

NAMA

ISSN 2525-7757

18

v. 11 :: n. 1 :: nov. 2025



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF



Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design :: UFJF

NAVA	Juiz de Fora	v. 11	n. 1	p. 01-194	nov.	2025
------	--------------	-------	------	-----------	------	------

Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens 2025
É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa do PPGACL UFJF.



Universidade Federal de Juiz de Fora



Instituto de Artes e Design - IAD / UFJF



Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Campus Universitário da UFJF
CEP 36036-330 - Juiz de Fora/MG
revista.nava@ufjf.edu.br
Online - <https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava>

Edição Gráfica/Diagramação:
Bruna Souza Leite Labanca

Ilustração da capa:
Sarah Elen Souza Oliveira
Suporte: Ilustração digital

Ano: 2025

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF

Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens [recurso eletrônico] / Universidade Federal de Juiz de Fora. – v. 11, n. 1 (dez.2025) -. - Dados eletrônicos. – Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2025.

Semestral
ISSN 2525 - 7757

1. Artes. I. Universidade Federal de Juiz de Fora

CDU 7

Esta revista obedece às normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, promulgado pelo Decreto n. 6.583 de 29 de setembro de 2008.



Universidade Federal de Juiz de Fora

Reitora: Girlene Alves da Silva
Vice-reitor: Telmo Mota Ronzani



Instituto de Artes e Design

Diretor: Prof. Dr. Fabrício da Silva Teixeira Carvalho
Vice-diretora: Profa. Dra. Patrícia Moreno



Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens

Coordenação: Profa. Dra. Elisabeth Murilho

Equipe Editorial

Editor: Felipe Muanis

Editora Executiva: Edileis Novais

Sub-Editor: Lucas Rodrigues

Coordenadora de Parecer: Roberta Cristiane de Oliveira

Edição gráfica: Bruna Souza Leite Labanca

Coordenador de Revisão: Adriano Chagas

Revisão: Carla Margareth Ferreira Ribeiro

Elton Luís Oliveira Edvik

Leda do Nascimento Rosa

Equipe de tradução: Luísa Moraes Friaça Silva

Divulgação e redes sociais: Giulia Borba Sbarai

Conselho Científico

Prof. Dr. Alexandre Bergamo Idargo (Universidade Federal de Santa Catarina)

Profa. Dra. Ana Claudia Suriani Silva (University College London)

Profa. Dra. Carole Gubernikov (Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro)

Profa. Dra. Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Profa. Dra. Diana Crane (Pennsylvania University)

Prof. Dr. Fernão Pessoa Ramos (Universidade Estadual de Campinas)

Prof. Dr. João Luiz Vieira (Universidade Federal Fluminense)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. María Isabel Baldasarre (Universidade de Buenos Aires)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)

Profa. Dra. Maraliz de Castro Viera Christo (Universidade Federal de Juiz de Fora)

Profa. Dra. Paula Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg (Universidade de São Paulo)

Comissão Editorial

- Profa. Dra. Ana Carolina Acom (Universidade Estadual do Oeste do Paraná)
- Prof. Dr. Andersonn Henrique Simões de Araújo (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)
- Profa. Dra. Andreia Salvan Pagnan (Universidade do Estado de Minas Gerais)
- Profa. Dra. Astrid Sampaio Façanha (Universidade Federal de São Paulo)
- Profa. Dra. Aymê Okasaki (Universidade de Sorocaba)
- Profa. Dra. Bibiana Bragagnolo (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- Prof. Dr. Breno Tenório Ramalho de Abreu (Universidade de Brasília)
- Profa. Dra. Camila Carmona Dias (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul)
- Profa. Dra. Carla Bromberg (Universidade Livre de Música)
- Profa. Dra. Carla Cristina Siqueira Martins
- Prof. Dr. Carlos Francisco Perez Reyna (Universidade Federal de Juiz de Fora)
- Profa. Dra. Carolina Casarin da Fonseca Hermes
- Profa. Dra. Caroline Caregnato (Universidade do Estado do Amazonas)
- Profa. Dra. Caterina Cucinotta (Universidad Rey Juan Carlos)
- Prof. Dr. Christian Hugo Pelegrini (Universidade Federal de Juiz de Fora)
- Prof. Dr. Daniel Lemos Cerqueira (Universidade Federal do Maranhão)
- Profa. Dra. Débora Pinguello Morgado (Universidade Federal de Juiz de Fora)
- Prof. Dr. Dennis Novaes Saldanha Côrtes (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- Profa. Dra. Eliane Maria Chaud (Universidade Federal de Goiás)
- Prof. Dr. Éliton Perpetuo Rosa Pereira (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás)
- Prof. Dr. Ernesto Hartmann (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- Prof. Dr. Fernando Augusto Hage Soares (Fundação Armando Álvares Penteado)
- Prof. Dr. Fernando Lacerda Simões Duarte (Universidade Federal do Pará)
- Prof. Dr. Flávio Oscar Nunes Bragança (Universidade Veiga de Almeida)
- Profa. Dra. Gabriela Andrade de Oliveira (Universidade Federal de Juiz de Fora)
- Prof. Dra. Gabriela Soares Cabral
- Profa. Dra. Gláucia Kruse Villas Bôas (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
- Prof. Dr. Gleisson do Carmo Oliveira (Universidade do Estado do Rio Grande do Norte)
- Prof. Dra. Graziela Ribeiro Baena (Universidade Federal do Pará)
- Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (Universidade do Estado de Santa Catarina)
- Prof. Dr. Humberto Junqueira (Faculdade de Música do Espírito Santo)
- Prof. Dra. Idanise Sant'Ana Azevedo Hamoy (Universidade Federal do Pará)
- Prof. Dra. Iana Uliana Perez (Centro Universitário Sagrado Coração)
- Profa. Dra. Ilana Goldstein (Universidade Federal de São Paulo)
- Prof. Dr. Ivan Mota Santos (Universidade Federal de Juiz de Fora)
- Prof. Dr. Javer Wilson Volpini (Universidade Federal de Juiz de Fora)
- Prof. Dr. Jesús Ramé López (Universidad Rey Juan Carlos)
- Prof. Dra. Joana Monteleone (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro)
- Prof. Dra. João Dalla Rosa Júnior (Cesgranrio)
- Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos (Universidade Federal Fluminense)

Prof. Dra. Julia Salgado Valentini de Souza (UFRJ)
Prof. Dra. Kárita Bernardo de Macedo (Instituto Federal de Santa Catarina)
Prof. Dra. Lavínnia Seabra Gomes (Universidade Federal de Goiás)
Profa. Dra. Lia Paletta Benatti (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Profa. Dra. Lina Assumi Abe
Prof. Dra. Lívia Laura Matté Soares (Universidade Tecnológica Federal do Paraná)
Profa. Dra. Lucia Di Girolamo (Università della Campania Luigi Vanvitelli)
Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Luiz Augusto Mugnai Vieira Junior (Universidade Paranaense)
Prof. Dr. Luiz Fernando Navarro Costa (Universidade Federal da Paraíba)
Profa. Dra. Mayra Pereira (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Profa. Dra. Márcia Antabi (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Marcio Almeida Nicolau (Laboratório de estudos das relações de gênero, masculinidade e transgêneros/UFRRJ)
Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida (Universidade Federal de São Carlos)
Profa. Dra. Maria Aparecida Prazeres Sanches (Universidade estadual de Feira de Santana)
Profa. Dra. Maria Lúcia Bueno (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Profa. Dra. Maria Luíza Iginio Evaristo (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dra. Mariane Cara
Profa. Dra. Maristela Rocha (CEFET MG)
Profa. Dra. Marta Castello Branco (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Profa. Dra. Patrícia Moreno (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna (Liceu Coração de Jesus)
Prof. Dr. Paulo Debom (Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil do SENAI)
Prof. Dr. Pedro Crispim (Escola Superior Artística do Porto)
Prof. Dr. Rafael Fortes (Universidade Federal de Juiz de Fora)
Prof. Dr. Rafael Gonçalves (Universidade Estadual do Paraná)
Profa. Dra. Rita Moraes de Andrade (Universidade Federal de Goiás)
Profa. Dra. Roberta Ellen Canut (Centro Universitário Redentor)
Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa (Universidade Federal de Goiás)
Prof. Dr. Ronaldo Salvador Vasques (Universidade Estadual de Maringá)
Profa. Dra. Rosana de Lima Soares (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra. Sabrina Pacheco Sant'Anna (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Schneider Ferreira Reis de Souza (Secretária do Estado de Educação do Rio de Janeiro)
Profa. Dra Tatiana de Lourdes Massaro (Universidade de São Paulo)
Profa. Dra Thainá Vígio Ribeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Tiago Vieira da Silva (Escola Superior Artística do Porto)
Profa. Dra. Theresa Medeiros (Universidade Federal do Rio Grande do Norte)
Profa. Dra. Vera Lúcia Follain de Figueiredo (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)
Prof. Dr. Wallace Andrioli Guedes (Universidade Federal Fluminense)



A Revista NAVA é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). O nome da revista é uma homenagem ao memorialista Pedro Nava, nascido a 5 de junho de 1903, em Juiz de Fora. Além de filho ilustre da cidade, o caráter multifacetado de Pedro Nava tem um significado especial para a proposta de interdisciplinaridade da revista.



Endereço para correspondência

Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens
Instituto de Artes e Design - Campus Universitário
Bairro Martelos, Juiz de Fora/MG
CEP 36036-330

revista.nava@ufjf.edu.br

Sumário

11

Editorial

Felipe Muanis

[ementa do dossiê]

13

“Perspectivas da pesquisa em Música no Brasil”

[editorial do dossiê]

16

“Pespectivas da Pesquisa em Música no Brasil”

Dr. Fernando Vago Santana

Dr. Renato Pereira Torres Borges

[estado da arte]

19

Edições digitais e o trabalho criativo do intérprete

John Rink

[artigos]

**Em Busca de Métodos Artísticos para a Pesquisa em
Música No Brasil: Considerações a Partir de uma Análise
de Conteúdo**

51

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

**A Escuta pelos Olhos: Panorama dos Estudos em Música e
Pupilometria**

75

Max Hebert
Carlos Ernest Dias

**Relações entre a Biomecânica da Postura e a Biomecânica da
Performance Musical: Uma Revisão De Literatura**

93

Marcelo Parizzi Marques Fonseca
José Mário de Oliveira

**Acessibilidade Musical e Inclusão: Relato de Experiência
de um Concerto Didático Sensorial de uma Orquestra
Sinfônica para Público Surdo**

108

Viviane Louro
Abel Rocha

127

**O Papel do Feedback no desenvolvimento da
Expertise Musical**

Danilo Ramos
Gustavo Cesar Pereira

145

**Sons de Dentro: a Sobrevivência Pragmática de um
Músico da Favela em Tempos de Covid-19**

Bruno Coutinho de Souza Oliveira

164

**Eloquções Sobre a Pesquisa Musicologica na Região Nordeste a
Partir de um Pioneiro Estudo de Caso: O Compositor
Pernambucano Luiz Álvares Pinto (Ca. 1719-1789)**

Sérgio Dias

[\[ensaio visual\]](#)

186

AMOR TRESPASSE: Atravesse a superfície de Grisa

Grisa - Giovana Ribeiro Santos

Revista Nava: Uma Década de Interlocação nas Artes

Esta edição, de número 18, da Revista Nava, é o marco dos 10 anos de existência da revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Nesse tempo, a Nava buscou a interlocação com os diversos campos das artes, ressaltando a interdisciplinaridade característica do Programa que a abriga. A importância de um periódico ligado a um programa de pós-graduação está no entendimento não apenas do seu diálogo com a comunidade, como de evidenciar textos relevantes para a área e reforçar as diversas visões contempladas pelas suas linhas e pesquisadores, mas também pela compreensão de que o campo as extrapola e demanda novas perspectivas e temas, até mesmo como forma de oxigenar a publicação e o próprio Programa.

Publicar uma revista acadêmica é fruto de um árduo esforço colaborativo que a sustenta, uma vez que, geralmente, as publicações não têm orçamento e estrutura. Desse modo, a primeira década da Nava é alicerçada pelos cuidadosos textos de seus autores, pela dedicada colaboração de seus pareceristas que compõem a Comissão Editorial, pela excelência de seu Conselho Científico, mas também pelos discentes que compõem a equipe editorial.

Nesse diapasão, é importante destacar o trabalho resiliente dos pesquisadores do PPG-ACL que passaram pela editoria da Nava, sem os quais esses 10 anos não teriam sido possíveis: das fundadoras Maria Lúcia Bueno, Maria Cláudia Bonadio e Karla Holanda, passando em seguida pelos professores Raquel Quinet Pifano, Sérgio Puccini, Maria Lúcia Bueno novamente, Christian Hugo Pelegrini, Marta Castello Branco e Rosane Preciosa. Todas e todos, sem exceção, construíram a Revista Nava e permitiram que ela, hoje, possa comemorar a sua primeira década.

Por fim, não podemos deixar de agradecer à PROPP e à FADEPE, que têm apoiado a revista estruturalmente, além do esforço e compromisso de todos os Coordenadores do PPG-ACL que a viabilizaram, nesses últimos 10 anos.



Contudo, a melhor forma de comemorar a efeméride é voltar ao que a Revista Nava faz de melhor, que é publicar textos relevantes para o campo das artes. Nesta edição comemorativa, contamos com a publicação do dossiê “Perspectivas da pesquisa em música no Brasil”, sob a rigorosa editoria do Professor Dr. Fernando Vago (UFJF) e do Dr. Renato Borges, a quem agradecemos o dedicado trabalho, que é apresentado por eles a seguir.

Após o dossiê, publicamos como ensaio visual a série “Amor trespasse: atravesse a superfície”, da artista visual Grisa, exposta na mostra artística “Dentro e fora (s)” parte do X SPACL (Seminário de Pesquisa em Artes, Cultura e Linguagens), entre os dias 10 e 14 de novembro de 2025, no Instituto de Artes e Design da UFJF. A obra é mais que oportuna, em consonância com o dossiê desta edição e a característica interdisciplinar da Nava e do PPG-ACL, ao propor o diálogo entre imagem e música, através de 13 imagens que representam cada faixa do álbum Amor Trespasse, de Grisa, lançado pelo selo Midsummer Madness.

Passado um decênio, a perspectiva é que a Revista Nava continue apresentando textos cada vez mais relevantes para a área, apresentando novos autores e artistas. O início dessa nova caminhada acontecerá já na próxima edição, com a publicação no primeiro semestre de 2026 do dossiê “Design como prática sistêmica: criatividade, sociedade e tecnologia frente aos desafios contemporâneos”, editado pelas pesquisadoras Professora Dra. Lia Paletta Benatti (UFJF) e Professora Dra. Germannya Garcia Araújo Silva (UFPE).

Convidamos autores e leitores a participarem e divulgarem o próximo dossiê, e também a conhecerem a ementa da edição do 2º semestre de 2026, que contemplará as Artes Visuais.

Que venham mais 10 anos!

Boa leitura.

Felipe Muanis

Editor



Perspectivas da pesquisa em Música no Brasil

Ementa:

Este dossiê temático propõe um exame abrangente do estado atual da pesquisa em Música no Brasil, com um leque temático que abrange tanto teorias e práticas consolidadas quanto novas perspectivas emergentes no campo, a fim de oferecer um panorama de discussões que reflita a diversidade de abordagens e o dinamismo das investigações musicais contemporâneas.

Serão admitidas submissões que abordem discussões de caráter amplo e aspectos específicos da área, nos moldes expostos a seguir, sem, contudo, se limitar a eles:

1. Paradigmas, Conceitos e Teorias da Pesquisa em Música:

Reflexões sobre fundamentos teóricos que sustentaram ou sustentam a pesquisa em Música.

2. Práticas de Pesquisa na Área de Música:

Análises de metodologias de pesquisa adotadas na área da Música, considerando a diversidade de abordagens qualitativas, quantitativas e mistas, assim como sua trajetória histórica e seus desafios metodológicos.

3. História da Pesquisa em Música no Brasil:

Olhares contextualizados sobre o desenvolvimento da área no Brasil, em seus elementos humanos, institucionais e documentais.

4. Subáreas da Pesquisa em Música:

Explorações dedicadas às tradicionais vertentes da área, em suas possibilidades criativas, educacionais e musicológicas, sob termos como Análise musical, Cognição musical, Composição musical, Educação musical, Estudos culturais, Etnomusicologia, Musicologia histórica, Performance (ou Práticas interpretativas), Sonologia, Tecnologia, e Teoria musical.

5. Pesquisas Não Acadêmicas:

Debates sobre pesquisas realizadas fora do ambiente acadêmico, incluindo aqui iniciativas de músicos, colecionadores, produtores culturais, pesquisas artísticas e outras práticas que contribuem para a documentação e o estudo da música.

6. Discussões Transversais às Diversas Subáreas da Música:

Abordagens que realizam um cruzamento de diferentes subáreas da pesquisa em Música, ou mesmo que desafiem as divisões da área, incluindo iniciativas de música e inclusão, o ensino de práticas musicais no ensino superior, o mundo do trabalho na música, diversidade e improvisação musical.

Objetivos do Dossiê:

- Fornecer uma visão abrangente das práticas de pesquisa em Música no Brasil.
- Estimular o debate e a reflexão sobre as teorias e metodologias que orientam a pesquisa musical.
- Destacar as contribuições das diferentes subáreas da pesquisa em Música e promover o diálogo interdisciplinar.

- Refletir sobre o papel da pesquisa em música na sociedade contemporânea e suas perspectivas futuras.

Público-Alvo:

Este dossiê é destinado a pesquisadores, educadores, músicos e demais interessados em compreender as múltiplas facetas da pesquisa em Música no Brasil. Serão admitidos trabalhos submetidos por doutores e por doutorandos em coautoria com ao menos um doutor.

Cronograma e Prazos:

Submissão de artigos: de 15 de junho de 2025 até 15 de agosto de 2025;

Publicação: prevista para o segundo semestre de 2025.

Informações sobre Submissão:

Os artigos devem ser submetidos através do sistema de submissão online do periódico, seguindo as diretrizes de formatação e estilo disponíveis no site do mesmo (<https://periodicos.ufjf.br/index.php/nava/about>).

Palavras-chave: Metodologia da pesquisa em Música; Pesquisa musical; Pesquisa musicológica.

Editorial do dossiê “Perspectivas da pesquisa em Música no Brasil”

Temos a satisfação de divulgar o presente dossiê “Perspectivas da pesquisa em Música no Brasil” com a valiosa contribuição de treze autoras e autores, que nos permitem ter contato com diferentes interesses e abordagens de pesquisa sobre música. Seguindo seu tema, o dossiê apresenta um saudável equilíbrio entre artigos que nos oferecem visões panorâmicas da produção existente e de estudos primários que ilustram possibilidades específicas de objetos de estudo e metodologias. Destacamos também o grande número de textos que tematizam situações de prática musical, que, entrelaçados às perspectivas múltiplas dos autores, nos ajudam a pensar os processos de criação artística por diferentes meios.

O dossiê se inicia com *Edições digitais e o trabalho criativo do intérprete*, de John Rink, agora vertido ao português, que discute particularidades que as edições digitais de música podem explorar, sem necessariamente se deterem a ser cópias eletrônicas das edições impressas. Com isso, Rink explora um novo conceito para edição digital, a fim de ir além das limitações impostas pelas versões em papel. Agradecemos a Rink pelo aceite a nosso convite para publicar uma tradução de seu artigo *Digital Editions and the Creative Work of the Performer*.

Em seguida, apresentam-se três revisões da produção acadêmica, leituras essenciais para todos os pesquisadores interessados nestes assuntos, por serem textos capazes de nos situar em relação ao campo e nos atualizar sobre seus avanços, demandas e possibilidades mais recentes. O primeiro artigo original do dossiê, de Marta Macedo Brietzke e Mário Videira, *Em busca de métodos artísticos para a pesquisa em música no Brasil: considerações a partir de uma análise de conteúdo*, explicita os resultados de uma análise ao mesmo tempo profunda e abrangente de dissertações de mestrado e teses de doutorado dedicados à pesquisa artística na área de Música.

O dossiê procede com duas revisões que tematizam o corpo. Primeiro, Max Hebert e Carlos Ernest Dias estabelecem um panorama em âmbito internacional e, em seguida, nacional dos estudos que usam a pupilometria

como ferramenta para compreensão da música, no escopo da musicologia sistemática, no artigo *A escuta pelos olhos: panorama dos estudos em Música e Pupílometria*. Temática semelhante é abordada por Marcelo Parizzi Marques Fonseca e José Mário de Oliveira no artigo seguinte, intitulado *Relações entre a biomecânica da postura e a biomecânica da performance musical: uma revisão de literatura*, que visa indicar impactos da postura tanto sobre o resultado musical quanto a saúde de *performers*.

O corpo também é tema do artigo de Viviane Louro e Abel Rocha, intitulado *Acessibilidade musical e inclusão: relato de experiência de um concerto didático sensorial de uma orquestra sinfônica para público surdo*, que aborda questões de acessibilidade musical, a partir de um concerto realizado pela Orquestra Sinfônica de Santo André. Os autores apontam para questões de inclusão e acolhimento na área de Música, para que se busque tanto transformação social a partir das apresentações musicais, mas também entre os profissionais da área, incluindo educadores, músicos, pesquisadores, produtores culturais e elaboradores de políticas públicas. Já o artigo *O papel do feedback no desenvolvimento da expertise musical*, de Danilo Ramos e Gustavo Cesar Pereira, também de caráter retrospectivo, delinea concepções e fundamentos do *feedback* segundo autores referenciais do tema, buscando pensar a aquisição e a melhoria de habilidades no âmbito da música.

O dossiê é concluído por dois estudos sobre as trajetórias de músicos específicos, um no século XXI e outro no século XVIII. Bruno Coutinho de Souza Oliveira enfoca, em *Sons de dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela em tempos de Covid-19*, as táticas adotadas por Veto Martins, músico negro em condições de vulnerabilidade, para sobreviver à pandemia. Já Sérgio Dias, em *Eloquções sobre a pesquisa musicológica na região nordeste a partir de um pioneiro estudo de caso: O compositor pernambucano Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789)*, coloca em diálogo o músico do século XVIII, as pesquisas do Pe. Jaime Cavalcanti Diniz no século XX e a sua própria análise da trajetória de vida do compositor e de seu *Te Deum Laudamus* em termos documentais, analíticos e fonográficos.

Ficamos extremamente honrados em contar com contribuições tão plurais e competentes de pesquisadoras e pesquisadores dedicados à arte musical, que nos permitem visualizar, de maneira tão motivadora, potências e possibilidades diversas da pesquisa em música. Agradecemos o trabalho



minucioso de cada um e o interesse em fazer seus textos constarem em nosso dossiê.

Desejamos que os artigos deste Dossiê tragam informações, discussões e, sobretudo, perspectivas instigantes para reflexões e debates sobre a música, sobre quem a produz e sobre o seu contexto.

Com votos de ótimas leituras,

Dr. Fernando Vago Santana

Dr. Renato Pereira Torres Borges

Edições digitais e o trabalho criativo do intérprete

Digital Editions and the Creative Work of the Performer

John Rink¹

Resumo

Um dos objetivos deste artigo é esclarecer e alinhar mais estreitamente as respectivas prioridades dos pesquisadores e músicos práticos no uso da notação musical. Para isso, a primeira parte examina as edições digitais de música existentes, tanto em geral, quanto do ponto de vista de diferentes tipos de intérpretes. Em seguida, é considerada uma nova “concepção de edição digital”, que poderia alcançar um envolvimento mais criativo com a música, por parte de instrumentistas e cantores. Duas edições aparentemente convencionais de música do século XIX servem de base para estudos de caso que mostram como as notórias limitações da página impressa podem ser transcendidas de forma mais eficaz e propícia. A conclusão é que as edições digitais de música (doravante DEMs) provavelmente não substituirão as edições impressas e que a substituição total não deve ser o objetivo em nenhum caso. Em vez disso, ao desenvolver futuras DEMs para intérpretes, o objetivo deve ser aproveitar ao máximo as possibilidades do meio digital para que os músicos possam participar e fazer música de forma ainda mais criativa. Somente ao ir além conceitualmente da inércia do “meio material” e aproveitar o fluxo dinâmico do meio digital é que o fluxo dinâmico inerente à própria música pode ser melhor capturado. Ao mesmo tempo, é importante reconhecer e respeitar a necessidade dos músicos de uma versão fixa da partitura em dadas ocasiões de performance, mesmo que elas estejam fadadas a ser superadas adiante.

Palavras-chave: Edições digitais; interpretação musical

Abstract

One of the aims of this article is to clarify and align more closely the respective priorities of researchers and practical musicians in using music notation. To that end, the first part surveys existing digital editions of music both in general and from the standpoints of different types of performer. Consideration is then given to a new ‘digital edition concept’ which might achieve more creative engagement with music on the parts of instrumentalists and singers alike. Two ostensibly conventional editions of nineteenth-century music serve as the basis of case studies that show how the notorious limitations of the printed page might be transcended more effectively

1

John Rink é Professor Emérito de Música na Faculdade de Música da Universidade de Cambridge e integra o corpo acadêmico do St. John’s College, atuando como pesquisador no campos dos estudos da performance, da música do século XIX, teoria e análise musical, musicologia digital e da crítica genética.



and propitiously. The conclusion is that digital editions of music (DEMs) are unlikely to replace printed editions and that wholesale replacement should not be the goal in any case. Instead, in developing future DEMs for performers, the aim should be to take fuller advantage of the affordances of the digital medium so that musicians can engage with and make music all the more creatively. Only by moving conceptually beyond the stasis of 'the material medium' and harnessing the dynamic flux of the digital medium can the dynamic flux inherent in music itself best be captured. At the same time, it is important to recognize and respect musicians' need for a fixed version of the score on given performance occasions, even if it is bound to be superseded thereafter.

Keywords: Digital Editions, Performer.

Mesmo uma rápida consulta ao *Digital Resources for Musicology*, da Universidade de *Stanford*, ao *Guide to Online Music Sources*, da Universidade de *Princeton* ou a sites semelhantes revela a existência de um grande número de partituras digitais, que vão desde manuscritos e impressões antigas, até música erudita contemporânea e jazz, destinadas a um espectro igualmente amplo de usuários.² Este artigo avalia as edições digitais atuais de música em termos de seu valor para os intérpretes em particular e, ao fazê-lo, procura esclarecer e, em certa medida, alinhar mais estreitamente as respectivas prioridades dos pesquisadores, por um lado, e dos músicos praticantes, por outro. Para esse fim, a primeira parte do artigo examina uma seleção de edições digitais, tanto em geral, quanto do ponto de vista de diferentes tipos de intérpretes. Em seguida, incentivo o desenvolvimento de um "conceito de edição digital" com potencial para promover um envolvimento mais criativo com a música, por parte de instrumentistas e cantores. Duas edições aparentemente convencionais de música do século XIX servem como estudos de caso para demonstrar como as notórias limitações da página impressa podem ser transcendidas de forma mais eficaz e propícia.

À primeira vista, as DEMs evoluíram bastante desde 2009, quando Frans Wiering lamentou uma falta "quase total" de atenção da musicologia às "possibilidades mais radicais de inovação" além das "práticas atualmente aceitas, como o uso de *software* de notação musical para a preparação de partituras, a distribuição online de música em formato PDF ou mesmo a troca de dados de partituras em algum formato codificado". Ele especulou que essa situação lamentável poderia ser atribuída, de forma variável, à

2

Respectivamente, <https://drm.ccarh.org> e <https://libguides.princeton.edu/digital-scores>. Todos os materiais online citados nesse artigo foram acessados em 10 de janeiro de 2020.



decepção dos musicólogos com a tecnologia da informação e comunicação após “tantas promessas não cumpridas”, à falta de maturidade da tecnologia disponível e à percepção de que as DEMs tinham “uso limitado”.³ George Litterst adotou uma postura mais positiva um ano depois, ao descrever os benefícios práticos das partituras digitais, incluindo “a capacidade de substituir uma sala inteira cheia de materiais impressos por um único dispositivo portátil”; recursos de pesquisa, destaque e anotação; facilidade de acesso; controle sobre o tamanho do texto; funcionalidade de copiar e colar; legibilidade aprimorada em baixa luminosidade; leitura sem uso das mãos; e “interpretação sonora do texto”.⁴

Apesar das vantagens potenciais dos formatos digitais, o que pode ser chamado de tendência “imprimir para tocar” continua generalizado, em parte porque a distribuição online de música na forma de arquivos PDF continua, em grande parte, a definir como os músicos lidam com partituras digitais. Ao discutir quatro tipos diferentes de edição digital — edição acadêmica, banco de dados de partituras eletrônicas, arquivos para *download* de um compositor independente e serviço de autopublicação de um fornecedor —, Lisa Hooper observou em 2013 a propensão dos usuários a imprimir o material para fins práticos, “derrotando completamente a intenção original” ao “tirar o ‘e’ de partitura eletrônica”.⁵ As implicações dessa tendência persistente serão avaliadas posteriormente.

Na pesquisa sobre DEMs existentes que se segue, são consideradas quatro categorias amplas que diferem das propostas por Hooper:

1. partituras “simples” disponíveis em PDF ou formatos semelhantes;
2. partituras digitais expressamente aprimoradas para intérpretes;
3. edições dinâmicas” de natureza acadêmica; e
4. outras iniciativas que reivindicam de forma problemática o status de DEM.

Disponíveis em diversos recursos online, algumas das partituras “simples” da primeira categoria são digitais desde o início, embora uma proporção maior consista em versões digitalizadas de edições impressas. Para todos os efeitos, essas partituras equivalem a substitutos impressos ou, pelo menos, contrapartes próximas das partituras impressas. As datas e a proveniência das edições subjacentes normalmente determinam se as

3

Frans Wiering, ‘Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model’, in *Modern Methods for Musicology: Prospects, Proposals and Realities*, ed. Tim Crawford and Lorna Gibson (London: Ashgate, 2009): 23..

4

George Litterst, ‘Random Access: A Ringside Seat’, *American Music Teacher* 60/3 (2010–11): 50.

5

Lisa Hooper, ‘Contemplating E-Scores: Open Ruminations on the E-Score, the Patron, the Library, and the Publisher’, in *Proceedings of the Charleston Library Conference* (West Lafayette, IN: Purdue University, 2013): 572; <http://dx.doi.org/10.5703/1288284315326>

versões digitais são gratuitas ou comercializadas. Um exemplo do primeiro caso é a *Petrucci Music Library* ou IMSLP (*International Music Score Library Project*),⁶ composta por aproximadamente 500 mil partituras e mais de 59 mil gravações, que estão fora dos direitos autorais ou disponíveis sob licenças *Creative Commons*.

Este recurso impressionante e amplamente utilizado é o primeiro ponto de referência para muitos músicos que desejam material gratuito e facilmente acessível. O mesmo acontece com o *ChoralWiki*, que também hospeda cerca de 33,5 mil partituras gratuitas de obras corais/vocais, além de textos e traduções na *Choral Public Domain Library* (CPDL).⁷ Outro recurso grande, mas mais especializado, é a *Lester S. Levy Sheet Music Collection*, cujas cerca de 30 mil partituras, datadas de 1780 a 1980, se concentram, em particular, na música popular americana do século XIX.⁸ Além de PDFs para *download*, este recurso oferece um botão *Performance View* abaixo de cada imagem da partitura, que permite uma visualização em tela cheia da partitura; o uso das setas do teclado, toques ou deslizamentos com o dedo permite que os músicos “virem as páginas” durante a apresentação, embora, no momento, não haja nenhuma outra funcionalidade específica para apresentações.

A coleção *Levy* também foi projetada para fins acadêmicos, assim como a *Web Library of Seventeenth-Century Music*, que oferece edições modernas (com partes em alguns casos) de música instrumental e vocal não disponível comercialmente, incluindo trios instrumentais, peças para teclado, cantatas solo, missas e outras grandes obras litúrgicas.⁹ Para essas edições rigorosamente preparadas, destinadas a intérpretes e estudiosos, há introduções e relatórios críticos como os das edições impressas, juntamente com arquivos de som publicados como streaming de vídeo. Outro recurso acadêmico gratuito é o *NMA Online*, que apresenta uma versão digitalizada do texto musical e comentários críticos de toda a *Neue Mozart-Ausgabe*.¹⁰ Finalmente, na esfera comercial, *A-R Editions*¹¹, fundada em 1962 como editora de edições críticas acadêmicas, comercializa “partituras digitais” de vários compositores para estudo ou apresentação, cuja compra “permite visualização e impressão ilimitadas por meio de uma interface de navegador, tanto imediatamente quanto no futuro”.

Embora exista um aparato crítico disponível nos dois últimos casos, a maioria dos recursos da primeira categoria não inclui esse tipo de material,

6

<https://imslp.org>.

7

www.cpdl.org/wiki.

8

<https://levysheetmusic.mse.jhu.edu>.

9

www.sscm-wlscm.org.

10

<https://dme.mozarteum.at/nmaonline>.

11

www.areditions.com/publications/digital-prints.html.

nem há muitas novidades editoriais voltadas especificamente para os intérpretes. Além disso, apenas a coleção *Levy* possui ferramentas digitais projetadas para fins de performance. Em contraste, a segunda categoria de DEMs analisada aqui consiste em partituras digitais aprimoradas para intérpretes por meio de funcionalidades adicionais, do fornecimento de diversos tipos de material explicativo (seja áudio, vídeo ou texto) ou ambos. Dois exemplos — *Henle Library*¹² e *Peters Masterworks*¹³ — são baseados em edições impressas com uma posição sólida no mercado comercial. O aplicativo *Henle Library* combina “Urtext confiável com a tecnologia mais recente”, permitindo que os músicos tenham “edições testadas e aprovadas” em seus *tablets*, ajustem o *layout* de determinadas maneiras e usem uma ferramenta de metrônomo (ver Fig. 1a), escolham ou insiram dedilhados (Fig. 1b), adicionem outras anotações (Fig. 1c), vejam “comentários da partitura” — ou seja, notas editoriais de um comentário crítico convencional — em *pop-ups* anexados a barras individuais (Fig. 1d) e assim por diante. Disponível em vários idiomas, o aplicativo *Henle* é voltado para músicos profissionais, estudantes e professores. As “partituras interativas de alta qualidade” da série *Piano Masterworks* têm recursos práticos semelhantes, mas, em alguns casos, também há “apresentações em vídeo e *masterclasses*, gravações em estúdio alinhadas à notação, virada automática de páginas e comentários exclusivos de especialistas”¹⁴ Essas “edições digitalmente enriquecidas do repertório essencial para piano” — que não são tão interativas quanto sua descrição sugere — são acessadas através do aplicativo *Tido Music* para *iPads* e navegadores de desktop (Fig. 2)¹⁵, que, entre outras coisas, apresenta um marcador de rolagem que indica a localização do usuário na música enquanto ela é tocada. Uma ferramenta semelhante está disponível no aplicativo *carus music choir*, que apresenta “edições musicais *Urtext* cuidadosamente preparadas” sincronizadas com gravações de “intérpretes renomados”, ao mesmo tempo em que oferece “recursos inovadores para cantores e músicos corais” para auxiliar na “preparação eficaz para os ensaios”¹⁶. A navegação deve ser intuitiva, a mudança de página pode ser automática ou manual, e há um “consultor” para ajudar os cantores do coro a aprenderem suas partes. O aplicativo *Carus* é “otimizado para dispositivos móveis (*tablets* e *smartphones*)”. Na mesma linha, e antecipando a próxima categoria desta pesquisa, *Gustaf* — um leitor digital de partituras que estava totalmente operacional quando este ensaio foi redigido pela primeira vez,

12

www.henle-library.com.

A *Henle Library* inclui um vasto número de obras dos séculos XVIII ao XX para conjuntos de câmara (?) e teclado solo, cordas, sopros e outros instrumentos. Para algumas, são oferecidas várias dedilhações, mas, atualmente, não há gravações. Compare com a *nkoda* (www.nkoda.com), que comercializa DEMs de outras editoras.

13

www.editionpeters.com/newsdetails.php?articleID=IN01132.

14

www.editionpeters.com/newsdetails.php?articleID=IN01132.

15

www.carus-verlag.com <http://tidomusicapp.com>; para mais informações, consulte a resenha prévia em <https://crosseyedpianist.com/2016/09/12/your-own-private-masterclass-tido-music-app>. Consulte www.tido-music.com/home para obter detalhes sobre a série *Piano Masterworks* (que abrange desde J.S. Bach a John Cage e outros compositores de meados ao final do século XX, bem como jazz e blues) e outras coleções de piano e voz da *Tido*, artistas em destaque (por exemplo, Lang Lang), etc. As “gravações profissionais” disponíveis variam em termos de natureza da produção (ou seja, pública versus personalizada para a *Tido*), instrumento (piano, voz e piano, apenas acompanhamento de piano), etc./en/digital-media/carus-music-the-choir-app.

16

www.carus-verlag.com/en/digital-media/carus-music-the-choir-app.



em outubro de 2018, mas que desapareceu em grande parte durante os 10 meses seguintes — propôs-se comercializar “milhares de partituras” em diversos idiomas, em colaboração “com as maiores editoras do mundo”¹⁷. Entre outras coisas, os usuários do aplicativo ou da versão online podiam ler, tocar, anotar e editar partituras — incluindo partituras que eles mesmos tivessem postado —, além de transpor peças, se desejassem (embora tenham ocorrido erros evidentes nas experiências que tentei). Ao contrário das partituras digitais discutidas até agora, que normalmente usam PDF, TIFF, svg e outros formatos baseados em imagem, o *Gustaf* operava com arquivos MusicXML, adaptando-os “para exibir e reproduzir em diferentes dispositivos que pudessem executar software HTML5”; arquivos PDF também eram suportados, embora “com menos interatividade”.¹⁸ O padrão da gravação era variável e abaixo do ideal, assim como a funcionalidade do aplicativo e da interface online; além disso, o fato de o *Gustaf* não se restringir a “*Urtext* confiável” ou edições de alta qualidade semelhantes teve implicações significativas para o padrão do conteúdo. Apesar dessas deficiências, o *Gustaf* tinha maiores possibilidades interativas do que os outros produtos analisados até agora e, portanto, se aproximava mais de uma edição musical verdadeiramente digital¹⁹.

As edições acadêmicas “dinâmicas” — a terceira categoria em análise — incluem o *Lost Voices Project* (Fig. 3), no qual codificações compatíveis com MEI permitem aos usuários não apenas comparar variantes, mas também escolher entre elas para fins de reconstrução e análise de estilo²⁰. Além disso, há fac-símiles e transcrições modernas de material textual, juntamente com comentários acadêmicos, ferramentas de pesquisa adicionais e links para projetos relacionados. Tudo isso tem como objetivo incentivar os intérpretes, entre outros, a “explorar o rico mundo da chanson em meados do século XVI”²¹. No entanto, não seria correto chamar isso de “edição para execução” em primeiro lugar, nem tal descrição se aplicaria ao projeto *Computerized Music Mensural Editing* (CMME; Fig. 4)²², que constitui um “banco de dados experimental de edições online de música antiga” apresentando “partituras virtuais de composições dos séculos XIV a XVI que podem ser adaptadas às necessidades de usuários individuais”.²³ O objetivo do CMME tem sido uma “forma totalmente nova de edição crítica de música, na qual formatos gerados dinamicamente e configurados pelo usuário eliminam a dificuldade de múltiplas edições impressas, substituindo-a pelo conceito de múltiplos

17

Anteriormente, o site completo do *Gustaf* estava disponível em <https://www.gogustaf.com>, mas tanto o site quanto o aplicativo de partituras (que até agosto de 2019 podia ser acessado em <https://app.gogustaf.com>) agora não tem mais suas funcionalidades originais; além disso, a conta do *Gustaf* no Twitter está inativa desde 2017. Agradeço a Raffaele Viglianti por me alertar sobre a versão do aplicativo.

18

www.musicxml.com/software.

19

Compare o *Gustaf* com o *Newzik* (<https://newzik.com>), um leitor digital de partituras para iPad “adaptado para atender às necessidades específicas de orquestras profissionais”. Embora não seja um DEM, o aplicativo baseado em nuvem permite que os usuários importem materiais em diversos formatos, incluindo partituras em PDF, partituras MusicXML e arquivos de áudio e vídeo. De acordo com os distribuidores, o “verdadeiro poder do *Newzik* reside em seus recursos colaborativos”, que permitem aos membros de conjuntos “compartilhar suas marcações ou quaisquer edições em tempo real”. É possível virar as páginas sem usar as mãos, utilizando um pedal via Bluetooth.

20

<http://digitalduchemin.org>. MEI é o identificador padrão tanto para a Music Encoding Initiative (Iniciativa de Codificação Musical) quanto para o sistema de codificação desenvolvido como parte desse projeto. Para mais informações, consulte <http://music-encoding.org>.

21

<http://digitalduchemin.org/about>.

22

www.cmme.org.

23

O último texto aparece no Google quando se faz uma pesquisa sobre CMME.



estados de uma única edição”²⁴. Por mais louváveis que sejam seus objetivos, o projeto conseguiu produzir apenas uma pequena quantidade de material, e o que existe tem pouco espaço para interatividade, pelo que posso determinar, talvez porque o site do CMME não é mantido atualizado. Além disso, o recurso digital é baseado em um “dialeto de codificação”²⁵ único, com potencial de interoperabilidade proporcionalmente limitado.

Um modo diferente de interação é facilitado pelo projeto *Online Chopin Variorum Edition* (OCVE; Fig. 5), que dirijo desde sua criação, em 2003²⁶. O OCVE fornece imagens digitais dos manuscritos e primeiras edições da maioria das obras para piano solo de *Fryderyk Chopin*, juntamente com ferramentas fáceis de usar que permitem comparar passagens correspondentes em testemunhos discretos e, assim, traçar a história criativa da música, desde os primeiros artefatos anotados até as impressões revisadas das edições originais. Os usuários têm acesso a informações contextuais e “comentários críticos” indicativos gerados pela equipe do projeto, com a capacidade de adicionar suas próprias anotações públicas ou privadas. A compreensão que a OCVE promove por meio da leitura intertextual e intersticial das fontes constituintes é a base da “edição” virtual mencionada no título do projeto.

Essa noção de “edição em fluxo” pode ter seus méritos, sobretudo ao desafiar e redefinir o conceito de obra do século XIX, mas, mais uma vez, há limitações práticas, entre elas o fato de que nada tangível para uso na performance resulta da interatividade digital que a OCVE promove. Ironicamente, ao tentar transcender a visão convencional de uma edição como “um texto (ou seja, um arranjo único de símbolos) estabelecido por um agente (um editor) para representar uma obra para algum propósito público específico... ou para alguma classe específica de usuários”²⁷, o OCVE tem menos utilidade prática no contexto da performance do que uma partitura padrão teria, seja em formato impresso ou digital. Isso porque, até o momento, o projeto não realizou um de seus objetivos originais, que é fornecer aos músicos as ferramentas necessárias para combinar elementos refinados de diversas fontes a fim de criar suas próprias edições — ou seja, suas próprias instâncias textuais — para fins de performance. O OCVE há muito aspira a edições compostas desse tipo, concebidas de forma flexível e construídas de maneira única, daí as discussões em um *workshop* do projeto em 2004 sobre o uso do MEI para codificar fontes constituintes, de modo que

24

www.cmme.org/about.

25

Marnix van Berchum, “The Future is Now – Editing Josquin in a Digital World”, artigo apresentado em 31 de agosto de 2018, em Utrecht, Países Baixos, num simpósio sobre “[Editar o passado]”, patrocinado pela Royal Society for Music History of the Netherlands (KVNMM), Foundation for Historical Performance Practice (STIMU) e Utrecht Early Music Festival.

26

www.chopinonline.ac.uk/ocve; para uma resenha, consulte Alison Hood, “Review Article: Chopin Online”, *Nineteenth-Century Music Review* 14 (2017): 159–74. O OCVE foi financiado pela Fundação Andrew W. Mellon de 2003 a 2017 em uma série de cinco subsídios.

27

Ronald Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions: A Brief Overview”, *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing* 33 (2012): 16.

www.ecolm.org.

os músicos pudessem extrair elementos e combiná-los propositalmente, se desejassem. Vários obstáculos impediram esse desenvolvimento, sobretudo a necessidade mais premente de refinar a estrutura de justaposição no cerne do variorum. Além disso, o MEI não estava em um estágio avançado o suficiente no início do projeto para prosseguir nessa linha – e, desde então, não houve financiamento suficiente para fazê-lo. Por fim, surgem questões éticas quando os usuários têm a capacidade de criar partituras “políglotas”, um assunto que será explorado mais adiante.

A quarta e última categoria em análise consiste em iniciativas acadêmicas que aspiram ao status de DEM, embora algumas sejam apenas parcialmente digitais. Essas “edições” oferecem ostensivamente mais do que substitutos de material impresso, normalmente incorporando materiais multimídia. Exemplos incluem o *Electronic Corpus of Lute Music* (ECOLM), um projeto pioneiro que visava “armazenar e tornar acessíveis a estudiosos, músicos e outros, codificações de texto completo de fontes musicais para o alaúde da Europa Ocidental (e outras fontes relevantes), juntamente com imagens gráficas de manuscritos e partituras impressas, detalhes codicológicos e paleográficos úteis para os usuários potenciais e dados bibliográficos, incluindo, se possível, os textos de estudos importantes²⁸. Outros projetos semelhantes oferecem edições híbridas, consistindo em partituras impressas adequadas para performance ou pesquisa acadêmica, e aparato crítico e materiais de apoio, incluindo fac-símiles de manuscritos disponibilizados em formato digital. Um exemplo é o projeto OPERA (Fig. 6), que usa *TEI* para libretos digitalizados e *Edirom* para relatórios críticos digitalizados. O objetivo do *Edirom* aqui e em outros projetos é tornar “situações de fontes muito complexas mais transparentes”³⁰, permitindo a justaposição de imagens de manuscritos e outros materiais, em vez de fornecer apenas descrições verbais dos mesmos. A produção do OPERA até o momento é comercializada pela *Bärenreiter*³¹, enquanto edições híbridas semelhantes de repertórios diversos, que vão de J.S. Bach a Reger, são publicadas pela *Carus-Verlag*, que também usa o *Edirom* para “arquivos digitais” que reproduzem “todas as fontes disponíveis — manuscritos, primeiras edições impressas, bem como outros materiais relevantes, como provas e cartas³². A *Carus* afirma que os relatórios críticos digitalizados, “um pouco trabalhosos de ler nas edições convencionais”, tornam-se “um prazer de ler: a criação das obras pode ser reconstruída diretamente a partir das

28

www.ecolm.org.

Outro projeto interessante é a Marenzio Online Digital Edition (www.marenzio.org), mas parece que ele está parado: o site atual é descrito como um “espaço reservado” que será “totalmente atualizado por volta de julho de 2016”.

29

Veja www.opera.adwmainz.de para obter detalhes sobre o OPERA; <https://www.tei-c.org> sobre a Text Encoding Initiative (TEI); e www.edirom.de sobre o *Edirom*.

30

www.opera.adwmainz.de/presentationform.html; tradução do autor.

31

Por exemplo, a edição de Thomas Betzwieser de um “divertimento teatral” de Salieri está atualmente à venda por € 407, incluindo uma partitura impressa com capa dura e um “incluído no formato de cartão de crédito”.

32

www.carus-verlag.com/en/digital-media/digital-editions.

fontes, e todas as decisões editoriais são transparentes e verificáveis. Uma extensa seção enciclopédica contém fatos interessantes sobre o contexto histórico das obras”³³.

Outras iniciativas desse tipo incluem o *Freischütz Digital*, que apresenta “renderização dinâmica de partituras” e se descreve como uma “implementação paradigmática de um conceito de edição genuinamente digital”³⁴; Beethovens Werkstatt, outro projeto empreendedor e de longo prazo que combina “duas abordagens de pesquisa — Crítica Genética de Textos e Edição Musical Digital — para investigar o processo composicional na obra de Beethoven”³⁵; e o *Josquin Research Project*, que oferece vários formatos para visualização e download, bem como ferramentas para análise online de composições únicas ou múltiplas³⁶. Embora todos esses recursos sejam impressionantes, a *Digital Mozart Edition* é potencialmente mais relevante para os intérpretes. Este último projeto lançou recentemente a primeira parte de uma versão interativa, “totalmente digital” e codificada em MEI das obras completas de Mozart, com base na *Neue Mozart-Ausgabe*, utilizando o software de gravação MEI Verovio e apresentando uma interface web de acesso aberto “MoVi” (visualizador digital de partituras de Mozart) com ferramentas e funções que suportam “uma exibição dinâmica da música adaptada às necessidades do usuário, incluindo a produção de partes individuais” (Fig. 7)³⁷. O recurso disponível é tão impressionante quanto promissor, mas ainda resta saber que tipos de partituras de performance serão viáveis e como elas aparecerão e funcionarão.

Todas as iniciativas da terceira e quarta categorias tiveram sucesso variável na produção das “redes relacionais de discurso” e “sites de conhecimento genuíno” descritas por Hans Walter Gabler em um artigo marcante sobre edições acadêmicas digitais de 2010³⁸, alcançando coletivamente a maioria, senão todas, as funcionalidades específicas da música anteriormente esboçadas por James Grier em 1996³⁹ e, mais detalhadamente, por Frans Wiering em 2009, ao delinear seu modelo de “edição multidimensional”⁴⁰. Escrevendo que uma edição crítica digital de música poderia “idealmente consistir em... componentes interconectados”, tais como fontes digitalizadas “de qualquer meio relevante” (incluindo fac-símiles de partituras e gravações de vídeo e áudio), codificações de fontes, anotações e “links para obras relacionadas”⁴¹, Wiering observou que “tal coleção de informações pode ser imaginada como um espaço

33

www.carus-verlag.com/en/digital-media/digital-editions. Por exemplo, uma partitura completa da Missa em Si menor de J.S. Bach acompanhada por um DVD com o aparato crítico e atualmente vendida por €199.

34

<https://freischuetz-digital.de/>; ver também <https://freischuetz-digital.de/en/demo-dynamic-score-rendering.html>. Como o título do projeto sugere, o seu âmbito limita-se à ópera *Der Freischütz*, de Weber.

35

<https://beethovens-werkstatt.de/>; tradução minha. O site inclui uma série de “estudos de caso digitais” (digitale Fallstudien) que demonstram a funcionalidade do projeto, embora apenas uma quantidade limitada do repertório esteja disponível para consulta no momento.

36

<http://josquin.stanford.edu>.

37

<https://dme-webdev.mozarteum.at/en/music/edition/>; <https://dme.mozarteum.at/movi/en>. Atualmente, o recurso está limitado a cerca de 20 obras (listadas por número Köchel em um menu suspenso). Veja a resenha de Neal Zaslaw sobre uma versão precursora da *Digital Mozart Edition* no *Journal of the American Musicological Society* 71/2 (2018): 572–86. Veja abaixo, especialmente a nota 79, para mais detalhes sobre Verovio.

38

Hans Walter Gabler, “*Theorizing the Digital Scholarly Edition*”, *Literature Compass* 7/2 (2010): 43–56; doi:10.1111/j.1741-4113.2009.00675.x.

39

James Grier, *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

40

Wiering, “*Digital Critical Editions of Music*”, especialmente 29–32, 43–5.



multidimensional, no qual diferentes categorias de informações ocupam cada uma um eixo diferente. Por exemplo, além das duas dimensões da partitura, pode-se imaginar versões, emendas, estilos de transcrição e adaptações para performance como dimensões adicionais à edição – todas elas podendo ser entendidas como “formas de acessar a edição”⁴².

Wiering recentemente expressou reservas sobre o modelo multidimensional, mas agora defende “um conceito minimalista de edição digital”⁴³. Essa aparente reviravolta⁴⁴ foi motivada por preocupações com o alto custo e o grande esforço envolvidos na produção de DEMs multidimensionais, a “necessidade da participação de uma comunidade [mais ampla] de acadêmicos e cientistas cidadãos”, dificuldades proporcionalmente maiores para manter modelos cada vez mais complexos “enquanto a tecnologia está em constante mudança” e “fraquezas da perspectiva do Design Centrado no Ser Humano”⁴⁵. Há uma outra questão que, embora não tenha sido articulada por Wiering, é, no entanto, pertinente: ou seja, os DEMs acadêmicos existentes e o modelo multidimensional em geral tendem a oferecer aos intérpretes não edições digitais, mas recursos digitais. Além dos resultados impressos que descrevi e, em princípio, da interface da Edição Digital Mozart, não é óbvio como os recursos da terceira ou quarta das minhas categorias afetariam a produção musical da maioria dos intérpretes, nem, como no caso da OCVE, sempre surge um resultado tangível para uso na performance. Portanto, embora recursos desse tipo possam ser de valor considerável para intérpretes acadêmicos na preparação de apresentações, é improvável — pelo menos em sua forma atual — que eles ofereçam muito para músicos amadores ou profissionais e professores de música que não têm necessidade imediata de um aparato crítico detalhado ou acesso direto aos materiais de origem dos tipos em questão. Além disso, existe o risco de que, sem a mediação a que me refiro, tais recursos possam até ter um efeito prejudicial no trabalho dos músicos “em geral”, sobrecarregando-os com informações e/ou materiais de referência que eles não estão preparados para compreender.

