# UNIVERSIDADE DE SOROCABA PRÓ-REITORIA ACADÊMICA PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Faiga Toffolo

METAMORFOSES NA COMUNICAÇÃO E NA CULTURA: "FUNDAMUSICAL BOLÌVAR" - UMA REVOLUÇÃO.

# Faiga Toffolo

# METAMORFOSES NA COMUNICAÇÃO E NA CULTURA: "FUNDAMUSICAL BOLÍVAR" - UMA REVOLUÇÃO.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Míriam Cristina Carlos Silva

Dedico este trabalho a Jose Antonio Abreu, fundador do projeto social "El Sistema", que por sua genialidade, gentileza, sutileza, ao mesmo tempo, garra, coragem e persistência, transformou culturalmente um país.

#### **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a CAPES, por me oferecer a oportunidade de realizar esta pesquisa, por meio de uma bolsa de estudos.

Aos venezuelanos, desde os que trabalharam no começo do "El Sistema", até os que me acolheram nesta pesquisa.

A todos os meus colegas do mestrado, que sempre me motivaram.

À biblioteca da Uniso, em especial ao funcionário Rodrigo, que conviveram diariamente comigo, me encorajando todos os dias, na fase mais árdua do curso.

À família Keppler, que me encorajou a fazer este mestrado, desde a Carol, num suco, D. Vera, me levando para conhecer a faculdade, Sr. Eugênio, com suas colocações, e principalmente ao Cássio, por uma amizade incondicional.

Agradeço a algumas mulheres, que se foram, mas não sem antes, contribuir para pessoa que sou hoje: Mamãe, Tia Joana, Eliana, Vovó Anésia e Vovó Leleia. Agradeço também as que ficaram, cada uma de uma maneira, me incentivando e me ajudando a atravessar essa estrada, tão intricada em certos momentos: a Mi, irmã maravilhosa, que me influenciou na escolha do tema dessa dissertação, e me acompanha diariamente a distancia; a Juju, amiga incondicional; a Manu, por me ensinar a tentar; a minha prima Pati, pelo exemplo; a vovó Cici, pelo amor; a Kátia, por dividir pensamentos, ideias, e autores, nesta pesquisa, e a Míriam, por tudo o que fez nos últimos dois anos e meio. Esta última, ninguém menos do que a Profa. Dra. Míriam Cristina Carlos da Silva, minha orientadora, mas que neste período fez muito mais por mim do que apenas orientar. Ela é, com certeza, hoje, o exemplo de vida, de ser humano e acadêmico que pretendo seguir.

Aos homens, também agradeço: Prof. Dr. Paulo Schettino, por seu carinho, Prof. Dr. Osvando de Morais, coordenador do curso, incitando a melhorias, me dando atenção, confiança e amizade, que guardarei eternamente. Os Profs. Drs.

Paulo Celso Silva e Eugênio de Menezes, pela banca de qualificação, com a qual me emocionei por tamanha sensibilidade. Aos amigos Chitão e Reginaldo, pelo afeto, pelos vinagretes... Ao Julio, por esta fase final do curso, e pelos próximos que virão, já que estará sempre ao meu lado, o agradeço por me acompanhar, por me incentivar, me fazer acreditar e por me permitir amá-lo. Agradeço ao Prof. Dr. Luis Carlos Justi, meu orientador no oboé desde os meus 6 anos de idade, com quem terminei minha graduação, e quem me acompanhará, mesmo que a distancia, em todas as fases da minha carreira. E principalmente ao meu pai, que me educou tendo sempre como prioridade a valorização dos estudos, o que resultou na vontade de realizar esta pesquisa, não podendo deixar de dizer, que hoje, ele é meu grande companheiro e amigo.



#### **RESUMO**

Esta pesquisa tem como objetivo avaliar a linguagem musical como forma de comunicação, concretizada mediante processos de transformações sociais e culturais em comunidades da Venezuela. Para tanto, ampara-se nas ideias de Flusser, Marcondes Filho, Lotman, Schafer, Contrera, Baitello Júnior, Wulf, entre outros, com os quais se estabelece uma comunicação dialógica, polifônica. O objeto deste estudo ampara-se no trabalho realizado pela "FundaMusical Bolívar", uma fundação venezuelana, que há 37 anos, vem mudando a vida de milhares de jovens por meio da música. Com o objetivo de mostrar a metamorfose social ocorrida na Venezuela, passa-se por uma detalhada análise descritiva e apoiada ainda na aferição da criação dos vínculos comunicativos, os quais fazem – e esta é a questão basilar do projeto - com que crianças expostas aos riscos sociais alcancem a excelência, e até mesmo a mitificação. Deste modo, são abordados os temas da música como linguagem, cultura e comunicação; o trânsito entre as culturas, ou seja, as trocas culturais; o histórico do projeto El Sistema, seu funcionamento, seu papel social e a formação de vínculos comunicativos entre os seus participantes e a comunidade; o funcionamento da Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela como mimese cultural, na qual se torna um ideal de vida a ser alcançado e, finalmente, o maestro Gustavo Dudamel como um mito midiático, oriundo da sua atuação junto a El Sistema. Assim, a metodologia utilizada contempla a pesquisa bibliográfica, a descrição histórica, a consulta a fontes como sites e documentários, a pesquisa observatória e participativa, contemplando visita ao projeto em sua turnê pelo Brasil e seu cotidiano na Venezuela, incluindo-se o ministrar aula de Oboé a um dos núcleos e entrevistas com os participantes e dirigentes.

**Palavras-chave**: Comunicação e cultura. Linguagem musical. FundaMusical Bolívar. Vínculos. Análise de processos/produtos midiáticos. Mimese. Mito. Gustavo Dudamel.

#### **ABSTRACT**

This research has as objective to assess musical language as a mean of communication, materialized through processes of social and cultural transformations in communities in Venezuela. For so, it is supported by ideas from Flusser, Marcondes Filho, Lotman, Schafer, Contrera, Baitello Júnior, Wulf, among others, with whom is established a dialogical, polyphonic communication.. The object of this study is supported by the work performed by "FundaMusical Bolívar", a Venezuelan foundation, which, for 37 years, has been changing the lives of thousands of youngsters through music. With the purpose of showing the social metamorphosis occurred in Venezuela, this study goes through a detailed descriptive analysis, even backed up by the measurement of creation of communication bonds, which make and this is the fundamental matter of the project - children exposed to social risks reach excellence, and even mystification. In this way, the themes addressed are: the music as language, culture and communication; the transit among cultures, in other words, the cultural exchanges; the history of El Sistema project, its operation, social role and the formation of communication bonds among its participants and the community; the work of Simón Bolívar Symphonic Orchestra in Venezuela as cultural mimesis, in which it becomes an ideal of life to be reached and, finally, conductor Gustavo Dudamel as a media myth, created by his performance in El Sistema. Therefore, the methodology used includes bibliographical research, historical description, consultation to sources such as websites and documentary films, observatory and participatory research, involving a visit to the project during its tour in Brazil and its everyday life in Venezuela, including giving oboe classes to one of the centers, and interviews with the participants and leaders.

**Keywords**: Communication and culture. Musical language. FundaMusical Bolívar. Bonds. Media processes/products analysis. Mimesis. Myth. Gustavo Dudamel.

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - "Uma das Ensamble de Campanas, (Conjunto de Sinos) do El Sistema".54
Figura 2 - "Coro Mãos Brancas"56
Figura 3 - "Coro Mãos Brancas"56
Figura 4 - "Aula de Musicalização Infantil no Núcleo Montalbán"59
Figura 5 - "Aula de Musicalização Infantil no Núcleo Montalbán"60
Figura 6 - "Hans von Nicholls, regendo a Orquestra 23 de Enero"64
Figura 7 - "Centro de Ação Social pela Música"65
Figura 8 - "Hall de entrada do Centro de Ação Social pela Música"66
Figura 9 - "Piso do Centro Social pela Música"66
Figura 10 - "Sala Simón Bolívar, vista para o palco e órgão"67
Figura 11 - "Estofados das cadeiras da Sala de Concerto Simón Bolívar"68
<b>Figura 12 -</b> "Sala de Concertos Simón Bolívar, foto dando ênfase as poltronas coloridas"69
Figura 13 - "Orquestras Penitenciárias"71
Figura 14 - "Insígnia que representa Tocar y Luchar"73
Figura 15 - "Orquestra Sinfônica Juvenil Francisco de Miranda"74
Figura 16 - "Orquestra Sinfônica Juvenil de Caracas"
<b>Figura 17 -</b> "O cuatro "

# SUMÁRIO

1	OVERTURE	14
2	LINGUAGEM MUSICAL: efeitos e afetos na comunicação	18
	2.1 Música como linguagem	.19
	2.2 Música como texto	.20
	2.3 Texto poético	.21
	2.4 Significação	.22
	2.5 Fruidor	.23
	2.6 Diálogo	.24
	2.7 Performance	.24
	2.8 Artefatos.	.25
	2.9 Leitura	.26
	2.10 Execução da obra	.27
	2.11 Música e o "ouvir"	.29
	2.12 Música na mitologia	.29
	2.13 Doutrinas	.31
	2.14 Música e o corpo	.33
	2.15 Som	.35
	2.16 Som como "Paisagem Sonora"	.37
	2.17 Som no corpo	.38
	2.18 Morfologia musical	.39
	2.19 Amusia	.46
	2.20 Musicoterapia	.47
3	EL SISTEMA:vinculos e transformações culturais	50
	3.1 A Fundação	.51
	3.2 Educação especial	.52
	3.3 Os Núcleos	.58
	3.4 Centro Acadêmico Infantil de Montalbán	.59
	3.5 Núcleo 23 de Enero	.62
	3.6 Centro de Ação Social pela Música	.64
	3.7 Rede de Orquestras Sinfônicas Penitenciárias	.71
	3 8 Orquestra Sinfônica Juvenil Francisco de Miranda	74

