. Se o objeto causador do som escutado não estiver presente in loco, nossa reação é buscar na memória, ou até mesmo criar ou imaginar uma possível fonte concreta, pois, como observa Norman (1996, p. 2), "nossa reação imediata é complementar ou substituir o som com um dado visual". Ao buscar uma visualização do som, a escuta age no sentido de tentar trazer a experiência sonora para a realidade temporal e espacial de quem escuta (NORMAN, 1996 apud SANTOS, 2006, p. 67)

Cada morador ou frequentador de um determinado local traz consigo experiências, atuais ou resgatadas pela memória, para contribuir com a discussão acerca dos sons locais e a formação da respectiva paisagem sonora. Nesta perspectiva, os registros realizados no Parque Ecológico "Claudino Frâncio" serão fonte de experiências locais de um determinado povo, particularmente através da sensibilidade auditiva individual.

Do mesmo modo, a pesquisa que está sendo desenvolvida neste parque

pode ser considerada como uma iniciativa a um "projeto acústico", nos moldes discutidos por Schafer (2001) em seu livro *A Afinação do Mundo*.

> Ecologia é o estudo das relações entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade. Isso não pode ser realizado em laboratório. Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem. (SCHAFER, 2001, p.287)

Para se estudar o ambiente sonoro deste local, percebemos que é impraticável fazê-lo sem o parecer dos frequentadores, ou seja, sem a realização de entrevistas, pois a paisagem sonora é influenciada pelos mesmos e ao mesmo tempo, eles são influenciados pela paisagem. Há uma relação social entre eles, "... somos simultaneamente seu público, seus executantes, seus compositores. Que sons queremos preservar, incentivar e multiplicar? " (SCHAFER, 2001, p. 287-288).

O objetivo das entrevistas é duo, ou seja, além de colher informações que possam contribuir para a construção da pesquisa no sentido da avaliação da paisagem sonora, da relação entre som e o significado de sua produção social, é também despertar os entrevistados para ela, pois muitos de nós estamos tão acostumados ao local que moramos, que muitas vezes não paramos para observar e ouvir os sons que nos circundam, invalidando o sentido dos mesmos em nossas vidas. A participação dos frequentadores do parque na pesquisa será importante pelo fato de que irão responder com base em suas experiências tanto auditivas locais, quanto na busca pela memória dos sons, considerando que o ser humano é composto de memórias visuais e também auditivas. Por meio de seus depoimentos e narrativas, além de contribuírem com a realização da pesquisa, os frequentadores se tornarão mais sensíveis à paisagem sonora que os rodeia.

A partir da coleta dos dados (sons por gravações e narrativas), faremos uma análise de como essa paisagem sonora repercute na vida dos freqüentadores do parque e como é o relacionamento entre os mesmos. Também serão considerados o que estes entrevistados têm feito por essa paisagem e como seus modos de vida afetam a mesma.

Considerando as discussões dos autores apresentados, entendemos a importância de se realizar uma pesquisa que integre a coleta dos sons locais, juntamente com entrevistas realizadas com os frequentadores do Parque Ecológico Municipal "Claudino Frâncio" para, além de coletar sons e mapeá-los, discutir as experiências e conhecimentos relacionados a paisagem sonora do local. O

estudo permitirá também estabelecer uma relação entre o som e o significado de sua produção social.

Referências

ABREU, Thiago Xavier de. Ephtha!: das ideias Pedagógicas de Murray Schafer. Universidade Estadual Paulista: "Júlio de Mesquita Filho" Instituto de Artes Programa de Pós-graduação em Música, Dissertação de Mestrado. São Paulo: 2014.

ALVES, Tereza. Paisagem - em busca do Lugar perdido. Finisterra Revista,v. XXXVI, 72, 2001, pp. 67-74.

ARAGÃO, T. A. Paisagem Sonora como Conceito: tudo ou nada? Revista Música Hodie: [S. l.], v. 19, 2019. DOI: 10.5216/mh.v19.53417. Disponível em: https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/53417. Acesso em: 18 maio. 2021

CARPENTER, Edmund; McLUHAN, Marshall. *Explorations in Communication*. Boston: Beacon Press, 1960.

FERRAZ, Maíra Kahl. Origem e Utilizações do conceito de paisagem na Geografia e nas Artes. EGAL 14 – XIV ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DE AMÉRICA LATINA. Reencuentro de los saberes territoriales latino-americanos. Peru, 2013, Anais...

FONTERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

INGOLD, Tim. *Four Objections to the concept of Soundscape. In Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, New York: Routledge Publishing Company. 1. Ed., 2011, p. 136-139.

KELMAN, Ary Y. Rethinking the Soundscape: a critical genealogy of a key term in sound studies in The Senses and Society. p. 212-234, ISSN: 1745-8927 (Print) 1745-8935 (Online), April, 2015, Journal homepage: http://www.tandfonline.com/loi/rfss20

KIYOTANI, Ilana. O Conceito da Paisagem no tempo. Geosul, Florianópolis, v. 29, n. 57, p. 27-42, jan/ jun, 2914.

MARINI, Glauco Duarte; TOFFOLO, Rael B. Gimenes. *O Tratado dos Objetos Musicais de Pierre Schaeffer revisitado pela Fenomenologia Merleau-Ponty*. Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá, 4, Maringá, 2009. Anais...

MAXIMIANO, Liz Abad. Considerações Sobre o Conceito de Paisagem (Considerations about landscape Concept). Revista RA'E GA, Editora UFPR: Curitiba, n.8, 2004, p. 83-91.

MENEGUELO, Cristina. Das ruas para os museus: a paisagem sonora como memória, registro e criação. MÉTIS: história & cultura – v. 16, n. 32, p. 22-42, jul./dez. 2017. DOI: 10.18226/22362762.v16.n.32.01 <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis>

NEUMANN, Helena Rodi. *Qualidade Ambiental Urbana*. A Paisagem Sonora da Rua Teodoro Sampaio – SP. Dissertação de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Universidade Mackenzie. São Paulo: PROSUP/ CAPES, Jan/2014.

NISENBAUM, Marcio; KÓS, José Ripper; VILAS BOAS, Naylor Barbosa; O Estudo das Paisagens Sonoras por meio de Soundwalks: Estratégias e Possibilidades de Representação. IV ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016. Anais...

RADICCHI, A., "*The notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective*". In Wilson, A., (ed.), Listen! Sounds Worlds from Body to Cities, Cambridge Scholars Publ., 2018

SANTOS, Fátima Cordeiro dos. A Paisagem Sonora, a Criança e a Cidade: Exercícios de Escuta e de Composição para uma Ampliação da Ideia de Música. [Tese de Doutorado] Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Arte. Campinas, SP, 2006.

SCHAEFFER, P. *Traité dês objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

SCHAFER, R. Murray. *The book of Noise*. 1970, © R.M. Schafer, Publisher: Price Milburn & C. O. LTD, Wellington, New Zealand.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo: Uma explanação pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: paisagem sonora*/ R. Murray Schafer, tradução: Marisa Trench Fonterrada, São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. Vozes da Tirania. *Templos de Silêncio*. Tradução de Marisa Trench de Oliveira Fonterrada – São Paulo: Editora Unesp, 2019.

TRAUX, Barry. *Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape*. Organised Sound 13(2): 103–109, 2008 Cambridge University Press. Printed in the United Kingdom. Doi:10.1017/S1355771808000149.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

ZAGANELLI, Deborah Martins. *O Som da Paisagem: Pelas Praças do Centro da Cidade de Vitória*, ES. Dissertação de Mestrado, Vitória, 2014.

Capítulo 4 - As Transversalidades do Canto Pré-Natal na Dualidade Corpo-Som[1]

Jéssica Melina Behne Vettorelo[2]

Durante a gestação, as mulheres passam por mudanças físicas e emocionais importantes, que influenciam não somente a si próprias e ao bebê que está sendo gerado, mas também a grande parte de sua rede social, como família, amigos e trabalho (TOMATIS, 1999). Cada etapa da gestação traz consigo demandas e necessidades específicas, individuais ou pessoais.

Por outro lado, o útero mostra-se para o bebê como uma importante fonte de estímulos, proporcionando a ele suas primeiras experiências sensoriais. Ao refletir sobre essas afirmações, ação esta que já fez parte de outras pesquisas desenvolvidas por essa pesquisadora, alguns questionamentos surgiram. Entre eles estão: Como o som permeia o corpo da mulher? De que forma esses sons chegam ao bebê? Que tipo de experiência musical possibilitaria esse tipo de comunicação? Como poderiam as mulheres usufruir dos benefícios da música não somente em relação aos seus bebês, mas também a si mesmas? E ainda, como as mulheres vivenciam a maternidade na contemporaneidade no âmbito da cultura em que estão inseridas? Essas e outras questões foram norteadoras para o desenvolvimento da pesquisa, cujo recorte é apresentado neste capítulo.

Muito tem se discutido sobre música. Pesquisadores, pensadores e sociedade em geral tecem suas considerações sobre música tanto no âmbito social (NETTL, 1983), como expressão (ADORNO, 2008), fenômeno (SLOBODA, 2008), linguagem (BESSON, 2011), ou arte (GRIFFITHS, 1998). Porém não se discutirá neste momento sobre definições ou correntes a respeito do que é música, apenas verbaliza-se que a música está presente em nossas vidas desde o momento da concepção, e nos acompanha até o fim dela.

[1] O presente texto é um recorte da dissertação de mestrado "Os encantos do ventre que canta: as transversalidades do canto pré-natal na dualidade corpo-som", realizada sob a orientação da Profa. Dra. Taís Helena Palhares, do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso.

[2] Licenciada em Música (UnB - Universidade de Brasília), professora da Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso (SEDUC-MT), estudante de musicoterapia em nível de especialização (Censupeg) e mestra em estudos de cultura contemporânea (ECCO – UFMT).

Blacking (2007), estudioso no ramo da etnomusicologia esclarece que as primeiras espécies de humanos, mesmo antes de serem capazes de falar, desenvolveram meios de comunicação não verbais, para satisfazer a necessidade de comunicação dentro da cultura e entre os seres vivos. Mais tarde, de forma rudimentar, foi se aprimorando e assim sucedeu-se a emissão e execução de sons organizados, originando posteriormente o que conhecemos por música, incluindo nela a categoria do canto, ou música vocal.

Considerando-se então, o canto como parte da cultura, do cotidiano e também como ferramenta potencial tanto para o fortalecimento do vínculo mãe-bebê, quanto para a comunicação entre o ser em formação e o mundo extra-uterino que não a voz falada, iniciou-se as investigações a respeito do tema, ou seja, o canto durante a gestação. A fim de orientar as reflexões, apresenta-se ao leitor, em linhas gerais, um recorte da revisão de literatura desenvolvida pela autora durante o curso de mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea, na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), entre os anos de 2017 e 2019, e que culminou na defesa da dissertação onde investigou-se a prática de canto direcionada ao período gestacional (VETTORELO, 2019).

Contudo, para se pesquisar o canto no período gestacional, se fez necessária a compreensão do processo histórico de construção do que tomamos por maternidade, ou seja, o trajeto percorrido pelas mulheres ao longo do tempo, dentro da cultura, levando-se em conta os códigos sociais vigentes, tensões sociais, valores, crenças e outros tipos de representações.

Um novo olhar sobre as formas de se vivenciar a maternidade, e algumas práticas que vão ao encontro desse pensar têm surgido e despertado o interesse de pesquisadores de múltiplas áreas do conhecimento, nos fornecendo informações relevantes para entendermos o processo de construção da ideia de maternidade, nos ajudando a refletir sobre as práticas que a envolvem, e sobre o viés desta pesquisa, o ato de cantar para o bebê, aqui tratado canto pré-natal.

1. A mulher, a maternidade e a cultura

Para se compreender a maternidade na contemporaneidade, é necessário inicialmente considerar que ela, a maternidade, é fruto de uma construção social. Esta afirmação faz parte do discurso de Dimenstein (1997), que ainda amplia a discussão enfatizando que a mulher, ao contrário do que diz o senso

comum, não tem uma predisposição natural à maternidade, e que seu significado foi construído dentro da cultura, variando entre sociedades e classes sociais.

O entendimento de cultura perpassa por interesses multidisciplinares como campo da antropologia, ciências sociais, econômicas, comunicação, entre outras, e ainda devido a sua transversalidade, conecta-se a vida cotidiana nos seus diversos contextos. É como uma rede de significados e atividades comuns que nunca está completa, ideia essa compartilhada por Geertz (1989) e Williams (2011).

Partindo desse princípio, podemos ponderar então, que para cada espaço, sociedade e lugar, a existencialidade possui uma significação distinta onde as práticas do cotidiano, podem ao longo do tempo consolidar características inerentes a determinada parcela de pessoas tornando-as simbólicas, mas principalmente desdobram-se nas particularidades dos indivíduos.

Portanto, para se compreender com amplitude a maternidade, devem-se levar em conta os códigos sociais vigentes assim como tensões sociais, correlatas a valores, crenças e outros tipos de representações. Não é possível refletir sobre a maternidade, desvinculando-a da realidade social a que a mulher gestante está inserida.

Com base nessa afirmação, é possível dizer que o significado da maternidade varia no tempo e espaço. Portanto, a partir deste momento, refere-se à maternidade no âmbito da cultura ocidental, considerando o espaço-tempo da contemporaneidade, levando em conta, além das alterações fisiológicas da mulher, a realidade em que a gestante está inserida, seu papel na sociedade, suas aspirações pessoais, deixando de lado preconceitos e afirmações científicas baseadas nas hierarquias decorrentes de arranjos sociais, que constantemente sofrem modificações.

Delassus (1999, p.25) traz a reflexão de que "O ventre é um mundo; sem dúvida, um mundo a ser explorado", e a compreensão dele deve se dar tanto para quem está dentro, quanto para quem está fora. O que o autor enfatiza, é que a gestação é um acontecimento tanto para a mãe, quanto para o bebê gestado, um trânsito entre dois mundos através dos corpos; para se compreender a maternidade, é preciso abandonar certas evidências e acompanhar a mulher por esse mundo, fazendo um diálogo entre carne, sensações, emoções e desejos. Nas sessões subsequentes, procura-se compreender as dimensões que envolvem a maternidade, seus silêncios e projeções.

2. A mulher, o ato de gestar e parir

De acordo com Odent (2000)[3], a mulher historicamente vem sendo condicionada para ser mãe, mas, durante essa formação que se inicia antes mesmo do seu próprio nascimento, no âmbito da cultura, esse aprendizado é negligenciado pela omissão de aspectos que incluem dor, infelicidade, silêncio, mudança de imagem, entre outros, que fazem parte do universo da maternidade. O choque entre desejos e realidade é vivenciado por muitas mulheres, desde o momento em que abandonam o desenrolar da maternidade, no sentido de vivenciar o estado gestacional considerando aspectos fisiológicos, em detrimento ao desempenho do papel de uma "maternidade social", herança que carregamos desde o século XVIII (ODENT, 2000, p. 166).

Entretanto, maternidade antes de tudo é corpo. Está no seu âmago. Não devendo ele, o corpo, ser negligenciado. É ali que tudo se inicia e, é nesse corpo sensível que todo o restante se desenrola. Para se aprofundar nesta discussão, considera-se importante dissociar a maternidade física, ou fisiológica, da maternidade psíquica, para assim prosseguir com outras discussões cujo foco é o canto pré-natal.

O corpo da mulher é mutável, tal qual a cultura e a sociedade. Portanto, há de se considerar, as alterações fisiológicas, psicológicas e sociais sofridas pela mulher gestante, que num emaranhado de emoções, hormônios e jogos sociais não abandona sua existência enquanto mulher para apenas tornar-se mãe. Ao mesmo tempo, ao se estudar a gestação não se pode contar com a certeza de que ela seguirá seu percurso até o ápice, que é o nascimento do bebê. Por isso, a pesquisa que lida com gestantes é um tanto quanto delicada, e deve considerar as intercorrências que a mulher pode vir a sofrer ao longo dos estágios gestacionais. Neste sentido, é válido salientaro posicionamento de que a mulher não é uma gestante, apenas está gestante, ou seja, é um estado transitório.

Quanto à maternidade, a dimensão física é extensamente estudada, e pode ser facilmente percebida. O resultado dos estudos sobre a maternidade física, ou gestação, fica a cargo das ciências médicas e é amplamente difundida ao longo do tempo. Destaco a fala de Delassus (1999):

> Eis por que a gravidez é tão mal compreendida, tão mal conhecida, e entendida apenas tecnicamente. Nela vemos apenas o desenvolvimento do embrião e do feto; examinamos as capacida-

[3] Referência mundial no que diz respeito ao parto humanizado.

> des e qualidades do corpo materno. Assim, reduzimos a gestação a um processo orgânico para o qual há excelentes especialistas (Ibidem, p. 23).

Delassus (Ibidem, p. 24) diz que "é a vida no interior da mãe, uma extraordinária fusão de duas vidas" e que ambas são nutridas por trocas. Estas trocas iniciam desde o momento da fecundação, que de acordo com Griffa e Moreno (2012), se dá a partir da fusão do espermatozóide com o óvulo, com a união dos gametas, dando início ao desenvolvimento embrionário, não somente em termos anatômicos e fisiológicos, mas também psíquicos.

Ainda, segundo os autores Griffa e Moreno (2012), cientistas de múltiplas áreas consideram que a partir da fecundação inicia-se a vida de um novo ser, com uma realidade biológica distinta da materna, com todas as determinantes hereditárias e individualizantes, ou seja, "origina-se uma natureza humana concreta, isto é, uma pessoa" (Ibidem, p. 11-12).

Não se considera pertinente nesse momento, discorrer excessivamente acerca da maternidade física, pois isso demandaria um estudo profundo e extenso, além de conhecimentos da área da medicina, a qual não foi objeto de estudo. Por isso, detém-se a destacar pontos transversais, de campos psicológicos, sociais e culturais que não menos importantes, fazem parte do que no senso comum conhece-se como maternidade. Como sugestão para possível interesse em assuntos ligados à maternidade física, se recomenda uma pesquisa exploratória no campo das ciências médicas e da saúde.

Para manter-se no eixo de discussão sobre a maternidade psíquica, se recorre a Delassus (1999), o qual cita existir uma negligência histórica a respeito do estudo da maternidade psíquica, isto é, a falta de compreensão a respeito da complexidade que envolve o processo de gestar, incluindo a banalização psicológica da mulher gestante, ideologias sociais e não reconhecimento de outros sentidos atribuídos à maternidade que não somente os atributos físicos necessários para se trazer uma criança ao mundo.

Ou seja, é importante estudar como se dá o processo de construção da maternagem[4]. Como a mulher se constitui enquanto mãe, dentro de sua singularidade. Desenha-se então, uma triangulação entre mulher x bebê x maternidade, onde a mulher deve exercer a função de mãe, o bebê que figura como um ser

[4] Enquanto a maternidade refere-se ao ato de gerar e parir, a maternagem é um termo psíquico utilizado para fazer referência ao empenho emocional da mãe depositado no bebê (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2014).

dependente dos cuidados de outrem, e que a priori, até seu nascimento é desempenhado pela mãe e, a função psíquica, a construção da identidade materna dentro da cultura.

> Enquanto a maternidade é tradicionalmente permeada pela relação consanguínea entre mãe e filho, a maternagem é estabelecida no vínculo afetivo do cuidado e acolhimento ao filho por uma mãe. O modo como se dará esse cuidado, segundo a antropóloga Kitzinger (1978), dependerá dos valores socialmente relacionados ao que é ser mulher e ao significado de um filho em um determinado contexto cultural (GRADVOHL; OSIS; MAKUCH, 2014, p.2).

Em atendimento a essas necessidades e expectativas individuais, reavivam-se as discussões e práticas que permeiam o ato de parir. Renascem junto à nova sociedade, os anseios da mulher contemporânea também no que se refere ao momento do parto, ao nascimento do bebê, e as relações sociais e afetivas representadas por este momento.

É fato que a maternidade sempre esteve presente entre as mulheres. O processo reprodutivo até o presente momento se deu através dos corpos femininos, e com ele todo o entorno que se discutiu anteriormente. Papéis, desejos, cultura, necessidades e biologia. Ou seja, tudo o que está em torno da gravidez. Porém, se faz necessário compreender como acessar esses registros que os corpos trazem, para assim permitir a esse corpo, mostrar o caminho e como estabelecer uma comunicação consciente.

E assim tem sido desde os primórdios da vida, onde as mulheres pensam e vivem seus corpos, sendo ele uma fonte de conhecimento que as direcionam a subjetivar tanto o gestar, como o ato de parir, tornando o parto simbólico e individualizante. No corpo e através dele os seres humanos se constituem enquanto sujeitos histórico, social e cultural, sobre o qual são construídos discursos, valores e padrões sociais, biológicos e culturais.

Assim, levanta-se algumas questões que se referem à cultura, gênero, maternidade, parto, nascimento e maternagem por se ter a percepção de que um olhar atento a cada um desses pontos subsidia informações mínimas necessárias para que se possa compreender o universo que envolve a gravidez e em contraponto, a criança que está por nascer. Mas o que dizer da influência da música, dos sons e do canto no corpo? Através desse questionamento é que se adentra a sessão

que se segue, onde se discute como a música e o canto, através de estímulos, podem criar conexões com o corpo, em especial a prática do canto durante a gestação.

3. A música, o corpo e o canto

De acordo com Blacking (2007) a música é um produto observável da ação intencional humana, e ao mesmo tempo um modo básico de pensamento, pelo qual essas ações podem ser constituídas. Para ele, o ato de cantar acompanha a humanidade antes mesmo de a linguagem se desenvolver, e é utilizado em diferentes contextos, de forma espontânea ou consciente.

De Fonzo (2018), reforça o discurso enfatizando que a aquisição da linguagem em nossa espécie é fruto de uma conexão ontológica, resultado da combinação de modificações físicas (estrutura do crânio, alongamento do pescoço, abdução da laringe, e formação do trato vocal supralaríngeo), comportamentais (dieta onívora, favorecendo o crescimento cerebral) e mentais (através do domínio de tecnologias de construção e instrumentos de pedra refinados).

Assim, vê-se que houve uma conexão social, através da melhoria da comunicação humana e das pequenas comunidades a partir da música, da dança e do canto, atividades estas geralmente praticadas juntas. Portanto, a coevolução dessas modificações (físicas, cerebrais, culturais e comportamentais), que atravessando gerações, ao longo de dezenas de milhares de anos vieram consolidar a habilidade linguística humana, são na opinião de DeFonzo (2018), a explicação mais plausível para justificar o surgimento da linguagem humana e suas manifestações, incluindo o canto.

Ainda, sob o olhar de Kasama e Brasolotto (2007), o homem é um ser social, sendo a comunicação responsável por grande parte da formação dos relacionamentos interpessoais. As autoras ainda citam Berretin et al. (2001), onde dizem que tanto a fala como a voz são importantes para se estabelecer o contato com o outro e com o mundo, exteriorizando sentimentos e pensamentos.

Quanto às ações dos sons e da música no corpo humano, eles atuam diretamente sobre nosso organismo, afetando o ritmo da nossa digestão, circulação, respiração e atividade cerebral, assim como são capazes de influir na pressão sanguínea, pulso e reações musculares como relaxamento e tensão (MUSZKAT, 2012).

Assim, à luz de Gainza (1987, p. 22), tem-se a afirmação: "A música e o som, enquanto energia, estimulam o movimento interno e externo do homem; impulsionam-no à ação e promovem nele uma multiplicidade de condutas de diferente qualidade e grau".

Ao pesquisar o trabalho de Campo e Martins (2014, p. 55), que investigaram os cantos rituais de tradição afro-caribenha, verificou-se a existência de cantos vibratórios, "que no passado serviram a propósitos rituais e que, portanto, exercem um impacto direto sobre a cabeça, o coração e o corpo dos atuantes". Para eles, a prática desses cantos ritualísticos era desde os tempos mais remotos, utilizada em diversas culturas para promover a expansão da consciência, assim como evocar a cura, proteção, fertilidade da terra, e bençãos na celebração de ritos de passagem.

Sobre os efeitos da música no corpo, segundo Thaut, McIntosh e Hoemberg (2015), acredita-se que ela é capaz de alterar determinados ciclos rítmicos em nosso organismo, ação que pode ser exemplificada através de um fenômeno chamado entrainment. Esse fenômeno ocorre quando se ouve a pulsação de uma música e organismo, através do pulso cardíaco busca ajustar-se, igualar-se ao estímulo externo.

Portanto, a música gera nos seres humanos comportamentos rítmicos e, estes podem ser divididos em três componentes: extração do pulso envolvendo o processamento auditivo, o *entrainment* que integra o sistema auditivo ao motor e por último a geração de padrão motor, que é o comportamento sensório-motor propriamente dito (FITCH, 2011).

Conforme Jones apud Santos (2016), o *entrainment* faz parte de um processo biológico, que envolve a percepção da regularidade de eventos temporais sonoros, capazes de adaptar sincronicamente oscilações internas da atenção a um evento externo. Essas informações nos levam a concluir os motivos pelos quais certas músicas causam sensações tão diferentes nos indivíduos: algumas se acalmam, outras sentem euforia e agitação.

De acordo com Campo e Molik (2012), a busca pela retomada da conexão entre o corpo e a mente, entre o mundo individual e externo, o consciente e o orgânico, e que segundo ele está perdido na sociedade ocidental, tem feito parte das experiências dos indivíduos na contemporaneidade. Com base nestas afirmações, pode-se considerar que o uso da música então, pode ser benéfico para a mulher gestante, onde a utilização da voz e dos sons pode vir a auxiliá-la, res-

peitando sua individualidade, permitindo a expressão de emoções, o equilíbrio entre corpo e mente, e sensação de bem-estar.

Segundo Hurtado (2015), a riqueza da utilização da música durante a gestação está em converter mãe e bebê em protagonistas da mesma experiência musical, unindo-os, reforçando laços, ao passo que estimula o desenvolvimento sensorial e cerebral do feto, melhora do estado emocional da mãe, reduzindo assim fatores de risco, além da preparação para o parto.

Por outro lado, durante a gestação, o corpo da mulher passa por intensas mudanças; não só hormonais, mas físicas, como o ganho de peso, equilíbrio, fadiga, e talvez a mudança mais intensa, que é a presença de outro corpo (feto) dentro dele. Esse corpo gravídico sofre então, a influência da vivência corporal da mulher, suas limitações e experiências. Tal qual a psique, ele, o corpo, também deve ser preparado para enfrentar esse período de mudanças profundas.

No decorrer da gestação, as mudanças apresentam-se graduais, acompanhando o processo de desenvolvimento do bebê, assim como a preparação para o momento do parto. Segundo Calais-Germain (2005), apesar de o momento do parto ter curta duração em relação ao transcorrer de toda a gestação, ele pode deixar cicatrizes e sequelas consideráveis na mulher, tanto físicas, como psicológicas. Por isso, a importância de preparar esse corpo para esse momento em especial.

É pensando nesse trabalho de preparação do corpo para o parto, que as vocalizações, a música e o canto podem figurar como coadjuvantes no processo de tomada de consciência corporal, onde a fisiologia do canto interliga-se as demandas do corpo como um todo (AUNEAU, 2002).

A tentativa neste momento é de esclarecer do que se trata afinal o canto pré-natal. Esta é uma tarefa difícil, pois existe pouca literatura científica que faça referência ao termo, apesar de se saber que o cantar acompanhou os seres humanos durante grande parte da evolução de nossa espécie (BLACKING, 2007).

Como o próprio nome diz, o canto pré-natal refere-se a experiência musical com o uso da voz, cantada ou vocalizada, durante o período gestacional. Este canto pode ser relacionado à experiência musical definida por Bruscia (2016), entendida como "uma pessoa, um processo musical específico, um produto de algum tipo e um contexto ou ambiente" (BRUSCIA, 2016, p.59).

Ou seja, o canto pré-natal é uma experiência musical contextualizada, onde a pessoa pode ser tanto a mãe (mulher gestante) como qualquer outra pessoa

que participe do processo. O processo seria a própria produção sonora, como emitir esses sons através do uso da voz, o produto é o resultado musical (canções, melodias, vocalizações, vibrações) e o contexto ou ambiente pode ser análogo a intencionalidade, como cantar como forma de preparação para o parto, durante o próprio trabalho de parto e nascimento do bebê, ou ainda, cantar para o bebê que ainda está no ventre materno, sendo portanto o canto pré-natal uma experiência multifacetada, envolvendo pessoas, processo, produto e contexto. O contexto é que vai demandar os diferentes processos aplicados ao canto pré-natal.

Quanto aos diferentes contextos, tomemos inicialmente a comunicação mamãe-bebê. O feto é um ser que ouve, compreende e sente, e durante a vida intrauterina, encontra-se em um ambiente acusticamente rico, constituído pelos ruídos internos do corpo da mãe, como movimentos digestivos, batimentos cardíacos e a própria voz materna, assim como sons externos, como voz do pai, irmão, músicas e outros sons e ruídos. Diversos autores citam os batimentos cardíacos da mãe como o som dominante no universo do feto, sendo capaz até mesmo de ficar registrado em sua memória e tornando-se este o primeiro elo de comunicação entre os dois. (POCINHO, 2011; FEDERICO, 2013; FRIDMAN, 1988; TOMATIS, 1999; WILHEIM, 1997).

Assim, o canto pré-natal não tem como proposta uma educação vocal voltada à performance. Não se pretende formar cantores e cantoras, mas sim, pais e mães cantantes. Esse é o termo mais adequado para elas: mulheres cantantes. E considerando que estas experiências musicais sejam significativas e emocionalmente intensas, acredita-se que a mãe seja capaz, através de mecanismos epigenéticos, passar informações musicais para o bebê. Esta é apenas uma hipótese, baseada nas leituras de pesquisas já publicadas sobre memória epigenética, como os trabalhos de Stuchlik (2014), Anker (2012), Fischer (2014) e Paschon, Alcaraz e Kihara (2014), e que poderão mais tarde, em outras pesquisas, através de estudos longitudinais serem comprovadas ou não. Então, essas experiências musicais poderão fazer parte a nível celular, da memória do bebê, respondendo assim a outras questões como o envolvimento musical de crianças que nascem em ambientes musicais, em "famílias de músicos"; questão estas já levantadas em outro trabalho (VETTORELO, 2018).

Durante a gravidez, a mãe, ao cantar, cria uma espécie de envelope sonoro, no qual o feto se desenvolve, registrando impressões indeléveis. Porém, para De Fonzo (2018), apesar de os efeitos neurobiológicos da música serem amplamente estudados e divulgados, o mesmo não ocorre especificamente com a dança e o

canto. É certo que o canto é obviamente música, mas com atributos, dinâmicas e consequências únicas. Segundo ela:

> [...] Cantando damos impulso a uma série de vibrações neuro-fisiológicas, que amplificam a energia gerada e a retêm, modificando-a com esta incrível caixa de ressonância que é o nosso próprio corpo (Ibidem, p.25) (tradução nossa)[5].