A pesquisa revela, portanto, tanto uma promessa considerável quanto limitações significativas em termos de como os DEMs atuais são ou podem ser usados pelos intérpretes de hoje. Várias questões se seguem: A pesquisa revela, portanto, tanto uma promessa considerável quanto limitações significativas em termos de como os DEMs atuais são ou podem

41

Wiering, “Digital Critical Editions of Music”, 31. Broude observa de forma semelhante a “variedade de maneiras” pelas quais “as edições musicológicas digitais... serão capazes de disponibilizar as obras que representam”, incluindo conteúdos e ferramentas dos tipos discutidos por Grier e Wiering. Ele também observa que tais edições “permitirão que especialistas em prática de performance vejam as diversas maneiras como uma peça foi realizada quando foi distribuída pela primeira vez em manuscrito ou impressa”, além de possibilitar “que os intérpretes estudem vários textos de uma obra que estão se preparando para executar”. Ver Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions”, 14–15.

42

Wiering, “Digital Critical Editions of Music”, 31.

43

Frans Wiering, “Minimalism in Digital Music Editing” (Minimalismo na edição musical digital), artigo apresentado no workshop Online Chopin Variorum Edition sobre “Digital Editing and Music” (Edição digital e música), 12 de janeiro de 2017, St John’s College, Cambridge, Reino Unido.

44

Observe que Wiering identificou certas desvantagens do modelo multidimensional mesmo em seu artigo de 2009, “Digital Critical Editions of Music” (Edições críticas digitais de música).

45

Wiering, “Minimalism in Digital Music Editing” (Minimalismo na edição digital de música).

ser usados pelos intérpretes de hoje. Várias questões se seguem:

1. O que os próprios intérpretes querem e esperam dos DEMs?
2. O que é o “suficiente” em DEMs com o suposto propósito de serem usadas em apresentações? Por outro lado, o que seria “demais”?
3. Qual deve ser, conseqüentemente, o papel de um “editor” de um DEM destinada a intérpretes, e quem seria o “editor” nesse caso?
4. De forma mais geral, até que ponto os DEMs existentes realizam o potencial da mídia digital e, especialmente no que diz respeito aos intérpretes e usos relacionados à performance, como eles poderiam ser repensados para superar a dependência persistente de substitutos impressos?

A próxima parte do ensaio propõe algumas respostas para cada uma dessas perguntas.

1. O que os próprios intérpretes querem e esperam dos DEMs?

A partir disso, surge imediatamente outra pergunta: a que tipos de intérpretes se refere?⁴⁶ Há cerca de 40 anos, Arthur Mendel chamou a atenção para “um clichê frequentemente repetido nas declarações políticas das edições críticas de textos, de que elas se destinam não apenas ao estudioso, mas também ao músico prático. Os editores acadêmicos dessas edições parecem sentir-se chamados a justificá-las e a provar que eles próprios são a favor da performance”⁴⁷. Como observei, o mesmo “clichê” caracteriza muitos projetos de DEM, que, adaptando a injunção de Mendel aos editores convencionais, precisam “ter em mente” que, entre os intérpretes que podem utilizá-los, apenas “alguns” serão especialistas, capazes de “chegar à sua própria compreensão da música, independentemente de como ela é apresentada”, enquanto outros provavelmente serão “completamente estranhos” a essa música⁴⁸. Isso tem implicações óbvias tanto para o conteúdo quanto para o modo de apresentação, um ponto ao qual voltarei mais tarde.

Em seu artigo sobre “contemplar a partitura eletrônica”, Lisa Hooper afirmou que os intérpretes e outros usuários desejam acessar partituras digitais” em seus dispositivos portáteis (como iPads e tablets)”. Ela

46

Veja o argumento semelhante de Philip Brett em “Text, Context, and the Early Music Editor” (Texto, contexto e o editor de música antiga), em “Authenticity and Early Music: A Symposium” (Autenticidade e música antiga: um simpósio), ed. Nicholas Kenyon (Oxford: Oxford University Press, 1988), 98: “Pode-se perguntar aos editores de hoje quem exatamente é esse ‘intérprete’ para quem eles tornam suas edições ‘práticas’.”

47

Arthur Mendel, “The Purposes and Desirable Characteristics of Text-critical Editions (Os objetivos e características desejáveis das edições críticas de textos)” em *Modern Musical Scholarship* (Estudos musicais modernos), ed. Edward Olleson (Stockfield: Oriel Press, 1978): 14.

48

Mendel, “Os objetivos e características desejáveis”, 20.

também observou que “músicos, pesquisadores e intérpretes se envolvem ativamente com a partitura em um nível muito pessoal, o que significa [que] a capacidade de fazer anotações e marcações na partitura é vital”. Além disso, “os intérpretes precisam da capacidade de virar as páginas sem usar as mãos”, enquanto “os músicos profissionais desejam acesso único a uma biblioteca de partituras digitais”⁴⁹. Esses recursos básicos são encontrados em muitos dos DEMs analisados aqui, especialmente nos produtos comerciais da segunda categoria, e espera-se que os futuros DEMs não apenas incluam, mas também melhorem as ferramentas de performance atuais ou outras semelhantes. O que é menos comum atualmente, no entanto, é a orientação que alguns músicos podem precisar ou desejar sobre questões e problemas relevantes da prática de performance, e sobre a relação entre essas questões e problemas e as fontes que os DEM reproduzem ou nas quais baseiam seu trabalho.

Informações valiosas podem ser obtidas a esse respeito em um estudo de Chiara Bertoglio sobre como os intérpretes usam “edições instrutivas” (IEs) convencionais (ou seja, impressas)⁵⁰, também referidas por James Grier como “edições interpretativas” ou “edições de performance” e por Ronald Broude como “edições facilitadoras”⁵¹. Essas edições tendem a atrair menos atenção musicológica do que suas contrapartes acadêmicas (apelidadas de “edições historicizantes” por Broude)⁵², que, segundo Grier, se desenvolveram após a Segunda Guerra Mundial em grande parte como uma reação às “inúmeras instruções de execução adicionadas pelos editores [de edições interpretativas], tais como marcações de tempo, dinâmica, fraseado, dedilhado e pedalada”, que “obscureciam a notação original... porque muito pouco ou nenhum esforço era feito para diferenciar as marcas editoriais das marcas na fonte”, além de distorcer as intenções originais do compositor de maneira mais geral. Grier reconhece, no entanto, a necessidade duradoura, pelo menos do ponto de vista histórico, de “edições que registrem aspectos do estilo de execução de intérpretes importantes”, que podem “desempenhar um papel extremamente importante na comunicação de muita música excelente” e que “constituem repositórios de informações sobre a execução e a interpretação da obra”⁵³ — um pouco como uma história oral.

Bertoglio observa de forma semelhante o consenso entre diversos autores sobre “a importância das IEs como documentos de práticas de

49

Hooper, “Contemplating E-Scores (Contemplando partituras eletrônicas)”, 573.

50

Chiara Bertoglio, “*Instructive Editions of Bach’s Wohltemperiertes Klavier: An Italian Perspective*” (tese de doutorado, Universidade de Birmingham, 2012).

51

Broude, “*Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions*”, 1.

52

Broude, “*Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions*”, 1.

53

Grier, *The Critical Editing of Music*, 10.

execução passadas” e “como veículos e garantias de execuções tradicionais e canonicamente aceitáveis” — ou seja, como “testemunhas de execuções modelo”⁵⁴. Mas ela também enfatiza a significativa “função pedagógica” das edições, incluindo tanto as “edições de execução” (que ela compara a uma “aula escrita” — estas incluem as célebres edições de Artur Schnabel e Alfred Cortot) quanto as “edições analíticas” (por exemplo, as de Heinrich Schenker e Hugo Riemann)⁵⁵. Em um questionário online distribuído em 2007-08 a pianistas, pedagogos e outros profissionais italianos, Bertoglio pediu aos entrevistados que indicassem a importância percebida de uma série de fatores na escolha de uma edição, e os seguintes critérios (listados aqui por ordem de prioridade) foram considerados “muito importantes”:

- 1. Conformidade com o texto original**
- 2. Boas dedilhaduras**
- 3. Aparato crítico**
- 4. Disponibilidade**
- 5. Praticidade**
- 6. Explicação dos ornamentos**
- 7. Indicações de tempo e metrônomo**
- 8. Preço**
- 9. Sugestões de pedalagem**
- 10. Presença de exercícios preparatórios**^{W3}.

Os professores que responderam ao questionário de Bertoglio afirmaram usar os IEs para “conselhos gerais sobre interpretação” (73,6% dos entrevistados), “indicações sobre a prática de execução” (71,4%), “articulação sugerida” (67,9%), “dedilhados sugeridos” (59,0%), “execução de ornamentos/improvisação” (59,0%), indicações sugeridas de metrônomo (58,9%), dinâmica (57,9%), agógica (56,7%), pedalagem (52,2%) e expressão (51,6%). Eles também indicaram que os critérios usados por seus alunos ao selecionar uma edição de “primeira escolha” variavam entre pedalada(?) sugerida (63,3% dos entrevistados), dedilhados(?) (62,6%), dinâmica (62,6%), agógica (62,2%) e expressão (62,1%), até “execução de ornamentos” (57,4%), indicações do metrônomo (56,8%), “articulação sugerida” (53,2%),

54

Bertoglio, *'Instructive Editions'*, 118, 121, 122.

55

Bertoglio, *'Instructive Editions'*, 21, 22.

56

Bertoglio, *'Instructive Editions'*, 94.

“indicações sobre a prática de execução” (48,4%) e “conselhos gerais sobre interpretação” (46,4%)⁵⁷.

Com base nessas e em outras descobertas, Bertoglio apresentou as seguintes conclusões (sem “pretensão de exaustividade”, dada a dimensão limitada de sua pesquisa):

- a) “razões musicais e musicológicas normalmente não são o principal motivo para a escolha de uma edição”;
- b) “a pesquisa acadêmica não é considerada um valor pelo qual se deva pagar mais”;
- c) os músicos estariam dispostos a pagar “um pouco mais” por “uma edição de um intérprete famoso”;
- d) “adições editoriais, se reconhecidas como tal, são consideradas um valor positivo”;
- e) a data de publicação de uma edição é um critério para a escolha de edições “apenas porque as edições antigas (“autoritárias” e “mais próximas da época do compositor”) tendem a ser privilegiadas”⁵⁸.

Embora não se deva confiar excessivamente em uma única pesquisa dessa magnitude, é impressionante, embora talvez não surpreendente, que pelo menos esses profissionais entrevistados considerassem as adições editoriais (incluindo “conselhos gerais sobre interpretação”) valiosas, que não priorizassem a “pesquisa acadêmica” e que buscassem, em vez de evitar, a “autoridade” nas edições. Essas atitudes têm implicações para os tipos de DEM que podem ser mais benéficos e relevantes para a maioria dos intérpretes, com base em um modelo análogo aos da segunda categoria acima, mas com diferenças potencialmente significativas a serem discutidas mais adiante.

2. O que é “suficiente” em DEMs que supostamente se destinam a ser utilizados em apresentações? Por outro lado, o que é “demais”?

Em uma resenha inicial do Beethovens Werkstatt, Kristina Muxfeldt observou que “muitos músicos, musicólogos, arquivistas e outros profissionais certamente apreciariam uma reflexão sobre a necessidade das edições digitais das obras e dos materiais de trabalho de Beethoven”. Ela

57

Bertoglio, *‘Instructive Editions’*, 94.

58

Bertoglio, *‘Instructive Editions (edições didáticas)’*, 112.

perguntou: “não é suficiente que os músicos toquem diretamente a partir de manuscritos digitalizados, como faz o Quarteto de Cordas Borromeo?”⁵⁹.

Acredito que não é de forma alguma “suficiente” para os músicos tocar diretamente a partir de manuscritos digitalizados ou outras partituras digitais “brutas”, em parte devido às minhas experiências com estudantes e outros intérpretes que baixavam de forma mais ou menos aleatória material acessível de recursos como Petrucci, sem considerar ou ter o conhecimento para determinar a qualidade e o status dos documentos em questão. Em muitos desses casos, pouco ou nada se pode obter dos próprios recursos sobre problemas específicos de notação ou ortografia e sobre o status relativo dos manuscritos dos compositores, primeiras edições e/ou impressões posteriores que foram casualmente retiradas da internet. Isso pode ser extremamente problemático: entre outras coisas, alguns intérpretes parecem pressupor que a música encontrada nos manuscritos originais ou nas primeiras edições reflete as intenções do compositor em sua forma mais pura, sem ter qualquer consciência das práticas habituais em torno de tais documentos, da evolução posterior que pode ter ocorrido e/ou da necessidade de conceber a música como existente em múltiplas versões. Ironicamente, alguns dos materiais online mais “perigosos” a esse respeito são as edições coletadas do século XIX, que aparentemente exalam autoridade (graças em parte à sua tipografia caracteristicamente severa), mas que muitas vezes foram suplantadas por contrapartes mais informadas e menos ideologicamente tendenciosas.

Problemas desse tipo surgem em parte porque os “materiais originais de execução” se tornaram agora “tão comuns quanto os instrumentos originais”, uma situação outrora prevista por Philip Brett⁶⁰. Em 2012, Ronald Broude alertou de forma semelhante que “a capacidade de manipular textos musicais digitalmente tentará as pessoas a manipular textos do passado de maneiras bastante anti-históricas, estranhas à forma como os textos eram gerenciados quando foram originalmente inscritos”⁶¹. Esses riscos não são exclusivos dos materiais musicais digitais, no entanto: há cerca de 60 anos, Walter Emery, referindo-se especificamente às edições Urtext, chegou a afirmar que “o músico prático comum não pode ser confiado com um ‘texto original’”, que poderia estar “manifestamente errado”: “pode haver uma grande diferença entre as notas que o compositor pretendia escrever e aquelas que ele pretendia que fossem tocadas. Em Bach e Handel, assim

59

Kristina Muxfeldt, “Review: Beethovens Werkstatt (Resenha: Oficina de Beethoven)”, *Journal of the American Musicological Society* 69/3 (outono de 2016): 858. Muxfeldt refere-se ao uso de partituras eletrônicas pelo Quarteto Borromeo, descrito em Corinna da Fonseca-Wollheim, “When Classical Musicians Go Digital”, *New York Times* (9 de junho de 2016); www.nytimes.com/2016/06/12/arts/music/when-classical-musicians-go-digital.html.

60

Brett, “Text, Context, and the Early Music Editor”, 84.

61

Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions”, 15.

como em músicas muito anteriores e algumas posteriores, muitas vezes é tão errado seguir um “texto original” literalmente quanto seria tocar todas as obras de Chopin em tempo estrito.”⁶²

Na mesma linha, embora de forma menos severa, o estudo de Bertoglio sobre como os intérpretes utilizam as “edições didáticas” concluiu que “muitos músicos (estudantes, amadores, mas também professores e profissionais, embora em proporções diferentes) não têm consciência da importância de escolher conscientemente uma edição; quais critérios aplicar; quais critérios podem ter sido aplicados na edição; por que e como fazer uma boa escolha; [e] o que uma EI pode implicar para o seu usuário”⁶³. Para apoiar suas afirmações, Bertoglio citou as opiniões de Mischa Meller (“muitos professores e estudantes... parecem estar praticamente inconscientes da natureza e da qualidade das edições que utilizam com tanta confiança”)⁶⁴ e Artur Schnabel (“uma multidão de músicos e pessoas ligadas à música... simplesmente aceitam o que lhes é entregue”).⁶⁵

Essas conclusões — embora não sejam de forma alguma universalmente aplicáveis — sugerem que é necessário mais do que “a música em si” para que os intérpretes tomem decisões informadas sobre como interpretar a notação diante deles, seja ela na página ou na tela. Uma solução que poderia ser adotada no desenvolvimento de um modelo DEM mais ambicioso, mas mais fácil de usar para os intérpretes, é fornecer um aparato crítico padrão, seja em documentos separados (como na *Web Library of Seventeenth-Century Music*) ou “divididos” por compasso (como na *Henle Library* — veja novamente a Fig. 1d). O risco inevitável de que esse material seja consultado pelos músicos de forma não mais sistemática do que os comentários críticos no final dos volumes impressos torna ainda mais importante complementá-los com uma “discussão aberta das possibilidades” decorrentes da notação e com “julgamentos ponderados sobre quais cursos de ação são preferíveis”, ambos os quais Brett afirmou que os editores deveriam oferecer como algo natural⁶⁶. Isso requer o exercício de uma agência editorial individual ou coletiva, indo muito além do mero fornecimento de ensaios sobre a biografia do compositor, os gêneros em questão e outros tópicos aparentemente pertinentes que têm potencial limitado para informar as decisões tomadas pelos intérpretes no calor da ação. Também não é “suficiente” disponibilizar as quantidades às vezes enormes de fac-símiles e outros materiais multimídia reunidos nos

62

Walter Emery, “Editions and Musicians” (London: Novello, 1957): 39.

63

Bertoglio, “Instructive Editions”, 114.

64

Mischa Meller, “Some Critical Comments on Modern Editions of the Piano Classics”, *American Music Teacher* 4 (Sep./Oct. 1954): 1.

65

Artur Schnabel, “Music and the Line of Most Resistance”, (Princeton: Princeton University Press, 1942): 86.

66

Brett, “Text, Context, and the Early Music Editor”, 254.



projetos de edições digitais acadêmicas pesquisados anteriormente. Em suma, são necessárias intervenções mais focadas, do tipo descrito abaixo.

Em vez de exagerar ou fazer apenas promessas vazias, as DEMs destinadas principalmente a intérpretes devem, portanto, orientar e informar judiciosamente seus usuários.

Essas orientações devem abordar não apenas a melhor forma de compreender o material constituinte ou relacionado, mas também as questões práticas de execução que surgem em geral ou em determinadas passagens, quer se trate de contextos de execução originais ou posteriores. Por outras palavras, o que é necessário é uma nova forma de “edição didática” ou “edição facilitadora” que explore as possibilidades do ambiente digital, mas com a utilidade prática como consideração de design primordial. Dois modelos improváveis para isso serão considerados mais adiante.

3. Qual deve ser, conseqüentemente, o papel do “editor” de uma DEM destinada a intérpretes e quem é o “editor” em primeiro lugar?

A discussão anterior suscita questões adicionais sobre o papel do “editor”, se é que ele existe. Pode-se argumentar que alguns dos recursos em análise têm o potencial de estender a agência editorial a usuários individuais — e tal democratização é altamente desejável, pelo menos em princípio. Mas, novamente, uma simples transferência de responsabilidade não é “suficiente”, como indiquei.

As principais questões em jogo dizem respeito, em primeiro lugar, à natureza e ao objetivo do “comentário crítico” direcionado especificamente aos intérpretes em DEMs individuais e, em segundo lugar, à sobreposição editorial relacionada à apresentação que também pode ser fornecida, incluindo “conselhos gerais sobre interpretação”. Em ambos os aspectos, a multidimensionalidade do tipo outrora defendida por Frans Wiering, embora com fins diferentes, provavelmente será propícia. Dependendo do contexto, o material explicativo em formatos de áudio, vídeo e/ou texto pode ser benéfico, com foco nos aspectos do material de origem no DEM com implicações diretas para a apresentação e nas abordagens específicas de apresentação que podem ser adotadas para eles. Esse



material poderia ser modelado em parte com base em informações suplementares do tipo oferecido na série *Peters Masterworks*, embora, como observado anteriormente, o ideal seria que fosse além de textos gerais sobre a biografia do compositor, os gêneros musicais em uso e assim por diante — informações com potencial limitado para influenciar a tomada de decisão dos músicos durante a própria apresentação. Quanto aos contextos práticos, a apresentação “fragmentada”, compasso por compasso, atualmente utilizada para os comentários das partituras da *Henle Library* seria especialmente adequada para explicações textuais deste tipo, orientadas para a apresentação. Outra possibilidade seria construir orientações passo a passo na tela de materiais selecionados, nas quais características individuais de notação ou outros elementos distintivos de um manuscrito ou fonte impressa fossem explicados e discutidos em sequência. Em princípio, a conclusão de uma ou mais orientações passo a passo nesse sentido poderia até mesmo ser um pré-requisito para que um usuário individual pudesse prosseguir para o corpo completo do material em um determinado DEM.

Independentemente dos mecanismos utilizados para transmitir o material, tanto as informações da fonte mediada quanto os comentários sobre questões relacionadas à prática performática poderiam ser fornecidos de forma proveitosa por aqueles que produzem “edições facilitadoras” digitais, pelas razões que já articulei. A sua contribuição editorial a este respeito iria além da mera curadoria, resolvendo assim um problema identificado há cerca de uma década por James Stephen Murphy, que afirmou, em relação às edições de obras literárias, que (nas palavras de Christina Georgiou) “alguns projetos digitais ‘mataram o editor’”, na medida em que “foi dada mais ênfase à abundância de informação apresentada do que ao fornecimento de um texto de leitura utilizável”⁶⁷. Murphy reclamou que “se as únicas opções online forem arquivos eletrônicos e transcrições de edições desatualizadas e falhas, corremos o risco de perder algo valioso também: não apenas o editor, que foi transformado em arquivista, mas também a compreensão dos textos como objetos de interpretação e argumentação, ou os produtos da interpretação e argumentação”⁶⁸.

Informações filológicas e relacionadas à performance relevantes podem ser geradas em colaborações entre intérpretes e um ou mais “editores” de DEM, recuperando assim os *insights* encontrados em muitos

67

Christina Georgiou, ‘*The Historical Editing of Mozart’s Keyboard Sonatas: History, Context and Practice*’ (PhD diss., City University London, 2011): 356.

68

James Stephen Murphy, ‘*The Death of the Editor*’ (A morte do editor), *Essays in Criticism* 58/4 (outubro de 2008): 303

“IE” do passado. Uma iniciativa desse tipo no contexto de uma edição impressa moderna pode ser encontrada na série Beethoven Piano Sonatas, lançada há cerca de 15 anos pela *Henle Verlag*, que é coeditada pelo musicólogo Norbert Gertsch e pelo pianista concertista Murray Perahia⁶⁹. Além da digitação adicionada por Perahia, no entanto, não há nenhuma sobreposição editorial aparente para os intérpretes nessas *Urtexts*, especialmente quando comparadas com os volumes *Bärenreiter Brahms* e *Peters Chopin* descritos abaixo. Deve-se observar que, se apresentada em formato digital, a sobreposição editorial do tipo que os próprios intérpretes costumam considerar valiosa poderia ser ativada e desativada conforme necessário, de forma semelhante às dedilhadas sugeridas na *Henle Library*. De fato, há espaço para uma vasta gama de intervenções editoriais selecionáveis em futuras “edições habilitadoras” digitais, produzindo uma distinção saudável entre os usos potenciais desses DEMs para prática e performance, como discutirei mais adiante.

Além disso, um determinado portal DEM pode fazer parte ou dar acesso a uma rede de “edições didáticas” digitalizadas e outros materiais de referência que possam ser úteis para intérpretes individuais que buscam informações práticas e/ou “orientações gerais sobre interpretação”. Esse acesso pode ser feito por meio de links para edições que já estão em formato digital, por exemplo, no Petrucci, ou para partituras convencionais que o “editor” do DEM digitaliza e depois reúne em uma rede modular de materiais, proporcionando a oportunidade de comparação sinérgica de diversas fontes e a construção de uma “rede relacional de diálogo” personalizada, mas sem necessariamente sucumbir aos objetivos monolíticos de alguns DEMs multidimensionais.

Idealmente, porém, deve haver um grau de interoperabilidade entre as fontes em tal rede, de modo que músicos individuais possam extrair elementos de uma ou mais partituras codificadas digitalmente e depois colá-los em um DEM “mestre” que eles adaptam para uso em uma ou várias ocasiões de apresentação. Como observei, a mistura desse tipo tem sido uma aspiração de longo prazo da OCVE, e é o que Ronald Broude tinha em mente quando observou que os DEMs

[...] possibilitarão aos artistas estudar vários textos de uma obra que estão se preparando para apresentar. E

69

James Stephen Murphy, “The Death of the Editor” (A morte do editor), *Essays in Criticism* 58/4 (outubro de 2008): 303

como essas edições habilitarão os usuários a identificar de forma rápida e conveniente as diferenças entre os textos da mesma obra, elas permitirão que os usuários se tornem seus próprios editores: cada usuário poderá estabelecer seu próprio texto selecionando elementos de várias fontes e combinando-os para criar um novo texto; será possível, por exemplo, selecionar as linhas básicas de uma peça para teclado de uma fonte e a ornamentação de outra.⁷⁰

Broude acrescentou que tal procedimento é “seguido hoje por muitos intérpretes que preparam uma peça para um recital, mas as edições digitais tornarão isso muito mais fácil do que é agora”. Grier também comentou que “quando intérpretes/editores se encarregam de suplementar as indicações de execução fornecidas pelo compositor, eles não fazem mais do que expressar por escrito a liberdade que a maioria dos compositores espera que eles assumam na execução”⁷¹.

Com alternância entre ativar/desativar, pop-ups e outros modos de visualizar ou não visualizar informações, as plataformas digitais oferecem soluções para um problema identificado por Grier em relação às “edições didáticas” das Sonatas para Piano de Beethoven, de Artur Schnabel⁷², e de Chopin, de Alfred Cortot⁷³. Embora ambas sejam conhecidas por suas abundantes notas práticas para intérpretes, a desvantagem, segundo Grier, é que “em alguns pontos, a prolixidade do comentário aumenta a ponto de tirar toda a música da página, exceto um ou dois sistemas”. Portanto, em sua forma impressa original, a “principal utilidade... das edições de Schnabel e Cortot é para o estudo, em oposição à prática, no teclado. Elas não são realmente práticas para tocar, embora contenham muitas informações úteis para o intérprete”⁷⁴. Em formato digital, por outro lado, esse tipo de texto de comentário poderia simplesmente ser desativado durante as apresentações, o que mais uma vez confirma que, potencialmente, um DEM oferece muito mais modalidades em termos de uso prático do que uma edição impressa.

Quanto à natureza da orientação que os intérpretes recebem dos responsáveis diretos pela criação de uma DEM, de outros intérpretes que trabalham em colaboração com equipes de DEM ou consultando uma rede de “IEs” e outras fontes, é útil seguir a sugestão de Arthur Mendel de

70

Broude, “Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions” (Obras musicais, textos musicais e edições musicais), 15.

71

Grier, *The Critical Editing of Music*, 153.

72

Beethoven, “32 Sonatas for the Pianoforte, ed. Artur Schnabel”, 2 vols (New York: Simon and Schuster, 1935).

73

Alfred Cortot, “Éditions de Travail des Œuvres de Chopin” (Paris: Éditions Salabert, 1941–47).

74

Grier, *The Critical Editing of Music*, 154, 155.

que “se os editores realmente querem ajudar o intérprete, o que devem fazer não é fornecer-lhe respostas prontas para perguntas que não têm respostas definitivas, mas encorajá-lo de todas as formas possíveis... a pensar nas respostas por si mesmo”⁷⁵. Segundo Mendel, “os intérpretes não precisam ser alimentados com colher pelos editores”, até porque os músicos práticos “não são tão relutantes em pensar por conta própria como os editores frequentemente imaginam”; ele também alerta para “o perigo de impor as escolhas do editor aos intérpretes”⁷⁶. Paulo de Assis levanta outro ponto em relação às edições didáticas do tipo em questão: “Dado que cada vez mais intérpretes têm uma sólida formação acadêmica (que lhes permite se tornarem artistas-pesquisadores, que sabem como abordar criticamente diferentes tipos de fontes), tais edições interpretativas poderiam muito bem recuperar uma certa importância — particularmente entre jovens estudantes e colegas intérpretes”⁷⁷. Esta é uma avaliação muito cimento e da capacidade dos intérpretes de usar edições do que as de Emery, Schnabel, Meller e outros citados acima. Por todas estas razões, exemplares fornecidos por uma equipe editorial podem ser mais valiosas para os músicos do que edições totalmente desenvolvidas que visam ser exaustivas em todos os detalhes.

Portanto, parece apropriado incentivar o desenvolvimento e a implementação de um modelo DEM que promova o compartilhamento de conhecimento, autoridade e autonomia. Tal modelo se basearia na compreensão das edições como locais de colaboração criativa e interação, exercidos dinamicamente de acordo com as prerrogativas dos participantes individuais e as exigências de determinados contextos.

4. De forma mais geral, até que ponto os DEMs existentes realizam o potencial da mídia digital e, especialmente no que diz respeito aos intérpretes e usos relacionados à performance, como eles poderiam ser repensados para superar a dependência persistente de substitutos impressos?

A afirmação de Hooper (citada acima) de que os materiais digitais em seu exercício foram “principalmente impressos para uso” é reveladora, pois aponta para a aparente preferência dos intérpretes por partituras impressas e, possivelmente, também para sua falta de familiaridade ou relativa falta

75

Mendel, “*The Purposes and Desirable Characteristics*”, 23. Lembre-se dos comentários de Brett, citados acima, sobre a necessidade do intérprete de uma “discussão aberta” e um “juízo ponderado” por parte do editor.

76

Mendel, “*The Purposes and Desirable Characteristics*”, 14, 17, 20.

77

Paulo de Assis, “*Beyond Urtext: A Dynamic Conception of Musical Editing*” (Além do Urtext: uma concepção dinâmica da edição musical), em Paulo de Assis, Mieke Kanno e Juan Parra Cancino, “*Dynamics of Constraints: Essays on Notation, Editing and Performance*” (Dinâmica das restrições: ensaios sobre notação, edição e apresentação) (Leuven: University of Leuven Press, 2009): 13.

de facilidade com as contrapartes digitais. Sua conclusão também tem implicações claras sobre como os materiais digitais em questão poderiam ser repensados e rerepresentados. A este respeito, note-se a afirmação de Hans Walter Gabler de que, em 2010, as edições digitais de textos tendiam a ser concebidas “em termos de impressão” e eram basicamente “resquícios do meio impresso”: embora proporcionassem geralmente “um aumento do conforto”, tais edições “revelavam pouca reconceção inovadora”. Isso porque a estagnação — “inevitavelmente uma característica do meio material” — não havia “cedido à dinâmica inerente ao meio digital”⁷⁸.

A pesquisa aqui indicada mostra que, de forma surpreendente, as observações de Gabler se aplicam às edições digitais atuais de música no que diz respeito aos intérpretes. Das edições analisadas até agora, apenas uma — Gustaf — transcendeu decisivamente as restrições do modelo impresso, oferecendo aos músicos uma plataforma digital na qual eles podem gerar e interagir com materiais de performance personalizados da maneira interativa que defendo⁷⁹. Seja como for, mesmo o mais impressionante novo design de DEM terá apenas um sucesso limitado se os intérpretes não estiverem motivados a usá-lo, e para que isso seja alcançado, uma mudança de preferências e práticas em relação ao impresso é um pré-requisito essencial. O problema é que algum tipo de texto – por mais provisório que seja – é necessário para fins de performance, e isso significa que a capacidade de alcançar flexibilidade e fixidez deve ser incorporada às futuras edições digitais de música.

Uma lista de tarefas para aqueles que projetam DEMs especificamente destinadas a intérpretes pode, portanto, ser a seguinte:

1. Fornecer aos músicos um “texto base” em formato digital — idealmente uma partitura que se declare confiável e autoritária (seja lá o que isso signifique), em oposição a “qualquer edição antiga”.

2. Usando multimídia, pop-ups, botões de alternância e/ou outras técnicas (todas tecnicamente simples, como evidenciado pelos recursos digitais existentes), oferecer informações relevantes sobre a(s) fonte(s) usada(s) para preparar o texto base, bem como outras diretamente relacionadas a ele, juntamente com comentários sobre as questões de prática de performance que a música levanta tanto em geral quanto em uma base mais detalhada (por exemplo, compasso por compasso).

78

Gabler, *Theorizing the Digital Scholarly Edition*, 48.

79

Ainda não está claro se a plataforma codificada em MEI da Digital Mozart Edition terá um potencial interativo semelhante.

3. Oferecer “oportunidades de treinamento” adicionais, como demonstrações passo a passo de passagens selecionadas e/ou peças inteiras.

4. Fornecer um conjunto de ferramentas fáceis de usar para os intérpretes, para anotações, virada automática de páginas, identificação de localização, ativação/desativação de dedilhados e outras marcações, etc. (possivelmente com base em modelos existentes, como Henle e Tido).

5. Oferecer aos usuários a funcionalidade necessária para alterar qualquer elemento do texto base (como no aplicativo Gustaf), em vez de apenas anotá-lo.

6. Como parte dessa funcionalidade, fornecer um meio de importar elementos para o texto base a partir de outras partituras digitalizadas, possivelmente dentro de uma rede de materiais vinculados ao DEM fornecido.

7. Garantir que os intérpretes individuais possam rastrear a proveniência de todas as alterações que fazem no texto base, permitindo-lhes também salvar e recuperar qualquer número de versões discretamente personalizadas desse texto.

8. Garantir também que, em qualquer fase do envolvimento com uma obra, um “texto de performance” mais ou menos limpo e atraente possa ser facilmente criado a partir do texto base personalizado, para exibição em um tablet ou outro dispositivo a ser usado na execução musical ao vivo.

Esta lista de tarefas — que não é de forma alguma exaustiva — abrange os pontos mais essenciais que surgiram da discussão até agora. Conforme indicado, seria simples realizar as tarefas 1 a 5, dado que a tecnologia necessária foi testada e comprovada em vários projetos precursores, muitos deles utilizando código ou processos de código aberto. Embora as tarefas 6 e 7 tenham menos precedentes e, portanto, apresentem maiores desafios, estes últimos poderiam ser superados, por exemplo, através do uso do *Verovio Humdrum Viewer* (VHV)⁸⁰ e, em particular, com base no trabalho de um ambicioso projeto financiado pela UE atualmente sendo realizado pelo *Fryderyk Chopin Institute*, em Varsóvia⁸¹. Nesse projeto, os arquivos MusicXML das obras de diversos compositores poloneses são primeiro convertidos para *Humdrum* usando o VHV; a codificação *Humdrum* é então corrigida e enriquecida conforme apropriado, antes de ser convertida para MEI e renderizada dinamicamente com o *Verovio*⁸². O recurso final da internet

80

VHV “é um editor de música digital online e uma interface interativa de renderização de notação para arquivos Humdrum, localizado em <http://verovio.humdrum.org>”. Os “três principais componentes de software usados para criar o site VHV” são: 1) Verovio (definido como “renderização de notação musical em C++ usando MEI, com importação de dados do Humdrum e MusicXML e exportação para SVG e MIDI”; veja também www.verovio.org); 2) Humlib (“ferramentas de conversão e análise de dados musicais em C++, usando Humdrum, com importações de MusicXML e MEI e exportações para MEI e MIDI”; ver também <https://humlib.humdrum.org>); e 3) Ace (um “editor de código incorporável escrito em JavaScript”; ver <https://ace.c9.io>). Para mais informações sobre o VHV, consulte <https://doc.verovio.humdrum.org>.

81

Consulte o comunicado de imprensa em www.ctvnews.ca/entertainment/poland-to-release-chopin-collection-online-by-2020-1.3782891, que afirma que os visitantes do site do projeto (com lançamento previsto para 2020) “não só poderão pesquisar e baixar partituras ou trechos específicos, mas também poderão realizar todos os tipos de análises do ritmo, harmonia, melodia e outros aspectos da música”.

82

Para uma descrição mais técnica do processo, consulte <https://doc.verovio.humdrum.org/index.html>. Agradeço a Laurent Pugin por seus conselhos sobre esta passagem.



incluirá a funcionalidade do tipo descrito nas tarefas 5, 6 e 7, permitindo que usuários individuais importem elementos musicais de uma variedade de fontes ou removam detalhes indesejados de um texto base para fins de estudo ou performance, com proveniência rastreável para evitar confusão e minimizar os riscos de mistura indiscriminada. Graças a esses recursos, os usuários poderão criar várias versões distintas, conforme previsto por Broude e defendido aqui. Quanto à tarefa 8, sua realização dependerá da disponibilidade de renderização instantânea da mais alta qualidade, como já alcançado pelo *LilyPond*⁸³ e buscado pelo *Verovio*, entre outros projetos.

Algumas observações adicionais são necessárias. Em primeiro lugar, como já indiquei, as considerações relativas ao valor nominal na concepção de um DEM deste tipo devem ser a praticabilidade e a capacidade de desempenho e, a este respeito, poderá ser aconselhável aderir aos princípios “minimalistas” recentemente articulados por Frans Wiering. Segundo, como observado anteriormente, seria benéfico se o editor e/ou designer fornecesse aos usuários exemplos de edições elaboradas e comentários relevantes para demonstrar como um texto base poderia ser alterado com base em critérios designados e tendo em mente certos tipos de uso. Em terceiro lugar, uma dimensão social do tipo defendido por Peter Robinson e outros poderia ser incorporada de forma útil⁸⁴, para que as decisões individuais sobre determinados textos musicais não fossem tomadas isoladamente, mas em diálogo com uma “comunidade de prática”. Por fim, em princípio, a capacidade de combinar elementos de diversas fontes, conforme estipulado na tarefa 6 acima, poderia ser controlada pelo editor e/ou designer, ou seja, impedindo casos de “empréstimo” e mistura que dariam origem a um Frankenstein musical — embora impor restrições ao usuário levantasse questões éticas espinhosas.

Durante a fase mais recente do projeto OCVE, Laurent Pugin foi encarregado de produzir um protótipo funcional de uma edição digital na qual determinadas barras da Valsa em Fá menor de Fryderyk Chopin, publicada postumamente, pudessem ser substituídas por passagens equivalentes extraídas de um punhado de fontes manuscritas produzidas em diferentes épocas por Chopin⁸⁵. Esta prova de conceito baseou-se em múltiplos *Urtexts* das fontes em questão, tal como se encontram em *The Complete Chopin: A New Critical Edition*⁸⁶, abordando diretamente as tarefas 1, 6, 7 e 8 acima e com potencial para satisfazer também as tarefas 2-5.

83

O *LilyPond* é um “poderoso software de gravação musical que produz partituras lindamente gravadas. Todas as configurações de estilo, designs de fontes e algoritmos do *LilyPond* foram inspirados nas melhores partituras gravadas à mão. A saída do *LilyPond* tem a mesma aparência forte, equilibrada e elegante das melhores partituras clássicas gravadas”. Para mais detalhes, consulte <http://lilypond.org>.

84

Ver, por exemplo, Peter Robinson, “Towards a Theory of Digital Editions”, *Variants* 10 (2013): 105–31.

85

O protótipo foi preparado com base no MEI estruturado renderizado por meio do *Verovio*. Compare com o recurso tecnologicamente antediluviano *mUltimate Chopin* (<http://multimatechopin.com>), que permite aos usuários misturar material variante na forma de trechos de imagens pré-preparados que, na verdade, são inseridos em um determinado “texto principal”, em vez de serem gerados instantaneamente com base em representações codificadas da música

86

Ver Waltzes, ed. Christophe Grabowski, em *The Complete Chopin: A New Critical Edition* (Londres: Peters Edition, 2006). Este volume contém três versões da Valsa em Fá menor, baseadas, respectivamente, num manuscrito apresentado por Chopin a Marie de Krudner em junho de 1842; outra baseada em um manuscrito autógrafo diferente de propriedade da família Rothschild, mas com variantes impressas ao lado do texto principal retiradas de três manuscritos adicionais; e a terceira baseada na primeira edição polonesa de 1852, publicada três anos após a morte de Chopin e preparada a partir de um manuscrito anotado por Chopin para o álbum (agora perdido) da condessa Plater. Para discussão, ver John Rink, “Chopin and Improvisation”, em *Chopin and His Musical World*, ed. Jonathan D. Bellman e Halina Goldberg (Princeton: Princeton University Press, 2017): 265–7.

Com apenas um mínimo de desenvolvimento adicional, teria sido possível conceber uma plataforma DEM que permitisse a um pianista individual produzir um ou mais textos anotados refletindo a invenção “improvisatória” pela qual Chopin era famoso e que eu, pelo menos, busco em minhas próprias performances da Valsa em Fá menor, conforme descrito em um ensaio recente⁸⁷. O que é necessário, em primeiro lugar, não é tecnologia mais avançada, mas sim uma concepção e um design adequados, bem como os meios para implementá-los⁸⁸.

Dada a necessidade imperativa de afastar os intérpretes das edições impressas para que as edições digitais se enraízem na prática musical, pode parecer perverso citar duas edições impressas como possíveis fontes de inspiração, ou pelo menos pontos de referência, para o conceito DEM mais ambicioso que estou incentivando. O fato de ambas serem composições do século XIX é salutar, dada a relativa falta de atenção à música desse período nos projetos DEM até o momento⁸⁹, devido às complexidades notacionais e aos desafios técnicos associados a esse repertório, bem como aos problemas filológicos e interpretativos especialmente espinhosos que surgem em obras a partir de 1800. Um dos exemplares impressos considerados aqui é a série *The Complete Chopin*, na qual seis volumes foram publicados pela *Peters Edition*⁹⁰, enquanto o outro é a Sonata para violoncelo e piano em mi menor, op. 38, de Brahms, publicada pela *Bärenreiter* em 2015, juntamente com um livreto complementar sobre práticas de execução nas obras de câmara de Brahms⁹¹. Os volumes de *The Complete Chopin* baseiam-se numa abordagem de “melhor texto”, preservando assim uma fidelidade nomenclacional a uma fonte designada, mas com variantes importantes publicadas ao lado do texto musical principal, em notas de rodapé ou no Comentário Crítico, ou — no caso de detalhes de menor escala — incorporadas no texto musical de forma tipograficamente distinta⁹². Em essência, trata-se de uma edição *variorum* que possui um aparato crítico completo, mas se destina principalmente a intérpretes, como fica evidente no conteúdo dos ensaios introdutórios em todos os volumes sobre “gênero e gênese”, “forma e design” e questões de prática de performance. Mais informações relacionadas à performance são fornecidas nas “Notas sobre o Método e a Prática Editorial” e passim no *Critical Commentary*, barra por barra⁹³. Quanto à possibilidade de introduzir variantes nas performances, considere o trecho interessante, mas problemático, do segundo movimento do

87

Rink, “Chopin and Improvisation”, dá exemplos tanto de um plano subjacente quanto de passagens selecionadas em “improvisações” hipotéticas compiladas pelo autor a partir de fontes dispersas reproduzidas em *Waltzes*, ed. Grabowski.

88

A questão do financiamento de futuros DEMs é tudo menos trivial; Raffaele Vigilanti, por exemplo, sugeriu que o “diálogo”, ou seja, a colaboração com editoras comerciais, pode ser necessário para o desenvolvimento e a sustentabilidade das edições digitais de música; Raffaele Vigilanti, “Editing Music for the Digital Medium: Theory and Practice Through a Case Study on Carl Maria von Weber’s Romantic Opera *Der Freischütz*” (tese de doutorado, King’s College London, 2014): 207. Está além do escopo deste artigo abordar toda a gama de questões relacionadas ao financiamento, sustentabilidade e outros aspectos relevantes para a evolução futura das DEMs.

89

Note a proporção significativa dedicada ao repertório anterior a 1800 na terceira e quarta categorias de DEMs pesquisadas acima.

90

Preludes, ed. Jean-Jacques Eigeldinger (2004); Ballades, ed. Jim Samson (2006); *Waltzes*, ed. Grabowski; Concerto Op. 11 e Concerto Op. 21, ed. John Rink (respectivamente 2008 e 2010); e *Impromptus*, ed. John Irving e Christophe Grabowski (2011), todos publicados pela Peters Edition em Londres. Os dois primeiros volumes foram resenhados por Jonathan D. Bellman em *Notes* 65/4 (junho de 2009): 857–60.

91

A edição (Brahms, Sonata para Violoncelo e Piano em Mi menor Op. 38, ed. Clive Brown, Neal Peres Da Costa e Kate Bennett Wadsworth (Kassel: Bärenreiter, 2015)) está disponível como BA 9429, e o volume complementar (Clive Brown, Neal Peres Da Costa e Kate Bennett Wadsworth, *Práticas de Performance na Música de Câmara de Johannes Brahms* (Kassel: Bärenreiter, 2015)) como BA 9600. Veja a resenha de Michael Musgrave sobre este último no *Performance Practice Review* 21/1 (2016); doi 10.5642/perpr.201621.01.01; <http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol21/iss1/1>.



Concerto Op. 11 reproduzido na Figura 8. Aqui, uma variante da partitura da aluna de Chopin, Jane Stirling, é apresentada no compasso 61, juntamente com um asterisco que direciona os músicos para o *Critical Commentary* (ver a nota de rodapé na página). Outro asterisco aparece acima da rápida figuração na barra 58, novamente remetendo os usuários ao Comentário Crítico. Este último fornece variantes adicionais da partitura usada por outra aluna, Caroline Hartmann, para as barras 58 e 59, e no comentário sobre a barra 59 há menção a uma variante semelhante nessa barra na partitura de Camille Dubois (não mostrada na edição). A razão por trás da não inclusão das variantes de Hartmann e Dubois no corpo principal da edição é simplesmente que sua proveniência não pode ser facilmente atribuída a Chopin, enquanto a variante da partitura de Stirling tem um pouco mais de autoridade, embora também não tenha sido anotada por Chopin (nem, ao que parece, pela própria Stirling). Além disso, na fonte original, ela foi inscrita na margem à esquerda do compasso 59, e não do compasso 61, daí a decisão de alguns editores de considerá-la uma variante ornamental destinada ao compasso 59. Na Edição Nacional Polonesa, por exemplo, não menos do que três indicações ou seja são dadas para cada um dos compassos 58 e 59, além de outra variante apresentada como nota de rodapé no compasso 61 e outra ainda dentro do compasso 61, juntamente com uma extensa discussão no Comentário Crítico, bem como uma discussão adicional no Comentário de Execução separado⁹⁴. Tanto a Edição Nacional Polonesa quanto The Complete Chopin merecem crédito por oferecer aos intérpretes uma série de possibilidades para variar passagens selecionadas à maneira de Chopin; mas ambas sofrem com as restrições, ou seja, a fixidez hostil da página impressa, como resultado da qual intérpretes entusiastas que usam qualquer uma das partituras seriam forçados a alternar entre o texto principal e o material de comentário, enquanto mentalmente lidam com diversas opções musicais ao decidir qual usar em uma determinada ocasião.

Tudo isso destaca o potencial do ambiente digital para capturar o fluxo dinâmico que é a força vital da música. Se essas edições ou outras semelhantes fossem repensadas como DEMs, seguindo as recomendações acima, as múltiplas opções poderiam aparecer em um menu acompanhado de explicações em pop-ups ou outra forma adequada, de modo que os intérpretes pudessem escolher entre elas sem complicações, com a

92

Por exemplo, indicações dinâmicas, pedalagens, marcas de articulação e ligaduras baseadas nas anotações de Chopin nas partituras de seus alunos aparecem entre parênteses redondos no texto principal, enquanto as dedilhaduras das partituras dos alunos são impressas em itálico, em contraste com o tipo romano usado para as dedilhaduras da fonte principal.

93

Por exemplo, as “Notas sobre o método e a prática editorial” (que aparecem em todos os volumes da série) incluem o seguinte: “As partes da mão direita e da mão esquerda podem ser divididas entre as duas pautas quando tal disposição for vital para o sentido original ou se adequar melhor às posições das mãos. Era assim que Chopin costumava anotar sua música, e isso pode ser significativo no que diz respeito à articulação e à sonoridade”. Quanto ao Comentário Crítico, são dados conselhos de execução sobre características como a notação de Chopin na Op. 11, segundo movimento, compassos 255 e 257, em particular sobre a linha oblíqua (“l’liaison”) escrita a lápis na partitura usada pelo aluno de Chopin, Camille Dubois.

94

Chopin, Koncert e-moll, Wersja na jeden fortepian, ed. Jan Ekier e Paweł Kamiński (Varsóvia: FWN, 2001). A Edição Nacional Polonesa, que também é uma impressão variorum, baseia-se em princípios editoriais diferentes daqueles que fundamentam The Complete Chopin, pois aspira a uma versão idealizada (ou seja, composta) da música, em vez de uma leitura do “melhor texto” da fonte considerada mais próxima de Chopin. Ambas as edições, aliás, são “policiadas” da maneira descrita acima, no sentido de que apenas algumas das variantes atribuíveis a Chopin são reproduzidas — em parte devido às restrições da página impressa — e, portanto, estão disponíveis para uso em apresentações “improvisadas”.



capacidade de gerar quantos textos de performance singulares desejassem. Nesse aspecto, os músicos se aproximariam ainda mais da prática do próprio Chopin, que continuamente retocava suas obras, não por insatisfação com tentativas anteriores, mas porque sua imaginação fervorosa o inspirava a ouvir a música de novo a cada encontro que tinha com ela. Assim, uma edição digital de Chopin tem o alcance de superar a rigidez do “conceito de obra” do século XIX e promover a experiência da música como um processo criativo em constante evolução.

Uma lição complementar pode ser aprendida com a edição Bärenreiter da Sonata para violoncelo em mi menor de Brahms, citada anteriormente, que, embora não seja uma edição variorum, convida a uma comparação “dinâmica” e à interação entre versões alternativas da parte do violoncelo. Assim como *The Complete Chopin*, esta edição pretende ser musicologicamente rigorosa e autoritária, mas destina-se principalmente a intérpretes. Entre outras coisas, ela apresenta um prefácio em inglês e alemão com informações sobre a composição, publicação e primeiras apresentações da peça; um “Comentário sobre a prática de execução”, também em inglês e alemão, que primeiro aborda questões gerais antes de passar para ritmo e tempo, dinâmica e acentuação, etc., seguido por comentários “compasso a compasso” (na verdade, seletivos); e um Relatório Crítico apenas em inglês. O volume separado sobre práticas de execução ao qual me referi complementa as informações da edição propriamente dita. A característica de maior relevância para nossa discussão é a inclusão de duas versões da parte do violoncelo, além de um *Urtext* das partes combinadas de piano e violoncelo (ver trecho na Fig. 9a). As partes separadas para violoncelo compreendem, respectivamente, um *Urtext*, por um lado, e o que equivale a uma edição de apresentação, por outro (Fig. 9b), a qual inclui dedilhados e arcos e “busca recuperar algumas das mensagens e práticas de apresentação que Brahms esperava que sua notação transmitisse a um intérprete”⁹⁵. Para preparar esta versão “assinada”, foram consultadas “três edições de apresentação antigas, incluindo duas de intérpretes que tinham uma ligação musical direta com Brahms”, bem como uma série de pesquisas relacionadas com a execução⁹⁶.

Esta edição “facilitadora” exemplifica, ou pelo menos sugere, algumas das características-chave de uma DEM preparada com base na lista de tarefas acima. Ela não apenas oferece uma abundância de informações

95

Brahms, Sonata Op. 38, ed. Brown et al., VI. A parte original para violoncelo foi editada por Brown, enquanto Bennett Wadsworth é responsável pela digitação e pelo arco na parte “marcada” para violoncelo.

96

Brahms, Sonata Op. 38, ed. Brown et al., VI.

práticas para intérpretes que, se “divididas”, poderiam ser anexadas a compassos individuais ou apresentadas de uma forma mais digerível do que é possível na versão impressa, mas também apresenta uma combinação inspirada de “texto base” (ou seja, o *Urtext* da parte do violoncelo) e uma “edição de apresentação” personalizada (a contraparte com dedilhados e arco), a qual poderia ter sido preparada por um músico individual usando uma plataforma digital para consultar e importar elementos de outros IEs, e assim por diante. A diferença, é claro, é que aqui temos apenas duas versões (teoricamente fixas), enquanto que em um contexto digital um número infinito poderia surgir. Observe, por exemplo, as múltiplas articulações do arco na barra 3 (Fig. 9b), que foram retiradas de diferentes fontes⁹⁷. Ironicamente, apesar da abordagem flexível de performance que é sugerida, a aparência um tanto confusa na página impressa torna mais difícil ler nas entrelinhas. Em outras palavras, a fixidez da impressão prejudica a flexibilidade que uma plataforma digital inspiraria e incorporaria.