3.9 Orquestra Sinfônica Juvenil de Caracas	76
3.10 Orquestra de Música Popular do Estado de Guárico	78
3.11 Orquestra Latino Caribeña Simón Bolívar	81
3.12 Conservatório de Música Simón Bolívar	82
3.13 Centro Acadêmico de Lutheria	85
3.14 Aprendizagem musical	86
3.15 Orquestra Juvenil Teresa Carreño	91
3.16 Maestro Jose Antonio Abreu	92
4 ORQUESTRA SINFÔNICA SIMÓN BOLÍVAR E GUSTAVO	DUDAMEL: das
mimeses ao mito	96
4.1 A Orquestra	
	97
4.1 A Orquestra	97
4.1 A Orquestra	97 100 102
4.1 A Orquestra  4.2 A mimese orquestral  4.3 A orquestra como integração	97 100 102 104
4.1 A Orquestra  4.2 A mimese orquestral  4.3 A orquestra como integração  4.4 A turnê pelo Brasil	97100102104
<ul> <li>4.1 A Orquestra</li> <li>4.2 A mimese orquestral</li> <li>4.3 A orquestra como integração</li> <li>4.4 A turnê pelo Brasil</li> <li>4.5 A orquestra em sua rotina</li> </ul>	97100102104105

**1 OVERTURE** 

Este trabalho tem como finalidade investigar a transformação cultural ocorrida na Venezuela, tendo como hipótese a sua efetivação por meio da comunicação musical, entendida sob uma perspectiva fenomenológica, o que permitiu que a autora vivenciasse as teorias utilizadas, o que faz com que o olhar deste trabalho seja o percebido por ela, tentando sempre ser imparcial.

Para tanto, a autora recortou como objeto o projeto social venezuelano: "El Sistema de Orquestas Jovenes e Infantiles", hoje administrado pela Fundación Musical Bolívar (Fundamusical Bolívar), o qual trabalha há 35 anos com crianças que correm risco social, e hoje é um exemplo copiado mundialmente.

A dissertação está desenvolvida de forma piramidal, dividida em três capítulos, sendo o primeiro: "Linguagem Musical: efeitos e afetos na comunicação", em que se conceitua a música como forma efetiva de comunicação; o segundo capítulo, "El Sistema: vínculos e transformações culturais", trata de apresentar a base do projeto social, que pode-se classificar como o meio da pirâmide; e termina com o pico piramidal, o capítulo: "Orquestra Sinfônica Simón Bolívar e Gustavo Dudamel: das mimeses ao mito", no qual trata da orquestra mais importante do projeto, e do maestro revelado também pelo projeto: Gustavo Dudamel.

Na "Linguagem Musical: efeitos e afetos na comunicação", começa tratando música como comunicação, na qual a troca de linguagem equivale a trocas culturais. Usa-se Lotman (1978) para embasar as trocas culturais através dos textos artísticos. Com o mesmo autor também trata o conceito de texto artístico, fundamental para a compreensão da linguagem musical, além dos conceitos de modelização, que norteiam a recepção do texto artístico, tanto do ponto de vista do produtor quanto do fruidor. Zumthor (1993) também é utilizado para se explicar os processos de criação, transmissão, recepção, conservação e repetição. Já para tratar da comunicação efetiva, cita-se Marcondes (2008). Pareyson (1993) é utilizado quando diz que o ato visibilizador não é menos importante que o ato sonorizador, já que a ambientação cria um rito, trazendo assim uma identidade. O trabalho explica que essa identidade não precisa necessariamente, para ser estabelecida, do conhecimento sintático ou morfológico da linguagem usada, já que o cérebro codifica essa linguagem, lendo o texto poético, e transformando fisicamente as sensações causadas no corpo. Para

tornar claro essa forma de comunicação corporal, utiliza-se Jourdain (1998). A música como comunicação é tratada em vários aspectos da linguagem, que vão da sua origem relacionada aos mitos à comunicação efetiva, concretizada pela fruição. Como se busca um trabalho descritivo e ao mesmo tempo analítico, muitos outros autores se juntam, de forma dialógica, ao já mencionados: Schafer (1991); Magnani (1996); Wisnik (1989); Cage (1961); Shannon e Weaver (1963); Sacks (2007), entre outros. Fecha este capítulo a discussão de alguns conceitos de musicoterapia, com base em Costa (1989) e Perorazio (2009), necessários para se entender o projeto El Sistema em seu caráter de formação de vínculos, um projeto social, ideológico e utópico, no sentido de uma utopia em busca de um mundo idealmente partilhado de oportunidades e afetos.

O segundo capítulo, intitulado El sistema: vínculos e transformações sociais, procura descrever o projeto El Sistema, a partir de vinculações produzidas em seus participantes: sociais, artísticas, afetivas e, nas palavras de Marcondes Filho (2004), como comunicação efetiva, ou seja, depois da qual nada resta como era antes. El Sistema é tratado desde sua gênese, passando pela descrição dos trabalhos com os vários núcleos de trabalho com a música, incluindo-se aqui as orquestras jovens e folclóricas mais importantes. Não se trata, entretanto, de um capítulo meramente descritivo, já que se procura articular ao funcionamento do projeto social os conceitos de comunicação, incomunicação e produção de vínculos, segundo Flusser (2008), Baitello Júnior (2009) e Menezes (2009).

Passa-se então ao terceiro capítulo, "Orquestra Sinfônica Símon Bolívar e Gustavo Dudamel: Das mimeses ao mito", que tem por objetivo a discussão do ápice do projeto El Sistema, a Orquestra Sinfônica Símon Bolívar da Venezuela, bem como a figura de Gustavo Dudamel, o maestro de maior projeção, tanto nacional quanto internacional, formado no projeto El Sistema; uma figura carismática e midiática, um mito em que muitos se espelham. Descreve-se a história e o funcionamento da orquestra, analisando-a como uma produtora de ritos, aqueles vivenciados sobretudo nas fruições de concertos e que servem para criação de vínculos e de identidade. Em uma perspectiva fenomenológica, é narrada a experiência da autora nos concertos realizados pela Símon Bolívar no Brasil e, também, a pesquisa observatória quando de sua visita à Venezuela, na qual se pode

acompanhar também o cotidiano de alguns dos núcleos, portanto, a perspectiva apresentada aqui, não é de simples apresentação de boas intenções de um projeto social, e sim, a autenticidade de algo vivenciado pela autora. A discussão teórica ampara-se na ideia de ritual, de acordo com Augé (1998); mimesis, segundo Gebauer e Wulf (2004) e mito, segundo Contrera (1996), Eliade (1992) e Bystrina (1995).

Como últimas palavras, ainda que por enquanto, resta a certeza da possibilidade utópica de um projeto que entenda a música como educação, muito mais que uma educação formalizada e institucional, aquela que oportunize aos seres humanos um direito fundamental, o de se expressar, o de transcender a realidade cotidiana para um universo em que a arte seja um valor, na medida em que possibilite a criação de vínculos duradouros. Pertencer, a algo, a algum lugar. Ter possibilidade de esperar um futuro melhor. Este é o objetivo da Fundamusical Bolívar, uma "afinação do mundo", tentando tornar melhor a vida de milhares de jovens, antes excluídos, marginalizados e constantemente em situação de risco social; hoje, na sintonia uníssona e sincrônica da música como parte essencial de suas vidas.

2 LINGUAGEM MUSICAL:

Efeitos e afetos na comunicação

# 2.1 Música como linguagem

Ouvir música configura-se na contemplação consciente de uma obra com o objetivo de processá-la interiormente para uma identificação ou não, e posteriormente, compor uma análise crítica. Abreu (2006)¹ diz que "a música só pode comunicar com seres humanos, esta revelação é o que transforma, sublima e desenvolve por dentro, o espírito do homem". Dentro deste mesmo conceito, é possível aproximar os autores: Abreu (2006), a Marcondes (2008, p. 52 - 53), que aponta a comunicação sendo "um processo social, um acontecimento, uma combinação de múltiplos vetores (sociais, históricos, subjetivos, temporais, culturais)", complementa ainda dizendo que a comunicação "se dá pelo atrito dos corpos e das expressões, algo que ocorre num ambiente, permitindo que se realize, a partir dela, algo novo entre os participantes do ato comunicativo, algo que não possuíam antes e que altera seu estatuto anterior." Para isso, a comunicação pode depender da cultura de cada indivíduo, desde que se conheça a linguagem usada, que haja trocas de informações, que "compartilhe do mesmo objeto de consciência." (MARTINO, 2008, p. 14-15).