Hoje, segundo De Fonzo (Ibidem), a música e o canto não podem mais vigorar como meros eventos estéticos, frutos da criatividade e da arte, pois nos percursos de pesquisas, evidenciaram-se outras propriedades valiosas que fundamentam os argumentos de suas capacidades terapêuticas, de reabilitação e sensação de bem estar nos seres humanos.

De acordo com Pires, Galinha e Herédia (2017), o canto configura-se como uma atividade intensa que envolve todo o corpo, trabalhando em níveis como o respiratório, muscular e ressoador. E ainda, quando se canta em grupo, promove-se o bem-estar físico, melhora da função respiratória, além de trazer benefícios para a postura, coração e sistema imunológico, aumentando os níveis de vitalidade e contribuindo para o relaxamento.

> Para além dos benefícios físicos inerentes à atividade de cantar, vários estudos mostram que cantar em grupo traz inúmeros benefícios ao nível psicológico e social. A atividade de cantar pode promover a autoconfiança e a autoestima, melhorar a avaliação pessoal, a motivação, as competências sociais e o bem-estar, tendo um efeito positivo no estado de humor e, ainda, na estimulação cognitiva dos indivíduos (Ibidem, p. 157-158).

E é em meio a esse cenário que o canto pré-natal se mostra como uma possibilidade acessível à todas, pois o corpo é o instrumento. Assim, diferentes técnicas vem sendo estudadas e apresentadas tanto a comunidade científica como à sociedade em geral, possibilitando uma melhor compreensão de como o canto é experimentado durante a gravidez e parto, e ainda as influências dessa prática tanto para a vinculação mãe-bebê como para o estreitamento dos laços parentais, que envolvem toda a família, através do canto de músicas simples, praticadas durante a gestação e pós-nascimento.

[5] No original: "[...] cantando diamo impulso ad una quantitàdi vibrazioni neurofisiologiche, Che amplifican ol energiascaturita e latrattengono, modificandola com quella stupefacente cassa dirisonanza Che è il nostrostesso corpo" (DE FONZO, 2018, p.25).

4. As transversalidades do canto pré-natal

A gestação, apesar de ser um acontecimento natural da espécie humana, é envolta por processos biológicos, psicológicos e sociais. Algumas mulheres, durante a gravidez ou até mesmo antes dela, projetam e fantasiam sobre como deveria transcorrer esse período, e até mesmo como gostariam que se sucedesse o parto.

O que ocorre é que esse tipo de projeção pode vir a gerar sentimentos de ansiedade, melancolia, stress e outras emoções, fazendo com que a gestante procure apoio que as ajude a enfrentar esse período. E mesmo quando tudo ocorre bem, algumas mulheres gestantes demonstram um interesse especial com a saúde, bem-estar e busca de informações e conhecimentos que possam auxiliá-las durante a gravidez, parto e pós-parto. Então, em especial, durante este período, estas mulheres motivadas pelo potencial que a música pode apresentar, como instrumento de interação sensorial e natureza não verbal, consideram a prática, mesmo que esporádica, de alguma atividade que envolva música (FEDERICO, 2013). Se a música, em sua origem está biologicamente determinada à origem ontogenética da vida humana, pode-se acreditar que ela, a música, tem acompanhado a história da humanidade desde a antiguidade, estando presente em rituais por exemplo, onde a voz cantada desempenhava papel de destaque.

De acordo com De Fonzo (2018), a pesquisa sobre canto e voz tem origens muito distantes, com histórias de acontecimentos peculiares e elementos antropológico-culturais que despertam interesse, onde alguns refazem o caminho dos mitos, de antigas histórias tribais, dos poderes curativos dos xamãs que se confundiam com rituais religiosos. Desde a forma coral mais antiga da tragédia grega, à canção solista que aparece em meados do séc. II a.c, além do cantar como expressão artística do drama romano.

Nas culturas orientais e no norte da África, a prática do canto durante a gravidez e parto era muito representativa. Como exemplo, cita-se os mantras da cultura indiana, que se propagaram pelo mundo, incorporados à prática de yoga e meditação (CARVALHO; RODRIGUES, 2016).

De acordo com Oliveira (2017), a música na índia é uma manifestação muito antiga e de grande relevância cultural. Segundo ela, o uso da sílaba sagrada OM precede o surgimento do *sânscrito*[6], datado de cerca de seis mil anos a.C. A autora cita diversos livros que fazem referência a música vocal, além do registro de cânticos que alicerçaram a música indiana.

[6] Língua clássica indiana.

Apesar de existir pouca literatura que aborde as práticas de canto durante a gestação, o ato de cantar pode ser visto como relevante para o desenvolvimento do bebê e para o estreitamento de vínculo afetivo entre a mãe-bebê. Para melhor se compreender como o bebê recebe estes estímulos sonoros, se faz necessário saber que a percepção auditiva por vias aéreas é diferente de uma percepção por via líquida (no ventre), portanto, essa dificuldade de propagação do som no meio líquido pode ser minimizada através de técnicas de amplificação do som, como o canto.

O corpo humano é capaz de produzir, absorver e distribuir os sons, através dos ossos. Todo o nosso corpo vibra. E quando cantamos, por exemplo, podemos sentir as vibrações em nossa cabeça, face, peito, tórax, coluna e pernas. A mulher grávida em especial, pode fazer do seu corpo uma grande caixa de ressonância onde os ossos da bacia naturalmente formam uma espécie de "concha acústica" para o bebê (POTEL, 2011).

A Figura 1 permite uma maior compreensão das afirmações acima, na qual pode-se constatar onde os ossos do quadril através dos dois grandes ossos ilíacos tomam forma de "bacia", como um recipiente, que servirão como ressoadores para o bebê.

Figura 1. Ossos da bacia

Fonte: Google imagens.

Na Figura 2, pode-se observar a posição do bebê entre esses ossos, em posição cefálica (de cabeça para baixo):

Figura 2. Bacia como "concha acústica"

Fonte: http://www.mahadevi.com.br/2012/09/o-assoalho-pelvico-nagravidez.HTML

Neste ponto vale salientar que os tecidos que recobrem o ventre da mulher, assim como o líquido amniótico, servem como uma barreira acústica para a proteção do bebê que está com seu sistema auditivo em desenvolvimento. Essa barreira natural o protege de frequências muito intensas. Portanto, quando o estímulo sonoro parte de "dentro para fora", que é o caso do canto materno, ele pode ser percebido com maior intensidade do que estímulos externos (FEDERICO, 2013).

Outra observação importante de Federico (2013), diz respeito aos sons inesperados. Esses sons são tratados por ele, como ruídos que acontecem esporadicamente e sem controle, inseridos no dia-a-dia da mãe e que podem suscitar reações inesperadas no feto, como chutes, e movimentos bruscos. Esses sons, muitas vezes são ainda desconhecidos pelo bebê, que já está a aprender e

registrar informações, como se viu anteriormente. Para a mãe podem parecer rotineiros, mas novos para o feto. Isso irá ocorrer também após o nascimento, o que é motivo de choro por parte dos bebês, mas que após exposições repetidas, acabam acostumando-se com o estímulo.

Além dos estímulos sensoriais, o feto também responde a estímulos químicos, que são diretamente ligados ao estado emocional da mãe que libera em sua corrente-sanguínea substâncias, como a endorfina, que atingem a placenta e são absorvidas por ele. Quando esta se põe a cantar, gera automaticamente uma sensação de bem-estar que é transmitida a ele.

Existe uma memória que se instala através do ouvido, e esta memória é acionada a cada vez que o bebê depois de nascido ouve a canção que a mãe lhe cantava enquanto ainda estava no ventre, e aquela sensação promovida pelo banho de endorfina que recebia da mãe, agora é produzida pelo seu próprio corpo, através da audição e memória de uma música ou som específico.

Este argumento pode ser sustentado ainda por Sloboda (2008, p. 201) que fala: "[...] o processo de escuta costuma envolver a audição repetida do mesmo material, de modo que sua estrutura interna se torne mais e mais conhecida", e por Gordon (2008), quando nos apresenta sua teoria de aprendizagem musical, a natureza da audiação e a importância da memória musical, apesar de este ter suas pesquisas voltadas para o desenvolvimento musical da criança a partir do nascimento.

Ainda, segundo Potel (2011), o trabalho sistemático da prática de canto pré-natal pode proporcionar para a gestante, além de segurança no uso da voz, um ambiente de acolhimento para o bebê através da voz da mãe, do parceiro e/ou do grupo que a acompanha, facilitando a comunicação espontânea de sentimentos e emoções que fortalecem seu vínculo e melhoram o humor em geral, além de que a consciência corporal influencia favoravelmente a respiração e a postura.

Assim como as vibrações sonoras são perceptíveis pelo feto, o mesmo acontece com o corpo da mãe, quando esta se põe em contato com outras fontes sonoras ou sua própria voz. Destaca-se neste momento que o processo de escuta perpassa todo o corpo, e que as primeiras sensações que todos nós experimentamos são propiciadas pela pele, que funciona como uma verdadeira "superfície de escuta". Isso ocorre quando o feto, ainda no ventre materno é capaz de perceber os primeiros reflexos de como o som age no seu corpo através das vibrações

proporcionadas pelo líquido amniótico no qual está imerso, as quais se refletindo em sua pele e ossos (DELASSUS, 1999).

Não se discutirá neste momento os efeitos da música e dos sons no desenvolvimento do bebê, pois esta é tarefa para um outro momento, detém-se apenas em registrar que além de respostas físicas, os bebês respondem também a aspectos emocionais, estabelecendo então, o sistema de elo intrauterino, também citado por Verny e Kelly (1993).

A habilidade de reagir aos estímulos, de receber e responder aos sinais emitidos pelo corpo da mãe, torna-se uma tarefa relativamente fácil e após o nascimento constituem uma das maiores proteções frente as incertezas do mundo sendo, portanto, interessante para os dois, que esses elos permaneçam em estreita ligação.

Segundo Wilheim (1997), a apreensão da experiência da vida intrauterina se faz por meios imprecisos e desconhecidos, mas através do conhecimento das possíveis vias de comunicação, facilita-se o estabelecimento e fortalecimento dos elos entre mãe e filho. Estas vias podem verificar-se, conforme Pocinho (2011), de três maneiras. Para facilitar o esclarecimento, elaborou-se um quadro com base nas características das três fases, que são:

Quadro 1. Elos de comunicação intrauterina

ELO	DESCRIÇÃO
FISIOLÓGICO	Tipo de comunicação involuntária onde o corpo da mãe comunica-se através de hormônios, fluxo sanguíneo, placenta além dos nutrientes necessários para o desenvolvimento do feto, e o feto por sua vez, garante o bom funcionamento endócrino da mãe, desencadeando mudanças físicas, por exemplo.
COMPORTAMENTAL	Consiste em comunicação voluntária, como períodos de descanso, sono, carícias na região abdominal, comunicação verbal através da fala ou do canto dirigido. Por outro lado, o feto se comunica com movimentos e chutes por exemplo.

SIMPÁTICO	Na comunicação por simpatia, existe uma relação extra-sensorial. São as emoções, medos, ansiedades. A comunicação por simpatia funciona como um radar afetivo, onde as emoções maternas menos perceptíveis são capazes de serem registradas pelo feto. Diz respeito também as experiências oníricas.[7]

Fonte: Quadro desenvolvido pela autora, baseada em Pocinho (2011); Verny e Kelly (1993).

A prática do canto pré-natal permite a mulher comunicar-se com o bebê através destas três vias. A primeira, pode ser acessada por via hormonal, onde a mulher, durante o canto, produz uma série de hormônios, entre eles a endorfina e a ocitocina, que é o responsável pela sensação de prazer, felicidade e é conhecido como o hormônio do bem estar (ROJAS, 2017).

Já o acesso comportamental é mais facilmente verificado, pois o próprio ato de cantar para o bebê, é fruto do comportamento. Os movimentos corporais da mãe, que acompanham o ritmo ou melodia da música podem ser percebidos pelo feto e este por consequência, participa junto dela, e o acesso por via simpática que se dá através das sensações experimentadas pela mãe. Sentimentos que podem vir a aflorar durante o cantar, como alegria, bem-estar, felicidade, assim como possíveis frustrações, medos e inseguranças.

5. Considerações finais

Pensando sobre a maternidade no âmbito da cultura, uma revisão bibliográfica cuidadosa é essencial para a compreensão de como a maternidade tal qual a conhecemos ou vivenciamos na contemporaneidade é fruto de um processo de construção social. Através de uma breve revisita ao passado histórico, é possível perceber como a ideia de maternidade vem se transformando ao longo do tempo, e pode-se observar que o nível de vínculo-afetivo com o bebê in útero, assim como a vivência ou construção da maternidade é um processo individual, assim, os comportamentos são fruto de desejos, aspirações pessoais, assim como imposições culturais, que podem causar desequilíbrios psíquicos quando em

[7] Quanto às experiências oníricas, o feto começa a sonhar a partir da 23ª semana gestacional, e é por meio delas que elabora experiências internas (Wilheim, 1997, p.41).

choque com a subjetividade da gestante.

Conduziu-se estas reflexões sem a preocupação de se dar conta de provar algo ou meramente descrever o que seria o canto pré-natal, mas uma tentativa de aproximação com o tema, que despertou o interesse desta pesquisadora. Este estudo foi incorporado às próprias práticas enquanto profissional da área da música para assim levar as afirmações sobre a importância do canto na etapa pré-natal, em suas transversalidades, onde o ato de cantar pode levar as gestantes a estabelecer uma comunicação com elas mesmas, seus corpos e psique, através de exercícios de respiração e ressonância, atividades musicais lúdicas, canto de músicas do repertório individual, assim como exercícios físicos aliados a emissão sonora específica para a estimulação de áreas, como períneo, abdômen, pelve, tórax, braços e pernas.

Através do canto pré-natal, a gestante pode ser conduzida ao estabelecimento de sua consciência corporal, onde ela, após a prática sucessiva, será capaz de perceber as mudanças de sua voz, que se adapta e muda à medida que o corpo em sua totalidade se prepara para gerar, e receber o bebê que está a caminho.

De acordo com Grape et al. e Kreutz et al. apud Carvalho e Rodrigues (2016), apesar de existir evidências científicas que abarcam o impacto da voz cantada em adultos, na diminuição de hormônios como o cortisol por exemplo, e sobre o impacto da improvisação vocal na liberação de ocitocina, que é o caso das pesquisas de Keeler et al. (2015) e Weinstein et al. (2016), se faz necessário a investigação do impacto do canto pré-natal através de indicadores biológicos durante a gravidez, no parto e puerpério.

Esta pesquisadora acredita ser necessária a análise aprofundada sobre os impactos do canto pré-natal a níveis fisiológicos, psicológicos e em especial a níveis biológicos, que é o caso da memória epigenética transgeracional e memória fetal, englobando uma pesquisa multidisciplinar, apoiada nas ciências médicas, psicológicas e musicoterápicas. Não menos importante, deve-se pesquisar as vocalizações no trabalho de parto e verificar os efeitos da voz cantada na diminuição da ansiedade, liberação de endorfinas, que são as causadoras da sensação de bem-estar, assim como a ligação afetiva entre mãe e bebê através da produção de ocitocina, o que não foi possível neste momento devido às limitações de competência dentro da área de formação da pesquisadora.

Ao término deste capítulo, proponho que as investigações acerca do canto pré-natal, e de outras práticas vocais no período gestacional sejam discutidas e

publicadas, de forma transdisciplinar, para juntas, sustentarem de forma empírica as reflexões traçadas neste momento. Acredita-se que este tema esteja longe de esgotamento. Ao contrário; muito se tem a descobrir sobre as potencialidades e as transversalidades do canto pré-natal.

Referências

ADORNO, Theodor. Fragmentos sobre música e linguagem (Tradução de Manoel Dourado Bastos). Marília: Trans/Form/Ação, v.31, n.2, p.167-171, 2008. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010131732008000200010&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 05 de agosto de 2018.

ANKER, Philippe. Stroun, Maurice. Circulating nucleic acids and evolution. In: Expert opinion on biological therapy. Junho de 2012. V. 1, p.113-7, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/221865490_Circulating_nucleic_acids_and_evolution. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.

AUNEAU, Caroline. La preparation à la naissance par le chant prénatal. Tese de doutorado em medicina. Ecole de Sages-Femmes Albert FRUHINSHOLZ, NANCY. 2002. Disponível em: http://caroline.auneau.esf.free.fr/memoire.PDF. Acesso em: 10 de Julho de 2018.

BACCHIOCCHI, Samuele. The Christian and Rock Music.Michigan: Biblical Persepectives, 2000. Disponível em: http://www.anym.org/pdf/the_Christian_and_rock_music_samuele_bacchiocchi.pdf. Acesso em: 06 de setembro de 2016.

BERRETIN, Giédre et al.; *Modelo alternativo de atendimento fonoaudiológico voltado aos distúrbios da voz*. In: FERREIRA, Léslie Piccoloto; COSTA, Henrique Olival. (Org.). Voz ativa: falando sobre a clínica fonoaudiológica. São Paulo: Roca, 2001. p. 1-9.

BESSON, Mireille; CHOBERT, Julie; MARIE, Céline. Transfer of Training between Music and Speech: Common Processing, Attention, and Memory. Frontiers in Psychology, v. 2, n. May, p. 1–12, 2011. Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3125524/. Acesso em: 19 de novembro de 2018. doi:10.3389/fpsyg.2011.00094

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. Cadernos de campo. Revista dos Alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade

de São Paulo (PPGAS-USP) n.16. São Paulo: 2007. p. 1-304. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50064/55695. Acesso em: 19 de novembro de 2018.

BRUSCIA, Kenneth E. *Definindo Musicoterapia*. Trad. Marcos Leopoldino. Dallas: Barcelona Publishers, 2016.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. *O períneo feminino e o parto: elementos de anatomia e exercícios práticos*. São Paulo: Manole, 2013.

CAMPO, Giuliano; MARTINS, Janaina Trasel. Cantos rituais de tradição na prática do performer: Jerzy Grotowksi, Maud Robart e Thomas Richards. Revista Urdimento (UDESC), v.1, (n.22), p. 53-62, 2014. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14145731012220140 53. Acesso em: 02 de março de 2018.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. Tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012. 304 p.

CARVALHO, Maria Eduarda Salgado. RODRIGUES, Helena. A musicoterapia e o Canto Pre-Natal: contributos nos cuidados de saude materna. In: Revista da associação portuguesa dos enfermeiros obstetras. n.17, 2016. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/43282. Acesso em: 21 de novembro de 2018.

DE FONZO, Mirella. Neurocanto: *Salute e benessere con le arti terapie*. Armando Editore, 2018.

DELASSUS, Jean-Marie. *O sentido da maternidade*. São Paulo: Paulinas, 1999.

DIMENSTEIN, Magda. Representações sociais da maternidade de pacientes e terapeutas: Questões para a prática da Psicologia nos Serviços Públicos de Saúde de Teresina-PI. Seção 5. In: ZANELLA, A. V. et al. Psicologia e Práticas Sociais. Porto Alegre: Abraposul, 1997. Disponível em: http://books.scielo.org/id/886qz/pdf/zanella-9788599662878-35.pdf. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

FEDERICO, Gabriel. *Viaje musical por el embarazo: musicoterapia prenatal*. 2 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Kier, 2013.

FISCHER, André. Epigenetic memory: the Lamarckian brain. The EMBO

Journal. 2014. n.33(9). p. 945-967. Disponível em: http://emboj.embopress.org/content/early/2014/04/09/embj. Acesso em: 13 de fevereiro de 2018.

FITCH, Willian Tecumseh. The biology and evolution of rhythm: unravelling a paradox. In: REBUSCHAT, Patrick., et al. Language and Music as Cognitive Systems. [S.l.]: OUP Oxford, 2011. p. 356. Disponível em: https://people.finearts.uvic.ca/~aschloss/course_mat/MU320/Global%20Rhtyhm%20and%20Human%20Consciousness/ARTICLES%20AND%20REFS%20FOR%20320/FitchParadoxOfRhythm.pdf. Acesso em: 05 de janeiro de 2019.

FRIDMAN, Ruth. *El nacimiento de la inteligencia musical*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1988.

GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de psicopedagogia musical*. Trad. Beatriz A. Cannabrava. 3 ed. São Paulo: Summus, 1987.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

GRADVOHL, Silvia Mayumi Obana; OSIS, Maria José Duarte; MAKUCH, Maria Yolanda. Maternidade e formas de maternagem desde a idade média à atualidade. Pensando fam., Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 55-62, jun. 2014. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-494X2014000100006&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 05 de janeiro de 2019.

GRIFFA, Maria Cristina; MORENO, José Eduardo. *Chaves para a psicologia do desenvolvimento: vida pré-natal, etapas da infância*. Trad. Vera Vaccari. 7 ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HURTADO, Mercedez García. *Embarazo y prevencion: estimulación prenatal auditiva*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2015.

KASAMA, Silvia Tieko; BRASOLOTTO, Alcione Guedini. Percepção vocal e qualidade de vida. Pró-Fono Revista de Atualização Científica, Barueri (SP), v. 19, n. 1, p. 19-28, jan.- abr. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/%0D/pfono/v19n1/02.pdf. Acesso em: 06 de janeiro de 2019.

KEELER, Jason. et al. The neurochemistry and social flow of singing: bon-

ding and oxytocin, Frontiers Human Neuroscience, v. 9, n. 518, 2015. Disponível em: https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2015.00518/full. Acesso em: 06 de janeiro de 2019.

MUSZKAT, Mauro. *Música, neurociência e desenvolvimento*. In: JORDÃO, Gisele; ALLUCCI, Renata R.; et al. (coord). A Música na Escola. São Paulo: Allucci & Associados Comunicações, 2012. p. 64-79.

NETTL, Bruno. *The Study of ethnomusicology: Twenty-nine issues and concepts*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1983.

ODENT, Michel. *Gênese do homem ecológico: mudar a vida, mudar o nascimento: o instinto reencontrado*. São Paulo: TAO Editorial, 1981.

_____. *A cientificação do amor*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

_____. The Right to Challenge Tradition and Cultural Conditioning. In: Midwifery Today, Issue 119, Autumn, 2016. Disponível em: https://midwiferytoday.com/mt-articles/right-challenge-tradition-cultural-conditioning/ Acesso em: 13 de novembro de 2018.

OLIVEIRA, Julicristie. M. Yoga: Sonoridade, alimentação e dietética.Segurança Alimentar e Nutricional, Campinas, SP, v. 24, n. 2, p. 192-201, dez. 2017. ISSN 2316-297X. Disponível em:

https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/san/article/view/8649905/17430. Acesso em: 11 jan. 2019.

PASCHON, Vera, ALCARAZ, Ana Carolina; KIHARA, Alexandre Hiroaki. Formação da memória está associada com mecanismos epigenéticos que são passados de geração para geração (cérebro lamarkiano). Jornal eletrônico do instituto Nanocell. v. 1, n. 11, 13 de maio de 2014.

PIRES, Anabela. GALINHA, Iolanda Costa. HERÉDIA, Afonso de. Estudo Experimental: Impacto de Grupos de Canto no Bem-estar Subjetivo de Seniores. In: Psychology,Community& Health. V.6, p.186–200, 2017. Disponível em: https://pch.psychopen.eu/article/viewFile/159/pdf. Acesso em: 19 de novembro de 2018.

POCINHO, Margarida Dias. *A música na relação mãe-bebê*. São Paulo: Instituto Piaget, 2011. 176p.

POTEL, Marie-Laure. *Le chant prenatal*. 1 ed.Mondovì: Déslris, 2011.

ROJAS, Gleidy Vanessa Espitia. Ansiedade e voz cantada: parâmetros clínicos e efeitos da administração aguda de ocitocina em homens. Tese de doutorado apresentada à faculdade de medicina de Ribeirão Preto, USP. 199 p. 2017. Disponível em: http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/17/17151/tde-17042018-141754/en.php. Acesso em: 19 de novembro de 2018.

SANTOS, Pedro Paulo K. B. Entrainment e modelos cognitivos de percepção métrica. Anais do XXVI congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música – ANPPOM. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307921080_Entrainment_e_Modelos_cognitivos_de_percepcao_metrica. Acesso em: 06 de janeiro de 2019.

SLOBODA, John. *A Mente Musical: A Psicologia Cognitiva da Música*. Trad. Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

STUCHLIK, Ales. Dynamic Learning and Memory, Synaptic Plasticity and Neurogenesis: An Update. Frontiers in Behavioral Neuroscience v.8, abril, p.1-6, 2014. Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3978286/. Acesso em: 06 de fevereiro de 2018.

TOMATIS, Alfred A. *A Noite Uterina*. Porto Alegre: Instituto Piaget, 1999.

VERNY, Thomas; KELLY John. A vida secreta da criança antes de nascer. (Col.). 3ª ed. São Paulo: C. J. Salmi (ed.), 1993.

VETTORELO, Jéssica Melina B. A presença da música no contexto familiar: uma possibilidade para o despertar musical da criança. In: PALHARES, Taís Helena; PRADA Teresinha (Orgs.)Música, estudos culturais e educação: trajetórias e perspectivas pesquisa.. Curitiba: CRV, 2018.

WEINSTEIN, Daniel. et al. Group music performance causes elevated pain thresholds and social bonding in small and large groups of singers, Evolution Human Behavior. v.1, n. 37, p. 152-158, 2016.

Disponível em: https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4856205/. Acesso em: 06 de janeiro de 2019.

WILHEIM, Joana. *O que é psicologia pré-natal*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 76p.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: De Coleridge a Orwell*. São Paulo: Vozes, 2011.

Capítulo 5 - Reelaborando Narrativas: compor e performar para/na Viola-de-cocho

Abel Santos Anjos Filho[1]

Teresinha Prada[2]

A intenção do presente texto é descrever o tratamento dado a um conjunto de obras musicais que envolvem a Viola de Cocho em conformações fora de seu eixo habitual, tratando da composição musical para esse instrumento a partir de uma vivência cultural tradicional que transita entre composição e performance, com singularidades de aspectos que serão tratadas pelo método especulativo, apoiado na análise de obras musicais e descrição textual das suas resultantes sonoras. Estudos culturais demonstram um debate sobre essa espécie de negociação com a tradição, de suas manifestações no trânsito desde o tradicional até a performance cultural, cuja experiência estética se liga por demais à performance, em uma imagem social e expectativa atenuada da Viola-de-cocho, já traspassada por um fazer cultural estendido.

As origens de grande parte dos instrumentos musicais mundo afora têm suas procedências descritas por diversas genealogias, raramente com precisão e concordância absolutas. Com a Viola-de-cocho também isso acontece; mistura-se a, no mínimo, duas vertentes: a antiquíssima Viola, termo genérico de inúmeros exemplares ibéricos de cordas esticadas entre um tampo e um braço de madeiras (OLIVEIRA, 1982, p. 184; HENRIQUE, 1987, p. 171), e a personalíssima pantaneira, de cocho escavado, cuja originalidade espantou construtores portugueses (ANJOS FILHO, 2002, p. 145). Assim pesquisas anteriores concordam em um ponto, a Viola-de-cocho está imersa na prática musical que se realiza na região pantaneira, no centro-oeste brasileiro.

[1] Doutorado em Estudos de Linguagem pelo Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente das disciplinas de História da Música no Ocidente na Graduação em Música da UFMT. recantodyanjos@gmail.com

[2] Doutorado em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Docente de Violão na Graduação em Música e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). teresinha.prada@gmail.com

Para além de recobrar a memória dessas genealogias, vamos abordar a composição musical original e hodierna para esse instrumento antigo; o ato de compor mistura-se aqui à imediata performance, posto que o compositor em foco, Abel Santos Anjos Filho[3], vislumbrou compor para difundir essa vertente sonora, a das cordas dedilhadas da Viola-de-cocho.

Figura 01. Exemplar de Viola-de-cocho

Fonte: Acervo particular de Abel Santos

[3] Como artista, adota o nome de Habel Dy Anjos. Mineiro de Uberaba (1960), é compositor de diversas obras musicais de caráter erudito, sacro e popular. Dentre elas, destacam-se o Hino à Bandeira de Mato Grosso, a Sinfonia Pantaneira (primeira obra do mundo para Viola de Cocho e orquestra), os Hinos dos municípios de Campo Verde, Mirassol D'Oeste e Santa Terezinha (MT). Como realizador e arranjador musical, produziu dezenas de CDs sobre a cultura regional, Cururu e Siriri, e de artistas regionais. Recebeu diversos títulos, entre os quais "Cidadão Cuiabano" (1996). Como palestrante, divulgou o instrumento pantaneiro em Universidades Portuguesas (Porto, Aveiro e Évora) e em Paris (Sorbonne). Como Concertista, apresentou-se em Paris, entregando solenemente uma Viola de Cocho ao "Musée de L'Homme" em nome do povo brasileiro, e no Brasil já realizou inúmeros récitas sempre acompanhado da Viola de Cocho em ciclos do SESC, Projeto Pixinguinha, bem como no "Ano do Brasil na França". Como pesquisador, foi Bolsista de Investigação Científica pela Fundação CalousteGulbenkian de Lisboa, realizando trabalhos de pesquisa sobre a Viola-de-cocho em território europeu, cujo teor histórico/musical encontra-se documentado no Livro/CD Uma Melodia Histórica. Em 2020, foi-lhe outorgado o título de Doutorado por Notório Saber, pela Universidade Federal de Mato Grosso.

Compor para um instrumento tradicional é tarefa que se liga a dissuadir antigos rótulos, posto que as obras musicais em foco apresentam diferentes conformações em relação ao referencial de uma Viola-de-cocho, porém tal contorno teórico não é de todo ausente à academia: o pesquisador Francisco Lopes Santos Filho (2013) abordou o uso da viola de cocho em obra musical contemporânea de autoria de Roberto Victorio; Edigelcio de Oliveira(2014) apontou o uso nas rezas e no Cururu; em andamento, sabemos do projeto de Sidnei Duarte no programa de Estudos de Cultura Contemporânea (2017) que também aborda o universo poietico da Viola-de-cocho;e em muitos Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) do Departamento de Artes da UFMT o instrumento aparece associado às manifestações típicas e festas locais.

Já o presente texto aborda o processo de criação de obras originais, distintas em suas formações, que se utilizou da Viola-de-cocho como meio expressivo, instrumental, mas também centralizador em uma prática tradicional que não se quer, no entanto, enrijecida em sua utilização, daí que podemos aludir a uma espécie de visão estendida para essa viola.