É improvável que as edições digitais de música substituam totalmente as edições impressas – mas esse não deve ser o nosso objetivo. O fato é que a impressão tem certas vantagens sobre o digital, assim como o digital tem certas vantagens sobre a impressão⁹⁸. Venho argumentando que, ao desenvolver futuros DEMs para intérpretes, o objetivo deve ser aproveitar os atributos do meio digital que permitam aos músicos se envolverem e fazerem música de forma ainda mais criativa. Algumas dessas características foram destacadas neste artigo, cujas conclusões, em princípio, poderiam se aplicar à música em qualquer idioma e estilo, não apenas à música erudita ocidental do século XIX ou de qualquer outro período. O que é necessário em todos os casos é um “conceito de edição digital” mais inovador do que aqueles que fundamentam a maioria dos projetos e produtos analisados na primeira parte do ensaio. Somente se formos além do conceito estático de “meio material” e aproveitarmos o fluxo dinâmico do meio digital, poderemos começar a capturar o fluxo dinâmico inerente à própria música. Ao mesmo tempo, devemos reconhecer e respeitar a necessidade dos intérpretes de ter uma versão fixa da música em mãos em uma determinada ocasião, mesmo que essa versão esteja fadada a ser substituída logo ou com o tempo.

Tradução: Luísa Moraes Friaça Silva

97

Aqui está o comentário sobre esta barra: “Vc: A mais curta das duas ligaduras está presente no autógrafo, mas a mais longa, com a articulação portato, vem da primeira edição (ver Relatório Crítico). Esta ligadura mais longa, que [Cornelius] van Vliet mantém [em sua edição de 1921], pode indicar uma técnica de arco que usa movimentos mais longos para toda a melodia. [Em sua edição de 1926, Julius] Klengel remove a ligadura e adiciona marcas de tenuto às duas colcheias separadas, ligando a figura pontuada no final da barra. A alternativa de arco mostrada é de Becker”; Brahms, Sonata Op. 38, ed. Brown et al., IX.

98

Compare a conclusão alcançada por um projeto recente sobre o “livro acadêmico do futuro”: “Parece que o futuro provavelmente será uma economia mista de impressão, versões eletrônicas de impressão e monografias aprimoradas em rede de maior ou menor complexidade”; Marilyn Deegan, “Academic Book of the Future Project Report: A Report to the AHRC and the British” (Relatório do Projeto Livro Acadêmico do Futuro: Um Relatório para o AHRC e o British).

Figuras

Figura 1a

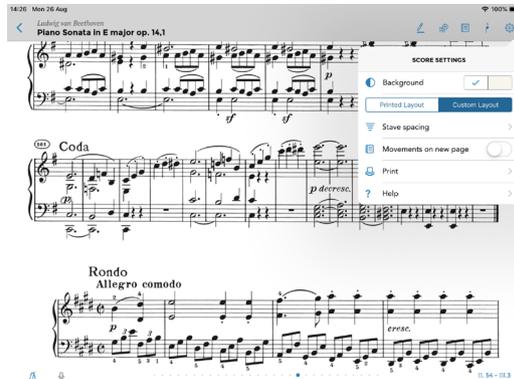


Figura 1b

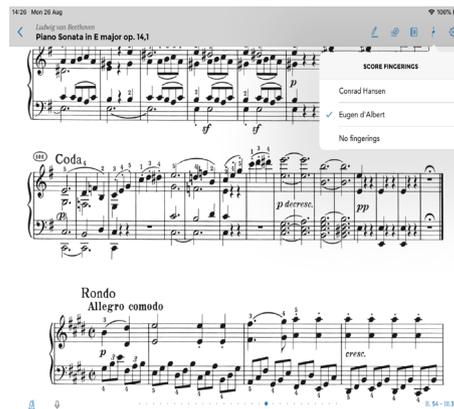


Figura 1c

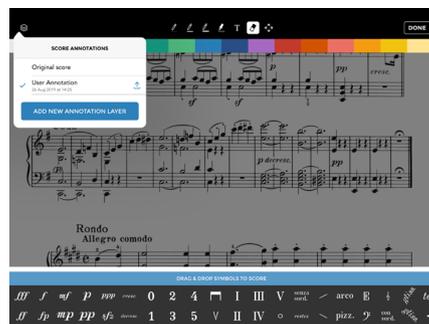


Figura 1d



Figura 2

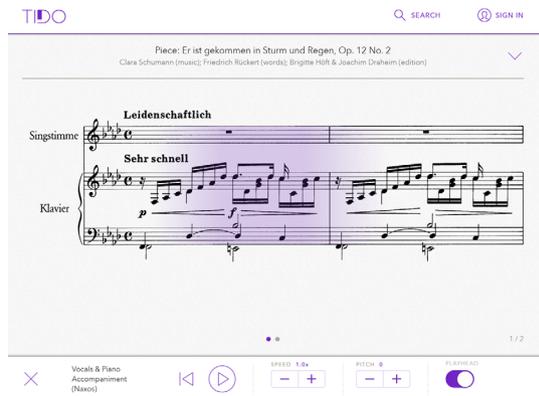
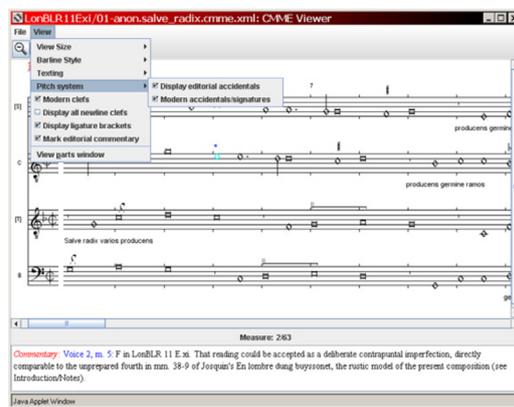


Figura 4



Edições digitais e o trabalho criativo do intérprete
John Rink

Figura 5

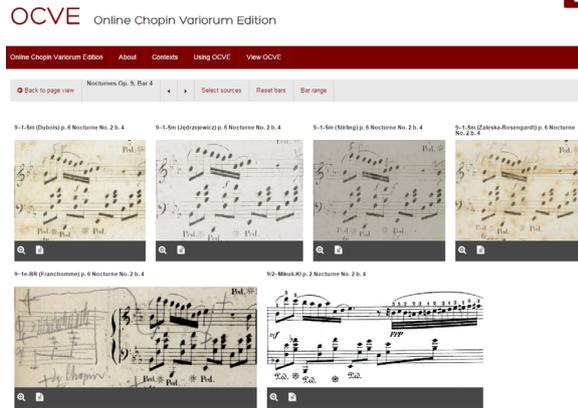


Figura 6

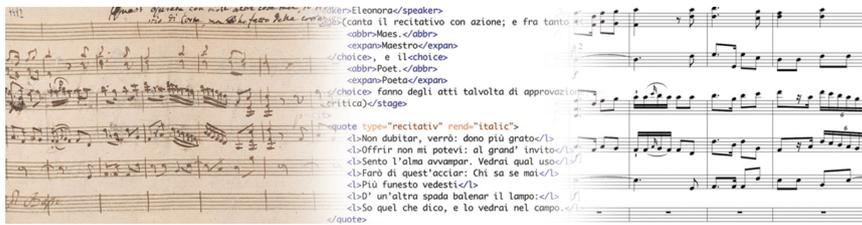


Figura 7

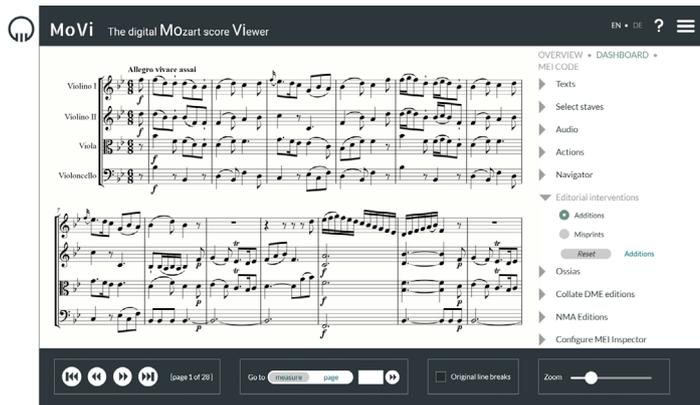


Figura 8

Figura 8 displays a musical score for piano and violin. The piano part is in the upper system, and the violin part is in the lower system. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *p*, *pp*, *dim.*, *legatissimo*, and *cresc.*. A note at the bottom reads: * See Critical Commentary.

Figura 9a

baerenreiter.com

Sonate
Opus 38

Figura 9a shows the beginning of the first movement of Johannes Brahms' Sonata Opus 38. The score is for Violoncello and Pianoforte. The tempo is marked *Allegro non troppo*. The piano part starts with a *p* dynamic. The cello part has a *p espress. legato* marking. The score includes dynamic markings like *p dolce*, *f*, and *cresc.*. The composer's name, Johannes Brahms, is noted at the top right.

Figura 9b

baerenreiter.com

Sonate
Opus 38

Figura 9b shows the continuation of the first movement of Johannes Brahms' Sonata Opus 38 for Violoncello. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as *p dolce*, *cresc.*, *f*, and *pp*. The tempo is *Allegro non troppo*. The composer's name, Johannes Brahms, is noted at the top right.

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil: considerações a partir de uma análise de conteúdo

In Search of Artistic Methods for Music Research in Brazil:

Reflections from a Content Analysis

Marta Macedo Brietzke¹

Mário Videira²

Resumo

Este artigo integra uma investigação de pós-doutorado e tem como objetivo apresentar e discutir a concepção de *métodos artísticos* (Ulhôa, 2014) no contexto da Pesquisa em Música no Brasil, com ênfase especial naquelas que se identificam como Pesquisas Artísticas. A investigação fundamenta-se em revisão bibliográfica e na técnica de Análise de Conteúdo, conforme proposta por Laurence Bardin (2016), com a aplicação de procedimentos da modalidade de análise categorial. Entre os principais resultados, observa-se que os trabalhos analisados apresentam abordagens teóricas amplas e diversas, evidenciando uma forte tendência à interdisciplinaridade. Destaca-se, ainda, a predominância de uma escrita de caráter narrativo. Identificou-se o uso frequente de *ações musicológicas* (Borges, 2019), de *ações musicais* e, em menor medida, de *ações extramusicais com interfaces musicológicas*. As reflexões derivadas da investigação sugerem a necessidade de caracterizar com maior precisão os perfis dos pesquisadores envolvidos com a Pesquisa Artística, bem como de incluir, de forma transversal, conteúdos relacionados à Metodologia da Pesquisa em Música nos currículos de formação das diferentes subáreas da música.

Palavras-chave: Pesquisa Artística; Pesquisa em Música; Metodologia da Pesquisa; Metodologia da Pesquisa em Música.

Abstract

This paper is part of a postdoctoral research project and aims to present and discuss the concept of *artistic methods* (Ulhôa, 2014) within the context of Music Research in Brazil, with particular emphasis on studies identified as Artistic Research. The investigation is grounded in a literature review and the Content Analysis

1

Professora de Música (Violoncelo),
Mestra e Doutora em Artes (Música)
pela Universidade de São Paulo,
Pós-doutoranda em Música pela
Universidade de São Paulo. Email:
martabrietzke@gmail.com.

2

Professor livre-docente em Estética
Musical e vice-diretor da Escola
de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo (2025-
2029). Email: mario.videira@usp.br.

method, as proposed by Laurence Bardin (2016), applying procedures associated with categorical analysis. Among the main findings, the analyzed works display broad and diverse theoretical approaches, revealing a strong tendency toward interdisciplinarity. A predominance of narrative-style writing is also evident. Frequent use of *musicological actions* (Borges, 2019), *musical actions*, and, to a lesser extent, *extra-musical actions with musicological interfaces* was identified. The reflections derived from the investigation suggest the need for a more precise characterization of the profiles of researchers involved in Artistic Research, as well as the transversal inclusion of content related to Music Research Methodology in the educational curricula of the various subfields of music.

Keywords: Artistic Research; Music Research; Research Methodology; Music Research Methodology.

Introdução

A crescente presença da chamada *Pesquisa Artística* nos programas de pós-graduação em Música no Brasil tem suscitado debates metodológicos e epistemológicos ainda em fase de consolidação. Este trabalho, resultante de uma investigação de pós-doutorado desenvolvida na Universidade de São Paulo, contribuiu para essa discussão por meio da análise de produções acadêmicas oriundas de instituições que, entre os anos de 2018 e 2022, apresentaram o maior número de dissertações e teses relacionadas ao tema. A seleção do *corpus* seguiu como critério a presença explícita do termo *Pesquisa Artística* nos títulos, resumos e/ou palavras-chave dos trabalhos. Foram consideradas apenas produções provenientes de programas acadêmicos de Mestrado e Doutorado em Música, excluindo-se os Mestrados profissionais. A opção por esse recorte específico aconteceu em função das notáveis diferenças qualitativas nos critérios de produção final entre esses dois tipos de programa. Com base nesses parâmetros, o estudo concentrou-se na análise de 30 trabalhos³, sendo 9 teses de doutorado e 21 dissertações de mestrado. Os textos são provenientes das seguintes instituições: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Universidade de São Paulo (USP), que apresentaram oito textos cada uma; Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que apresentou seis textos; Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), indicando cinco monografias; e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO),

3

A listagem das 30 monografias, bem como aquelas que ficaram ausentes de nossa Análise de Conteúdo, pode ser acessada em nosso trabalho anterior (Brietzke; Videira, 2025), disponível no link <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/10394>. Neste artigo, em especial, primamos pelo tratamento dos dados, já que sua explicitação se deu no referido texto.

em que foram contabilizados três trabalhos. A partir desse conjunto, propõe-se uma reflexão sobre a concepção de *métodos artísticos* (Ulhôa, 2014) no âmbito da Pesquisa em Música, com base em revisão bibliográfica e em dados obtidos por meio de Análise de Conteúdo (Bardin, 2016).

1. Breve panorama

A multiplicidade de concepções e abordagens que caracterizam a Pesquisa Artística nem sempre é acompanhada por uma explicitação clara dos métodos adotados, aspecto evidenciado de forma recorrente no desenvolvimento desta investigação. Devido ao caráter mais fluido e subjetivo da escrita empregada nos textos, os métodos são frequentemente apresentados de forma poética ou pouco sistematizada, exigindo do leitor um esforço interpretativo que pode resultar na simplificação ou na perda de nuances do texto original.

Com isso, uma ampla variedade de soluções tem sido mobilizada para conferir legitimidade à Pesquisa Artística no ambiente acadêmico brasileiro. Tal debate, entretanto, não se restringe ao cenário nacional: a ausência de uma definição consolidada sobre os métodos aplicáveis é também observada em outros contextos, o que evidencia o caráter ainda aberto do campo. Cabe ao pesquisador identificar, entre concepções muitas vezes fragmentadas, os fundamentos teóricos e metodológicos que embasem sua prática investigativa.

Em etapa anterior desta investigação (Brietzke; Videira, 2025), foi realizado um mapeamento que evidenciou a adoção de uma ampla variedade de métodos nas pesquisas que se enquadravam nos critérios adotados. Essa etapa consistiu na identificação de todas as monografias encontradas sob o recorte em estudo, um total de 39 textos, o que possibilitou a delimitação do *corpus* para a Análise de Conteúdo posteriormente empreendida. Cabe mencionar que, além das monografias indicadas na introdução deste artigo, foram encontrados dois textos provenientes da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), dois da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), dois da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), um da Universidade Federal de Goiás (UFG), um da Universidade Federal do Rio

de Janeiro (UFRJ) e um da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Esse mapeamento teve como base trabalho semelhante empreendido por Bibiana Bragagnolo e Leonardo Sánchez (2022) em diferente recorte investigativo. Foram detalhadas a universidade de origem, o ano de publicação, o título, o autor, o(s) orientador(es), o nível acadêmico, a área de concentração, a linha de pesquisa, os referenciais teóricos-filosóficos-metodológicos e os métodos de trabalho utilizados.

Foram localizadas, nessa etapa inicial de investigação, um total de 131 menções distintas referentes aos métodos empregados nas 39 monografias. As menções mais recorrentes foram a *prática artística* (19 menções), a própria *pesquisa artística*, identificada como método (13 menções), e a *autoetnografia* (12 menções). No levantamento de Bragagnolo e Sánchez (2022), a *autoetnografia* foi o método mais frequentemente citado. Essa diversidade, observada tanto nos estudos mais recentes quanto na produção da última década, é interpretada por López-Cano (2024) como reflexo da multiplicidade de concepções acerca do que se entende por Pesquisa Artística. Segundo o autor, os esforços empreendidos ao longo dos últimos anos com o intuito de delimitar o campo resultaram no reconhecimento de sua ampla complexidade (López-Cano, 2024, p. 24).

López-Cano (2024) propõe quatro perfis de aplicação da Pesquisa Artística no contexto europeu: (1) a *pesquisa artística como campo profissional autônomo*; (2) *artistas que investigam*; (3) *a arte como produção institucional*; e (4) *a pesquisa artística formativa* (López-Cano, 2024, p. 35). Entre esses perfis, o autor considera que apenas os pesquisadores do primeiro grupo se dedicam à construção de métodos, à reflexão crítica sobre as atividades realizadas e à construção de “recursos teóricos” para o seu desenvolvimento (López-Cano, 2024, p. 38). O segundo grupo é composto por artistas que demonstram notável habilidade investigativa, expressa na criação de obras inovadoras, mas que não se dedicam às exigências da escrita e das tarefas acadêmicas. Segundo o autor, a fronteira entre esses artistas e os integrantes do primeiro grupo é, em muitos casos, bastante tênue (López-Cano, 2024, p. 42). O terceiro grupo é formado por pesquisadores que concebem a prática artística como um processo investigativo em si e que se dedicam à validação institucional de atividades artísticas enquanto forma de pesquisa (López-Cano, 2024, p. 48). Por fim, o



quarto e último grupo está relacionado a práticas pedagógicas específicas. De acordo com López-Cano (2024), a chamada *pesquisa artística formativa* é uma abordagem voltada à formação acadêmica, cujas necessidades impulsionaram os primeiros debates em torno da Pesquisa Artística. Essa modalidade tem como finalidade propiciar que o participante “conheça, pratique e demonstre competências para a produção de conhecimento relevante para seu desenvolvimento artístico e profissional, de maneira autônoma e independente de seu centro de estudos” (López-Cano, 2024, p. 54)⁴.

López-Cano (2024) destaca que o contexto latino-americano apresenta especificidades importantes, sobretudo no que diz respeito à exigência institucional de produção acadêmica por parte de docentes e discentes vinculados às universidades. Essa condição acaba por determinar as formas de inserção da Pesquisa Artística no meio acadêmico e impõe desafios adicionais à consolidação de seus marcos conceituais e metodológicos. De forma a abarcar a ampla complexidade do campo, o autor ressalta que:

[...] a pesquisa artística é, por natureza, pluridisciplinar. Emprega métodos e estratégias provenientes de diversos campos, dentro e fora das artes. Sem qualquer pudor, incorpora linguagens, conceitos e terminologias oriundos das humanidades, das ciências sociais e até mesmo das ciências exatas, pertencentes às mais diversas tradições acadêmicas (López-Cano, 2024, p. 29, tradução nossa).⁵

Borgdorff (2012), assim como López-Cano, indica que a Pesquisa Artística pode recorrer a uma ampla variedade de métodos, escolhidos principalmente em função da *questão* que orienta a investigação. O autor argumenta que a ideia de que tais métodos seriam necessariamente distintos dos utilizados em outras modalidades de pesquisa acadêmica revela uma compreensão limitada da diversidade de abordagens e técnicas possíveis. Para Borgdorff (2012, p. 319), essa concepção reduz a pesquisa acadêmica a um modelo empírico-dedutivo frequentemente apresentado de forma simplificada ou mesmo caricatural:

4

“[...] conozca, practique y demuestre competencias para la producción de conocimiento relevante para su desarrollo artístico y profesional de manera autónoma e independiente de su centro de estudios” (López-Cano, 2024, p. 54).

5

“[...] la investigación artística es pluridisciplinar por naturaleza. Emplea métodos, estrategias y de muchos otros espacios dentro o fuera de las artes. Sin pudor alguno incorpora lenguajes, conceptos y terminología tomados de las humanidades, ciencias sociales y aún de las ciencias duras de las más diversas tradiciones académicas” (López-Cano, 2024, p. 29).

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

A pesquisa artística pode assumir formas muito divergentes. Dependendo do tema, dos contextos, dos objetivos e do escopo da investigação, o artista pode também empregar métodos e técnicas de pesquisa oriundos de outros campos de atuação, inclusive das ciências. Esse pluralismo metodológico, no entanto, permanece vinculado à exigência de que a pesquisa ocorra na e por meio da prática artística. Isso implica que o artista estará, em geral, ativamente envolvido no processo investigativo. Experimentação, participação, interpretação e análise entrelaçam-se, assim, no decorrer da pesquisa. Ao avaliar esse tipo de investigação, deve-se considerar quão adequados são os métodos escolhidos para responder à pergunta de pesquisa: este experimento, participação, interpretação ou análise fornece respostas à questão proposta e, ao fazê-lo, contribui para o que sabemos, compreendemos e experienciamos? (Borgdorff, 2012, p. 209, tradução nossa)⁶.

Na mesma linha crítica, Cerqueira (2022) observa que, no campo das práticas interpretativas, ainda persiste um certo preconceito em relação aos métodos oriundos das ciências, como se estes não abarcassem instâncias de criação e inovação (Cerqueira, 2022, p. 6-7). No contexto brasileiro, esse preconceito seria agravado, segundo o autor, por um desconhecimento, por parte de muitos artistas, a respeito das atribuições específicas do pesquisador (Cerqueira, 2022, p. 8). Além disso, ele ressalta que as disciplinas de metodologia científica raramente oferecem instrumentos voltados à Pesquisa Artística, o que contribui para manter o distanciamento entre prática e reflexão acadêmica (Cerqueira, 2022, p. 8).

Coessens, Crispin e Douglas (2009) argumentam que o conhecimento aprofundado do método científico tradicional é fundamental para a formulação de soluções que confirmam credibilidade à Pesquisa Artística. As autoras propõem o conceito de *metodologia aberta* [*Open-ended methodology*] como uma das qualidades desse tipo de investigação (Coessens, Crispin e Douglas, 2009, p. 63). Defendem que a Pesquisa Artística se beneficia do uso de *heurísticas próprias da prática artística*, ou seja,

6

"Artistic research can take on widely divergent forms. Depending on the topic, the contexts, the aim, and the scope of the research, the artist can also employ research methods and techniques derived from other fields of endeavour, including science. This methodological pluralism is still coupled, however, with the requirement that the research must take place in and through artistic practice. The implication is that the artist will often be actively engaged in the research process. Experimentation, participation, interpretation, and analysis are thereby intertwined in the research. In assessing the research, one should judge how well-suited the chosen methods are to addressing the research question: Does this experiment, participation, interpretation, or analysis provide answers to the question posed and, by so doing, does it contribute to what we know, understand, and experience?" (Borgdorff, 2012, p. 209).

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

estratégias experimentais, intuitivas e processuais voltadas à descoberta e à construção de conhecimento, viabilizadas por conexões transversais e pela adoção de *modelos mistos* (Coessens, Crispin e Douglas, 2009, p. 66). Este último conceito, amplamente empregado em diversas áreas das ciências, permite a combinação complementar de diferentes métodos ao longo de uma mesma investigação:

A pesquisa artística poderia seguir essa linha de pensamento: questionar e analisar as formas interessantes pelas quais os modelos mistos são implementados nas diferentes ciências humanas e sociais, e desenvolver suas próprias ferramentas. Isso só será possível se o pesquisador artístico [*artistic researcher*] estiver disposto a adquirir conhecimento sobre esses métodos e a manter o contexto científico no qual se inserem, ao mesmo tempo em que busca incorporá-los e interpretá-los de maneira particular em seu próprio campo de investigação. O método, na pesquisa artística, assumirá necessariamente formas híbridas, assim como o próprio material dessa pesquisa, refletindo suas origens diversas e articulando-se com os diferentes aspectos da situacionalidade [situatedness] discutidos anteriormente — ecológico, epistêmico e social (Coessens, Crispin e Douglas, 2009, p. 66, tradução nossa) ⁷.

Sendo assim, as autoras defendem que a Pesquisa Artística poderia desenvolver um perfil autônomo e um método que lhe seja próprio, em diálogo com as abordagens científicas tradicionais:

Evidentemente, a pesquisa artística recorrerá a fontes artísticas, à literatura especializada e também a processos e práticas artísticas. O material da pesquisa artística pode incluir o artefato, a partitura ou a interpretação, questões pedagógicas, o processo de criação, o contexto histórico, a comparação com outras interpretações ou criações similares, bem como o estudo da relação entre a manifestação artística e sua recepção. A incorporação criteriosa dessas diferentes fontes, a comparação com

7

“Artistic research could follow this line of thinking: questioning and analyzing the interesting ways in which mixed models are implemented in different social and human sciences and developing its own tools. This will be possible only if the artistic researcher is willing to acquire knowledge and of these methods and to maintain their scientific context while striving for a particular incorporation and interpretation of them in his or her own research context. Method in artistic research will necessarily take hybrid forms, but so will the material of such research, reflecting their different origins and linking this to the different aspects of situatedness discussed above — ecological, epistemic and social” (Coessens, Crispin e Douglas, 2009, p. 66).

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

pesquisas semelhantes, o engajamento no pensamento crítico, o estabelecimento de interconexões transversais e a aplicação consciente de mecanismos de feedback e controle dos resultados permitirão à pesquisa artística gerar novos desdobramentos e pontos de vista. Ao articular sua própria organização, direção e escolha dos instrumentos de investigação com conhecimento de base e avaliação crítica do que ocorre em outros domínios da pesquisa, a pesquisa artística pode aspirar a constituir um perfil e uma metodologia próprios (Coessens, Crispin e Douglas, 2009, p. 66-67, tradução nossa).⁸

Em outro trabalho, Kathleen Coessens (2014) desenvolve brevemente a concepção de métodos para a Pesquisa Artística, enfatizando a relação entre a prática e a reflexão, no que ela considera como uma *atitude de teorização*:

As conexões entre os passos que um artista toma, a reflexão sobre a própria prática e as suas trajetórias, seus materiais, seu conhecimento oculto [conhecimento incorporado], bem como as – muitas vezes implícitas – relações com outras artes e em um contexto mais amplo, formam uma espécie de método, uma maneira de fazer que então gera o próprio “conhecimento artístico”. Elas revelam uma atitude de teorização: desvendando esses processos por reflexão, análise, explicação, conceituação, mas também por questionamento, brincadeiras, experiências e através do aprofundamento da visão e da estética e contextos epistêmicos e estéticos em torno do próprio processo artístico (Coessens, 2014, p. 8).

Em linha semelhante à proposta por Coessens, a pesquisadora brasileira Martha Ulhôa sugere a noção de *métodos artísticos*, concebidos como propostas construídas de forma “artesanal, exploratória e imersa nas características do próprio objeto ou processo artístico em estudo” (Ulhôa,

8

“And artistic research will, of course, draw from artistic sources, from research literature as well as from artistic processes and practices. Artistic research material could include the artifact, score or interpretation, pedagogical issues, the process of creation, the historical context, comparison with other interpretations or similar creations and study of the relationship between the artistic manifestation and its reception. Careful incorporation of these different source materials, comparison with similar research, engagement in critical thinking, making transverse interconnections and consciously applying feedback and control of the results will offer new outcomes and points of view in artistic research. By coupling its own organisation, direction and choice of the instruments of research with a background knowledge and critical assessment of what happens in other domains of research, artistic research can aspire to developing its own profile and methodology” (Coessens, Crispin e Douglas, 2009, p. 66-67).

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

2014, p. iv-v). A autora argumenta que, tanto no campo da arte (no sentido da criação e da originalidade), quanto no da ciência, o conhecimento não pode ser simplesmente transmitido, precisar ser incorporado e amadurecido. Nesse contexto, a formulação de *métodos artísticos* exige o domínio aprofundado das linguagens da arte, bem como a compreensão dos modos pelos quais artistas-pesquisadores lidam com questões como a delimitação do objeto, a relação entre sujeito e objeto, a objetividade e a subjetividade, a prática e a teoria, entre outros aspectos (Ulhôa, 2014, p. iv-v). A autora enfatiza, ainda, a importância de uma fundamentação consistente dos processos artísticos realizados, de modo a permitir sua validação coletiva por meio da comparação com outros “processos criativos ou artísticos-interpretativos reconhecidos como legítimos pela comunidade artístico-acadêmica” (Ulhôa, 2014, p. iv).

Ulhôa (2014) argumenta que cada objeto ou processo artístico é único e irrepetível, exigindo imersão e exploração atenta de suas particularidades e dos elementos que o constituem como tal. A autora também relativiza a noção de que uma pergunta de pesquisa deva ser formulada necessariamente antes do início da investigação. Em contextos artísticos, argumenta ela, a questão pode tornar-se evidente apenas ao final do processo, dada a dificuldade de se estabelecer um distanciamento crítico em relação a um objeto com o qual se mantém uma “relação visceral” (Ulhôa, 2014, p. iii).

Bragagnolo (2023) corrobora nossa percepção sobre a carência de estudos voltados à discussão dos métodos no campo da Pesquisa Artística em Música e considera urgente que essa lacuna seja enfrentada (Bragagnolo, 2023, p. 19). Em consonância com autoras como Coessens, Crispin e Douglas (2009), Coessens (2014), e Ulhôa (2014), ela argumenta que os métodos de uma Pesquisa Artística necessitam atender às particularidades de seu próprio campo:

A confluência entre os papéis de pesquisador e artista, assim como o entranhamento entre teoria e prática, tornam a PA [Pesquisa Artística] um campo que requer metodologias que atendam às suas próprias particularidades para que, assim, a unicidade do tipo de conhecimento que ela aporta possa realmente se fazer perceber ao mesmo tempo em que se constitua

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

sob bases sólidas que a posicionem enquanto pesquisa acadêmica. Desse modo, a própria existência da PA, como já dito anteriormente, desafia os métodos tradicionais da ciência moderna, fazendo necessária a reflexão sobre o tema (Bragagnolo, 2023, p. 5-6).

No contexto brasileiro, particularmente na área musical, é possível concordar com Cerqueira (2022), cuja análise se mostra pertinente inclusive para além dos exemplos por ele apresentados. Com base na experiência acumulada por meio da leitura de teses, dissertações, comunicações e artigos acadêmicos, observa-se a falta de familiaridade, por parte de muitos pesquisadores em formação (inclusive em nível de pós-graduação) com práticas e métodos de pesquisa, sendo que frequentemente são empregadas abordagens equivocadas em relação ao uso de tais métodos. Essa lacuna também se reflete no ensino de Metodologia da Pesquisa em Música, tanto na graduação quanto na pós-graduação. As fragilidades formativas nesse campo são significativas, com efeitos perceptíveis na definição dos objetivos dos projetos de pesquisa, na escolha dos procedimentos metodológicos e na qualidade geral dos textos produzidos pelos alunos. Essa constatação converge com as reflexões dos autores anteriormente discutidos, que apontam a ampliação do repertório metodológico dos pesquisadores em formação, por meio do diálogo com outras áreas do conhecimento, como condição fundamental para o desenvolvimento de abordagens adequadas à Pesquisa Artística. Sem uma real familiarização com métodos diversos, oriundos de outras tradições disciplinares, corre-se o risco de que a Pesquisa Artística continue marcada por fragilidades metodológicas e por uma posição epistemológica marginal no campo acadêmico.

2. Proposta de investigação

Nesta fase do estudo, adotamos procedimentos da Análise de Conteúdo, com base na proposta de Laurence Bardin (2016). Segundo a autora, a Análise de Conteúdo se trata de um conjunto de instrumentos metodológicos que se aplicam a discursos diversos, sendo que, em comum, esses instrumentos fazem parte de uma hermenêutica controlada que é baseada na *dedução* e na *inferência*, oscilando, enquanto esforço



Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

de interpretação, entre o rigor da objetividade e a fecundidade da subjetividade (Bardin, 2016, p. 15). A autora indica que o investigador tem a tarefa de *desocultar mensagens subjacentes às leituras habituais*. Cabe mencionar que as técnicas da Análise de Conteúdo proporcionam, para cada investigador, uma interpretação possível dos textos, sendo assim, um mesmo texto pode ser analisado de diferentes maneiras por diferentes investigadores.

Entre as diferentes técnicas disponíveis, optamos pela Análise Categorical, que consiste em desmembrar os textos em unidades de sentido e reagrupá-las segundo categorias específicas. As diferentes fases dessa abordagem do método são: (1) pré-análise, (2) exploração do material, (3) tratamento dos resultados, (4) inferência e interpretação. As atividades que são abarcadas pela pré-análise são: (1) leitura flutuante; (2) escolha dos documentos; (3) formulação de hipóteses ou objetivos; (4) referenciação de índices e elaboração de indicadores; (5) preparação do material (Bardin, 2016).

A *leitura flutuante* consiste em estabelecer contato com os documentos a serem analisados, conhecer o texto e se deixar levar pelas primeiras impressões e orientações (Bardin, 2016, p. 126). Em seguida se procede para a *escolha dos documentos*, estabelecendo um *corpus*, ou seja, o conjunto dos documentos levados em conta para que se realize a análise, com base em critérios estabelecidos, baseados na *regra da exaustividade e não seletividade; regra da representatividade; regra da homogeneidade; e regra de pertinência* (Bardin, 2016, p. 126-128). A *formulação das hipóteses e dos objetivos* acontecem de maneira orgânica, ou seja, nem sempre se tem uma hipótese construída antes do início das análises. Podem ser empregados procedimentos fechados (*técnicas taxonômicas*) e procedimentos de exploração (*dedução*) (Bardin, 2016, p. 129). A *referenciação dos índices e a elaboração de indicadores* consiste em realizar a escolha dos índices e sua organização sistemática. Para esse procedimento devem ser realizados recortes do texto, unidades comparáveis de categorização (Bardin, 2016, p. 130). A *preparação do material* pode ocorrer de forma física ou digitalizada, organizando efetivamente os textos que serão abordados.

Após a fase da pré-análise inicia-se a *exploração do material*, que consiste na aplicação das regras nela estabelecidas. Na terceira fase, que consiste no *tratamento dos dados*, se realiza a sua codificação, o que corresponde a uma transformação dos dados brutos do texto. Tal transformação ocorre por *recorte, agregação e enumeração* e permite que se atinja uma representação do conteúdo ou da sua expressão, assim, podendo indicar ao analista as características do texto (Bardin, 2016, p. 133).

Na fase de *tratamento dos dados* emprega-se processos distintos, entre eles, a categorização, que consiste em uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, que se dá por *diferenciação* e, em seguida, por *reagrupamento* segundo o gênero (*analogia*), com critérios previamente definidos (Bardin, 2016, p. 147). São estabelecidas classes que reúnem um grupo de elementos sob um título genérico, agrupamentos esses efetuados em razão das *características comuns destes elementos* (Bardin, 2016, p. 147). O critério de categorização pode ser *semântico, sintático, léxico e expressivo* (Bardin, 2016, p. 147). O critério empregado para realizar a categorização diz respeito *aos objetivos e propósitos da análise*, sendo assim, a mesma mensagem pode ser submetida a uma ou várias *dimensões* de análise (Bardin, 2016, p. 148)

A categorização pode empregar dois processos diversos: estabelecer previamente as categorias (*procedimento por caixas*); as categorias resultam da classificação analógica e progressiva dos elementos (*procedimento por acervos*) (Bardin, 2016, p. 149). Um conjunto adequado de categorias deve incluir as seguintes características: *exclusão mútua, homogeneidade, pertinência, objetividade e fidelidade, produtividade* (quando fornece resultados férteis – em índices de inferências, em hipóteses novas e em dados exatos) (Bardin, 2016, p. 149-150).

A partir dos resultados brutos obtidos na categorização, o analista pode iniciar a quarta e quinta fases do processo de análise, ou seja, *propor inferências e interpretações em função dos objetivos elencados*. Além disso, as análises podem originar novas perspectivas não pensadas anteriormente e propositivas de nova análise com o mesmo material selecionado.

Assim, segundo as indicações de Bardin (2016), como etapa inicial de trabalho, realizamos a leitura flutuante de todos os resumos, introduções e,

quando necessário, dos capítulos referentes à metodologia das monografias selecionadas. A partir dessa leitura, identificamos 35 categorias nas 9 teses e 51 nas 21 dissertações. Essas categorias foram elencadas com base em temáticas e discussões centrais abordadas nos capítulos mencionados. Em um momento posterior, essas categorias foram organizadas por afinidade em seis categorias finais, estruturadas como eixos de análise, a saber: (1) *Discussões teóricas e epistemológicas*; (2) *Conexões com outras áreas e práticas, subjetividade do pesquisador e conhecimento tácito adquirido*; (3) *Ações musicológicas realizadas durante a prática de pesquisa*; (4) *Ações musicais realizadas durante a prática de pesquisa*; (5) *Música e tecnologia*⁹; (6) *Produção artística gerada com a realização da pesquisa*.

Tal elaboração baseou-se na identificação de núcleos de sentido comuns entre as categorias iniciais, permitindo sua organização em blocos temáticos. Na sequência, procedeu-se à leitura integral de cada trabalho, com a seleção dos trechos que se relacionavam diretamente às categorias definidas. A partir da análise desses excertos, foi possível identificar as principais abordagens e tendências presentes nos textos, o que permitiu a construção de uma leitura crítica do *corpus*.

3. Principais tendências encontradas

As teses e dissertações analisadas apresentam, em sua maioria, um formato narrativo de escrita, com predominância do uso da primeira pessoa ou da voz passiva.¹⁰ A escolha desse estilo narrativo sugere uma adesão tácita à subjetividade do pesquisador como elemento constitutivo da investigação. Alguns textos aprofundam esse aspecto, como os de E. Santos (2020) e Oliveira (2021), que integram relatos pessoais em forma de diário do pesquisador e escrita epistolar. Também foram identificados poemas autorais, como nos trabalhos de Lopes (2020) e Mattos Neto (2020). Embora os conhecimentos tácitos não sejam frequentemente descritos de forma sistemática, eles se fazem notar nas experiências relatadas, como nos casos de Cerqueira (2019), com a edição de partituras, e de F. Santos (2020), com o uso de tecnologias aplicadas à composição. Observou-se que aspectos subjetivos e reflexões tácitas costumam emergir com mais evidência nas seções finais, especialmente nas conclusões dos trabalhos.

9

Este eixo foi identificado apenas nas dissertações de mestrado

10

Apenas o trabalho de Teruel Castellon (2022) alterna entre a primeira e a terceira pessoa.

A adoção do estilo narrativo parece favorecer uma relação mais direta e pessoal com os processos descritos, contribuindo para a construção do texto e a organização das ideias.

Outro traço relevante diz respeito ao caráter marcadamente interdisciplinar das pesquisas, sobretudo no diálogo com outras linguagens artísticas. Destacam-se, nesse aspecto, investigações que se articulam com as *artes da cena* (E. Santos, 2020; Oliveira, 2021; Leal David, 2022; Lenzi, 2019; Silva, 2019; Mattos Neto, 2020), bem como com as *artes visuais* (F. Santos, 2020) e a *literatura* (Lenzi, 2019; Silva, 2019). As apropriações dessas linguagens ocorrem de maneira fluida, seja como parte dos repertórios prévios dos autores, seja como resultado de experimentações realizadas no decorrer das pesquisas.

Constatou-se também uma ampla variedade temática, com grande diversidade de tópicos abordados. A maioria dos temas aparece de forma pontual, sendo discutida apenas em um único trabalho. Como temáticas e tópicos foram considerados os conceitos e discussões centrais das investigações. Tais conceitos foram elencados assinalando-os nos textos, enumerando-os e construindo uma tabela, em que se anotavam as suas recorrências de utilização. Cabe mencionar, no entanto, que conceitos e discussões subordinadas aos primeiros poderiam ter sido levadas em consideração de forma a adensar as análises realizadas. Entre os conceitos mais abordados, figuram: *Pesquisa Artística, autoetnografia, performance, dramaturgia, narratividade, processos colaborativos, currículos, criação, intertextualidade heurística para a criação, polifonia, macro-harmonia e criatividade*. Além desses, foram identificados outros 86 temas/tópicos distintos que consideramos centrais nos trabalhos, o que demonstra a pluralidade de interesses e enfoques. Embora essa diversidade indique uma inserção do conhecimento artístico em campos mais amplos, também evidencia a dispersão das discussões, o que pode sinalizar uma fragilidade no estabelecimento de agendas teóricas comuns e no fortalecimento de uma identidade epistemológica compartilhada entre os pesquisadores da área. Uma terceira hipótese, corroborada por Borgdorff (2012), indicaria tal diversidade em função da Pesquisa Artística ser um campo com potencial significativo de abrangência, mas ainda em construção.

No que se refere aos procedimentos metodológicos, um dos eixos de análise adotado foi o conceito de *ação musicológica*, tal como formulado pelo pesquisador Renato Borges (2019). Para o autor, trata-se de “toda e qualquer ação pontual realizada pelo pesquisador e necessária para dar seguimento à pesquisa musicológica que desenvolve” (Borges, 2019, p. 101).

Inspirados na noção de *ações musicológicas* proposta por Borges (2019), propusemos, como quarto eixo de análise, a categoria de *ações musicais*¹¹, entendidas como todo e qualquer agenciamento necessário por meio das práticas musicais para a realização da pesquisa. Consideramos que o conjunto dessas ações é o que permite delinear diferentes métodos artísticos, a partir da sistematização e teorização dos procedimentos adotados, bem como da comparação com processos semelhantes previamente legitimados na comunidade artístico-acadêmica, conforme sugerido por Ulhôa (2014). Por fim, há também ações que não tratam efetivamente de práticas musicais e/ou musicológicas, mas sim, extramusicais com interfaces musicológicas, que igualmente fazem parte dos processos investigativos.

Para fins de sistematização, algumas ações foram agrupadas sob categorias mais abrangentes (por exemplo: “criar partituras gráficas” e “criar partituras não convencionais” foram reunidas sob uma única rubrica). Reconhecemos, ainda, que muitas ações não foram explicitamente nomeadas nos textos, mas puderam ser inferidas a partir da descrição dos processos, como o “ensaio” no contexto das “performances e apresentações”. Deve-se notar que algumas ações musicológicas implicam na realização de ações musicais e, além disso, uma mesma ação pode ser simultaneamente caracterizada como musicológica ou musical, dependendo do foco e da função que assumem na estrutura da pesquisa. Ressaltamos que os quadros analíticos apresentados a seguir não pretendem esgotar as possibilidades de ação no campo, mas antes reunir exemplos significativos já validados por pesquisas anteriores (Ulhôa, 2014), oferecendo assim um repertório de referências para a construção metodológica em futuras investigações. Por essa razão, optamos em apresentá-las amplamente, evidenciando potenciais especificidades.

11

Esta formulação resulta de conversas e discussões com o pesquisador Renato Borges, que manifestou anuência em relação à transposição e adequação do conceito original ao escopo desta pesquisa.

Ações Musicológicas

Definir o recorte da pesquisa; contatar interlocutores; realizar conversas e entrevistas; confeccionar cadernos de campo; realizar gravações; elaborar álbum musical; realizar análise de partituras (harmônica, melódica, rítmica, fraseológica, formal, técnica); realizar análise de gravações (densidade, intensidade, forma, timbre, ponto de apoio, níveis narrativos); realizar análises comparativas músicas por meio da escuta de gravações; visualizar/analisar espectrogramas; descrever as peças em estudo; indicar aspectos geográficos relativos à origem das peças; indicar aspectos históricos das peças; indicar e descrever técnicas instrumentais; descrever idiomatismos instrumentais; ministrar aulas; elaborar concepção topológica do instrumento; editar partituras; comparar edições; elaborar edições; consultar a literatura especializada; buscar fontes de dados em bibliotecas; consultar acervos; catalogar memorial; inventariar obras de determinado compositor; descrever biografias e características dos compositores; elaborar sistemas notacionais; escutar analiticamente gravações; assistir analiticamente a vídeos; ler encartes; assistir a documentários, entre outras.

Ações Musicais

Delecionar o repertório; ordenar o repertório selecionado; elaborar roteiros do espetáculo; aprender um novo instrumento musical; ensaiar coletivamente com outros músicos; transcrever; compor; elaborar arranjos; reelaborar as peças; improvisar; realizar experimentações; adaptar material folclórico para execução instrumental; explorar instrumentos musicais e a voz; explorar outros instrumentos e/ou objetos; desenvolver determinada técnica instrumental ainda não dominada pelo músico; desenvolver determinada técnica instrumental estendida; escutar analiticamente gravações; comparar gravações; assistir analiticamente a vídeos disponíveis na internet; assistir a performances ao vivo; elaborar playbacks; elaborar tablaturas; assistir a aulas de instrumentos musicais; realizar apresentações presenciais ou on-line; realizar gravações; conectar movimentos corporais com movimentos musicais; elaborar história ou cena que dê sentido a determinado trecho musical; aplicar variações aos trechos musicais; apropriar-se de elementos da cultura popular; elaborar álbum musical; escutar gravações prévias das peças em estudo; definir instrumentação; memorizar as peças; dividir a peça em gestos musicais; transcrever músicas de ouvido; identificar e apresentar características musicais e técnicas das peças; manipular áudio digitalmente; adotar diferentes posturas corporais; explorar o corpo de maneiras não habituais; elaborar dramaturgia a partir dos sons; receber aulas de instrumento; preparar a voz; criar técnicas instrumentais ou vocais específicas; fazer marcações na partitura; ler traduções das indicações nas partituras; transpor; elaborar diagramas; realizar exercícios criativos; praticar em situações cotidianas; revisar e editar a obra, entre outras.

Ações extramusicais com interfaces musicológicas

Realizar conversas e debates com compositores e intérpretes; encomendar arranjos; realizar treinos funcionais; criar cronogramas de estudo; receber indicações dos orientadores; realizar conversações e debates com colegas; utilizar a inteligência artificial para a criação de partituras; preparar elementos extramusicais das performances; elaborar material iconográfico; produzir materiais para as redes sociais; escolher plataformas virtuais; apresentar materiais em plataformas virtuais, entre outras.

Não entraremos, neste momento, em exemplos específicos de cada ação identificada nos trabalhos analisados, em função das dimensões e dos objetivos deste texto. Entendemos, no entanto, que investigações futuras poderão reunir essas ações em grupos com características comuns. Para os propósitos da presente etapa, consideramos mais relevante oferecer uma visão panorâmica das ações mapeadas, de modo a situar o leitor quanto aos aspectos mais recorrentes nos materiais analisados.

Observamos que as *ações musicológicas* constituem parte significativa dos procedimentos descritos nos trabalhos, com ênfase na realização de *descrições e análises* de elementos musicais diversos. Tais *análises* são apresentadas por trechos e permeando o texto das monografias, a fim de ilustrar características específicas das obras em estudo, como nos textos de Brayner (2021) e Gonçalves (2022). É interessante ressaltar que os trabalhos reforçam a utilização das *análises* como ferramentas interpretativas. As *descrições* identificam características presentes nas peças em estudo, sem, no entanto, abordá-las de forma analítica pormenorizada.

Outro eixo importante diz respeito aos *processos de interlocução* e a confecção de registros da pesquisa. Os trabalhos indicam um elevado grau de participação coletiva, com destaque para os processos colaborativos, tematizados também como objeto de discussão teórica, a exemplo dos trabalhos de Mattos Neto (2020) e Oliveira (2021). A estratégia de registro dos acontecimentos abarcados pelas investigações é altamente relevante, apresentando-se em formatos variados, tais como: *cadernos de campo, cadernos de artista, gravações espontâneas em dispositivos móveis, registros audiovisuais de encontros colaborativos*, entre outros.

Destacam-se os trabalhos de Sánchez Montealegre (2018) e Ávila (2022), que exemplificam o uso expressivo desses recursos como parte integrante do processo investigativo.

Constatamos, ainda, a ampla diversidade de ações englobadas pelo fazer artístico imbricadas nas pesquisas em estudo. Essas ações, embora nem sempre sistematizadas com rigor metodológico, revelam a centralidade da *prática artística* como ponto de partida da investigação. Em grande parte dos textos, no entanto, as *ações musicais* não são acompanhadas de uma reflexão teórica suficientemente consistente. Em geral, as discussões são tomadas apenas como inspiração para a criação, sem conexão explícita com os procedimentos efetivamente realizados. Há, contudo, exceções, como os textos de F. Santos (2020) e Brayner (2021), que apresentam uma discussão mais consistente, articulando prática artística e reflexão teórica de maneira mais sólida. Destacamos, ainda, que a formulação das questões de pesquisa nem sempre se apresenta com clareza nos trabalhos analisados, o que constitui um dos desafios mais recorrentes.

Outro aspecto relevante diz respeito ao papel da *tecnologia*, que se revelou particularmente presente nas dissertações. Com efeito, a expressiva menção a recursos tecnológicos justificou sua inclusão como eixo específico de análise. Vale observar que muitos dos trabalhos em questão foram desenvolvidos durante a pandemia de COVID-19 (2020-2023), período que impôs restrições importantes à realização de atividades presenciais. Sendo assim, os trabalhos que não sofreram influência direta de tal contexto foram apenas os trabalhos defendidos em 2018, 2019 e parte de 2020. Os autores relatam adaptações significativas em seus procedimentos de pesquisa, com ênfase no uso de plataformas digitais de interação social, como ilustram os textos de F. Santos (2020) e Brayner (2021).

Além disso, observamos a aplicação de recursos tecnológicos voltados diretamente ao desenvolvimento dos processos artísticos, como no caso de Alves (2020) e F. Santos (2020). As limitações impostas pela pandemia impulsionaram os pesquisadores a explorar tecnologias antes pouco utilizadas em seus contextos criativos. Também se destaca a incorporação de recursos tecnológicos na apresentação final dos trabalhos: *links* e *QR Codes* para áudios e vídeos, *blogs*, álbuns virtuais, registros

cênico-musicais e outras produções foram amplamente utilizados junto aos textos.

A mediação tecnológica, tanto nas dissertações quanto nas teses, desempenhou um papel central na apresentação dos produtos gerados pelas pesquisas. Foram identificados vídeos com gravações finais das peças em estudo, *vídeos com exercícios técnico-musicais propostos durante a pesquisa, álbuns musicais virtuais das peças trabalhadas na pesquisa, catálogo bibliográfico sobre compositores em estudo, gravações de material audiovisual, blogs e sites*. Como materiais físicos, destacam-se *partituras (inclusive edições críticas), letras de canções desenvolvidas durante as pesquisas, imagens, libretos, desenhos, poemas e outros recursos iconográficos, utilizados como complemento às performances*. Em alguns casos, são mencionadas *apresentações públicas* e iniciativas que se configuram como um *laboratório de performance músico-teatral*.

4. Considerações finais

Neste artigo, apresentamos e discutimos a noção de *métodos artísticos*, tal como formulada por Ulhôa (2014) e, em perspectiva semelhante, por Coessens (2014), articulando essas contribuições à nossa própria investigação, a partir das evidências obtidas por meio de uma Análise de Conteúdo aplicada a um corpus de dissertações e teses selecionadas. As tendências observadas nos trabalhos analisados permitem identificar pontos de convergência com as ideias dessas autoras, contribuindo para o debate sobre a aplicabilidade e a formulação de *métodos artísticos* para a pesquisa em música.

Com base nos dados analisados, propusemos compreender os *métodos artísticos* como a combinação de três elementos principais: (1) o uso articulado de *ações musicológicas* (Borges, 2019), *ações musicais* e *ações extramusicais com interface musicológica* ao longo da pesquisa; (2) a organização e comparação dos processos de investigação com aqueles adotados em outras pesquisas similares; e (3) a teorização e reflexão crítica sobre essas práticas, visando à compreensão do próprio processo investigativo em seus contextos estéticos e epistemológicos. Destacamos ainda o caráter interdisciplinar dos trabalhos, o predomínio de narrativas

em primeira pessoa como forma de estruturação textual e a crescente centralidade da tecnologia, tanto nos processos de criação quanto na apresentação dos produtos de pesquisa.