A música, nada mais é que uma linguagem. Nogueira (1999, p. 79) diz que a "linguagem é a força geradora de toda e qualquer realidade." Stam (1992, p. 13) cita que "para Bakhtin não há produção cultural fora da linguagem". Tudo que é produzido no meio cultural, incluindo a música, é uma forma de linguagem. Lotman (1978, p. 21) reafirma dizendo que "numa obra de arte tudo pertence à linguagem artística e numa obra de arte tudo é mensagem". Para isso, é necessário que se estabeleça uma linguagem em comum. Lotman (1978, p. 8) diz que "todo sistema que serve à finalidade da comunicação entre dois ou mais indivíduos pode ser definido como linguagem". Silva (2010, p. 274-275) explica o entendimento de linguagem para Lotman por "uma complexa forma de relação, caracterizada pela

-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Texto extraído do documentário *Tocar y Luchar* (2006). Texto original: "El que solo puede comunicarse a música al ser humano, esta revelación es lo que transforma, sublima y se desarrolla por dentro al espíritu del hombre." (traduzido pela autora)

troca. Nesse processo de intercâmbio, linguagem e cultura coincidem ou estão umbilicalmente relacionadas" e diz que "a linguagem, portanto, abarcaria todas as formas de expressão muito além da codificação verbal", é possível se complementar este raciocínio com Bakhtin (2000, p. 289) para o qual "a língua se deduz da necessidade do homem de expressar-se, de exteriorizar-se".

#### 2.2 Música como texto

Na semiologia, o conceito de "texto" é expandido para abranger fenômenos não-verbais, sendo uma cadeia de signos combinados num sintagma, em que essas cadeias podem ser mais longas ou mais breves, e há possibilidade de texto e signo até mesmo coincidirem. Nela, "signo" concebe como elemento lexical e morfológico (unidade mínima de significação). A este raciocínio podemos acrescentar o de Silva (2010, p. 277), para quem "é possível que Lotman tenha entendido os signos como sistemas convencionados socialmente, e que necessitam de um aprendizado para serem codificados e decodificados, diferentemente de Peirce, para quem qualquer fenômeno pode ser signo". Usando o conceito de Lotman, existem assim, diversas manifestações textuais: um poema, uma fotografia, uma escultura, uma peça musical sendo sempre um texto.

Na música, a comunicação estabelece-se de maneira interativa, na qual o executor dialoga com o texto. Isso porque ao lê-lo, o executor irá interpretá-lo, ele irá significar esse texto de arte, fazendo assim, uma construção poética. Não se pode produzir arte, isto é, criar ou ler-executar arte, sem uma "ideia" da arte: sem uma poética. A poética é inerente ao estilo do autor ou leitor, ou então está vinculada a um dado programa artístico, expresso em "códigos normativos" esboçados a partir de textos referenciais, ou idealizados como propósito de novos textos a produzir. Sendo estética tomada em ótica filosófica e especulativa e poética sendo proponente de "ideais" e "programas" artísticos, ou seja, possuidora de caráter operativo e programático, os dois termos juntos são definidores da palavra "arte". Ao significar, o executor está engendrando a comunicação, "é no texto poético que está

e se comunica a poesia. É a esse caráter comunicativo, especialmente encontrado na música, que se faz alusão de afirmar-se que a arte é 'pura expressão'". (NOGUEIRA, 1999, p. 80)

# 2.3 Texto poético

Lotman (1978) discute o que denomina as quatro características constituintes do texto: *Expressão* (o texto é fixo numa cadeia de signos, é a materialização de sistemas); *Delimitação* (é a unidade mínima e irredutível de uma função cultural, que possui significação dada a sua totalidade delimitada); *Estruturação* (é própria daquela totalidade uma organização interna que transforma o texto num todo estrutural); *Hierarquia* (pressuposta pela delimitação está a organização hierárquica do texto, este que se manifesta como conjunto de estruturas inter-relacionadas, de ordens diferentes).

A palavra *texto* tem origem no verbo "tecer", é um "tecido de signos", e vem da relação do leitor-autor com o que ele transforma em realidade, com o seu ato de criação. Essa transformação pode ser analisada de duas formas: a primeira referente ao tecido temporal-espacial, e a segunda opera sobre a materialidade da comunicação daquele "tecido". A junção dessas duas especificidades, ora com predominância de uma ou de outra, gera a *obra*: o que é "poeticamente transmitido e recebido", aqui e agora – textos e todos os demais elementos significativos.

Zumthor (1993, p. 10), lembra que "a obra contém e realiza o texto; ela não o suprime em nada porque, desde que tenha poesia, tem de uma maneira qualquer, textualidade". Todo texto poético, na medida em que se vise a transmiti-lo a um público, tem sua *criação, transmissão, recepção, conservação* e *repetição* – como sintetiza Zumthor (1993, p. 19), as "cinco operações que constituem sua história" -, realizada por via sensorial. Quando *transmissão* e *recepção*, assim como em certos casos também a *criação*, "coincidem no tempo, temos uma situação de performance".

Lotman (1978), fala a respeito da apreensão dos textos pelo leitor. Embora aparentemente a discussão recaia sobre o texto literário, na verdade trata-se de uma discussão mais ampla – a da obra artística, constituída de estrutura e de mensagem, sendo que a própria estrutura já é a mensagem, são coisas indissolúveis. Na obra artística, a recepção do público, segundo Lotman (1978), passa por um processo de apreensão em que diversos fatores interferem e que podem resultar na apreensão da obra pelo leitor ou fruidor, na deformação da linguagem original pelo fruidor, ou até mesmo na desistência de apreensão.

# 2.4 Significação

O objeto estético é, antes de tudo, uma *produção*, e não somente uma emissão, como habitualmente usada em comunicação. Essa produção do autor é uma *criação* o que impossibilita explicações estritamente intelectuais ou teóricas. Esse objeto musical é recebido por seu leitor-executor, que igualmente, produz, criando a partir da produção já estabelecida; e nada garante uma interpretação idêntica entre o efeito produzido pelo texto-objeto na recepção do ouvinte, e as intenções do criador.

Todo texto poético pressupõe uma troca na qual autor e receptor não são intermutáveis por não possuírem o mesmo ponto de vista sobre o objeto. A significação dos signos, nos quais o leitor-executor converte os textos, não deverá, portanto, ser aqui confundida com os "significados" desses mesmos signos. "O significado é apenas o que vem, por denotação, na esteira de um significante, enquanto significação, que é o processo, é o efetivo ato de conjunção dessas duas partes da díade sígnica, ato cujo produto é o próprio signo". (NOGUEIRA, 1999, p. 64).

#### 2.5 Fruidor

A obra modeliza o olhar do fruidor – pois, além de representação, cria um novo modelo de mundo, oferecendo um novo modo de olhar. Aqui, utilizamos o conceito de fruição artística exposto por Barelli (2010, p. 4) com o sentido de apreciação, contemplação e desfrute de um produto ou de uma atividade artística ou cultural. Marcondes (2008, p. 56) diz que "A linguagem, assim, remete ao acontecimento, a um extra-linguístico que lhe permite a compreensão do sentido. O sentido é neutro, 'impassível', e, como afirmado por Freud em Tótem e tabu<sup>2</sup>, os acontecimentos não têm sentido, eles próprios são o sentido".

Para a comunicação, o conceito de *sentido* é fundamental. Toda linguagem produz mensagens, codificando-as. Esses códigos estão relacionados à construção de sentido, mas não garantem que ele aconteça. Berlo (1991) diz que o sentido não se encontra nas palavras, na materialidade dos traços no papel ou nos sons da fala: não se encontra na mensagem e sim no receptor. Se não fosse assim, qualquer pessoa compreenderia qualquer código. Os sentidos são pessoais, cada indivíduo tem o seu, e ao receber uma mensagem, acrescenta-se algo dele, fazendo assim com que o processo de significação de uma mensagem seja sempre mutável. Portanto, a comunicação, mesmo a linguística, não consiste na transmissão de sentidos, já que estes não são transferíveis; somente os textos são transmissíveis e os sentidos não lhes são inerentes: estão nos indivíduos que criam e leem os textos, na maneira em que eles respondem aos signos internamente, no modo em que os interpretam.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ciro Marcondes Filho refere-se ao livro de Sigmund Freud, Totem e Tabu escrito em 1913.

# 2.6 Diálogo

Para Zumthor (1993, p. 222), a obra artística é delineada por dois eixos de uma comunicação: o que reúne leitor-fruidor e autor; e aquele sobre o qual se unem situação e tradição. Ele fala que no todo da obra "que constitui o *locus* emocional em que o texto vocalizado se torna arte e donde procede e se mantém a totalidade das energias que constituem a obra viva". E complementa, "a obra performatizada é assim diálogo mesmo se no mais das vezes um único participante *tem* a palavra: dialogo sem dominante nem dominado, livre troca." (ZUMTHOR, 1993, p. 222)

Neste diálogo, o leitor-fruidor de uma *obra* é também seu co-autor. O que aqui tratamos como "obra" é o "realizado" nas circunstancias de sua transmissão, pela co-presença num dado tempo e lugar, dos participantes em ação. Eco (1976, p. 154) reafirma a ideia, dizendo que o fruidor tem a possibilidade "de escolher suas próprias direções e coligações, as perspectivas privilegiadas por eleição, e de entrever, no fundo da configuração individual, as outras individuações possíveis, que se excluem, mas coexistem, numa contínua exclusão-implicação recíproca." Para Eco, quanto mais poética for a obra, mais aberta ela será, criando assim um poético polissêmico, que quanto mais complexo, maior amplitude terá sua polissemia.