Compostas entre 1997 e 2010 por Abel Santos, tais obras são colocadas em cena nesse texto pela problemática da experiência de criar para um instrumento de práticas coletivas socialmente bem específicas, abrigadas no seio do Planalto Central, a partir de temáticas que sugerem suas histórias cotidianas. No entanto, o que isso pode significar numa cidade ribeirinha como Cuiabá? Cidade-base de discussões sobre a reelaboração de tradições e o imaginário (urbano e rural) que o repertório de viola de cocho solista evoca. Acreditamos que há uma expectativa cultural que será negociada com as resultantes sonoras.

Assim, pautada pela relação entre este instrumento de inconteste uso tradicional para as manifestações do Cururu e Siriri, no imaginário da cidade – do seu rio às suas ruas –, veremos uma busca de sentido(s) do que é compor e performar para/na Viola-de-cocho de maneira solística e as fraturas e tensões que naturalmente acontecem. Para isso, utilizaremos da análise musical e apoiados em teorias que conceituam criação e performance de um repertório e possíveis aberturas culturais e sociais, tentando refletir parte da conjuntura cultural na cidade de Cuiabá, em especial no movimento cururueiro.

Examinando o diálogo entre reminiscências e novas criações, apontamos o processo criativo que produziu a partir de "imagens geradoras", como afirma Cecília Salles (1988, p. 55), "que agem sobre a sensibilidade do artista (...) pro-

vocadas por algum elemento primordial". As circunstâncias da (con)vivência com os cururueiros e a trajetória de criação artístico-musical de Abel Santos reuniram as condições que não resistiram ao que pode ser chamado de um "gênero impuro" (CANCLINI, 1997, p. 309-326), temporal e estilisticamente pensando, ou seja, não se encontrará mais uma obra musical com Viola-de-cocho em sua forma original "pura", mas cada vez mais singular, quiçá, fruto de ilimitadas relações e misturas.

Ao se reconhecer essas diferenças, tal seja, a música para Viola-de-cocho de ontem e hoje, permite-se pronunciar aspectos de singularidades da criação, de elementos supostamente transformadores, e o que isso acarretaria em termos de questões de autenticidade e "descolecionamento" (CANCLINI, 1997, p. 304), que modos de existência, na cidade de Cuiabá e entorno, podem impor pelo forte referencial do instrumento em foco.

Reportamo-nos, além de García Canclini, para pensar e ler essa produção musical contemporânea pelas seis peças que ora se tornam corpus deste texto, em Luigi Pareyson (2001) para a abordagem da Poética, e nesse caso musical, dentro de uma sociedade e estilo já fortemente dispostos. Outrossim, a vivência com criadores da música tradicional para Viola-de-cocho possibilitou negociar, compartilhar e estabelecer trocas, que, acreditamos, permeiam o processo da criação de composições a que estaremos submetendo à posterior análise.

Seguindo as ideias de Moore, Madsen Jr. e Madsen (2017) sobre a pesquisa experimental em Música, firma-se a ideia de um método filosófico-especulativo quanto às mudanças engendradas na Viola-de-cocho, evidenciadas pelo conjunto de seis obras que queremoscolocar como amostragem da transição de uma utilização do instrumento, manifestamente cultural, para a singularidade do uso nas músicas autorais de Abel Santos, o que a torna uma pesquisa qualitativa, indo direto ao material selecionado. Como afirmam:

> A especulação refere-se à investigação de qualquer aspecto da música, tendo como meta as projeções para o futuro. (…) Os pesquisadores qualitativos podem passar longos períodos como "observadores participantes" na tentativa de compreender a cultura específica de determinado grupo ou contexto. (…) Em uma perspectiva histórica, a musicologia é geralmente considerada uma ponte entre as áreas filosófica e histórica e quase sempre envolve análise, crítica e especulação. (MOORE, MADSEN JR. & MADSEN 2017, p. 30)

Tal especulação é fortemente embasada então em uma conceituação. No entanto, às experiências estéticas, os referidos autores supracitados reiteram o quão complexo é o trabalho especulativo adentrando nas questões da estética, sem se arriscarem a concluir uma definição única: "Talvez essa 'experiência estética mística' represente o amálgama das sensibilidades emocional e intelectual, o qual é modificado e reforçado ao longo do tempo (MOORE, MADSEN JR. & MADSEN 2017, p. 72).

A ponte metodológica da Musicologia para os Estudos Culturais encontra-se nos chamados "aspectos extramusicais da música", algo muito interessante que foi sendo cada vez mais reforçado pela Etnomusicologia, mas antes, vejamos o que dizem os mesmos autores sobre isso: "Considerações extramusicais são definidas como todos os aspectos da música que incluem áreas estranhas à arte como arte", e exemplificam com os usos da música para fins de "cooperação, socialização, melhora da autoestima, enriquecimento moral e assim por diante". No entanto, "mesmo considerando que muitos benefícios adicionais podem resultar das atividades musicais, estes precisam ser demonstrados" e cabe ao pesquisador "medir apenas os atributos do mundo empírico" (MOORE, MADSEN JR. & MADSEN 2017, pp.72-73). A tarefa é saber como esses atributos (extramusicais) poderiam ser apreendidos e como descrevê-los dentro de um método em que estamos engajados.

Outrossim, olhando a metodologia da Etnomusicologia, esta se liga a gêneros musicais "que vão muito além de estilos da música ocidental de concerto" (LÜHNING & TUGNY, 2016, p. 38) – essa seria uma visão, digamos, mais clássica da Etnomusicologia; e no tocante à "Etnomusicologia e outras áreas afins", as autoras apontam as dificuldades e tecem uma interessante consideração:

> (...) só recentemente ocorreram os primeiros casos de busca por possíveis emissões de laudos etnomusicológicos em relação ao impacto de questões como ocupação de terras, barragens hidrelétricas, igrejas evangélicas, tradições culturais específicas e a importância de práticas musicais em determinados contextos socioculturais, procedimento corrente há muito tempo nas áreas de antropologia e do patrimônio artístico histórico. (LÜHNING & TUGNY, 2016, p. 40)

Sendo assim, a Etnomusicologia na sociedade brasileira, pontuam as mes-

mas autoras, tem um potencial em atuar em "contextos não hegemônicos da construção do conhecimento" (LÜHNING & TUGNY, 2016, p. 41).

Finalizando, gostaríamos ainda de trazer o aspecto da vivência/experiência para essa discussão metodológica, com as considerações de Cambria, Fonseca e Guazina:

> A experiência é também central para a pesquisa-ação participativa. Sua atenção principal, todavia, é direcionada às experiências cotidianas das pessoas com as quais os pesquisadores trabalham. O sociólogo colombiano Orlando Fals Borda, um dos teorizadores mais importantes da pesquisa participativa, tem usado o conceito de "vivência" para se referir à experiência de vida das pessoas que participam na pesquisa e que representa a própria base (…) sobre a qual um conhecimento transformador pode ser produzido por elas mesmas, coletivamente, através de um processo dialógico de práxis. (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, p. 129).

Assim, temos que tanto nossa experiência e vivência com a Viola-de-cocho, bem como nosso constante diálogo e negociação com a sociedade ribeirinha farão parte da análise e descrição desse trabalho, não como meros "informantes" mas como "agentes historicamente situados nos processos sociais que definem os significados e as possibilidades de suas culturas musicais que (…) são produzidos relacionalmente e vivenciados pelas pessoas, dentro de diferentes formas de lutas, discursivas, simbólicas ou até mesmo físicas" (CAMBRIA, FONSECA & GUAZINA, 2016, pp. 129-130).

1. No encontro de culturas, um cocho que se fez viola...

Desde as mais remotas épocas, a Música vem permeando a História da Humanidade. Diversas foram as adaptações produzidas pelo espírito criativo do ser humano que, diante de carências de recursos, tomou iniciativas que atenderam às demandas profundas de seu espírito. Em Mato Grosso, esta capacidade de adaptação de utensílios domésticos em outros usos fez por se manifestar um notável instrumento de cordas denominado "Cotchin", cocho-viola e mais tarde reconhecido por Viola-de-cocho.

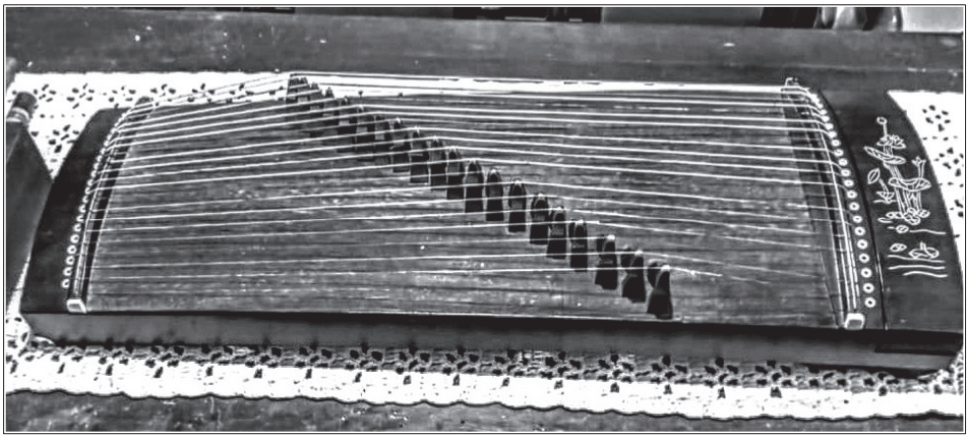
Por meio de uma vertente qualitativa, buscamos identificar, em uma perspectiva histórica, a origem, identidade e os processos de trabalho relacionados com este instrumento, suas tendências de inserção e significado na cultura re-

gional. Tal empreitada resultou em dois livros (ANJOS FILHO, 1993 e 2002), bastante referenciados até hoje.

Temos em conta que o Homem carrega em seu âmago necessidades artístico-musicais, postas em relevo por sua trajetória já analisada em estudos arqueológicos que demonstram que, desde o período pré-histórico, viu-se irreprimivelmente refletido pelas artes e nomeadamente pela música, que aqui nos interessa em especial. Não há pois como negar o fato de que uma simples centelha de manifestação de intenção, gerada para colocar em movimento a mão de um/homem/mulher, fê-lo(a) experimentar e alterar os rumos da História, que se mostra adornada de objetos, figuras, vozes e instrumentos musicais.

Do ponto de vista dos instrumentos para gerar sons, o universo inteiro é testemunha de que não há por sobre a face da terra povo conhecido que não tenha produzido música – fato este que impulsionou a pesquisa de uma vida de John Blacking e a afirmar o conceito de "o quão musical é o homem" e a definir música como o som humanamente organizado (BLACKING, 2003).

Figura 02 - Desde os Pigmeus do Gabão Africano, até os monges Tibetanos, desde os Vedas do Ceilão até a pátria Grega de Pitágoras, tudo se embala ao som de música vocal ou instrumental. Guzheng – instrumento tradicional chinês



Fonte: Acervo Abel Santos

No passado como no presente, diante da deficiência ou carências de recursos, o homem toma suas próprias iniciativas, talvez limitadas, mas que bem ou mal respondem às demandas profundas de seu espírito. Assim, os primeiros instrumentos musicais foram provavelmente adaptações de utensílios destinados

a outros usos. A partir do desenvolvimento e aperfeiçoamento destes objetos domésticos, podemos afirmar que o ser humano, em sua luta diária pela sobrevivência, descobriu seu tambor a partir do tronco oco de uma árvore, talvez seguindo o som descoberto a partir dos golpes de machado na madeira. Este tambor, por sua vez, como ícone e índice cultural, viria mais tarde complementar por meio de seus influxos, a música e os instrumentos de percussão no vasto mundo.

Seguindo sempre o mesmo princípio gerador, verifica-se que de um tronco oco inspirou-se o tambor. Com alguma criatividade, de uma tíbia perfurada, ou talvez de uma cana, ou até mesmo de um caule, fez-se também a flauta melodiosa, os trompetes e todas as demais flautas tradicionais. Esta mesma flauta que inspirou desde os povos primitivos e antigos até os contos de fada sob o signo de instrumento mágico capaz de enfeitiçar como no conto do flautista Hamelin, nas histórias dos faunos e das mitologias sobre o deus Pan etc.. O próprio corno de um animal deu origem ao berrante para possibilitar sinais de localização e guia dos caminhos e, então, ressignificado para gerar melodias. Do velho arco de arremesso de projéteis (arco de caçador), sob o ponto de vista semiótico em sua segundidade, fez-se o arco musical. Da virga em riste, o arco, e daí os alaúdes... .

Em Mato Grosso, mais precisamente na região Centro-Oeste brasileira, em Cuiabá, notamos que a capacidade de adaptação de utensílios domésticos, ícones em outras formas de utilização (diferentes índices), irá nos proporcionar um caso senão único – posto que há antecedentes no passado remoto – de adaptação de um cocho de madeira escavada, normalmente utilizada para dar de comer a animais, em instrumento musical de cordas. Esta notável adaptação era o renascer para o mundo do velho alaúde desta vez não como "viola de mão", mas intitulado "Cotchin", cocho-viola ou mais precisamente "Viola de Cocho"[4].

Segundo o conhecimento popular, a origem da viola-de-cocho em Mato Grosso se deu quando um artesão fabricante de canoas, colheres de pau, gamelas e outros utensílios de madeira, residente na beira do Rio Cuiabá, certo dia viu uma embarcação atracar próximo a sua casa. Desta embarcação desceu um homem identificado a princípio como sendo de origem paraguaia. Este ho-

[4] Mais detalhes sobre essa adaptação pôde ser estudada na monografia de ANJOS FILHO (1994).

mem trazia consigo um curioso instrumento de cordas que principiou a "bater" assim que pisou terra firme. O artesão meio que por encanto, se apaixonou pelo som daquele instrumento que até então jamais sonhara existir.

Conta-nos a história popular que o referido homem viera até a Vila Real do Senhor Bom Jesus de Cuiabá à procura de serviço. Ele era um artista. Como não encontrou na Vila o que precisava, partiu levando consigo o seu instrumento. O artesão, vendo-se na possibilidade de não mais tornar a ver e ouvir aquele objeto que gerava som e que lhe causou um sentimento de primeiridade, partiu em busca de uma solução por meio de seus meios locais. Constatou que por perto de sua morada havia uma certa madeira macia e leve com a qual muitas vezes construíra cochos para dar de comer a animais.

Em um gesto de profunda criação, após consultar os índices referenciais à sua volta, construiu com ferramentas rústicas um cocho de madeira macia com o formato semelhante ao ícone anteriormente visto e memorizado. Deu então a este "cocho macio" o formato de uma viola (também parecida com o formato de uma cabaça ou porongo cortado em sentido longitudinal, muito comum nesta região). Com uma lâmina da raiz da figueira confeccionou um tampo fino que fixou sobre o cocho recém construído com uma cola feita a partir da "Poca" do peixe, macerada e cozida juntamente com uma folha de bananeira. Transformou assim o seu cocho primitivo em uma perfeita caixa de ressonância, faltando-lhe apenas as cordas para que pudesse vibrar.

Em Mato Grosso já existia o costume de se fabricarem linhas para pescaria com a fibra de um coqueiro denominado Tucum[5]. Portanto, sendo um referencial já conhecido pelos indígenas da região, o artesão logo se utilizou da fibra para concretizar seu sonho de terminar por fim seu instrumento musical. Uma vez pronto o seu instrumento, a partir dos meios assimilados da cultura local, o artesão partiu com seu "invento" rumo à Vila Real. Não houve quem não perguntasse ao moço pelo caminho, que instrumento era aquele semelhante a uma viola. E o artesão em sua simplicidade logo foi dizendo: ... "viola...mas, viola? Que viola? Viola *dum cotcho*?...[6]"

[5] Para FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Editora Nova Fronteira. 2a edição revista e aumentada. Rio de Janeiro. p. 1724, Tucum significa Palmeira (Bactrissetosa) de cujas grandes folhas se extrai uma fibra forte e útil, e cujas nozes têm sementes que fornecem 30 a 50% de um óleo alimentício. Atinge uns 10 a 12 metros de altura.
[6] Segundo o Sr. Luis Marques da Silva, fundador da Associação Folclórica de Mato Grosso, em entrevista concedida a Abel Santos no dia 22 de agosto de 1992.

Perde-se no tempo o instante exato em que este caso se passou. Porém o fato é que este instrumento idealizado a partir de um tronco de madeira escavada ao estilo de um cocho, do ponto de vista folclórico, assumiu e incorporou papel fundamental na Arte musical desta região.

Dar à *Viola-de-cocho* uma abordagem acadêmica, como dissemos, é hoje uma temática que faz parte de projetos de pesquisa, mas que há 30 anos era algo que não estava na Academia, assombrada então pela obsoleta hierarquia cultural, em visões tendenciosas de Popular versus Erudito, de um Folclore, algo de "menor" valor frente a "alta" cultura, em uma falácia com ares de seriedade – um falso moralismo, na verdade.

Desenvolver projetos culturais na fronteira entre a música, a literatura e os saberes que raramente estão na academia, que são as falas populares, de noites debaixo de lua cheia e ao pé da fogueira, ao som dos ribeirinhos de viola e de cocho, em práticas de uma linguagem de pé no chão e ouvidos atentos a seus dizeres e gestos – foi um conhecimento levado para a academia, aos poucos, com muita resistência.

Em 1993, para a realização do livro *Viola-de-cocho – Novas perspectivas*, foi etnografado, por muitas vezes, em diversas festas onde se reuniam verdadeiros "clãs" de cururueiros que, além da devoção aos santos católicos e o profundo senso de participação comunitária ao dividirem entre si as tarefas inerentes aos festejos; tinham em comum a utilização da Viola-de-cocho como seu instrumento maior a acompanhar seus momentos musicais.

Durante entrevistas com estes músicos atuantes em festas e artesãos fabricantes de Viola-de-cocho, podemos destacar que, em sua maioria, os mesmos aprenderam esta arte com seus pais ou parentes mais próximos. Foi constatado também os usos cotidianos do instrumento, posto que de suas lembranças ainda estão vivas as imagens de um tempo em que devido à ausência de eletricidade, ao cair da tarde, as pessoas começavam a acender lamparinas e candeeiros, ficando a conversar animadamente ao som da Viola-de-cocho, ritualizando assim os momentos que antecediam o adormecer. Ainda segundo os entrevistados, a juventude da época anterior às chamadas "eletrolas de pilha" contava apenas com o som da Viola-de-cocho, do Ganzá e do Mocho improvisado como tambor para animar suas festas.

Dos contatos com os violeiros do Mato Grosso, pudemos perceber que para eles "Festa" significa "Louvação". Neste sentido, pudemos constatar sua com-

preensão da importância do significado da fé e do espírito religioso cristão, bem como um profundo senso de responsabilidade em perpetuar no "clã", o equilíbrio das relações interpessoais. As mais antigas manifestações de um caráter musical associado a essa expressividade espiritualizada são denominadas Cururu, Siriri, São Gonçalo, Boi-a-serra, anotando-se também a presença da Catira, trazida a esta região pelos tropeiros como elemento de ligação das regiões de Minas Gerais e Goiás.

De forma tardia, provavelmente a partir do ano de 1865 em diante (após o término da Guerra do Paraguai), surge no panorama rítmico da região Centro-Oeste do Brasil a Polca paraguaia, executada nas cordas da harpa, rascando-se os dedos sobre suas cordas. Esta batida trazida por músicos paraguaios, seria difundida nos chamados "Chinfrins" – verdadeiros bailes populares das camadas mais humildes da região ribeirinha – tendo portanto influenciado os músicos violeiros a estabelecerem o chamado Arrasta-Pé, proveniente do ritmo daquele gênero paraguaio porém agora rascado ou rasqueado nas cordas das violas-de-cocho da região. Atualmente este gênero musical recebe o nome de sua técnica de execução: Rasqueado, sendo, conforme acreditamos, uma mescla do antigo arrasta-pé (mais lento, cadenciado e Andante com pulsações de Metrônomo em torno dos 95 M.M. – pulsos por minuto) com a batida vibrante e Allegro do Siriri (por volta de 150 M.M.).

A disseminação do instrumento pode ser conjecturada pelas atividades após o período aurífero, no qual as populações mais humildes e carentes, moradoras das margens do Rio Cuiabá, ficaram alicongregadas, tendo a sua Viola-de-cocho como elemento sonoro capaz de responder a suas necessidades de experiênciasestéticas e espiritualizadas, misticamente desde os últimos raios de sol até o adormecer e, nos seus momentos oficiais de Festa.

Relatos feitos por historiadores nos contam que, no passado, Cuiabá somente possuía energia elétrica em seu centro[7], o que deixava os bairros e periferias totalmente às escuras ao anoitecer. Era neste momento que a população

[7] De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), "a primeira Usina Hidrelétrica do Estado de Mato Grosso foi inaugurada em 1928 utilizando o potencial do Rio da Casca. A Usina Hidrelétrica do Rio da Casca III, com potencia de 12.420 kW, começou a operar no dia 01 de janeiro de 1970 (…) administrada pela Centrais Elétricas Matogrossenses S.A. (Cemat) até 2005. Fonte: IBGE, disponível em https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=441551&view=detalhes. Acesso em 14 fev 2021.

lançava mão das lamparinas e candeeiros[8] para iluminar suas atividades noturnas, que normalmente eram embaladas ao som da Viola-de-cocho, de um Ganzá[9], instrumento parecido com o reque-reque das "rusgas" minhotas, feito de bambu, uma Bruaca – mala ou saco feito de couro de vaca – ou um Mocho, que é um banco de madeira sem encosto, revestido também com couro de vaca, ambos percutidos por meio de dois bastões de madeira, usado como tambor. Utilizavam também um pandeiro chamado Adufe (hoje bem menos utilizado) cujo nome remonta a um tipo de pandeiro muito utilizado em Portugal nas Beiras interiores, sobretudo na Beira Baixa e em Trás-os-Montes.

Para as comunidades humildes de condições socioeconômicas mais restritas, a Viola-de-cocho sempre foi um símbolo de sua força em se expressar por meio dela os seus mais profundos sentimentos musicais. Foi também considerada com orgulho, durante muitos anos, o instrumento animador de folguedos populares e religiosos dessa região. Um instrumento sagrado, ao qual se juntaram outras crenças religiosas tais como a de utilizar em sua confecção, alguns pedaços de Cedro, por considerá-lo madeira também sagrada.

2. Um virar de páginas:obras em foco com a Viola-de-cocho

Visando esclarecer processos, escolhas e vivências na composição para a Viola-de- cocho, vamos descrever 06 (seis) de Abel Santos, nas quais este instrumento centraliza seu poder, em nossa opinião, de enlaçar presente e passado eminterculturalidades, pelo queconsegue atrair uma nova geração de compositores, sem reprimir ou afugentar novas propostas musicais.

Os textos que descrevem as músicas são fruto de um estilo de intervenção lí-

[8] O cronista português Ferreira Moutinho, em sua *Noticia sobre a provincia de Matto Grosso* (1869), à pág. 20, nos dá uma perfeita descrição de como eram esses objetos para iluminar as noites no Mato Grosso: "...fazem iluminação de vellas de sebo ou luminárias de casca de laranja, azeite de peixe e torcidas de algodão". Conforme entrevistas com cururueiros antigos, estas laranjas citadas por Moutinho eram cortadas ao meio e delas extraídos os gomos ou o "miolo". Feito isto, encaixavam esta meia laranja na parte superior de uma taquara partida em quatro, cuja extremidade inferior estava bem fincada ao chão. Dentro deste archote improvisado, era derramado o azeite e colocado o fio de algodão como pavio.

[9] Para FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, Ganzá significa: "3. Bras. V. reco-reco(1) instrumento de percussão que produz um ruído rascante e intermitente, causado pelo atrito de duas partes separadas, e que, em seu feitio mais conhecido, consiste num gomo de bambu no qual se abrem regos transversais e que se faz soar passando por estes uma varinha ou tala" (1986, p. 835).

rica do compositor que,também ligado à poesia, verte em sua exposição de procedimentos composicionais uma ligação para além da técnica, estendendo-se para imagens que demonstram sua inspiração e tentam imbuir o leitor/ouvinte à mesma ambiência, então capturada no momento de suas criações.

1– *Pantanal quem fecit dominus* (1992), o primeiro movimento da *Sinfonia Pantaneira* para Viola-de-cocho e orquestra, não segue o padrão das sinfonias em geral que, via de regra, iniciaria com um *Allegro*. Seu andamento é lento. Esta alteração tem sua justificativa postoque a ideia central desta abertura foi transcrever por meio das cordas da viola, a chegada dos primeiros raios de sol a iluminar as planícies, baías, corixos e lagoas do Pantanal. Quando o azul da abóboda celeste esmaecido com a chegada do lume da manhã, desfaz o brilho das estrelas para fazer reluzir as águas, os peixes enfeitiçados pelo índio Guató canoeiro fazem retornar todas as nuances das cores do Pantanal que o Senhor fez: *Pantanal Quem Fecit Dominus*.

- Número de compassos: 72
- Tonalidade: Dó menor

O movimento apresenta duas seções. A primeira expressa, em seu caráter de abertura da Sinfonia, o esmaecer do brilho estelar vencido pela chegada da luz solar. Essa transposição gradual da noite para a alvorada, passa a ser o marco da segunda seção, onde a graciosidade melódica – que se expressa por harpejos ascendentes e descendentes de acordes diminutos[10] – passa a representar o lânguido despertar da natureza que responde aos primeiros raios de sol. A Santíssima Trindade é aqui evocada através do compasso ternário, expressando em seu andamento lento, momentos de oração e a profunda religiosidade do povo mato-grossense.

O primeiro movimento é apresentado em tonalidade menor, contrapondo-se ao modo maior que caracteriza os cantares e a produção musical que permeia a viola. Contudo, o movimento termina em tonalidade maior, como herança da cadência Picarda[11] utilizada desde o século XV, por mestres tais como Willian Byrd e J.S. Bach.

[10] Acorde diminuto: "Acorde formado por um intervalo de terça menor e uma quinta diminuta, ambos contatos a partir da nota fundamental (do-mi bemol-sol bemol, por exemplo)." (DOURADO, 2004, p. 18).

[11] Picarda, ou terça de Picardia, trata-se de:"No período barroco, em uma composição em tonalidade menor, o acorde final em terça maior ao invés de terça menor, resultando em um final incisivo e brilhante". (DOURADO, 2004, p. 330).

2– *Finis vesperies* (1992),o segundo movimento da *Sinfonia Pantaneira* para Viola-de-cocho e orquestra, possui também duas seções. A primeira em tonalidade de Ré menor, se inicia com os sons mais graves em andamento binário, como a lembrar os passos de uma caravana de animais que caminham para buscar seus ninhos como a pressentirem o entardecer. Nesse momento, garças brancas, colhereiros tulipa e até o alvissareiro Tuiuiu prenunciam o cair da tarde que faz repousar as águas que parecem também desacelerar seu ímpeto, junto ao ralentar do movimento dos jacarés. Esse momento é expresso pela orquestra pelo ralentar do andamento da peça, que finaliza em repouso total em tonalidade de Ré maior. Neste ponto se inicia a segunda seção através de um duo de viola de cocho e violoncelo a expressar que, de agora em diante, tudo é paz. Tudo se transformará em harmonia no canto dos grilos que farão contracanto com o coral de anfíbios que confundem a chegada dos vagalumes com a luz das estrelas. *Finis Vesperis*: é o fim de tarde.

Número de compassos: 60

3 – *Sonoribus et coloribus Plenus Pantanal*, o terceiro movimentoda *Sinfonia Pantaneira* é um minueto ligeiro, agora em Sol menor. Um *Scherzo*[12] onde a Viola-de-cocho se despe do acompanhamento orquestral e volta a brincar com harpejos das diminutas. Este movimento nos é apresentado em uma seção que termina novamente com a picardia em tonalidade de Sol Maior. A melodia expressa o momento em que o silêncio recai sobre o Pantanal. Agora, o perfume das flores e o barulho dos corixos se entrelaçam ao som do cocho feito viola, tocado junto ao peito do Pantaneiro, que se entrega à cantoria de trovas e toadas. Cordas de tucum ou tripa, em dueto original com um coração que palpita louvaminhas ao eterno Criador que fez tão pleno de sons e cores o seu berço pantanal. *Sonoribus Et Coloribus Plenus Pantanal*.

Número de compassos: 35

[12] Scherzo: "Termo que remete à brincadeira e surgiu no início do período Barroco a partir de certo tipo de dança ligeira. Passou a fazer parte da sonata, como terceiro movimento de algumas obras clássicas de compositores como Haydn, mas foi incorporado definitivamente à forma quando Beethoven empregou-a em substituição ao minueto, tanto em obras de câmara quanto em suas sinfonias. Os scherzi também assumiram forma de peças independentes, como em obras de Chopin, Brahms e Stravinsky". (DOURADO, 2004, pp.296)

4 – *Exultantia Chordis*, último movimento da Sinfonia Pantaneira (1992) possui duas seções que nos apresentam um diálogo entrea Viola-de-cocho – como a antiga viola de mão –com sua prima medieval: a viola de arco. Este encontro se dá com o acompanhamento orquestral em tonalidadede Sol Maior, seguindo o *Scherzo*. A primeira seção é Modal num momento de se dar glória a Deus nas alturas. Por toda parte bradam orações. Em cada canto, um pedido de paz na terra é feito silente pelo coração daqueles de boa vontade. Em breve o sol brilhará. Com ele, a chama eterna de um recanto onde possam conviver com harmonia, o brilho das lontras[13] e do ouro, o voo dos pássaros e dos aviões, o rugido das onças e das máquinas.Aqui se inicia a segunda seção, vibrante, modulada agora em tonalidade de Sol menor, como uma exaltação de cordas e corações para que o Universo inteiro seja uma infinita sinfonia. A obra se encerra em tonalidade de Sol Maior com vibração exultante dascordas a expressarem o desejo de vida longa à natureza, às violas, às mulheres, aos homens, ao Pantanal e à harmonia do cosmos: *Exultantia Chorda*.

Número de compassos: 84

5 – *Allegro Lusitano* (1997) – para quarteto de cordas, instrumentos regionais (mocho, ganzá) e Viola-de-cocho. A obra em Si bemol Maior apresenta duas seções distintas ao estilo A/B em compasso quaternário. A parte A em andamento *Andante* nos é apresentada duas vezes pela viola de cocho com a melodia acompanhada por blocos de notas a explorar toda a sonoridade do cocho musical. A seguir, a parte B também apresentada duas vezes modula para sua relativa menor e traz um gracioso contraponto entre as cordas e o cocho musical. No retorno à parte A, a obra nos é apresentada como ritmo rasgado ou popularmente conhecido como arrasta-pé ou Rasqueado que representa em suas coplas, toda o lirismo poético e a alegria do povo da região acima e abaixo do Rio Cuiabá. Heranças portuguesas na formação da cultura do Centro-Oeste brasileiro aqui são reverenciadas nesse *Allegro Lusitano*!