A análise realizada, em articulação com nosso estudo anterior (Brietzke; Videira, 2025), no qual um número expressivo de pesquisadores mencionou a *prática artística* como parte de seus métodos de investigação, indica certa aderência à ideia de que os *métodos artísticos* podem ser formulados de maneira individualizada, respeitando as especificidades de cada pesquisa. Ainda que essa tendência se apresente de forma embrionária, ela indica caminhos promissores para o desenvolvimento de métodos coerentes com as práticas investigativas em música.

Entendemos que as diferentes soluções formais encontradas nos trabalhos analisados refletem tanto questões políticas quanto dificuldades e/ou fragilidades interpretativas de muitos pesquisadores diante dos métodos tradicionais. Por um lado, observa-se o esforço para legitimar a Pesquisa Artística no âmbito acadêmico, o que leva os autores a recorrer a abordagens mais reconhecidas, como é o caso da *autoetnografia* — mesmo quando estas não se ajustam plenamente aos seus objetos ou procedimentos. Por outro lado, torna-se evidente, em diversos casos, um uso protocolar e pouco aprofundado dessas abordagens, indicando uma apropriação parcial ou insuficiente de suas premissas teóricas, o que pode comprometer a coerência e a solidez das pesquisas realizadas.

Outro aspecto crítico refere-se à formulação das *questões de pesquisa*. Embora Ulhôa (2014, p. iii) argumente que tais questões possam emergir apenas no decorrer do percurso investigativo, consideramos fundamental que elas estejam, em algum momento, explicitadas com precisão. A ausência de uma questão de pesquisa bem definida pode comprometer a escolha de métodos e estratégias pertinentes, tornando menos consistente a construção argumentativa dos trabalhos. Em muitos dos textos analisados, a questão de pesquisa é apenas sugerida ou pode ser deduzida indiretamente pelos leitores, o que nos leva a supor que nem sempre os autores tenham plena consciência de sua centralidade.

Essas constatações corroboram os argumentos apresentados pelos autores discutidos ao longo do texto, que destacam a urgência de estudos

aprofundados e continuados acerca dos métodos utilizados na Pesquisa Artística. Defendemos, nesse sentido, que a discussão metodológica na pesquisa em música seja incorporada de maneira transversal à formação dos estudantes, e não restrita a disciplinas isoladas. Do mesmo modo, consideramos urgente ampliar o debate sobre os sentidos e usos da Pesquisa Artística no contexto universitário brasileiro, como propõe López-Cano (2024), abrangendo tanto os programas de pós-graduação acadêmicos quanto os profissionais, e reconhecendo a diversidade de perfis, práticas e objetivos que caracterizam esse campo.

Por fim, acreditamos que os resultados de pesquisa aqui apresentados, ao reunir dados concretos sobre práticas metodológicas em teses e dissertações da área, podem contribuir para o debate em torno da formulação de *métodos artísticos* (Ulhôa, 2014) no campo da Pesquisa em Música no Brasil. No entanto, como observam Coessens, Crispin e Douglas (2009), a construção de um perfil metodológico próprio para a Pesquisa Artística permanece como um desafio em aberto, que requer tanto reflexão teórica quanto experimentação prática. Por essa razão, reiteramos a importância de novos estudos que deem continuidade a esse esforço, ampliando o mapeamento das ações empreendidas, promovendo sua validação pela comunidade acadêmica e fomentando a construção coletiva de referenciais teórico-metodológicos consistentes.

Referências

- ALVES, Sara Alencar. Mulheres que criam com vozes. 2019. 107 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- ÁVILA, Alvanir Poster de. Máximas musicais: Processos criativos para o grupo Cesto Empírico em 36 músicas de 1 minuto. 2022. 237 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.
- BARDIN, Laurence. Análise de Conteúdo. Trad: RETO, Luis Antero; PINHEIRO, Augusto. São Paulo: Edições 70, 2016. 279 p.

BORGDORFF, Henk. The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012. 277 p.

BORGES, Renato Pereira Torres. Repertório Musicológico: conceituação e aplicações contemporâneas na pesquisa em música no Brasil. 2019. 343 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo. Pesquisa Artística no Brasil: Mapas, caminhos e trajetos. Orfeu, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 1- 29, 2022.

BRAGAGNOLO, Bibiana. A cartografia como método para a Pesquisa Artística: uma proposição teórico-conceitual. ARJ, Natal, v. 10, n. 2, p. 1-24, 2023

BRAYNER, Lucas Fontbonne. Tríptico para piano de Flávio Oliveira: a construção de um juízo crítico e estético de interpretação a partir da colaboração compositor-performer. 2021. 303f. Dissertação (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

BRIETZKE, Marta Macedo Brietzke; VIDEIRA, Mário. Pesquisa Artística nas teses e dissertações das universidades brasileiras entre os anos de 2018 e 2022. Revista Vórtex, Curitiba, v. 13, p. 1- 42, 2025.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. O Piano no Maranhão: uma pesquisa artística. Rio de Janeiro. 2019. 641 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Práticas Interpretativas, Performance Musical, Processos Criativos: mais uma reflexão sobre o intérprete e a academia. Orfeu, Florianópolis, v. 7, n. 2, p. 1-24, 2022.

COESSENS, Kathleen. A arte da pesquisa em artes: Traçando práxis e reflexão. Art Research Journal, Natal, v. 1/2, p. 1-20, 2014.

COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. The Artistic Turn: a Manifesto. Leuven: Orpheus Institut, 2009. 192 p.

GONÇALVES, Rafael. Storytelling e narratividade: análise musical e pesquisa artística na elaboração de repertório para violão e guitarra solo a partir de performances de Julian Lage e Jonathan Kreisberg. 2022. 413 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2022.

LEAL DAVID, Pedro. Trago notícias de outro lugar: produção de sentido na composição de uma peça de música-teatro. 2021. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

LENZI, Karin Salz Engel. Concerto Inesperado para ator, piano e ruídos: criação colaborativa de uma dramaturgia sonora. 2019. 109 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

LOPES, Jean. Memorial de performance dos cinco estudos para violão de Št pán Rak. 2020. 230 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rúben. ¿Quién soy como artista? Poniendo en práctica la investigación artística formativa en música. Madrid: Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid. 2024.

MATTOS NETO, José Pereira de. A muitas vozes: composição como encontro. 2020. 124 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

OLIVEIRA, Evanise Figueiredo de. Tijolo por tijolo na construção de um projeto sonoro: materiais e procedimentos na música de cena da peça teatral O avesso do claustro. 2021. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

SÁNCHEZ MONTEALEGRE, Natalia. Difracción de Sergio Murillo Jerez: una aproximación a posibles articulaciones entre las partes notadas y la improvisación. 2018. 125 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2018.

Em busca de métodos artísticos para a Pesquisa em Música no Brasil:
considerações a partir de uma análise de conteúdo

Marta Macedo Brietzke
Mário Videira

SANTOS, Efraim. O corpo que atua, toca e dança em Der Kleine Harlekin de Stockhausen: uma autoetnografia performática do processo de criação artística. 2022. 111 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SANTOS, Giovanna Lelis Airoidi. Imagens e música: estudo conceitual e invenções musicais. 2022. 250 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SILVA, Dario Rodrigues. Processos criativos colaborativos na música contemporânea: dois estudos de caso. 2019. 378 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

TERUEL CASTELLON, Marco Ernesto. Psicoses Interpretativas: por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão. 2022. 124f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Pesquisa artística: editorial. Art Research Journal, Natal, v. 1/2, p. i-vi, 2014.

A Escuta Pelos Olhos: Panorama dos estudos em Música e Pupilometria

Listening Through the Eyes:
An Overview of Studies on Music and Pupillometry

Max Hebert Teixeira Silva¹
Carlos Ernest Dias²

Resumo

Partindo de uma concepção ampliada de musicologia como “ciência da música”, os autores defendem que abordagens baseadas nas ciências naturais e experimentais (psicologia, neurociências, psicoacústica, biometria, psicometria) também pertencem legitimamente ao campo musicológico, ao lado das tradições histórico-culturais e antropológicas mais consolidadas nas universidades brasileiras. Contextualiza-se a musicologia contemporânea como campo interdisciplinar que integra abordagens históricas, analíticas, etnomusicológicas, cognitivas e performativas, situando a pupilometria - mensuração da dilatação pupilar como indicador de esforço cognitivo, atenção, excitação emocional e engajamento - dentro da musicologia sistemática científica. A seguir, apresenta uma revisão integrativa das pesquisas interdisciplinares que relacionam música e pupilometria. Destaca-se o potencial da pupilometria como ferramenta para investigar processos cognitivos e afetivos, oferecendo indicadores objetivos de envolvimento musical e sugerindo novos protocolos de pesquisa no contexto brasileiro.

Palavras-chave: Musicologia; Pupilometria; Música; Etnomusicologia

Abstract

Starting from an expanded conception of musicology as the “science of music”, the authors argue that approaches grounded in the natural and experimental sciences (psychology, neuroscience, psychoacoustics, biometrics, psychometrics) also legitimately belong within the musicological field, alongside the long-standing historical-cultural and anthropological traditions within Brazilian universities. Contemporary musicology is contextualized as an interdisciplinary field that integrates historical, analytical, ethnomusicological, cognitive and performative approaches, situating pupillometry - the measurement of pupil dilation as an indicator of cognitive effort, attention, emotional arousal and engagement - within scientific

1

Licenciado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Ator formado pelo Curso Técnico do Teatro Universitário (T.U) da UFMG; Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (PPGArtes-UEMG); acordeonista, compositor e produtor cultural.

2

Músico de sopros, arranjador, professor e compositor. Doutor em Música pela UFMG (2017), Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF (2004) e Bacharel em oboé pela UFMG (1987). Desenvolve atividades interdisciplinares de ensino, pesquisa e extensão, unindo Músicas, Culturas e Educação, entre as quais o evento Tocar e Ouvir e o projeto EDUCAMUSE – Ação Musical Socioeducativa



systematic musicology. It then presents an integrative review of interdisciplinary research relating music and pupillometry. The potential of pupillometry as a tool to investigate cognitive and affective processes is highlighted, offering objective indicators of musical involvement and suggesting new research protocols in the Brazilian context.

Keywords: Musicology; Pupillometry; Music; Ethnomusicology.

Introdução

A música não se percebe apenas pelos ouvidos. Podemos dizer que também se percebe a música pela pele, pois sabemos que surdos podem sentir a vibração do som e reagir ao ritmo, e sentimos arrepios quando uma música nos afeta profundamente (LAENG et al., 2016). Pela cognição, percebe-se a música em graus distintos de profundidade, pois estudos indicam que quando um sujeito tem prévio conhecimento da canção ou da melodia, o reconhecimento da música o toca e afeta em níveis diferenciados (JAGIELLO et al., 2019; WEISS et al., 2016). E a música também se percebe pelo olho, pois precisamente interfere na dilatação da pupila, que varia de acordo com a música, se mostrando assim como um importante termômetro da percepção musical (GINGRAS et al., 2015). Se a percepção musical ultrapassa o que é captado pelo aparelho auditivo, podendo ser sentida na vibração corporal, modulada por memória, expectativa, reconhecimento, e registrada indiretamente por respostas fisiológicas, entre elas, os arrepios e a variação do diâmetro pupilar, temos *nestes dados biométricos* importantes indicadores para melhor compreender a música. A pupila dilata diante de alterações de carga cognitiva, surpresa, emoção, esforço atencional, bem como sob substâncias psicoativas e estímulos significativos (por exemplo, vozes ou músicas familiares). Escutamos pelos olhos - parafraseando o estudo de Gingras (2015), *The eye is listening* - e as pesquisas têm mostrado a possibilidade de mapear a experiência musical a partir de marcadores oculares que refletem estados internos associados à escuta, interpretação ou criação musicais. Assim, este artigo pretende ser uma revisão integrativa dos estudos interdisciplinares envolvendo pupilometria e música.

No entanto, temos a impressão que esse tipo de abordagem na confluência entre ciências naturais e música parece ser menos comum nos

programas de pós-graduação no Brasil. Uma busca por trabalhos científicos no Google Acadêmico usando as palavras-chave “pupilometria” e “música” apresenta 3.930 resultados em inglês contra apenas 46 em português, e nenhum resultado no portal de periódicos da CAPES e Scielo. Então, para tentar entender essa lacuna, por meio de consultas em repositórios online, fizemos um apanhado das possibilidades de estudo em música e pupilometria, sem pretender exaurir o tema, para entender em qual área e subárea se enquadram os estudos em pupilometria. Por fim, através de uma revisão integrativa apresentamos resumidamente alguns estudos que se debruçaram nessa temática e apontamos algumas possibilidades de projetos de pesquisa em pupilometria e música.

2. Musicologia

Um das principais frentes de pesquisa em música acontece no âmbito da musicologia. Como aponta Bromberg (2011), na Europa a Musicologia estava ligada ao departamento de Filosofia. Musicologia e Música eram áreas independentes. Já no Brasil, de acordo com o CNPq, a Musicologia é uma subárea da Música, sob a grande área de Linguística, Letras e Artes (BROMBERG, 2011, p.417). No verbete *Musicology* do Grove Music (DUCKLES et al., 2020) a musicologia é apresentada como o estudo sistemático da música em suas múltiplas dimensões - históricas, analíticas, culturais, interpretativas e performáticas, não se restringindo à história da música, mas abarcando também reflexões teóricas, filosóficas e metodológicas. Em *Musicology*, Joseph Kerman (1987) faz uma crítica à forma como a disciplina vinha sendo praticada até então e distingue duas tendências principais: a musicologia histórica tradicional, centrada em edição de textos, biografias e cronologias; e a análise teórica, de base formalista. Para Kerman, ambas eram limitadas porque evitavam questões de valor estético, interpretação crítica e relevância cultural. O autor propõe uma “crítica musical” (*criticism*) como alternativa: uma abordagem mais engajada, para além da mera documentação ou formalismo, incorporando juízo de valor, interpretação e diálogo com outras áreas das humanidades.

De fato, o senso comum tende a restringir a musicologia aos métodos das ciências humanas e sociais: possivelmente devido à quantidade de

produção nessa área; ou porque, como aponta Bromberg (2011, p.416), a musicologia foi desenvolvida nos países anglo-saxões com um forte viés histórico, fato é que a primeira associação que se faz é com a história da música ou com estudos que abordam aspectos contextuais, como histórico, cultural, social, antropológico, analítico e outras interpretações da música. Tal impressão do senso comum tem eco no artigo de Volpe (2007, p. 109) ao afirmar que a pesquisa musicológica brasileira tem se polarizado em duas vertentes: a sócio antropológica (etnográfica) e a histórica. Porém, também as ciências naturais, quando investigam a música, estão dentro do escopo da musicologia. Como lembra Kerman (1987), ao remontar as origens da disciplina no século XIX, musicologia é *Musikwissenschaft* (Ciência da Música), “incluindo o pensamento, pesquisa e conhecimento de todos os aspectos possíveis da música” (KERMAN, 1987, p.1). Se perguntarmos à inteligência artificial o que é musicologia, a resposta diz: “é o campo do conhecimento que estuda a música em suas múltiplas dimensões, de forma sistemática e científica. O termo deriva de *musicologia* (do grego *mousikē* = música + *logos* = estudo, discurso), e pode ser entendido como a ‘ciência da música’”. Assim, também a pupilometria quando usada para compreender a música deve ser compreendida dentro da musicologia, sendo a musicologia, em suma, “a ciência da música”.

Considerando que a musicologia é “um campo originalmente mais apto ao intercâmbio com outras áreas” (CABRAL, 2012, p.133), abrangendo aspectos sociais, históricos, poéticos, criativos, cognitivos, etc; e reunindo um conjunto de técnicas diversas, podemos pensar que a musicologia já nasceu interdisciplinar por ser a interação entre duas ou mais disciplinas, com troca de métodos e conceitos (FAZENDA, 2002). Nos últimos anos, observa-se também uma tendência ao uso de métodos multidisciplinares, nos quais a música é estudada em diálogo com mais áreas simultâneas numa justaposição de disciplinas em torno de um mesmo objeto ou problema, sem necessariamente haver integração conceitual ou metodológica entre elas, quando cada disciplina contribui com sua própria abordagem de maneira paralela (VOLPE, 2019). Observa-se também tendências transdisciplinares, nas quais ficam borradas as fronteiras das disciplinas, incluindo também saberes extra-científicos (NICOLESCU, 1999; CABRAL, 2014, p. 138). Nessa perspectiva, antropologia, sociologia, filosofia, estudos de gênero

e performance, a análise crítica, os estudos de recepção e as abordagens culturais, cognitivas, pós-coloniais ganham espaço, ampliando o escopo da musicologia para além da obra musical em si.

O musicólogo austro-húngaro Guido Adler (1855-1941) elaborou em 1885 a primeira taxonomia da musicologia, classificando e distinguindo três grandes ramos de atuação da disciplina: a musicologia histórica, a musicologia sistemática e a musicologia comparada (CABRAL, 2014). Em *Música e discurso: para uma semiótica da música* (1996), Jean-Jacques Nattiez diz que, de acordo com a especificidade, a musicologia é dividida entre as abordagens histórica, analítica e etnomusicológica (ou antropológica). Para ele, cada campo, isoladamente, apresenta limitações: a histórica tende a se concentrar em fatos e biografias, a análise formal seria míope pois focaliza estruturas sem considerar contexto, e a etnomusicologia observa práticas sem integrar análise ou significado. Numa crítica à fragmentação da musicologia tradicional, Nattiez (1996) propõe, então, a *semiologia musical*, que articula os três níveis - poético, empírico e semiótico - numa abordagem que considere a música como um sistema de signos capaz de ser analisado em múltiplos níveis de significado. Ele propõe integrar perspectivas históricas, analíticas e culturais, superando a fragmentação da disciplina, permitindo compreender a música em suas dimensões formais, performativas e significativas, promovendo uma abordagem integradora, crítica e contextualizada. Dessa forma, considerando as três abordagens propostas por Nattiez (1996), a saber, *musicologia histórica, analítica e etnomusicológica*, resta saber: onde se encaixaria as ciências naturais e experimentais quando usadas para compreender tanto as obras musicais quanto os contextos nos quais elas são produzidas, transmitidas e recebidas? Assim, a pupilometria, que é nosso foco neste artigo, estaria incluída na *musicologia sistemática*, se aproximando também dos estudos sobre a Cognição musical e dos estudos sobre a saúde do músico.

2.1 Musicologia Sistemática

A *musicologia sistemática* é inicialmente demarcada por Adler (1885) como “focada na investigação de leis que a regiam através dos diversos



períodos e na descoberta da verdade e da beleza” (*apud* BROMBERG, 2011, p.416). A musicologia sistemática é descrita por Cabral (2014) como a abordagem científica e empírica da música, que envolve áreas como psicologia, sociologia, acústica, matemática, lógica, física, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, computação, tecnologia, etc (CABRAL, 2014). Parncutt (2012, p. 151) propõe uma taxonomia para a musicologia sistemática, distinguindo entre *musicologia sistemática científica*, de caráter empírico e baseada em métodos majoritariamente quantitativos das ciências “duras” (psicologia empírica, psicometria, sociologia, acústica, neurociências, computação, entre outras), e *musicologia sistemática humanista*, de orientação subjetiva e filosófica, que dialoga com metodologias das ciências humanas, como estética, semiótica, hermenêutica, crítica musical e estudos culturais e de gênero, incluindo a chamada “nova musicologia” das décadas de 1980 e 1990, quando a música começa a ser estudada considerando o seu contexto social (CABRAL, 2014, p. 132). Buscando compreender a música por meio de métodos científicos, a musicologia sistemática investiga, por exemplo, como os seres humanos percebem sons, como o cérebro processa estruturas musicais ou como algoritmos podem analisar grandes acervos musicais.

Talvez a obra mais difundida que trata de diversos aspectos e exemplos sobre musicologia sistemática científica seja *Alucinações Musicais*, de Oliver Sacks (2007). Na obra, que se tornou *best seller*, o neurologista investiga a relação entre música e cérebro humano, explorando como experiências musicais são capazes de revelar os mistérios da mente. A partir de relatos clínicos, histórias pessoais e reflexões filosóficas, Sacks constrói um texto acessível de divulgação científica, ao mesmo tempo rigoroso e didático, aproximando ciência e música. O livro reúne uma série de casos clínicos reais de pacientes que apresentam fenômenos neurológicos ligados à música: desde indivíduos que passam a ouvir melodias inexistentes (daí o título *Alucinações Musicais*), até aqueles que adquirem habilidades musicais súbitas após lesões cerebrais. Há capítulos dedicados a temas como a epilepsia musicogênica, a música na doença de Parkinson, no autismo, na amnésia, bem como relatos de pessoas com *ouvido absoluto*, sinestesia ou que apresentam uma musicalidade exacerbada por motivos genéticos ou após acidentes. O autor não se limita à descrição clínica, mas valoriza a

dimensão subjetiva e afetiva da experiência musical. A música, aqui, não é apenas um objeto neurológico, mas um elemento essencial da identidade e da memória, por exemplo quando o autor demonstra que a música pode resistir onde a linguagem falha, como no caso de pacientes afásicos ou com Alzheimer, para quem melodias familiares continuam acessíveis quando palavras já não são. Este livro, embora não se aprofunde tanto em mecanismos neurológicos e detalhes dos métodos de pesquisa, apresenta diversos casos em diálogo com a literatura especializada e indica caminhos para especializar-se nos diversos fenômenos relatados, sendo ao mesmo tempo uma leitura simples e um manual para a musicologia sistemática.

Na defesa da musicologia sistemática, David Huron (1999) propõe uma abordagem renovada para a musicologia, integrando métodos empíricos à análise musical com o argumento que a musicologia sistemática pode adotar uma postura científica, fundamentada na observação rigorosa e na quantificação de dados musicais, ao mesmo tempo em que reconhece a importância do contexto cultural e social da música. Huron destaca que, embora o pós-modernismo critique a objetividade científica, a musicologia pode se beneficiar da aplicação de métodos quantitativos, como a análise estatística de grandes *corpora* musicais, para identificar padrões e tendências que podem passar despercebidos em análises qualitativas tradicionais. Em suma, Huron (1999) propõe uma musicologia que combina rigor científico com sensibilidade cultural, defendendo a integração de métodos empíricos para enriquecer a compreensão da música em suas diversas dimensões.

A seguir, pretendemos fazer um pequeno apanhado dos estudos em música em relação às chamadas ciências experimentais envolvendo a pupilometria, pesquisas que se propõem aplicar à experiência musical métodos de mensuração sistemática da pupila como “janela da alma”, indicadora de estados cognitivos. Assim, o objetivo é apresentar aos estudiosos da música algumas possibilidades e protocolos de pesquisa ancorados nas ciências biológicas, na psicologia e na psicometria - que como veremos a seguir, é um campo ainda muito incipiente nas universidades brasileiras.

3. Música e Pupilometria

O trabalho de Slaughter (1954) é considerado por Gingras (2015) o pioneiro a investigar de forma sistemática a relação entre estímulos musicais e alterações no diâmetro pupilar. O autor utilizou gravações musicais apresentadas a participantes em ambiente controlado e registrou, por meio de técnicas de fotopupilometria disponíveis à época, variações no tamanho da pupila em função da escuta. O estudo compara música estimulante (*stimulative*) com música sedativa (*sedative*), e observa as respostas pupilares sob essas condições. Os resultados indicaram que a música é capaz de provocar dilatações pupilares mensuráveis, fenômeno interpretado como marcador de excitação autonômica.

Em seu livro *Rápido e Devagar: duas formas de pensar*, Daniel Kahneman (2012) narra como desenvolveu o primeiro laboratório de pupilometria, que mais parecia um consultório de oculista: a pupila era uma boa medida de excitação física que acompanha o esforço mental: “Temos uma janela para sua alma” (ECKHARD *apud* KAHNEMAN, 2012, p.45). De lá pra cá, os equipamentos para medir a dilatação da pupila ficaram mais portáteis e conectados, e se outrora mais se parecia um consultório de oculista, hoje esse aparelho é semelhante a um óculos, que envia para um *software* informações de *eye tracking* (ou rastreamento ocular)³ e da dilatação da pupila (pupilometria).

Kahneman (2012), em seus estudos de pupilometria, diz que existe uma “economia da atenção”, na qual manter a atenção, executar tarefas, calcular, interpretar, são exercícios que consomem energia (glicose). O estudo de Danziger et al. (2011) mostra que juízes de direito com fome e cansados tendem a ser mais pesados em seus julgamentos. Este estudo analisou mais de mil decisões de juízes israelenses em audiências de liberdade condicional e apontou que as chances de concessão de liberdade caem drasticamente à medida que o dia avança, atingindo quase zero antes das pausas para refeição. Após as pausas, as chances de concessão voltaram a níveis elevados, sugerindo que a fadiga mental e a falta de alimentação influenciam negativamente as decisões judiciais. (DANZIGER *et al.*, 2011).

A atenção é algo fundamental para a fruição artística - captá-la e mantê-la é o objetivo de toda arte performática. Porém, a atenção humana

3

Eye tracking (rastreamento ocular) é uma técnica utilizada para registrar e analisar os movimentos dos olhos durante a observação de estímulos visuais ou audiovisuais. Permite investigar atenção, percepção, cognição e processos emocionais, sendo aplicada em áreas como psicologia, neurociência, marketing, design e musicologia (Duchowski, 2007).

é limitada e preguiçosa, como mostra Kahneman (2012). Um interessante experimento conhecido como “gorila invisível” pediu aos voluntários em uma partida de basquete que se concentrassem na tarefa de contar quantos toques a equipe de branco dava na bola. No meio da partida, um sujeito fantasiado de gorila atravessa a quadra. Ao final, se perguntava aos voluntários quantos toques haviam contado, o que era prontamente respondido. Questionados se algo de excepcional havia acontecido, mais da metade dos participantes responderam que nada de extraordinário havia sido notado, evidenciando a falibilidade da atenção humana. O estudo revelou como a atenção seletiva pode nos tornar “cegos” para eventos inesperados que ocorrem bem diante de nossos olhos. A atenção é preguiçosa e ultra focada (CHABRIS & SIMONS, 2010).

Visto que quando estamos atentos nossa pupila está dilatada, há estudos recentes que investigam a relação entre pupilometria e arte, explorando como a dilatação pupilar pode refletir respostas emocionais e cognitivas a estímulos artísticos. Castellotti *et al.*, 2021 investigou como a percepção de movimento implícito em pinturas figurativas e abstratas afeta a dilatação pupilar. Os resultados indicaram que a percepção de movimento nas obras de arte induziu respostas pupilares distintas, sugerindo que a interpretação visual de obras de arte pode envolver processos cognitivos complexos que afetam a atividade do sistema nervoso autônomo (CASTELLOTTI *et al.*, 2021).

Estudos demonstram que a pupilometria é uma “janela para a alma” (KAHNEMAN, 2012) e está se consolidando como uma ferramenta valiosa para avaliar funções neurológicas, cognitivas e emocionais, com aplicações que vão desde o diagnóstico de lesões cerebrais até o entendimento de processos atencionais e de aprendizagem (ANSANI *et al.*, 2020; BISHOP *et al.*, 2021; BOWLING *et al.*, 2019; CASTELLOTTI *et al.*, 2021; GINGRAS *et al.*, 2015, JAGIELLO *et al.*, 2019; LAENG *et al.*, 2016; WEISS *et al.*, 2016; VANZELLA *et al.*, 2022). Fisiologicamente, nossa pupila dilata quando estamos excitados, atentos, interessados, ameaçados ou quando estamos sob efeito de algumas substâncias, como os chamados psicodélicos clássicos (LSD, ayahuasca, mescalina, psilocibina e outros).

Na relação com a música, sob o título “*The Eye is listening: Music-Induced Arousal and Individual Differences Predict Pupillary Responses*”, ou em tradução livre “*O olho está ouvindo: excitação induzida pela música e diferenças individuais predizem respostas pupilares*” (GINGRAS et al., 2015), este estudo mediu as dilatações pupilares provocadas por trechos musicais curtos, normalizados quanto à intensidade e selecionados por sua uniformidade estilística. Para tanto, os pesquisadores conduziram o experimento em duas etapas. Na primeira, trinta participantes (15 mulheres e 15 homens) avaliaram oitenta trechos curtos de música clássica quanto à sensação de excitação, tensão, agradabilidade e familiaridade que despertavam. Na segunda etapa, outros trinta participantes (igualmente 15 mulheres e 15 homens) ouviram os mesmos trechos enquanto tinham a dilatação pupilar registrada. Investigou-se o papel de características específicas do ouvinte, como humor, reatividade ao estresse, papel autodeclarado da música na vida, apreciação pelos trechos selecionados, bem como as respostas subjetivas à música nas respostas pupilares. Os resultados apontaram que indivíduos que atribuíram maior importância à música em suas vidas apresentaram maiores dilatações pupilares. Além disso, trechos percebidos como mais excitantes ou tensos pelo grupo da primeira etapa também induziram dilatações mais amplas no grupo da segunda etapa. Contudo, observou-se que quando os trechos eram altamente apreciados, o efeito da excitação e da tensão na dilatação pupilar foi atenuado, sugerindo um papel moderador da apreciação musical. Outro dado relevante foi a diferença entre gêneros, com homens apresentando dilatação pupilar superior à das mulheres.

Weiss et al. (2016) mostra que nossa pupila dilata quando ouvimos vozes e músicas familiares. Posteriormente, o estudo de Jagiello et al. (2019) confirmou os resultados encontrados por Weiss et al. (2016) sobre as reações pupilares a sons familiares e não familiares. Jagiello et al. (2019) investigou as respostas neurais rápidas a músicas familiares e não familiares utilizando eletroencefalografia (EEG) e pupilometria. Os participantes ouviram trechos de 750 milésimos de segundos (0,75 segundos) de músicas familiares e não familiares, apresentados em ordem aleatória. As respostas pupilares mostraram maior taxa de dilatação para músicas familiares entre 100-300 milésimos de segundos após o início do estímulo, indicando ativação mais

rápida da rede autonômica de saliência. As respostas cerebrais medidas por EEG diferenciaram músicas familiares e não familiares a partir de 350 milésimos de segundos após o início, com um padrão de ativação semelhante ao encontrado em paradigmas clássicos de recuperação de memória “velho/novo”⁴, sugerindo que o reconhecimento de trechos musicais breves e apresentados aleatoriamente envolve processos semelhantes aos da memória episódica (Jagiello *et al.*, 2019).

A pupilometria já foi aplicada à música para entender esse gasto de energia física e cognitiva que a performance demanda (BISHOP *et al.*, 2021). Este estudo examinou como diferentes demandas cognitivas e motoras influenciam o esforço mental de músicos durante uma apresentação de quarteto de cordas. Os pesquisadores coletaram dados de dilatação pupilar, captura de movimento e gravações de áudio-vídeo de um quarteto de cordas durante ensaios e apresentações ao vivo. Além disso, dados de pupilometria foram coletados de ouvintes treinados musicalmente que ouviram as gravações de áudio das apresentações. Os resultados mostraram que o esforço mental dos músicos estava relacionado ao esforço corporal (movimento da cabeça e dos braços), à dificuldade expressiva e à complexidade musical. Por exemplo, os violinistas apresentaram maior dilatação pupilar quando desempenhavam o papel de solistas, sugerindo um aumento na excitação e no esforço mental ao liderar o grupo. Além disso, os ouvintes também mostraram variações na dilatação pupilar, especialmente em resposta à dificuldade expressiva da música. Este estudo mostra como tecnologias de rastreamento ocular e pupilometria podem ser usadas como ferramentas para investigar o processamento cognitivo durante a performance musical, fornecendo *insights* sobre os fatores que influenciam o esforço mental de músicos e ouvintes. Além disso, destaca-se que os dados da pupilometria podem ser cruzados com a análise formal, como foi realizado no estudo ao associar a dilatação pupilar com o grau de dificuldade do trecho.

O estudo intitulado “*How Soundtracks Shape What We See: Analyzing the Influence of Music on Visual Scenes Through Self-Assessment, Eye Tracking, and Pupillometry*”, algo como “*Como trilhas sonoras moldam o que vemos: analisando a influência da música em cenas visuais por meio de autoavaliação, rastreamento ocular e pupilometria*” (ANSANI

4

O paradigma “velho/novo” é um procedimento experimental clássico no estudo da memória, no qual participantes devem distinguir estímulos previamente apresentados (“velhos”) de estímulos inéditos (“novos”). Esse método permite avaliar a precisão do reconhecimento, a ocorrência de falsos alarmes e os processos cognitivos envolvidos na recuperação da memória.

et al., 2020) investigou como diferentes trilhas sonoras (melancólica ou ansiosa) influenciam a percepção visual e emocional de cenas de filmes. Os resultados mostraram que a música melancólica aumentou a empatia dos participantes pelo personagem principal, enquanto a música ansiosa teve o efeito oposto. Além disso, a dilatação pupilar foi maior durante a escuta da música ansiosa, indicando maior esforço mental e engajamento emocional.

O artigo *"Music chills: The eye pupil as a mirror to music's soul"*, em tradução livre algo como *"Arrepios musicais: a pupila do olho como um espelho para a alma da música"* (LAENG et al., 2016), o artigo avaliou se as respostas estéticas de "arrepio" induzidas pela música, que normalmente correspondem a experiências emocionais de pico, podem ser monitoradas objetivamente pelo grau de dilatação pupilar. Os participantes ouviram músicas escolhidas por eles mesmos versus músicas de controle escolhidas por outros participantes. O experimento incluiu uma condição ativa em que os participantes pressionavam as teclas para indicar quando experimentavam calafrios ou "arrepios" e uma condição passiva (sem pressionamentos de teclas). Calafrios foram relatados com mais frequência para músicas auto-selecionadas do que músicas de controle. O diâmetro da pupila foi medido simultaneamente por um rastreador ocular enquanto os participantes ouviam cada uma das músicas. O tamanho da pupila foi maior dentro de janelas de tempo específicas em torno dos eventos de calafrio, conforme monitorado por respostas-chave, do que em comparação com o tamanho da pupila observado durante a audição de músicas 'passivas'. Além disso, houve uma relação clara entre o diâmetro da pupila dentro das janelas de tempo relacionadas ao calafrio durante as condições ativas e passivas, descartando assim a possibilidade de que a dilatação das pupilas relacionadas ao calafrio fossem um artefato de fazer uma resposta manual. Esses achados sugerem fortemente que os calafrios musicais podem ser visíveis nas mudanças momento a momento no tamanho das respostas pupilares e que um papel neuromodulador do sistema central de norepinefrina está, portanto, implicado nesse fenômeno.

Bowling et al. (2019) investigou a relação entre percepção de "groove" (entendido como a tendência da música a induzir movimento corporal) e a dilatação pupilar como indicador fisiológico de excitação. Foram apresentados aos participantes trechos musicais variando em

níveis de groove (alto e baixo), enquanto a pupilometria registrava respostas pupilares em tempo real. Além disso, os participantes avaliaram subjetivamente os estímulos musicais em termos de desejo de movimento e excitação percebida. Os resultados mostraram que músicas com alto groove provocaram maior dilatação pupilar em comparação às de baixo groove, sugerindo maior ativação do sistema nervoso autônomo. Os autores interpretam esse efeito como evidência de envolvimento do sistema noradrenérgico, responsável pela modulação da excitação fisiológica e da atenção, no vínculo entre música rítmica e movimento corporal.

No Brasil, até onde averiguamos através das buscas das palavras-chave “pupilometria” e “música” nos repositórios, há poucos exemplos de estudos que usam a pupilometria como ferramenta para compreensão da música. O grupo *Neuromúsica* da UFABC tem realizado experimentos que envolvem medições de diâmetro pupilar em tarefas de percepção musical no estudo *“Perception and identification of tones in different timbres: using pupil diameter to investigate absolute pitch ability”*, ou *“Percepção e identificação de tons em diferentes timbres: uso do diâmetro pupilar para investigar a habilidade de ouvido absoluto”* em tradução livre (VANZELLA et al., 2022). O estudo investigou como pessoas com ouvido absoluto, que é a capacidade de identificar e reproduzir alturas sem esforço e sem referência externa, processam tons em timbres distintos (piano e voz), analisando não só a precisão das respostas, mas também o esforço cognitivo medido pela dilatação da pupila. Para isso, 18 músicos realizaram um teste de identificação de alturas, enquanto eram registradas sua acurácia, tempo de resposta e respostas pupilares. Os resultados revelaram tempos de resposta significativamente maiores para tons vocais em comparação aos tons de piano. No entanto, não houve diferença na precisão ao comparar a identificação de alturas em tons de piano e vocais. No nível psicofisiológico, as respostas pupilares foram significativamente diferentes entre as condições de timbre, com maior dilatação da pupila para tons vocais do que para tons de piano, o que demonstra um maior esforço cognitivo para identificar a nota pela voz em comparação com o piano. Também observou-se um efeito da cor da tecla (se os tons correspondiam a notas brancas/diatônicas ou pretas/cromáticas na escala de Dó maior) sobre a dilatação pupilar, revelando-se maior dilatação para alturas correspondentes às

teclas pretas em comparação às brancas. Essas descobertas ampliam o conhecimento atual sobre como as notas com variação timbrística são processadas por músicos com diferentes graus de ouvido absoluto e abrem novas perspectivas para a investigação de possíveis mecanismos cognitivos que participam do processamento da voz humana e dos timbres musicais em indivíduos com ouvido absoluto.

Como possibilidade de novos estudos, podemos apontar algumas ideias de pesquisa que poderão se desenvolver em protocolos de estudos que cruzam a música com as informações que a dilatação da pupila pode nos fornecer. Por exemplo, podemos comparar a escuta de intérpretes ao vivo *versus* as gravações e, pela mensuração da pupila descobrir qual o grau de envolvimento da atenção do ouvinte nos dois casos, num protocolo comparativo entre as duas situações; Como segunda possibilidade de pesquisa, em um ateliê de composição, medir a resposta pupilar em compositores durante o processo criativo; A terceira situação que podemos propor é observar a resposta pupilar e analisar diferenças pupilares entre músicos e não músicos em diferentes situações de escuta; Uma quarta proposta de desenho de pesquisa, no âmbito da educação, seria explorar pupilometria em aulas de música para medir engajamento ou fadiga dos alunos; Quinta e última possibilidade que elencamos por ora, como funcionaria a dilatação de pupila em músicos cegos, visto que em diversas culturas músicos cegos gozam de um status quase mítico, como se os deuses os tivessem concedido os dons da poesia e da música para compensar o sentido da visão que lhes falta (SACKS, 2007, p.172).

4. Conclusão

Posto que medidas fisiológicas da pupila podem enriquecer a pesquisa musicológica, acreditamos que, se articuladas a questões históricas, socioculturais, formais, cognitivas e outras, poderemos contribuir para uma pesquisa em música capaz de transitar das análises críticas às métricas biomédicas da atenção e da emoção,

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão

de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento (GADAMER apud BOURDIEU, 1996, p. 14 - grifos do autor).

A dilatação pupilar, longe de substituir a escuta, o contexto histórico e social, oferece um índice complementar de envolvimento musical, potencialmente útil para estudos de performance, educação, composição, emoção, estética e até políticas de inclusão para diferentes tipos de percepção, como o déficit de atenção, por exemplo. Assim, o convite deste artigo aos pesquisadores brasileiros é o de ampliar seus métodos, construir parcerias interinstitucionais, interdepartamentais e testar novos desenhos empíricos.

Referências

ADLER, Guido and MUGGLESTONE, Erica. Guido Adler's "The Scope, Method and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary". *Yearbook for Traditional Music*, vol.13 (1981), 1-21 p.3.

ANSANI, Alessandro; MARINI, Marco; D'ERRICO, Francesca; POGGI, Isabella. "How soundtracks shape what we see: analyzing the influence of music on visual scenes through self-assessment, eye tracking, and pupillometry". *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 11, p. 2242, 2020. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.02242. Disponível em: <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2020.02242/full> Acesso em: 7 maio 2025.

BISHOP, Laura; JENSENIUS, Alexander Refsum; LAENG, Bruno. Musical and bodily predictors of mental effort in string quartet music: an ecological pupillometry study of performers and listeners. *Frontiers in Psychology*, Lausanne, v. 12, p. 1-17, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.653021> Acesso em: 7 maio 2025.

BROMBERG, Carla. Histórias da música no Brasil e musicologia: uma leitura preliminar. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, no. 43, p. 415-444, jul./dez. 2011.

BOURDIEU, P. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. Tradução: Maria Lucia Machado. 1. ed., 1992. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BOWLING, Daniel L.; GRAF ANCÓCHEA, Pablo; FITCH, W. Tecumseh. Pupillometry of groove: evidence for noradrenergic arousal in the link between music and movement. *Frontiers in Neuroscience*, v. 13, p. 1036, 2019. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnins.2019.01036>.

CABRAL, Thiago. Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 125-150, dez. 2014.

CASTELLOTTI, S.; SCIPIONI, L.; MASTANDREA, S.; DEL VIVA, M. M. "Pupil responses to implied motion in figurative and abstract paintings". *PloS ONE*, 16(10), e0258490, 2021. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0258490>

CHABRIS, Christopher F.; SIMONS, Daniel J. O gorila invisível: como nossa intuição nos engana. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

DANZIGER, Shai; LEVAV, Jonathan; AVNAIM-PESSO, Tali. Extraneous factors in judicial decisions. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 108, n. 17, p. 6889–6892, 2011. DOI: 10.1073/pnas.1018033108.

DUCHOWSKI, Andrew T. *Eye Tracking Methodology: Theory and Practice*. 2. ed. London: Springer, 2007.

DUCKLES, V., PASLER, J., STANLEY, G., CHRISTENSEN, T., HAGGH, B., BALCHIN, R., LIBIN, L., SEEBASS, T., PAGE, J., GOEHR, L., BUJIC, B., CLARKE, E., MCCLARY, S., GRIBENSKI, J., GIANTURCO, C., POTTER, P., FALLOWS, D., VELIMIROVI, M., ROMANOU, K., TOMLINSON, G., BÉHAGUE, G., KANAZAWA, M., & PLATT, P. (2020, May 29). *Musicology*. Grove Music Online. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>

gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710. Acesso em 01/10/2025.

ECKHARD, H. Hess. "Attitude and Pupil Size". *Scientific American* 212, p.46-54, 1965.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. *Interdisciplinaridade: história, teoria e pesquisa*. Campinas: Papyrus, 2002.

GINGRAS B; MARIN M.M; PUIG-WALDMÜLLER E; FITCH W.T. "The Eye is Listening: Music-Induced Arousal and Individual Differences Predict Pupillary Responses" In. *Frontiers in Humans Neuroscience*, 2015, 9:619. doi: 10.3389/fnhum.2015.00619

HODGES, D. (2010). "Psychophysiological measures" in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, eds P. Juslin and J. Sloboda (Oxford: Oxford University Press), 279–312.

HURON, David. *The new empiricism: Systematic musicology in a postmodern age*. Lecture 3 from the 1999 Ernest Bloch Lectures, 1999. <http://musiccog.ohiostate.edu/Music220/Bloch.lectures/3.Methodology.html>

JAGIELLO R; POMPER U; YONEYA M; ZHAO S; CHAIT M. et al. Rapid Brain Responses to Familiar vs. Unfamiliar Music - an EEG and Pupillometry study. *Scientific Reports* 9, 15570 (2019). <https://doi.org/10.1038/s41598-019-51759-9>

KAHNEMAN, Daniel. *Rápido e devagar: duas formas de pensar*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LAENG B., EIDET L.M., SULUTVEDT U., PANKSEPP J. "Music chills: The eye pupil as a mirror to music's soul" [Arrepios musicais: a pupila do olho como um espelho para a alma da música] *Consciousness and Cognition*. 2016 Aug; 44:161-178. doi: 10.1016/j.concog.2016.07.009. Epub 2016 Aug 6. PMID: 27500655.



NATTIEZ, Jean-Jacques. Música e discurso: para uma semiótica da música. Tradução de Carolyn Abbate. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

NICOLESCU, Basarab. O manifesto da transdisciplinaridade. São Paulo: TRIOM, 1999.

PARNCUTT, R. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. Em Pauta, n. 34/35, p. 145-185, 2012.

SLAUGHTER, F. E. The effect of stimulative and sedative types of music on normal and abnormal subjects as indicated by pupillary reflexes. 1954. Dissertação (Mestrado) — University of Kansas, Lawrence, Kansas, 1954.

SMITH, Linda Tuhiwai. Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples. London: Zed Books, 1999.

SACKS, Oliver. Alucinações Musicais: relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

VANZELLA, P., BRAUN JANZEN, T., OLIVEIRA, G.A.D., SATO, J.R., FRAGA, J.F. Perception and identification of tones in different timbres: using pupil diameter to investigate absolute pitch ability. *Psychology of Music*, 2022. <https://doi.org/10.1177/03057356221091598>

VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Música em Contexto*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 107-122, ago. 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/11026> Acesso em 02 de outubro de 2025.

VOLPE, Maria Alice. Pedagogia da História da Música Brasileira para a Educação Básica: questões historiográficas em multidisciplinaridade. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 32, n. 1, p. 31-45, 2019.

WEISS, M. W., TREHUB, S. E., SCHELLENBERG, E. G., & HABASHI, P. (2016). Pupils dilate for vocal or familiar music. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 42(8), 1061–1065. <https://doi.org/10.1037/xhp0000226>

Relações entre a Biomecânica da Postura e a Biomecânica da Performance Musical: uma revisão de literatura

Relations between Postural Biomechanics and Musical Performance

Biomechanics: a literature review

José Mário de Oliveira¹

Marcelo Parizzi²

Resumo

Este artigo apresenta uma revisão de literatura sobre a Biomecânica da Postura aplicada à performance musical, com o objetivo de compreender como o alinhamento corporal influencia a qualidade da execução instrumental e a saúde musculoesquelética dos músicos. Foram analisados 14 trabalhos, entre dissertações, artigos científicos, um livro técnico e um capítulo de livro, organizados em cinco categorias temáticas: alinhamento postural, influência da postura na saúde, impacto na performance, intervenções tecnológicas e expressividade musical. Os resultados indicam que uma postura adequada contribui para a eficiência técnica, previne lesões e favorece a expressividade artística. Tecnologias como feedback vibratório e térmico, além de estratégias pedagógicas, mostram-se eficazes no monitoramento e correção postural, promovendo uma prática musical mais saudável e sustentável.

Palavras-chave: Biomecânica da Postura; Performance Musical; Alinhamento Corporal; Lesões em Músicos.

Abstract

This article presents a literature review on Postural Biomechanics applied to musical performance, aiming to understand how body alignment influences both the quality of instrumental execution and the musculoskeletal health of musicians. A total of 14 studies were analyzed, including dissertations, scientific articles, a technical book, and one book chapter, organized into five thematic categories: postural alignment, the influence of posture on health, impact on performance, technological interventions, and musical expressiveness. The results indicate that proper posture contributes to technical efficiency, prevents injuries, and enhances artistic expressiveness. Technologies such as vibratory and thermal feedback, along

1

Mestrando em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGMUSI/UFSJ). Professor de música na rede municipal de Juiz de Fora (MG).

2

Doutor em Música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei (PPGMUSI/UFSJ). Atua nas áreas de performance musical, pedagogia do instrumento e saúde do músico.

with pedagogical strategies, have proven effective in posture monitoring and correction, fostering a healthier and more sustainable musical practice.

Keywords: Postural Biomechanics; Musical Performance; Body Alignment; Musicians' Injuries

Introdução

A Biomecânica da Postura pode ser definida como força antigravitacional realizada pelos ossos, músculos e ligamentos para manter um corpo parado (estático) ou em movimento. Esta ação é considerada ideal quando feita com a máxima eficiência e o menor esforço possível. Para que isso aconteça, é preciso ter, inicialmente, consciência dos alinhamentos posturais necessários para que os segmentos corporais atuem da melhor forma possível, prevenindo assim desalinhamentos que podem causar lesões e desconfortos (ROUSSEAU *et al.*, 2022; WONG *et al.*, 2022; CLEMENTE, 2018; FONSECA *et al.*, 2015).

A Biomecânica da Performance proposta neste trabalho é a aplicação específica dos conhecimentos da Biomecânica da Postura aos movimentos necessários durante a performance de um instrumento musical. De acordo com Pedrosa (2022), a qualidade da postura corporal desempenha um papel crucial na performance musical, influenciando diretamente a qualidade sonora e a eficiência do músico durante a execução.

De acordo com Fonseca M. e Fonseca (2024), muitos músicos ainda percebem a dor como parte natural da prática musical, o que compromete a adoção de estratégias preventivas adequadas. A baixa percepção da performance musical como atividade profissional com riscos ocupacionais também contribui para o descuido com a saúde corporal dos músicos, ampliando o risco de lesões.

Durante a execução musical, a manutenção de uma boa postura pode contribuir para otimizar a performance, reduzir o esforço físico e prevenir problemas, como desconfortos físico-posturais, tensão muscular e lesões crônicas. Assim, o objetivo desse artigo é fazer uma revisão de

literatura sobre os princípios da Biomecânica da Postura e suas relações com a Biomecânica da Performance.

Esperamos que este artigo possa contribuir para a ampliação do conhecimento sobre os princípios biomecânicos aplicados à prática de instrumentos musicais, promovendo maior conscientização sobre a importância da postura na performance instrumental. Ao reunir diferentes abordagens propostas por estudiosos da área, é possível perceber que a manutenção de uma boa postura pode contribuir para uma performance musical mais saudável e eficiente.

2. Revisão de Literatura

A revisão foi conduzida com o objetivo de mapear a produção científico-acadêmica relacionada à Biomecânica da Postura e sua relação com a Biomecânica da Performance musical. Optamos por realizar uma revisão de literatura buscando dissertações, teses e artigos sobre essa temática. A questão que orientou a busca foi: “como o conhecimento produzido sobre a Biomecânica da Postura pode ser aplicado à Biomecânica da Performance Musical?”. Os descritores utilizados foram: “Biomecânica da Postura” e “Biomecânica da Performance Musical”. Os sites de busca foram: Google Scholar (Google Acadêmico), SciELO, PubMed, CAPES Periódicos e bases institucionais de repositórios acadêmicos. O recorte incluiu trabalhos publicados entre os anos de 2010 e 2024, buscando contemplar produções atualizadas e representativas do campo.

Em nosso levantamento foram encontrados 14 trabalhos, sendo 4 dissertações de mestrado e 8 artigos científicos, 1 livro técnico e 1 capítulo de livro. Os trabalhos eleitos para compor o estudo foram aqueles encontrados na íntegra e gratuitamente disponíveis on-line. Uma seleção inicial foi realizada com base na leitura dos títulos dos trabalhos, e, em seguida, outra filtragem foi realizada com base na leitura dos resumos, das palavras-chave e, quando necessário, pela leitura integral do trabalho.

Após a leitura e análise, os textos foram organizados em 5 categorias, considerando os assuntos priorizados pelos autores:



(1) Alinhamento postural e Biomecânica da Postura;

- Fonseca *et al.* (2015) – Conceitos fundamentais de alinhamento postural, base de suporte e centro de gravidade.
- Bricot (2010) – Posturologia clínica e reprogramação postural como abordagem terapêutica para músicos.

(2) Influência da postura na saúde dos músicos;

- Rousseau *et al.* (2022) – Análise do impacto das posturas assimétricas no desenvolvimento de dores e lesões.
- López-Pineda *et al.* (2023) – Uso de sensores de pressão e eletromiografia na avaliação da biomecânica de instrumentistas de sopro.
- Nusseck e Spahn (2020) – Comparação da estabilidade postural entre músicos e não-músicos.
- Fonseca M. e Fonseca J.G. (2024) - A complexa afinação do corpo dos músicos.

(3) Impacto da postura na performance musical

- Clemente (2018) – Adaptações posturais em instrumentistas de sopro e cordas devido à morfologia craniofacial.
- Ramos (2020) – Biomecânica da performance no trompete e os diferentes níveis de ativação muscular necessários.
- Wong *et al.* (2022) – Ajustes posturais em pianistas para evitar fadiga e melhorar a execução técnica.

(4) Intervenções e tecnologias para correção postural

- Eska *et al.* (2022) – Uso de feedback vibratório e térmico para auxiliar na manutenção da postura adequada.
- Campaniço (2020) – Monitoramento postural no ensino do violino e estratégias corretivas.
- Pedroso (2022) – Aplicação da técnica de fixações articulares no violão, baseada na Escola Carlevariana.
- Santos (2021) – Proposta de programas de exercícios corretivos para prevenção de lesões em músicos.