#### 2.7 Performance

A performance na música equivale ao evento comunicacional de Marcondes (2008, p. 56), que "atua em todos os níveis (pessoal, interpessoal, grupal, coletivo, mundial) e em qualquer das formas de temporalidade ou hecceidades<sup>3</sup> (instantânea,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Nota da autora: Marcondes refere-se ao termo de Gilles Deleuse, "(...) Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como uma substância ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe

momentos, horas, anos)". Marcondes diz que "a diferença em relação aos demais acontecimentos inexpressivos, confirmadores e repetitivos na vida social, relacional e subjetiva dos co-partícipes é que este provoca o que se chama de transformações incorpóreas" e explica dizendo que são "alterações no estatuto dos envolvidos, no sentido de mudanças associadas diretamente ao evento e que instauram uma nova realidade ('depois dele, jamais somos os mesmos')".

#### 2.8 Artefatos

A performance também está associada à comunicação humana como um processo artificial segundo Flusser (2007, p. 1) em que a comunicação "baseia-se em artifícios, descobertas, ferramentas e instrumentos, a saber, em símbolos organizados em códigos" e são "influenciadas pela cultura". Para Flusser (2007), o homem se comunica através de artefatos, esquecendo sua artificialidade, fazendo, assim: *arte*. Para ele, isso acontece para que o humano esqueça "que ele consiste num tecido artificial que esconde uma natureza sem significado, sem sentido, por ele representada". Isso porque "a comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte" (FLUSSER, 2007, p.1). E para isso, essa comunicação tem como objetivo fazer o humano se esquecer da sua insondável solidão.

Logo, o ser humano cria os textos de arte para a leitura, sendo leitura, neste caso, apenas a execução do texto, e não conforme tradicionalmente é atribuída, na

pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais..." "(...) Há um modo de individuação muito diferente daquele de uma pessoa, um sujeito, uma coisa ou uma substância. Nós lhe reservamos o nome de hecceidade. Uma estação, um inverno, um verão, uma hora, uma data têm uma individualidade perfeita, à qual não falta nada, embora ela não se confunda com a individualidade de uma coisa ou de um sujeito. São hecceidades, no sentido de que tudo aí é relação de movimento de repouso entre moléculas ou partículas, poder de afetar e de ser afetado (...)".

DELEUZE, G. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4, São Paulo: 34, 1997, p. 47.

"arte da palavra escrita". Esta leitura não se inscreve somente no universo abstrato da intelecção, como lembra Chartier (1994, p. 16), ela exige "engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros". Para ler o texto artístico é necessário ter a habilidade técnica e sensibilidade. Na música, na poesia, no teatro, esta leitura é muito clara: o executante-instrumentista, por exemplo, é quem lê e executa a peça musical, exercendo sua expressão, traduz o texto, e o faz viver sua plena realidade, fazendo-se assim de *médium* – meio -, a fim de que ele transmita esse texto para um fruidor. Este leitor, neste caso, não fica restrito à decifração da *escrita* na qual o texto foi "materializado", registrado, nem tampouco está limitado ao compromisso de orientar o seu público quanto às possibilidades de vias de acesso ao texto: seu trabalho consiste, sobretudo, em produzir, a partir do conjunto de sons reais, de gestos e movimentos resultantes de sua execução, a própria *obra*, na plenitude de sua realidade sensível.

#### 2.9 Leitura

O meio aqui exerce múltiplas finalidades, como a leitura do texto, dando a ele suas subjetividades, já que não se pode entender leitura como uma simples execução de um registro em dada escrita convencional. O tipo de registro material do texto, quando muito, pode determinar o *modo* de leitura. Nas artes em que o texto se acha inteiramente presente em sua materialidade, a obra se realiza no simples olhar do fruidor; nas artes figurativas nas quais necessita haver execução, Pareyson (1993, p. 212) assinala que:

(...) quem ilumina e ambienta um quadro ou uma estátua, para realçar certos aspectos de preferência a outros, quem procura dar a um edifício ou a um monumento o enquadramento apropriado e predispõe ao espectador os pontos de vista a partir dos quais fita-los, quem esboça um plano regulador no intuito de colocar na devida evidencia obras [textos] arquitetônicas, exerce uma atividade que não está na periferia da obra de arte, mas pretende faze-la viver em sua plena e visível realidade.

Na música, portanto, o mediador não pode ser tomado simplesmente por intermediar o texto e o fruidor, ele faz da execução, uma, o que Marcondes (2008), se refere por comunicação efetiva, ao passo que não se tem acesso ao texto de arte e à sua realização em obra, a não ser através da execução a ele dada. E não pode ser descartado o fato que o mediador não deixa de ser um fruidor deste texto. Não é possível ler um poema sem recitá-lo mentalmente de modo que se entenda como deva ser articulado; nem ler o texto escrito (partitura) ou sonoro (execução mediadora, tanto de um mediador, quanto de um compositor, esta coincidente com o próprio ato de criação) de uma peça musical, sem executá-la – ou reexecutá-la – interiormente, como se pensa que deva ser tocada. O leitor hábil, ao percorrer com os olhos uma partitura musical, não somente tenta sonorizá-la interiormente, como também almeja uma performatização, mesmo que ideal e interna, da peça. Não esquecendo que, por ser executada interiormente, não implique na competência para uma execução real compatível e bem sucedida. Esta execução real, pública, exige do executante certas qualidades tais como uma disposição especial no contato com a materialidade da arte, que pressupõe uma habilidade técnico-ideativa congênita, espontânea e desenvolvida. Contudo, a leitura "interior", mesmo quando inábil para a exteriorização, não perde o caráter executivo. Pareyson (1993) ainda chama atenção para o fato de que o caráter do ato "visibilizador" não é menos executivo que o do ato "sonorizador". Já que esse ato visibilizador conta com a ambientação, trazendo assim, uma identidade.

# 2.10 Execução da obra

Esse ato visibilizador pode ser estabelecido pelo rito ou por algo novo. Contando sempre com a imagem da execução – o corpo, o vestuário, o ambiente em que está sendo executado o texto, o posicionamento do público e do músico, e até o próprio instrumento compõe este ato.

No ato da criação, o próprio autor executa o texto. A música, como diz Pareyson (1993, p. 213), "justamente porque o autor a sonorizou", está disposta

para a leitura de uma maneira determinada, fazendo-se assim, com que a execução de sua partitura, seja real ou interiormente, e mesmo para o fruidor durante um concerto, entenda a ideia do compositor.

A execução do leitor é de tal forma essencial para a realização histórica da obra, que o autor, ao executar o texto, no ato da criação, também se mostra atento à execução ulterior de seus leitores – e muitas vezes se deixa até mesmo determinar, ao produzir o texto, pelo seu *efeito*, isto é, pelo ponto de vista do virtual leitor-executor (não necessariamente "executante") por ele idealizado (um "leitor implícito"). Escreve-se, então, de uma maneira a orientar tais leituras de forma a regular através dos artifícios de que dispõe, conforme o tecido sígnico no qual ele está. Lembrando que Marcondes (2008) diz que há uma imprevisibilidade necessária à comunicação.

A importância do executante está na presença. Ele é o "autor empírico" concreto de um texto cujo instante da performance o autor (implícito) é quem menos importa, visto que aquele texto não é mais apenas um texto, e sim obra dos participantes da *performance* particular e incomparável. Nogueira (1999, p. 64) diz que "a performance musical, é o resultado de uma *interpretação* das instruções (texto) do compositor, e almeja, de alguma forma, transmitir uma 'ideia original desse autor' – a composição, propriamente dita, a ideia (poesia, a música) realizada acusticamente".

Portanto, a comunicação acontece depois que se estabelece a identificação da linguagem usada, incentivando assim, uma reflexão sobre a mensagem passada, não sendo necessário conhecer o esqueleto da linguagem musical para compreender seu texto.

#### 2.11 Música e o "ouvir"

O ser humano tem a capacidade de ouvir música, enquanto especula-se, que os demais animais não o fazem, os outros são capazes de ouvir o som, porém não o conseguem identificar como música, não conseguem ler seu texto.

Já os humanos, seus cérebros são capazes de manipular padrões de sons extremamente complexos. O humano modela um padrão atrás do outro, sucessivamente – até chegar a um movimento de sinfonia. As notas sucessivas são ligadas, para formar fragmentos melódicos e, depois, melodias inteiras e suas frases; em seguida, passagens longas. Tons simultâneos são integrados em intervalos que, por sua vez, formam-se em acordes, e estes em progressões harmônicas. Padrões de acentuação são mapeados como ritmos. Mudanças de intensidade combinam em crescendos e decrescendos. À medida que o cérebro codifica essas relações, quando ele lê o texto, surgem as sensações do som. "Não é que o cérebro junte uma teia de relações para formar a música e, depois, a 'ouça'. Em vez disso, ouvir é o ato de modelar essas relações." (JOURDAIN, 1998, p. 23) Ao que parece, refletindo-se sobre a citação de Jourdain, a execução é uma performance, mas também ouvir pressupõe um ato performático, no qual o mediador é o próprio corpo que recebe, com seus sentidos. Neste sentido, a fruição musical abarca um modo ativo de comunicação.

# 2.12 Música na mitologia

As primeiras notações que temos sobre as sensações do som surgiram na mitologia grega. A música era usada com cunho religioso, ritualístico com caráter místico. Acreditava-se que seus primeiros intérpretes seriam deuses e semi-deuses. Há duas ideias básicas que os mitos gregos expressam a respeito da origem da

música. Medaglia (2008, p. 17) conta que os dois mitos são um apolíneo, e o outro dionisíaco.