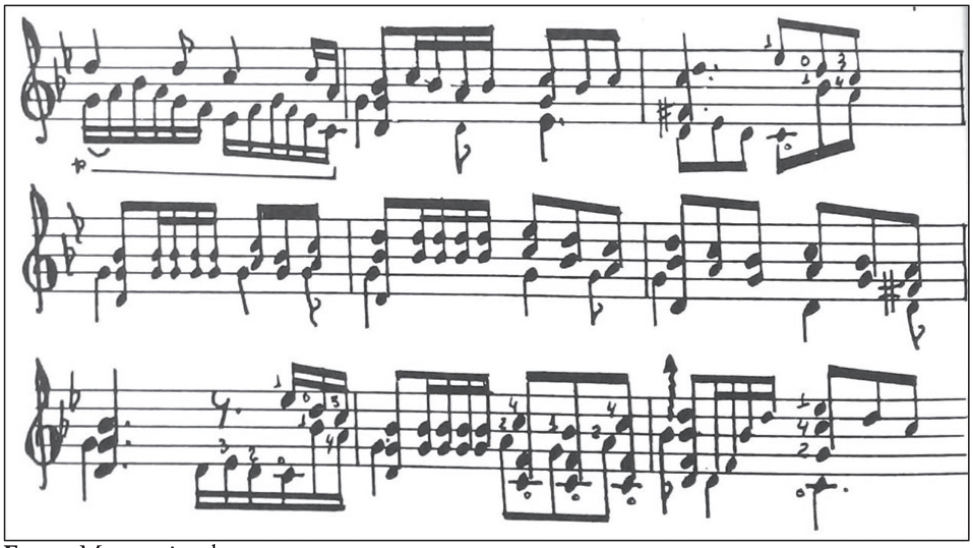
Número de compassos: 16

[13] Segundo Paulo Pitaluga Costa e Silva (2007, prefácio), Cuiabá ,"a palavra Cuyaverá vem de Kyyaverá, significando Lontra Brilhante. Os índios da região observando o pêlo sedoso das lontras refletindo o brilho da luz do sol, denominaram-no de rio da Lontra Brilhante" .

6 – *Allegro Pantaneiro* (2008) – canto – lírica trovadoresca pantaneira; estilo guarânia orquestrada (poesia *Allegro Pantaneiro* de Abel Santos), conjunto orquestral (harpa, trompa, trompete, flauta) e Viola-de-cocho. A obra em Sol Maior, apresenta um contraponto entre o violoncelo e a Viola-de-cocho, enlaçado por outro contraponto entre as cordas e os metais presentes na orquestração. O enlace destas sobreposições melódicas se desenvolve como um Moteto[14] de várias vozesa representar, em sua polifonia, a fusão das cores do fim de tarde pantaneiro que se mescla com o aroma do cheiro de terra molhada e com a revoada de pássaros vagando livres no horizonte. A introdução lenta e gradual dos naipes de instrumentos no decorrer da obra, busca reproduzir o "ajunta-ajunta" ou Levante dos músicos que chegam aos poucos para participarem da festa que ao final se encerra como um grande Baixão... Em síntese, uma obra que retrata o amor à natureza, aos animais, a alegria de poder viver nesse coração verde da América do Sul, tendo a viola abraçada junto ao peito como se fosse o corpo da mulher amada em um *Allegro Pantaneiro*...

Número de compassos: 66

Figura 03. Trecho da obra Exultantia Chordis



Fonte: Manuscrito do autor.

[14] Moteto:"Música coral composta geralmente sobre textos sagrados da Igreja Católica Romana, foi popular até o início do Classicismo, quando consistia basicamente no acréscimo de palavras (mots) à voz tenor (...).Ressurgiu mais tarde em obras de compositores como Mozart, Brahms, Liszt e Bruckner." (DOURADO, 2004, p. 212)

3. Considerações Finais

A relevância e a singularidade do debate cultural em relação à Viola-de-cocho e o seu fazer nos termos da vivência original até novas conformações, é o que esse texto se propôs a conduzir na apreciação das seis obras, como exemplos materializados de tal trânsito. A perspectiva da abordagem partiu de um observador participante, que é Abel dos Santos Anjos Filho, cuja convivência com a comunidade ribeirinha e artesãos já ultrapassa 30 anos.

Destacamos o fato de que as composições abordadas estão imbuídas de uma narrativa aprendida com os mestres populares, de um arrebatamento incutido, advindo na realidade dos ribeirinhos, dos modos de ser e viver essa manifestação cultural, cujo encantamento trazido pelo instrumento – desde a primeira vez que teve contato físico com a viola-de-cocho por meio de um insight pela similaridade das violas Gamba e Cocho – lembrança de seus estudos em São Paulo com a professora Marilia Pini[15] e em uma visão similarà de Julieta Andrade (1981) ao apontar a imagem de um alaúde na configuração do referido instrumento pantaneiro.

Outrossim, a visibilidade do meio cultural e expressivo da qual a Viola-de-cocho é simbólica e válida representante é um aspecto tratado no percurso de uma poética musical. As obras de Habeldy Anjos, como foram aqui exemplificadas, têm um enlace com a sociedade e identidade locais, que estão numa simbiose entre o que vivenciou e o modo como expressa até hoje as narrativas dos ribeirinhos – trata-se de ter a Viola-de-cocho como produtora de imagens do cotidiano da cidade de Cuiabá e entorno, mediadas pelo músico performer e compositor.

Seus textos musicais falam dessas vozes, pois as ouve, acredita e replica a força de seus relatos, que são fatos para as comunidades, de suas narrativas – fidedignas em suas verdades ribeirinhas que, quando tocadas à viola, descrevem o enredo dessas histórias, de seus imaginários; é o cocho que narra as memórias locais, sons verbais e não-verbais, dando sentidos à tradição.

[15] Ex-professora da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (SP), que atuou como violinista nas principais orquestras de São Paulo e docente em cursos superiores de Música.

Referências

ANDRADE, Julieta de. *Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro*. Escola de Folclore – Editorial Livramento – São Paulo – 1981.

ANJOS FILHO, Abel Santos. *Viola-de-cocho – Novas perspectivas*. Cuiabá: EdUFMT, 1993.

_____, Abel Santos. *Viola-de-cocho – ressonâncias de um ícone*. Monografia (Especialização em Semiótica) – Universidade Federal de Mato Grosso. Cuiabá, 1994.

_____, Abel Santos. *Uma Melodia Histórica*. Cuiabá: edição do autor, 2002.

BLACKING, John. ¿Quétan musical es elhombre?.Desacatos, México , n. 12, p. 149-162, 2003. Disponível em <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200011&lng=es&nrm=iso>. Acesso em 14 fev. 2021.

CAMBRIA, Vincenzo; FONSECA, Edilberto & GUAZINA, Laize. Com as pessoas: reflexões sobre colaboração e perspectiva participativa na Etnomusicologia Brasileira. IN LÜHNING, Angela e TUGNY, Rosângela. Etnomusicologia no Brasil.Salvador: EDUFBA, 2017.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana R. Lessa e Heloísa P. Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

HENRIQUE, Luís. *Instrumentos musicais*. Fundação CalousteGulbenkian – Lisboa – Portugal – 1987.

LÜHNING Angela e TUGNY, Rosângela Pereira de (Orgs.) *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: UFBA, 2016.

MOORE, Randall S.; MADSEN JR., Charles H.; MADSEN, Clifford K..(trad. Jamary Oliveira). *Pesquisa experimental em música*. Salvador: UFBA, 2017.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*.

2.ed. Lisboa: Fundação CalousteGulbenkian, 1982.

OLIVEIRA, Edigelcio de Araujo. Cururueiros rezadores em Mato Grosso. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso, 2014.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. (trad. Maria Helena Nery Garcez). São Paulo, Martins Fontes, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística.* São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANTOS FILHO, Francisco Lopes. *Planalto Central - marco da música contemporânea em Mato Grosso*. Cuiabá: Carlini&Caniatto, 2013.

SILVA, Paulo Pitaluga Costa e. Cuyavera- Cuiabá: *A Lontra Brilhante.* Cuiabá: Carlini&Caniato Editorial, 1.ed., 2007.

Capítulo 6 - Paisagens Sonoras: formas, registros e ruínas

Taís Helena Palhares[1]

Dolores Galindo[2]

O presente texto surgiu a partir das reflexões das autoras, enquanto educadoras, acerca do cotidiano e do modo como as pessoas se relacionam com o mesmo. As paisagens que fazem parte do nosso cotidiano, em específico a paisagem sonora, estão em constante transformação bem como o modo como nos relacionamos com elas.

Buscamos trazer para a discussão autores que se dedicam ao estudo da paisagem, tais como Tsing (2019) cujo estudo se fundamenta nas reflexões acerca da paisagem multiespécie; e Schafer (2001) que trata especificamente da paisagem sonora. Autores que se dedicam ao estudo da grafia de novas sonoridades por parte dos compositores atuais, como Antunes (1989) também foram considerados.

A partir destas reflexões, analisamos criações musicais, pautadas na paisagem sonora do cotidiano, elaboradas pelos alunos da disciplina "Arte e Educação" ofertada no ano letivo de 2019 no curso de Pedagogia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). O trabalho nesta disciplina, apesar de ter sido conduzido por somente uma das autoras, foi analisado e refletido pelas duas escritoras. Para finalizar o texto, trazemos considerações reflexivas acerca das criações musicais e o modo como elas se conectam com a literatura estudada.

1. Sons, registros e ruínas

Estamos vivendo uma época de grandes mudanças nas paisagens, sejam elas

[1] Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso, líder do grupo de pesquisa Música e Educação. Atua nos cursos de Música – bacharelado e licenciatura da UFMT e no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea.

[2] Professora Associada da Universidade Federal de Mato Grosso, onde atua desde 2009 no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. Possui mestrado, doutorado e pós-doutorado em Psicologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Desenvolve estudos e pesquisas na interface entre Psicologia, Arte e Política.

visuais, sonoras, olfativas ou táteis. Segundo Tsing (2019), importante antropóloga americana, as paisagens são formadas pela ação humana e não humana. Para exemplificar esta afirmação, a autora utiliza-se da descrição da videira *tali susu*, "vinha do leite". De acordo com a estudiosa, durante muito tempo esta videira se desenvolveu na floresta juntamente com outras plantas. Porém, a partir de uma transformação da paisagem, ela se viu fortalecida, se propagou, prejudicando o crescimento das demais plantas, estabelecendo uma monocultura e, com isso, prejudicando a regeneração da floresta.

Tsing (2019), em seus estudos, observa fungos, animais, solo, plantas, bem como pessoas e profissionais que atuam diretamente com os mesmos, investigando os indícios deixados por eles na paisagem e os fenômenos próprios de cada situação. Um fungo que despertou grande interesse da pesquisadora é o *matsutake*, um fungo micorrízico que, segundo ela, leva água e nutrientes para as árvores em troca de carboidratos. Ao lado dele, existem os fungos patogênicos, que matam outros organismos, e os dois tipos são vistos pela autora como sendo portadores de esperança e medo respectivamente, e se configuram como uma maneira de apreciar a vida nas ruínas deixadas pela manipulação das paisagens. A autora esclarece que a sua discussão está em avaliar o modo como organismos não humanos reagem às intervenções humanas diferentemente do planejado e do controle humano. Para ela, os organismos não humanos são capazes de mudar a história de forma paritária com os humanos.

A paisagem, vista como reuniões de modo de ser em formação, está em movimento constante, e este movimento faz com que as paisagens sejam históricas. Para Tsing (2019), a maneira de apreciar essa história é por meio da observação dos aparatos dos não humanos e dos humanos utilizando-se uma variedade de escalas. A autora faz uma analogia entre linhas do tempo e o local reservado para a caça, onde o caçador pode observar e se preparar para a caça em um lugar que lhe dê vantagem em termos visuais.

A partir das mudanças nas condições do ecossistema, processo chamado por Tsing (2019) de "perturbação", a paisagem vai se transformando. De acordo com a autora, podemos ver histórias humanas em formas multiespécies, mas não é em todas as histórias de organismos que existe a presença do ser humano, uma vez que o exercício da liberdade de fungos e bactérias extrapola as interações com a ação humana. Para a autora, as ferramentas que utilizamos para conhecermos as sociedades não humanas originam do que consideramos como social,

sendo esta, uma característica limitante. Desta forma, Tsing (2019) propõe a descrição crítica das paisagens a partir de sete pressupostos, utilizando a floresta Satoyama como exemplo: 1) a paisagem produz algo para as pessoas, independente do que seja; 2) as relações entre os organismos são dinâmicos e criam um design não intencional; 3) muitas histórias e trajetórias se reúnem compondo a história da paisagem; 4) muitos planos são improcedentes ocasionando novas situações e mudanças; 5) a alteração na mistura de espécies tem consequências para humanos e não humanos; 6) mundos sociais possuem ritmos diferentes; e 7) organismos chamam a atenção do humano para interações multiespécies.

A autora enfatiza as investigações que consideram as mudanças no ambiente como transformação nas paisagens, tecendo uma crítica aos estudos que consideram as individualidades. Além disso, reforça que vivemos em um mundo mais que humano e, como tal, deve ser estudado. Para a estudiosa a paisagem deve ser considerada como protagonista da história, pois é uma reunião multiespécie que torna possível as práticas de convivência, as "paisagens são assembleias trabalhando em coordenações dentro de uma dinâmica histórica" (p.94). Cada organismo se apresenta na paisagem com as suas particularidades e, ao mesmo tempo, interagindo com os outros seres, ou seja, habitam a paisagem por meio de assembléias de coordenações.

Quanto ao mundo feral, a autora salienta a existência de ações benéficas ou perigosas. A ação benéfica do feroz se observa quando os organismos se recuperam da intervenção humana e em cuja recuperação há um equilíbrio. Por outro lado, a ação perigosa, ou a ferocidade perigosa, ocorre quando a recuperação é prejudicial para algum dos organismos envolvidos, como o caso da videira *tali susu* comentada anteriormente. Por envolver a ação de humanos e não humanos, o reino feral tira proveito para fazer suas próprias transformações, interagindo com as ruínas deixadas.

Ao se referir às assembleias, Tsing (2019) se utiliza do termo musical "polifonia", alegando que a percepção polifônica é a mais adequada para apreciar os diferentes ritmos e trajetórias temporais da assembleia. Para ela, a vida multiespécie na floresta é semelhante à forma musical *Fuga* na qual as vozes, apesar de serem independentes e se desenvolverem em um tempo individual, se interagem constituindo um todo uniforme e equilibrado. Na verdade, existe uma cidade submersa, pouco percebida e alvo de extinção dos muitos projetos de desenvolvimento e, aqueles que percebem estas vidas emaranhadas, conseguem

amá-las, percebendo suas particularidades e sendo envolvidos por elas.

A percepção das particularidades, para esta mesma autora, se dá através da observação que, em se tratando de cogumelos, é focada e, ao mesmo tempo, aberta e imprevisível. Neste ponto, Tsing (2019) aproxima a observação de cogumelos à postura adotada pelo compositor americano John Cage quando o mesmo afirma que a música deve ser apreciada pelos ouvintes considerando a percepção atenta de todos os sons ao redor. Discute a peça "Indeterminação" do mesmo compositor, na qual pequenas histórias de 1 minuto são executadas em ordem aleatória. De acordo com a autora, muitas dessas histórias falam acerca das interações das pessoas com cogumelos. A autora exemplifica com uma das histórias, cujo início é marcado pelo aparecimento das palavras "Music" e "mushrooms" de modo sequencial. Apoiando-se no texto desta história a autora se refere ao tiro dos esporos que são lançados pelos fungos sem serem percebidos pelos ouvidos humanos, fazendo referência ao pensamento de Cage que, segundo ela,"quer que encontremos inspiração para a música nos sons que sentimos falta" (p.49).

Outra semelhança apontada pela autora com a obra de Cage é o movimento dos catadores de cogumelos. Para a autora, os forrageadores de cogumelos percebem a floresta através da movimentação de seus corpos que são conduzidos por aquilo que vêem, ouvem e, também, pelo cheiro. Para ela, esses movimentos, assemelhados a uma "forma de dança", podem se aproximar daquilo que Cage escutou na música, ou seja, a forma como o compositor acredita ver a música como "a arte emergente da vida cotidiana" (p.28). Da mesma forma uma vez que a dança é uma arte formal, a dança sugerida para a colheita dos cogumelos e os sons da vida cotidiana não são. A autora sugere um despertar para as artes da vida cotidiana a partir da dança dos catadores de cogumelos, ou seja, uma dança que nasce da subsistência, da manutenção de um ser social. Podemos afirmar, juntamente com a autora, que Cage foi pioneiro no que diz respeito ao uso e estudo dos sons do cotidiano, e sua música permite uma atenção especial do ouvinte para os sons ao seu redor, para aqueles sons que ignoramos. A observação destas paisagens por profissionais de diversas áreas, aliada à experiência, área de atuação e compromisso, ampliam a produção em torno do tema.

Por outro lado, independente de nossa percepção ativa, em todo lugar e a todo o momento estão sendo produzidos sons, algumas vezes, permeados por silêncio. Nas ruas, nos supermercados, nas lojas, nos espaços rurais, existem

sons característicos que estão sendo produzidos. Murray Schafer, importante estudioso canadense, denominou este ambiente acústico de Paisagem Sonora, considerando o conjunto de sons com os quais vivemos independentemente se são percebidos por nós. Para este pesquisador (SCHAFER, 2001), a paisagem sonora está em constante transformação e pode ser aperfeiçoada a partir da intervenção humana, orientada ecologicamente em aliança com os diversos viventes.

Schafer (2001; 2019), traz importantes reflexões acerca da interferência do homem nas paisagens em termos históricos e geográficos. Para ele, é importante o estudo, o conhecimento das paisagens de outros tempos para que possamos trabalhar para uma paisagem sonora que esteja a contento de uma vida mais humanizada.

Qualquer impacto causado na paisagem pelas trajetórias de humanos e não humanos são relevantes e compõem a atuação de múltiplas histórias conjuntas. Schafer (2001) apresenta e discute as alterações na paisagem sonora a partir da intervenção humana, desde os sons presentes na paisagem natural até aqueles oriundos da revolução industrial e elétrica.

Esta intervenção humana possibilitou o aparecimento do processo de estocagem do som, definido por Schafer (2001) como *Esquizofonia*. Neste processo, o som pode ser deslocado de qualquer lugar da paisagem, violando a questão do tempo e do espaço e refazendo estas paisagens.

Shafer (2001) se refere também às mudanças ocorridas nas diferentes paisagens sonoras. O autor chama a atenção para uma mudança significativa que ocorreu ao longo do tempo, e que diz respeito à transição da paisagem sonora rural para a urbana. Para ele, a terminologia *hi-fi* e *lo-fi*, expressa essa mudança com propriedade, sendo que na paisagem sonora *hi-fi* os sons se sobrepõem com pouca freqüência e podem ser ouvidos com mais clareza, e a polifonia se faz evidente. Já na paisagem sonora *lo-fi* os ruídos ambientais causam prejuízo na escuta dos sons, os quais podem até serem ignorados pelo ouvinte.

Nessa mesma linha de raciocínio, Catunda (2000) estabelece uma reflexão envolvendo a música e a tecnologia desde os tempos mais remotos, atribuindo as transformações nos modos de produzir música, tanto no que diz respeito às técnicas de composição, quanto aos recursos proporcionados pelos instrumentos musicais à dinâmica histórica. Para esta estudiosa, desenvolvemos uma surdez perceptiva, explicada pelos ruídos urbanos, os quais não nos permitem

escutar os sons à nossa volta.

Da mesma forma, novas sonoridades reclamam novos modos de grafia. Apesar de não existir uma normatização em termos de símbolos a serem utilizados para cada sonoridade, compositores e estudiosos (ANTUNES, 1989; KOELLREUTTER, 1984; SCHAFER, 1991) buscaram disponibilizar alguns formatos e símbolos para auxiliar na interpretação de obras musicais, servindo também, para guiar compositores e educadores musicais nos registros de suas criações e atividades docentes.

Antunes (1989) esclarece que os signos apresentados em seu trabalho objetivam orientar o intérprete quanto ao resultado sonoro desejado pelo compositor e não está relacionado à técnica de execução. O autor enfatiza que o aparecimento destes novos signos se justifica, pois a notação tradicional não acolhe as novas sonoridades. Enfatiza também que os novos signos devem ser coerentes com a notação tradicional. Acreditamos que esta proximidade com a notação tradicional facilita a vida do compositor, do intérprete e do educador musical, pois os dois primeiros já possuem um conhecimento que fundamentará as suas ações. Por outro lado, o educador musical, com seu conhecimento da notação tradicional, auxiliará o seu aluno na construção de uma grafia que atenda as particularidades do som e/ou percorra o caminho inverso: grafia dos sons percebidos e depois grafia tradicional, se for o caso.

De qualquer modo, para que possamos registrar os sons da paisagem é necessário recorrer a nossa memória. É certo que quando descrevemos o som nos utilizamos da fala e, algumas vezes, obtemos sucesso. Porém, de acordo com Schafer (2001) é na música que o homem criará os seus modelos de paisagem sonora.

> No vocabulário onomatopaico, o homem harmoniza-se com a paisagem sonora a sua volta fazendo ecoar seus elementos. A impressão é absorvida; a expressão é devolvida. Mas a paisagem sonora é demasiada complexa para ser reproduzida pela fala humana. Assim, somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior. Será também na música que ele criará os seus mais perfeitos modelos da paisagem sonora ideal da imaginação. (SCHAFER, 2001, p.70)

Porém, as pessoas não estão acostumadas a escutar os sons do cotidiano e quando são solicitadas a descrever de modo minucioso a paisagem sonora de

um determinado lugar, elas se dão conta de que não percebem essas características. Esta situação é semelhante ao caso do viajante descrito por Kastrup (2001), segundo a qual quando uma pessoa se encontra em lugares estranhos, com a sua rotina prejudicada, as ações se tornam complexas e problemáticas.

> Quando o viajante retorna à sua cidade, é tomado muitas vezes por uma sensação de estranhamento, tornando-se sensível á aspectos da paisagem que normalmente lhe passavam desapercebidos. (p. 01)

Para obter sucesso nas atividades musicais que requeiram a percepção do local, é necessário recorrer à memória, momento em que as experiências anteriores sofrem modificações, e se mobilizam em direção à criação. A partir deste momento, suas percepções, em formas de narrativas, são recriadas. É certo que a discussão em torno da memória envolve aspectos cognitivos, neurológicos, sensoriais, entre outros. Mas, para o presente trabalho, a discussão estabelecida acima é satisfatória.

2. Paisagem sonora em contexto educativo

Durante muito tempo a educação musical foi direcionada para a formação do intérprete, com vistas ao desenvolvimento técnico. A partir do final do século XIX começaram a surgir as metodologias ativas de educação musical fundamentadas em discussões que contemplavam, entre outras, a vivência musical antes da leitura de partitura. No decorrer do século XX, paralelamente ao aparecimento das novas metodologias de ensino, compositores se dedicaram a incorporação de novas sonoridades na música, e o próprio conceito de "música" sofre transformações. Fonterrada (2004) chama a atenção para a nova definição de música, em substituição à definição tradicional, segundo a qual música seria uma combinação agradável de sons. A autora apresenta a definição apontada por Cage que diz que música é o som que nos rodeia, independentemente se está dentro ou fora das salas de concerto. Apoiada nesta definição a autora defende "que o estudo da música se inicia pelo estudo do som. E jamais se afasta dele" (p.59). O som produzido por instrumentos musicais, máquinas, humanos e não humanos, é a base da música e está presente em todos os lugares.

Juntamente com as mudanças na forma de ensinar, anteriormente fundamentadas no preparo técnico e na retenção do saber, as transformações na for-

mação do professor se fizeram evidentes. O professor deve se colocar de modo reflexivo, compartilhando o conhecimento, proporcionando vivências, e emitindo opiniões, sempre guiado pelo comportamento ético.

Schafer (1991) discute o seu trabalho em educação musical e apresenta alternativas para a grafia dos sons que envolvem a paisagem sonora. No seu entender, o trabalho em educação musical deve estar voltado para a descoberta do potencial criativo dos alunos e o desenvolvimento da autonomia. Para ele, a paisagem sonora deve ser tratada como uma composição musical e, na medida em que todos os alunos considerem os sons do ambiente, eles serão capazes de se posicionarem criticamente proporcionando melhorias em sua qualidade. Segundo Schafer (1991) existe um ponto específico onde todas as artes se encontram e se desenvolvem de modo harmônico.

Desta forma, acreditamos que no processo educacional o uso de uma grafia que se aproxime mais da realidade sonora vivenciada pelos alunos e que permita o desenvolvimento da percepção e da expressividade dos mesmos deva ser considerada.

Por outro lado, o processo de formação do professor representa um desafio se considerarmos um profissional que atue criticamente na sociedade. Hage (2010) nos convida a refletir acerca da formação do docente e manifesta a preocupação com uma formação sólida do mesmo para que ele se sinta seguro ao se encontrar em situações concretas no mercado de trabalho. Para esta estudiosa, o que acontece, muitas vezes, é a exigência de circunstâncias, as quais não foram previstas na formação do profissional, uma vez que a realidade social é construída.

> A situação educacional atual exige do professor que lide com um conhecimento em construção – e não mais imutável – e que analise a educação como um compromisso político, permeado de valores éticos e morais (HAGE, 2010, p. 41)

A formação do pedagogo contempla, entre outros conteúdos específicos, uma fundamentação em Arte, já que, em sala de aula, um conhecimento, mesmo que seja mínimo deste conteúdo, pode proporcionar vivências muito ricas com os alunos do ensino fundamental.

O curso de graduação em Pedagogia da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) oferece, como obrigatória, a disciplina “Fundamentos da Arte

e Educação", que deve ser ofertada por um docente do Departamento de Artes da mesma instituição. A ementa da disciplina, que possui a carga horária de 60 horas, contempla o estudo dos fundamentos da arte e de seu ensino de um modo geral, e seu direcionamento depende do plano de ensino elaborado pelo professor ministrante.

A disciplina está alocada no quarto ano do curso, voltado para as atividades propriamente direcionadas para o exercício profissional, por meio das práticas dos estágios supervisionados, possibilitando a aplicação dos conteúdos estudados nesta disciplina de modo imediato, pelos graduandos.

Em 2019, como a docente responsável pela disciplina possui formação em Música, a ênfase foi nesta linguagem da Arte. Para conteúdos específicos das outras linguagens foram convidados profissionais, a maioria discentes da pós-graduação, que ofereceram palestras e oficinas. O conteúdo trabalhado envolveu as bases históricas, psicológicas, sociais e estéticas para o ensino da música; definição de música, sons e escutas; música como conhecimento escolar e brincadeiras cantadas. A metodologia em sala de aula envolveu leitura de textos, discussões, apreciação musical, criações musicais e registro gráfico das mesmas.

No próximo tópico será relatada a experiência realizada em sala de aula durante o ano letivo de 2019 na disciplina "Fundamentos de Arte e Educação", considerando a percepção e reflexão acerca dos sons presentes no cotidiano dos discentes. Serão descritas e comentadas as criações musicais realizadas em grupos da turma do 4o ano do curso de Pedagogia da UFMT.

3 – Histórias Sonoras e grafias não tradicionais: experiências formativas

Além das atividades relacionadas à leitura, discussão e elaboração de textos, a disciplina "Fundamentos de Arte e Educação" ofertada no 4o Ano do curso de graduação em Pedagogia da UFMT contemplou atividades práticas, relacionadas à vivência musical, as quais envolveram improvisação, escuta de sons ambientes, apreciação, grafia de sons, contrastes sonoros.

É importante esclarecer que o registro gráfico das criações musicais da turma não diz respeito à grafia musical tradicional, a qual, para este tipo de atividade, é limitadora, como apontado anteriormente. Recorreu-se à grafia não tradicional por estar mais próxima da proposta, ou seja, o início do estudo musical a partir do som.

As primeiras atividades trabalhadas objetivaram a exploração espacial e so-

nora. A turma foi convidada a se movimentar no espaço da sala de aula ao som de músicas diversas; explorar os sons do próprio corpo; ouvir e reproduzir sons explorados pelos colegas. No segundo momento, as atividades foram conduzidas com o intuito de permitir uma sensibilização à expressão sonora e espacial com a utilização de material de apoio e, nas atividades realizadas, foram utilizados instrumentos de percussão específicos para a educação musical, retalhos de filó e pedaços de papel. Os materiais foram manipulados individualmente, em duplas e em grupos, sempre relacionando som, movimento e espaço.

A partir da manipulação dos objetos sonoros e espaciais, foi promovida a vivência de contrastes sonoros, no que diz respeito à intensidade (forte e fraco), altura (grave e agudo), timbre (identificação da fonte sonora) e forma musical (partes contrastantes). Foi neste momento do trabalho com a turma que improvisações a partir de uma célula rítmica ou melódica vivenciadas na forma rondó[3] tiveram lugar. Também criações na forma AB[4] e ABA[5] se fizeram presentes.

Com a exploração realizada, certa sensibilidade para se expressar sonora e espacialmente com atenção diferenciada para os contrastes sonoros, partiu-se para a prática de escuta, reprodução e grafia. A turma foi convidada para dar um passeio pelo prédio onde o curso é oferecido e seu entorno, orientados para escutar o maior número dos sons disponíveis e trazê-los para a sala de aula, onde estes sons foram classificados (sons produzidos pelo homem, natureza ou máquina), caracterizados (em termos de intensidade e altura) e grafados, utilizando-se a grafia não tradicional.