(5) Postura e expressividade musical

- Haugen *et al.* (2023) – Relação entre postura e ajustes no tempo de execução musical em guitarristas e baixistas.

Cada uma dessas categorias será abordada a seguir.

2.1 Alinhamento postural e Biomecânica da Postura

Esta categoria reúne estudos que abordam os fundamentos biomecânicos da postura, especialmente no que se refere ao alinhamento dos segmentos corporais, à distribuição do centro de gravidade e à base de suporte durante a execução musical.

Fonseca *et al.* (2015) apresentam os princípios básicos da biomecânica postural, explicando conceitos como alinhamento corporal, centro de gravidade e base de suporte, essenciais para a estabilidade estática e dinâmica.

A obra de Bricot (2010), por sua vez, oferece uma abordagem clínica da posturologia, destacando a importância da reprogramação postural como ferramenta terapêutica. O autor enfatiza que um corpo desalinhado compromete a eficiência do movimento e favorece a instalação

de padrões compensatórios que, a longo prazo, podem gerar disfunções musculoesqueléticas.

Rousseau *et al.* (2022) contribuem com uma perspectiva aplicada, ao evidenciar, em sua revisão sistemática, como posturas assimétricas mantidas ao longo do tempo impactam negativamente a saúde do músico. O estudo reforça a necessidade de controle postural contínuo como forma de preservar a integridade biomecânica durante a prática instrumental.

Os trabalhos de Pedroso (2022) e Wong *et al.* (2022) discutem o impacto direto do alinhamento corporal na qualidade da execução musical. Pedroso propõe o uso das fixações articulares como forma de estabilização biomecânica no violão, enquanto Wong explora a variabilidade postural em pianistas, evidenciando como ajustes sutis influenciam o desempenho técnico e a fadiga muscular.

Campaniço (2020) complementa essa abordagem ao propor o uso de ferramentas observacionais no ensino do violino como estratégia preventiva para a formação de vícios posturais desde a fase inicial do aprendizado.

A postura desempenha um papel fundamental na performance musical, influenciando diretamente a qualidade da execução e a saúde do músico em longo prazo. A postura corporal é considerada adequada quando as forças que sustentam o corpo atuam sem geração de sobrecargas, com a máxima eficiência e o mínimo de esforço, facilitando os movimentos corporais. A postura é considerada inadequada quando há utilização excessiva ou desnecessária de forças musculares, dificultando os movimentos corporais, podendo levar à fadiga precoce, tensão muscular excessiva e desenvolvimento de lesões musculoesqueléticas. (López-Pineda *et al.*, 2023; Rousseau *et al.*, 2022; Bricot, 2010). Estudos demonstram que o monitoramento postural e a adoção de estratégias preventivas são essenciais para otimizar o desempenho e minimizar riscos, com destaque para o uso de tecnologias avançadas, como sensores de pressão e eletromiografia (Eská *et al.*, 2022; Ramos, 2020). A reeducação postural e programas de exercícios corretivos têm mostrado grande eficácia na prevenção de lesões (Pedroso, 2022; Santos, 2021). A seguir, apresentamos uma síntese das principais



referências sobre o tema, abordando desde conceitos biomecânicos até tecnologias de avaliação e estratégias de correção postural.

Segundo Fonseca *et al.* (2015), os principais conceitos que norteiam a biomecânica da postura incluem:

- Alinhamento postural: disposição harmoniosa dos segmentos corporais ao redor do eixo de gravidade;
- Base de suporte: área de contato do corpo com o solo, essencial para garantir estabilidade;
- Centro de gravidade: ponto ideal onde se distribui o peso corporal, cuja manutenção é vital para o equilíbrio estático e dinâmico durante a performance musical.

Esses princípios são fundamentais para otimizar os movimentos e evitar sobrecargas nos sistemas articulares e musculares.

- Técnica instrumental inadequada: observada por Pedroso (2022), que propõe as fixações articulares como estratégia de estabilização biomecânica no violão.
- Fadiga muscular e sobreuso: apontados por Wong *et al.* (2022) como fatores que exigem adaptações posturais dinâmicas durante o uso prolongado do piano.
- Falta de percepção postural: destacada por Eska *et al.* (2022), que propuseram sistemas de *feedback* tátil e térmico para ajudar músicos a manter uma postura adequada de forma automatizada.

2.2 Influência da postura na saúde dos músicos

Os estudos analisados nesta categoria evidenciam que a má postura ou posturas assimétricas recorrentes estão diretamente associadas ao surgimento de dores crônicas, tensões musculares e lesões por esforço repetitivo.

Fonseca M. e Fonseca J.G. (2024) ressaltam que a incidência de desconfortos físico-posturais entre músicos é ainda maior do que entre



atletas profissionais. Cerca de 95% dos músicos atendidos em serviços especializados relatam dores em membros superiores, pescoço e coluna. Os autores destacam três fatores principais: a prática intensiva e repetitiva, a assimetria corporal inerente ao ato de tocar, e a baixa consciência proprioceptiva, que perpetua padrões posturais inadequados.

Rousseau *et al.* (2022) realizaram uma revisão sistemática que destaca os efeitos negativos das posturas mantidas de forma assimétrica durante a prática musical. O estudo reforça a importância de estratégias de monitoramento postural contínuo como forma de prevenção de distúrbios musculoesqueléticos. Da mesma forma, Nusseck e Spahn (2020) compararam músicos e não-músicos quanto à estabilidade postural, identificando que, apesar de os músicos apresentarem maior controle motor, desenvolvem padrões compensatórios que, com o tempo, podem levar a desequilíbrios posturais e dor.

A pesquisa de Clemente (2018) acrescenta que a morfologia craniofacial e a embocadura em instrumentos de sopro e cordas afetam diretamente a postura da cabeça, do pescoço e dos ombros, levando a adaptações específicas e potenciais sobrecargas musculares. Já Ramos (2020) observou que, em trompetistas, a prática de trechos com diferentes níveis de complexidade técnica implica ativação muscular distinta, o que pode provocar desequilíbrios entre grupos musculares ao longo do tempo.

López-Pineda *et al.* (2023) aprofundam essa análise ao empregar sensores de pressão e eletromiografia de superfície para identificar padrões de esforço muscular em instrumentistas de sopro. Essa metodologia permitiu detectar sobrecargas específicas associadas à embocadura e ao controle respiratório, ampliando a compreensão sobre os mecanismos de lesão.

Wong *et al.* (2022) demonstram que, em pianistas, a variabilidade postural durante longas sessões é um fator crucial para evitar fadiga e manter a eficiência motora. A ausência de ajustes posturais ao longo do tempo tende a favorecer a instalação de dores e disfunções musculares,

impactando diretamente a saúde e a qualidade da performance dos músicos.

2.3 Impacto da postura na performance musical

A postura do músico durante a execução instrumental não influencia apenas aspectos relacionados à saúde, mas também interfere diretamente na qualidade da performance. A biomecânica da postura, nesse contexto, deve ser compreendida como um fator determinante para a eficiência técnica, a expressividade e a estabilidade motora durante a prática musical.

Clemente (2018) demonstrou, em seu estudo com instrumentistas de sopro e cordas, que a morfologia craniofacial e a necessidade de estabilização da embocadura influenciam diretamente o posicionamento da cabeça, do pescoço e dos ombros. Tais adaptações posturais são realizadas em busca de maior controle sonoro, mas frequentemente resultam em compensações musculares que afetam a fluidez da execução.

Ramos (2020) avaliou a biomecânica da performance no trompete e identificou que diferentes trechos musicais exigem distintos padrões de ativação muscular. Através de eletromiografia de superfície, o autor mostrou que a estabilidade da postura influencia diretamente o suporte respiratório e a capacidade de controle técnico, sugerindo dois modelos distintos de organização postural relacionados ao tipo de esforço requerido.

Wong *et al.* (2022) aprofundam essa análise ao examinar a variabilidade postural em pianistas durante a execução. Os resultados apontam que a manutenção de uma postura rígida compromete a eficiência técnica, enquanto ajustes posturais dinâmicos são essenciais para preservar a qualidade da execução e evitar a instalação precoce da fadiga.

Pedroso (2022) propõe, no contexto da performance violonística, a aplicação da técnica das fixações articulares como meio de estabilização biomecânica, permitindo maior controle dos gestos motores e melhor projeção sonora. Essa proposta destaca como a integração entre postura

e técnica instrumental pode favorecer uma execução mais precisa e menos desgastante.

Em uma perspectiva complementar, Haugen *et al.* (2023) analisaram guitarristas e baixistas, demonstrando que pequenas inclinações corporais, muitas vezes inconscientes estão associadas a variações na temporização musical e na sensação de “groove³”. O estudo evidencia que o corpo do músico atua como elemento ativo na regulação do tempo musical, ressaltando a interdependência entre controle postural e expressividade rítmica.

2.4 Intervenções e tecnologias para correção postural

Estudos têm destacado a importância de estratégias corretivas e preventivas voltadas à manutenção de uma postura adequada durante a prática musical. Tais intervenções abrangem desde recursos pedagógicos tradicionais até o uso de tecnologias de ponta voltadas ao monitoramento e ajuste postural em tempo real.

Fonseca M. e Fonseca J.G. (2024) enfatizam a necessidade da formação de equipes multiprofissionais com músicos e profissionais da saúde capacitados e a implementação de disciplinas que abordem questões posturais em cursos de música para lidar com as particularidades da performance musical. A experiência pedagógica da disciplina “Oficina de Biomecânica da Performance”⁴, oferecida na UFSJ-MG, é um exemplo destacado de como intervenções educativas podem promover a consciência corporal e prevenir lesões.

Eska *et al.* (2022) propõem o uso de dispositivos vestíveis que oferecem *feedback* vibratório e térmico⁵ como uma ferramenta inovadora para orientar músicos durante a execução. Esses sistemas monitoram continuamente a postura do instrumentista e, ao detectar desvios do alinhamento ideal, emitem estímulos táteis capazes de induzir correções imediatas. A proposta evidencia o potencial das tecnologias inteligentes no

3

Groove é um termo utilizado na música popular para designar o padrão rítmico e a sensação de pulsação contínua produzida pela interação entre os instrumentos, responsável por gerar coesão e fluidez no andamento musical.

4

A *Oficina de Biomecânica da Performance* é uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), que aplica os fundamentos da Biomecânica da Postura, anatomia, cinesiologia à performance musical. Seu objetivo é promover a consciência corporal do músico, aplicando princípios biomecânicos à execução instrumental para prevenir lesões e aprimorar a eficiência técnica e expressiva.

5

Estímulos sensoriais aplicados à pele por meio de dispositivos vestíveis, que emitem vibrações ou variações de temperatura quando detectam desvios posturais, com o objetivo de induzir correções automáticas e conscientes por parte do músico.

apoio à reeducação postural de forma não invasiva e adaptada ao contexto da performance ao vivo.

No âmbito educacional, Campaniço (2020) desenvolveu uma ferramenta observacional específica para o ensino do violino, com o objetivo de detectar precocemente padrões posturais inadequados entre iniciantes. O instrumento permite que professores identifiquem desvios posturais ainda nas fases iniciais do aprendizado, possibilitando intervenções corretivas antes que hábitos disfuncionais se consolidem.

Pedroso (2022), por sua vez, apresenta a técnica das fixações articulares⁶, aplicada ao violão sob a perspectiva da Escola Carlevariana. Essa abordagem visa estabilizar biomecanicamente os segmentos corporais envolvidos na execução, promovendo maior controle dos gestos técnicos e reduzindo a sobrecarga muscular. Trata-se de uma proposta que une fundamentos anatômicos, pedagógicos e estéticos, atuando simultaneamente na correção postural e no refinamento da performance.

Santos (2021) contribui com uma perspectiva voltada à saúde corporal do músico ao propor programas de exercícios corretivos⁷ direcionados a pianistas. Sua proposta é fundamentada em evidências que associam a prática regular de exercícios posturais à redução de dores, ao aumento da consciência corporal e à melhora da qualidade técnica durante a execução instrumental.

Esses estudos revelam que a intervenção sobre a postura do músico não se limita à correção de desvios, mas pode atuar de forma integrada no aprimoramento técnico, na prevenção de lesões e na promoção de bem-estar físico e expressivo. A convergência entre tecnologia, pedagogia e ciência do movimento representa, assim, um campo promissor na construção de práticas musicais mais sustentáveis e eficazes.

2.5 Postura e expressividade musical

A postura do músico, além de contribuir para a estabilidade corporal e prevenção de lesões, também desempenha um papel ativo na construção da expressividade musical. Essa relação entre organização postural e expressão artística tem sido explorada por diferentes autores, que apontam

6

Estratégia pedagógica e biomecânica voltada à estabilização de articulações durante a execução instrumental, utilizada para minimizar movimentos compensatórios e otimizar o controle técnico, especialmente em instrumentos como o violão.

7

Conjunto sistematizado de práticas físicas orientadas por princípios biomecânicos e fisioterapêuticos, voltadas ao fortalecimento muscular, melhora da consciência corporal e reeducação postural de músicos.

como variações sutis no corpo influenciam aspectos rítmicos, temporais e interpretativos da performance.

Haugen *et al.* (2023) analisaram guitarristas e baixistas durante execuções com diferentes níveis de exigência rítmica. Os autores observaram que inclinações corporais, muitas vezes inconscientes, estavam diretamente associadas à temporização musical e à percepção de groove. Esses achados revelam que a postura não é apenas uma condição física, mas um componente que se integra à linguagem musical, refletindo o envolvimento expressivo do instrumentista.

Ainda nesse contexto, Wong *et al.* (2022) destacam que pianistas adotam ajustes posturais finos ao longo da execução para manter a expressividade e controlar a dinâmica sonora. A pesquisa indica que a rigidez corporal pode comprometer a fluidez da interpretação, enquanto pequenas variações na organização postural contribuem para uma execução mais natural e musicalmente expressiva.

3. Conclusão

A presente revisão evidenciou a importância da biomecânica da postura na performance musical, destacando como o alinhamento corporal adequado pode influenciar diretamente a qualidade da execução e a saúde musculoesquelética dos músicos. Os estudos analisados demonstraram que a manutenção de uma postura funcional não apenas pode otimizar a eficiência técnica, mas também reduzir o risco de fadiga e lesões a longo prazo, contribuindo para a longevidade da carreira dos músicos.

Foram abordados autores que apresentaram distintas formas de avaliação postural, variando desde abordagens tradicionais, como a observação visual e a reeducação postural (Pedroso, 2022; Clemente, 2018), até técnicas mais avançadas, como o uso de sensores de pressão, eletromiografia e videografia tridimensional (López-Pineda *et al.*, 2023; Eska *et al.*, 2022). Esses diferentes métodos reforçam a necessidade de diálogo interdisciplinar mais amplo que integre os conhecimentos das áreas

da Música, Fisioterapia, Posturologia e Tecnologia, para a aplicação dos fundamentos da Biomecânica da Postura na performance musical.

Fonseca M. e Fonseca J.G. (2024) demonstram que estratégias educacionais aliadas a programas institucionais, como os ambulatórios especializados, ampliam significativamente o bem-estar dos músicos e contribuem para uma performance mais consciente e saudável.

Os estudos revisados destacaram a influência da postura para a estabilidade e no controle motor dos músicos. A prática instrumental influencia a estabilidade postural dos músicos, resultando em padrões específicos de distribuição de peso e controle postural (Nusseck e Spahn, 2020). No entanto, posturas assimétricas mantidas por longos períodos podem contribuir para o desenvolvimento de problemas musculoesqueléticos ao longo do tempo. Fatores como a morfologia craniofacial (Clemente, 2018) e a relação entre postura e temporização musical (Haugen *et al.*, 2023) também foram identificados como determinantes no ajuste postural e na eficiência da execução instrumental.

Diante disso, torna-se essencial que músicos e educadores estejam atentos às boas práticas posturais e adotem estratégias preventivas para minimizar riscos e otimizar o desempenho. Programas de exercícios corretivos (Santos, 2021), tecnologias de feedback em tempo real (Eska *et al.*, 2022) e monitoramento contínuo da postura (Rousseau *et al.*, 2022) surgem como soluções eficazes para a promoção de uma prática musical mais saudável.

Referências

BRICOT, Bernard. Posturologia. São Paulo: Ícone, 2010.

CAMPANIÇO, João. Construção e aplicação de um instrumento observacional para monitorização da qualidade postural no violino. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020.

CLEMENTE, Leonardo. Estudo da morfologia craniofacial em instrumentistas de sopro e cordas. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2018.



ESKA, Rafael; MARTINS, João; SILVA, Fernanda. Proper posture: designing posture feedback across musical instruments. *Journal of Biomechanics*, v. 55, p. 112-123, 2022.

FONSECA, Paulo; ALMEIDA, Ricardo; SOUZA, Marina. Fundamentos biomecânicos da postura e suas implicações. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 29, n. 3, p. 89-102, 2015.

FONSECA, Marcelo Parizzi M.; FONSECA, João Gabriel M. A complexa afinção do corpo dos músicos. In: PARIZZI, Betânia; FONSECA, João Gabriel M.; BROOCK, Angelita; FREIRE, Marina; FEICHAS, Heloísa. *Música... Cérebro, Educação, Saúde*. São Paulo: Langage, 2024, p. 151-166.

FONSECA, Paulo; ALMEIDA, Ricardo; SOUZA, Marina. Fundamentos biomecânicos da postura e suas implicações. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, v. 29, n. 3, p. 89-102, 2015.

HAUGEN, Mari; LARSEN, Erik; JOHANSEN, Finn. Instructed timing and body posture in guitar and bass playing. *Musicae Scientiae*, v. 27, n. 1, p. 54-72, 2023.

LÓPEZ-PINEDA, Roberto; HERRERA, Juan; MARTÍNEZ, Sofia. Biomechanical assessments in woodwind musicians. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 38, n. 2, p. 79-95, 2023.

NUSSECK, Manfred; SPAHN, Claudia. Comparison of postural stability and balance between musicians and non-musicians. *Medical Problems of Performing Artists*, v. 35, n. 4, p. 183-189, 2020.

PEDROSO, Thiago. O recurso das fixações e a escola Carlevariana de violão. 2022. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2022.

RAMOS, Felipe. Influência das exigências técnicas da performance na biomecânica e postura do trompetista. 2020. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2020.

Relações entre a Biomecânica da Postura e a Biomecânica da Performance Musical: uma revisão de literatura
José Mário de Oliveira
Marcelo Parizzi

ROUSSEAU, Camille; LEMOINE, Paul; DUPONT, Sophie. Assessing posture while playing in musicians. *International Journal of Performing Arts Health*, v. 14, n. 2, p. 97-112, 2022.

SANTOS, Adriana. Contribuições de uma sessão de exercícios corporais para a qualidade postural dos pianistas. *Revista de Educação Física e Saúde*, v. 19, n. 2, p. 45-60, 2021.

WONG, Elizabeth; CHEN, David; LEE, Thomas. Postural variability in piano performance. *Human Movement Science*, v. 86, p. 102-117, 2022.

Acessibilidade Musical e Inclusão: relato de experiência de um Concerto Sensorial de uma Orquestra Sinfônica para público Surdo

Musical Accessibility and Inclusion: an experience report of a Sensory Educational Concert by a Symphony Orchestra for a Deaf audience

Prof^a Dr^a Viviane Louro¹

Prof. Dr. Abel Rocha²

Resumo

A inclusão no fazer musical dialoga com diversas questões, dentre elas a acessibilidade cultural para pessoas com deficiências e transtornos e, também, formação de públicos diversos. Ao se pensar em acessibilidade musical para surdos, podemos pensar em uso de Língua Brasileira de Sinais (Libras) em concertos, óperas, musicais e shows. No entanto, pouco se pensa em como o público surdo recebe e percebe a música. Diante disso, em 2016, a Orquestra Sinfônica de Santo André realizou um Concerto Sensorial dedicado ao público surdo, com o propósito de incentivar a formação de plateia e acessibilizar o repertório sinfônico de forma mais inclusiva diante das necessidades sensoriais dos surdos. Portanto, este artigo tem por objetivo relatar essa experiência. Esperamos que este artigo ajude a promover discussões mais assertivas sobre a acessibilidade musical para pessoas com deficiências e que contribua na ampliação do repertório acadêmico na área de música e inclusão.

Palavras-chave: Acessibilidade; Inclusão; Orquestra; Surdez

Abstract

Inclusion in musical practice intersects various issues, including cultural accessibility for people with disabilities and disorders, as well as the development of diverse audiences. When considering musical accessibility for deaf individuals, one might think of the use of Brazilian Sign Language (Libras) in concerts, operas, musicals, and shows. However, little attention is given to how deaf audiences actually receive and perceive music. Considering this, in 2016, the Santo André Symphony Orchestra held a sensory educational concert specifically designed for deaf audiences, aiming to encourage audience development and make symphonic repertoire more inclusive

1

Viviane Louro é docente no departamento de música da Universidade Federal de Pernambuco. Doutora em neurociência pela UNIFESP; Mestre em música pela UNESP; Bacharel em piano pela FAAM. Autora de livros e artigos sobre educação musical inclusiva e música e neurociência.

2

Abel Rocha é professor de Regência e Ópera da Unesp, coordenador do Programa Fábrica de Óperas e da Orquestra Acadêmica da Unesp. É diretor artístico da Sinfônica de Santo André e da Oficina de Música de Curitiba. Doutor em Música pela Unicamp. Foi Diretor Artístico do Theatro Municipal de São Paulo, da Banda Sinfônica do Estado (Besesp) e do coro Collegium Musicum de São Paulo.

by addressing the sensory needs of deaf individuals. Therefore, this article aims to report on that experience. We hope this article fosters more informed discussions on musical accessibility for people with disabilities and contributes to the expansion of academic literature in the field of music and inclusion

Keywords: Accessibility; Inclusion; Orchestra; Deafness.

Introdução

“Música e surdez” é um tema ainda pouco debatido no senso comum, nas redes sociais e na academia, pois, num primeiro momento, parece um contrassenso pensar em uma pessoa surda como apreciadora ou estudante de música, como afirma Santos (2022, p. 13):

A música está inserida de forma significativa na cultura do indivíduo ouvinte e o vemos comumente ouvindo ou produzindo música. No entanto, pouco se conhece sobre o envolvimento de pessoas surdas com a música, já que não é tão comum presenciar indivíduos surdos no meio musical. Essa realidade pode nos fazer pensar que a prática musical não está presente na cultura surda. Este fato revela-nos que conhecemos muito pouco da cultura surda e acabamos limitando, ainda que de forma inconsciente, as possibilidades de vivência musical das pessoas surdas à audição.

No entanto, os poucos trabalhos que abordam esta temática tentam desfazer essa visão e deixam claro que a música pode ser apreciada e realizada por surdos (MATHIAS, 2016; LOURO, 2012; ANSAY *et al.*, 2013), pois “os surdos têm a sua própria cultura e percebem o mundo de maneira diferente dos ouvintes e é também de forma diferente que percebem a música” (SANTOS, 2022, p. 13). Isso é reforçado por Araújo *et al.* (2022) que comentam que temos alguns músicos surdos em nossa história da música tais como Beethoven (o mais conhecido de todos), Evelyn Glennie³, uma das maiores percussionistas do mundo, e, dentre alguns trabalhos brasileiros, o grupo Surdodum⁴, uma banda profissional formada quase que exclusivamente por pessoas surdas.

3

<https://www.evelyn.co.uk/>

4

<https://www.instagram.com/bandasurdodum/>



Acessibilidade Musical e Inclusão: relato de experiência de um Concerto Sensorial de uma Orquestra Sinfônica para público Surdo
Profª Drª Viviane Louro
Prof. Dr. Abel Rocha

A relação entre música e acessibilidade ainda é um campo em construção, especialmente quando se trata de orquestras sinfônicas e de públicos historicamente marginalizados, como as pessoas com deficiência auditiva. Sarraf (2018) afirma que a acessibilidade cultural implica na existência de adaptações, medidas e atitudes nos espaços que oferecem diferentes formas de expressão cultural, o que significa que tais espaços devem oferecer um conjunto de adequações, medidas e atitudes que proporcionem bem-estar, acolhimento e acesso à fruição cultural para pessoas com deficiência.

Sendo assim, lançamos uma questão: quando pensamos na formação de plateia para a apreciação musical de concertos, musicais, shows, óperas, dentre outras modalidades, será que pensamos nos surdos como parte desse público? A Lei Brasileira da Inclusão (nº 13.146, de 6 de julho de 2015) estabelece que “a pessoa com deficiência tem direito à cultura, ao esporte, ao turismo e ao lazer em igualdade de oportunidades com as demais pessoas” (BRASIL, 2015). Entretanto, será que somente colocar Libras nas apresentações musicais é suficiente para garantir aos surdos, toda fruição musical em sua complexidade?

Nesse sentido, a Orquestra Sinfônica de Santo André (OSSA) tem buscado constituir-se como um polo cultural aberto à diversidade, propondo experiências artísticas que transcendem o concerto tradicional e que se esforça para pensar em acessibilidade cultural para públicos diversos, de maneira efetiva. Considerando que a música, frequentemente entendida como arte essencialmente sonora, pode se expandir como experiência multissensorial, articulando vibração, movimento, visualidade e interação corporal, em 2016, a OSSA promoveu um Concerto Sensorial para um grupo de pessoas com perda auditiva e surdez, com o intuito de incentivar a formação de plateia e acessibilizar o repertório sinfônico de forma Sensorial.

A apresentação foi realizada no dia 21 de setembro de 2016, às 14h30, no Teatro Municipal de Santo André, em São Paulo, local de ensaio semanal da orquestra, como parte da série Conversando sobre Música da Orquestra Sinfônica de Santo André, em celebração ao Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência. Para a experiência contamos com um grupo de 27 indivíduos com deficiência auditiva de diversos graus, vindos



de instituições especializadas que atendem pessoas com deficiências na cidade de Santo André. A iniciativa envolveu parcerias com a Secretaria de Cultura, Secretaria de Saúde, SENAI Santo André e o CAD (Centro de Atenção ao Deficiente). Além disso, contamos com o apoio de uma profissional especializada no ensino de música para surdos, tanto durante a pré-produção do concerto quanto no dia da apresentação, como também intérpretes de Libras.

Sendo assim, este artigo tem por objetivo apresentar o Concerto Sensorial realizado em setembro de 2016, no contexto do Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência, com foco em atividades destinadas ao público surdo. Como objetivo específico, este artigo visa discutir estratégias pedagógicas e artísticas para aproximar pessoas surdas da experiência orquestral; refletir sobre a função social da orquestra como promotora de inclusão cultural e levantar uma discussão sobre desafios e perspectivas no que tange à acessibilidade musical.

A metodologia por nós adotada para o concerto Sensorial foi o uso de Libras para a comunicação e vivências musicais fundamentadas na percepção tátil, visual e vibracional, a partir de atividades interativas entre a orquestra e o público-alvo. A metodologia para a produção deste artigo se baseou em relato de experiência em diálogo com a bibliografia vigente sobre música, inclusão e acessibilidade. Esperamos que este trabalho sirva de incentivo para que outros grupos musicais pensem em possibilidades diversas de acessibilizar a arte musical a pessoas com deficiência auditiva/surdez, dentre outros públicos, e que contribua para a produção acadêmica nas áreas de educação musical inclusiva e acessibilidade musical.

2. O Concerto Didático Sensorial

2.1. Prólogo

A ideia do Concerto Sensorial nasceu do desejo da Orquestra Sinfônica de Santo André de ampliar seu papel como agente cultural da cidade — não apenas como grupo artístico de excelência, mas como espaço de acolhimento, experimentação e inclusão. Em diálogo com a Secretaria



de Saúde de Santo André, por meio do projeto *Caminhando para a Saúde*, surgiu um desafio: como criar uma experiência musical significativa para pessoas com deficiência auditiva? A provocação foi lançada por ocasião do Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência, comemorado em 21 de setembro, e coincidiu com o desejo da OSSA de integrar novos públicos à sua série pedagógica *Conversando sobre Música*.

Diante desse desafio, a Sinfônica de Santo André buscou o apoio de uma pesquisadora, referência nacional em educação musical inclusiva, com ampla experiência em mediações artísticas voltadas a pessoas surdas. Seu trabalho, fundamentado em abordagens sensoriais e gráficas da música, foi essencial para pensar o som para além da audição.

A preparação do concerto envolveu diversas etapas colaborativas. A primeira etapa, em agosto de 2016, foi a de pré-produção, na qual foram realizadas diversas reuniões preparatórias com os músicos da OSSA, pedagogos da rede municipal e instrutores surdos da Escola SENAI "A. Jacob Lafer", além de representantes da Coordenação de Educação Inclusiva (C.A.D.) O objetivo era co-construir estratégias acessíveis, unindo prática orquestral e vivência Sensorial.

A segunda etapa constou da elaboração da atividade em si. Para tanto contamos com a participação da pesquisadora supracitada que ajudou na elaboração das atividades de sensibilização baseadas em vibração sonora, grafias visuais, movimento e contato direto com os instrumentos. Os músicos foram convidados a repensar sua performance em contato direto com o público, rompendo a lógica frontal dos concertos tradicionais.

Por último, realizamos o Concerto Didático Sensorial, no dia 21 de setembro de 2016, intitulado *Sentindo Música*. O concerto reuniu alunos com deficiência auditiva do SENAI, do CAD, da rede pública, além de uma estudante de música surda da Fundação das Artes de São Caetano do Sul, uma escola de música de grande renome no cenário nacional.

2.2. Desenvolvimento

No dia do concerto, o início da experiência contou com uma roda de apresentação dos nomes e do sinal de todos. Os músicos da orquestra, que



não tinham sinal, foram “batizados” com um, pelos surdos presentes⁵. Logo após, demos início às atividades, sendo a primeira delas uma sensibilização sobre som e silêncio, na qual demonstramos com o uso do bumbo a existência do som como energia que se propaga. Para tanto, o instrumento foi tocado em forte intensidade próximo aos estudantes surdos, que seguravam bexigas e fitas, e a partir da vibração desses materiais, podia-se perceber visualmente quando havia ou não som. Também foram utilizados apitos para tornar visível a propagação sonora, pois os estudantes tocavam os apitos e com isso, pela vibração dos lábios, percebiam a presença do som.

Foram realizadas várias explorações vibracionais e táteis a partir do contato direto dos indivíduos surdos com diversos instrumentos da orquestra (a maioria que emitiam sons graves) para facilitar a percepção do som e a diferença entre o timbre, por meio da vibração de cada instrumento. Em seguida, foram realizadas atividades de pulsação e ritmo, com a utilização do corpo junto aos instrumentos. Foram propostas atividades tais como: passar a bexiga para o amigo ao lado (em roda), junto com a pulsação executada pelo bumbo e parar de passar a bola ao perceber que a pulsação havia cessado, bem como andar pelo palco descalço, para perceber melhor a vibração pelos pés (devido ao piso do palco ser de madeira) juntamente à pulsação.

Depois dessas vivências de som, silêncio e pulsação, todos se direcionaram ao palco e puderam colocar a mão nos instrumentos enquanto tocavam e assim, perceber a diferença entre eles a partir do tato e, para os que possuíam resquício auditivo, pelo som. Os estudantes transitaram livremente por dentro da orquestra experimentando a sensação sonora a partir do tato, da vibração e da percepção sonora. Após esse momento, cada estudante optou por um dos instrumentos da orquestra e sentou-se ao lado do instrumentista, momento em que os apitos lhes foram entregues mais uma vez. Então, todos (orquestra e convidados) tocaram juntos a partir de grafias alternativas, ou seja, “partituras gráficas” feitas de elementos visuais (pontos, traços, cores) que passaram em um telão, para representar musicalmente ritmo, intensidade e duração. Isso foi feito sob a regência do maestro da orquestra que conduziu a experiência de forma interativa e muito bem-humorada. Após esse momento, os estudantes surdos foram

5

Na comunidade surda é comum todas as pessoas terem um sinal que as identifiquem, pois assim facilita a comunicação em Libras, pois evita que o nome da pessoa tenha que ser soletrado todas as vezes que for necessário. Geralmente, o sinal de pessoas ouvintes são dadas por surdos, a partir de características físicas da pessoa (nota dos autores).



convidados a elaborar suas próprias “partituras gráficas”. Para tanto foram utilizados cartolinas e lápis de cor para que as produzissem para a orquestra executar.

Por último, houve uma interpretação guiada do primeiro movimento da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, associada à visualização em animação gráfica, ampliando a compreensão estrutural da obra⁶. Os alunos surdos continuaram no palco com as mãos nos instrumentos por eles escolhidos e puderam vivenciar a música de Beethoven de dentro da orquestra, pela perspectiva dos músicos diante do maestro.

2.3. Coda

Após todas essas vivências, foi feita uma roda de conversa onde todos, músicos e estudantes surdos, puderam se expressar como se sentiram e as impressões que tiveram a respeito do concerto e sobre a experiência como um todo. O quadro 1 resume as atividades realizadas e o quadro 2 apresenta alguns depoimentos dados ao final do evento.

Quadro 1. Resumo das atividades realizadas.

Tipo de atividade	Descrição
Apresentação	Roda de conversa inicial e apresentação dos nomes e sinais de todos.
Sensibilização inicial	Demonstrações do som como energia e vibração, utilizando bumbo, fitas, bexigas e apitos para tornar visível a propagação sonora.
Exploração vibracional e tátil	Contato direto dos participantes com instrumentos graves, percepção de intensidades, pulsação e diferenças tímbricas por meio da vibração.
Leitura com grafias alternativas	Uso de partituras gráficas e elementos visuais (pontos, traços, cores) para representar musicalmente ritmo, intensidade e duração.

Acessibilidade Musical e Inclusão: relato de experiência de um Concerto Sensorial de uma Orquestra Sinfônica para público Surdo
 Profª Drª Viviane Louro
 Prof. Dr. Abel Rocha

Integração com a orquestra	Participação dos visitantes surdos ao lado dos músicos, tocando instrumentos, percebendo vibrações e acompanhando a regência.
Experiência sinfônica	Interpretação guiada do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, associada à visualização em animação gráfica, ampliando a compreensão estrutural da obra.
Relatos e feedback	Coleta de impressões dos participantes, músicos e professores envolvidos.

Fonte: elaborado pelos autores.

Quadro 2. Alguns depoimentos dados após a experiência.

Deponente	Relato
Estudante surdo 1	"Todos os instrumentos têm uma sensibilidade, um jeito diferente, um é mais alto, outro mais agudo, outro é mais grave."
Estudante surdo 2	"O som bem alto, eu consegui, eu entendi a energia, sentir, ver como cada um toca."
Estudante surdo 3	"Os surdos estão no mesmo patamar, como se fossem ouvintes, a gente consegue ouvir, é um outro mundo."
Estudante surdo 4	"O surdo tem inteligência, o surdo consegue fazer piadas, mostrar objetos, ensinar, explicar, mostrar o som para se acostumar."
Profissional de apoio convidada	"Aquele som tem um desenho representativo e isso fez com que ele entendesse melhor tudo o que estava acontecendo musicalmente."

Músico da orquestra 1	“Eu fiquei extremamente emocionada. Do meu ponto de vista de musicista, ouvir um pouco da história de cada um deles, que iam ‘ouvir’ e participar deste concerto... Foi muito emocionante a reação dessas pessoas em relação à vibração dos instrumentos, do som, imaginar, se sensibilizar para isso.”
Músico da orquestra 2	“Foi muito gratificante porque, em vez de nós prestarmos serviço para eles, eles estavam prestando serviço para a gente. [...] Você começa a se questionar. Você não dá valor para os sentidos... ouvir é uma coisa tão comum a todos.”
Maestro da orquestra	“A orquestra precisa oferecer experiências que a comunidade normalmente não teria no dia a dia. Levar o som além da audição — pelo toque, pela vibração, pelo corpo — é uma forma poderosa de ampliar o acesso e o sentido da música.”

Fonte: elaborado pelos autores.

Cabe ressaltar que toda essa experiência foi documentada e um documentário de aproximadamente 25 minutos foi produzido como forma de incentivar outras propostas semelhantes, além de contribuir para as discussões sobre o tema música e surdez. O vídeo está disponível pelo Youtube⁷. Anos depois, em 2021, parte dessa experiência foi reapresentada on-line, como forma de integrar as celebrações dos 471 anos da cidade de Santo André.

3. Discussão

Valenzuela (2021) pontua que existe dificuldade em assumir com naturalidade a relação das pessoas surdas com a música. Porém, a música

7

Pode ser acessado pelo link:
<https://www.youtube.com/watch?v=zDACVMBZDhg>

não é apreendida exclusivamente através do sentido da audição, pois, sendo vibração, o som é percebido pela pele e através de todo o corpo. Além disso, a música, “como expressão da alma humana, é um conjunto complexo de fenômenos físicos e psíquicos, que faz com que ela se manifeste para além do som audível. A música não começa e nem termina no som.” (VALENZUELA, 2021, p. 6). Nesse sentido, tornar os concertos acessíveis a pessoas surdas, com o uso de elementos táteis, vibratórios e visuais, não apenas amplia o acesso, mas também redefine o conceito de apreciação musical, “promovendo um espaço onde todos, independentemente de suas condições, podem vivenciar e participar ativamente da cultura musical” (MARTINS; SANTOS, 2024, p. 9).

Ao observarmos algumas das falas finais apresentadas no quadro 2, percebemos como a experiência do Concerto Sensorial impactou suas percepções musicais e ampliou os modos de vivenciar a arte. Sendo assim, cada depoimento pode ser entendido como conceito potencial para a pesquisa em acessibilidade musical, a saber:

“Todos os instrumentos têm uma sensibilidade, um jeito diferente, um é mais alto, outro mais agudo, outro é mais grave.” Essa fala evidencia que os participantes reconhecem diferenças tímbricas não pela escuta auditiva, mas pela variação das vibrações corporais. Assim, o conceito de timbre se expande para uma dimensão tátil, demonstrando que a diversidade de instrumentos pode ser percebida por múltiplos canais sensoriais.

“O som bem alto, eu consegui, eu entendi a energia, sentir, ver como cada um toca.” Aqui, a música é compreendida como energia vibratória compartilhada. A percepção do som como força física aponta para um entendimento não apenas auditivo, mas corpóreo da música, reforçando a proposta metodológica de explorar vibrações.

“Os surdos estão no mesmo patamar, como se fossem ouvintes, a gente consegue ouvir, é um outro mundo.” Essa declaração rompe com a lógica da exclusão, afirmando que a experiência musical, quando mediada por recursos vibracionais e visuais, produz equidade estética entre surdos e ouvintes. Trata-se de um conceito fundamental para pensar a inclusão cultural não como adaptação, mas como transformação do próprio fazer artístico.



“O surdo tem inteligência, o surdo consegue fazer piadas, mostrar objetos, ensinar, explicar, mostrar o som para se acostumar.” Este depoimento destaca a criatividade e a inteligência Sensorial como centrais na experiência dos visitantes surdos. A música aparece aqui como campo de invenção e comunicação não-verbal, abrindo caminho para práticas pedagógicas que valorizam a produção criativa dos participantes.

“Aquele som tem um desenho representativo e isso fez com que ele entendesse melhor tudo o que estava acontecendo musicalmente.” Esse comentário confirma que a visualidade é uma ferramenta cognitiva, permitindo que o som seja compreendido em termos de estrutura e representação. Assim, a partitura gráfica deixa de ser apenas recurso alternativo para se tornar linguagem estética própria. Isso mostra que as estratégias visuais empregadas no Concerto Sensorial demonstraram que a música pode ser traduzida para diferentes linguagens perceptivas.

As partituras gráficas, as animações projetadas e a associação entre cores, formas e movimentos corporais constituíram recursos que ampliaram a compreensão musical e estimularam a criatividade dos participantes. O uso desse recurso revelou-se não apenas uma ferramenta didática, mas uma estratégia inclusiva de alto potencial criativo. Ao traduzir elementos musicais (intensidade, ritmo, duração) em traços, pontos e cores, os participantes puderam interagir de forma significativa com os músicos da orquestra. Essa mediação visual promoveu a apropriação coletiva da linguagem musical e a experiência do fazer sonoro.

Já as animações gráficas projetadas durante a execução da 5ª Sinfonia de Beethoven, funcionaram como um mapa visual da forma musical. Essa mediação permitiu que os participantes surdos acompanhassem a progressão dramática da obra, percebendo contrastes de intensidade e seções temáticas. Assim, o concerto deslocou-se da audição para uma experiência de leitura performática do som. A associação entre cores, formas geométricas e movimentos corporais fortaleceu a percepção musical enquanto experiência sinestésica. A cor funcionou como um marcador de intensidade, a forma como representação de duração e o movimento como projeção rítmica. Tais estratégias apontam para uma redefinição do próprio

conceito de alfabetização musical, ampliando-o para dimensões visuais e corporais.

Além de tudo isso, ao convidar os participantes a associar os sons do bumbo a movimentos corporais (andar, marchar, virar de costas), o corpo tornou-se uma interface visual e cinética da música. Nesse contexto, o gesto não foi apenas uma reação ao som, mas uma forma de leitura e registro musical. Unido a isso, o processo de criação gráfica coletiva também funcionou como um exercício de composição colaborativa. Ao verem seus próprios desenhos sonorizados pela orquestra, os participantes experimentaram o papel de compositores, vivenciando uma autoria estética que ultrapassa a recepção passiva do concerto tradicional. A visualização musical favoreceu a construção de um pensamento analítico entre os participantes surdos. Um dos participantes destacou que a representação gráfica lhe permitiu compreender que os sons “tinham um desenho representativo”. Esse depoimento confirma a hipótese de que a visualidade pode atuar como ferramenta cognitiva para estruturar e organizar o pensamento musical.

Assim, podemos entender que as estratégias visuais podem ser compreendidas em três dimensões principais: pedagógica (tradução da linguagem musical para símbolos visuais), estética (a criação de uma nova forma de experiência musical) e social (a democratização do acesso por meio da visualidade). Isso nos mostra que pessoas surdas podem apreciar música em todas as suas dimensões, desde que sejam oferecidas as adequações necessárias para a percepção e compreensão da obra musical. Essa experiência, nos faz refletir o quanto ainda temos que evoluir quanto a compreensão da pessoa com surdez diante do fazer musical, pois

Manifestações musicais realizadas por pessoas com deficiência, podem ser interpretadas como uma ‘superação de limites’ e muitas vezes vistas com um olhar de compaixão. [...] a admiração toma um lugar maior pelo fato de uma crença incorporada na sociedade de que deficiências são sinônimo de limitação e incapacidade (VALENZUELA, 2021, p. 27).

Sendo assim, se, pelo fato de não ouvirem, as pessoas surdas ficarem limitadas aos estímulos musicais pelas pessoas ao seu redor, assumindo



que a surdez é um impedimento para o desenvolvimento musical, tiramos o direito do surdo à fruição estética e a um fazer humano essencial que nos acompanha desde os primórdios da humanidade, que é a música.

Isso remete a um olhar medicalizador perante a surdez, que afirma que a melhor maneira de uma pessoa surda se desenvolver é através da recuperação dos resquícios auditivos, mesmo que para conseguir, precise se submeter a procedimentos invasivos e de alto custo. Sob essa ótica, a surdez é entendida como um defeito a ser superado (VALENZUELA, 2021, p. 27).

O Manifesto para uma educação musical inclusiva *anticapacitista* e *antipsicofóbica*, é um documento produzido em 2024 por diversos pesquisadores brasileiros da área da educação musical especial/inclusiva. Nele, os autores reforçam a importância de se entender a música como um direito humano e a necessidade de eliminarmos a visão capacitista, assistencialista e medicalizadora do fazer musical para e de pessoas com deficiências (MARTINS et al., 2024).

Também, neste *Manifesto*, os autores reforçam a importância de se pensar na acessibilidade musical para formação do público com deficiência e transtorno e colocam um quadro com propostas de acessibilidade cultural, pontuando as necessidades de cada tipo de deficiência, a saber:

- Cegos ou com baixa visão - Caracteres ampliados ou transcrição em Braille audiodescrição das performances, sinalização tátil e ampliada;
- Surdos ou com deficiência auditiva - Dispositivos de audição, tradução em Libras, legendas;
- Deficiência física - Cadeiras de Rodas disponíveis, estacionamento reservado, entradas acessíveis, cadeiras acessíveis, banheiros acessíveis.

Martins e Santos (2024) comentam que embora tenham aumentado as iniciativas para os ambientes musicais se tornarem mais acessíveis (como as sugestões colocadas acima), esses recursos permitem somente que as pessoas possam chegar e/ou estar nos espaços culturais, mas não garantem a possibilidade de o público com deficiência usufruir e apreciar musicalmente, de fato, das apresentações. Isso nos leva a levantar algumas

questões que merecem maior aprofundamento em pesquisas, discussões e formações, tais como:

1. Como estruturar metodologias continuadas de ensino musical para surdos em escolas de música e conservatórios?
2. De que forma a presença de músicos surdos pode transformar a prática orquestral e pedagógica?
3. Quais recursos tecnológicos (aplicativos, sensores, dispositivos vibratórios) podem potencializar a acessibilidade em concertos?
4. Como inserir a acessibilidade como política permanente dentro da programação artística de orquestras?
5. Que modelos de avaliação de impacto social podem ser aplicados a iniciativas como o Concerto Sensorial?

Indo na mesma direção das indagações acima, Louro (2023, p. 10 e 11) pontua uma série de questões sobre o fazer musical diante dos desafios da inclusão e acessibilidade musical para as pessoas com deficiências e transtornos:

Quantas escolas e universidades de música possuem em seu acervo obras musicais em Braille?

Quantos educadores musicais conseguem perceber sintomas de adoecimento mental em seus alunos e diante disso adaptar suas metodologias?

Há professores de música com deficiência ou transtornos em território nacional que sejam referência na área musical?

Quantos professores de música são fluentes na escrita da musicografia Braille ou nas Línguas de Sinais?

As escolas de música possuem adaptações arquitetônicas adequadas para receber cadeirantes, pessoas com mobilidade reduzida, pessoas com diferenças consideráveis na estatura ou cegos?

Acessibilidade Musical e Inclusão: relato de experiência de um Concerto Sensorial de uma Orquestra Sinfônica para público Surdo
Profª Drª Viviane Louro
Prof. Dr. Abel Rocha

Os cursos de licenciatura em música, no Brasil, graduam seus estudantes para que possam dar aulas de música para estudantes com deficiências e transtornos mentais graves?

Há vagas destinadas a pessoas com deficiências e transtornos nas orquestras estudantis e profissionais brasileiras?

Existem luthiers ou fábricas de instrumentos musicais que fabricam instrumentos diversos adaptados para corpos não normativos?

Quantos músicos com deficiência ou transtornos conhecemos, admiramos e indicamos como referência musical e não como referência em superação?

Existem, em território nacional, maestros e compositores com deficiências ou transtornos? Se sim, conhecemos seus trabalhos ou eles são referências para nosso trabalho?

No *Manifesto para uma educação musical inclusiva anticapacitista e antipsicofóbica*, anteriormente comentado, os autores colocam 20 diretrizes que julgam fundamentais para que a área musical se torne, realmente, acessível do ponto de vista pedagógico, performático e da acessibilidade cultural, dentre eles:

Realização de mapeamentos e censos para determinar a quantidade de pessoas com deficiências e transtornos nas escolas e universidades de música, bem como na área de performance musical no Brasil; Reserva de vagas para pessoas com deficiências e transtornos, de acordo com a legislação de cotas, em editais de incentivo, concursos e festivais de música que visem premiações ou formação musical, em orquestras sinfônicas e filarmônicas, bandas sinfônicas ou populares, estudantis ou profissionais, e em outros grupos musicais representativos, remunerados ou não; Garantia de

Acessibilidade Musical e Inclusão: relato de experiência de um Concerto Sensorial de uma Orquestra Sinfônica para público Surdo
Profª Drª Viviane Louro
Prof. Dr. Abel Rocha

acessibilidade comunicacional e arquitetônica em divulgações e apresentações musicais de todos os gêneros, em todos os tipos de espaços, bem como em eventos acadêmicos e científicos musicais (MARTINS et al., 2024, p. 59 e 60).

Tais questões levantadas neste presente artigo, por Louro (2023), bem como as diretrizes propostas pelo documento acima, ainda estão longe de serem respondidas ou efetivadas. Louro (2023, p. 3) comenta que “não basta se pensar em inclusão, mas sim, é necessário lutar por uma inclusão que fuja do capacitismo e da psicofobia estrutural”⁸. Isso significa que precisamos ampliar as discussões e ações entre educadores musicais, músicos com e sem deficiências, pesquisadores da área de educação musical inclusiva, produtores culturais, pessoas da comunidade e os que elaboram as políticas públicas, para que fique, definitivamente, compreendido que:

a inclusão musical não se trata apenas de oferecer oportunidades de participação, mas sim de reconhecer e valorizar a contribuição única que cada indivíduo pode oferecer. A diversidade é uma riqueza que enriquece o cenário musical, promovendo a criação de novas perspectivas artísticas e a construção de uma sociedade mais inclusiva e justa (MARTINS et al., 2024, p. 62).

Ou seja, falar em inclusão é fácil, politicamente correto e desejável pela maioria das pessoas. No entanto, promover uma sociedade inclusiva que, de fato, respeite os direitos e crie acesso a todos os cidadãos, em todos os segmentos sociais, ainda é algo muito distante de nossa realidade.

Uma ação como essa realizada pela Orquestra Sinfônica de Santo André deveria ser recorrente em todas as orquestras brasileiras, não somente como uma experiência importante de aprendizado, mas, acima de tudo, pelo direito que as pessoas com deficiência auditiva também têm de poder usufruir esteticamente do fazer musical. No entanto, para que esse tipo de iniciativa seja realizada em larga escala, precisamos de mais profissionais da música capacitados a orientar essas experiências, parcerias entre setor público e privado, incentivo para que os surdos frequentem mais as salas de concertos, além de toda uma construção coletiva que

8

Capacitismo: concepção presente no social que considera as pessoas com deficiência como não iguais, menos aptas ou não capazes para gerir a própria vida (Dias, 2013). Psicofobia: preconceito ou discriminação praticada contra as pessoas que possuem algum tipo de transtorno psiquiátrico/mental (Louro, 2023).

exige tempo, materiais específicos e investimento financeiro para que torne a apresentação realmente acessível a esse público, considerando suas particularidades sensoriais.

E aqui, estamos somente discutindo a acessibilidade musical para o público surdo. No entanto, temos outros públicos à margem da fruição musical devido à falta de acessibilidade, como por exemplo: pessoas com baixa visão e cegas; pessoas com autismo, com deficiência intelectual grave, pessoas que vivem em hospitais ou estão acamadas ou que tenham transtornos psiquiátricos importantes. Esse público dificilmente frequenta as salas de concertos por terem alterações sensoriais, motoras ou comportamentais que dificultam que tais pessoas acessem o local, o conteúdo musical em sua plenitude ou que se comportem como ditam as normas desses espaços artísticos.

Enfim, como pontua Silva (2022), precisamos parar de reclamar e apontar as lacunas em relação à inclusão e irmos em busca de fazer com que as Leis saiam do papel e virem realidade. Essa, com certeza, é a tarefa mais difícil de realizarmos e só será possível avançarmos através de muito esforço coletivo.

4. Considerações finais

O Concerto Sensorial aqui relatado evidenciou que a música, compreendida como vibração, movimento e energia, pode ser vivida de maneira significativa por pessoas surdas. A iniciativa demonstrou a possibilidade de desenvolver práticas pedagógicas que aproximam as pessoas surdas da orquestra, a importância de ampliar o conceito de timbre para incluir percepções vibracionais diferenciadas e compreender e ressaltar a relevância da orquestra como espaço de acolhimento, inclusão e transformação social. Além do impacto imediato na experiência dos participantes, a ação reforça a necessidade de políticas culturais permanentes que contemplem a acessibilidade tanto no consumo cultural (concertos acessíveis) quanto no ensino musical inclusivo (formação de músicos surdos).

Sendo assim, esperamos que este artigo contribua para o desenvolvimento de outras propostas semelhantes por parte de coletivos



musicais, além de ampliar a produção acadêmica na área da música e inclusão bem como, contribuir para as discussões e ações para diminuição do capacitismo e ampliação da acessibilidade musical pela perspectiva de que todo ser humano tem o direito de usufruir e fazer música.