O mito apolíneo, (de Apolo, deus da harmonia) é sinônimo de equilíbrio, medida, sobriedade; de clareza formal, de objetividade. Tem como marca, a lira de Apolo. Num hino homérico em louvor a Hermes diz que a lira foi inventada por Hermes quando ele percebeu que a carapaça de uma tartaruga, se fosse usada como caixa de ressonância, poderia produzir som. Caracteristicamente, a lira é o instrumento da apopéia, da serena contemplação do universo. Na visão apolínea, a música é exata, serena, matemática, associada às visões transcendentais e da Harmonia das Esferas. Schafer (2001, p. 20, 21, 22) explica que é também a anáhata dos teóricos hindus. É a base da especulação de Pitágoras e dos teóricos medievais (época em que a música era ensinada como disciplina igualmente a aritmética, a geometria e a astronomia). Pitágoras associava a música à aritmética, acreditando que as duas eram a chave do universo espiritual e físico. Já Ptolomeu relacionava a música à astronomia, fazendo uma analogia aos intervalos ou notas musicais a alguns planetas. Platão também relacionou música e astronomia, criando assim o mito da "música das esferas". Salgado (2012) diz que "segundo esse mito, os planetas produzem uma música, inaudível aos homens. Vários autores voltaram a citar esse mito, como, por exemplo, Shakespeare e Milton".

O mito dionisíaco, (de Dioniso, deus do vinho) tinha como instrumento o *aulos* (instrumento antecessor ao oboé), e representava sensualidade, o êxtase, a paixão, a subjetividade. Schafer (2001, p. 20-22) conta que nas "Dozes odes píticas", Píndaro fala que Palas-Atena foi quem inventou a "arte de tocar *aulos*". Ele explica que após a decapitação da Medusa, Palas-Atena se comoveu com o choro das irmãs e criou em sua honra um *nomos* (melodias usadas em rituais gregos provindos da comunicação divina, em que somente um grande artista tinha o poder de recebêlo).

Schafer (2001, p. 20-22) explica que no apolíneo, o mito mostra a música como origem da descoberta das propriedades sonoras dos materiais do universo, no qual se fundamentam as teorias da música. Entre elas na técnica dodecafônica criada por Schoenberg, na qual usa-se a teoria dos números. "Ela busca harmonizar

o mundo pelo projeto acústico". No mito dionisíaco, como emoção subjetiva, a música é vista vindo internamente, como se rompesse o peito do homem. "Ela emprega recursos expressivos: flutuações temporais, obscurecimento da dinâmica, coloração tonal". Sua representação é notada num palco operístico. "É, sobretudo, a expressão musical do artista romântico, tendo prevalecido durante todo o séc. XIX e no expressionismo do séc. XX. Ainda hoje é ela que preside à formação dos músicos".

#### 2.13 Doutrinas

Na linha desses dois mitos, surgiram algumas doutrinas, como a *Doutrina de Etos*, e a *Doutrina da Imitação*. A "Doutrina do Etos", tratava-se do efeito moral que a música poderia provocar no Homem. Usando a concepção de Pitágoras, a música era um microcosmo, regida pelas leis matemáticas do macrocosmo, portanto diferentes tipos de música afetariam o homem de diferentes formas. Uma música poderia provocar calma e elevação espiritual, e outra, excitação e entusiasmo.

Na "Doutrina da Imitação", do mito dionisíaco, o conceito de Aristóteles acreditava que a música tinha o objetivo de imitar as paixões ou estado da alma, seja ira, coragem, desejo, etc... Ele afirmava que ouvindo um trecho musical, que representa determinado sentimento, ficamos da mesma maneira. "Dessa forma, a música é capaz de manipular o homem. Aristóteles ainda afirma que, se ouvirmos música boa ficaremos bons e vice-versa. Portanto, para Aristóteles, a música forma o homem." (SALGADO, 2012)

Platão e Aristóteles concordavam entre eles, quando retratavam a importância da música na educação, apesar de Aristóteles acreditar que a música também podia ser ouvida por prazer e para Platão, não; para eles, cada forma de música tinha um sentido diferente, fazendo assim com que algumas formas não fossem aconselhadas. Como exemplo, os textos que exprimiam brandura e indolência deveriam ser evitados na formação de indivíduos que estivessem sendo preparados

para serem governantes. Para esses indivíduos, eram recomendadas músicas de modos Dórico e Frígio<sup>4</sup>, que exprimem coragem e temperança, respectivamente.

Alguns séculos depois, na renascença, surge o que chamamos de música reservata. Introduzem-se, na música, cromatismos, variedades modais, ornamentos e contraste de ritmos, buscando sempre dar vida ao texto.

Em seguida, no barroco, desponta então a *Doutrina dos Afetos*, uma extensão da música reservata renascentista com as ideias da Doutrina do Etos.

Ao compositor, a Doutrina dos Afetos permite um verdadeiro diálogo com o futuro ouvinte de sua obra. Ao ouvinte, leva à catarse, remete imagens e provoca sensações físicas e psicológicas, deixa de ser passivo e passa a ser ativo na obra de arte. (SALGADO, 2012)

Usada por quase todos os compositores barrocos, exercia contrastes musicais violentos para expressar os afetos de modo genérico, e não especificamente os sentimentos do compositor, buscando assim, transmitir aquele sentimento ao ouvinte. Salgado (2012) analisa Bach e Vivaldi;

Bach tinha uma apreciação exagerada pela numerologia. Usava, por exemplo, a tonalidade de Eb, já que na armadura de clave teriam três bemóis representando a Santíssima Trindade. Vivaldi, no concerto Primavera (E maior) utiliza-se muito da Doutrina dos Afetos. O primeiro movimento começa com um tema comemorando a chegada da primavera. Em seguida ouve-se o "canto dos pássaros". Volta ao tema e logo após percebe-se a "doce brisa e murmúrio das águas". O tema é exposto mais uma vez, seguido pela "Tempestade", "o canto dos pássaros" outra vez e, por fim encerra-se no tema. No segundo movimento percebe-se os latidos de cães feitos pela viola em molto fort. Finalmente, no terceiro movimento se dá a "dança pastoral", onde uma ninfa e um pastor saúdam a chegada da Primavera. Percebe-se, dessa forma, que a música de Vivaldi está tão

.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Na Grécia antiga, as formas de se organizar sons diferenciavam-se de região para região, usando as particularidades culturais de cada uma delas, caracterizando assim os *modos*. Na região Dória, o modo dórico; na região Frígia, o modo frígio; na Lídia, o modo lídio; na Jônia, modo jônio; na Eólia, modo eólio; e a junção dos modos lídio e dórico, modo mixolídio. Esses modos baseavam-se no que chamamos hoje de "escala temperada ocidental" tendo como base sempre a "escala natural de dó maior" e sem usar "sustenidos e bemóis", eram aplicáveis de acordo com cada intenção de expressão. Por exemplo, quando a música era usada para o culto de determinado deus, era usado um modo específico, e assim por diante.

impregnada de significados quanto se possa imaginar. Isso não seria possível se o compositor não tivesse associado elementos musicais aos pássaros, cães, etc.

Esta representação fica bem evidenciada no barroco e está presente até hoje no nosso cotidiano. Músicas de diversos gêneros são usadas em ocasiões específicas, sendo que alguns desses gêneros acabamos conhecendo pela sua representação, por exemplo, "música de elevador", "música gospel", etc. As doutrinas ficam evidenciadas em outras circunstâncias atuais, como na tentativa de controle das músicas que poderiam ser ouvidas nas ditaduras fascistas e comunistas, para que a música não incitasse o cidadão contra as ditaduras.

# 2.14 Música e o corpo

O sentido da audição, segundo Jourdain (1998, p. 13), tem 300 milhões de anos, e a música complexa existe apenas há um centésimo de milésimo desse período. A audição humana foi desenvolvida para a prevenção de sua espécie, para que o homem pudesse se defender quando um animal estivesse caçando-o, e também para que ele pudesse caçar. Pode-se concluir que muitos filósofos, desde a Grécia antiga, como Platão e Aristóteles, aos modernos Kant e Nietzsche, vieram pesquisando, para entender o que mudou, na relação entre homem e a música, a ponto de se chegar à fruição musical, um processo que aconteceu em um período curto.

No século passado, os cientistas levaram a música para ser pesquisada em seus laboratórios. Esses cientistas precisavam pesquisar a razão científica da doutrina de Etos, segundo a qual, por exemplo, um oboé pode ter um som hipnotizador e conseguir realizar uma melodia "feliz", outra "triste", às vezes, até mesmo "angustiada"; o que faz alguns indivíduos serem devastados pela música, enquanto outros permanecem indiferentes; e como é que, de bilhões de cérebros

que já conheceram e apreciaram música, poucos foram capazes de inventar, compor a música do êxtase<sup>5</sup>.

Os cientistas começaram pesquisando a *acústica*, ciência do som em si; depois, a *psicoacústica*, o estudo de como a mente percebe o som; e mais tarde a *psicoacústica musical*, uma disciplina ampla, que examina todos os aspectos da percepção e do desenvolvimento musicais. Na psicologia, o som é uma espécie de experiência que o cérebro exerce. Onde um cientista que estuda a física encontra energia, o psicólogo encontra informações. Jourdain (1998, p. 21) explica que "um físico pode medir precisamente um volume de som, mas nenhum psicólogo teria a menor ideia de como avaliar uma quantidade de música. Embora as duas profissões reivindiquem o estudo do som, é a *sensação* do som de fato que preocupa o psicólogo".