Com todas as atividades realizadas, acreditou-se que a turma estava preparada para o processo de criação, grafia e execução de paisagens sonoras, uma vez que uma das atividades de avaliação proposta para a disciplina foi uma criação musical em grupo, e sua respectiva grafia, cujo tema poderia ser escolhido livremente. O grupo deveria criar, registrar utilizando a grafia não tradicional e executar a sua criação para o restante da turma. A criação deveria ser organizada de forma coerente, apresentar contrastes e sua partitura deveria apresentar concordância com o resultado sonoro. Os grupos foram orientados para elaborarem uma bula indicando o que cada sinal da partitura representava em termos sono-

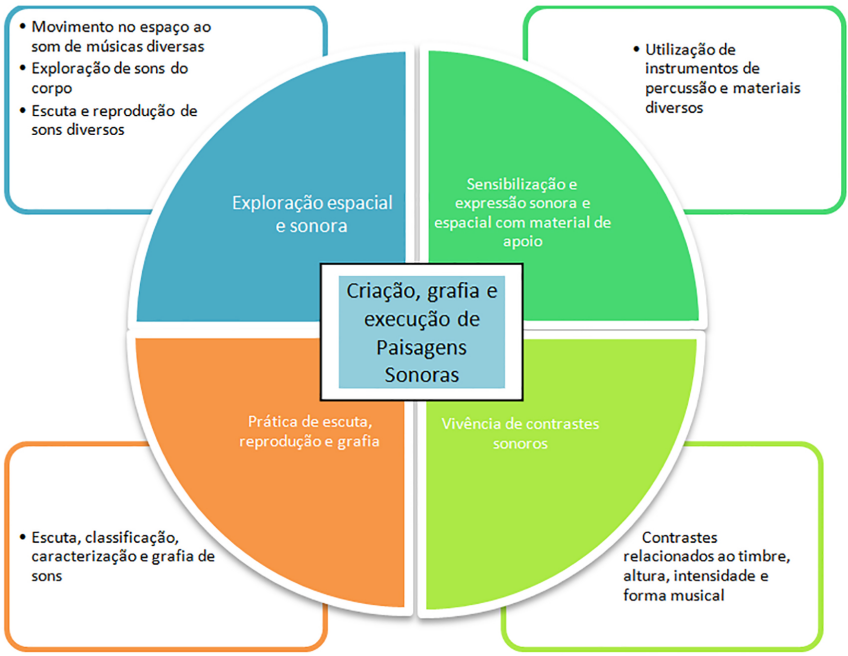
[3] Forma musical que consiste em um refrão seguido de diferentes partes contrastantes, configurando-se em ABACADA etc.

[4] Forma musical estruturada em duas partes contrastantes.

[5] Forma musical estruturada em duas partes contrastantes com a repetição da primeira.

ros. A Figura 1 demonstra estas etapas.

Figura 1. Etapas realizadas no processo de criação, grafia e execução de Paisagens Sonoras



Fonte: Elaborado pelas autoras

Cada grupo se organizou de acordo com a afinidade entre os pares, escolheram os seus temas, e nomearam as suas criações: "Passeio noturno", "Cotidiano"; "Dança da chuva do caju"; "Uma família no restaurante". Todos os temas se referem à paisagens com padrões de atividade humana, sendo que "Passeio noturno" e "Dança da chuva do caju", envolveram paisagens com padrões de atividade humana e não humana, a paisagem multiespécie.

Os temas escolhidos pelos grupos retratam bem a ocupação dos espaços apontada por Tsing (2019). A rotina que envolve o trajeto do ônibus, ou a pouca novidade de um almoço de domingo num restaurante representada em "Cotidiano" e "Uma família no restaurante" respectivamente, é uma situação que nos desagrada, mas, trazida para a música, podemos ocupar estes espaços de modo mais interessante. Da mesma forma o desagravo frente à seca nos permite elaborar situações objetivando resolver o problema; ou a aparente calmaria de uma floresta onde nos é permitido perceber todos os tipos de sons com os quais

não estamos acostumados e, muitas vezes, nos perturba. Estes espaços foram ocupados pelos grupos, adaptados intencionalmente para que ficassem agradáveis. Houve planejamento para isso. A liberdade como um ato de vontade que se torna intencionalidade e planejamento discutida por Tsing (2019) se fez presente.

Tsing (2019) aponta a assimetria e a irregularidade nas paisagens, formadas por fragmentos. Nas criações dos grupos; a forma de organização do material sonoro demonstra a fragmentação das paisagens com as texturas que lhe eram convenientes.

Nos fragmentos das paisagens sonoras criadas observamos uma referência ao *hi-fi* nas texturas dos fragmentos polifônicos das peças "Passeio noturno" e "Dança da chuva do caju"; bem como a referência às paisagens sonoras *lo-fi* nos fragmentos homofônicos das criações "Cotidiano" e "Uma família no restaurante". Apesar de todas as quatro criações apresentarem fragmentos homofônicos, somente as duas criações que retrataram uma paisagem multiespécie ("Passeio Noturno" e "Dança da chuva do caju") apresentaram fragmentos polifônicos.

Os símbolos utilizados na grafia do registro das criações nem sempre foram no sentido de orientar qual resultado sonoro o grupo objetivava. Alguns símbolos se referiam a desenhos, por exemplo, de gotas de chuva, para se referirem ao som da chuva. Na bula também, cujo objetivo seria de explicar o modo de execução do símbolo, muitas vezes se referiu ao instrumento que seria executado. Mas, esta foi a primeira experiência da turma com este tipo de percepção e grafia, o que pode explicar o ocorrido.

Observamos que as peças, com exceção de "Passeio Noturno", envolveram o que Reis (2016) apontou como formas híbridas de encenação, quando se referiu ao trabalho de Goebbels. O autor chama a atenção para o funcionamento destas obras de Goebbels com forte apelo visual e sonoro, em que ator, texto, luz, som, imagens, espaço, cenário e objetos possuem o mesmo grau de importância. No caso do presente trabalho, as peças foram criadas para serem encenadas mas com o propósito de construção da paisagem sonora e cada movimento era, ao mesmo tempo, produtor de som e encenação. A encenação no restaurante, no trajeto percorrido pelo ônibus ou na dança da chuva foram especificamente pensadas no sentido de produzir sonoramente aquilo que a memória se recusou a perceber sem o auxílio do gesto.

Da mesma forma, observamos o colocar em evidência a complexidade das

ações quando são vivenciadas em locais estranhos ao de sua origem como apontado por Kastrup (2001).

Nos próximos tópicos estas criações serão descritas e analisadas conforme sua instrumentação, cenário[6], cena, e contrastes sonoros e formais, tendo como fundamento o referencial teórico apresentado anteriormente. A ordem de apresentação das mesmas obedece à mesma ordem apresentada em sala de aula, observando a escolha dos próprios grupos.

3.1 – Passeio Noturno

Nesta peça, o grupo, formado por 07 integrantes, se preocupou em narrar sonoramente um passeio à noite por uma floresta. Neste passeio, sons de coruja, sapos, grilos, folhas amassadas pelos passos foram identificados. O passeio é iniciado de modo tranqüilo, até o momento em que aparece uma cobra, caracterizado por uma grande tensão, ocorrendo grito, confusão e fuga do perigo. O passeio termina com um retorno à calmaria, ouvindo-se a respiração do caminhante.

Como instrumentos musicais a criação contou com Baturex[7]; corpo, usado para produzir passos; sacola plástica para simular pisada em folha; sons produzidos pela boca imitando coruja, sapo, cobra e respiração ofegante. Também foram utilizados um chocalho, um praticável percutido com baquetas, e uma caixinha de metal com relevo junto com uma cartela de comprimidos (sapo coaxando).

O grupo seguiu as orientações da docente e não preparou um cenário para a sua apresentação. Utilizou uma mesa da sala de aula para depositar alguns instrumentos e, ao mesmo tempo, utilizar como estante para partitura. Antes de iniciarem a apresentação, o grupo solicitou ao público que fechasse os olhos para uma melhor apreciação.

O trajeto do caminhante se inicia com o *Tum-tum* da batida do coração que permanece praticamente durante toda a peça. Aos poucos os animais da floresta vão sendo ouvidos, inicialmente a coruja, seguida por sapos e rãs. A entrada do caminhante na floresta é perceptível pelos passos do mesmo até o momento em que ele pisa em uma folha ativando a ação de uma cascavel. Com o som produ-

[6] O cenário está sendo considerado pois 03 grupos se utilizaram do recurso visual para as suas apresentações, apesar da orientação da docente de considerarem somente o aspecto sonoro das paisagens.

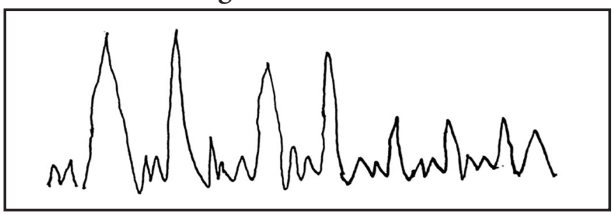
[7] Instrumento musical de percussão feito com material reaproveitável.

zido por ela, o caminhante se assusta, grita e corre fugindo do perigo iminente. Somente poucos segundos entre a pisada na folha e o som da cascavel não se ouve o som do coração, produzido pelo barutex. Longe do perigo, o caminhante diminui a intensidade dos passos e demonstra um cansaço físico conseqüente da corrida.

Tanto caminhante como floresta existem de formas independentes, considerando o som do coração e os sons da floresta, os quais são percebidos isoladamente. Somente depois, quando o caminhante começa a se deslocar, perceptível pelo som dos passos, as duas unidades se juntam.

A peça foi organizada de modo a atender as ocorrências do passeio, com seus momentos tranquilos e tensos. A textura inicial é próxima ao que chamamos de monofônica, onde se ouve somente o som do barutex desempenhando a função de *ostinato*[8]. Na partitura, a concepção deste *ostinato* é evidente pois é o único sinal que está presente do início ao fim da mesma, como pode ser observado na Figura 2.

Figura 2. Ostinato



Fonte: Acervo das autoras

Aos poucos a textura vai se tornando mais densa, com os sons produzidos pela boca e corpo, e atinge o seu ápice com a produção de um grito em movimento descendente (sem muito contraste em termos de altura). Na partitura, os sons produzidos pela boca e corpo foram escritos em dois blocos, com a entrada dos sons produzidos pelo corpo no segundo, e dão a impressão de blocos sonoros, o que caracterizaria uma textura homofônica[9]. Porém, o resultado sonoro é de uma textura polifônica[10] na qual os sons são executados independentemente.

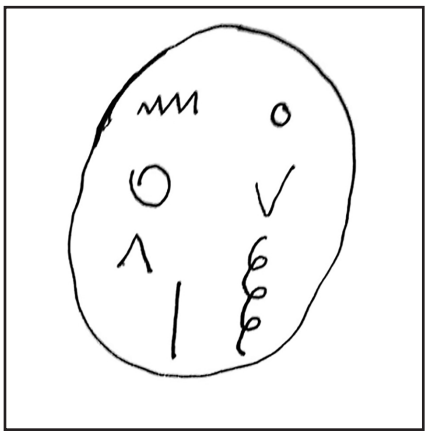
[8] Padrão rítmico ou melódico repetido durante toda uma obra ou trecho musical.

[9] Textura musical caracterizada pela movimentação de vozes ou bloco de vozes ao mesmo tempo, com destaque de uma delas.

[10] Textura musical caracterizada pela execução de várias vozes independentes mas que, ao mesmo tempo, se completam.

Dois efeitos sonoros, o pisar na sacola de plástico e o grito, desempenham a função de mudança de textura. Apesar de estar escrito na partitura que o *ostinato* permanece durante a execução destes dois efeitos, o resultado sonoro não condiz com a grafia[11].Trata-se de um momento de transição para a parte mais densa da obra, nomeada na bula da partitura como "confusão". Instintivamente o grupo se utilizou de um recurso gráfico usado por alguns compositores contemporâneos que inserem momentos aleatórios em suas obras, ou seja, delimitando este momento em um círculo ou quadrado, como pode ser visto na Figura 3.

Figura 3.Momento aleatório



Fonte: Acervo das autoras

A peça termina ouvindo-se somente o som do baturex, os passos e a respiração ofegante do caminhante cujos sons, apesar de estarem interligados, são ouvidos separada e independentemente. Verifica-se, desta forma, que o grupo organizou a sua criação musical em três partes diferentes mas que, ao mesmo tempo, se configuram como uma unidade coerente.

3.2 - Cotidiano

A peça conta o trajeto de algumas pessoas que se deslocam de suas casas para a rotina de seu dia, iniciando-se com o momento em que toca o despertador. A

[11] Talvez isso tenha acontecido devido ao erro provocado pelo nervosismo de estar apresentando a peça para o restante da turma.

execução contou como recurso visual caracterizado pela encenação.

O grupo foi composto por 06 integrantes, todas do sexo feminino. A turma era formada predominantemente por mulheres, contando com 02 homens em uma turma de 29 alunos frequentes.

Os instrumentos utilizados foram o próprio corpo, pau de chuva, círculo de chuva, usado para produzir a sonoridade e como parte do cenário (volante do ônibus), espiral de caderno, guizos, flauta de êmbolo e argola de metal (percutida com uma caneta e/ou lançada ao chão). Todas as integrantes participaram com a produção do som, apesar de duas delas não participarem da encenação, produzindo os sons que a cena exigia no espaço alheio ao espaço da cena. Estas duas não ficaram juntas, da forma usual de um grupo de instrumentistas que acompanha uma cena musical. Uma delas permaneceu sentada à frente do grupo, quase junto com a plateia, e a outra ficou no fundo do cenário se locomovendo no espaço.

O cenário e materiais utilizados foram os seguintes: carteiras da sala de aula dispostas no formato de um ônibus, com as cadeiras dispostas em fila; mesa da sala de aula simulando o painel do ônibus onde se posicionou a motorista; bíblia[12] utilizada pelo religioso que conduzia uma pregação dentro do ônibus. As carteiras estavam posicionadas bem próximas umas das outras, simulando a situação de ônibus lotado.

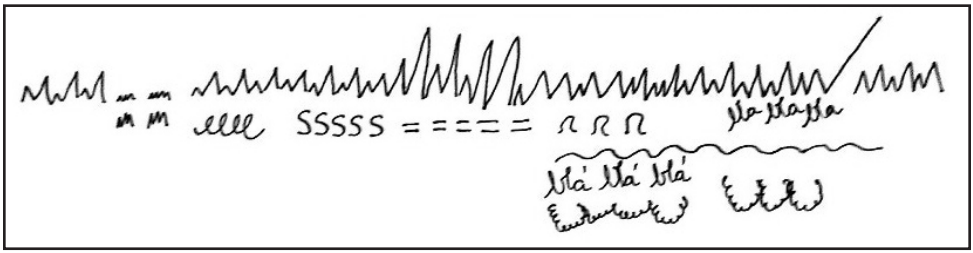
O trajeto percorrido pelos integrantes do grupo se inicia com o *tic-tac* do relógio, produzido por um aro de metal percutido com uma caneta, e três pessoas posicionadas em pé, como se estivessem dormindo em suas camas. Ao som do despertador (o mesmo metal sendo lançado ao chão repetidas vezes) o grupo acorda, se espreguiça, boceja e toma banho. O som do chuveiro é produzido pelo pau de chuva. O grupo se dirige, marcando o passo com uma intensidade forte, até o ônibus e, ao adentrarem no mesmo e apresentarem o cartão imaginário, a catraca libera a sua passagem. Para cada liberação, foi utilizado o som da espiral de um caderno sendo friccionada por uma caneta. Enquanto isso, a

[12] Fato curioso envolveu a utilização desta Bíblia. Na semana anterior às apresentações, momento em que os grupos estavam no auge do processo da criação, uma associação denominada Associação de Homens de Negócios e Profissionais de Diversas Categorias – os Gideões Internacionais – estavam espalhados pelo Campus distribuindo um livro composto pelo Novo Testamento, Salmos e Provérbios. Praticamente toda a turma recebeu um exemplar e este grupo incorporou-o em sua criação.

motorista segura o círculo de chuva sem movimentá-lo, o que acontece logo após todos passarem pela catraca. Enquanto duas pessoas estabelecem um diálogo no ônibus, a outra se levanta, movimentando-se, proferindo *blá-blá-blá* com expressão enfática, firme e simulando a leitura da bíblia, ao mesmo tempo em que vai distribuindo alguns exemplares. Após se movimentar pelo ônibus, ela se senta e silencia. Neste momento, uma das duas pessoas que estavam sentadas se levanta, faz um movimento de puxar a cordinha do ônibus (som da flauta de êmbolo) e a peça é encerrada com o som dos passos e círculo de metal.

Da mesma forma que a peça anterior esta peça foi organizada de modo a ampliar gradativamente a sua textura musical, e o contraste encontrado consiste nesta ampliação, sendo que, ao final da peça, a textura inicial é retomada. Esta organização está bem evidente na grafia da partitura, cujo início e final apresentam o mesmo sinal gráfico e desempenham as funções de Introdução e CODA[13] respectivamente, considerando o aparecimento gradativo dos sons.

Figura 3. Partitura da peça Cotidiano



Fonte: acervo das autoras

Um dos sons, produzido pela argola de metal percutida, permanece durante toda a peça caracterizando-se como um *ostinato*. Porém, o papel que desempenha na paisagem sonora é alterado, ou seja, inicialmente é o som do relógio, depois, num processo metafórico[14] , se torna o som do interior do ônibus.

Logo após a introdução observa-se um trecho caracterizado por uma textura homofônica: bocejos, som do chuveiro e passos são ouvidos em blocos, apesar de estarem sendo produzidos por diferentes executantes. Na partitura estes sons

[13] Seção em que se termina uma música.

[14] Na verdade, este processo metafórico acontece dentro de outro processo metafórico: argolas de metal se transformam em sons produzidos pelo relógio que se transformam em sons produzidos no interior de um transporte coletivo urbano.

foram grafados em uma única linha, enquanto o ostinato é executado, reforçando a textura homofônica. Este fragmento é seguido por outro, cuja textura se aproxima da monofônica, ouvindo-se somente o som da catraca, produzido por 3 vezes seguidas.

A partir daí, inicia-se o maior fragmento da peça, em cuja textura, polifônica, se ouve o som do ônibus (inclusive do motor), conversas entre passageiros e voz de uma religiosa (que se sobressai devido a intensidade forte atribuída a ela). A voz silencia enquanto os outros sons continuam, ouve-se o apito (indicando a campainha do ônibus) e depois os passos juntamente com o som inicial. A peça é encerrada.

3.3 - Dança da chuva do caju

O grupo que criou esta peça era composto por 08 integrantes, um deles do sexo masculino. A proposta foi representar sonora e visualmente uma dança que, ao que tudo indica, convocaria a chuva do caju[15].

O grupo utilizou os seguintes instrumentos: tambor percutido com baqueta, lona (pôster de trabalho apresentado), flauta de êmbolo, lenço com guizos, chapa de raio X, pau de chuva e círculo de chuva, elencados aqui por ordem de entrada no cenário. Cada integrante do grupo ficou responsável pela execução de um instrumento; somente a integrante que se posicionou atrás do tambor não dispunha de instrumento musical.

Não houve preparação de um cenário específico para a execução da peça, apesar disso, o grupo se preocupou com a indumentária: as meninas estavam trajando vestido ou saias longas e coloridas. O único integrante do sexo masculino foi o executante do tambor e ficou à frente, conduzindo o movimento das demais.

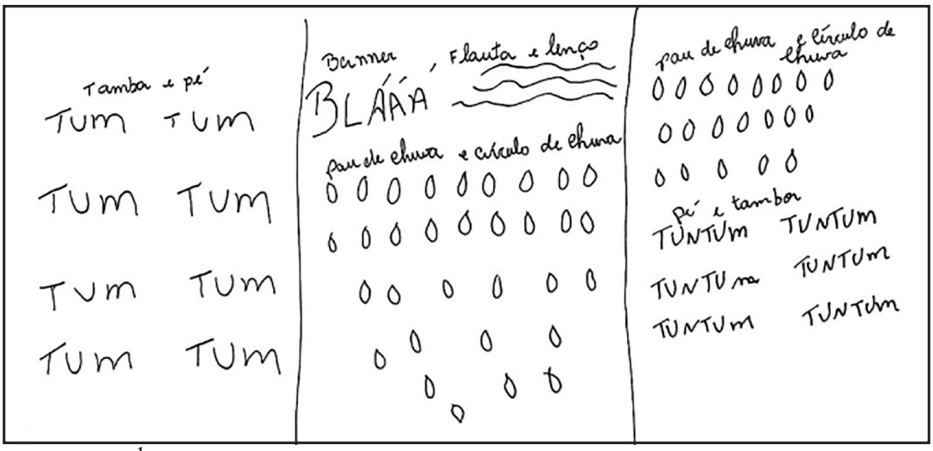
A dança tem início com a entrada dos músicos/dançarinos, cada qual com seu instrumento, marcando os passos ao som do tambor. Entram em fila indiana e se movimentam formando um círculo, em formato de ciranda. Na primeira volta todos permanecem de cabeça baixa se locomovendo somente com o som do tambor; na segunda volta introduzem gestos com as mãos e braços.

[15] A chuva do caju é conhecida como sendo a primeira chuva depois da seca, necessária para o desenvolvimento do cajueiro. Os cuiabanos caracterizam esta chuva como forte, com muita ventania, apesar de ser rápida.

Ao término da terceira volta, dada somente com o som do tambor, o grupo se posiciona um ao lado do outro, de frente para a platéia, momento em que trovões e sons de chuva são ouvidos. Nova volta é iniciada, desta vez com gestos de agradecimento. Ao final desta volta, a integrante sem instrumento adentra no centro da roda e levanta um caju, feito de papelão, demonstrando muita alegria. Volta para o círculo e, após uma volta, o grupo se retira da sala.

A peça começa e termina com o som do tambor e de passos bem marcados no chão. No início a batida do tambor é de uma para duas batidas no pé e, no final, a marcação é de uma por uma. Na partitura, esta diferença está demonstrada no espaçamento entre um TUM (sinal utilizado para indicar o tambor) e outro, enquanto na introdução existe um espaço entre eles, no final eles são agrupados de dois em dois, com mudança da consoante (TUNTUM) e com letras em tamanho menor, como ser observado na Figura 4. Gestos[16] com mãos e braços são inseridos, mas não interferem na sonoridade. O grupo dá três voltas completas sendo a primeira e a terceira sem gestos; e a segunda com gestos de mãos e braços. A textura musical neste fragmento é claramente homofônica, com tambor, passos e gestos[17] sendo executados com o mesmo movimento, com destaque do tambor.

Figura 4. Partitura de "Dança da chuva do caju"



Fonte: acervo das autoras

[16] Estes gestos, como todos os outros realizados, não são indicados na partitura.
[17] Presente em um pequeno trecho.

O grupo se posiciona de frente para a plateia, o tambor e a marcação nos pés são silenciados e o som da lona, simulando trovões, é ouvido. Depois deste solo[60] , flauta de êmbolo, lenço com guizos, chapa de RX, pau de chuva e círculo de chuva, são ouvidos, caracterizando uma textura polifônica, uma vez que cada som é ouvido de modo independente, sem destaque para qualquer um deles. Este fragmento é finalizado com a entrada do tambor, anunciando o avanço para o último fragmento da peça.

Nesta última parte, o tambor, a marcação dos passos, o pau de chuva e o círculo de chuva são ouvidos, enquanto os músicos/dançarinos voltam a se movimentar em círculo, fazendo os gestos com mãos e braços. Após a primeira volta, uma integrante entra na roda, se agacha e levanta um caju, manufaturado em papelão; volta para o círculo e seu movimento é centrado em mostrar o caju para todos. Depois de completar a terceira volta, o grupo se retira da sala ao som do tambor e pau de chuva, encerrando a apresentação. A ambiência musical deste fragmento nos remete a uma textura homofônica com destaque sonoro para o tambor, uma vez que os instrumentos utilizados para produzir o som da chuva estão estreitamente relacionados com o som do mesmo.

Na partitura a peça foi estrutura em três blocos divididos por uma linha vertical. Os sinais foram escritos a lápis e as indicações instrumentais, a caneta. Não existe indicação para a chapa de RX, sendo possível que sua inserção tenha se dado a uma improvisação a partir de material trazido no dia da apresentação.

3.4 – Uma família no restaurante

O grupo, formado por 07 integrantes, representou uma família, formada por pai, mãe e bebê[19], em um restaurante, desde a chegada até a sua saída, passando pelo pedido realizado ao garçom e a refeição.

O próprio corpo como instrumento musical foi utilizado na forma de passos, conversas e estalo de dedos, apesar deste último ser indicado na partitura como assovio. Carteiras, círculo de chuva, sino, Bíblia[20] (usada como cardápio), pratos, talheres e batida das mãos na mesa também foram utilizados.

[18] Trecho musical executado por um cantor ou instrumentista.

[19] O bebê participante era filho de uma das alunas e estava presente em todas as aulas da disciplina.

[20] Exemplares adquiridos do mesmo modo que o exemplar utilizado na peça “Cotidiano”.

O cenário foi preparado de modo a atender duas situações encontradas num restaurante: o local onde a família iria fazer a refeição e a cozinha, onde a refeição é preparada. Duas carteiras foram dispostas no centro, e uma mesa sala foi organizada do lado direito abrigando os instrumentos musicais que seriam utilizados durante a execução.

O casal chega ao restaurante com o bebê no colo da mãe; seus passos são, propositalmente, bem marcados. Arrastam as carteiras como se estivessem distanciando-as da mesa para se sentarem, sentam-se e iniciam um diálogo. O pai estala o dedo com o braço levantado solicitando a atenção da garçonete, a qual se aproxima também marcando seus passos, depositando os cardápios nas mesinhas das carteiras. Inicia-se um diálogo entre o casal e a garçonete anota o pedido. Enquanto os cardápios estão sendo recolhidos, e a garçonete se retira, inicia-se a movimentação na cozinha, onde sons e gestos referentes ao ato de cozinhar são produzidos. O casal inicia um novo diálogo, a campainha anuncia que a refeição está pronta e a garçonete serve o casal. Após a refeição, o pai estala o dedo solicitando o fechamento da conta, pagam em dinheiro e se retiram do restaurante.

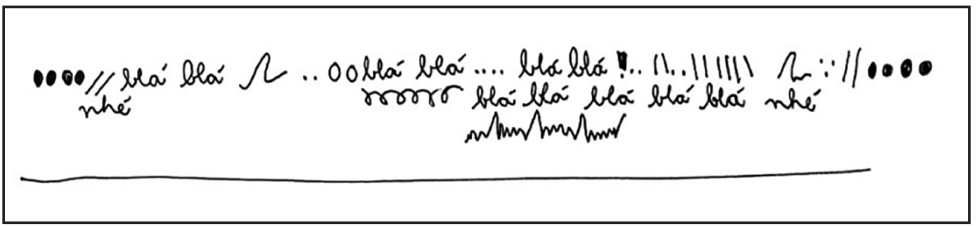
A textura musical inicial se apresenta próxima à monofonia, ouvindo-se o som de passos seguido pelo arrastar de cadeiras e de um diálogo inicial. O estalo de dedos demarca o início de uma parte nova na peça, que será caracterizada pela presença constante do diálogo intercalado com novos sons que são produzidos de modo independente, tais como o os passos da garçonete e os sons relacionados à realização do pedido. A partir deste momento a textura atinge o seu ápice, pois aos sons produzidos pelo casal são acrescentados os sons produzidos pelo preparo da refeição e a textura se torna mais densa e, diríamos, homofônica, uma vez que alguns sons se sobressaem em detrimento de outros em função da cena. Aos poucos o número de sons produzidos vai sendo diminuído, ouve-se os passos da garçonete em direção ao casal, diálogo, pratos e talheres, retomando a textura anterior.

A peça volta à textura inicial após o estalo de dedo, com o arrastar das carteiras e os passos, indicando o término da peça.

Esta peça apresentou uma ampliação gradativa da textura musical e contrastes sonoros e sua divisão formal, apesar de bem definida, é mais livre, sem interrupção brusca entre um fragmento e outro. Na partitura esta ampliação é bem evidente, cujo início é apresentado por sinais escritos em sequência única,

e pode ser verificada na Figura 5. Após o sinal que indica o estalar de dedos, aparece uma segunda e depois uma terceira sequência, escritas abaixo da primeira. Volta-se para duas sequências e, depois do estalar de dedos, para uma, finalizando a peça.

Figura 5. Partitura de "Uma família no restaurante"



Fonte: acervo das autoras

Apesar de não ter sido ressaltado pelo grupo no momento da apresentação, foi previsto o som do ar condicionado como um som contínuo que abrange a peça do início até o seu final.

4. Entre sons e cotidiano: reflexões finais

A partir da discussão inicial que tratou de questões relacionadas à paisagem e à paisagem sonora e das peças musicais criadas pela turma do 4º Ano do curso de Pedagogia e apresentadas aqui, nos sentimos convidadas a algumas reflexões. As paisagens descritas procuraram atender às sete proposições apontadas por Tsing e apresentadas no início deste trabalho, ou seja, produziram algo para os grupos de estudantes envolvidos e o seu design, apesar de planejado, considerou as relações dinâmicas entre os organismos que faziam parte da paisagem. Cada paisagem sonora criada reuniu histórias de vida dos integrantes de cada grupo em suas formas de se relacionarem com a mesma; nas execuções algumas sonoridades não foram planejadas e, por consequência novas sonoridades surgiram. Nas paisagens que retrataram ambientes multiespécies, as consequências foram sentidas para humanos e não humanos (imaginários); e cada paisagem social deixou clara a diferença em seus ritmos. Por fim, as interações entre os humanos e não humanos foram consideradas.

Somente dois alunos da turma eram do sexo masculino e integraram, como foi dito anteriormente, os grupos das peças "Dança da chuva do caju" e "Uma

família no restaurante". Nos dois casos foi o homem quem conduziu o grupo: na primeira, apesar dele desempenhar a função de conduzir o grupo de dançarinos/instrumentistas, as integrantes auxiliaram-no na condução; na segunda peça, o pai foi quem direcionou a cena (chama o garçom, inicia o diálogo) e, consequentemente a paisagem sonora expressada. Nota-se nestas situações o caráter humano e masculinista apontado por Tsing (2019) na qual o homem busca ter o controle de um fragmento, cujo caráter contra domesticador e biodiverso dos sons no ambiente, acontece independente de sua vontade. A dança, conduzida por um homem, busca pelo controle da chuva; o homem no restaurante busca pelo controle das necessidades biológicas de sua família mas, nenhum deles é capaz de controlar o ambiente sonoro por completo. Os sons que emanam destas situações são diversos.

Em "Passeio noturno" e "Cotidiano" observamos o controle na opressão que a floresta e a rotina representam. Catunda (2000) nos chama a atenção para a abundância de sons que podem ser percebidos na escuridão de uma mata, os quais são assustadores porque, além de serem muitos, são percebidos em decorrência de sua característica *hi-fi*, como apontado por Schafer (2001). Ouve-se o bater do coração e até a respiração ofegante do caminhante pela floresta; enquanto que na rotina, uns sons encobrem outros, sua característica é *lo-fi*.