Referências

ANSAY, Noemi Nascimento; MAESTRI, Rita de Cássia; COSTA, Aldemar Balbino da. A música no cotidiano de pessoas surdas. In: FÓRUM PARANAENSE DE MUSICOTERAPIA, 15., 2013. Anais... [S.l.: s.n.], 2013. n. 15, p. 2013–2015.

BRASIL. Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União, Brasília, DF, 7 jul. 2015. Seção 1, p. 2. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13146.htm. Acesso em: 19 ago. 2022.

DE ARAÚJO, Beatrice Menezes; DOS SANTOS MARTINS, Ana Carolina; LOURO, Viviane. Música e surdez: mapeamento bibliográfico nas publicações da ABEM, ANPPOM e CAPES de 2022 a 2024. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – ANPPOM, 34., 2024, Salvador. Anais eletrônicos. Salvador: ANPPOM, 2024. Disponível em: <https://anppom.org.br/anais/>. Acesso em: 26 ago. 2025.

DIAS, Adriana. Por uma genealogia do capacitismo: da eugenia estatal a narrativa capacitista social. Simpósio internacional de estudos sobre a deficiência, v. 1, p. 1-14, 2013.

LOURO, Viviane. Fundamentos da aprendizagem musical da pessoa com deficiência. São Paulo: editora SOM, 2012.

LOURO, Viviane. Capacitismo e Psicofobia no ensino musical. Diálogos Sonoros, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 1–22, 2023.



MARTINS, Ana Carolina dos Santos; SANTOS, Ana Roseli Paes dos. Consertando o concerto: concerto acessível a pessoas surdas da Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira" – FAMES. In: Anais do 2º Congresso Internacional e Multidisciplinar Arte&Cultura, realizado de 11 a 13 de novembro de 2024, on-line. Vitória, ES: Laboratório Social / Síntese Eventos, 2024. p. 123–130.

MARTINS, Ana Carolina et al. (ORG.). Manifesto e Diretrizes para uma educação musical inclusiva anticapacitista e antipsicofóbica. Recife: Portal de Educação Emocional, 2024. Disponível em: www.musicaeinclusao.wordpress.com. Acesso em 26/08/2025.

MATHIAS, Mercia Santana. Música e surdez (1986-2016): trinta anos de produção do conhecimento no Brasil. In: ENCONTRO REGIONAL NORDESTE DA ABEM, 13., 2016. Anais eletrônicos. [S.l.: s.n.], 2016. Tema: Diversidade humana, responsabilidade social e currículos: interações na educação musical.

SANTOS, Terezinha Vitória. Música e surdez: a influência das representações mentais na percepção musical em pessoas surdas. 2022. 46f. Monografia (Graduação em Música - Licenciatura) - Universidade Federal do Ceará, Sobral, 2022.

SARRAF, Viviane Panelli. Acessibilidade cultural para pessoas com deficiência: benefício para todos. Revista do Centro de Pesquisa e Formação, [S.l.], v. 6, p. 43, 2018.

SILVA, Mayara Barbosa. Capacitismo e inclusão: discussões e apontamentos a partir de um relato de experiência em um curso de música em uma Universidade Federal do Nordeste. 2022. Monografia (Licenciatura em Música) - Curso de Música, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

VALENZUELA, Sandra Daniela Mora. Além do som: a prática da música na experiência de um grupo de surdos e ouvintes. Dissertação. Pós-graduação em Artes. São Paulo: Instituto de Artes da Unesp, 2021.



O papel do *feedback* no desenvolvimento da expertise musical

The role of feedback in the development of musical expertise

Gustavo Cesar Pereira ¹

Danilo Ramos ²

Resumo

Proposta por Anders Ericsson, a Teoria Geral da Expertise (TGE) considera a prática deliberada como o padrão de ouro para o desenvolvimento de performances em nível superior nos mais variados domínios. Trata-se de um tipo de prática com base em modelos de estratégias utilizadas por pessoas experientes (os *experts*), com o intuito de se obter o aperfeiçoamento de habilidades preexistentes. Ela envolve objetivos específicos, atenção total, saída da zona de conforto, uso de representações mentais e *feedback* imediato. O objetivo deste artigo é investigar o papel do *feedback* para o desenvolvimento da expertise no campo da música. Define-se *feedback* como o ato de se entregar ao praticante um retorno sobre o seu trabalho, de modo a avaliar o seu desempenho e apontar possíveis caminhos para que ele ou ela continue evoluindo. A TGE também aponta que, no início do desenvolvimento de qualquer habilidade, o *feedback* geralmente é fornecido por um professor ou tutor. Contudo, a partir de uma determinada fase do desenvolvimento, o próprio praticante se torna autônomo, ou seja, ele mesmo profere o seu *feedback*. Após a pesquisa bibliográfica, os resultados indicaram que o *feedback* tem um papel significativo para o desenvolvimento da expertise do músico, desde que as técnicas que o auxiliem na autorregulação e na observação de seu próprio progresso sejam utilizadas

Palavras-chave: *Feedback*; Cognição musical; Expertise musical; Prática deliberada

Abstract

Proposed by Anders Ericsson, the General Theory of Expertise (TGE) regards deliberate practice as the gold standard for developing superior performance across a wide range of domains. It is a type of practice based on models of strategies used by experienced individuals (*experts*), with the aim of refining pre-existing skills. It involves specific goals, full concentration, stepping out of one's comfort zone,

1

Gustavo Pereira é violonista, bacharel em música pela UNESPAR e em psicologia pela Universidade Estácio de Sá, e atua como psicólogo clínico. Atualmente é aluno do programa de pós-graduação em música da UFRP, onde desenvolve uma dissertação sobre *feedback* de professores de música junto ao GRUME – Grupo de Pesquisa Música e Expertise, sob orientação do professor Danilo Ramos.

2

Danilo Ramos é pianista, compositor, bacharel em música popular pela UNICAMP, mestre e doutor em psicologia pela USP, com estágio pós-doutoral em cognição musical na Université de Bourgogne, França. Desde 2011 é docente do curso de música da Universidade Federal do Paraná, onde leciona disciplinas de piano e cognição musical e coordenador do GRUME, desenvolvendo pesquisas sobre a expertise musical, a musicalidade como comportamento humano e o desenvolvimento de habilidades no piano. Em 2025, lançou o seu primeiro álbum autoral para piano solo intitulado "Memórias praianas".

use of mental representations, and immediate feedback. The aim of this paper is to investigate the role of feedback in the development of expertise in the field of music. Feedback is defined as the act of providing the practitioner with input on their work to assess their performance and point out possible ways for them to continue evolving. The TGE also points out that at the early stages of skill development, feedback is usually provided by a teacher or tutor. However, from a certain phase onward, the practitioner becomes autonomous and begins to deliver feedback to themselves. Based on bibliographic research, results indicated that feedback plays an important role in the development of a musician's expertise, since techniques to assist in self-regulation and the observation of one's own progress are used ³.

Keywords: Feedback; Music cognition; Musical expertise; Deliberate practice.

Introdução

Um indivíduo *expert* é aquele que possui habilidades altamente desenvolvidas, de modo a ser possível diferenciá-lo de um indivíduo que possua habilidades dentro da média geral da população, nos mais variados domínios (Ericsson, 2018). Ao longo da história, os experts eram vistos como pessoas que tinham dons inatos. No entanto, durante o início do século XX, alguns pesquisadores se debruçaram em entender como uma pessoa adquire habilidades em diversos domínios. Essas pesquisas buscavam entender por que alguns indivíduos até se esforçam, mas não evoluem, enquanto outras pessoas se desenvolvem com mais velocidade e facilidade (Galvão, 2001). Em meio às pesquisas realizadas no campo da expertise, destaca-se a Teoria Geral da Expertise (TGE), desenvolvida por Anders Ericsson com o objetivo de explicar quais comportamentos e estrutura de pensamentos os *experts* de diversos domínios têm em comum.

Dentre os fatores que levam um indivíduo a alcançar performances de alto nível, está o *feedback*, ato de se entregar ao praticante um retorno sobre o seu trabalho, de modo a avaliar o seu desempenho e apontar possíveis caminhos para que ele ou ela continue evoluindo. Trata-se de um termo de origem inglesa que significa "retorno" ou "retroalimentação" (Weiszflog, 2015). Com ele, o praticante é capaz de perceber o seu desenvolvimento e, a partir disso, se autorregular. Nesse sentido, atletas, artistas e praticantes de qualquer atividade humana necessitam de feedback para mensurar a

3

Ao longo da elaboração deste manuscrito, não houve o uso de IA generativa. Contudo, ao final da revisão, partes do texto passaram por programas de correção gramatical que fazem uso de mecanismo de IA.

sua evolução e entender como superar as dificuldades que eles estão tendo ao longo da prática de suas atividades. Assim, o *feedback* parece estar intrinsecamente conectado com a aquisição de novas habilidades ou com a melhoria de habilidades já existentes (Ericsson; Pool, 2017).

Na área da educação, existe uma vasta produção científica que destaca o papel do *feedback* sobre o desenvolvimento de estudantes de vários níveis. Contudo, no campo da educação musical, identifica-se uma lacuna existente em relação a pesquisas sobre o *feedback*. Essa lacuna foi apresentada na revisão sistemática de Blackwell e Matherne (2023), que ressaltou que as pesquisas sobre *feedback* no campo da música podem não refletir o que se espera de um *feedback* para o estudante de música nos dias de hoje. Nesse sentido, o presente artigo poderá servir de guia para futuras pesquisas que tenham como objetivo compreender a relação entre o *feedback* e o desenvolvimento da expertise musical. Além disso, este trabalho poderá auxiliar professores, treinadores e tutores que desejem utilizar os princípios da psicologia da expertise para potencializar o desenvolvimento de seus estudantes.

O objetivo deste artigo é apresentar o papel do *feedback* para o desenvolvimento da expertise no campo da música. Dessa forma, pretende-se apontar quais técnicas de *feedback* vêm sendo utilizadas por professores de música experientes, relacionar os resultados de estudos obtidos sobre *feedback* na música com o desenvolvimento da expertise musical e, finalmente, promover uma reflexão crítica sobre o papel do *feedback* na TGE (Ericsson; Pool, 2017).

A metodologia adotada consistiu em uma pesquisa bibliográfica, baseada na análise de artigos científicos, com o objetivo de mapear, compreender e fundamentar teoricamente os conceitos de *feedback* no contexto da educação musical. Assim, foram realizadas buscas nas bases de dados do site *ResearchGate* e *SciELO*, empregando as palavras-chave "*feedback*", "educação musical" e "expertise". A leitura do material selecionado foi conduzida em duas etapas complementares: na primeira, o foco foi destinado a compreender a relevância e grau de adequação que o material selecionado tinha com o escopo da pesquisa; na segunda, foi realizado o fichamento do material lido. O resultado dessa pesquisa é apresentado a seguir.

2. Expertise

Estudos que buscavam explicar a expertise tinham como foco e origem a proposição de soluções de otimização para a produção industrial. Assim, os primeiros trabalhos escritos na área da expertise foram produzidos na década de 1940, de autoria de De Groot (1946;1965). Essas pesquisas tinham como objetivo investigar *experts* em xadrez e, posteriormente, foram aplicadas a outras áreas (Galvão, 2001). A principal pesquisa de De Groot foi inspirada em um estudo realizado na União Soviética, em 1927, por Djakow, Petrowski e Rudik. Nela, foi feito um experimento que visava investigar a qualidade da memorização de jogadores de xadrez de todos os níveis, de iniciantes a mestres. O estudo foi conduzido em três etapas. Primeiro, apresentava-se ao participante uma fotografia ou um tabuleiro físico de xadrez com as peças dispostas de forma desorganizada. Em seguida, após alguns segundos de observação, solicitava-se que o participante recolocasse as peças no tabuleiro de forma idêntica às posições que haviam sido apresentadas anteriormente, por uma foto de um tabuleiro ou pela apresentação de um tabuleiro físico. O resultado apontou que os mestres tiveram um desempenho superior ao de jogadores de clube e enxadristas iniciantes, com cerca de 93% de acertos. Isso ocorreu porque os enxadristas mestres foram capazes de reconhecer rapidamente padrões que os permitiram agrupar peças em unidades, a partir de situações que poderiam acontecer em uma partida real de xadrez, ao invés de meramente tentar decorar uma peça de cada vez em sua posição. O estudo revelou que os enxadristas *experts* tinham uma grande experiência acumulada que os possibilitou perceber esses padrões de maneira mais rápida (Chase; Simon, 1973).

Ainda dentro dos estudos sobre a expertise no xadrez, o programa *MATER* foi criado para simular os processos de resolução de problemas no xadrez, de maneira a codificar e reproduzir formas de chegar ao xeque-mate previamente conhecidas (Simon; Newell, 1964). Durante toda a tarefa, pedia-se ao participante que verbalizasse em voz alta os seus pensamentos, a partir da aplicação do protocolo *think-aloud*, no qual o indivíduo fala o que está pensando enquanto realiza uma tarefa representativa de seu domínio de atuação. Após esse estudo, a expertise no xadrez pôde ser relacionada



ao reconhecimento de padrões de significado que fazem algum sentido para o indivíduo que os usa, a partir de situações experienciadas em sua história de vida. A estes padrões, a ciência cognitiva atribui o nome de *chunks* (Chase; Simon, 1973).

Os pensamentos de De Groot e, posteriormente, outros estudos sobre a expertise no xadrez, foram importantes a ponto de influenciarem outros pesquisadores. Dentre eles, destacam-se Chase e Simon (1973), responsáveis por conduzir os primeiros estudos a apresentar uma teoria geral para investigar a expertise. Essas pesquisas visavam entender a expertise em várias áreas, como a da música, do xadrez, da medicina e dos esportes (Galvão, 2001). Entre elas, encontra-se um modelo de aprendizagem proposto por Dreyfus e Dreyfus (1980), na tentativa de se explicar as etapas do desenvolvimento de habilidades de qualquer domínio, desde o nível iniciante, até o nível *expert*. Para os pesquisadores, o desenvolvimento da expertise ocorre por meio da experiência que o praticante desenvolve com a atividade em questão. Assim, diferentemente dos modelos behaviorista e cognitivista, que tinham mais foco na teoria do que na prática, o desenvolvimento de um indivíduo ocorre a partir da experiência do praticante.

A partir disso, foi desenvolvido um modelo que considera cinco níveis para aquisição de habilidades, sendo que, cada nível, tem por objetivo ampliar a perspectiva do praticante sobre a tarefa. O primeiro nível é denominado "novato". Nele, o praticante depende de um tutor para auxiliá-lo, pois ainda não possui os subsídios necessários para ter autonomia. O segundo nível é chamado de "competente". Trata-se do momento em que o praticante começa a reconhecer padrões na atividade que está executando e começa a criar autonomia. Nesta etapa de seu desenvolvimento, o praticante já é capaz de não se apoiar completamente em regras, de modo a fazer uso de processos mais intuitivos. O terceiro estágio é chamado de "proficiente". Nele, o praticante é capaz de ter uma visão geral da atividade e é capaz de ter autonomia para a execução da tarefa, ao ponto de criar uma meta. O quarto nível é chamado "expert". Nele, o praticante é capaz de usar mais processos intuitivos do que analíticos para a realização e manutenção da tarefa. Neste nível, o repertório de experiência do praticante é vasto e, se ele fizer uso de processos analíticos, pode perder a fluidez da atividade e falhar em sua resolução. Por fim, o último nível é o de "mestre",

marcado pela completa integralização entre processos intuitivos e a tarefa (Dreyfus; Dreyfus, 1980).

2.1 Teoria Geral da Expertise

Após décadas de pesquisa sobre como se desenvolve a expertise, o psicólogo sueco Anders Ericsson propôs uma teoria para identificar e explicar as características comportamentais e cognitivas compartilhadas por indivíduos *experts* em seus respectivos domínios. Sua pesquisa apontou que existem similaridades na maneira como *experts* de diferentes áreas organizam e praticam seus domínios. Essas similaridades foram categorizadas em três pilares: adaptabilidade, representações mentais e prática deliberada (Ericsson; Pool, 2017).

A adaptabilidade é a capacidade de adaptação do cérebro e do corpo a uma nova situação. Por meio dela, o praticante de qualquer atividade é capaz de se adaptar aos desafios da tarefa que está sendo executada e aprimorar suas habilidades. Por exemplo: após vários meses de treinos progressivos, um praticante de musculação passa a perceber um aumento significativo no volume de seus músculos, uma vez que o corpo precisou se adaptar a uma demanda de força presente no treinamento. Essa mudança fez com que o praticante exacerbasse os limites da homeostase, de modo a se adaptar a uma nova demanda física. Contudo, a adaptabilidade não ocorre só no corpo, mas em atividades intelectuais. Outro exemplo: um indivíduo cria o hábito de ler antes de dormir. Ao longo de algumas semanas, ele passa a conseguir ler mais páginas do que no início de seu novo hábito, mostrando que sua mente se adaptou ao hábito da leitura (Ericsson; Pool, 2017).

O segundo pilar da TGE de Ericsson são as representações mentais, definidas como um conjunto de estruturas mentais que o praticante usa para antecipar as suas decisões. As representações mentais são estruturadas por intermédio de metáforas e imagens, ou qualquer outro esquema mental que esteja relacionado ao processo de tomada de decisão do praticante (Ericsson; Pool, 2017). O estudo de Maguire, Gadian, Johnsrude, Good, Ashburner e Frith (2000) procurou demonstrar um exemplo de aprimoramento de representações mentais, por meio de uma investigação do

cérebro dos taxistas de Londres, no início dos anos 2000, em uma época em que ainda não existia o sistema de posicionamento global por satélite conhecido como GPS (*Global Positioning System*, em inglês). Esses motoristas utilizavam representações mentais para mapear e decorar pontos de referência. Dessa forma, quando precisavam chegar a um determinado destino, eles eram capazes de fazer uso das representações mentais e estipular mentalmente o percurso ideal em segundos. Essa competência desenvolveu-se por meio da integração de pequenos fragmentos de rota (*chunks*) que, ao serem combinados, constituíam um mapa cognitivo que os orientava na condução de seus passageiros. Além disso, em situações em que os motoristas recebiam um caminho fora da rota usual, eles rapidamente eram capazes de apontar o percurso da corrida, demonstrando que suas representações não se tratavam apenas de mera memorização, mas de uma rede flexível de conexões concretizadas por meio do uso eficaz de suas representações mentais (Maguire; Gadian; Johnsrude; Good; Ashburner; Frith, 2000).

O terceiro pilar da TGE é a prática deliberada, considerada como o padrão de ouro da expertise. Para que uma prática seja considerada como deliberada, ela deve necessariamente estar alinhada a cinco critérios e sete princípios. Os critérios são: 1. Os objetivos devem ser claros e bem compreendidos pelo participante; 2. O participante deve ser capaz de executar a atividade sozinho; 3. O praticante deve receber *feedback* imediato; 4. O praticante precisa ser capaz de executar repetidamente a atividade referente ao treinamento; 5. A prática precisa ser desenvolvida e monitorada por um professor. Além disso, para que uma prática seja considerada deliberada, são necessários sete princípios: 1. Utilizar uma estratégia já testada por experts no domínio em questão; 2. O praticante precisa ter um professor, tutor ou treinador para auxiliá-lo; 3. O praticante deve sair da sua zona de conforto de forma gradual e progressiva; 4. A prática deve ser realizada com total foco em relação à completude de um objetivo previamente delimitado; 5. De início, deve haver *feedback* de um professor, mas a partir de um certo nível de desenvolvimento, o praticante deve desenvolver a habilidade de se automonitorar; 6. O praticante deve utilizar representações mentais para organizar sua atividade; 7. O praticante deve ser capaz de se autorregular (Ericsson, 2021).

A partir dos princípios e critérios da prática deliberada, observa-se que o *feedback* parece ser um elemento significativo para o desenvolvimento da expertise. Na próxima seção, será apresentada a evolução do conceito de *feedback* na área da educação e de que maneira ele pode ser emitido pelo professor para garantir a aprendizagem dos estudantes, nos mais variados domínios.

2.2. Feedback

O termo *feedback* tem sua origem na área da biologia, referindo-se ao processo de resposta que um organismo tem com o ambiente. Posteriormente, passou a ser usado na área organizacional e no campo da educação. Atualmente, está associado ao processo de devolver uma informação para alguém em formato de resposta (França; Bretas, 2021).

Ao longo do século XX, a concepção de *feedback* no campo educação sofreu transformações em três principais correntes. A primeira surgiu a partir da corrente behaviorista, responsável por disseminar o uso do termo para a área da educação. No entanto, a concepção de *feedback* da época é diferente daquela que se tem hoje. Na época, o *feedback* era endereçado especificamente para reforçar ou enfraquecer o comportamento do estudante (Mason; Bruining, 2001). Dentre os teóricos dessa corrente, é possível destacar Becker, Engelman e Thomas (1971), que propuseram o modelo do ciclo trifásico do *feedback*, que consistia em dividi-lo em: (1) antecedente verbal do professor (instrução/demonstração), no qual iniciava-se uma aula apresentando ao estudante o que seria trabalhado e esperado dele. Nesta fase, era crucial apresentar de maneira clara e delimitada para onde o estudante deveria delimitar o seu foco durante aquela aula; (2) Resposta do estudante (tentativa): trata-se do desempenho que o estudante apresentava na aula e se esse desempenho estava de acordo com a expectativa gerada na fase anterior; e (3) Consequente verbal do professor (reforço/correção): a partir da primeira da resposta do estudante em relação ao objetivo estabelecido na fase 1, o professor fechava o ciclo da aula, apresentando o que poderia ser melhorado (Becker et al., 1971).

A partir desse modelo de *feedback*, pode-se entender que o paradigma behaviorista se destinava a reforçar ou enfraquecer as respostas do

estudante. Embora sua base fosse em um método calcado em evidências, ele era dualista, de forma a apontar a resposta como certa ou errada, sem fornecer informações detalhadas sobre o que poderia ser melhorado. O foco do *feedback* behaviorista era o comportamento em respostas positivas, sem buscar entender quais pontos da tentativa de compreensão do estudante estavam causando a resposta errada. Dessa forma, educadores perceberam que o modelo behaviorista de *feedback* não era o mais eficiente para fins pedagógicos (Mory, 1996).

A segunda concepção de *feedback* foi estimulada pelo paradigma construtivista da educação, que se consolidou nos anos 1970. Dentro do construtivismo, o processo de ensino e aprendizagem era enxergado a partir de uma esfera em que o objetivo do professor era ajudar o estudante a construir seu próprio conhecimento por meio da reflexão, isto é, o *feedback* era dedicado a solucionar a lacuna teórica do estudante, a partir da utilização das representações internas do aluno (Silva; Carvalho, 2021; Mory, 1996). Essa corrente de *feedback* foi importante para a área da educação, pois, centrava-se na maneira como o estudante interpreta o *feedback* e incentivava o professor a detectar as suas dificuldades, de modo a adaptar o retorno, a partir de referências familiares ao estudante.

A terceira concepção de *feedback* foi impulsionada pelo cognitivismo, que ocorreu entre 1970 e 1980. Essa corrente foi influenciada pela teoria do processamento de informações baseadas em computador (*computer based instruction* – CBI), desenvolvida a partir da metáfora que relaciona processos cognitivos do cérebro humano com a operação de um computador (Mason; Bruining, 2001). Dentro deste contexto, pode-se destacar a proposta de Locker e Latham (1984), que defendiam que o *feedback* deveria ser intencional e ter a capacidade de fechar uma lacuna teórica para o estudante, isto é, ser focado em explicar para o estudante para onde ele estava indo e qual lacuna faltava para que ele obtivesse um determinado conhecimento.

Atualmente, o campo da educação dispõe de inúmeras técnicas de *feedback*, que foram concebidas a partir das bases epistemológicas das três correntes apresentadas. Esses modelos foram desenvolvidos ao longo de décadas de estudos teóricos e empíricos com estudantes de diversas

modalidades e faixas etárias distintas. Dentre os vários modelos, pode-se destacar o *feedback* formativo, caracterizado por apresentar um retorno claro e detalhado ao estudante, sendo considerado altamente eficaz (Shute, 2008; Vaz; Nasser, 2021). Por exemplo: um professor de matemática emite um *feedback* para um estudante, ressaltando o que não está correto nos cálculos, de maneira a evidenciar exatamente o que precisa ser melhorado e em quais pontos o estudante está errando.

Além do *feedback* formativo, outros modelos de *feedback* na área da educação são vistos como ineficientes para o desenvolvimento do estudante. É o caso do *feedback* neutro, caracterizado por uma resposta ao estudante que aponta a direção, mas não apresenta de maneira clara o que precisa ser feito. Por exemplo: o professor corrige o estudante, apenas dizendo que ele precisa estudar mais, mas sem explicar o que deve ser aprimorado. Este modelo não contribui para o desenvolvimento do estudante por não fornecer informações específicas do que precisa ser feito (Vaz; Nasser, 2021). O *feedback* sanduíche, por sua vez, é marcado por apresentar uma crítica entre dois elogios. Nesse modelo, é apresentado um elogio e, logo em seguida, uma crítica. Por fim, é apresentado outro elogio para apaziguar a crítica. Este modelo de *feedback* foca na suavização da crítica por meio de elogios e pode não trazer informações claras do que precisa ser feito. Por isso, ele é considerado ineficaz e sem autenticidade (Blackwell; Matherne, 2023).

Para evitar que o *feedback* se torne desprovido de informações úteis ou sem foco no que precisa ser feito, é necessário que o retorno passe por três etapas: a primeira é a *feed-up* (em português, para onde estou indo?), uma explicação ao estudante sobre quais serão as metas pedagógicas a serem obtidas. Neste momento, destaca-se a importância da apresentação de um método a ser empregado com o estudante. Depois, o *feedback* (como estou indo?) procura explicar o progresso atual do estudante. Finalmente, o *feedforward* (para onde vou agora?) busca explicar os próximos passos que o estudante deverá seguir. A partir dessa técnica, acredita-se que o *feedback* possa ganhar uma dimensão mais profunda, de modo a possibilitar com que o estudante passe a não mais ter dúvidas sobre o que precisa ser feito e nem mesmo sobre o porquê precisa ser feito (Hattie; Timperley, 2007).



Até o presente momento, investigações teóricas e empíricas na área da educação vêm apontando que o *feedback* eficiente deve ter caráter formativo e o objetivo central de explicar ao estudante como ele atingirá o objetivo e quais passos ele deve seguir para alcançar determinada meta (*feedforward*). Dessa maneira, o estudante saberá exatamente o que precisa ser feito, sendo possível direcionar seus esforços para o resultado almejado (Hattie; Timperley, 2007; Vaz; Nasser, 2021).

2.3 O feedback no campo da música

No campo da pedagogia musical, acreditamos ser necessário o emprego de estratégias de *feedback* mais específicas do que aquelas utilizadas na área da educação, em geral. Em aulas de instrumento musical, por exemplo, os professores costumam empregar a técnica de *visible learning* (aprendizagem visível, em português), cujo propósito é tornar perceptível a evolução do estudante. Essa abordagem ressalta a importância de expor o avanço do aluno, permitindo com que ele consiga enxergar e mensurar o seu próprio desenvolvimento. Dessa maneira, o estudante terá condições de saber exatamente em quais pontos do estudo ele evoluiu e aquilo que ainda precisa ser aprimorado. Nesse sentido, o uso de ferramentas de gravação em vídeo e o registro manual em diários de estudo são importantes recursos, uma vez que se configuram como dispositivos complementares fundamentais para a percepção de desenvolvimento do estudante. Assim, enquanto a gravação em vídeo possibilita a observação atual e retrospectiva da evolução do instrumento, o diário de estudo pode oferecer uma sistematização temporal de metas (Blackwell; Matherne; McPherson, 2023).

Além disso, quando se trata de feedback no campo da música, o *feedback* sanduíche vem sendo (ou deveria ser) menos utilizado, uma vez que, além de este modelo de retorno não contribuir diretamente com a aula, elogios genéricos como “muito bom” ou “ótimo” podem confundir o estudante, já que não indicam claramente quais aspectos precisam ser aprimorados. Nesse sentido, em aulas de instrumento, o estudante precisa de instruções específicas e imediatas sobre a postura, a articulação e o fraseado das notas musicais, entre outras. O formato de *feedback* sanduíche tende a “mascarar” a correção entre elogios, o que pode tornar confusa a

orientação sobre o que precisa ser feito ou deixar a orientação para um segundo plano. Ao invés disso, o *feedback* entre professor e estudante deve ser amparado a partir de um padrão positivo de boa relação por parte do professor, sem que o foco seja necessariamente o elogio (Blackwell et al., 2023).

Em um estudo que tinha como objetivo investigar como professores de música em formação desenvolvem a habilidade de fornecer *feedback*, 11 estudantes de um curso de licenciatura em música que davam aulas de instrumento de sopro em grupo foram treinados a fornecer *feedback*. Eles eram, simultaneamente, estudantes e professores, de modo que, em uma aula, colegas A eram professores de colegas B e, em outra aula, colegas B eram professores de colegas A, ou seja, todos davam e recebiam *feedbacks*. Em ambas as situações, os estudantes que recebiam *feedback* tocavam instrumentos que não dominavam. Essa troca de papéis visava avaliar como os estudantes aprendiam a dar *feedback* em um ambiente controlado. Ao todo, 33 entrevistas semiestruturadas foram realizadas em três momentos diferentes: começo, meio e fim do semestre. Com o objetivo de mensurar o que torna o *feedback* eficaz, quais as prioridades do retorno e as percepções de estudantes e professores durante a aplicação do *feedback*, a coleta de dados adotou uma triangulação metodológica mediante, respectivamente, entrevistas semiestruturadas, formulários semanais via *Google Forms* e diários de pesquisa preenchidos pelos pesquisadores durante a observação do estudo em tempo real. O resultado apontou que, ao longo do semestre, os professores participantes passaram a emitir *feedbacks* mais centrados no objetivo e no estudante, e com menos foco em elogios. Isso significa que o retorno dos professores procurou em resolver as dúvidas específicas de cada estudante e ressaltar os objetivos do porquê era necessário aprimorar determinado ponto, sem o uso de elogios que apaziguassem a crítica do *feedback*. Além disso, os professores passaram a ter uma mudança de paradigma com relação aos critérios de importância do *feedback*. Assim, no início do semestre os professores estavam mais preocupados consigo mesmos (“Como serei percebido?”). No meio do semestre, o foco do *feedback* passou a ser com relação às necessidades do estudante, isto é, em personalizar o *feedback* para cada estudante. No final do semestre, os professores estavam mais confiantes consigo mesmos e com os seus estu-

dantes. Isso resultou em *feedbacks* destinados a metas mais claras. A conclusão foi: a habilidade de dar *feedback* é treinável. Além disso, a pesquisa mostrou a eficácia das técnicas de *feedback* com base em *visible learning* e a importância do uso do *feed-up* e do *feedforward* para o aprendizado de estudantes de música (Blackwell; Matherne, 2024).

Outro estudo sobre a influência do *feedback* no ensino da música teve como objetivo investigar como professores do ensino secundário, na Austrália, melhoram suas capacidades de fornecer *feedback* ao longo da carreira. A investigação ocorreu por meio de entrevistas semiestruturadas com 15 participantes licenciados em música ou formados em bacharelado em instrumento, categorizados em novatos (um a cinco anos de experiência), em desenvolvimento (cinco a 10 anos) e especialistas (mais de 10 anos de experiência). Os resultados mostraram que professores novatos basearam seus *feedbacks* predominantemente em constructos externos como a técnica SMART (definição de objetivos específicos, mensuráveis, atingíveis, relevantes e temporais) e o modelo PIMS (Positive Instruction in Music Studios, em inglês), inspirados na psicologia positiva, que foca na construção da mentalidade do estudante por meio do uso de falas que evitam parecer que ele ou ela errou ou não esteja conseguindo (por exemplo: "ainda não dominou completamente o conteúdo", ao invés de "errou"). Além disso, observou-se que nesse grupo, os professores focavam em soluções imediatas para problemas técnicos (digitação, notas e postura) e comunicação unilateral, resultando em aulas mecanizadas. O grupo dos professores em desenvolvimento apresentou maior enfoque em motivar, organizar e adaptar o *feedback*, buscando entender os estudantes e adaptar o retorno, de acordo com as necessidades deles. Finalmente, os professores especialistas adotaram um padrão de *feedback* mais flexível, ajustado ao nível técnico e às características individuais dos estudantes. Esse grupo de professores foi marcado por utilizar estratégias metacognitivas que procurassem auxiliar na autorregulação dos estudantes, de modo a criar uma "cultura de aprendizagem" de caráter colaborativo, em que eles mesmos cocriem seus respectivos processos de aprendizagem. Neste último grupo, a comunicação entre ambos foi mais adaptativa ao desenvolvimento e personalidade do estudante, focando mais nas necessidades individuais do que em métodos preestabelecidos (De Bruin, 2024).

3. Conclusão

Ao analisar o emprego das técnicas de *feedback* no campo da música proposto por Matherne e Blackwell (2024), nota-se a existência de uma relação dessas técnicas com a Teoria Geral da Expertise de Ericsson, de modo que o *feedback* possa ser considerado como uma ferramenta significativa para o desenvolvimento da expertise do estudante de música. Um exemplo para ilustrar essa afirmação é o conceito de *feedback* baseado em *visible learning*, que parece se adequar à TGE. Esta técnica de *feedback* expõe a adaptabilidade do estudante ao evidenciar as etapas de aprendizagem que já foram aprimoradas ao longo das aulas até o momento. Ao apresentar de forma clara quais habilidades foram consolidadas e como o estudante incorpora as orientações do professor, o *feedback* baseado em *visible learning* pode ser uma ferramenta que possibilita identificar a evolução do aprendizado, bem como as áreas que ainda demandam atenção. Além disso, por meio de dispositivos de registros em cadernos de anotações e gravações em vídeos, esses materiais podem auxiliar o estudante a criar representações mentais consistentes, ressaltando o que já foi melhorado e o que ainda precisa ser desenvolvido. Por fim, o *feedback* baseado em *visible learning* parece se adequar aos princípios e critérios da prática deliberada. Por exemplo: estudante e professor definem como meta aumentar o andamento da música que está sendo trabalhada; ao seguir a orientação do professor, o estudante passa a registrar diariamente seu progresso em anotações ou gravações em vídeo e, antes de cada sessão de estudo, revisa o material da prática anterior para identificar acertos e pontos de melhoria. A partir destas anotações, o estudante realiza sessões de prática com atenção plena e foco em seu objetivo, de modo a sair de sua zona de conforto. Na aula seguinte, o professor pode utilizar as anotações e vídeos do estudante para oferecer um *feedback* preciso que possa comparar o desempenho atual com o anterior, de modo a destacar a evolução do estudante. Isso permite que ambos ajustem metas e estratégias para que o estudante consiga continuar a evoluir no estudo do seu instrumento musical.

Com relação aos resultados do estudo de De Bruin (2024), observou-se similaridades com a teoria proposta por Dreyfus e Dreyfus (1980).

Conforme apresentado, esta teoria pressupõe que o desenvolvimento da expertise parece estar condicionado a cinco estágios, sendo que a cada estágio o praticante necessita menos de manuais de regra e passa a utilizar mais seus aspectos intuitivos e pragmáticos. Ao se traçar um paralelo entre essa teoria e a qualidade do feedback docente, o estudo De Bruin (2024) conclui que professores de música com mais experiência não costumam basear seus feedbacks em instrumentos externos de mensuração, como o *feedback* sanduíche, modelo *SMART* ou modelo *PIMS*. Ao invés disso, o *feedback* de professores com ampla experiência são focados nos estudantes e, por esta razão, promovem neles estratégias de metacognição e autorregulação.

A partir dos resultados de ambos os estudos apresentados sobre o *feedback* no campo da música, é possível apontar que o *feedback* tem um papel significativo para o desenvolvimento da expertise musical. Esses estudos apontam não ser recomendado o uso de *feedbacks* que não ofereçam respostas que avaliem o estudante de maneira dicotômica (certo ou errado), nem tampouco se embasem em técnicas que se aproximem daquelas envolvidas no *feedback* sanduíche; ao contrário disso, as pesquisas analisadas neste artigo parecem indicar que o *feedback* deve ser orientado pela resolução das dificuldades específicas do estudante de música, de modo a identificar lacunas que o impeçam de entender o conteúdo trabalhado. Para isso, acredita-se que o *feedback* possa se basear no conceito de *visible learning*, *feed-up* e *feedforward*, de modo a deixar claro o que já foi melhorado e explicitar tanto os objetivos de aprendizagem quanto os próximos passos que o estudante deva seguir. Essas técnicas apresentadas parecem alinhar-se com a TGE, uma vez que auxiliam o estudante na manutenção da prática deliberada, de modo a estimulá-lo a monitorar seu desenvolvimento, definir objetivos claros, sair de sua zona de conforto e estar sempre se autorregulando. Caso o *feedback* do professor considere as técnicas apresentadas, o estudante pode ter melhores condições de realizar os princípios da prática deliberada durante suas sessões de estudo.

Por fim, é fundamental expandir os estudos neste campo para além das técnicas e percepção de *feedback* do professor, de modo que se investigue empiricamente a percepção do estudante de música com relação ao

feedback do seu professor. Nesse sentido, é possível que se forneça subsídios mais adaptativos para que se ajustem as técnicas de *feedback* empregadas pelo professor, a partir de um olhar centrado no estudante de música.

Referências

BECKER, Wesley C; ENGELMANN, Siegfried; THOMAS, Donald R. Teaching: A course in applied psychology. Chicago: Science Research Associates, 1971.

DE BRUIN, Leon R. Instrumental music teachers' development of feedback across the lifespan: A qualitative study. *International Journal of Music Education*, Londres, v. 42, n. 1, p. 32-46, 2024.

BLACKWELL, Jennifer.; MATHERNE, Nicholas. Developing feedback skills in preservice music teachers. *International Journal of Music Education*, v. 42, n. 2, p. 243-256, 2024.

BLACKWELL, Jennifer; MATHERNE, Nicholas; MCPHERSON, Gary E. A PRISMA review of research on feedback in music education and music psychology. *Psychology of Music*, v. 51, n. 3, p. 716-729, 2023.

CHASE, William. G; SIMON, Herbert A. The mind's eye in chess. Visual information processing. New York: Academic Press, 1973.

DREYFUS, Stuart E; DREYFUS, Hubert L. A five-stage model of the mental activities involved in directed skill acquisition. ORC 80-2, Research Report, Operations Research Center, University of California, Berkeley, 1980.

ERICSSON, K. Anders. An Introduction to the Second Edition of The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance: Its Development, Organization, and Content. In: ERICSSON, K. Anders; HOFFMAN, Robert R; KOZBELT, Aaron; WILLIAMS, A. Mark (org.). The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 3-20.

ERICSSON, Anders K; POOL, Robert. Peak: Secrets from the new science of expertise. Boston: Houghton Mifflin Harcourt. 2017

ERICSSON, Anders K. Given that the detailed original criteria for deliberate practice have not changed, could the understanding of this complex concept have improved over time? A response to Macnamara and Hambrick (2020). *Psychological Research*, v. 85, n. 3, p. 1114-1120, 2021.

FRANÇA, Maurício de Almeida; BRETAS, Andréa Cardoso. A percepção do futuro professor de música sobre a sua prática pedagógica: reflexões a partir do PIBID. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA ANPPOM, 31., 2021, Pelotas. Anais... Pelotas: ANPPOM, 2021. p. 1-12.

GALVÃO, Afonso. Pesquisa sobre expertise: perspectivas e limitações. In: REUNIÃO ANUAL DE PSICOLOGIA DA SOCIEDADE BRASILEIRA DE PSICOLOGIA, 31., 2001, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Psicologia, 2001. p. 223-237.

HATTIE, John; TIMPERLEY, Helen. The power of feedback. *Review of educational research*, v. 77, n. 1, p. 81-112, 2007.

LOCKE, Edwin A; LATHAM, Gary P. Goal setting: A motivational technique that works! New Jersey: Prentice Hall Direct. 1984.

MAGUIRE, Eleonor; GADIAN, David; JOHNSRUDE, Ingrid; GOOD, Catriona; ASHBURNER, John; FRACKOWIAK, Richard; FRITH, Christopher. Navigation-related structural change in the hippocampi of taxi drivers. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 97, n. 8, p. 4398-4403, 2000.

MASON, B; BRUINING, R. Providing Feedback in Computer Based Instruction: What the research tells us. Lincoln: Center for Instructional Innovation, University of Nebraska–Lincoln, 2001.

MORY, Edna Holland. Feedback research revisited. In: *Handbook of research on educational communications and technology*. Routledge, 2013. p. 738-776.

SHUTE, Valerie J. Focus on formative feedback. *Review of educational research*, v. 78, n. 1, p. 153-189, 2008.

Gustavo Cesar Pereira ¹

Danilo Ramos ²

SILVA, Juana de Carvalho Ramos; CARVALHO, Carolina Fernandes. Percepções de estudantes do ensino superior sobre o feedback docente e desempenho acadêmico. *Revista Brasileira de Educação*, v. 26, 2021.

SIMON, Herbert A; NEWELL, Allen. Information processing in computer and man. *American Scientist*, v. 52, p. 281–300, 1964.

VAZ, Rafael Filipe Novôa; NASSER, Lilian. Um Estudo sobre o Feedback Formativo na Avaliação em Matemática e sua Conexão com a Atribuição de Notas. *Bolema: Boletim de Educação Matemática*, v. 35, n. 69, p. 3-21, 2021.

WEISZFLOG, W. (Org.). *Michaelis Dicionário de Língua Portuguesa*. 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/feedback/>>. Acesso em: 28 out. 2024

“Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela”

Sounds from Within: The Pragmatic Survival of a Favela Musician

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

Resumo

Este artigo discute como um músico negro independente, morador de um conjunto de favelas do Rio de Janeiro (Brasil), tem sobrevivido com sua arte desde a pandemia de Covid-19. Articulando perspectivas das Ciências Sociais e da Linguística Aplicada, o estudo busca compreender as narrativas desse artista sobre sua produção profissional na cidade do Rio de Janeiro. Como entrada para o estudo, utiliza-se o material produzido pelo artista por meio de performances musicais e narrativas de sua vida em um programa online chamado “Sons de Dentro” ocorrido no período pandêmico, bem como entrevistas concedidas ao autor após o término da pandemia. Observa-se em suas falas e performances a leitura crítica sobre as questões macro e microsociológicas históricas da sociedade brasileira: se reconhece nas estruturas sociais, políticas e econômicas desiguais e racistas, elaborando táticas de ação e resistência para sobreviver ao longo do tempo. Os resultados indicam um duplo movimento. Por um lado, o músico apresenta um alto grau de reflexividade crítica sobre suas identidades sociais e seus lugares de pertencimento na estrutura fortemente estratificada da sociedade brasileira. Por outro lado, os dados mostram que, mesmo em condições de vulnerabilidade, o artista se apropria das tecnologias e tropos culturais disponíveis, para continuar produzindo sua vida por meio da música, fenômeno que tenho denominado como “sobrevivência pragmática”. O diálogo interdisciplinar entre os estudos da linguagem e os estudos sociais urbanos surge, assim, como um caminho fecundo para compreender possibilidades de reinvenção artística desses músicos moradores de favelas em condições de opressão e precariedade, considerando suas formas de interpretação, ação e resignificação performática e narrativa de signos historicamente estigmatizados e subalternizados das favelas e de seus moradores.

Palavras-chave: Músicos independentes; sobrevivência; favela; pandemia.

Abstract

This article discusses how an independent Black musician, a resident of a group of favelas in Rio de Janeiro (Brazil), has survived with his art since the COVID-19

1

Doutor em sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP-UERJ) e bolsista de pós-doutorado FAPERJ (PDR-10), vinculado ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PIPGLA/UFRJ).

pandemic. Combining perspectives from Social Sciences and Applied Linguistics, the study seeks to understand this artist's narratives about his professional production in the city of Rio de Janeiro. As input for the study, I use material produced by the artist through musical performances and narratives of his life in an online program called "Sons de Dentro" (Sounds from Within), which took place during the pandemic, as well as interviews with the author after the pandemic ended. His speeches and performances demonstrate a critical reading of the historical macro- and micro-sociological issues of Brazilian society: he recognizes himself in the unequal and racist social, political, and economic structures, developing tactics of action and resistance to survive over time. The results indicate a dual movement. On the one hand, the musician displays a high degree of critical reflexivity regarding his social identities and his places of belonging within the highly stratified structure of Brazilian society. On the other hand, the data show that, even in vulnerable conditions, artists appropriate available technologies and cultural tropes to continue producing their lives through music, a phenomenon I have termed "pragmatic survival." The interdisciplinary dialogue between language studies and urban social studies thus emerges as a fruitful path to understanding the possibilities of artistic reinvention of these musicians living in favelas under conditions of oppression and precariousness, considering their forms of interpretation, action, and performative and narrative resignification of historically stigmatized and subalternized signs of favelas and their residents.

Keywords: independent musicians; survival; favela; pandemic

Introdução

No ano de 2020, o mundo foi fortemente impactado pela rápida expansão do vírus SARS-CoV-2. Naquele momento, fomos forçados a criar novas formas de interação e convivência em nome da nossa própria sobrevivência. Governos de diferentes matrizes ideológicas criaram medidas de proteção para a sua população – mesmo a contragosto, como no caso do governo de extrema-direita de Jair Bolsonaro (2019-2022) –, como o isolamento social. Tais medidas obrigatórias, se por um lado protegeram muitas vidas, por outro também geraram crises sociais, econômicas e políticas em muitos países (Costa *et al.*, 2020), como o aumento do desemprego e a precarização nas relações entre o capital e o trabalho. O impacto mais grave de todo esse cenário de pandemia pôde ser sentido em regiões periféricas e áreas suburbanas com baixos índices

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

de desenvolvimento humano, incidindo em um alto índice de contágios e óbitos (Fiocruz, 2020)².

A partir do decreto do isolamento social³, passei a observar e a escutar relatos de amigos, conhecidos e pessoas que atuavam profissionalmente no mundo das artes, principalmente musicistas, sobre a interrupção abrupta de suas atividades que gerava insegurança financeira e psicológica. Todas essas pessoas moravam nas regiões de subúrbio e favelas das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Elas representavam um contingente de pessoas que ao longo da vida fizeram suas carreiras circulando pela cidade, tocando em bares e restaurantes, casas de espetáculos, espaços culturais, entre outros locais que possibilitavam a essas pessoas viverem de seus trabalhos musicais. Naquele momento pandêmico, estavam todos trancafiados em suas casas e sozinhos. Completamente isolados. Diante desse cenário catastrófico, tive a ideia de elaborar um projeto intitulado "Sons de Dentro". A proposta central do programa era proporcionar a esses artistas um espaço de produção e trocas de experiências artísticas, mesmo que fosse somente virtual. Era uma saída.

O projeto "Sons de Dentro" ganhou materialidade por meio da parceria que estabeleci com um coletivo cultural independente. O projeto aconteceu por meio de encontros musicais on-line entre artistas independentes impactados pelas ações de isolamento social decorrentes da pandemia do Covid-19. Os artistas convidados compartilham entre si reflexões sobre o momento vivido e possíveis saídas para os limites físicos e psicológicos do isolamento, assim como apresentaram suas artes para todos que entraram na *live*. Ao mesmo tempo, o programa abriu espaço para apresentações de obras autorais e interpretações *covers*, buscando também viabilizar contribuições financeiras por meio de doações e de sorteios de produtos do programa (canecas, CDs e outras obras produzidas pelos próprios artistas). O programa foi ao ar durante o ano de 2020. Foram vinte e dois (22) artistas em oito (8) edições com diferentes temas cada uma⁴.

Para este artigo, busco analisar as performances narrativas (Baumann e Briggs, 2006 [1990]) de um dos participantes do programa, o cantor e compositor Veto Martins⁵. Sendo ele um artista independente, negro e morador de um complexo de favelas da cidade do Rio de Janeiro, este

2

Esses dados encontram-se no Radar COVID-19 Favelas. Essa iniciativa foi realizada no âmbito da "Sala de Situação - Covid-19 nas Favelas do Rio de Janeiro", vinculada ao Observatório COVID-19 da Fiocruz. Para mais informações acessar: <http://www.epsjv.fiocruz.br/podcast/covid-19-favelas-fiocruz-aponta-que-pandemia-tem-mais-impacto-em-areas-pobres-do-rio#:~:text=Relatos%20obtidos%20por%20novo%20monitoramento,cidade%2C%20com%20menos%20infraestrutura%20estatal>. Acesso em 18/11/2020.

3

Decreto 46.966 de 11 de março de 2020).

4

Essa iniciativa tornou-se mais tarde objeto da pesquisa que realizo atualmente no pós-doutorado intitulado "Sons da pandemia: um estudo das narrativas de sobrevivência de artistas populares sobre moradia e trabalho em tempos de COVID-19". Esse projeto é financiado pela Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) na modalidade PDR-10.

5

A utilização do nome e da obra do artista está assegurado na sua autorização prévia, por meio de sua leitura e da sua assinatura do "Termo de Consentimento Livre e Esclarecido" disponibilizado pela comissão de ética e do Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada (PIPLA/UFRJ).



"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

artigo busca refletir sobre como Veto vem desenvolvendo suas atividades profissionais do período da pandemia de Covid-19 até os dias atuais. A ideia é refletir, por meio das suas narrativas autorais, como os limites impostos pelo isolamento social do período pandêmico incidiram sobre seus trabalhos artísticos naquele momento e como transbordaram para o período pós-pandêmico. Para isso, será utilizada uma perspectiva "indisciplinar" das teorias aplicadas (Fabrício, 2017; Moita Lopes, 2006), estabelecendo um diálogo entre autores das ciências sociais e da linguística aplicada⁶.

Como observaremos mais adiante, a performance artística de Veto no "Sons de Dentro" evidenciou como as desigualdades socioeconômicas incidem fortemente sobre as formas de interação e de atuação artística de músicos favelados nas redes digitais. Blommaert (2005) diz que as narrativas produzidas no cotidiano da vida material e concreta são recontextualizadas nos meios de comunicação digitais possibilitando reinvenções das realidades vividas. A dificuldade de conexão estável e de boa qualidade de Veto Martins no programa o fizeram reinventar sua performance numa das edições do programa. O nexos on-line/off-line expõe a dupla dependência entre o quê e como se vive as desigualdades e as injustiças no cotidiano dos territórios periféricos da cidade e o mundo das redes sociais de internet. Um mundo revela o outro, e vice-versa.

No período pós-pandêmico, as desigualdades sociais, entremeadas pelas questões raciais, impactaram (e ainda incidem) na retomada do seu trabalho musical e são ressaltadas nas narrativas do artista. No entanto, mesmo diante de condições materiais e simbólicas que precarizam sua produção artística, tal realidade não o impede de reelaborar suas atividades e buscar ressignificar sua vida cotidiana. É essa capacidade de analisar criticamente o contexto e seu lugar no mundo social, bem como de improvisar as ações em busca de soluções para as adversidades decorrentes das desigualdades sociais, econômicas, territoriais e raciais que eu tenho denominado de "sobrevivência pragmática".

Como veremos ao longo do texto, o trabalho musical o possibilita criar alternativas possíveis para sua vida em diferentes espaços da cidade. O pragmatismo de Veto Martins, e de tantos outros artistas de periferia, evidencia que a sobrevivência é muito mais do que uma condição que leva

6

Essa proposta "indisciplinar" foi elaborada por Moita Lopes (2006) e está ancorada na perspectiva teórica que busca romper fronteiras disciplinares rígidas. Ela propõe uma ruptura epistemológica: desafiar os modos estabelecidos de produção de conhecimento, questionar os limites disciplinares e propor formas mais híbridas, contextuais e críticas de investigação.

os sujeitos a agirem na precariedade de forma automática ou instintiva. Exige sabedoria e sagacidade para analisar as diferentes dimensões da existência social em um país marcado historicamente pela desigualdade de oportunidades e o racismo opaco que mantém o apartheid social e urbano.

2. As performances narrativas e os princípios da sobrevivência pragmática

Para refletir sobre as performances narrativas em tempos de pandemia, podemos recorrer a Walter Benjamin (1936 [1994]), que entende a narrativa como algo que vai além da simples transmissão de fatos. O narrador não comunica apenas dados objetivos, mas compartilha experiências e memórias que podem ser apropriadas de modos diferentes por cada ouvinte. A narrativa, nesse sentido, tem um caráter artesanal: guarda e renova tradições, conecta sujeitos a uma memória coletiva e permanece aberta a novas interpretações. Diferente da informação moderna, marcada pela pressa e pelo consumo imediato, a narrativa preserva um valor duradouro e formador, sendo "a experiência [que] torna-se significativa e acessível ao ser narrada pelos sujeitos, e tal narração, por sua vez, só pode ser conhecida ao ser interpretada, (re)contextualizada e (res)significada pelos próprios pesquisadores" (Lopes *et al*, 2019, p. 34).