Já o estudo sobre o som na neurociência descobriu que o cérebro classifica os componentes de som detectados pelo córtex auditivo, isso significa que o cérebro organiza as características do som separando-os – frequência, intensidade, timbre, duração – e, depois, ele volta a relacionar esses atributos. Então, o som é uma onda que o nosso ouvido capta e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. Lacerda (1966, p.1) traduz isso dizendo que "a música é a arte do som".

Os seres humanos são capazes de perceber entre 16 a 3600 ondas, vibrações por segundo. Fora desta faixa, é o campo dos ultra-sons, e dos ruídos. Porém, Jourdain (1998, p. 23) diz que:

Ninguém jamais verá um peixinho dourado retorcendo-se ao compasso de uma valsa, porque não são as notas de uma valsa, mas as relações entre essas notas, que fazem o corpo querer dançar. Essas relações – imponderáveis, resistentes à observação, difíceis de descrever e classificar – é que são música, não as vibrações atmosféricas que os instrumentos musicais provocam. As

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Aqui, utilizamos música do êxtase para referirmos à música com o que Lotman (1978) chama de "complexidade do texto", na qual o texto artístico foi desenvolvido de maneira na qual na fruição musical, possa a se alcançar o êxtase. Podemos exemplificar a música de Bach, Mozart e Beethoven como música do êxtase, cada qual de um período musical distinto, portanto com características diferentes, mesmo assim, acreditamos que as músicas dos três compositores são apreciadas pela maioria dos fruidores delas.

moléculas vibrantes que transmitem a música de uma orquestra para nossos ouvidos não contêm sensação, apenas padrões. Quando um cérebro é capaz de modelar um padrão, surge a sensação significativa. Quando um cérebro não está à altura da tarefa, nada ocorre e a experiência que um animal tem do mundo é, com isso, bem menor que a nossa.

Halpern e Savary (1985, p. 206) dizem que "a música tem um 'exterior' e um 'interior'. Possui sons audíveis e sons inaudíveis. Para que a música seja uma experiência completa, os dois tipos de sons devem ser 'ouvidos'." Wisnik (1989, p. 18) explica dizendo que "o som é a presença e a ausência" e complementa dizendo que "não há som sem pausa".

#### 2.15 Som

Música é também a mistura do som e do ruído. Se o som é produzido por alguma vibração (seja num movimento irregular, ou por repetição periódica), o ruído é uma categoria específica do som, a da vibração irregular, geralmente descrito como som indesejável. A complexidade da emissão dos sons, ou seja, das ondas sonoras, das vibrações, dão a variedade da música. "O jogo entre o som e o ruído constitui a música. O som do mundo é o ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação." (WISNIK, 1989, p. 33).

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. (WISNIK, 1989, p. 26)

Schopenhauer explica como o ser humano se estabelece com o som, dizendo que "a sensibilidade do homem para a música varia inversamente de acordo com a quantidade de ruído com a qual é capaz de conviver." (SCHAFER, 1991, p. 69) Dizendo, portanto que, quanto mais selecionamos os sons para ouvir, mais somos progressivamente perturbados pelos sinais sonoros que os interferem.

Na comunicação, o ruído é tratado de duas formas distintas. A primeira, dentro da teoria da Informação, diz segundo Shannon e Weaver (1963), que "informação é uma medida de remoção de incertezas, dado um conjunto predefinido de eventos passíveis de ocorrer". Por isso toda reação imprevista é encarada como ruído, o que prejudicaria o ato de comunicar. Já os teóricos da Escola de Palo Alto se referem a um esquema de comunicação linear, no qual se refletem todas as atividades humanas na qual haja interação social. Os pesquisadores da Escola de Palo Alto usaram como metáfora, uma orquestra para entender a comunicação. Para eles, a comunicação é um processo essencialmente circular no qual os indivíduos participam em todo momento como sujeitos de cultura através dos seus gestos, da sua visão de mundo e até do seu silêncio, assim como os músicos em uma grande orquestra. Os indivíduos são considerados como sujeitos ativos dos processos de comunicação, produzindo, fazendo circular, incorporando ativamente as mensagens a partir dos seus contextos culturais. Esses teóricos, adeptos do modelo sistêmico, acreditam que este evento imprevisto, o antes chamado ruído, aprimora o sistema. Segundo Atlan, "O 'ruído' revela algo desconhecido sobre o sistema. O tratamento do 'ruído' (processamento de incertezas) deve aprimorar o sistema".

Na música, o ruído também teve outro ponto de vista a partir de 1913, quando Russolo escreve um manifesto intitulado *L'arte dei rumori* ('A arte dos ruídos'), no qual ele indica que, desde a invenção da máquina, o homem estava sendo gradualmente condicionado a novos ruídos, e esse condicionamento modifica sua suscetibilidade musical. "Russolo defendia o fim do exílio do 'ruído' na esfera do desagradável e insistia em que as pessoas abrissem seus ouvidos para a nova música do futuro." (SCHAFER, 1991, p. 138). Míriam Silva, e Paulo Celso Silva, (no Prelo, p. 07) complementam dizendo que desta forma "podemos encontrar uma poética nos ruídos".

Já Cage (1961, p. 191) diz que "O silencio não existe. Sempre está acontecendo alguma coisa que produz som." Cage também inova colocando o que antes era considerado ruído, como integrantes de suas composições, fazendo assim, com que o termo ruído seja relativo, dando-nos flexibilidade quando nos referimos a um som. Por isso, Schafer (1991, p.138) prefere chamar de sons periódicos e aperiódicos, deixando para classificar se é música ou ruído depois de

determinado se contém alguma mensagem ou se são interferências misturadas a ela.

## 2.16 Som como "Paisagem Sonora"

Schafer (1991, p. 78) ainda diz que "cada peça de música é uma paisagem sonora elaborada, que pode ser delineada no espaço acústico". Souza (2012) explica que o conceito de paisagem nos remete a uma construção visual, mas que a visão é somente um dos sentidos a que o humano recorre ao ver uma determinada paisagem. Ela explica que há uma interação entre o humano e o ambiente que o rodeia, que além do visual, há uma identificação olfativa, auditiva, etc... Schafer (2001) na quarta capa de seu livro "A afinação do mundo" fala da paisagem sonora como sendo:

o nosso ambiente sonoro, o sempre presente conjunto de sons, agradáveis e desagradáveis, fortes e fracos, ouvidos ou ignorados, com os quais vivemos. Do zumbido das abelhas ao ruído da explosão, esse vasto compêndio, sempre em mutação, de cantos de pássaros, britadeiras, música de câmara, gritos, apitos de trem, buzinas de automóveis e barulho de chuva tem feito parte da existência humana.

Halpern e Savary, (1985, p. 206) complementam dizendo que o som tem paisagens, sendo que "(...) sua paisagem externa é a disposição técnica das notas formando melodias, ritmos, harmonias, etc., fascinante e bela quando estudada na página manuscrita ou ouvida num concerto. Mas tem também sua 'paisagem interior', a realidade interna que toca na nossa imaginação, sentimentos, nosso

passível de ser isolado para análise do mesmo modo como podemos estudar as características de

uma determinada paisagem visual.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Ferreira (http://www.abralic.org.br/htm/congressos/anais-eventos.htm) explica que Murray Schafer é responsável pela introdução do conceito de "paisagem sonora" nos estudos sobre música, um termo que contraria a imediata associação da música com as artes temporais, pela carga semântica que a vincula ao espaço. A palavra *soundscape* foi um neologismo introduzido por ele, que pretendia criar uma analogia com a palavra *landscape* (paisagem). A "paisagem sonora", como o termo foi traduzido em português, poderia ser entendida como qualquer campo de estudo acústico,

corpo e espírito". Aqui, como Menezes<sup>7</sup> (2012) disse, é a "afinação do mundo" a qual está ligada ao processo de educação. A música não é uma atividade externa — ela é uma atividade do interior, que toma sentido a partir de fenômenos exteriores e a relevância disto, está no fato de que pessoas se constroem a partir da vinculação sonora. Com a música é possível transformar o ser humano, e a vinculação sonora pode ajudar a compreender o outro. A música e a paisagem sonora organizadas como vinculação permitem o contato com o outro, fazendo, assim, com que a suscetibilidade às paisagens sonoras requeiram mais do que a música em si ou a imagem. Ela está ligada singularmente à emoção, ao sistema nervoso de cada indivíduo, envolvendo como a música em seu contorno melódico, seu ritmo, é significada.

## 2.17 Som no corpo

Quando os sons são arrumados num padrão organizado de sons harmônicos, o resultado é um tom, ou como é mais conhecida, uma nota. Os tons agradam nossos ouvidos de uma maneira como não conseguem fazer os sons de frequência única, que apesar de ser periódico, torna-se ruído. Porém, atrás da beleza do som, o que existe é simples aritmética. Sempre tem relação com a quantidade de vibrações por segundo que está soando naquele instante. Considerando todas as notas chamadas 'lá' existentes num teclado de piano. As duas oitavas fundidas do lá abaixo do dó médio têm uma frequência de 110 vibrações por segundo. A frequência é duplicada de uma oitava para outra e, assim, numa oitava mais alta, a frequência é 220, depois 440, em seguida 880. Todos os múltiplos de uma frequência básica têm a mesma qualidade, a mesma 'aura', portanto mantém o mesmo nome da nota. Isso não interfere para ouvidos não treinados, todos os 'lá' se parecem um com o outro e, da mesma forma, todos os: dó, sol, si bemol, e assim por diante.