Tsing (2019) aponta o desafio do Antropoceno, que seria "como combinar paisagem e história para que diferença e possibilidade permaneçam à vista" (p.265). Entendemos que o impacto causado nas paisagens que, segundo a mesma autora é modo de ser em formação, ocasiona as diferenças que permitirão encontrar possibilidades de melhoria. Em depoimento informal, alguns alunos relataram o quanto foi prazeroso, apesar de trabalhoso, a criação com o tema da paisagem sonora, e o quanto eles estavam mais atentos aos sons ao seu redor. A surdez perceptiva, discutida por Catunda (2000) pode ser atenuada com a multiplicação de trabalhos como esse. Afinal de contas, o "porvir é parte do modo como as coisas vivas reagem; oferecemos nossos projetos de vida em função de futuros potenciais" (TSING, 2019, p.121).

Comprometidas com as transformações sociais e com a paisagem que ora nos apresenta, sentimos a necessidade da realização de mais estudos que tragam esta temática para discussão.

Referências

ANTUNES, J. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

CATUNDA, M. Comunicasom: uma reflexão sobre o som na sociedade tecnológica Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 12, jun. 2000.

FONTERRADA, M.T de O. *Música e meio ambiente: ecologia sonora*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

HAGE, M. do S. C. A formação do professor a partir de suas histórias de vida. Revista cocar (UEPA), v. 4, p. 39-48, 2010.

KASTRUP, V. Aprendizagem, arte e invenção.Psicologia em Estudo, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17-27, jan./jun. 2001.

KOELLREUTTER, J.H. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2.ed. Curitiba: Movimento, 1984.

REIS, L.F. Heiner Goebbels — Polifonia cênica como política da forma. Um gesto estético contra a hierarquia da cena e dos sentidos. Questão de crítica, Rio de Janeiro, v. IX, 67, mar. 2016.

SCHAFER, R. M. *O ouvido pensante*. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *Vozes da tirania: templos do silêncio*. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

TSING, A.L. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no antropoceno*. Brasília: IEM Mil Folhas, 2019.

UBAID, F.K.; ANTAS, P.T.Z. Novos registros de aves para a Reserva Particular do Patrimônio Natural SESC Pantanal, Barão de Melgaço, MT. Ornithologia 5(2):122-130, janeiro 2013

VIELLIARD, J. (org.) *A zoophonia de Hercule Florence*. Cuiabá: EdUFMT, 1993.

Capítulo 7 - Canto Coral, Conhecimento e Pertencimento na Associação Arte Cidadã em Santo Antônio de Leverger/MT[1]

Luanna Aparecida Batista da Fonseca[2]

Os projetos sociais e as ONGs ganharam destaque no Brasil, ocupando um lugar muito importante na educação brasileira no terceiro setor, e na educação musical, com diversos projetos voltados para o esporte, teatro, dança e música. No cenário musical vários pesquisadores estudam projetos sociais que trabalham com a educação musical, entre eles estão: Kleber (2006), Cruvinel (2005), Kater (2004) e Fisher (2012), cujos trabalhos serão discutidos no desenvolver deste capítulo.

A pesquisadora e educadora musical Magali Kleber (2006), em suas pesquisas com projetos sociais, aponta a legitimidade da prática do ensino de música nesses espaços e nas ONGs, legitimidade essa que é possível pelo histórico de trabalho desenvolvido.

Um dos primeiros grandes movimentos de projeto de música no Brasil, surgiu por volta de 1940, com Heitor Villa-Lobos. Segundo Cruvinel (2005), "a primeira grande iniciativa de sistematização de um método de ensino coletivo em música no Brasil veio com o Canto Orfeônico na era Vargas. O projeto pedagógico foi idealizado pelo compositor Heitor Villa-Lobos" (CRUVINEL, 2005, p. 70), e teve a maior concentração orfeônica, com 40 mil estudantes em um estádio de futebol, cantando o repertório por ele escolhido, que consistia em canções folclóricas, músicas de caráter cívico e patriota. Com o passar dos anos, projetos sociais e ONGs começaram a ganhar mais notoriedade no Brasil.

[1] Este trabalho é um resumo do Trabalho de Conclusão de Curso "A Associação Arte Cidadã, Santo Antônio de Leverger/MT: canto coral, conhecimento e pertencimento", apresentado em maio de 2021 no curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal de Mato Grosso sob a orientação da professora doutora Taís Helena Palhares.

[2] Graduada em Música – Licenciatura da Universidade Federal de Mato Grosso. Ingressou na Associação Arte Cidadã em 2008 onde começou seus estudos musicais. Em 2017 passou a atuar como bolsista no projeto de extensão Música com Crianças, coordenado pela Prof. Dra. Tais Helena Palhares, e no mesmo ano integrou-se ao Coral UFMT. No ano de 2019 atuou como regente do Coral Infantil da UFMT.

Sempre que se fala em projeto social, o Projeto Guri é um dos primeiros a ser apontado. Esse projeto ganhou destaque no Brasil, por ter uma capacidade de atendimento extremamente amplo, atendendo crianças, adolescentes e jovens com aulas de música.

O projeto é uma iniciativa do Governo do Estado de São Paulo, e conta também com parceiros da rede privada. De acordo com Fisher (2012), o projeto atua no Estado de São Paulo, atendendo a mais de 300 municípios de todo o estado com aproximadamente 40.000 alunos.

Outro projeto voltado para prática coral e instrumental que também se destaca no Brasil é o Projeto Neojiba da Bahia, criado em 2007, e que tem como base o método Venezuelano "El Sistema[3]". O projeto ganha cada vez mais relevância no cenário musical brasileiro por sua forma de sistematização do ensino de música. A parceria do "El Sistema" com o Neojiba se deu desde o início de sua criação, quando o projeto Venezuelano enviou professores e maestros para ajudar na formação de professores, monitores e reger as orquestras.

O Instituto Baccarelli, localizado na cidade de São Paulo, também se destaca no cenário dos projetos sociais com seus coros, orquestras, aulas de instrumento e musicalização infantil. Foi o primeiro projeto a montar uma orquestra e desenvolver o trabalho de canto coral em uma comunidade na cidade de São Paulo.

Em Cuiabá/ Mato Grosso, destaca-se o Projeto Instituto Ciranda – Música e Cidadania. Em seu Projeto Ciranda (2006) o instituto apresenta o crescimento do número de alunos e polos em várias cidades no interior do Estado e na capital, sendo que hoje possui um método de sistematização próprio para o ensino de instrumento e formação de orquestra. O projeto atende crianças, adolescentes e jovens, e o foco principal são as aulas de instrumento musical e a formação de orquestras. O projeto foi fundado em 2003 e, no mesmo ano, por meio de parcerias que foram de suma importância, conseguiu atender uma demanda maior de alunos.

Em Santo Antônio, a Associação Arte Cidadã, objeto de estudo deste trabalho, ganha destaque porque atende uma quantidade de alunos relevante para a cidade, oferecendo aulas de instrumentos e canto coral, totalmente gratuitas.

[3] El Sistema é um modelo de sistematização da educação musical criado na Venezuela por José Antônio Abreu, de acesso livre e público para todos, crianças, adolescentes e jovens de todas as classes sociais. Conferir http://www.elsistema.se/om-el-sistema/en-espanol/

A seguir, abordaremos um pouco sobre a formação do professor que ministra aulas em projeto social, bem como a importância de sua formação para o desenvolvimento de um trabalho social e, ao mesmo tempo, musical.

1. Da formação do profissional para atuar em projetos sociais

A formação do profissional para atuar em diferentes espaços é tema de estudo de pesquisadores renomados (Kater, 2004; Souza, 2004). De acordo com estes estudos, a formação do educador musical não pode se limitar a música, deve-se estender a conhecimentos administrativos e pedagógicos.

Apesar de presenciarmos a expansão no que diz respeito a projetos sociais, não encontramos programas de formação para preparar os profissionais para atuarem em projetos. Considerando que nem sempre o projeto tem uma pessoa para cada setor, o mais comum é: o regente ou o professor ser coordenador, administrador, projetista, entre outras funções. Refletindo acerca do tema, Kater (2004) aponta a inexistência de programas que atendam a esta demanda e a necessidade de uma qualificação deste profissional tendo em vista um enfoque humanizador.

Pensando no olhar humanizado, em um olhar social, o projeto social trabalha com o ensino de música, mas, antes disso, uma das metas da Associação é criar bons cidadãos para a nossa sociedade. O professor Jeferson Ribeiro, um dos fundadores da Associação Arte Cidadã em Santo Antônio do Leverger - MT, em entrevista, esclarece que trabalhar com as crianças, adolescentes e jovens requer um cuidado e uma compreensão de cada um deles, lembrando sempre que cada pessoa ali presente traz consigo uma experiência única de vida, completamente diferente uns dos outros.

Segundo ele, até mesmo as crianças mais novas apresentam suas experiências de vida de forma diferente umas das outras; são pessoas singulares, únicas. Desta forma, Souza (2004) aponta que é preciso ter um olhar sensível para os indivíduos a quem se dirigem os objetivos sociais e musicais. Estamos o tempo todo trabalhando com pessoas, e, muitas vezes, pessoas vulneráveis

Pensando nisso, Kater (2004) aponta alguns fatores que devem ser prioridade para o educador, para poder lidar com algumas urgências que se apresentam no cotidiano de um projeto social. Dentre várias, ele evidencia:

1) importância de estabelecimento de vínculo afetivo, que em-

> base a relação interpessoal e gere confiança como condição básica para o aprendizado; 2) flexibilização do processo didático- pedagógico (sem perda do rigor), visto a relativa dificuldade em sustentar a atenção e a necessidade de outro tempo – não obrigatoriamente maior – para abordar e tratar questões; 3) adequação, organização e equilíbrio entre "espaço de liberdade" e instauração de "referenciais de limite", assim como espaços de ação individual e coletiva (invasão e desrespeito); 4) intensificação e ludicidade no exercício de "nomeação" (dar o nome), a fim de esclarecer comportamentos, emoções e sentimentos; 5) necessidade de valorização individual, através de procedimentos educativos construtivos e sinceros (legítimos, reais e não mero reforço positivo acrítico, falso e confusional)(KATER, 2004, p.47)

Refletir sobre as urgências e sobre o olhar humanizador que se precisa ter para desenvolver um bom trabalho faz com que cheguemos ao que aponta Penna (2006, apud CORUSSE; JOLY, 2014, p. 38), segundo o qual a projeto social, a música, as artes, não podem ser vistos como redentores. De acordo com a autora, é preciso ter coerência ao desenvolver as funções sociais da música para que não se corra o risco de cair em uma "visão redentora da arte e da música".

2 - O Canto Coral: os benefícios da prática

A música é um agente transformador, e uma das práticas em que mais se potencializa essa transformação, é a prática do canto coral. Muitos dos alunos que ingressam em projetos sociais, que desenvolvem o trabalho com a música, não têm condição financeira de se aprofundar no conhecimento musical, ou seja, a vivência de canto coral que ele terá ali com o grupo será única e terá um significado imenso para ele, sendo, muitas vezes, a única fonte de conhecimento de música que este aluno terá acesso. Nesse sentido, Amato (2007) apresenta sete ferramentas[4] que podem contribuir com esse processo de ensino/aprendizagem no canto coral, das quais, três ferramentas serão abordadas neste trabalho, por serem bases iniciais para o canto coral: *Inteligência vocal; Consciência respiratória; e Consciência auditiva*.

[4] As sete ferramentas propostas pela autora são: Inteligência vocal – Consciência respiratória – Consciência auditiva – Prática de interpretação – Produção vocal em variadas formações – Recursos audiovisuais – Apresentação de pesquisas e debates

Essas ferramentas, quando bem aplicadas, possibilitam aos coralistas terem um conhecimento básico essencial para continuarem com a prática coral, sem colocar em risco a sua saúde vocal, além de possibilitar um melhor desenvolvimento na prática do canto. A primeira ferramenta citada é composta por exercícios que são a base para poder desenvolver o fluxo de respiração, fundamental no exercício do canto, aprimorar a afinação e desenvolver a articulação das palavras. Já a segunda ferramenta é somada ao fator da respiração, pois os exercícios que são realizados irão proporcionar ao cantor o desenvolvimento muscular, para que ele consiga ter um excelente controle respiratório e administrar a pressão do ar ao cantar. Já os exercícios da terceira ferramenta são para aprimorar a noção de ritmo, afinação e harmonia, concentrando-se na prática auditiva.

O regente Jeferson Ribeiro aborda outro aspecto muito importante, que é o conhecimento histórico trabalhado sempre que começa a leitura de uma peça nova, esclarecendo as etapas percorridas a partir do momento em que os alunos recebem a partitura: escuta (sem olhar para a partitura); escuta focando na partitura e contextualização histórica. Esta última é considerada pelo regente como extremamente importante.

Além disso, a vivência do canto coral desperta curiosidades, sensações, prazeres, possibilitando outros conhecimentos e vivências Amato (2007). Muitas vezes os coralistas desconhecem diversas obras, compositores e outras artes.

Atividades realizadas em grupo, como o canto coral, permitem que o participante se sinta seguro, diferente da exposição que tem uma prática individual. Esse sentimento coletivo, de equipe, é o que gera um outro sentimento, que é o de pertencimento. O regente Jeferson Ribeiro, em entrevista, esclarece quanto o pertencimento dos integrantes ao grupo ajuda na evolução não só vocal, mas também no amadurecimento pessoal de cada um.

Dias (2010) aponta em sua pesquisa comportamentos semelhantes ao que o regente Jeferson descreve em sua entrevista e destaca o "sentimento de pertença" não só em ensaios, mas também fora dele, ou seja, nas viagens realizadas.

Outro aspecto muito importante é que o canto coral, sendo em grupo, ajuda o coralista a desenvolver o espírito de companheirismo, de se colocar no lugar do outro, cooperar e trabalhar por um objetivo maior e comum para todos. A regente Maguidalena da Silva Ribeiro, fundadora da Associação Arte Cidadã juntamente com o professor Jéferson, apontou em sua entrevista que, muitas vezes, a Associação realiza eventos para a manutenção de seus instrumentos e

outros gastos internos, e os coralistas ajudam em todos os momentos e funções.

Sobre essa coletividade que os alunos desenvolvem ao estarem em um grupo, no caso do canto coral, usando a sua voz para somar com a voz dos colegas, cooperando, ajudando, entendendo que o objetivo é de todos e não apenas de um, Amato (2010) se utiliza do termo "carisma grupal".

O canto coral é um espaço de conhecimento compartilhado, democrático. Com base no que foi exposto, podemos perceber que o coral é uma ferramenta de muita valia em projetos socais, pois auxilia no conhecimento individual de cada um com sua voz, seu corpo, suas características. É base fundamental para interação e socialização em grupo, fazendo com que o integrante tenha total sentimento de pertencimento, e que desenvolva o espírito de equipe, cooperação, empatia e, acima de tudo, possibilidade de novas experiências, vivências e aprendizados.

3. Associação Arte Cidadã e seus grupos corais

Os dados referentes a cidade de Santo Antônio de Leverger que serão apresentados e discutidos a seguir foram coletados por meio de entrevista realizada com o professor Jeferson Gonçalo Ribeiro no dia 10 de setembro de 2020 por web conferência e professora Maguidalena da Silva Ribeiro no dia 12 de outubro de 2020 por web conferência. Já os dados sobre a Associação Arte Cidadã foram obtidos por meio das entrevistas e do estatuto da Associação, disponibilizado pela presidente da Associação, Maguidalena da Silva Ribeiro

A Associação Arte Cidadã está localizada na cidade de Santo Antônio de Leverger, a mais ou menos 32 km de Cuiabá, que é a capital de Mato Grosso. Por ser uma cidade extremamente pequena, muitos costumes e tradições estão enraizadas sendo transferidas de pais para filhos. Ainda hoje, a maior fonte de renda da cidade é o serviço vinculado a prefeitura municipal, ou a pesca. Neste último, uma grande parte da população exerce o serviço da pesca profissional, que lhes permite, em tempos de piracema[5], pescar para o sustento da família, pois possuem a carteira de pescador. Com a grande movimentação dos pesca-

[5] A piracema é uma importante estratégia para garantir o tempo de reprodução dos peixes, sendo que seu período é estipulado de acordo com o estado. Em MT, a piracema acontece no período de outubro a janeiro, período em que é proibida a pesca esportiva, apenas os ribeirinhos e pescadores profissionais podem pescar para o consumo próprio, e os peixes devem estar dentro da medida estipulada. Conferir:http://www5.sefaz.mt.gov.br/-/termina-hoje-a-piracema-em-mato-grosso

dores em tempos de pesca livre, Santo Antônio fica mais movimentada do que de costume.

Esse movimento proporciona para a cidade um avanço na economia, pois é nesse período de turismo mais intenso que o comercio consegue lucrar mais. Porém, esse movimento que não é comum na cidade, fez com que a comunidade percebesse mudança em alguns aspectos. O professor Jeferson esclarece que o trânsito de pessoas alcoolizadas aumentou muito, assim como o consumo de droga, e que isso passou a ser uma preocupação para ele.

A Associação foi criada pelo professor Jeferson Gonçalo Ribeiro[6] e pela professora Maguidalena da Silva Ribeiro[7]. Os dois, além do trabalho que desenvolvem com a Associação, também são concursados na Rede Estadual de ensino, onde lecionam a disciplina de Artes. Santo Antônio é uma cidade interiorana, onde o tradicional ainda é muito forte: as festas de santos, música, comidas típicas, costumes.

Ao longo dos anos alguns projetos sociais foram criados, mas eram relacionados ao futebol, igrejas, centros espíritas, porém, o professor Jeferson ainda via a necessidade de algo voltado para a prática musical, que até aquele momento não tinha na cidade, e foi nessa perspectiva que os trabalhos voltados para a música começaram a ser desenvolvidos.

No começo dos anos 1990, o professor Jeferson Ribeiro criou um grupo na igreja católica, com o único objetivo de cantar a história da vida de São Francisco de Assis. Passados alguns meses, constatou-se que o resultado foi muito positivo, e o grupo permaneceu se reunindo para cantar a missa uma vez ao mês.

Com a evolução do trabalho e a notoriedade que ele foi tomando diante da igreja e da comunidade, criou-se um grupo infantil, também para cantar nas missas. Dessa forma, foi estabelecido que o grupo das crianças cantaria nas missas pela manhã, e os adultos, nas missas realizadas à noite. A partir dessa experiência, o professor Jeferson (2020) afirma que sentiu necessidade de se aper-

[6] Jeferson Gonçalo Ribeiro é nascido em Cuiabá e foi criado na cidade de Santo Antônio, onde habita atualmente com sua família. Foi seminarista por muitos anos, e cursou a faculdade de Filosofia, Pedagogia e Artes – Habilitação em Música na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT.

[7] Maguidalena da Silva Ribeiro, é nascida em Cuiabá e foi criada na cidade de Santo Antônio onde reside atualmente. Cursou Licenciatura em Música e Educação Física na Universidade Federal de Mato Grosso.

feiçoar: "foi nesse momento que eu senti a necessidade de procurar formação, eu já era professor estadual onde eu sou até hoje, fui fazer música aos 33 anos".

Com mais esse avanço na carreira música do professor Jeferson e esses dois grupos ficando cada vez mais consistentes, com mais integrantes, por volta dos anos 2000, abriu-se então uma turma de violão e uma turma de flauta. A partir desse momento, os integrantes não eram apenas os que frequentavam a igreja, mas outras crianças e jovens moradores da Cidade de Santo Antônio se interessaram e começaram a participar das atividades musicais.

Com isso, o objetivo que era de cantar nas missas foi ficando cada vez mais distante e, nesse momento, o regente decidiu parar com os trabalhos na igreja e levar esse grupo, que ainda queria continuar cantando, para ensaiar na casa dele.

Lá aconteciam todos os ensaios, surgindo o primeiro coral do Projeto Arte Cidadã. O regente e os participantes nem imaginavam que esse grupo um dia pertenceria a uma ONG. O grupo infantil, que também ensaiava na igreja para cantar nas missas, foi encerrado e permaneceu apenas o coral de jovens.

Em 2002, o professor Jeferson decidiu começar um trabalho com o coral infantojuvenil, ainda que muito tímido, com poucas crianças, como uma alternativa para esses jovens, como um sinal de que eles tinham outra opção. A maior missão do projeto era ser uma "alternativa" para as crianças. Com o tempo o coral infantojuvenil cresceu muito, chegando a ter 60 crianças, e foi preciso fazer a divisão, desmembrando em dois grupos: Coral infantil, que hoje é o Coral Sonzinho e o Coral infantojuvenil, que hoje é o Viva Voz.

A regente Maguidalena da Silva Ribeiro assume os dois coros, o infantil e o infantojuvenil, e o professor Jeferson Ribeiro, que foi o criador do primeiro grupo coral na igreja, continua seus trabalhos com o Coral Ar Cantus.

Entre os anos de 2006 e 2007, com o fortalecimento e solidificação do trabalho com os coros, sentiu-se a necessidade de formar um coro juvenil, que também começou muito tímido, com poucos integrantes.

Dessa forma, os grupos totalizaram 4 coros com faixas etárias diferentes: Coral infantil, atendendo crianças de 4 até 8 anos; Coral infantojuvenil, com integrantes de 8 até os 15/16 anos; Coral juvenil, com faixa etária começando nos 16 anos, até o momento em que o jovem quisesse pertencer ao grupo; e o Coral Ar Cantus, que atendia aos adultos, sem faixa etária definida.

Com o desenvolvimento dos grupos infantil, infantojuvenil e juvenil, o Coral Ar Cantus, encerrou suas atividades, e o projeto ficou com 3 grupos de canto

coral ativos. Porém, a Associação sentiu a necessidade de oferecer mais uma alternativa para a comunidade, e começou a oferecer aulas de flauta. Todas essas atividades eram realizadas na casa do regente Jeferson. Nesse momento, todos os dias úteis da semana tinha algum grupo ensaiando, seja o coral ou as turmas de flautas.

Como resultado, o projeto cresceu ainda mais, oferecendo aulas de violão, levando os coros para participar de eventos na cidade de Santo Antônio ou fora dela, como na capital Cuiabá. Essas atividades possibilitaram aos alunos conhecer locais que eles jamais haviam visto pessoalmente, como por exemplo, uma sala de teatro. O grupo Juvenil foi o primeiro do Projeto Arte Cidadã a participar de festivais e intercâmbios[8] em outras cidades, estados e até em outro país.

Em 2011, o Coral Juvenil foi até a Bolívia para participar de vários concertos, e teve contato com diversas orquestras diferentes. Esse convite foi feito por meio do diretor da missão Jesuíta[9] que conhece o professor Jeferson e, no ano de 2012, em contrapartida, a orquestra da missão Jesuíta esteve em Santo Antônio, realizando uma série de apresentações na Igreja Matriz da cidade. Nesse intercâmbio com a Bolívia os professores proporcionaram aos alunos uma intensa vivência, onde os coralistas puderam cantar com diversas orquestras, conheceram a cidade de San Miguel de Velasco e San José de Chiquitito, lugar este, onde o projeto Jesuíta possui orquestras.

Todos os gastos com os passeios, apresentações e viagens foram custeados, em sua totalidade, pelos regentes Jeferson e Maguidalena, ambos professores da rede estadual, que investiam ali sua renda financeira para a evolução e crescimento do Projeto.

No ano de 2013 os regentes abriram no Projeto turmas para ensino de instrumentos de cordas, trazendo um professor da Bolívia para ministrar aulas e para montar uma camerata de cordas. Com isso, no período de um ano, a Associação teve a sua primeira camerata, formada por violinos, violas e violoncelo.

[8] O coral Juvenil participou no ano de 2010 do FIC – Festival Internacional de Corais, que naquele ano era em homenagem ao Milton Nascimento. Foram ao todo 32 pessoas, e o coral teve a chance de apresentar-se na Igreja de São Francisco de Assis – Pampulha, Museu da Inconfidência – Ouro Preto, e em outros pontos turísticos das cidades de Ouro Preto, Mariana e Belo Horizonte.

[9] A missão Jesuíta tinha como objetivo ensinar a música como uma forma de conversão religiosa, os Jesuítas também construíram grandes igrejas, mesclando o estilo europeu com elementos da cultura local da Bolívia.

Com o aumento das turmas e, consequentemente, pagamento do novo professor, houve aumento do orçamento. Para manter todas as atividades e, com isso resolver a questão orçamentária, o professor Jeferson aponta a realização de uma assembleia, com a participação de um advogado, a fim de que se desse a criação da ONG.

Após a realização dessa reunião formal, realizada no dia 16 de fevereiro de 2013, na cidade de Santo Antônio, tendo a ata lavrada e assinada por todos os presentes, deu-se o processo de oficialização do projeto.

Antes dessa formalização, as pessoas se referiam ao projeto como Projeto Arte Cidadã. Com a formalização, ele passou a ser denominado de Associação Arte Cidadã, possuindo um estatuto bem abrangente, que lhe permite várias parceiras, incluindo dança, teatro, entre outras linguagens das artes.

Na oportunidade, os pais se comprometeram a ajudar nos gastos com o professor de violino e, nesse momento, outras turmas de violino foram abertas, uma vez que a Associação já possuía os instrumentos. Esses, que totalizaram doze violinos, foram doados pela prefeitura de Santo Antônio quando a Associação estava no processo de formalização do estatuto. O professor Jeferson buscou uma parceria, visando a doação de um violoncelo para uso da Associação, e uma senhora, admiradora do projeto, fez a doação do instrumento para o início do trabalho. A manutenção dos instrumentos era realizada pelo professor de violino, e os gastos com as cordas era de responsabilidade da Associação.

No ano de 2014 o professor de violino encerrou os seus trabalhos na Associação e retornou para a Bolívia, deixando a Associação, por algum tempo, sem professor do referido instrumento. Por meio de alguns contatos entre professores do curso de Música do Departamento de Artes da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e a Associação, iniciou-se uma parceria por meio de um projeto de extensão universitária, e aulas de clarineta e de violino foram ofertadas.

Como a Associação já possuía os violinos, logo se iniciaram as aulas, porém, não tinham os clarinetes. Visando a compra desses instrumentos, foi realizada uma ação para arrecadar a verba necessária para a aquisição de 10 clarinetes. A compra foi realizada e deu-se início às aulas de clarinete. Com o passar dos meses, surgiu a oportunidade de também oferecer aulas de violas. Outra ação beneficente foi realizada para a compra das 4 violas. Nesse momento, a Associação possuía turmas de: violino, viola, clarinete, violoncelo e os corais.

Portanto, desde 2015 são desenvolvidas diversas atividades na Associação: Coral infantil, coral infantojuvenil, coral juvenil, coral da comunidade e aulas dos seguintes instrumentos: violino, viola, clarinete, trompete, sax, trombone, violão erudito e flauta, porém, neste trabalho focaremos especificamente nas atividades de canto coral.

A cada fim de ano, uma pequena mostra desse trabalho é apresentada no tradicional Concerto de Natal, onde todos os grupos da Associação apresentam um pouco do que foi desenvolvido ao longo do ano. Normalmente, por questões de acústica, o evento é realizado na Igreja Matriz de Santo Antônio.

No ano de 2019, a Associação organizou um festival denominado Pantanal Em Canto, reunindo mais de 10 corais, de toda a região de Cuiabá, Santo Antônio, Barão de Melgaço, Várzea Grande, e do estado de Minas Gerais, das cidades de Ouro Preto e Belo Horizonte.

Os laços e as afinidades na Associação são sempre muito próximos e, ao longo dos anos de trabalho, o envolvimento afetivo entre os coralistas e equipe de regentes é grande, e isso se dá devido a rotina de ensaio e pelo fato de ser uma cidade como já falada, do interior. A partir desse envolvimento, a Associação colabora na relação escola/aluno em muitos quesitos, especialmente em momentos em que as relações familiares dos integrantes estão abaladas. As escolas entram em contato com os regentes, e estes acabam desempenhando o papel de conversar a respeito do desenvolvimento escolar, ou até mesmo sobre alguma questão da vida pessoal. É possível verificar que essa afetividade é um facilitador no desenvolvimento do trabalho ao longo dos anos, onde os alunos começaram a ganhar cada vez mais espaço dentro do tempo de ensaio. O momento em que eles entram na sala de ensaio ultrapassa o ato de cantar, e se transforma em um momento de conversa aberta, franca e sincera.

Cada vez mais os alunos apresentam confiança em debater ideias, pensamentos, assuntos relacionados a religião, sexualidade, família. Essa roda de conversa que surgia naturalmente, passou a ser reconhecida e valorizada por parte dos coralistas e dos professores.

Toda confiança que os coralistas tinham e tem para com os professores, reflete no contexto musical e no contexto escolar. Nesse último, sempre que era necessário, os professores ajudavam através de conversas, ou até mesmo auxiliando em pesquisas escolares, pois a casa dos professores Jeferson e Maguidalena possui uma biblioteca de uso pessoal, mas que muitas vezes fica aberta

aos alunos da Associação, para que realizem as suas pesquisas. Sempre que solicitado, os professores orientavam os alunos a desenvolverem seus trabalhos, e indicavam o livro que poderia ajudá-los na pesquisa, e os alunos poderiam usar aquele espaço e o livro. Os alunos de instrumento podiam se deslocar até a casa dos professores para praticar também, desde que combinassem o dia e horário.

O que os professores perceberam ao longo dos anos é que os coralistas queriam ter um lugar onde eles pudessem se concentrar nas atividades e ter seu empenho reconhecido e valorizado.

4 - Os grupos corais da Associação

Neste tópico, passaremos a conhecer mais sobre os grupos corais da Associação Arte Cidadã, e como acontece o ensaio de cada grupo com suas especificidades. Trataremos, daqui em diante, os corais pelos nomes Coral Infantil da Associação Arte Cidadã – (CIAAC), Coral Infantojuvenil da Associação Arte Cidadã – (CIJAAC), Coral Juvenil da Associação Arte Cidadã – (CJAAC) e Coral da Comunidade. Os grupos CIAAC, CIJAAC e Coral da Comunidade contam, além do regente, com monitores, que auxiliam na prática do canto coral, dando-lhes principalmente referência vocal.

A técnica vocal utilizada nos coros é baseada em uma metodologia desenvolvida por Henry Leck, e o professor Jeferson, em sua entrevista, esclarece quando foi o primeiro contato com essa técnica e aponta em sua entrevista que hoje no Brasil existe uma carência no sentido de orientações para técnica vocal, assim como arranjos vocais para coral infantojuvenil, ou juvenil.