Por outro lado, de um ponto de vista etnomusicológico (Seeger, 2008), as narrativas que ocorrem por meio da música – em suas letras, canções e performances corporais – podem também ser entendidas como uma linguagem, ou melhor, como uma prática social em que são "performatizadas" as diversas vozes sociais. Diferentes performances captadas e analisadas do programa "Sons de Dentro" trazem à tona a faceta semiótica de fenômenos socioeconômicos, mostrando as "estratégias de sobrevivência" (Lopes *et al*, 2019) de artistas que precisam desafiar cotidianamente a escassez de recursos e a falta de equidade na distribuição do direito à cultura e à arte. Simbolicamente, também orientaram suas performances na busca por ressignificar padrões hermenêuticos sobre identidades de grupos historicamente subalternizados na cultura brasileira – como as simbologias machistas e sexistas sobre as mulheres negras (González, 1984). Em outras palavras, este trabalho aponta para os processos



"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

criativos "não apesar da precariedade, mas a partir dela", a capacidade desses trabalhadores e dessas trabalhadoras da arte de fazerem muito com pouco, de dar nó em pingo d'água nas desigualdades que estruturam a sociedade brasileira (*op.cit.*, p.105).

Esse acionamento discursivo por parte dos músicos populares aponta para as construções narrativas sobre suas identidades como mecanismo de resistência e de resignificação de seus pertencimentos no mundo. A "identidade" aqui não está relacionada à leitura essencialista, natural, completa e terminada do sujeito, mas reconhecendo que a identidade se constitui como "ato performativo" por meio de narrativas que relacionam "não só eventos de uma narrativa (os eventos narrados), mas também estão envolvidos na performance de quem são na experiência de contar a narrativa (o evento de narrar)" (Moita Lopes, 2009. p.135). Em outras palavras as performances da identidade são performances narrativas por meio das quais "os sujeitos se reinventam, reiteram e modificam a si mesmos, as suas próprias experiências, bem como o contexto em que vivem" (Lopes, 2019, p. 34). Neste ponto, a análise do discurso nos auxilia como ferramenta de análise sobre como as identidades sociais se constituem considerando que "as performances narrativas são fundamentalmente intertextuais, ou seja, as histórias que contamos sobre nós mesmos são sempre influenciadas por histórias de outras pessoas. Em nossas vidas, estamos citando a nós mesmos e aos outros, criando sempre novos padrões de significados" (Idem, p. 34-35).

Desse modo, de maneira a confrontar os discursos hegemônicos, as performances narrativas periféricas orientam-se pela busca de resignificados narrativos que possam superar as produções discursivas estigmatizantes que ainda interferem na construção dos significados sobre moradores de favelas e subúrbios, que ora segregam os espaços e os sujeitos periféricos dos centros econômicos e de poder, ora buscam a integração desses mesmos sujeitos na cidade de forma espoliada e subalternizada. Nas últimas décadas, têm-se observado uma série de atividades realizadas por grupos socioculturais locais, bem como uma crescente bibliografia nas ciências sociais que estudam tais movimentos, que demonstram a potência criadora dessas artes nos espaços periféricos (Facina, 2014; Dantas, Mello, Passos, 2012). Essas manifestações artísticas têm sido utilizadas como mecanismos



de reconhecimento público de direitos políticos e sociais, ou mesmo como forma de continuar existindo na cidade, frente a política de "guerra às drogas" e aos crescentes conflitos armados nas favelas e subúrbios cariocas (Farias et al., 2018).

Diante desse quadro, podemos interpretar esse movimento de ressignificação das presenças e permanências cidadinas como uma forma de "sobre-vivência" (Facina, 2019; Facina, Silva e Lopes, 2019). A ideia de sobrevivência aqui não indica uma vida aquém do imaginado como ideal e pleno, como vidas inferiores marcadas somente pela falta ou ausência de dignidade, mas, uma vida que se reinventa a partir do que está colocado como possível e acessível no tempo e no espaço vivido. Em outras palavras, partindo das experiências de moradores de favelas e periferias urbanas – como no caso do cantor Veto Martins –, a sobrevivência revela "padrões de interação sociais e de sociabilidade específicos, muitas vezes, erigidos sob o signo da resistência" (Facina, 2014, p. 88). Assim, a sobrevivência impõe aos sujeitos o contrário da lógica imediata e fugaz da vida precária. Sendo essa uma prática permanente em um contexto de pobreza e de desigualdade estruturais, desenvolve-se nessas pessoas uma capacidade aguda de análise de contexto, planejamento, sistematização e organização das ações para a busca de soluções permanentes para problemas e atendimento de demandas históricas e estruturais.

A partir dessa interpretação, tenho desenvolvido a ideia de um tipo específico de performance que caracterizaria a vida cotidiana desses sujeitos moradores de favelas e periferias urbanas, a qual denomino sobrevivência pragmática (Oliveira, 2019). Esse tipo de sobrevivência pode ser entendido como um conjunto de práticas cotidianas que moldam uma rotina de vida estruturada em contextos de vulnerabilidade econômica, social, política e territorial. Luc Boltanski e Laurent Thévenot (1999; 2006), contribuem teoricamente para a definição do conceito de sobrevivência pragmática quando defendem que sujeitos comuns exercitam suas competências e habilidades para elaborar soluções justificadas em "momentos críticos"⁷. Em outras palavras, os autores franceses argumentam que a capacidade reflexiva – característica historicamente atribuída aos sujeitos intelectuais e acadêmicos – apresenta-se também como um atributo constitutivo dos sujeitos ditos "comuns" em situações de divergência e disputas de

7

Esse conceito está ancorado na produção teórica da chamada Escola Pragmática Francesa, corrente sociológica que surgiu na França a partir dos anos 1980. Alguns dos principais representantes são Luc Boltanski e Laurent Thévenot, autores que trago neste artigo. Essa corrente teórica se caracteriza por uma abordagem voltada à análise das práticas sociais cotidianas, das justificações e da capacidade dos atores de agir, argumentar e julgar em situações concretas, especialmente em contextos de conflito ou disputa. Propõe uma ruptura com o estruturalismo clássico e com o determinismo social forte, buscando um olhar mais atento às capacidades de ação, crítica e julgamento dos indivíduos em situações reais. Nesse sentido, como se pode imaginar, não há uma sobreposição automática de conceitos redundantes no termo "sobrevivência pragmática", pois a ideia de sobrevivência não pressupõe por si só uma atitude ancorada na reflexão crítica, racional e contextualizada, podendo ser interpretada inclusive como um ato primeiro impulsionado por necessidades elementares e naturais de manutenção da própria existência física (como fugir ou se esconder).

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

visões de mundo. Dessa forma, Boltanski e Thevenót afirmam que esses sujeitos inseridos em situações de conflito e de possível ruptura estarão sempre sujeitos aos imperativos de justificação, e que precisarão seguir certas regras de aceitabilidade dentro do "mundo social", ou a "ordem de grandeza" (Boltanski e Thevenót, 1991), adequada para encontrar uma saída, uma solução para situações críticas –; um exemplo é o ajuste do repertório musical que os artistas realizam de acordo com o "mundo social" em que estão inseridos⁸. Dessa maneira, "sujeitos comuns" no exercício da sobrevivência pragmática atuam permanentemente avaliando, baseados em uma condição existencial de dependência mútua em situações de precariedade material e subalternidade identitária, elaborando saídas justificadas reflexivamente em arranjos sociais coletivos de resistência. Seriam assim modos de ação ou "maneiras de fazer" (Certeau, 2008) que apontam para um tipo de prática, cuja a capacidade de agir sob contextos de vida extenuantes na cidade, e que revelam como a resignação e a ressignificação das realidades se combinam como atributos em busca de uma vida mais promissora, como veremos a seguir na próxima seção.

Cabe ressaltar que a sobrevivência pragmática também revelaria a solidariedade característica desses contextos que se manifesta e se exercita como a própria condição humana, ou seja, práticas cotidianas elaboradas por meio de uma leitura pragmática da existência e que se estabelece por meio da colaboração mútua de seus viventes. Nesse sentido, Judith Butler (2016; 2021) nos auxilia na reflexão quando define "vulnerabilidade" de uma forma ampliada como "uma característica da relação que nos une uns aos outros e às estruturas e instituições maiores das quais dependemos para a continuação da vida" (Butler, 2021, p. 39). Para a filósofa, a vulnerabilidade não é uma condição meramente individual, mas também relacional e social, ligada à nossa interdependência com os outros e com o mundo que nos circunda. Além disso, afirma que o termo representaria a própria possibilidade de resistência autônoma e o entende como ação política contra diferentes manifestações da violência institucional.

8

Cabe aqui trazer uma explicação mais detalhada sobre as "ordens de grandeza" a que os autores se referenciam para pensar quais justificações os sujeitos críticos elaboram para tomar suas posições e decisões em momentos críticos. Boltanski e Thevenót (1991) identificam várias ordens de justificação, que são como "mundos sociais" baseados em diferentes valores. Exemplos desses mundos: cívico, que valoriza o bem comum, a igualdade, a justiça; industrial, que valoriza a eficiência, produtividade, desempenho; doméstico, que valoriza a tradição, hierarquia, lealdade; fama, que valoriza o reconhecimento, a reputação; mercado, que valoriza o lucro, a competição, o interesse; inspirado, que valoriza a criatividade, a paixão, a autenticidade. Dessa forma, as pessoas mobilizariam essas diferentes ordens quando precisam justificar suas ações, defender um ponto de vista ou resolver disputas/questões. Um exemplo é a maneira como artistas adaptam seus repertórios para entrarem em espaços estritamente comerciais e se firmarem no mercado de entretenimento: retiram a prevalência do mundo inspirado justificado nas músicas autorais para compor um repertório mais comercial com músicas covers de grande sucesso no público, adaptando para os mundos do mercado e da fama.

3. A sobrevivência dos músicos populares: o caso de Veto Martins

Parto aqui da participação de Veto Martins na 4ª edição do programa "Sons de Dentro" cujo o tema foi "Racismo e desigualdades na produção artística nas periferias das cidades durante a pandemia"⁹. O programa tinha como proposta criar um espaço de interação e exposição dos artistas em meio a condição de isolamento/distanciamento na pandemia de Covid-19. Homem negro e gay, Veto tem como marca registrada a voz grave e uma forte performance teatral. Seu perfil musical é eclético. Transita entre diferentes estilos musicais, com maior ênfase em covers de rock brasileiro e internacional e da Música Popular Brasileira (MPB). Além de intérprete/cantor de músicas de outros artistas, Veto também é compositor.

No momento de sua participação no programa, Veto expôs uma série de dificuldades técnicas com seus equipamentos sonoros e de transmissão em *lives*. Seu acompanhamento musical que serviria de base para sua interpretação vocal não funcionou. Ao mesmo tempo, sua conexão de internet apresentava sucessivas falhas, "travando" durante suas falas e cantorias. Mesmo com todos esses limites materiais, Veto compartilhou com a audiência e os demais participantes do programa, sua história e o cotidiano difícil de moradores de favelas, falando acima de tudo sobre a capacidade de artistas pobres como ele de sobreviverem com sua arte. Veto mora no Complexo do Alemão¹⁰, um bairro formado por um conjunto de favelas no Rio de Janeiro.

Ao longo de sua participação narrou seu cotidiano de artista pela cidade do Rio de Janeiro e relatou seu momento de isolamento social, compartilhando o quanto estava se apropriando das tecnologias para divulgar o seu trabalho artístico. No dia a dia da pandemia, matinha ativa sua performance nos seus perfis do Instagram e do Facebook, com publicações e *lives* musicais todos os dias a partir das 20h. No "Sons de Dentro", participou com um repertório composto majoritariamente por músicas covers. Entre uma e outra, performou uma de sua autoria chamada "GPS" (*Global Positioning System*). A música traz elementos da sonoridade *pop* com batidas que remetem ao *funk* e ao *dance music* eletrônico. A letra

9

Cada tema foi proposto a partir de um título que seria utilizado como chamada na divulgação das edições nas redes sociais. As frases foram: Brasil entre vírus: e a produção da arte? (1ª e 2ª edições); Entre os desejos e as necessidades na pandemia: ética, alteridade e empatia durante as medidas de isolamento social contra a Covid-19 (3ª ed.); MPB/Pop, o racismo e a desigualdade na produção artística das periferias (4ª ed.); Samba, subúrbios e favelas na COVID-19 (5ª ed.); A sobrevivência do blues e do jazz no isolamento (6ª ed.); Rap, Funk e a resistência periférica na pandemia (7ª ed.).

10

Localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, o Complexo do Alemão é um bairro formado por 15 comunidades com diferentes modelos de moradia – barracos, condomínios, casas suburbanas. Sua população total é de aproximadamente 55.000 habitantes (IBGE, 2022). A área é fortemente estigmatizada devido à presença de traficantes de drogas que controlam o território e do alto índice de jovens mortos pela polícia.

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

remete-se a busca por mudanças da vida, mas permanecer sempre alerta, atento, no limite entre a vida e a morte, seja na pandemia ou fora dela.

Eu não posso mais viver tão triste... o que fazer? / Morte e vida sempre rondando a gente / E a gente é que não vê / Todo dia acorda no limite / É preciso escapar / Vou seguir o rumo que acredito / Pra chegar lá / É tudo ou nada! / Fique atento na parada / GPS na estrada só pra ver onde vai dar / Suba a escada! / Veja a vida já mudada só assim a gente anima pra saber o que vai dar! (GPS, Veto Martins)

Em seguida, Veto passou a compartilhar experiências e leituras performáticas de um músico de favela que o insere em um grupo social historicamente subalternizado no Brasil: a população negra.

Preciso ressaltar uma coisa: o preto retinto é o preto que não tem jeito. Não existe "passagem" para nós (...) Eu sou preto e ponto final. (...) Precisamos desconstruir essa criação branca que até nós, pretos, tivemos, entende, nós, pretos, muitas vezes criados para respeitar os brancos e ponto final. Viemos de uma sociedade que acreditava que não tínhamos alma... vocês vão me negar o direito de ter alma! É como se eu precisasse de passaporte para ter alma! (...) Eu não preciso virar branco! Eu nasci bonito, olha só! (...) Demorei um tempo para entender que eu podia (...) Os pretos na festa são as babás de uniforme, os olhares, quando você entra na festa, todos te olham... Quantas vezes você chega na calçada, em Ipanema, e a moça pega a bolsa (...) pegar a bolsa porque eu passei, ou porque outra pessoa negra passou, não é só comigo.¹¹

Nesse fragmento, Veto fala sobre como o olhar branco projeta sobre ele a imagem de um ser "sem alma". Isso nos mostra como o racismo colonial produziu uma divisão maniqueísta no mundo moderno entre uma "zona do ser" e uma "zona do não ser". Para Fanon (2008), os negros seriam posicionados pelo olhar branco e colonial nessa zona do não-ser, onde "o homem negro não é um homem" (IDEM, p. 26), portanto, não é um

11

Os trechos utilizados são oriundos da participação do artista no programa "Sons de Dentro" e de entrevistas posteriores entre o autor e o músico.

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

ser. Assim, o mundo colonial não se expressa apenas na divisão do espaço, mas também permeia o mundo dos valores e das ideologias. Se "o ser" é composto de corpo e alma, remover a última, como nos diz Veto, é remover sua humanidade.

Inspirada por Fanon (2008), Lelia Gonzales (1984) aponta que no Brasil existe uma divisão racial do espaço, que se perpetua através do apagamento dos negros na sociedade brasileira, pois aos homens e mulheres negros é negado "o status de sujeitos humanos" (Idem, p. 232). Não é por acaso que, no discurso de Veto, a mulher branca na figura da "senhora (que) agarra a bolsa" em "Ipanema" (uma área de classe alta da cidade do Rio de Janeiro), olha para Veto e teme um assaltante; a mulher branca que é "a pessoa (que) olha e não vê", em Veto, um artista, mas apenas um perigo em potencial.

A dimensão de sua negritude é de fundamental importância para entendermos como Veto Martins e tantos outros artistas periféricos se perceberam como sujeitos precarizados e discriminados na lógica das relações raciais na sociedade brasileira. Ao longo do debate no programa em que participou, cujo o tema central era o racismo no período da pandemia, ele e os demais artistas compartilharam dados e reflexões a respeito do maior grau de vulnerabilidade que a população negra enfrentava naquele momento. Repetiam que, se em situação de normalidade (fora da pandemia), a situação já era crítica para os artistas negros, devido ao preconceito e ao racismo que limitavam circulações livres pela cidade e o acesso aos espaços de apresentação – principalmente em restaurantes e bares cujo o público era majoritariamente branco e de classe média –, na pandemia, sem apoio governamental e sem trabalho, "o presente era desolador e muito pouco promissor" (Veto Martins).

No entanto, Veto mostrou-se sempre ativo e destemido em sua performance de afirmação do seu trabalho artístico. Suas narrativas apontavam sempre para alguém que "corre atrás", e que adequa e inventa suas atividades dentro do que é possível. Sobre sua dinâmica de vida em torno de suas atividades profissionais, Veto ressalta as "batalhas" cotidianas em torno da sua sobrevivência como músico favelado:

Veto Martins é esse um cara que lida em todas as posições necessárias para avançar. Eu acho que a gente

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

vive num dia, no, numa batalha, e essa batalha precisa ser ganhada, com estratégia, com sabedoria. Então, hoje eu faço jantares, porque eu estou construindo meu salão. Daqui a pouco eu vou estar com meu salão. É fluindo, fluindo bem e isso vai me possibilitar voltar os meus focos para minha área artística... e aí o repertório é um repertório que é pensado a partir de uma demanda específica do cliente, né? (...) Não, não toco normalmente, eu não estou tocando o que eu prefiro? Mas eu gosto de tudo que eu toco, digamos assim, aham, entendeu? É... E o meu repertório mais particular é um repertório que está aberto para inserir qualquer coisa por demanda ou por preferência. Eu acho que essa mutabilidade minha se traduz dentro da minha música, justamente quando a gente vai ver o que eu sou, um cantor diverso, de cantor de tudo. Eu vou pegar e vou juntar num mesmo repertório. O mesmo repertório na mesma noite. Aí eu vou agradecer a senhorinha que adora Geraldo Azevedo e vou agradecer a neta dela que está dando para balançar a raba, arrastar no chão.

Nessa passagem, Veto reafirma sua capacidade de organizar sua vida dentro das possibilidades que se apresentam para ele, tendo como foco final sua carreira artística. Veto faz uma leitura pragmática sobre a necessidade de "ganhar as batalhas da vida" como forma de sobrevivência diária, mas como "estratégia" e "sabedoria", ao mesmo tempo que já traz a sua dimensão de análise sobre o repertório que precisa ser "mutável" a partir da necessidade de "agradar a senhorinha e a neta dela". O repertório aqui é elemento central para que o músico consiga se estabelecer diante do seu público como um "bom músico" – versátil e sensível às preferências de gosto da sua audiência. Todas essas leituras fortemente racionalizadas remontam os princípios que o inserem na jornada pela formação do *self* moderno, como afirma Charles Taylor (1997), como aquele calcula e projeta sua performance dentro de um conjunto moral esperado nas sociedades contemporâneas e ocidentais. Aqui, a sobrevivência pragmática é ativada

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

como um mecanismo de subsistência material e simbólica, prática fundamental para continuar existindo como músico na cidade.

Mais recentemente, em uma entrevista concedida a mim na laje de uma ONG no Complexo do Alemão, Veto ressaltou a importância das redes sociais no seu trabalho como músico, atribuindo ao período pandêmico, o momento de entendimento de como o trabalho artístico está fortemente ancorado nas atividades na internet.

Mas eu acho que, assim, pós pandemia, eu acho que a gente sai mais entendedor da função do artista, e mais preparado para batalhar por essa função. Entende? Eu acho que, de alguma maneira, a gente ganha mais artifício, através da internet que apareceu, a gente hoje consegue fazer relações comerciais através da internet, antes não, antes você estava trabalhando.

Essa relação entre o que se deseja e o que se conquista na atuação como músico imbricado no nexo on-line/off-line. A vida nas redes digitais e no contexto material e simbólico vivido nas periferias por seus moradores remete-nos ao que Blommaert e May (2019) destacam na inseparável relação entre a vida on-line e off-line no mundo globalizado. Os autores reforçam a necessidade de se considerar a interdependência dessas duas dimensões da vida contemporânea como forma de compreensão das sociedades "superdiversas", ou seja, a sociabilidade supradimensional do cotidiano que estrutura as formas de produção da vida social e econômica em uma multiplicidade de expressões das identidades modernas. As relações e ações sociais não são representadas apenas por meio de uma arena física off-line de participantes co-presentes que se encontram no espaço público. No mundo contemporâneo, há um complexo cruzamento entre as dimensões on-line e off-line. Em suas palavras:

Vivemos nossas vidas em um nexo on-line/off-line. Essa simples observação nos torna conscientes de que as ações sociais podem ser organizadas, montadas, "dotadas" e distribuídas tanto em espaços online quanto offline. Isso também nos ajuda a perceber que muito do que observamos no modo de ação social em áreas da superdiversidade (off-line, geográfica)

(...) tem sido condicionada e, talvez, possibilitada pela infraestrutura on-line, tanto em termos de atores, quanto da topografia. (Blommaert e May, 2019, p. 2).

A partir dessas contribuições trazidas por Veto Martins, pode-se entender que as desigualdades sociais, econômicas, políticas e territoriais que estruturam os espaços periféricos off-line condicionam as performances dos artistas que se realizam em espaços on-line. Duas dimensões interdependentes da vida cotidiana que organizam as narrativas como prática social. Segundo Freitas (2017), as narrativas podem ser entendidas como performances na medida em que produzem aquilo que é descrito/contado, uma forma de "fazer acontecer" com aquilo que há disponível no mundo. Observar a forma como os artistas situados fisicamente em favelas e morros do Rio de Janeiro e de Niterói mobilizam seus escassos recursos materiais na produção de suas apresentações artísticas no "Sons de Dentro", por exemplo, evidenciam como essas duas dimensões do cotidiano estão imbricadas na produção de significados que, ambigualmente, reificam e/ou resignificam os lugares de pertencimento e os tipos de agenciamento dessas pessoas.

4. Considerações finais

Ouvir, ver, sentir e refletir sobre as narrativas de artistas como Veto Martins é, acima de tudo, deparar-se de maneira explícita com as dinâmicas sociorraciais que atravessam as performances de músicos como ele. A realidade desse morador de um dos complexos de favela mais emblemáticos no Brasil – reconhecido como o QG de uma grande facção criminosa – é a realidade de muitas pessoas que historicamente foram submetidas à lógica de exclusão e de abandono pelas representações do poder público, quando não exterminadas pelas práticas policiais das instituições de segurança pública.

Com a pandemia, como foi evidenciado logo no início deste artigo, o fosso que separa a população de favela (majoritariamente negra) do restante da cidade, tornou-se mais fundo, dificultando, não só a realização do trabalho de artistas periféricos, como a própria preservação da vida. No entanto, por meio de ações como o programa "Sons de Dentro", esses



"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

mesmos músicos puderam expor, mesmo que para uma audiência pequena quando comparada com *lives* de artistas consagrados da música popular brasileira, suas percepções sobre o momento, como se entendem na estrutura social em que estão inseridos e quais saídas consideram possíveis para a continuidade e crescimento de seus trabalhos artísticos.

Por meio de suas narrativas, Veto trouxe diferentes elementos interseccionados para refletir criticamente sobre os limites e as possibilidades de realizar sua arte. Inicialmente, Veto narrou sua leitura sobre a vida do morador de favela em GPS. Na sua composição, ser favelado e negro carregam a necessidade de estar sempre alerta para que não só se estabeleça como um trabalhador, mas para que permaneça vivo. Uma sobrevivência mantida na percepção aguda sobre os limites da vida na cidade estratificada e segregada por classe social e pela cor da pele. Depois, em suas narrativas de sobrevivência, traz a dimensão da relação entre o capital e o trabalho nas suas múltiplas atividades combinadas. "Viver da música" é uma expressão que carrega os sentidos do sonho artístico de realizar exclusivamente suas atividades musicais, de maneira profissional, sem ter que se desdobrar em diferentes atividades laborais. Não somente Veto, mas inúmeros artistas independentes – aqueles que não possuem qualquer tipo de vinculação contratual com gravadoras ou quaisquer empresas do setor – não conseguem remuneração exclusiva com o trabalho musical, devido principalmente aos baixos valores praticados pelos estabelecimentos comerciais (principalmente bares, restaurantes e *pubs*) e pelo alto grau de informalidade dos acordos para a atividade-fim – a apresentação musical –, fazendo com que não se estabeleça qualquer compromisso de permanência ou periodicidade entre quem contrata e o contratado. Na pandemia, nem essa relação precarizada se estabeleceu, gerando sentimentos de insegurança e dificuldades financeiras graves. As *lives*, como o Programa "Sons de Dentro", desempenharam uma função social importante, promovendo encontros e estabelecendo novas redes entre artistas, mas não geraram renda mínima para os músicos como Veto. Cabe ressaltar que o auxílio governamental do período (Auxílio Brasil)

também apresentava uma série de dificuldades burocráticas para ser concedido.

Com a reflexão sobre o nexos entre o mundo digital e a vida concreta, e a maneira como Veto pensa sua performance vinculada aos gostos de suas audiências em repertórios calculados, podemos perceber nesse conjunto de atos táticos que a sobrevivência dessas pessoas, nas rotinas da cidade segregada e desigual, torna-se algo a ser tomado em sua perspectiva extremamente pragmática e objetiva. A subjetividade da arte de Veto e de tantas outras expressões periféricas encontra-se exatamente no exercício dialético entre o ser e o estar vivo (literal e poeticamente) na contemporaneidade, o que exige de nós, estudiosos da música, a capacidade de interpretação sobre o que é, como e quem faz a música que sobrevive (ou não) em nossos ouvidos seletivos.

Referências

BAUMANN, R., BRIGGS, C. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução: Vânia Z. Cardoso. Revisão: Luciana Hartmann. ILHA – Revista de Antropologia. V. 8. N. 1, 2., 2006 [1990].

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BLOMMAERT, J. MAY, I. Invisible lines in the online-offline linguistic landscape. Tilburg Papers in Culture Studies. Paper 223, 2019.

BOLTANSKI, L., THÉVENOT, L. On justifications: Economies of Worth. New Jersey. Princeton University Press, 2006.

BOLTANSKI, L., THÉVENOT, L. The sociology of critical capacity. European Journal of Social Theory 2(3): 359-377 Copyright 1999. Sage Publications: London, Thousand Oaks, CA and New Delhi.

BOLTANSKI, L., THÉVENOT, L. De la justification. Paris: Gallimard, 1991.

BUTLER, Judith, et al. Vulnerability in Resistance. Duke University Press, 2016. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv11vc78r>. Acessado em 31 Ago. 2025.

BUTLER, Judith. A força da não-violência: um vínculo ético-político. São Paulo: Boitempo, 2021

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: 1 e 2. Artes de fazer. 14 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

COSTA, M.A. N. et al. Dossiê: COVID-19 – Testando a humanidade brasileira. Revista Interdisciplinar de Sociologia e Direito. Volume 22, N. 2. Niterói: Editora PPGSD-UFF, Agosto, 2020.

DANTAS, A. MELLO, M.S., PASSOS, P., Periferias em cena! 4º Curso de Formação de Agentes Culturais Populares. Rio de Janeiro, 2012.

FABRÍCIO, Branca F. Linguística aplicada e visão de linguagem: por uma INdisciplinaridade radical. RBLA, Belo Horizonte, v. 17, n. 4, p. 599-617, 2017.

FACINA, A. SILVA, D.N., LOPES, A. "Sobrevivência, linguagem e diferença: política no tempo do agora". In.: Nó em pingod'água: sobrevivência, cultura e linguagem. (Org.) Adriana C. Lopes, Adriana Facina, Daniel N. Silva. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis [SC]: Insular, 2019. Pp. 15-30.

FACINA, Adriana. "Cultura em tempo de perigo". In.: Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem. (Org.) Adriana C. Lopes, Adriana Facina, Daniel N. Silva. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis [SC]: Insular, 2019. pp. 99-108.

FANON, Frantz. Peles Negras, Máscaras Brancas. Salvador: EDUFBA, 2008

FARIAS, Juliana; LEITE, Márcia Pereira. "Militarização e dispositivos governamentais para lidar com os inimigos do/no Rio de Janeiro". In: LEITE, Márcia Pereira; FARIAS, Juliana (orgs.). Militarização no Rio de Janeiro: da 'pacificação' à intervenção. Rio de Janeiro: Mórula, 2018. p. 240–260.

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

FREITAS, Letícia F. R. "Posicionamentos interacionais em pequenas histórias contadas por um universitário migrante – performances de masculinidade heterossexual." FORUM Linguístico. V. 14. N. 2. (2017).

GEORGAKOPOULOU, Alexandra. Small stories, interaction and identities. Studies in Narrative (SiN). Volume 8. John Benjamins Publishing Co, Amsterdam, The Netherlands / John Benjamins North America, Philadelphia, USA. 2007.

GONZALES, L. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223 - 244.

LOPES, A. C. et al. Letramentos de sobrevivência: costurando vozes e histórias. Revista da ABPN. V. 10. Ed. Especial – Caderno Temático: Letramento de Reexistência. Janeiro de 2018, p. 678-703.

MAIA, Junot. "A internet salvou a gente mais que a UPP: tecnologias digitais conectadas em meio a uma cultura de sobrevivência". In.: Nó em pingod'água: sobrevivência, cultura e linguagem. (Org.) Adriana C. Lopes, Adriana Facina, Daniel N. Silva. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis [SC]: Insular, 2019.

MOITA LOPES, L. P. A performance narrativa do jogador Ronaldo como fenômeno sexual em um jornal carioca: multimodalidade, posicionamento e iconicidade. In: Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. nº 27, vol. 2. 2009, p.128-157.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da (Org.). Por uma linguística aplicada indisciplinar. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

OLIVEIRA, Bruno Coutinho de Souza. "Sobrevivência pragmática da moradia favelada: a história de Dandara". In: Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem. (Org.) Adriana C. Lopes, Adriana Facina, Daniel N. Silva. 1ª ed. Rio de Janeiro: Mórula; Florianópolis [SC]: Insular, 2019, p. 251-268.

SEEGER, A. "Etnomusicologia/antropologia da música: disciplinas distintas?". In: ARAÚJO, S.; PAZ, G.; CAMBRIA, V. (Org.). Música em debate:

"Sons de Dentro: a sobrevivência pragmática de um músico da favela"

Bruno Coutinho de Souza Oliveira¹

perspectiva interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2008, p. 17-31.

TAYLOR, Charles. As fontes do self: a construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu *Te Deum Laudamus*

SPEECH ON MUSICOLOGY IN THE NORTHEAST REGION BASED ON A
CASE STUDY: the composer Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) and his
Te Deum Laudamus

Sérgio Dias

Resumo

A década de 1960 constituiu-se como um marco para o despontar dos estudos musicológicos na Região Nordeste do Brasil. A partir dos estudos sistemáticos promovidos pelo padre e professor pernambucano Jaime Cavalcanti Diniz, novas perspectivas foram reveladas ao mundo, através da descoberta de importantes atividades musicais nos principais núcleos urbanos daquela Região. Agentes dessa tão profusa quanto qualitativa efervescência, muitos compositores foram identificados e biografados, dentre eles a figura de Luiz Álvares Pinto, um dos mais expressivos músicos brasileiros do século XVIII. Tendo viajado para estudos em Lisboa por volta de 1740, em 1759 retorna às cidades de Olinda e Recife, quando se empenha em construir uma sólida carreira, alicerçada na atividade composicional, produção intelectual, magistério e defesa das causas profissionais. Este trabalho pretende situar, conceitualmente, o referido mestre, através de uma exposição de alguns fatos que permearam a sua vida e obra atribuível; nomeadamente a trajetória que logrou, no decorrer de três séculos, a sua obra mais proeminente: o *Te Deum Laudamus*, para vozes, instrumentos e *basso continuo*.

Palavras-chave: Musicologia; Estudo de Caso; Música Sacra; Manuscritos Musicais.

Abstract

The 1960s constituted a milestone for the emergence of musicological studies in the Northeast Region of Brazil. Based on the systematic studies promoted by the Pernambuco priest and professor Jaime Cavalcanti Diniz, new perspectives were revealed to the world, through the discovery of important musical activities

1

Regente, musicólogo e professor do Departamento de Música da UFPE. Pesquisador colaborador do Instituto Ricardo Brennand do Recife. Membro titular do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo. Diretor emérito da Orquestra Sinfônica da UFPE (OSUFPE). Coordenador associado dos Encontros de Musicologia da UFPE (EMUFPE). Maestro titular da orquestra "A Trupe Barroca".

in the main urban centers of that Region. Agents of this profuse and qualitative effervescence, many composers were identified and biographed, among them the figure of Luiz Álvares Pinto, one of the most expressive Brazilian musicians of the 18th century. Having traveled to study in Lisbon around 1740, in 1759, he returned to the cities of Olinda and Recife, when he committed himself to building a solid career, based on compositional activity, intellectual production, teaching and the defense of professional causes. This work intends to conceptually situate the aforementioned master, through an exposition of some facts that permeated his life and attributable work; namely, the trajectory that led, over the course of three centuries, to his most prominent work: *Te Deum Laudamus*, for voices, instruments and *basso continuo*.

Keywords: Case Study; Sacred Music; Musical Manuscripts.

Luiz Álvares Pinto: o compositor e sua obra

Na segunda metade do século XX, pelos fins da década de 1960, é estabelecida uma admirável baliza para a musicologia nacional, designadamente para os estudos relativos à Região Nordeste. A partir desse marco temporal, é que se consubstanciam as até então supostas e efervescentes atividades musicais em Salvador, Olinda, Recife, Igarassú e arrabaldes. Todavia, entrado o vigésimo primeiro século, muito ainda há para ser estudado no campo da pretérita música exercida naquela Região, sobretudo se mirarmos novos repertórios, sintonizando-os com suas funções sociais e perspectivas estéticas. Este é um dos objetivos centrais desta módica contribuição: avançar.

Nunca é demais repetir que os créditos iniciais dessa empreitada devem se remeter sobretudo aos esforços minuciosos de um sacerdote que dividiu a sua vida entre as coisas de Deus e aquelas da Música: o Pe. Jaime Cavalcanti Diniz (1924-1989).

Vasculhou significativa quantidade de documentos arquivísticos, cartoriais e avulsos – tanto nas órbitas civil (bandas de música, agremiações equivalentes e agentes privados) como militar e religiosa (diocesanas, conventuais e laicas) –, para além de diversificadas fontes secundárias as quais teve a oportunidade de criticar ao longo de suas atividades como pesquisador. Como decorrência, pôde reunir um pujante corpus de informações, que hoje se consubstanciam como inalienáveis para a constituição das “Histórias das Músicas” em Pernambuco, Alagoas e Bahia.



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

A morte, malgradadamente, não lhe permitiria concluir muitas das linhas de ação que projetara para o erguimento dessa trajetória. Todavia, de todas as investigações efetivadas por Jaime Diniz, sem dúvidas a que mais lhe foi cara remete-se à descoberta, importância e divulgação da presença do compositor recifense Luiz Álvares Pinto (1719-1789). Tendo localizado um grupo de manuscritos² relativos ao *Te Deum Laudamus* [alternado] do dito compositor, a partir de então desperta o interesse do Padre pela vida e produção deste que se tornaria um dos mais expressivos ícones da História da Música no Brasil.

Portanto, o descobrimento e a conseqüente edição daquele admirável hino constituíram a essência do supramencionado marco histórico. Junto à edição dos três volumes que encerram a obra “Músicos Pernambucanos do Passado” (1969/79), que traz em seu primeiro volume informações crítico-biográficas sobre o compositor, a publicação do *Te Deum* não apenas revelou ao mundo um músico de grande competência e formação humanística, mas permitiu que um futuro promissor lhe fosse garantido na esteira de novas pesquisas; logo empreendidas pelo próprio Jaime Diniz e por outros que lhe sucederiam.

Nas seguintes décadas de 1970 e 1980, o Pe. Jaime pôde acrescentar muitas informações que lançariam ainda mais luz sobre a inconsistente biografia do mestre setecentista. Entretanto, e apesar dos seus esforços, ainda permanece minúsculo o rol de obras que podem ser – de forma segura – associadas à sua pena.

Neste trabalho que, diga-se logo, não almeja encerrar questões, outro dos objetivos é lançar, através da aproximação direta com as suas obras – e outras a ele atribuídas³, um pouco mais de luz sobre o ambiente musical no qual estava inserido o mestre. Mais do que tecer conclusões que se ambicionem perenes, o real propósito é levantar questionamentos; convidando nossos interlocutores, sobretudo os que já têm afinidades com música sacra brasileira do período colonial, à reflexão crítica.

Ademais, não nos deteremos, no âmbito destas abreviadas considerações, preocupados em fornecer dados cabais sobre a biografia de Luiz Álvares Pinto, tampouco tecer análises exaustivas sobre o repertório transcrito. Tão somente apresentamos as edições por nós levadas a cabo, nome-

2

Tais manuscritos, assim como os relativos ao *Salve Regina*, segundo Jaime DINIZ (1969, p. 70), seriam oriundos do acervo particular “do artista pernambucano Carlos Diniz”; personagem cujo espólio ainda não pôde ser localizado. Deles, restam apenas os fotogramas providenciados pelo próprio Pe. Jaime e que se encontram na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand do Recife (RB), aliás em fragilíssimo estado de conservação. Sobre Carlos Diniz, asseveramos que se trata de um músico (compositor) que atuou na capital pernambucana em princípios do século XX. A Biblioteca do RB conserva algumas obras que se relacionam a ele. São elas: *Traz, záz*, peça manuscrita para piano, com menção de autoria [ou propriedade] de Roberto Soriano e **Carlos Diniz**; *Andante e Rondo*, para orquestra (1918) > partitura manuscrita de autoria determinada; Missa N. S. Conceição, para 3 vozes femininas [SSA] e órgão. O nome de **Carlos Diniz**, tal como o título da obra, encontra-se apostado à lápis na margem superior da partitura, também manuscrito.

3

Todos os manuscritos e fotogramas aqui arrolados encontram-se depositados na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello (Instituto Ricardo Brennand do Recife).

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

adamente com o propósito de proporcionar-lhes o acesso. Como já dito, o próprio Pe. Diniz ensejara dados biográficos e/ou analíticos, na medida de seus interesses e possibilidades, ao aferir e publicar a expressiva documentação comprobatória que lhe caiu às mãos. Nessa tarefa, foi secundado por colegas que o sucederam. Indo além, estes últimos puderam esclarecer algumas questões, superar outras, ou criticar o universo já conhecido, tudo à luz de informações localizadas sobretudo a partir da morte do Padre, ocorrida em 1789.

Contudo, nunca será demasiado, à guisa de necessária contextualização, guarnecer alguns comentários acerca da atuação/produção do compositor.

Nasceu no ano de 1719 e faleceu, provavelmente, em 1789.

Pensamos que o ano de 1789 seja o efetivamente correto para se fixar o óbito do mestre. E tal perspectiva se fundamenta na controvérsia levantada pelo próprio Pe. Jaime (Diniz, 1969, p. 56-58), quando contesta o historiador Pereira da Costa (Costa, 1987, v. 4, p. 172), que de seu turno afirma ter sido Álvares Pinto o primeiro juiz da Irmandade de Santa Cecília do Recife. Contestando este fato, baseado em documentação datada de 15 de novembro de 1789 (Termo de Eleição da Irmandade), Diniz ali comprova não ter sido o compositor o seu juiz de fundação, mas sim o padre Vicente Ferrer dos Santos. E é digno de nota que nem firmas, sequer o nome de Álvares Pinto, venham apostos ao supracitado documento. Ora, este fato nos leva a conjecturar sobre os porquês de não ter sido, naquela altura, Álvares Pinto o nome efetivamente eleito para tão importante posto, sobretudo se levada em consideração a sua importância como músico e professor; a luta que comprovadamente travou para erigir a confraria nos anos precedentes⁴; o respeito que a ele era remetido pelos colegas; para além da vastíssima experiência auferida como defensor das causas profissionais.

A parte todo o imbróglio sobre a fundação da Irmandade, que só poderá ser dirimida através de estudos mais aprofundados, necessária se faz uma reflexão sobre o porquê de ter sido tão adiada a efetivação de uma corporação deveras importante para o exercício e proteção das atividades musicais no Recife e arrabaldes. A nosso juízo, não é absurdo conjecturar que toda esta postergação se deveu ao fato de que Álvares Pinto permane-

4

Aliás, provavelmente desde que chegara de Lisboa. Naquela Metrópole, decerto que acompanhou as atividades da coirmã lusitana; atestando os benefícios de sua atuação junto ao meio musical e sonhando com algo de similar para a sua cidade no ambiente colonial.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

cera demoradamente enfermo e o seu desenlace, seguido do conseqüente luto, ocorridos em data anterior a novembro de 1789, tenham enfim posto termo à necessidade de se adiar ainda mais a tão ansiada eleição.

Contudo, como já aludido, as tão descontínuas referências que Jaime Diniz logrou reunir, ao longo de mais de vinte anos de trabalho, não foram suficientes para erigir uma biografia avolumada do compositor. Também pouco engrossar-lhe o catálogo das obras sobreviventes.

De sua juventude e respectiva formação musical, ainda no Recife, conhecemos muito pouco. Em Lisboa, em fase intermédia de sua vida e cujos estudos se estendem por bem mais de uma década (*sic*), muitas de suas atividades também nos são ignoradas. Consta que, naquela Metrópole, foi discípulo de Henrique da Silva Negrão (+1781)⁵, distinto organista da basílica de Santa Maria e, à época, um respeitado professor de contraponto.

Sobre a notícia de que teria tocado o seu violoncello na Real Capela (Mello, 1895, p. 56), pertencido aos quadros da Sé Patriarcal e da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, tais fatos não são comprováveis.

Paralelamente, é-nos difícil crer que um mestiço, em meados do século XVIII, pudesse conviver lado-a-lado com os músicos brancos pertencentes aos quadros de ambas as instituições, ainda que seus dotes musicais fossem incontestes e muito admirados. Enquanto que nos núcleos urbanos brasileiros a presença de músicos mulatos – e até mesmo negros – era comum nas agremiações musicais ouvidas nos salões, teatros e igrejas (Lange, 1979, p. 127), (Souza, 1986, p. 144), (Neves, 1982, p. 45), em Portugal tal praxe não o era ou mesmo inexistia; mormente se tratamos de instituições ligadas às habituais atividades da Corte.

Embora não seja possível afirmar que seu período em terras lusitanas se tenha encerrado quando do terremoto ocorrido em Lisboa na manhã de 1 de novembro de 1755, tal cataclismo foi tão violento que suas conseqüências certamente repercutiriam na trajetória prático-formativa do compositor, tornando sua permanência inviável.

É fato que, muitas das atividades profissionais quedaram comprometidas ou completamente impraticáveis em uma cidade arruinada. Dentre elas, as musicais – em que pesem as características de atuação presencial e recorrente – foram altamente prejudicadas pela interrupção, *ex abruptus*,

5

Silva Negrão é personagem de cuja vida e produção também se sabe muito pouco. No arquivo musical da Sé Patriarcal de Lisboa restam umas poucas páginas de sua lavra. Por outro lado, sobre a sua biografia, consta no livro de admissão da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa (feito em 1756 por se ter extraviado o precedente no Terremoto) que, aos 19 de fevereiro de 1761, fôra admitido naquela confraria “pagando os seus anuaes”. Já o teórico conimbricense Francisco Ignacio Solano (ca.1720-1800) logrou receber do compositor, conforme praxe usual na época, uma carta através da qual se abona o conteúdo de sua *Nova Instrução Musical* ou *Theorica Pratica da Musica Rythimica* (1763). Entretanto, no corpus desta que foi uma das mais significativas obras teóricas lusitanas do século XVIII, Solano retribui de maneira célebre a missiva elogiosa, afirmando ser Negrão um “sábio compositor” (DINIZ, 1977, p. 13).

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLÓGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

de festividades, inatividade dos teatros, ópera e mesmo limitada praxis litúrgica.

Muitos músicos, dentre eles notáveis compositores, sucumbiram ou tiveram suas carreiras obliteradas após tal evento.

Ora, se as notícias sobre a presença de Luiz Álvares Pinto de volta ao Recife começam a ser localizadas a partir de 1960⁶, parece lógico que o compositor, em tendo sobrevivido à tragédia, tenha enfrentado enormes dificuldades para se retirar imediatamente de Lisboa. Sobretudo logo após um evento que fizera debandar multidões apavoradas de uma capital cheia de morte, escombros, fome e doenças. Logo após ter saído daquele cenário de horrores, é possível que se tenha demorado em algum lugar intermediário. É provável ainda que, ao retornar ao Recife, não tenha retornado, de imediato, às suas atividades musicais; cumprindo um período sabático destinado ao descanso e à recuperação dos traumas proporcionados pela terrível experiência. Outro fato a corroborar estas hipóteses é que, naquela época, ninguém se enamorava, noivava e casava em pouquíssimos meses. Sendo certo que contraiu matrimônio no Recife, no ano de 1761 (Diniz, 1977, p. 13), ponderamos que possa ter por ali chegado com pelo menos um ou dois anos de antecedência. Portanto, por volta de 1758 ou 1759.

Do período de maturidade, há maiores informações, embora também descontínuas. Entretanto, deixam vislumbrar sua efetiva atuação no meio musical daquela Vila – estendida também a Olinda e demais arraiais adjacentes – como compositor, organista na co-Catedral de São Pedro dos Clérigos (Diniz, 1969, p. 71), teórico⁷, professor e mordomo da Irmandade do Livramento (idem, p. 73). No âmbito da pioneira confraria ceciliana, exerceu intensa atividade em defesa das causas profissionais, assim conquistando o apreço de seus colegas.

Já casado com Ana Maria da Costa, dá início à missão educacional que justificaria os anos de investimento e formação em Lisboa. Para tal produziu um tratado intitulado “Arte de Solfejar” (Diniz, 1977). Em 1762 se faz integrar como mordomo na Irmandade de N. S. do Livramento (Diniz, 1969, p. 45-46), época em que já era músico estabelecido no circuito profissional de Recife, Olinda e Igarassú.

6

Seu casamento é uma delas (DINIZ, 1977, p. 13).

7

Ernesto Vieira, em seu quase instantâneo verbete sobre o muzico brasileiro, natural de Pernambuco, que viveu no meado do seculo XVIII. (VIEIRA, 1900, vol. II, pp. 184 e 185), nos tece uma opinião bastante desabonadora – e que deixa exarar, nas entrelinhas, um certo grau de preconceito – sobre o Álvares Pinto teórico: [...] Foi auctor de uma obra manuscripta que existe na Bibliotheca Nacional de Lisboa e tem este titulo: “Arte de solfejar. Methodo mui breve, e facil, para se saber solfejar em menos de um mez; e saber-se cantar em menos de seis. Segundo os Gregos e primeiros Latinos. Seu auctor: Luiz Álvares Pinto, natural da villa de Santo Antonio em o Recife de Pernambuco. Anno de MDCCCLXI”. / Não será difficil conjecturar pelo proprio titulo, que a obra não terá um grande valor real e que terá sido feita por theorico pouco profundo; eu que tive o incommodo de a ler posso affirmar que esse valor é nullo, apezar do seu auctor dizer no “Proemio” que estudou a theoria da musica, não só nos auctores modernos mas nos antigos desde o primeiro seculo! Grifo nosso.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

Segundo relato do Professor José Amaro Santos da Silva (2011, p. 30), o Padre Jaime afirmava, de modo informal, que o *Te Deum* se poderia remeter ao período do jovem mestre na Metrópole, visto nele detectar semelhanças rítmico-melódicas com a música portuguesa para dança, de cariz tradicional. Todavia, com todas as vênias devidas ao eminente musicólogo, e embora os tais “parentescos” possam ser considerados pitorescos, perseveramos que tal seja improvável, sobretudo porque é sabido que os arquétipos técnico-estéticos impostos à música religiosa da época dificilmente se alicerçariam por sobre retentivas consideradas “não cultas” – leia-se, subliminarmente, não atreladas à direta ascendência italiana –, demasiado profanas ou mesmo “da voga”.

Quanto ao repertório correlato, e que se pode associar de forma ao menos temporal a Luiz Álvares Pinto, é mister dizer que, de fato, os únicos espécimes seguramente ratificados são os já aludidos *Te Deum Laudamus* alternado (localizador: PJD-PAR 0193.004 - 01)⁸, em cuja folha de rosto do manuscrito (não original) vem estampado o seu nome; a já acima referida *Arte de Solfejar* – artinha, de 1762 (Diniz, 1977), e os apensos ao já identificado *Muzico & Moderno... Lições de Solfejo* e *Divertimentos Harmônicos* (Pinto, 1776)⁹.

Nos anos sessenta, Jaime Diniz localizou outras quatro obras, todas por ele atribuídas a Álvares Pinto por questões de crítica interna: *Salve Regina* a três vezes [SAT]¹⁰ (PJD-PAR 0193.008 - 01 e 02), dois violinos e contínuo (obra truncada); *Miserere* (PJD-PAR 0193.006 – 01 a 05) para duas flautas ‘obrigadas’, vozes [STB]¹¹ e contínuo; *Mandatum* (PJD-PAR 0193.003 – 01 e 02) a quatro vozes [SATB], violino ‘obrigado’ e contínuo (para a cerimônia do Lava-Pés)¹²; e *Sete Mottetos para os Sermões da Quaresma* [a 3 SSB] (PJD-PAR 0193.005 – 01 e 02), com *Frautas e Baixo*. O *Mandatum* e o *Miserere* foram por nós transcritos no ano de 2012. Enquanto, se em relação ao *Mandatum* a fonte se reduz à transcrição manuscrita do Pe. Diniz, considerados extraviados os manuscritos que lhe serviram de fonte, no que tange ao *Miserere* a situação é bastante mais favorável, uma vez que dispomos, para além de uma transcrição similar de Jaime Diniz¹³, dos manuscritos oitocentistas que pertenceram a Joviniano Maceio¹⁴. Entretanto, nem nos manuscritos relativos ao *Miserere*, tampouco naqueles que dizem respeito aos *Sermões da Quaresma*, existem quaisquer menções de autoria.

8

Ver nota 3.

9

Depositado na biblioteca particular de D. Gastão de Orleans e Bragança – sem localizador.

10

Como os originais deste *Salve Regina* – tal como os do *Te Deum* – ainda não foram devidamente localizados, restando-nos somente fontes secundárias (depositadas na biblioteca do Instituto Ricardo Brennand), resta-nos questionar se tal obra foi escrita para três ou quatro vozes, em caso último estando extraviada a parte referente ao baixo vocal.

11

Embora os manuscritos (não originais) referentes a este *Miserere* estejam disponíveis no acervo do Pe. Jaime Diniz (Biblioteca do Instituto Brennand), em partes cavas, é-nos possível considerar que a parte de alto se tenha também extraviado.

12

Os manuscritos que dão testemunho deste *Mandatum* não se encontram no espólio do Pe Diniz depositado no RB. Entretanto, à p. 71, Tomo I, dos *Músicos Pernambucanos do Passado* (1969), o pesquisador nos informa que o material pertencera a um tal Eusébio José e que ...as partes manuscritas com mais de cem anos de idade faziam parte do arquivo particular de Joviniano de Moura Pessoa, que foi Mestre de Capela da Matriz de S. Antônio, no Recife. Na folha de rosto da transcrição autógrafa se estampa tão somente a inscrição “Pte a Euzebio José”. V. fig 2.



ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLÓGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

Neste sentido, no primeiro volume da série “Músicos Pernambucanos do Passado” (1969, vol. 1, p. 71), é o próprio Jaime Diniz que nos afirma que ...*Outras obras há que venho descobrindo em Pernambuco, sem autoria declarada, que por questões de crítica interna¹⁵ podem ser atribuídas a Luiz Álvares Pinto*. Lamentamos que o eminente pesquisador não tenha sido mais objetivo no que se refere às tais “questões críticas” que o levaram a tais atribuições. É curioso como se puderam impor a partir de um universo tão pequeno de obras sobreviventes; assim como tão esparsas se distribuem no tempo.