-

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Palavras do Prof. Dr. Eugênio de Menezes em 27 de abril de 2012, na banca de qualificação desta dissertação, referindo-se a este parágrafo na Universidade de Sorocaba.

Com as notas estabelecidas engendra-se uma cadeia complexa, formando os textos. Esses textos são poesias sonoras, nos quais, Silva, M.; Silva, P., (no Prelo, p. 08) explicam que podem trafegar por vários formatos - nos visuais, vocais, escrita, formas, expressão gestual/facial - desde que o componente musical esteja presente. Complementa-se com Valverde (2003) já que a música pode ser entendida como imagem, pois quando ouvimos músicas, muitas vezes ela nos remete a uma ideia visual.

(...) a sinestesia, figura comum na poética do verbal, aparece também na poesia sonora. Esta sinestesia dá margem à possibilidade de uma experiência corporal em que os sentidos vêm integrados, distantes da enganosa concepção de que vemos, ou ouvimos. Ouvivemos. Ouvimos, vemos, vivemos a poesia. Que nunca é apenas uma coisa só. O signo poético se caracteriza por ser um signo erótico – para os sentidos – todos eles, em um processo de comunicação profunda e contínua com o corpo. (SILVA, M.; SILVA, P., no Prelo, p. 10-11).

Magnani (1996, p. 76) mostra que esses textos são como toda linguagem, "a música possui uma morfologia, uma sintaxe e uma fraseologia". A linguagem musical é estruturada através de sons, em que se pode observar uma altura relativa, uma duração, uma intensidade e um timbre. A organização dada a esses quatro elementos sonoros resulta em mais quatro estruturas musicais, que formam da base sintaxe da música: a harmonia, a melodia, o contraponto e o ritmo.

# 2.18 Morfologia musical

Lacerda (1966, p.1) explica que a "duração é o tempo de produção do som; a intensidade é a propriedade do som, se mais fraco ou mais forte; a altura é a propriedade do som ser mais grave ou mais agudo, já o timbre é a qualidade do som, que permite reconhecer a sua origem".

Os sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram. (WISNIK, 1989, p. 20)

A altura relativa do som é estabelecida através da sua frequência, da quantidade de oscilações que o som vibra por segundo. Quanto mais o som vibra, "mais alto" ele fica. Esse som produzido é chamado de agudo, o oposto, o som de baixa vibração é o som grave. A quantidade de vibrações, isto é, a frequência do som é o que estabelece a nota que está sendo executada. Fazendo assim com que, diferenças de vibrações sejam iguais a escalas musicais.

A duração é o período em que o som é captado pelos nossos ouvidos. Pode ser o som no instante em que está sendo produzido, como o tempo do arco friccionando a corda de um violino, ou o ar inserido numa flauta, como o tempo que esse som ressoa no espaço, a sensação causada por essa vibração, como no caso dos instrumentos de percussão, que mesmo depois do contato com o instrumento, continua a ressoar seu som.

A intensidade é a quantidade de ondas que se movimentam através do ar. Sua medida é feita em *decibéis* (a designação é homenagem a Alexander Graham Bell, conhecido por ser o inventor do telefone). Na escala do decibel, zero representa o mais fraco som que o ouvido pode captar; 10 representa dez vezes o aumento dessa intensidade; 20 representa cem vezes mais; 30, mil vezes mais e assim por diante. Um sussurro é ouvido, tipicamente, em cerca de 30 decibéis, uma conversa normal em 60, um caminhão pesado em 90 e a decolagem de um jato em 120. Todo o registro da escuta, desde a menor sensação até um som tão alto que não é mais audível, fica em cerca de 150 decibéis, uma diferença de nível de energia de um para um quadrilhão.

Já a energia que esse som produz é medida em *watts*. "Entra em cena muita raspagem, pancadas e sopros fortes, quando são tocados instrumentos musicais, porém menos de um por cento dessa energia surge como som." (JOURDAIN, 1998, p. 67)

Cada instrumento tem seu poder máximo de produção. Com quanto mais força ele golpeia o ar, e quanto mais forte o som é escutado, maior é a energia da vibração desse instrumento. Jourdain (1998, p. 67-68) explica que um violino, flauta ou clarinete produzem apenas um vigésimo de watt, em seu máximo. Uma tuba consegue chegar a quinto de watt; um trompete, a um terço; um piano típico, a

quase metade. Entre os campeões, estão o trombone, com seis watts, os címbalos, com 10, e o bombo, com 25. Uma orquestra chega aos 67 watts, quando explode total.

Porém, apesar dos rompantes de que uma orquestra é capaz, essa não é uma característica indispensável para a leitura do texto. Jourdain (1998, p. 71) diz: "De fato, grande parte da música antiga e a maior parte da música popular mantêm volume constante, do começo ao fim. É apenas na música artística dos últimos dois séculos que os compositores exploram, consideravelmente, sutis matizes de altura (a 'dinâmica' da música); e, mesmo assim, apenas para modular o impacto emocional da melodia, da harmonia e do ritmo, e não como constructo musical independente." Além disso, Magnani (1996, p. 77) também lembra que hoje a "intensidade pode ser alterada pelos processos mecânicos, quer na transmissão direta do som (microfones e caixas acústicas), quer na sua gravação e reprodução (alto-falantes)".

Já o "timbre é a superestrutura característica de um som que distingue um instrumento de outro, na mesma frequência e amplitude." (SCHAFER, 1991, p. 76). O timbre é a forma do som, o que lhe dá personalidade. Um som com vibrações mais densas ou mais esgarçadas, mais concentrados no grave ou no agudo, é o que lhe dá sua singularidade, sua "cor" no qual ele é evidenciado. "Devemos acrescentar ainda as cores que a poesia sonora indica, a sua dimensão visual, trazendo no mesmo patamar o som e as imagens dela extraídos pela percepção do ouvinte, agora 'ouvinte visual'." (SILVA, M.; SILVA, P., no Prelo, p. 8)

A comparação do timbre com a cor, segundo Caznok (2003, p. 27) é a mais comum e antiga no relacionamento audiovisual, e acrescenta dizendo que "tom, tonalidade, cromatismo, color, coloratura, entre outros. Referendados pela palavra alemã Klangfarbe, que quer dizer timbre e cuja tradução em inglês resulta no termo *tone-colour,* muitos livros em português tentam facilitar a compreensão, dizendo simplesmente que 'ele é a cor do som'." (CAZNOK, 2003, p. 28-29). Para Schafer (1991, p. 76) sem essa cor oferecida pelo timbre, "tudo é uniforme e invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo. Essa morte é orquestrada monocromicamente pelo órgão eletrônico." (SCHAFER, 1991, p. 76).

Na análise da sintaxe, fazendo uma analogia à *Doutrina das cores*<sup>8</sup> de Goethe (1993) pode-se dividir a música em três partes, a harmonia sendo representada pelo sentimento, a melodia pelo pensamento e o ritmo pelo movimento. Santaella (2001, p. 168) fala sobre o entrelaçamento de harmonia, melodia e ritmo, como são inseparáveis, porém inconfundíveis. E afirma a hipótese de que o ritmo está para a primeiridade, assim como a melodia está para a secundidade e a harmonia para a terceiridade. É importante lembrar que estas categorias fenomenológicas foram estabelecidas por Peirce, semiótico norte-americano, e que se referem a três instâncias específicas: a da pura qualidade, a das leis e a do raciocínio que levará à interpretação. São indissolúveis e ocorrem praticamente ao mesmo tempo, em todo e qualquer fenômeno. O ritmo por ser primordial, por estar presente no ambiente vital, biológico e natural; a melodia pela seqüencialidade de eventos; e a harmonia por depender de leis.

A harmonia é uma maneira vertical de se enxergar a música, já que ela é organizada em alturas diferentes, no mesmo espaço rítmico. É o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos, os acordes. Segundo Lippman, (apud Thomás, 2004) a palavra harmonia vem do significado de *junção*, *ajuste* e refere-se ao encaixe de madeiras, no qual, por exemplo, seriam feitos jangadas e navios. Tomás (2004, p. 16-17) explica que, a ideia é de "ajustamento mútuo (...) assim, a harmonia quando relacionada com a música, englobava não somente a prática musical e a afinação do instrumento, mas também o equilíbrio físico e mental".

Abdounur (2006), como o nome do seu livro indica, faz uma analogia entre *Matemática e Música*, no qual, entre outras, analisa a harmonia sendo uma "organização de consonâncias, e dissonâncias em uma composição". (ABDOUNUR, 2006, p. 41) Abdounur (2006, p.70) também conta que Descartes fez a conformidade entre comida e música, comparando o intervalo de uma oitava, a um pão e o

\_

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Na época em que Goethe escrevia a Doutrina das Cores, ele chegou a esboçar um projeto para uma Doutrina dos Sons, segundo o método utilizado no estudo da cor. Ao invés da luz, Goethe usaria o *Urphänomen* como a série harmônica. Por uma série de circunstâncias, tal projeto não se concretizou. (Barros, 2006, p. 513)

intervalo de uma quinta a guloseimas. "Se comêssemos somente doces e guloseimas, perderíamos nosso apetite mais rapidamente do que comendo somente pão, embora ninguém negue que pão é menos agradável ao paladar do que gulodices." (DESCARTES, 1961, p. 24, apud ABDOUNUR, 2006, p. 70)

O estudo da harmonia começou na Grécia antiga, quando os filósofos, tentando entender o mito apolíneo, começam a pesquisar a estrutura da música. O esqueleto é composto por escalas e intervalos musicais, que lhe dão a concepção de organização e equilíbrio. Através da harmonização de uma música é que percebemos a expressão de variados estados de espírito: tensão, repouso, euforia, melancolia, alegria, tristeza, dentre outros.