Com o tempo, e com o empenho dos regentes para esses grupos, o cenário vem se modificando, e muitos regentes acabam sentindo a necessidade de produzir o próprio arranjo para os seus coros, e desenvolver seus próprios exercícios de técnica vocal. A faixa etária de cantores de coral infantojuvenil apresenta desafios maiores, que são os cantores na muda vocal. Dessa forma, tomar conhecimento da técnica aplicada por Henry Leck no coral de Indianápolis, ajudou o professor Jeferson a entender mais sobre as vozes nessa faixa etária, e a definir a identidade sonora que cada grupo teria.

A técnica utilizada é considerada muito importante nos ensaios. Por intermédio dela, desenvolve-se a afinação, projeção, respiração e concentração. O que estará descrito aqui, é apenas uma breve contextualização, já que ela não é

o objetivo deste trabalho.

Andrade (2012), em seu artigo sobre a utilização da metodologia de Henry Leck, nos aponta dez passos ou procedimentos que devem ser a base para o canto coral, sendo elas:

> foco mental, postura, técnicas de respiração, usar corretamente a extensão vocal, ensinar o uso correto das câmaras de ressonância, insistir na afinação apurada, promover um som flutuante, ensinar habilidades de leitura musical, ensinar uma compreensão da música, explicar o texto a ser cantado e escolher um repertório de alta qualidade. (ANDRADE, 2012, p. 279-280)

Todos esses procedimentos, executados de forma coerente, com estudos mais profundos realizados pelo professor Jeferson, e pela vivência dos coralistas no Festival GranFinale, fizeram com que a evolução vocal fosse perceptível não só pelo regente, mas também, pelos coralistas e comunidade.

a) O Coral Infantil da Associação Arte Cidadã

O Coral Infantil, grupo que atende crianças na faixa etária de 4 a 8 anos, é o coral que ensaia uma vez por semana, todas as quartas feiras, das 17h30 às 18h30 e é conduzido pela regente Maguidalena. Nesse grupo, para o início do ensaio, procura-se fazer exercício de alongamento corporal, relaxamento corporal, e não se tem um momento específico para a técnica vocal, pois durante todo o período de ensaio a regente e as monitoras estão atentas e realizando orientações para que as crianças consigam cantar de forma correta, sem que o canto possa causar algum desconforto vocal. Os aspectos musicais como leitura de partituras, contextualização histórica, contextualização harmônica, ainda não é abordada nesse coral. O máximo que se tem de contextualização histórica é uma conversa brevíssima sobre a música que será ensaiada naquele dia.

O repertório para esse grupo é selecionado a partir de canções da música folclórica brasileira, com ênfase no lúdico. Segundo o professor Jeferson Ribeiro em sua entrevista, "o coro infantil definiu bem claramente que o fundamental é a experiência musical a partir do lúdico. A ludicidade, o prazer de fazer música, de cantar, claro, já estabelecendo algumas técnicas que serão utilizadas posteriormente".

A técnica vocal começa a ser estabelecida e utilizada de forma natural, sem que os cantores percebam esse momento. A regente Maguidalena esclarece que

percebeu, ao longo dos anos, que os coralistas seguem fielmente o que as monitoras estão cantando, ou seja, as monitoras são as referências deles.

As músicas escolhidas normalmente são peças onde a liberdade de movimentação corporal é grande; as crianças adoram a ideia de cantar e fazer uma coreografia. Esse aspecto foi amplamente explorado na preparação para a apresentação denominada "O circo", e muitas delas surgem de forma espontânea, enquanto a música está sendo ensaiada os movimentos acabam acontecendo. A regente percebe esses movimentos e eles são organizados de acordo com aquela música. transformando-se em coreografia.

Os regentes Jeferson Ribeiro e Maguidalena da Silva Ribeiro percebem que a coreografia ajuda na memorização da letra, ritmo e melodia. A leitura da peça acontece de forma mais rápida, pois os coralistas associam os movimentos com a letra, ritmo e até o contorno melódico, se a melodia vai para o agudo ou grave. Em relação a isso, Ilari (2003, p.36) escreve que: "O ato de cantar, espontaneamente ou de forma dirigida em sala de aula, pode ativar os sistemas da linguagem, da memória, e de ordenação sequencial, sistemas que são vitais para o desenvolvimento cognitivo infantil". Além dos itens elencados anteriormente, ressaltamos também que o canto coletivo estimula a interação social entre eles, já que, às vezes, algumas propostas de coreografias são realizadas em duplas.

b) O Coral Infantojuvenil da Associação Arte Cidadã

O Coral Infantojuvenil, grupo que atende crianças e adolescentes com a faixa etária de 8 a 16 anos de idade, ensaia duas vezes por semana, sempre nas segundas e quintas feiras. Os ensaios acontecem das 17h30 às 19h, e é conduzido pelo regente Jeferson Ribeiro.

Quando os cantores do Coral Infantil passam para o Coral Infantojuvenil, acontece um rito de passagem, através do recebimento do uniforme do novo coro e, para efetivar a transição, esse novo coralista se junta ao Coral Infantojuvenil, e juntos cantam uma música na apresentação que é intitulada "Concerto e cerimônia de investidura dos novos membros", concretizando a passagem. A técnica vocal que era aplicada de forma livre no coral infantil, agora, no coral infantojuvenil, ganha uma sistematização.

No Coral Infantojuvenil, o regente dedica um tempo maior à técnica vocal, conforme já citado. Neste coro, os elementos musicais, como a leitura de partitura, ditado rítmico, contexto histórico se fazem presentes e todos os coralistas

possuem em mãos uma pasta catálogo com as suas partituras. Os regentes Jeferson e Maguidalena entendem que em todos os coros a música deve ser um lazer, mas, também um meio de educação.

O repertório deste coro, diferentemente do anterior, atualmente segue por compositores mais modernos, da atualidade da música erudita sacra. No início dos trabalhos com esse grupo o repertório era completamente diferente, sendo mais focado na música popular brasileira.

O regente Jeferson descreve que buscava por músicas melodicamente mais simples e, ao longo dos anos, o perfil do coral foi se modificando, permitindo que fosse possível fazer uma mescla de repertório, possibilitando o canto de músicas melódica e harmonicamente mais complexas, como também outras mais simples.

Por ser um grupo de crianças muito novas, no início o coral era dividido apenas em primeira e segunda vozes. Com o passar dos anos, e com a chegada de novos coralistas advindos do coral infantil, o coral começou a executar peças compostas, ou arranjadas para três vozes, abrindo ainda mais o leque de possibilidades de repertório.

Este grupo, como foi citado, usa a partitura em todos os ensaios, porém, em apresentações, eles cantam sem o uso da partitura. Com a execução baseada na técnica abordada por Henry Leck, alguns aspectos foram agregados, entre eles está o uso da movimentação corporal. Desta forma, a partitura é material indispensável para o ensaio, porém eles não se tornam "presos" às mesmas. Piazzani (2015) nos aponta a importância do uso da partitura nos ensaios, alegando que a mesma permite a obtenção de uma maior precisão na execução musical. Desta forma, o uso da partitura nos ensaios é visto como um material didático que agrega e soma ao fator da leitura musical dos coralistas.

c) O Coral Juvenil da Associação Arte Cidadã

O Coral Juvenil, grupo que atende adolescentes e jovens com a faixa etária de 16 a 20 anos de idade, ensaia duas vezes por semana, sempre nas segundas e quintas feiras, e os ensaios acontecem das 19h às 21h, e é conduzido pelo regente Jeferson Ribeiro. O Coral Juvenil também segue os mesmos procedimentos que o coral infantojuvenil, porém, alguns aspectos mais teóricos da música são abordados, como por exemplo: abordagem mais aprofundada acerca do contexto histórico da obra e do compositor.

O uso da partitura também é indispensável para esse grupo, assim como a realização da técnica vocal. Nos ensaios tanto do Coro Infanto Juvenil quanto do Juvenil, o professor Jeferson costuma sempre questionar os alunos sobre determinados sinais que a partitura apresenta como ritornelo, sinais de intensidade, notas alteradas, figuras rítmicas, entre outras. Esses questionamentos se dão sempre que esses sinais já apareceram em outras partituras, ou quando os alunos que estudam instrumento já aprenderam nas aulas.

Desta forma, sempre que isso acontece, os regentes podem perceber sutilmente como está o desenvolvimento da noção acerca da linguagem musical. Esse coral especificamente, tem passado por um momento mais difícil dado a complexidade do repertório: nem sempre é fácil que um adolescente se adapte ao repertório que está sendo desenvolvido pois as peças são todas a quatro vozes, algumas abrindo um pouco mais e, em sua maioria, música sacra.

Questionado sobre a escolha do repertório para os Coros Infantojuvenil e Juvenil, o professor Jeferson Ribeiro nos apontou que sempre pensa a escolha do repertório de acordo com o planejamento semestral que é desenvolvido para cada grupo.

Em sua entrevista, a professora Maguidalena aponta que a escolha do repertório tem uma importância decisiva para autoestima do coral, colocar uma peça que seja mais complexa para estimular o avanço, e que eles percebam que conseguem evoluir. Mas, não complexa demais, para evitar possíveis frustrações.

d) O Coral da Comunidade

O Coral da Comunidade é um grupo que foi pensando inicialmente para os pais dos coralistas da Associação, porém, a adesão dos pais não obteve tanto êxito quanto esperado. Desta forma, abriu-se então para a comunidade em geral a oportunidade de conhecer um pouco mais sobre o trabalho coral, e assim, se formou o grupo, que hoje atende senhores e senhoras de idades distintas, que tem como o objetivo: aprender a cantar, socializar e se divertir com essas atividades.

O grupo começou com 5 pessoas e hoje conta com um pouco mais de 12 cantores que se reúnem uma vez na semana. Em seu repertório, a música brasileira prevalece. Apesar da diversidade no repertório já trabalhado, o grupo se encontrou nos concertos temáticos, e o primeiro concerto temático foi “Coral da Comunidade Cantando o Nordeste”. Desta forma, ao longo de cada ano,

o coral se prepara para o concerto que tem o tema definido por eles. Como exemplo, no ano de 2019, o tema do espetáculo que foi realizado por eles era cantando o Nordeste. Além da música nordestina, foi somado ao grupo o figurino típico da região nordeste do Brasil.

Nos ensaios o uso da pasta também é recorrente, diferentemente dos outros coros, eles ainda não têm tanto costume com a partitura e assim eles recebem as letras das músicas. O grupo tem um momento dedicado ao alongamento do corpo e relaxamento muscular, assim como o aquecimento vocal. Os coralistas levam lápis e canetas para as possíveis anotações.

O grupo canta quase sempre em uníssono e, algumas vezes, a duas vozes. No ano de 2020 começou-se a introduzir o uso da partitura como recurso, e eles estavam na fase de adaptação a esse novo material. Com o início da Pandemia no começo do ano de 2020 os ensaios foram cancelados, e eles não receberam outros materiais.

5 - Canto Coral, conhecimento e pertencimento

O objetivo central desta pesquisa foi compreender o reflexo das ações desenvolvidas na Associação Arte Cidadã na perspectiva de 03 coralistas que se caracteriza como estudo de caso. Paralelamente ao histórico da Associação e à revisão bibliográfica apresentados nos tópicos anteriores, foram realizadas entrevistas com 3 coralistas e com os fundadores da Associação. Os critérios utilizados para a escolha foi que dois deles deveriam estar participando das atividades na Associação (Catarina e Thiago); um deles deveria estar desligado destas atividades (Vitória).

O estudo de caso foi escolhido pensando no tempo que nos é fornecido para a conclusão do trabalho de curso, permitindo uma profundidade maior no tema dentro do curto espaço de tempo disponível. Nesse sentido, Laville e Dionne (1999, p. 156) salientam a possibilidade proporcionada por este tipo de abordagem de destinar todos os recursos que se tem em um só tema-alvo.

Foram entrevistados os dois regentes e fundadores da Associação Arte Cidadã, Jeferson Ribeiro e Maguidalena da Silva Ribeiro; dois coralistas e uma ex-coralista. Os alunos entrevistados não terão os nomes revelados e serão identificados por nomes fictícios (Catarina, Vitória e Thiago[10]). As entrevistas foram todas realizadas remotamente pela plataforma *Zoom* e foram transcritas para uso

exclusivo da pesquisadora.

Optou-se por entrevistas semiestruturadas para termos um direcionamento durante o processo, com a vantagem de não "engessar" o entrevistado. Na entrevista realizada com os criadores da Associação, o foco maior foi direcionado para a criação da Associação, e ao processo de ensino de música no canto coral. Já na entrevista realizada com os coralistas, o foco foi direcionado para a forma de ingresso, desafios na aprendizagem tanto no coral, quanto em outros instrumentos e ao pertencimento deles ao grupo.

Para a análise das entrevistas, consideramos seis unidades de análise denominadas da seguinte forma: Forma de ingresso; O tocar outro instrumento; Música não só como lazer; Desafios de aprendizagem; Envolvimento da comunidade com a Associação; e Pertencimento ao grupo. Para Grinnell (1997, apud SAMPIERI; COLLADO; LUCIO, 2006, p. 498), as unidades de análise se referem a blocos de construção em um esquema de categorias. As unidades podem ser mais curtas ou extensas, mas devem ser "controláveis", ou seja, o pesquisador terá o controle do tamanho das unidades e de suas categorias.

5.1. Forma de ingresso

A primeira unidade de análise a ser discutida diz respeito à forma de ingresso e abrange a idade com a qual esses coralistas ingressaram na Associação Arte Cidadã. Foi questionado a eles de que forma ficaram sabendo sobre a Associação e quantos anos eles tinham nessa época. O entrevistado Thiago esclareceu que foi convidado a participar através do próprio regente do coral, professor Jeferson Ribeiro, que foi até a casa dele convidar a irmã mais velha que na época tinha 10 anos, e acabou convidando-o também. Na época do convite ele ainda não sabia ler, por isso a família teve receio de permitir que ele fosse fazer a atividade. Quando completou 7 anos ele começou a participar dos ensaios. Já a entrevistada Catarina conta que soube da Associação em uma festa junina que ela foi juntamente com sua mãe, e depois de um tempo, quando tinha 9 anos, foi convidada pelo regente para participar do coral. A entrevistada Vitória soube da Associação por meio das amigas da escola que já faziam parte da Associação e a convidaram para ir assistir a um ensaio. Ao final do ensaio o regente Jeferson

[10] Os nomes Catarina, Vitória e Thiago, são fictícios. Zelamos pelo anonimato dos três entrevistados, e, por esse motivo, não constarão nas referências finais deste trabalho

Ribeiro convidou-a para ingressar, e se juntar ao grupo. Nessa época, Vitória estava com 14 anos de idade e relatou que tinha muita relutância em conhecer o coral.

Os três relatos demonstram formas parecidas de ingresso: por convite do regente: dois deles realizados fora do espaço da Associação e um realizado no espaço da Associação. Vitória foi convidada para ir ao ensaio por suas amigas, porém, após o ensaio, o regente perguntou se ela gostaria de participar do coral, obtendo uma resposta positiva.

Pode-se analisar pelos relatos demonstrados acima, que na Associação não houve uma seleção para o ingresso, o critério observado foi a idade dos alunos, todos os convidados para participar tinham idade acima de 6 anos.

Kleber (2006) em seus estudos, esclarece e legitima a prática do ensino musical em espaços como as ONGs. Considerando a Associação Arte Cidadã como uma ONG, os três entrevistados que iniciaram a sua jornada com a música na Associação Arte Cidadã têm as suas práticas validadas e consideradas legitimas.

5.2. O tocar outro instrumento

Esta unidade de análise diz respeito a inquietação de saber como foi para o aluno a experiência de tocar outro instrumento além do canto coral, e de saber se essa experiência ajudou no seu desenvolvimento como coralista.

Os integrantes dos coros são sempre convidados para ingressarem também nas aulas de instrumentos, ou seja, o regente Jeferson procura sempre incentivar que eles pratiquem pelo menos um instrumento, dos diversos que são oferecidos na Associação. O regente afirma que as aulas de instrumento mudaram muito o nível do grupo coral, pois os alunos começam a ter maior conhecimento musical.

Na entrevista com Thiago, Catarina e Vitória, foi questionado se além de cantar eles tocavam algum outro instrumento e as respostas foram diversas. Vitória foi categórica em afirmar que nunca se interessou muito por instrumentos, o que ela mais gostava mesmo era de cantar; apontou que, com frequência, era convidada a ingressar na aula de instrumento, mas que ela achava que não levava jeito. Já Catarina, compartilhou que teve duas experiências com instrumentos diferentes.Thiago esclareceu que entrou no coral e, depois de algum tempo, foi convidado também para participar das aulas de flauta, e que aceitou. Ele diz

que hoje vê essa oportunidade como uma honra.

Questionados se o fato de tocar outro instrumento ajudou a desenvolver no canto coral, Catarina e Thiago afirmaram que sim, que para eles a música passou a fazer mais sentido depois que eles começaram a entender os ritmos, notas, melodia, duração. Thiago fala que quando ele fazia aula de flauta já sentia uma evolução que o ajudou no canto, mas quando foi para o violino, essa evolução foi muito mais evidente. Para Catarina, o estudo de outro instrumento foi bom, e a ajudou bastante. Mas como ela não seguiu estudando a flauta e o violino, ela também não conseguiu desenvolver muito mais a questão da leitura da partitura. Já Vitória, que não praticou outro instrumento além do canto coral, esclareceu que acredita que se tivesse estudado teria ajudado a desenvolver habilidades que somariam na hora de cantar. Vitória aponta que hoje, quando reflete sobre a oportunidade que teve, ela tem outro pensamento.

Podemos analisar três vivências distintas em relação ao tocar outro instrumento, porém os três chegam num ponto comum que é o fato de que tocar, além de cantar, ajudou ou poderia ajudar a desenvolver ainda mais as habilidades musicais e na resolução de alguns desafios na hora da prática coral. Amato (2007) esclarece que, quanto mais o aluno pratica a música em diferentes grupos de diferentes formações, mais conhecimento esse aluno adquire, ajudando a desenvolver a prática musical.

5.3. Música não só como lazer

Nesta unidade de análise abordamos a prática de não fazer música apenas como lazer. Quando questionado sobre os reflexos da Associação Arte Cidadã na vida deles, nos deparamos com algumas respostas que nos fizeram chegar nessa unidade de análise e assim discutiremos um pouco sobre a música, para além da atividade recreativa.

Os dados da entrevista com Catarina, Thiago e Vitória nos apontaram que quanto mais inseridos no contexto musical, mais a música era considerada não só como lazer, mas podendo se tornar uma profissão. Porém, para a família, a música ainda era vista como algo momentâneo, para se fazer de vez em quando, enquanto não aparecesse nada mais importante.

O fato é que, para as três pessoas entrevistadas, a música era mais do que lazer. Em algum momento dessa trajetória eles cogitaram levar a música como

profissão, mesmo que o foco principal da Associação não seja formar músicos. O pensamento muitas vezes de que a música é para ocupação momentânea enquanto ainda não se tem outra coisa mais importante para se fazer é muito comum e apontado por alguns estudiosos.

Pode-se notar que a resistência que as famílias ainda tinham sobre os filhos levarem a música como profissão é um reflexo de uma sociedade que ainda hoje acredita na música apenas como lazer e não como profissão. Na unidade a seguir nos aprofundaremos mais no aspecto da comunidade e a Associação Arte Cidadã.

5.4. Envolvimento da comunidade com a Associação

Discutiremos o envolvimento da comunidade com a Associação Arte Cidadã a partir dos depoimentos em entrevista, onde foi feita aos coralistas a seguinte pergunta: "Como você percebe o envolvimento da comunidade com a Associação?" As respostas, abordaremos a seguir.

Para o Thiago esse envolvimento é, por muitas vezes, insuficiente. Ele explica o seu posicionamento lembrando que participa da Associação há muitos anos e que não vê muita mudança nesse sentido do envolvimento. Já Vitória esclarece que sente a comunidade envolvida, ela explica que sempre ouve falar muito bem do trabalho, que acredita na participação deles, mas que ainda faltam apoiar mais a Associação. Catarina acredita que a comunidade se envolve sim, mas acha que ainda não é o envolvimento ideal. Ela explica que muitas vezes sente o grupo todo meio desanimado, principalmente depois das apresentações.

Essa questão mexeu muito com os sentimentos dos coralistas Thiago e Catarina, mas para eles a apresentação não é a parte mais importante do trabalho, pois ambos disseram que entendem que o mais importante é o processo.

Analisando as respostas é perceptível que eles levam a música à sério, levam o trabalho da Associação como algo de muita importância para eles e esclarecem alguns fatores que causam o aborrecimento em algumas situações. Thiago apresenta na sua fala a falta de valorização do trabalho quando ele se refere a apresentações com pouco público, quantidade insignificante de pessoas, espaços vazios.

Vitória argumenta que o coral não chama tanta atenção da comunidade, e Catarina esclarece que muitas vezes os familiares preferem ir até as apresentações

em Cuiabá, do que as que são realizadas na própria cidade. Ou seja, as respostam apontam para o sentimento de não se ter reconhecimento do trabalho que é desenvolvido, a comunidade ajuda nas promoções que a Associação realiza, porém, para os entrevistados, o mais importante é a presença da comunidade nas apresentações, assistindo a amostra do trabalho.

Verificamos nos entrevistados que o objetivo e o desejo comum a ser alcançado é que a comunidade compareça mais nas atividades da Associação, nas promoções realizadas, mas, principalmente, nas apresentações, e os coralistas trabalham para alcançar esse objetivo.

5.5. Desafios de aprendizagem

Nesta unidade discutiremos sobre os desafios de aprendizagem relatados pelos entrevistados. No momento em que foi perguntado a eles se o fato de tocar outros instrumentos ajudou a desenvolver novas habilidades, foi apresentada uma sequência de respostas apontando novos desafios que eram enfrentados, o que nos leva a chegar nessa unidade.

Vitória em sua entrevista relatou que tinha muita dificuldade em aprender as linhas melódicas do seu naipe que era o contralto, e explica quais foram as dificuldades encontradas nesse sentido. Para Thiago a maior dificuldade era acertar os ritmos, ele aponta que achava extremamente complexo, e que normalmente ficava um pouco desapontado quando não conseguia, a regente dizia que tudo fazia parte do processo e incentivava muito para que ele estudasse outro instrumento. Já Catarina explicou que o maior problema enfrentado por ela, e isso tornava tudo um desafio bastante grande, era a concentração. Ela esclareceu que, com o passar do tempo, conseguiu se concentrar mais.

Três situações completamente diferentes umas das outras: Vitória explica que conseguiu sanar muitas dúvidas e dificuldades com os ensaios de naipes, esclarecendo que precisava se acostumar a ouvir outras vozes e continuar cantando a sua e para ela o ensaio de naipe foi fundamental nesse processo; para Thiago, as aulas de flauta ajudaram a superar o desafio do ritmo e a paciência e o incentivo da regente foram importantes para que ele continuasse; e Catarina explicou que precisou fazer um acompanhamento psicológico extramusical para poder ajudar no quesito concentração. Esta última expôs que foi orientada pelo regente a procurar o acompanhamento psicológico e, após esse momento, con-

seguiu melhorar muito o rendimento nos ensaios e nas aulas.

Os desafios relatados são distintos, com soluções também diferentes. Os regentes tiveram que ter percepções, além dos conhecimentos musicais, para lidar com as situações, como apontado por Kater (2004), e as vivências com outros grupos musicais, como expõe Amato (2007), fez-se fundamental também.

5.6. Pertencimento ao grupo

O pertencimento foi apontado ao longo de toda a entrevista e não poderia ser excluído das unidades de análise deste trabalho. Nas três entrevistas os coralistas por diversas vezes se referiam ao grupo como família coral, sempre foram extremamente presentes e dedicados aos ensaios, chegavam pontualmente, estudavam o repertório e sempre tiveram boa comunicação com o grupo e os regentes. Para Thiago o grupo fez parte da sua vida desde criança. Ele explica que entrou muito novo na Associação e continua até hoje no coral, então o grupo fez parte de todas as fases da vida dele. Catarina esclarece sempre se sentiu muito bem-vinda na casa dos regentes, e com os outros coralistas também.

Thiago se mostrou muito emocionado quando começou a falar sobre as experiências vividas no coral. Vitória lembrou-se das experiências de viagens junto com o Coral Juvenil, e explica que esses momentos, com certeza, foram muito mais legais por terem sido com pessoas que ela gosta e se identifica. Catarina aponta que na sua primeira apresentação com o coral fora do estado, ela fez um solo, e estava morrendo de medo de errar, e sentiu o grupo junto com ela o tempo todo.

Através de seus depoimentos, os coralistas expressaram o que foi discutido anteriormente por meio dos estudos de Dias (2010) e Amato (2010). O sentimento de pertença alimentou o desejo dos coralistas para continuarem participando do coral, inclusive permanecendo um tempo maior na Associação pelo simples fato de se sentirem aconchegados e queridos. Atualmente, Vitória não participa das atividades devido à carga horária de trabalho e outras atribuições, mas esclarece que até hoje tem bom relacionamento com todos.

Os coralistas por vezes se emocionaram ao recordar os momentos que viveram na Associação, e a emoção se intensifica ainda mais pelo momento em que estamos passando atualmente, que é a pandemia, que impede de se fazer música presencialmente, de abraçar e vivenciar os momentos que eles relataram.

6. Considerações Finais

Ao longo deste trabalho procurou-se responderde que forma a Associação Arte Cidadã, reflete na vida dos três coralistas entrevistados, em termos de forma de conhecimento musical adquirido e pertencimento ao grupo. A resposta para essa questão se deu por meio de revisão da literatura e entrevistas com os fundadores da Associação Jeferson Ribeiro e Maguidalena da Silva Ribeiro e com três coralistas: Catarina, Thiago e Vitória.

Os três entrevistados sempre foram extremamente focados no compromisso com a Associação: não faltavam os ensaios, chegavam pontualmente, cumpriam com as atividades, estudavam as músicas e gostavam muito de participar de todo esse trabalho. Em algumas situações os pais usavam desse comprometimento como forma de castigo. Se algo acontecesse e os pais achassem que era passivo de um castigo, imediatamente esse coralista que fez algo que foi julgado errado por seu responsável era proibido de ir ao coral.

Esse hábito de castigar tirando a liberdade de ir ao ensaio foi aos poucos sendo modificado, os regentes sempre que se deparavam com essa situação chamavam o responsável para conversar em particular sem que o coralista soubesse e esclarecia a importância daquele coralista para o grupo que ele pertencia, com a justificativa que castigar o filho retirando de algo que era bom para ele, para a educação dele, talvez não fosse a melhor forma de correção.

A Associação sempre prezou e reforçou com os coralistas e seus responsáveis a importância dos estudos, desde os anos iniciais, ensino fundamental, ensino médio, até a faculdade. Quando solicitado, os professores abriam sua biblioteca pessoal para que os alunos pudessem realizar suas pesquisas, e orientavam no desenvolvimento do trabalho, indicando ao aluno o livro que poderia ajudá-lo. Sempre apontando que o foco principal da Associação é ajudar no desenvolvimento de bons cidadãos, de boas pessoas para Santo Antônio, Cuiabá, para a sociedade. A análise realizada das entrevistas aponta que a Associação reflete de maneira positiva na vida dos integrantes.

Durante o processo das entrevistas, por diversas vezes eles se emocionaram ao relatar a importância que esse trabalho teve na vida deles, e como eles querem que a Associação dure por muitos anos, para que outras gerações possam ter a mesma oportunidade que tiveram, mesmo com as diversas dificuldades que apareceram ao longo do caminho, o estímulo dos regentes para que eles fossem

melhores a cada dia, a cadaensaio, e em todos os lugares onde eles estiverem fez toda a diferença, não só na fase da adolescência, como na vida adulta.

Pode-se perceber que a forma de ingresso dos coralistas aconteceu da mesma maneira, ou seja, todos eles começaram a participar do coral depois do convite do regente. Quando questionado sobre tocar outros instrumentos, tivemos três respostas distintas que caminharam para a mesma conclusão: estudar outro instrumento ajudou a desenvolver ainda mais a prática de canto que era realizada no coral.

Para os entrevistados a música era vista não apenas como lazer. O trabalho que era desenvolvido na Associação sempre foi levado a sério por eles, e muitas vezes sentiam que a comunidade não dava o devido valor. O desejo, comum para todos os entrevistados, era de que a comunidade começasse a participar mais dos momentos considerados por eles como importantes, que são as apresentações realizadas.

Os desafios encontrados ao longo da jornada musical individual dos entrevistados foram completamente diferentes, sendo que cada um apresentou uma dificuldade, mas que foi superada com o auxílio dos regentes. O pertencimento ao grupo se fez presente em muitos aspectos, e foi fundamental para que eles pudessem superar os desafios encontrados.

A Associação também refletiu na vida da autora deste trabalho, que começou a sua jornada junto a Associação no ano de 2009, com 14 anos de idade. A princípio, o foco para participar na Associação tinha fins terapêuticos: participar de um grupo para poder voltar a se socializar com as pessoas. O convite para ingressar no coral foi realizado por meio de uma amiga da escola que já cantava e, chegando lá, o convite foi oficializado pelo regente. No momento em que começou a participar do canto coral, se viu fazendo parte de um grupo, criando laços com outras pessoas, conhecendo novas músicas, descobrindo novas possibilidades. E teve a sua vida mudada por completo, a rotina era toda envolvida com as atividades dos corais, e cada vez mais o interesse pela música foi se fazendo presente.

Assim como os três entrevistados a autora deste trabalho também foi incentivada a praticar outros instrumentos: estudou violino na Associação Arte Cidadã e piano em um Conservatório de música em Cuiabá. O estudo de outros instrumentos foi fundamental para a evolução musical. A música nesse momento já não fazia mais apenas o papel terapêutico, ela fazia parte da vida e

tudo que a autora sabia fazer.

Com o passar dos anos a autora observou que poderia fazer da música também uma carreira e não só uma atividade de lazer. Nesse momento, os regentes Jeferson e Maguidalena apontaram o caminho da graduação em música na UFMT, e uma outra história começou a ser contada, após fazer o teste de habilidade para o curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal de Mato Grosso e ser aprovada, os desafios eram outros e aos poucos foram sendo superados. E essa história culmina neste trabalho de conclusão de curso.

Os projetos sociais no Brasil merecem e devem ter, cada vez mais, seus trabalhos relatados e estudados. As atividades realizadas na Associação Arte Cidadã beneficiaram toda uma geração de pessoas que passaram por ali e tiveram o seu primeiro contato com a música, e esse trabalho é um registro da vivência de algumas pessoas. Os professores Jeferson e Maguidalena estão há mais de 20 anos lidando diariamente com alunos e famílias carentes, desenvolvendo não apenas o papel de professor de música, mas sim, todos os outros papeis que foram discutidos neste trabalho.