Por outro lado, nos parece um tanto precipitada a afirmação de que ... *Apesar de ser uma obra de cerca de 550 compassos [aqui o Pe. se refere especificamente ao *Te Deum Laudamus* – de autoria indubitável], em nenhuma página há o que se pode chamar “estilo italiano” (op. cit., p. 68).*

Nesse sentido, julgamos necessária melhor sintonia no que tange às afirmações, um tanto desfocadas, do Padre. Ora, a verdade é que o Diniz – assim como outros seus contemporâneos que se debruçaram sobre a produção musical produzida ou executada no Brasil da segunda metade do século XVIII – não dispunha, à época, de um conhecimento mais preciso sobre as confluências estético-musicais inerentes ao ambiente luso-brasileiro de Álvares Pinto. Negligenciou o fato de que, quando da permanência do compositor em Lisboa, por vontade imperiosa *del Rey* D. João V, Portugal estava absolutamente submissa às influências da Escola Romana: de cariz contrapontístico e conspurcada por um estilo que evoluíra, naturalmente, da polifonia palestriniana.

Portanto, naquele momento, o gosto lusitano estava absolutamente sintonizado com a estética musical produzida e consumida na esfera da capela papal.

Somente no reinado sucessório, então sob a égide de D. José I, a partir de meados do século, é que Lisboa muda – de forma drástica – o seu foco estético em direção à Escola Napolitana; esta sim emanada dos conservatórios, igrejas e teatros; de estilo mais mundano e vinculada às origens do *bel canto*. Portanto é absolutamente natural que Álvares Pinto, cuja formação se fundamenta ainda na primeira metade do século XVIII, se tenha contaminado pela influência da primeira das escolas, sobretudo se estamos

13

O *Mandatum* em transcrição manuscrita pelo Pe. Diniz e concluído aos 23 de Julho de 1967 e o *Miserere* no mês de Dezembro. Ambos estão preservados na Biblioteca do RB.

14

Assim está escrito na folha de rosto da transcrição: = 7 “*Mottetos para os Sermões da / Quaresma, Com Frautas e Baixo*” = / - 3 vozes mistas - / L. A. Pinto (séc. XVIII) ? / A. B. – Partes ms. provavelmente da 1ª. metade do séc. XIX., / cantadas nas tradicionais funções da Matriz [de] S. Antonio (Recife) / Identificação, Restauração e Revisão / do p. J. C. Diniz / XII – 1967 / I - *Pater mi* / II – *Atendite* / III – *Jerusalem surge* / - IV – *Bajulans* / V – *Adoramus te Christe* / VI – *Popule meus* / VII – *O vos omnes* //

15

Grifo nosso.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

a tratar de música religiosa. Entretanto, e a despeito do que nos afirma o Pe. Diniz, continua bastante válido e presente o tal “estilo italiano”. Parece absurdo, nesse sentido, atestar quaisquer outras aparências na música do compositor pernambucano.

Figura 1 – (DINIZ, 1967): folha de rosto do Miserere. Manuscrito autógrafo depositado no RB.

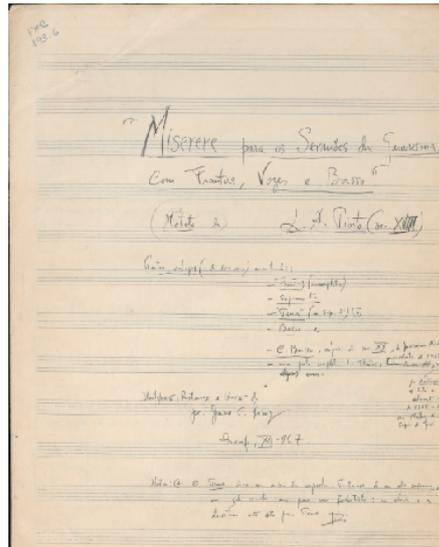


Figura 2 – (DINIZ, 1967): folha de rosto do Mandatum. Manuscrito autógrafo depositado no RB.



Ainda no que se refere às fontes atreladas ao compositor em questão, ficaram completamente desconhecidos pelo Pe. Diniz, porque distantes das terras pernambucanas, na imperial cidade de Petrópolis¹⁶, um

Os Divertimentos harmônicos e as Lições fazem parte do manuscrito autógrafo de Luiz Álvares Pinto, Muzico e Moderno Systema para Solfejar sem Confusão e estão localizados entre as páginas 116 e 124.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

importante anexo de manuscritos que dão a conhecer os *Divertimentos Harmônicos* e as ditas *Lições de Solfejo*. Estes pequenos divertimentos e lições, ambos coletâneas de várias peças polifônicas e teor respectivamente sacro e didático, figuram como exemplos práticos no âmbito daquela grande obra teórica. Com o advento destes últimos conjuntos, hodiernamente dispomos de um catálogo com três obras de autoria incontroversa e oito possíveis atribuições.

No que concerne às obras atribuídas, dispomos tão somente de alguns indícios (referências temporais, estéticas e estilístico-estruturais) que, embora intercoerentes, se autorizam tão somente por via de comparação entre grupos musicográficos de mesma caligrafia e/ou tipos de papel e tinta, ambientes litúrgicos e, é claro, levado em consideração o testemunho do próprio Jaime Diniz.

Parcimoniosamente acatada, é a palavra do eminente pesquisador que ora nos faz refletir sobre as tais atribuições. É o caso do *Salve Regina* para vozes (a 4)¹⁷, violinos, viola e contínuo, que, entretanto, não estampa quaisquer indicações de paternidade. Em 2013, sugerimos uma nova reconstrução, baseada nas fontes assim disponíveis: violinos I e II, *basso para tocar[,] e cantar e tenor*. Para além, contamos mais uma vez com a nossa já aludida experiência junto ao repertório luso-napolitano¹⁸ coevos. Nesta esfera, tanto a transcrição de Jaime Diniz, quanto aquela impressa e sugerida pelo maestro Ricardo Bernardes (BERNARDES, 2002, p. 55) não encerram grande sentido quanto aos atinentes discursos.

Sobre o *Mandatum para a Cerimônia do Lava-Pés* (quinta-feira santa); cuja única fonte é a edição manuscrita, ainda em rascunho, do próprio Jaime Diniz; e estando hoje os manuscritos perdidos, um dos caminhos possíveis é depositar confiança (porém precavida) no senso analítico do pesquisador – para o caso específico deveras questionável. Eis o que nos diz: *Outras obras há que venho descobrindo em Pernambuco, sem autoria declarada, que por questões de crítica interna [?] podem ser atribuídas a Luiz Álvares Pinto* (DINIZ, 1969, p. 61)¹⁹.

Quanto a nós, ficamos a interrogar o que o nosso padre entende por “questões de crítica interna”, e por que estas questões o fizeram se mover na direção atributiva. A obra tem, por seu turno, uma instrumentação decla-

17

Em verdade, como não está disponível a parte para alto, e nas demais partes vocais não vêm estampado o termo (a época usual) a4, alguns pesquisadores - dentre eles Diniz - sustentam a hipótese de que a obra foi originalmente escrita para três vozes (STB), Ricardo Bernardes entre eles (2002, p. 56). Contudo, para de edição hodierna, optamos por apresentar uma versão, reconstruída, que prevê partes para alto vocal, completando assim o coro, e viola

18

Aqui afirmamos ‘luso-napolitano’ porque, sendo decerto este *Salve Regina* uma obra posterior ao *Te Deum*, para esta antífona mariana estariam já cessadas as influências da Escola Romana.

19

Grifos nossos.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

radamente peculiar: quatro vozes, um violino obrigado e continuo. E é em relação a este *violino 'obrigado'* que se levantam um dos mais sensíveis problemas da obra. Considerada a parte paupérrima e nada idiomática destinada ao instrumento, nela existem muitos erros e outros trechos há em que a condução melódica se mostra desprovida de sentido fraseológico, pouco ajustada ao contexto harmônico. Para a edição que propusemos²⁰, não negligenciamos a participação do instrumento, mas reformulamos a alocação para que pudesse a parte soar em melhor conformidade com a dicção das antigas “rabecas” setecentistas.

Resta-nos destarte todo um conjunto de obras relacionado à quaresma que também sobrevive no acervo do saudoso Padre. Parece-nos plausível que ele, impossibilitado de transcrever e criticar todos estes documentos musicais, não pôde, assim como perpetrou com o *Mandatum*, remetê-los à pena de Álvares Pinto; o que seria provável uma vez que alguns destes suportes foram produzidos em circunstâncias nitidamente similares e, por vezes, com a mesma tinta, por sobre um tipo de papel isomorfo e grafados pela mão de um só copista.

Tal parece ser o caso dos Motetos para os *Sermões da Quaresma* (ou Motetos dos Passos) e do *Miserere*. Além de todo o conjunto de partes guardar características análogas, para todos os trechos está prevista uma instrumentação que, contrariamente àquela do *Mandatum*, não é incomum à produção processional do Brasil colônia, Portugal e até mesmo nos demais ambientes de influência napolitana: duas flautas, vozes (a 4) e *continuo*.

A propósito, em Minas Gerais também se podem localizar motetos homônimos instrumentados para *basso continuo* (órgão e rabeção pequeno/violoncelo), vozes e instrumentos portáteis como flautas (*frautas*), mais raramente oboés (*bués*), trompas (*corni*) ou, mais raramente, trompetes (*clarini*).

Neste contexto, fatores como portabilidade e capacidade de projeção sonora dos instrumentos envolvidos se justificam para obras destinadas à execução ao ar livre. Ademais, trata-se de situações em que havia caminhadas e estancos do grupo de instrumentistas, respectivamente quando a razoura²¹ seguia seu rumo ou se detinha defronte aos Passos. É interessante notar que, nos *Motetos*, assim como no *Miserere*, o compositor lança mão

20

As obras aqui citadas foram por nós transcritas e editadas. Todas encontram-se disponíveis na entrada relativa a Luiz Álvares Pinto. Portal Musica Brasilis: <https://musicabrazilis.org.br>

21

= Procissão.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

de um expediente retórico deveras eficaz no que concerne à dramaticidade de cada situação litúrgica. Dentre recursos outros, sobejam digressões plagais, atmosferas tonais instáveis e predominantemente imersas no modo menor, modulações ab-reptícias, vasta utilização de progressões cromáticas e acordes dissonantes naturais, cadências arcaicas do tipo 5/4 – #, uníssonos elocutivos e alternâncias céleres entre os *due* e *tutti*.

Por sua vez o par de flautas oscila entre as funções de apoio harmônico e elocução de figuras musicais retóricas tais como no Moteto *Jerusalem surge*, em que prorrompem em solo com desenhos marciais, evocando trompetes a açular o imperativo surge (*levantai! - acordai! - despertai!*).

Também para a esfera processional, editamos o também inédito *Pange Lingua* (PJD-PAR 0222.004 - 01). Composto para quatro vozes e *basso continuo*, cujos versos estão distribuídos por duas grandes seções, com frases musicais que acompanham o caráter estrófico de todo o argumento poético. Embora seja obra construída sob a égide do contraponto isoritmico²², sublinhada, em contraste, por um baixo instrumental movimentado, está pejada de um aparato melódico recorrente, de fácil absorção auditiva – característico da música processional – e pontuado por singelas harmonias; todos os recursos aplicados para que o discurso musical possa ser rapidamente assimilado.

Christus factus est pro nobis (PJD-PAR 0222.002 – 01 e 02) é o incipit do gradual para a Missa de Quinta-Feira Santa – A Missa do Crisma. De concepção harmônica extremamente bela, este gradual convida-nos ao contemplativo. Trata-se de um trecho no qual o compositor, senão Álvares Pinto, logra competente êxito em suas intenções retóricas. Toda a envergadura melódica está delineada a partir de uma curva tonal predisposta à plagalidade. Principia em ré menor (subdominante de lá), com cadência à dominante, depois progride para lá menor com o objetivo de atingir Fá Maior, que é a subdominante de Dó Maior, que acaba por ser confirmada como dominante de Fá, tonalidade de conclusão por sob o categórico verso *quod est super omne nomen*.

O gradual *Haec Dies*, cujo incipit no manuscrito vem grafado *Hoc Dies* (PJD-PAR 0193.008-01), é outro exemplo dentre os avulsos encontrados no acervo do Pe. Jaime Diniz. Escrito para a Missa do primeiro sábado

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

depois da Páscoa, este breve gradual reflete o espírito exultante da quadra litúrgica. Apenas restaram desta pequena, porém graciosa peça as partes de soprano, alto e *basso continuo*. No entanto, em se analisando o material sobrevivente com maior acuidade, logo atestamos o extravio das partes destinadas ao tenor e ao baixo; sobretudo se observadas lacunas contidas nos últimos compassos, sob a palavra “aleluia”. Para a nossa edição, sugerimos a reconstrução das partes extraviadas, recompondo inclusive o dueto de soprano e tenor que se deduz entre os compassos 16 e 19.

Para a liturgia para o Domingo de Ramos, localizamos algumas das *Antífonas para a Distribuição dos Ramos*²³(PJD-PAR 0222.007 – 01), em canto de órgão, antecedentes ao Kyrie e ao Gradual *Tenuisti manum dexteram meam* (PJD-PAR 0222.007 – 02) da Missa subsequente. Todos os trechos, com igual localizador na Biblioteca Antônio Gonsalves de Mello, foram confeccionados por um mesmo copista, por sobre papel e tinta idênticos. A rigor trata-se das duas estrofes antifonais – e compulsórias – entoadas após a bênção dos ramos (*Pueri Hebraeorum portantes ramos olivarum e Pueri Hebraeorum vestimenta prosternebant*) e das três últimas estrofes da antífona eletiva de número VI (*Gloria laus, Israël es tu Rex e Coetus in excelcís*), entretanto, omitida a primeira das estrofes (*Turba multa*). Note-se que para todas as antífonas repete-se o mesmo texto musical ritmicamente reajustadas as alocações melódicas para atender aos fins prosódicos. Curioso é notar que o compositor, embora a sublinhar um texto exaltativo, utiliza-se de uma atmosfera afetiva um tanto sombria, na tonalidade de ré menor, para circunstanciar, com efeitos de presciência, os momentos difíceis que serão narrados no decorrer da semana que se inicia.

No que tange ao *Kyrie-Christe-Kyrie*, e já imersos no âmbito de uma Missa em que está prevista a entoação da Paixão de N. S. Jesus Cristo, tratamos de um simbólico exemplar contrapontístico, engendrado sob a égide de autêntico estilo palestriniano. Neste sentido, a gravidade do ato penitencial é garantida por duas vias: o severo rigor polifônico e a total ausência de acompanhamento instrumental. No âmbito do Gradual *Tenuisti manum dexteram*, é retomado o comportamento isorítmico e a tonalidade de sol menor confere um brilho discreto ao trecho, se comparado ao *Kyrie* que lhe antecede.

23

Cerimônia que, em alguns sítios de Portugal e Brasil, era realizada à porta da Igreja antes da Missa de Ramos: cerimônia da bênção dos ramos.

2. O *Te Deum Laudamus*, uma obra de referência para a musicologia nordestina

Quanto ao *Te Deum*, obra mais representativa de sua pena como compositor, trata-se não apenas de um dos mais belos exemplos da música produzida pelos mulatos-músicos da colônia, mas sobretudo de um testemunho efetivo da verve técnico-criativa do compositor recifense e do seu ambiente musical.

Aqui tratamos de uma obra que impressiona à primeira audição. E assim tem ocorrido desde 1968; ano em que, sob os auspícios do Departamento Estadual de Cultura do Estado de Pernambuco, foi impressa a primeira edição da obra, acomodada pelo próprio Jaime Diniz para coro a quatro partes e órgão (Diniz, 1968). Ainda no mesmo ano, a partitura foi executada, em primeira audição moderna, no âmbito do IV Festival de Música de Curitiba, em concerto realizado sob sua direção.

Em decorrência do sucesso obtido em 1969, Jaime Diniz encomendou ao violinista Luís Soler – à época seu colega no Instituto de Belas Artes da Universidade do Recife – que elaborasse uma orquestração da obra (PJD-PAR 0193.004 – 02)²⁴ a fim de que pudesse ser estreada pelo Coro Guararapes e uma orquestra de músicos ad hoc. A primeira parte desta demanda de fato se empreendeu, porém jamais foi concluída. O professor Soler apenas logrou engendrar as partes relativas às cordas (vls I e II, vla, vlc e Cb), deixando um espaço vazio no topo das páginas para a posteriori preenchê-las com instrumentos de sopro (cf. fig. 04).

Em verdade, as fontes primárias sugerem a utilização de pelo menos um par de trompas. Entretanto, apensa ao material manuscrito (composto de partes para SATB e baixo instrumental, sem cifras), somente restou a parte relativa à *trompa prima* (v. Fig. 3); esta por sua vez crivada de erros.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

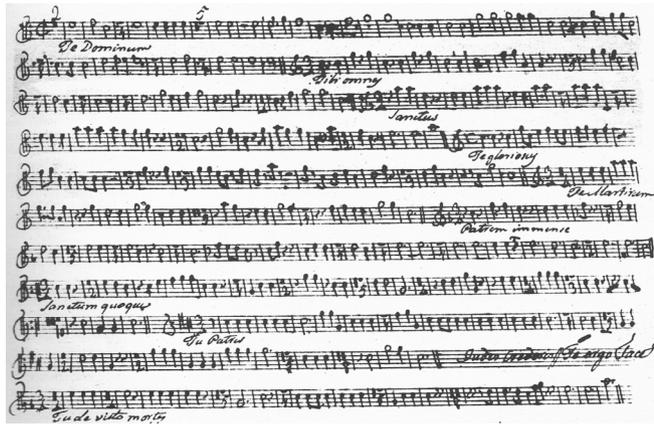


Figura 3 – (DINIZ, s.d.): parte de trompa I. Fotograma depositado no RB.

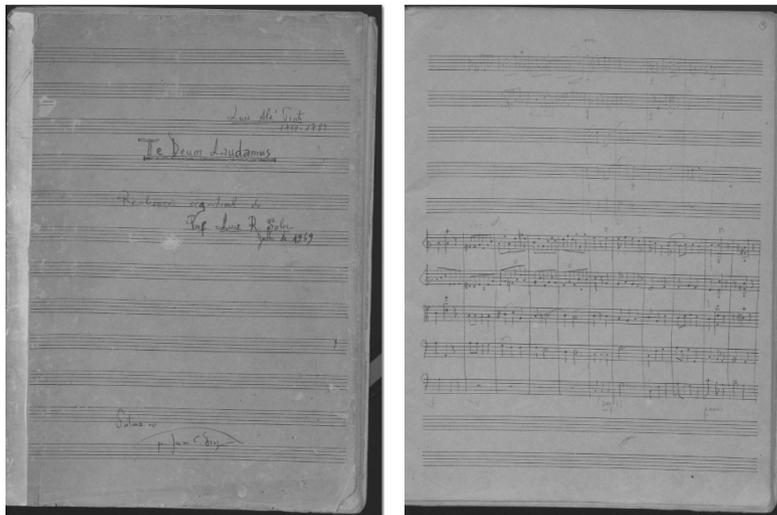


Figura 4 – (SOLER, 1969, p. 1 e 9): orquestração. Manuscrito autógrafo depositado no RB).

A edição de Luís Soler (ver figura acima) foi, portanto, a segunda levada a cabo. Apesar de inconclusa, foi executada no Recife lá pelos primeiros anos da década de setenta.

Anos depois, ainda em Pernambuco, o professor Dierson Torres ²⁵, desconhecendo a pioneira orquestração de Luis Soler, apresenta uma outra, cuja instrumentação prevê um órgão *obligato*, para além do hoje usual quinteto de cordas. Dizemos ‘hoje usual’ porque, em se tratando da música

italo-lusitana do século XVIII, a questão do emprego das violas é sempre questionável. Nesse sentido, em boa parte do repertório latino setecentista tal instrumento é dispensado da formação hoje tida como convencional para os instrumentos de cordas friccionadas [vls. I e II, vla, vlc e cb], ou é sumariamente remetido à esfera do *basso continuo* (composto então de um violoncello, cravo [ou órgão] e violone), dobrando-o à oitava superior. Na Península Ibérica a utilização de instrumentos adjacentes ao *continuo*, tais como violas da gamba, chitarrones e teorbas, é mais rara, sobretudo quando avançamos no século XVIII. Entretanto, a prática da viola da *bracchio col basso subsiste* pontualmente no repertório lusitano. Podem ser amiúde encontrados registros literais que atestam o uso. No caso do *Te Deum* de Luiz Álvares Pinto resolvemos oferecer uma parte avulsa para o instrumento, visto se tratar de uma obra conspurcada pelas influências estéticas da escola romana (sic.), ainda da primeira metade do século e cujo teor polifônico-florido das vozes comporta a presença de quatro partes independentes no discurso.

Engendrando uma propositura livre, portanto, afastadas quaisquer pretensões puristas, o acima citado professor – que é competente compositor e arranjador – reformulou muitas das introduções propostas pelo Pe. Diniz, ampliando-as, e acrescenta alguns interlúdios entre as seções cantadas, para além de engendrar eventuais *codettas* ao termo de cada número. Quanto às partes vocais, permaneceram intactas em relação à edição de 1967. Segundo o próprio orchestrador, o material foi utilizado em concertos por ele dirigidos e logrou muito sucesso em cerimônias e eventos nos quais era apresentado. Sua primeira audição, aos 5 de setembro de 2000, se deu na mesma Igreja de São Pedro dos Clérigos na qual trabalhou Luis Álvares Pinto até sua morte. Este concerto em especial foi dirigido pelo maestro José Renato Accioly, frente a já extinta Orquestra Recife²⁶, à época coordenada por Alexandre Lemos.

Em princípios de 2012, animados pela perspectiva de uma possível remontagem deste *Te Deum Laudamus* no âmbito do I Festival de Música Barroca do Recife (Capela Dourada / Ordem Terceira de São Francisco)²⁷, resolvemos empreender uma nova orquestração da obra, desta feita levando em consideração as partes das trompas, cuja fonte relativa à *prima* fora

26

O Projeto, aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura da Prefeitura do Recife, tinha como título: "Músicos de Pernambuco - Ano I". Houve ainda apresentações na Igreja de N. S. da Conceição (14/09) e na Igreja Batista da Capunga (18/09).

27

Concerto realizado aos 6 de julho, na Capela Dourada da Venerável Ordem Terceira de São Francisco do Recife, com a participação dos grupos Ensemble Barroco Sonoro Ofício e Gárgula Ensemble Vocal.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
 UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
 Te Deum Laudamus
 Sérgio Dias

então descartada por todos os anteriores esforços. Nesta altura, também não tínhamos ciência das orquestrações de Soler e Torres que, entretanto, só foram localizadas, nomeadamente a primeira, quando da nossa aproximação, no Instituto Brennand do 'Acervo Jaime Diniz'. De fato, em março de 2012 iniciamos os trabalhos junto ao mesmo na qualidade de musicólogo consultor. Junto a tal acervo, se depositam outras importantes coleções, tais como a do maestro Euclides Fonseca e do artista plástico Giuseppe Baccaro ²⁸. Decorrente deste contato pudemos ter acesso aos fotogramas completos da parte de primeira trompa (PJD-PAR 0193.004 – 01/01).

Para esta nova edição, à parte a pretensão de elaborar uma orquestração que não destoasse dos moldes instrumentais luso-romanos em voga à época de Álvares Pinto, nos defrontamos com a problemática inerente à reelaboração da parte da *trompa seconda*, extraviada como está do conjunto de fotogramas disponível. Desde logo nos açulou o desejo de que esta parte, quando deduzida a partir da linha – corrigida – da primeira, assim como de todo o contexto harmônico, pudesse ser executada por uma trompa "lisa", sem, portanto, levar em conta os recursos cromáticos que caracterizam os instrumentos modernos. Para tal, foi necessário um estudo detalhado sobre as possibilidades técnicas e tessituras dos instrumentos naturais. Foram ainda meticulosamente avaliados os procedimentos empreendidos pelos compositores coevos no trato de tais instrumentos de metal. Nesta linha de ação, bastante úteis foram os quadros oferecidos por Jaqueline de Paula Theoro. Em um deles encontramos indicações que muito auxiliaram na reconstrução da parte de *trompa seconda*.

Figura 5 – (THEORO, 2010, p. 39): quadro dos possíveis harmônicos da trompa natural com som gerador dó.



Exemplo 2. A simbologia utilizada: o (mão completamente aberta na campana); + (mão completamente fechada na campana); ½ e ¾ (porcentagem de fechamento da mão na campana).

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLÓGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

Fundamentados na escala tessitural acima exibida – que tem o mérito de demonstrar, para além das possibilidades sonoras do instrumento, a qualidade dos harmônicos obtidos a partir de um determinado som gerador (no caso dó 1) – e alicerçados sobre a experiência auferida ao longo de quarenta anos de prática no exercício de transcrições de obras congêneres, ousamos, por fim, propor um discurso coerente ao par de trompas.

Ademais, quando dos ensaios para a referida execução, tivemos ainda a oportunidade de corrigir algumas notas que, segundo a avaliação do Professor Rinaldo Fonseca – eminente colega do Departamento de Música da UFPE que na ocasião atuou como primeiro trompista –, soariam melhor se oportunamente substituídas.

3. Registros discográficos e demais edições

No ano de 1981, ainda a ressoarem os ecos do sucesso observado por este *Te Deum* na década antecedente, a Camerata Antiqua de Curitiba, à época dirigida pelo maestro Roberto de Regina, produziu a primeira gravação (em vinil) da obra. Para tal, foi confeccionada uma segunda orquestração, confeccionada pelo maestro Beverley Gerard Maxwell Galloway.

Dignos de nota são ainda os registros feitos no exterior, 1986 e 1994, respectivamente por Eunice Brandão e Luís Alves da Silva, ambos deduzidos a partir da edição pioneira de 1968. No caso da primeira gravação, atuaram os músicos lendo um curioso arranjo instrumental feito pela saudosa Eunice. Trata-se aqui de uma gravação não comercial, realizada ao vivo aos 25 de novembro na *LeonhardsKirche* (Basiléia), em concerto do grupo *Terra Papagalli*, composto de um consorte de gambas aliado a um quarteto vocal. Apesar do aparato instrumental ser absolutamente alheio aos moldes praticados por Álvares Pinto, trata-se de um registro interessante, sobretudo devido à grande competência dos músicos envolvidos e por marcar a estreia europeia da obra. Para a posterior gravação do *Ensemble Turicum* (Silva, 1994), foi encomendada uma orquestração (somente para cordas) à Klaus Miehling.

Mais duas outras ocasiões houve nas quais a Camerata Antiqua de Curitiba promoveria gravações da obra. Em ambas, foi utilizada uma nova orquestração (1995), feita pelo compositor Harry Crowl, auxiliado por Ricar-

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

do Bernardes. Tais esforços resultaram de uma encomenda feita pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e foram ambas dirigidas pelo cravista e maestro Roberto de Regina. Quanto às gravações, a primeira delas só viria a público em 1997, prensada pelo selo *Paulus* (SP); já a segunda, sob o título *Do Barroco ao Contemporâneo*, foi distribuída pela própria FCC, no ano de 2000, por ocasião das comemorações aos quinhentos anos do Brasil. Foi multiplicada a partir de um concerto gravado ao vivo no Teatro Guaíra.

É de fins da década de noventa a sétima edição orquestral da obra, desta feita elaborada para o quinto registro discográfico vindo ao mercado. Aqui nos referimos ao notável trabalho do cravista e maestro Edmundo Hora que, em 1999, frente ao grupo Armonico Tributo (coro e orquestra), empreendeu a primeira gravação brasileira do *Te Deum* feita com instrumentos de época.

Logo no ano seguinte, 2000, surge na Europa, sob os auspícios do selo K617, um outro *compact disc*, desta feita produzido e dirigido por Jean-Christophe Frisch²⁹, cujo programa intitulado *Negro Spirituals au Brésil Barroque* é encabeçado pelo *Te Deum* do compositor nordestino. A impropriedade, que brota desde o título do projeto, sua realização e culmina na interpretação – tão ou mais equivocada que o aparato instrumental utilizado –, nos demonstra como esforços descontextualizados, fomentados por oportunismo e total carência de estudos verticalizados, podem causar deformações severas que se articulam de maneira nefasta a obras do gênero.

Concluindo a trajetória de gravações deste *Te Deum Laudamus*, vem à luz, em setembro de 2016, um CD contemplando toda a obra “provável” do compositor pernambucano. Nele, os intérpretes oferecem, para além o já mencionado hino, a *première* de todas as obras sacras então disponíveis, acima arroladas, inclusa a antífona *Salve Regina* (desta feita em nova reconstrução), para além dos *Divertimentos Harmônicos* de 1776, com textos relacionados à devoção mariana, e as *Lições de Solfejo* (*idem*), em primeira audição integral executada em solo de cravo. A produção foi patrocinada pela Lei de Incentivo Cultural do Estado de Pernambuco (Funcultura) e a execução ficou a cargo do cravista Ladson Matos, do grupo instrumental *Sonoro Ofício* e do *Ensemble Vocal Gargula*, todos sob a direção musical e regência do professor e maestro Sérgio Dias.

Por fim, cabe-nos comunicar que, para as festividades dos cem anos de nascimento do Pe. Jaime Cavalcanti Diniz, cujas comemorações se deram em 2024, o Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), por meio de uma parceria entre a Editora Universitária e o Instituto Ricardo Brennand, propuseram uma nova e bem mais completa edição desta obra. O volume está no prelo e tem previsão de lançamento para fins de 2025. Tal iniciativa estampará todas as transcrições realizadas em Pernambuco, para além daquela já esgotada, proposta em 1968 pelo próprio Padre, então revisada.

Referências

BERNARDES, Ricardo (org.). Salve Regina, Coleção Música no Brasil - séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, vol. V, pp. 55-70.

CASTAGNA, Paulo, FERREIRA, Daniela Maria e MARQUES, Wheldson Rodrigues. Jaime Diniz e Suas Atribuições a Luis Álvares Pinto: a construção de uma identidade de protagonismo à luz das práticas musicológicas de seu tempo. Manaus: Anais do XXVIII Congresso da ANPPOM, 2018.

CHASE, Gilbert e DINIZ, Jaime C. Revelação de um Compositor Brasileiro do Século XVIII. Huston: University of Texas Press, 1968, pp. 82-97.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Anais Pernambucanos. Recife: Governo de Pernambuco, Col. Pernambucana, 10 vols., 1987.

DIAS, Sérgio. O Ambiente Musical de Luiz Álvares Pinto. Recife: Gárgula Produções, 2010, texto encartado em Cd.

DINIZ, Jaime C. Luiz Alvares Pinto: Arte de Solfejar (estudo preliminar e edição do Padre Diniz). Recife: Governo do Estado de Pernambuco / Secretaria de Educação e Cultura, Col. Pernambucana, vol. IX, 1977.

DINIZ, Jaime C. Luis Álvares Pinto - Te Deum Laudamus, restauração e revisão do Padre Jaime Cavalcanti Diniz. Recife: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLOGIA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

DINIZ, Jaime C. Mandatum (Luis Álvares Pinto). Recife: manuscrito autógrafo depositado no Instituto Ricardo Brennand do Recife, 1967.

DINIZ, Jaime C. Miserere (Luis Álvares Pinto). Recife: manuscrito autógrafo depositado no Instituto Ricardo Brennand do Recife, 1967.

DINIZ, Jaime C. Musicos Pernambucanos do Passado. Recife: Imprensa Universitária (UFPE). Tomos I (1969), II (1971), e III (1979)

FRISCH, Jean-Christophe. Negro Spirituals au Brésil Barroque, Col. Musique des Lumières / Les Chemins du Barroque, cd e respectivo encarte, K 617, França, 2000.

LANGE, Francisco Curt. História da Música nas Irmandades de Vila Rica. Belo Horizonte: Publicações do Arquivo Público Mineiro, n.º. 2, 1979.

LEITE, Denise de Lima S. F. R. e VERMES, Mônica. Figuras Retórico-Musicais no Te Deum de Luis Álvares Pinto. Vitória: PPGM/UFES, 2020, p. 124.

“LIVRO DE ENTRADA DE IRMÃOS” NA IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA DOS MÚSICOS DE LISBOA. Lisboa: Torre do Tombo, livro manuscrito, PJH 314, 1730-1773.

MELLO, Antonio Joaquim de. Biographias. Recife: Tipographia de Manoel Figueiroa de Faria & Filho, 1895.

NEVES, José Maria Et Alia. Cultura Mineira. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, III Seminário Sobre a Cultura Mineira, 1892.

PEQUENO, Mercedes de Moura Reis. A música do Nordeste até os Oitocentos. In: VALLADARES, Clarival do Prado. Nordeste histórico e monumental. Rio de Janeiro: Odebrecht, 1982, pp 93 a 98.

PINTO, Luiz Álvares. Muzico & Moderno Systema para Solfejar sem Confusão (dedicado à Senhora D. Maria Joaquina Lourença Justiniana dos Santos). Petrópolis: ms. autógrafo e inédito (depositado na Biblioteca particular de D. Gastão de Orleans e Bragança), 1776.

ELOCUÇÕES SOBRE A MUSICOLÓGICA NA REGIÃO NORDESTE A PARTIR DE
UM ESTUDO DE CASO: o compositor Luiz Álvares Pinto (ca. 1719-1789) e seu
Te Deum Laudamus
Sérgio Dias

PINTO, Luiz Álvares. Te Deum Laudamus - parte de trompa I. Recife: fotograma pertencente ao Acervo de Jaime Cavalcanti Diniz, s.d.

SILVA, José Amaro Santos da. De Música e Músicos: biografias, teorias, histórias, críticas... Recife: Editora Universitária – UFPE, 2011.

SILVA, Luiz Alves da. e Ensemble Turicum. Sacred Music From 18th Century Brazil. Switzerland: cd e respective encarte, Claves Records, 1994.

SOLER, Luis. Te Deum Laudamus. Recife: manuscrito inédito, 1969.

SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do Ouro: a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1986.

THEORO, Jaqueline de Paula. A Importância dos Quintetos de Sopros de Anton Reicha no Repertório Camerístico dos Trompistas: estudo analítico e interpretativo dos Quintetos nº 1 opus 88 e nº 24 opus 100, à luz de seus tratados de harmonia, composição e melodia. Campinas: Dissertação de Mestrado (inédita), IA/UNICAMP, 2010.

VIEIRA, Ernesto. Dicionario Biographico de Musicos Portuguezes – Historia e Bibliographia da Música em Portugal, Typographia Mattos Moreira & Pinhero, Lisboa, 1900, vols. I e II.

AMOR TRESPASSE: *atravesse a superfície*

Grisa - Giovana Ribeiro Santos

grisa.giovanarsantos@gmail.com

+5518997211997

Grisa (Giovana Ribeiro Santos) (1997, Assis - SP) é uma artista multimídia, compositora e pesquisadora que atua de forma interdisciplinar entre a arte, a ciência e a tecnologia. Atualmente em residência artística na Casa Líquida (São Paulo - SP), ela desenvolve trabalhos imersivos que exploram a sinestesia, investigando principalmente a relação entre imagem, som e percepção. Sua prática se caracteriza por cruzar o rigor metodológico e a experimentação poética, criando experiências estéticas que transbordam fronteiras disciplinares.

A formação acadêmica de Grisa é marcada pela confluência entre as engenharias e as artes. Engenheira Mecânica pela UNICAMP, é também mestre em Engenharia Acústica pela Le Mans Université (França). Atuou como pesquisadora em acústica musical na Philharmonie de Paris (França) e no Acoustic & Audio Group da Universidade de Edimburgo (Escócia), consolidando-se como especialista em investigações sobre timbres e o comportamento de instrumentos musicais. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, onde desenvolve pesquisas sobre o desenvolvimento de imagens, percepção tridimensional, imersividade e a musicalização da sonificação de imagens, articulando algoritmos e sensibilidade artística.

Como compositora e performer, desenvolve um trabalho autoral que combina canções com experimentações sonoras, utilizando instrumentos não-convencionais e explorando timbres em configurações inusitadas. Parte importante de sua prática está ligada à criação de instrumentos musicais, sejam eles acústicos, eletrônicos analógicos, digitais ou híbridos, ampliando as possibilidades expressivas da performance musical.



AMOR TRESPASSE: *atravesse a superfície*

A série de imagens Amor Trespasse: *atravesse a superfície* investiga o entre-lugar entre o visível e o invisível, propondo que o olhar se torne um gesto ativo de descoberta. Criadas com a técnica de olho mágico, cada obra revela camadas ocultas que escapam à percepção imediata, convidando o público a atravessar a superfície e adentrar esses espaços tridimensionais invisíveis.

O conceito norteador da série parte da investigação sobre percepção, atravessamento sensorial e deslocamento de experiências convencionais de fruição.

Cada uma das 13 imagens de olho mágico está associada a uma das faixas do álbum Amor Trespasse, lançado em 25 de junho de 2025 pelo selo Midsummer Madness, com base entre o Rio de Janeiro e Londres. Essa correspondência cria uma narrativa visual que se entrelaça à experiência sonora, estabelecendo uma relação poética e conceitual entre imagem e música. A obra, como um todo, é marcada por uma forte simbologia, com elementos que foram inseridos nos espaços tridimensionais da série pela artista, tais quais em um inventário secreto de traumas e sonhos.

Assim como as imagens revelam esses elementos em camadas ocultas sob a superfície bidimensional, as faixas de Amor Trespasse foram concebidas a partir de arranjos minimalistas e posteriormente expandidas na mixagem para gerar texturas sonoras densas e complexas. Cada faixa configura um território sensorial próprio, no qual ritmos, timbres e atmosferas se desdobram em múltiplas camadas perceptivas. O fruidor é, assim, convidado a mergulhar simultaneamente na experiência visual e sonora.

Cada obra visual atua como operador poético, ampliando e dialogando com a dimensão emocional e simbólica das faixas correspondentes. As obras já integraram exposições, incluindo a Mostra Artística na Galeria Guaçu (no contexto do X SPACL/UFJF), na Casa Líquida e no Mamãe, em São Paulo, e no Trauma, no Rio de Janeiro.

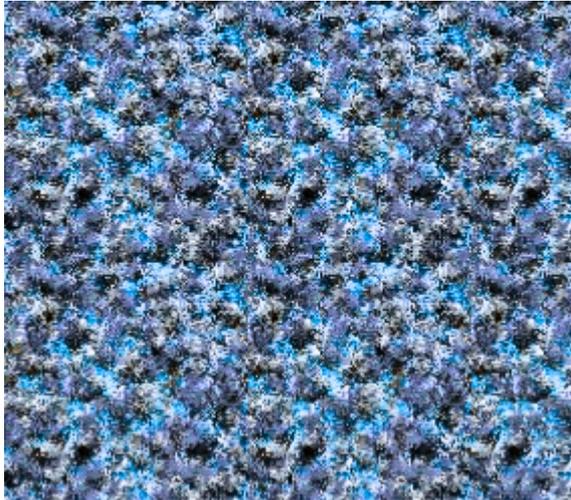
2025

Série de obras produzidas em São Paulo - SP, Paraguaçu Paulista - SP, Juiz de Fora - MG e Rio de Janeiro - RJ.



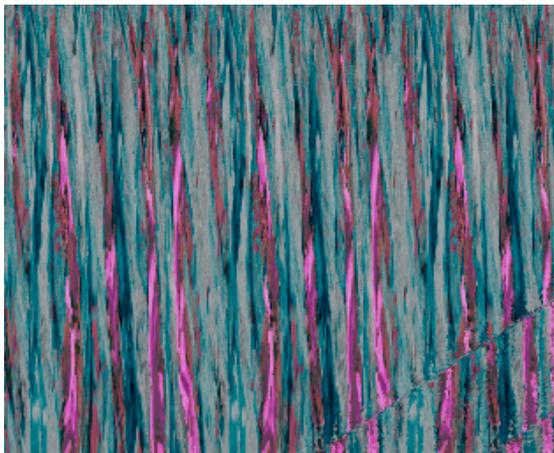
Títulos e Links de acesso às obras:

Ainda Assim



https://drive.google.com/file/d/1mW5mYKMD5UyR8FnB5QqAi_GzGL-x97Fu/view?usp=sharing

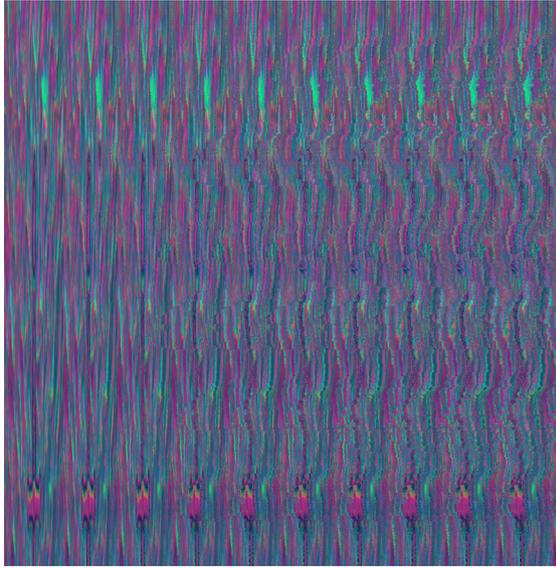
Devaneios Entre Naufrágios



https://drive.google.com/file/d/1SAOaQljJWMI4EMATY9_hXdzxOTuGG3H/view?usp=drive_link

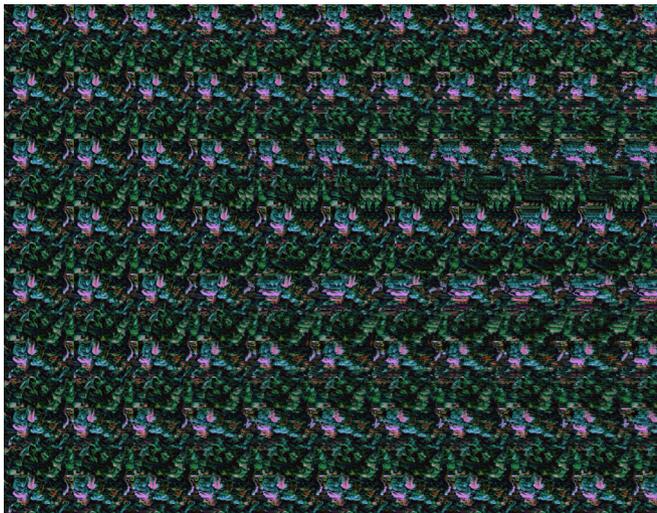
AMOR TRESPASSE: atravesse a superfície
Grisa - Giovana Ribeiro Santos

Arenque



https://drive.google.com/file/d/1q82IO9_VgF3VWoizdj883o2eQN5SuaE/view?usp=sharing

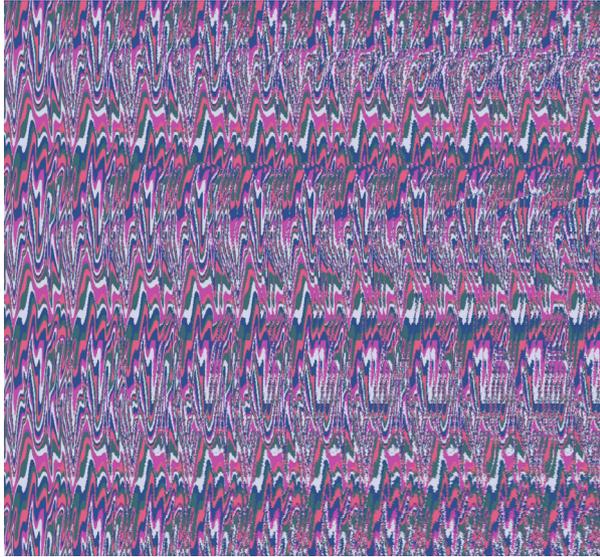
Animais



https://drive.google.com/file/d/1P97HqGCiAJLm0-KiBUgAr313aKoz3naa/view?usp=drive_link

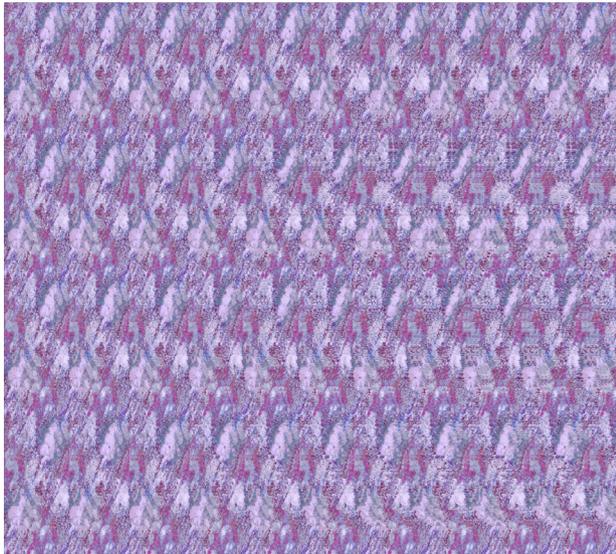
AMOR TRESPASSE: atravesse a superfície
Grisa - Giovana Ribeiro Santos

Dentes



https://drive.google.com/file/d/1Yak5iQcUocED-WuKYk_tVS2ywkcYvZs/view?usp=drive_link

Fogo Frio



https://drive.google.com/file/d/1uUi8DBa04gNZi3o3FcPE00aB6HBzm-5N/view?usp=drive_link

Ãs de Copas



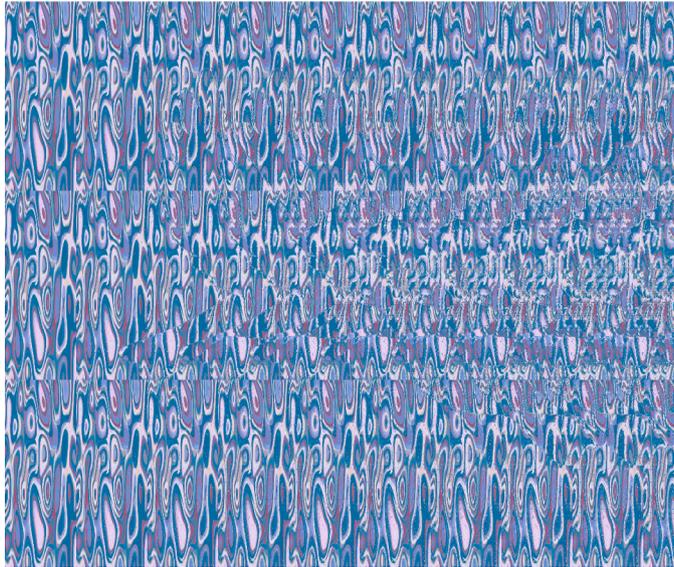
https://drive.google.com/file/d/115DY3QPnEBep37ZtcbrC-7JmC29XdqrV/view?usp=drive_link

Espelho do Olhar (Dois de Copas)



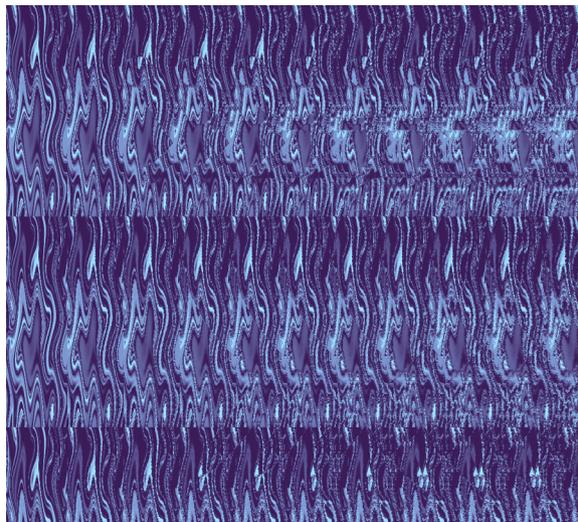
https://drive.google.com/file/d/1kCpMyRa9senFjIbrW1GRIWQXNDVfu2mS/view?usp=drive_link

Quantos Invernos



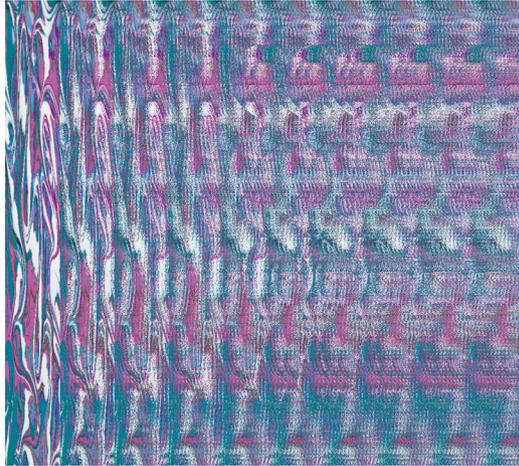
https://drive.google.com/file/d/1ijcfaqmRWpte--t34kMG_7ZjmDKYnd0D/view?usp=drive_link

Três de Espadas



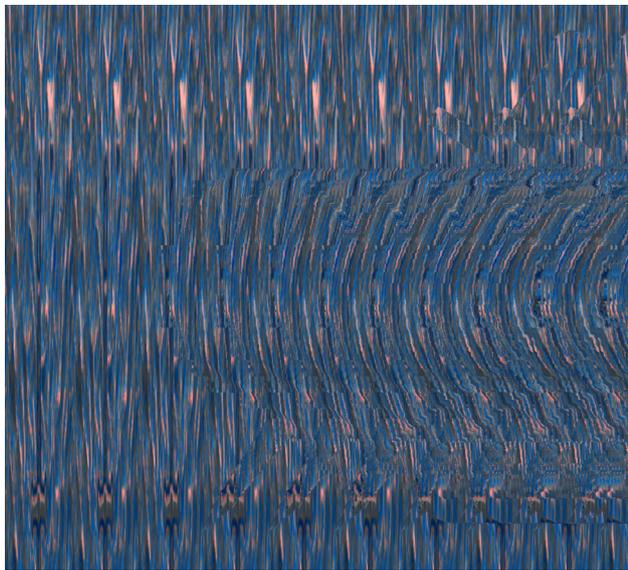
https://drive.google.com/file/d/1AJ9CmULdvSOhMVVjJGmozGQQ993_T9V/view?usp=drive_link

Cadmo e Harmonia (Impermanência)



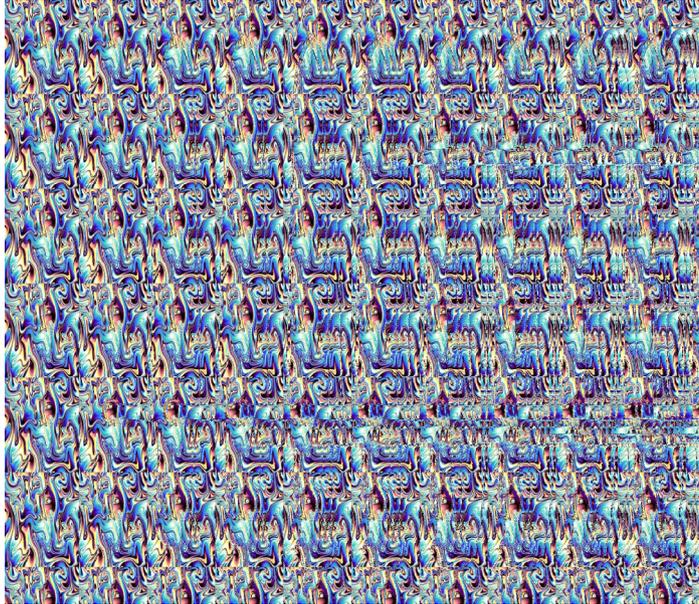
https://drive.google.com/file/d/1pLkMbX5PQKfQJl_tjmtgvJBADJFpO2U_/view?usp=drive_link

Amor Trespasse



https://drive.google.com/file/d/1Z87484xRHAUeeddA5BIhE_Xn_S6Tzi6C/view?usp=drive_link

Amor Que Avassala (Quatro de Espadas)



https://drive.google.com/file/d/16O6sikhHR6QkeYxB4C6GZWbaG1D3jQD9/view?usp=drive_link

Link para o álbum Amor Trespasse: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0OYTgfE2wZDUL4EY4MkPsJ?si=Jfle0ud-Rauk0jX7yAkOGA>

Link para a pasta contendo todas as obras: <https://drive.google.com/drive/folders/1TySxsoBmrbHExpCai3mVOAUeteqNTGev?usp=sharing>