Para finalizar é importante considerar o reflexo do trabalho desenvolvido na Associação Arte Cidadã, que aparece de diversas formas na vida dos três entrevistados e da autora desse trabalho. Mesmo com as dificuldades enfrentadas no decorrer de sua trajetória, a Associação tem gerado bons frutos e refletido positivamente na vida pessoal e profissional de cada participante.

Trabalhos como o da Associação contribuem para além do desenvolvimento do conhecimento musical, onde os participantes aprendem música e se fortalecem enquanto grupo, ao mesmo tempo que os laços de amizade e afetividade se tornam mais sólidos.

Referências

AMATO, Rita de Cássia Fucci. As múltiplas dimensões do canto coral amador: lazer, trabalho e cooperação.USP. 2010. In: XX Congresso da ANPPOM.A pesquisa em música no século 21: trajetórias e perspectivas. Universidade Estadual de Santa Catarina / UDESC Florianópolis: 23 a 27 de agosto de 2010, p. 442-446.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. Opus, Goiânia, v. 13, n. I, p. 75-96, jun. 2007.

ANDRADE, Débora. Os impactos da utilização da metodologia de ensaio sistematizada por Henry Leck numa Oficina de Canto Coral Infantil em um Festival de Música: um relato de experiência - IV Semana de Educação Musical IA-UNESP/VIII Encontro Regional Sudeste da ABEM, 2012, p. 279-280.

CORUSSE, Mateus Vinícius; JOLY, Ilza Zenker Leme. A Educação Musical em Projetos Sociais: Concepções do desenvolvimento das funções humanas e sociais da música. Canoas. v. 19, n. 2, jul./dez. 2014, p.38.

CRUVINEL, Flávia Maria. *Educação Musical e Transformação Social – Uma experiência com ensino coletivo de cordas. Goiânia. Instituto Centro Brasileiro de Cultura*, 2005, p. 70.

DIAS, Leila Miralva Martins. Aspectos psicossociais na prática coral: dois estudos de caso. UFRGS/UFBA. 2010. In: XX Congresso da ANPPOM. A pesquisa em música no século 21: trajetórias e perspectivas. Universidade Estadual de Santa Catarina /UDESC. Florianópolis: UDESC, 23 a 27 de agosto de 2010, p. 375-379.

ESTATUTO, Estatuto da Associação Sócio Cultural Arte Cidadã, Santo Antônio de Leverger, 2013, p. 1-17.

FISHER, Heloisa. "Dossiê Cidadania Sinfônica".In Anuário Viva Música! 2012, Rio de Janeiro. Viva Música, 2012, p 26.

ILARI, Beatriz. A música e o cérebro: algumas implicações do neurodesenvolvimento para a educação musical. In: Revista da ABEM, n. 9, set. 2003, p. 7-16. <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/395/322>. Acesso em 27 de fev. de 2021.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. Revista daABEM, Porto Alegre, V. 10, 43-51, mar. 2004, p. 44-47.

KLEBER, Magali Oliveira. A prática de educação musical em ONGs: dois estudos de caso no contexto urbano brasileiro. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/9981/000547646.pdf?sequence=1>. Acesso em: 10 de jan. 2021.

LAVILLE, Christian: DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de me-*

todologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artmed. 1999, p. 156.

PAZIANI, Juliana Damaris de Santana. *Coro Infantojuvenil nos grupos corais do Projeto Guri (Regional Ribeirão Preto): repertório e formação do regente (educador musical)*. 2015. p. 108.

PROJETO CIRANDA, Balanço 2003-2006. Cuiabá: [s.n.], 2006.

RIBEIRO, Jeferson Gonçalo. Roteiro de Entrevista: fundadores. Entrevista concedida a Luanna Aparecida Batista da Fonseca, Cuiabá, 2020, p. 1-18.

RIBEIRO, Maguidalena da Silva, Roteiro de Entrevista: fundadores. Entrevista concedida a Luanna Aparecida Batista da Fonseca, Cuiabá, 2020, p. 1-10.

SAMPIERE, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Pilar Baptista. *Metodologia de Pesquisa*. 3ªed. São Paulo: McGraw-Hill, 2006, p. 498.

SOUZA, Jussamara. Educação musical e práticas sociais.Revista da ABEM, Porto Alegre, V.12, p.7-11, mar. 2004 <http://abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/356>. Acesso em 03 de fev. de 2021.

Capítulo 8 - 70 Anos do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos

Teresinha Prada[1]

No imenso acervo da História da Música Ocidental, poucas obras eruditas conseguem obter um sucesso mundial a ponto de se tornar referência e meio de identificar um instrumento, um compositor e até um país – este é o caso do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* do carioca Heitor Villa-Lobos (1887-1959)[2].

A constante presença do *Concerto* como obra de confronto em inúmeros concursos violonísticos internacionais, ano após ano, e a imensa quantidade de gravações e récitas pelo mundo atestam, presumivelmente, o resultado positivo de uma música que nasceu um tanto conflituosa e, ainda hoje, segue sendo tema para debates sobre suas peculiaridades.

Tal qual seu criador, ou por causa dele mesmo, as idiossincrasias do *Concerto* se acentuam em debates e se expõem em vários pontos da obra – seja na forma, na instrumentação, na relação de volume entre orquestra e solista, enfim na própria concepção da música em si.

Em 1951, Villa-Lobos estava já consagrado em sua carreira artística, e o violonista Andrés Segovia (1893-1987), a quem foi dedicado o *Concerto*, era um amigo de quase 30 anos. Desde o famoso encontro em Paris, no início da década de 1920, em casa de conhecidos, a relação proporcionou uma das maiores criações para o violão moderno, os *12 Estudos*, compostos a partir de 1924 e dedicados a Segovia. Assim como o Concerto, não tivemos uma gravação do mestre espanhol da integral dos *Estudos*; as restrições de Segovia à linguagem da música moderna podem explicar esses fatos.

A composição do *Concerto* data de 1951, porém a estreia se deu apenas em 1956, tendo Segovia como solista e Villa-Lobos na regência da Orquestra Sin-

[1] Doutorado em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Docente de Violão na Graduação em Música e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Autora dos livros Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer (2008) e Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos Mares do Sul (2010). E-mail: teresinha.prada@gmail.com

[2] Agradecemos a interlocução com o violonista Gilson Antunes para a confecção deste texto.

fônica de Houston, nesta mesma cidade estadunidense.

Resumidamente, a obra fora concebida por Villa-Lobos como uma *Fantasia Concertante* e, depois que foi acrescida de uma cadência, passou por uma alteração de nome, transformando-se em *Concerto*, como queria Segovia, animado pelo *Concerto para Harpa* e orquestra (1953) de Villa-Lobos e sua estreia (1954). Diz-se que Arminda Villa-Lobos teria sido a mediadora dessa mudança.

Dezenas de trabalhos acadêmicos apresentam essa versão da origem do *Concerto* a partir de informações publicadas na obra seminal do Museu Villa-Lobos, o livrode autoria do violonista brasileiro Turibio Santos (1975).

No momento em que escrevo esse texto, é provável que em alguma parte do mundo um novo trabalho investigativo esteja sendo desenvolvido sobre o controvertido compositor brasileiro – mas o quanto esse *Concerto* colabora para a suntuosidade de seu repertório e quintessência desse destacado autor?

1. Aportes biográficos para reconhecer Villa-Lobos e Segovia

Heitor Villa-Lobos, em suas mais de mil obras, relaciona-se com muitas vertentes brasileiras na sua música de concerto. Para Alejo Carpentier (1991, p. 27), Villa-Lobos foi um dos poucos artistas latino-americanos que souberam demonstrar a expressão americana, sem desnaturalizá-la ou caminhar pelo exotismo. Da mesma forma, o conceituado crítico musical Caldeira Filho (1982, p. 31) assinalou que a obra de Villa-Lobos era nacionalista na sua totalidade étnica pelas civilizações ameríndia e africana tratadas pela herança cultural do ocidente europeu. E o compositor Gilberto Mendes por várias vezes distinguiu o compositor de vanguarda que Villa-Lobos era, mesmo quando nacionalista:

> Nós tivemos o Villa-Lobos. Embora os nacionalistas sejam muito ligados a ele, mas nós, da vanguarda, somos igualmente ligados. Ele não foi só compositor nacionalista, foi compositor de vanguarda. Ele foi tão nacionalista como Bartók e Stravinsky foram também, só porque os três utilizaram ritmos folclóricos e certas constantes melódicas rítmicas de seus países, só por esse lado, mas eles fizeram música de vanguarda de seu tempo. De qualquer maneira não deixou de marcar a coisa brasileira. (Gilberto Mendes, 2003 apud PRADA, 2010, p. 30)

Villa-Lobos nasceu a 5 de março de 1887 no Rio de Janeiro. Criado em um ambiente musical, seu pai dominava o violoncelo e sua casa era um ponto

de encontro de músicos amadores. Essas primeiras experiências na infância foram fundamentais em sua formação – violoncelo, clarineta e violão foram seus instrumentos. Na adolescência, aproxima-se da música popular, dos "chorões", e o violão passa a desempenhar um importante papel em seu desenvolvimento. Desta época, datam suas prováveis primeiras obras, nascidas justamente da aproximação com o choro e violão: *Mazurca em ré maior* (1899) e *Panqueca* (1901) ambas para violão e desaparecidas.

Seu desenvolvimento técnico ao violão lhe permite conseguir boa reputação junto aos "chorões". Por volta dos 18 anos, empreende uma viagem ao Norte e Nordeste do Brasil, e entra em contato com as sonoridades representativas dessas regiões. No retorno ao Rio de Janeiro, meses depois, matricula-se no curso de Composição e Regência do Instituto Nacional de Música, mas não leva adiante a formação acadêmica.

Aos 21 anos viaja para os estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso e Goiás, viagem esta que, segundo seus biógrafos, leva três anos. Ao regressar, começa a compor incessantemente: óperas, peças para piano solo, música de câmara para violino e piano, canto e piano e quintetos. Para violão, Villa-Lobos compõe neste período, entre 1908 e 1912, as quatro primeiras peças daquela que seria denominada mais tarde *Suíte Popular Brasileira: Mazurka-Choro, Schottisch-Choro, Valsa-Choro e Gavota-Choro*, que são um verdadeiro painel da música brasileira do início do século.

Em 1915 faz seu *début* como compositor na cidade de Friburgo. Mas agora o violão fica em segundo plano e o jovem Villa-Lobos passa a atuar mais frequentemente com o violoncelo. Suas obras mais importantes desta ocasião, apontadas por musicólogos: *Danças Características Africanas* (1914), a *Primeira Sinfonia* e o *Ballet Amazonas*, ambas de 1918.

Em 1920, Villa-Lobos retoma o violão, desta vez para compor o *Choros* n.º1 que será a peça inicial da monumental série de 14 *Choros*. O *Choros* n.º 1 é dedicado a Ernesto Nazareth (1863-1934).

Villa-Lobos participa ativamente da Semana de Arte Moderna de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, apresentando 12 peças de sua autoria, a maioria para piano. A frase: "Tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros" (MARIZ,1989, p. 167) – resume bem esse momento único da história da música brasileira bem como a personalidade astral do compositor, muito seguro de suas escolhas artísticas.

Logo em seguida, em 1923, embarca para Paris, onde irá mostrar seu já extenso material musical. Suas obras são bem recebidas e Villa-Lobos permanece na capital francesa. Nesta época são iniciadas as peças: 14 *Choros*, *Cirandas, Rudepoema, Momo Precoce, Serestas, Noneto* e o *Chorinho* para violão, que depois integraria a *Suíte Popular Brasileira*.

De volta ao Brasil em 1924, sua atividade é intensa durante três anos. Rege em várias capitais do país, vai a Buenos Aires e continua a compor com a mesma desenvoltura. Em 1927 retorna a Paris, onde realiza um famoso concerto na Sala Gaveau, que divide a plateia, mas faz de Villa-Lobos assunto para o meio musical francês. Permanece em Paris durante três anos, período no qual compõe muito, inclusive os *12 Estudos* para violão, considerados a fonte do violão no século XX, na qual vários autores depois iriam buscar conceitos técnicos, propiciando bastante relação intertextual.

Em 1930, retorna ao Rio de Janeiro e inicia um intenso programa em colaboração com o Governo Vargas. Realiza uma série de viagens pelo interior do Brasil levando sua música. Concebe modelos para o ensino musical nas escolas de São Paulo, e no Rio de Janeiro dirige a Superintendência de Educação Musical e Artística, iniciando a fase do Canto Orfeônico. Nos anos 1940, suas atividades se intensificam; viaja aos Estados Unidos para dirigir vários concertos, além de turnês pela Europa. É deste período a composição dos *5 Prelúdios* para violão, mais algumas das *Bachianas Brasileiras*, sinfonias e ballets, concertos e diversas obras de câmara. Os *5 Prelúdios* são considerados uma volta do compositor ao estilo seresteiro e "chorão" do Rio de Janeiro início de século. Cada prelúdio recebeu uma dedicatória: n.º 1, ao homem do campo, o caboclo brasileiro; n.º 2, ao "capadócio" brasileiro, aos amigos do choro carioca; n.º 3, a Bach; n.º 4, ao índio brasileiro e o n.º 5 à vida social urbana do Rio de Janeiro.

Como dissemos, em 1951, compõe o *Concerto para violão e pequena orquestra,* por influência do espanhol Segovia. Neste concerto, o autor demonstra mais uma vez seus conhecimentos do instrumento em passagens tanto virtuosísticas quanto de melodia seresteira. O violão ainda participaria de seu material musical por meio de transcrições do próprio autor. Em 1959, Villa-Lobos, já bastante debilitado há quase uma década, morre aos 72 anos na cidade do Rio de Janeiro.

Queríamos mostrar com este breve histórico de Heitor Villa-Lobos suas relações com a música popular urbana e do vasto sertão do Brasil, via choro,

violão, viagens e o arsenal de obras tradicionais com as quais teve contato, dominando sua imaginação criadora de tantas composições, assim como as inovações que trouxe à música brasileira de concerto, especialmente para violão. Também é de se destacar sua singularidade para criar – uma clara tendência para o desvio de escolas e estilos.

Em Paris, na primavera de 1924, Villa-Lobos teve um encontro marcante para a história do violão, pois na casa de amigos em comum conheceu em um sarau o violonista Andrés Segovia, daí nascendo o desafio de uma "encomenda", da qual os violonistas do mundo inteiro são os legítimos beneficiários, por mais que o tempo passe – em breve este conjunto de 12 verdadeiras músicas de concerto completará 100 anos e ainda estamos aqui debatendo com incredulidade a reunião de idiomatismo e inovação que os *Estudos* provocam.

Falar de um "*guitarrista andaluz*" geralmente nos remeteria ao universo flamenco, à expressividade artístico-cultural dos virtuoses ciganos da Andaluzia, entretanto Andrés Segovia, nascido em Linares, na região andaluza, buscou uma carreira afastada de qualquer ligação do violão espanhol de natureza popular, flamenco, instrumento do povo, de barbearias e ruas acaloradas – esse parâmetro não encontra lugar em sua minuciosa biografia.

Hoje, revendo sua trajetória, vemos o quanto era diferente na concepção mais básica de música/violão em relação a Villa-Lobos – o compositor brasileiro criou a partir da nossa mistura cultural sem receios; Segovia buscou reconduzir o violão a um lugar de destaque "palaciano"; não raro encontramos termos como "resgate" do instrumento das mãos do meio popular, um salvador do violão do obscurantismo, em cujos elogios vemos a armadilha nacionalizante, de uma Ibéria que nunca foi "pura".

Por outro lado, é inegável sua maestria, sua musicalidade única, genial, toque personalíssimo de estilo altamente reconhecível e inimitável, cuja força interior fez ouvir o violão clássico nos cinco continentes. Neste sentido, a classe mundial de violonistas lhe renderá eterno tributo.

De fato, só por sua transcrição superdifundida da *Chaconne*, que inspirou grandes violonistas a vislumbrarem uma carreira, já o colocaria na mais alta consideração pelo enlace do instrumento com o supremo criador musical J. S. Bach. Veja-se que Francisco Tárrega (1852-1909) e Miguel Llobet (1878-1938) já haviam feito transcrições bachianas antes, mas o carisma de Segovia, sua visão em utilizar novas possibilidades para divulgar o violão concertista, como os

avanços tecnológicos (fortalecimento do registro fonográfico, cinema, redes de rádio e televisão) propiciaram um ambiente perfeito para seu talento e sua força de vontade.

Seu pedido a Villa-Lobos, a encomenda dos *12 Estudos*, levará o violão a outra esfera técnica, assim como o *Concerto* dedicado a ele estabelece um ato final de Villa-Lobos com o repertório violonístico – só faltava mesmo um concerto –, mas ambas produções (*12 Estudos e Concerto*) só receberam uma adesão mais forte a partir da década de 1960, ao passo que a *Chaconne* teve um sucesso imediato e contínuo. Então, as gerações seguintes de Yepes, Bream, Williams, Turibio Santos e Irmãos Abreu tiveram mais empenho na difusão da obra villalobiana, atingindo um sucesso mundial e de movimento duradouro.

2. Examinando o Concerto

A primeira questão que se apresenta é se a obra segue de fato a forma de um concerto. De acordo com o *Dicionário de termos e expressões musicais* de Autran Dourado (2004, p. 89), concerto trata-se em geral de uma composição em três movimentos em que solista(s) se apresenta com uma orquestra e, em mais uma definição, "apresentação pública de maiores dimensões" (por diferenciação ao intimismo de um recital). Essa acepção é simples e direta e, neste sentido, o Concerto, mesmo quando era *Fantasia Concertante*, possuía já essas mesmas características – três movimentos, tendo solista e orquestra. Vejamos, pelo mesmo *Dicionário*, o que é uma *Fantasia*.

> Gênero de peça instrumental de caráter livre em que a rigidez formal cede lugar à imaginação do compositor, ou seja, à sua própria fantasia ou imaginação. *No final da Idade Média, eram comuns as fantasias* para instrumentos de cordas dedilhadas, como o alaúde e a vihuela. Logo depois, surgiram fantasias para teclados e, no Barroco, especialmente para órgão ou clavicórdio. Durante o Classicismo, compositores como Mozart escreveram fantasias, enquanto no Romantismo a forma serviu para que se extrapolasse os limites mais restritivos da sonata. Beethoven, Chopin e Schubert, entre outros, escreveram fantasias ou evocaram seu espírito em diversos composições, enquanto no século XX compositores como Schönberg nelas se inspiraram para elaborar várias obras. (DOURADO, 2004, p. 129)

Podemos deduzir que a denominação então escolhida por Villa-Lobos, reu-

nindo *Fantasia* – que carrega a ideia de uma liberdade composicional mais "à imaginação do compositor (...) à sua própria fantasia" – ao termo Concertante foi para o autor um fechamento da idealização entre a forma (livre) e o ambiente (tradicional) que o conceito de concerto traz. Talvez se o título da obra tivesse permanecido *Fantasia Concertante* as resultantes sonoras da obra teriam sido abordadas de outra maneira pelos analistas e profissionais da área musical que lidam com essa produção.

A *cadenza*, como dito, foi composta e reunida à obra posteriormente. Por definição, cadência é o trecho de um concerto (ou ária) em que o solista demonstra seu virtuosismo (DOURADO, 2004, p. 63).

De uma *Fantasia Concertante* para um *Concerto* com uma cadência, a transformação estimula uma certa expectativa – pensando como um analista tradicional. A escrita de um concerto obriga a existência de um Tema, que se desenvolverá e será fartamente trabalhado e reexposto ou ecoado em seus movimentos? Ou essa concepção já estava abstraída nas décadas do segundo Pós-Guerra? A resposta não é tão fácil de fornecer, pois a diversidade de poéticas composicionais nesse mesmo período abrange do atonal ao neoclassicismo.

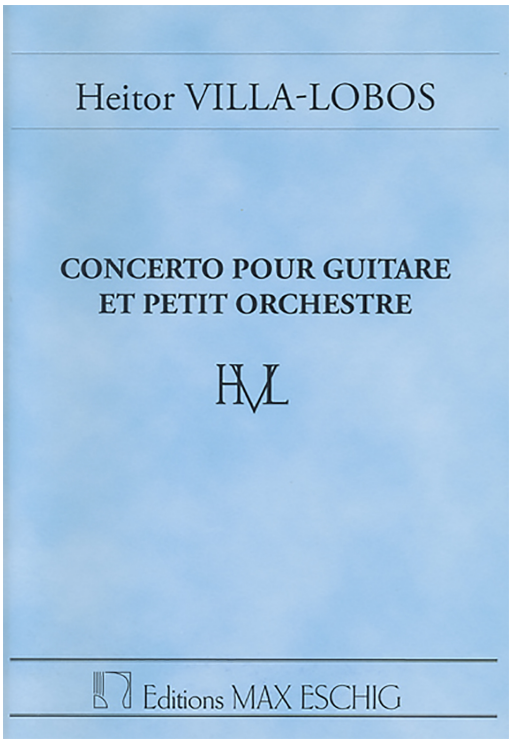
Para cogitar com uma certa ponderação esse assunto, podemos argumentar que a trajetória artística de Villa-Lobos já instigava a crítica musical pela ausência de academicismo; desde jovem, o compositor queria fazer parte do cenário *mainstream* da música de concerto – como, por exemplo, ter uma carreira – sem, no entanto, abdicar de suas ideias inovadoras quanto à elaboração de suas composições.

Assim, nesse ponto podemos concluir que o *Concerto*, bem como boa parte da produção musical villalobiana, se afasta de ideias tradicionais de, por exemplo, Tema e Desenvolvimento ou Tema e suas variações, ficando mais próximo de uma ideia de eventos sonoros em sequência[3] – não é um procedimento específico da sua produção na década de 1950, mas algo que temos nos anos 1920, como os *Choros*, por exemplo, ou mesmo as *Bachianas* na década de 1940,

[3] No processo villalobiano, Juan Carlos Paz aponta o "fator surpresa", de "interminável sucessão de efeitos de harmonia e de timbre" (PAZ, 1977, p. 230); José Maria Neves fala em "blocos sonoros independentes" (NEVES, 1981, p. 29); Willy Correa de Oliveira, em "dramaturgia das colagens" (2009, p. 71) e "paisagens passageiras" (2009, p. 63); Silvio Ferraz (2012) e Paulo de Tarso Salles (2009) aludem em suas abordagens ao caráter de combinação de seções, motivos e/ou fragmentos sonoros.

embora nestas duas grandes séries, seus títulos determinem procedimentos estabelecidos por outros aspectos – bem personalistas até pela concepção original dos dois ciclos, enquanto que a palavra "concerto" ressoa intensamente, nos faz inclinar para uma expectativa histórica.

Figura 01. Edição da partitura do concerto



Fonte: http://www.lacg.net

O *Concerto para violão e pequena orquestra* estabelece em cada um de seus movimentos algumas configurações que encontramos correspondência nas inovações ao longo de sua carreira; vamos reencontrar células que nos recordam a *Suíte Popular Brasileira*, os *12 Estudos* e os *5 Prelúdios* – não descreveremos aqui os muitos eventos sonoros neste sentido que se sucedem, mas alguns exemplos.

Podemos aludir ao primeiro movimento, *Allegro* preciso, de harmonia expandida, que surge com uma célula melódico-rítmica na pequena orquestra, a qual vem sendo constantemente tratada em escritos como o Tema do concerto

ou o Tema desse movimento[4]. Após essa célula – que se apresentará algumas vezes ao longo do movimento, de distintas maneiras – ocorre a entrada do violão, o instrumento solista, que aponta para outra direção, isto é, em vez de reiterar tal célula, partirá para uma conformação muito reconhecida dos violonistas que lidam com a obra de Villa-Lobos. Tal conformação melódica é uma reconfiguração bem próxima aos *Estudos 12, 7 e 8* e a *Introdução aos Choros*[5]. Teremos a presença de escalas de longo fraseado como no Estudo 2 ou que se resolvem em melodias, como no *Prelúdio 3*; *arpegios* como na seção B do *Preludio 4* e melodia alternada nos graves, como no *Preludio 5* e/ou *Valsa-Choro*. Na volta ao *Tempo Primo* temos a lembrança do acorde de dez notas do *Estudo 11*.

Figura 02. Capa do LP de Turibio Santos da gravadora francesa Erato

Fonte: http://www.warnerclassics.com/br

[4] Villa-Lobos, em sua apresentação da *Fantasia Concertante*, fala em tema, porém nos parece mais um uso genérico do que a acepção clássica (PEREIRA, 1984, p. 74).

[5] Não reproduziremos os vários trechos da obra villalobiana aqui mencionados, mas recomendamos que façam suas próprias escutas e relações, pois o assunto da intertextualidade é amplo e uma rica maneira de viver sua música.

No segundo movimento, Andantino e Andante, reminiscências do *Preludio* 3, da *Suíte Popular* como um todo, pelo aspecto seresteiro dessa parte. Pela sequência da melodia nos graves, podemos reatar com os *Prelúdios* 1 e 5 e novamente o *Estudo 11*. Do *Piu mosso* até o fim desse movimento, uma longa sequência de posição de acordes em pestanas estabelece com clareza uma faceta ao qual o violão popular se liga, a clara função de instrumento acompanhador e Villa-Lobos coloca esse violão solista de um concerto para exercer quase que um papel de câmara nesse instante.

Nos dois movimentos há um contorno melódico cuja brasilidade reside no som da seresta e, por vezes, na sonoridade nordestina, no entanto será no terceiro movimento que os motivos dessa região serão melhor destacados por Villa-Lobos, em articulações de ligados que lembrarão ponteios.

Falando sobre a Cadência, há aí o que se espera do virtuosismo de um *performer*: escalas rápidas, ligados que pedem a precisão de um ataque com ponteados – prevendo o auge no terceiro movimento –, seção de harmônicos como no *Preludio 4*, e um lirismo que demonstre sua alma seresteira, terminando com um batuque, já observado na terceira parte do *Chorinho*, e paralelismo de acordes de conformação fixa, que já vimos na *Valsa de Concerto 2* e *Estudo 11*.

Por fim, o terceiro movimento, *Allegro non Troppo*, uma profusão de escalas, como no *Estudo 7*, que se resolvem em melodias, em progressão harmônica, até a chegada de uma melodia de acordes como nos *Estudos 4 e 6*, que quebra essa acomodação linear das escalas por meio de um ritmo extremamente sincopado. Intervém a orquestra e, no retorno ao violão, a sensação de que estamos numa ambiência nordestina ressurge pela melodia e mais ponteios. Um diálogo do violão (no grave) com a viola retoma a base do *Prelúdio 1*. Na sequência, quase ao final, temos a reaparição dos acordes de conformação fixa – que já percorremos na Cadência e comparamos com o mesmo procedimento na Valsa de *Concerto 2* e *Estudo 11* – e a retomada dos ponteios e o final da obra em arpegios e acordes.

3. Considerações finais: o tema é a performance

Finalizando esse curto ensaio, quisemos homenagear o *Concerto* que homenageia o Violão, mas para esclarecer esse ponto, vamos responder às perguntas do início do texto.

O quanto esse *Concerto* colabora para a suntuosidade do repertório e quintessência de Villa-Lobos? Em termos de processo musical, o *Concerto* não atinge as inovações de outras obras, como a incomparável série dos *Choros*, mas ao interagir com os três ciclos do seu próprio repertório violonístico, o compositor reaviva o destaque alcançado por ele no meio violonístico – técnico e artístico – pelos aspectos de idiomatismo, vanguarda e brasilidade, é o complemento como afirmara Turibio Santos, "a cereja do bolo", iguaria da qual já nos servimos.

Então o *Concerto para violão e orquestra* ostenta um honroso lugar dentro do repertório villalobiano, por sua capacidade de utilização do violão em sua plenitude, advinda do próprio conjunto de peças que anteriormente deu sustentação ao instrumento para performar de outras maneiras, até então nunca vistas, em especial pelos *12 Estudos* tão presentes no *Concerto*, por estarem enraizados na visão que Villa-Lobos possuía do violão.

Ao mesmo tempo, temos "a coisa brasileira", o *Concerto*, com seu caráter lírico-brasileiro, reafirmando a posição já apontada por Gilberto Mendes, com a incrível reunião de nacionalismo e vanguarda – não deixará de ser brasileiro quando expande suas sonoridades e vice-versa.

As outras perguntas: a escrita de um concerto obriga a existência de um Tema, que se desenvolverá e será fartamente trabalhado e reexposto ou ecoado em seus movimentos? Ou essa concepção já estava abstraída nas décadas do segundo Pós-Guerra?

A maioria dos escritos acadêmicos tem pensado numa abordagem em que esse argumento histórico de um concerto com suas formalidades previstas sirva de base para analisar o *Concerto para violão e orquestra*, não rejeitando, no entanto, a importância no cenário nacional e internacional que a obra alcançara.

No século XX, a diversidade de procedimentos passa a ser grande aliada da liberdade criadora nas Artes, e os processos culturais, que culminarão no chamado pensamento pós-moderno, em especial da década de 1980 em diante, não necessitam mais de licença para se fixarem a estilos e regras, o que desobriga entender por concerto só o que vier pelo viés das normas estabelecidas desde o Classicismo.

Porém, se o argumento que persiste para a crítica ao *Concerto* advém ainda do processo composicional em profundidade, apontando a ausência de um olhar para o todo da obra, unificador e equilibrado nos movimentos, podemos cotejar que o Tema desse *Concerto* é a Performance em si – e talvez por isso seja

tão cultivado nos concursos internacionais – posto que sua grandiosidade técnica e construção lírica colocam à prova o virtuosismo e a delicadeza do intérprete – saber ser o poeta e o arqueiro.

Referências

CALDEIRA FILHO, J. C.. *O Nacionalismo de Villa-Lobos*, In Presença de Villa-Lobos Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/ Fundação Nacional pró memória, 1982

CARPENTIER, Alejo. *Villa-Lobos por Alejo Carpentier: seleção de textos*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1991.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões musicais*. São Paulo: Editora 34, 2004

FERRAZ, Silvio. Estudo da gênese composicional de Rudepoema de H. Villa-Lobos. In:II SIMPÓSIO VILLA-LOBOS: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012, São Paulo, Anais... São Paulo, 2012.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Com Villa-Lobos*. São Paulo: EDUSP, 2009.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*, São Paulo: Duas Cidades, 1977.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*, Brasília: Musimed, 1984.

PRADA, Teresinha. *Gilberto Mendes: vanguarda e utopia nos Mares do Sul.* São Paulo: Terceira Margem, 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora Unicamp,2009.

SANTOS, Turibio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa Lobos, 1975.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Concertopour Guitare et petit orchestre*. Paris: Max Eschig, 2007.