Sobre a melodia, Schafer (1991, p. 81) de uma maneira simples, diz que "pode ser qualquer combinação de sons." Ela é mais que isto, é uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável, é um texto formado por cadeias de sons musicais. Ouvir uma melodia é ouvir alguém dizer algo, embora muitas vezes esse algo seja intangível.

O efeito da melodia se constrói apenas quando suas células se organizam em hierarquias que formam estruturas de um nível superior. Essas estruturas, cadeias de sons não podem ser representadas por quaisquer notas, é preciso que elas façam sentido, que elas sejam reconhecidas como um produto de um ato semiótico, instaurando uma relação entre uma expressão e um conteúdo. Essas cadeias significantes devem ser identificadas e reproduzidas.

O sentido é, antes de tudo, uma direção: com efeito, dizer que um objeto ou uma situação têm sentido é dizer que eles tendem para algum ponto. Essa "tendência para", esta "direção", já foram interpretadas, erroneamente, como aquelas da referência. De fato, a referência é apenas uma das direções do sentido; outras são possíveis: por exemplo, um texto pode tender para sua própria coerência, o que nos faz pressentir seu sentido; ou ainda, uma forma qualquer pode tender para uma forma típica já conhecida, o que nos permitirá reconhecer o sentido. O sentido designa, portanto, um efeito de direção e de tensão, mais ou menos reconhecível, produzido por um objeto, uma prática ou uma situação qualquer. FONTANILLE, 1998, p. 21)

Tatit (1994) analisa a melodia em torno de duas categorias do plano da expressão musical solidárias entre si: a tessitura (o campo das alturas de uma

melodia, que pode ser concentrado ou expandido) e o andamento (o campo de durações de uma melodia, que pode ser acelerado ou desacelerado).

Um contorno melódico gracioso pode provocar um equilíbrio tão agradável quanto uma linha num desenho de Picasso. Os psicólogos há muito procuram entender por que alguns contornos dão prazer, enquanto outros produzem um som desagradável, e por que agrupamos as notas de uma melodia da forma como o fazemos, em vez de agrupá-las de centenas de outras maneiras possíveis. (JOURDAIN, 1998, p. 115)

O termo contraponto segundo Schafer (1991, p.85) deriva do latim punctus contra punctum, nota contra nota, ou ainda melodia contra melodia. Trata-se, portanto de sons que se contrapõem simultaneamente. Basicamente, contraponto é direcionamento melódico. É a textura produzida por um diálogo de linhas melódicas.

Na prática, o contraponto é um conhecimento técnico realizado por diversas concepções ao longo da história, Mac Dowell; Yamamoto (2005, p. 32) dizem que "há muitas técnicas de contraponto, ou seja, há muitos contrapontos, cada qual servindo uma determinada linguagem".

Tragtenberg (1994) explica, quando fala do contraponto, que é a partir dele, que a harmonia ganha "temporalidade e ritmo". Ele diz que é através do contraponto que "a música se constrói, se levanta". Tragtenberg (1994, p. 20) complementa dizendo que "o contraponto procura sistematizar a combinação dos diversos elementos da ideia musical". "É através da condução das linhas melódicas que ritmo, harmonia e forma se tornam realidade."

Adorno (1996, p. 81) quando afirma que "uma pessoa que no metrô assobia triunfalmente o tema do último movimento da primeira sinfonia de Brahms, na realidade relaciona-se apenas com as ruínas" está referindo-se à melodia da música. Ele trata da *coisificação*, dizendo que a partir do momento que o indivíduo memoriza somente a melodia, ele faz com que a música perca "todos os mistérios da personalidade, da intimidade, inspiração e espontaneidade". (ADORNO, 1996, p. 82) Adorno está, na realidade, dando valor aos outros pontos da sintaxe musical, em especial ao contraponto, já que fica impossível assobiá-lo junto à melodia por uma única pessoa.

O ritmo está associado a vários pontos de nossas vidas, não só ao musical. Está ligado ao tempo/espaço, à física, à arquitetura e à filosofia, mas está antes de tudo, ligado à natureza humana. Está no batimento cardíaco, na sístole e diástole. A respiração humana é ritmada, o pensamento humano também.

Sem ritmo nenhuma linguagem seria possível. É, no ritmo, que se situa o alvorecer de toda e qualquer linguagem, assim como o alvorecer da vida. Não há nada mais sensório do que o ritmo. Por isso mesmo, não há nada mais difícil de ser explicado. As aparições do ritmo são tão diversificadas quanto as ressonâncias que elas produzem na diversidade dos nossos sentidos. Sabemos, ou melhor, sentimos o efeito do ritmo tanto através do ouvido quanto dos olhos, mas também e, antes de tudo, através do tato, assim como de sensações muitas vezes imperceptíveis porque viscerais. (SANTAELLA, 2002, p. 39)

A música está diretamente relacionada ao tempo. Ela é "antes de tudo, a arte do tempo" (SANTAELLA, 2001, p. 169). É o intervalo do som, é o que lhe propõem um formato. Massaud (2006, p. 179) explica que o ritmo "pressupõe necessariamente um contexto antagônico à imobilidade, o movimento".

Ritmo é um fenômeno musical? Não. O ritmo é um fenômeno espiritual, ritmo é a pulsação interna da alma. De maneira que a música faça com que sublime o pulso interior da alma e expresse-o de uma forma harmoniosa. Sutil, de forma invisível e transmitida sem palavras para outros seres humanos, é a arte de consertar almas e espíritos, é a arte para gerar uma mensagem, para gerar valores otimos que transformam profundamente o espírito de uma criança que faça parte de uma orquestra. O que as pessoas sentem? A revelação. Deus revela algo, algo inefável, algo que não pode ser introduzido pela racionalidade, que só pode ser introduzido pela intuição, Quando um jovem se introduz na música, desafiado pelo impulso musical, e tem a responsabilidade de tocar em uma orquestra, começa a se transformar também psicologicamente. Devemos deixar-nos invadir por essa arte, que nos une através da música, artes plásticas, literatura, cinema... e começar a reconhecernos em nossa existência, em nossa identidade. Através da arte, que é o único mundo onde podemos encontrar a verdadeira revelação do nosso ser, um ser autêntico é revelado através da arte como um portador de beleza e de bondade, é o que revela. (ABREU, 2006)<sup>9</sup>

armoniosa. Sutil, de forma invisible y transmisible, sin palabras, a otros seres humanos, es el arte de hacer voluntades, almas y espíritus en acuerdo, para generar un mensaje, para generar un mensaje y

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Texto extraído do documentário *Tocar y Luchar* (2006). Texto original: "es el ritmo un fenómeno musical? No. El ritmo es un fenómeno espiritual, es el pulso interno del alma. De manera que la música o que hace es sublimar el pulso interior del alma y expresarlo de una manera armenica. Sutil de forma invisible y transmicible sin palabras, a etros seros humanos, es el arte de

Sacks (2007, p. 41) já diz: "a música, para a maioria de nós, é uma parte significativa e em geral agradável da vida."

#### 2.19 Amusia

Nem todos são capazes de apreciar a música por completo. Há algumas deficiências auditivas, que são específicas da música, elas são chamadas de amusia. Existem formas de surdez para ritmos, ligeira ou profunda, congênita ou adquirida. Sacks (2007, p. 106) explica que especialmente depois de um derrame no hemisfério esquerdo do cérebro, o ser humano pode passar a sofrer de formas profundas de surdez para ritmos *sem* surdez para tonalidades assim como, após certos derrames no hemisfério direito, o ser humano pode passar a apresentar surdez para tonalidades sem surdez para ritmos. Sacks (2007, p. 106) explica que, porém, raramente as formas de surdez para ritmos são totais, pois o ritmo é representado em muitas partes do cérebro.

Como curiosidade, Sacks (2007, p. 106) conta que Che Guevara foi um dos famosos que teve amusia, viam-no dançando mambo quando a orquestra estava tocando um tango, mas Guevara não teve somente dificuldades em distinguir ritmos, ele também tinha considerável surdez para tonalidades.

Muito de nós são incapazes de assobiar ou cantar com afinação e, embora isso não represente que o indivíduo tenha amusia. Mas a verdadeira surdez para

para generar los valores a que transforman profundamente el espíritu de aquel niño que hace la orquestra. Qué la gente se siente? Una revelación. Dios nos revela algo, algo que es inefable, algo que no puede ser penetrado por la racionalidad, es decir, sólo penetrable por la intuición, es, es que los jóvenes... penetrado por la música, cuestionado por el impulso musical y las tareas de la orquestra, comienza una transformación psicológica. Nosotros debemos dejarnos invadir por ese arte que nos une a través de la música, las artes plásticas, la literatura, el cine y empezar a reconocernos en nuestra esencia, en nuestra identidad a través del arte, que es el único mundo donde podemos encontrar la verdadera revelación de nuestro ser, el ser auténtico se revela a través del arte como portador de la belleza, que está siendo, es bondad, es la verdad. (traduzido pela autora)

tonalidades, segundo Sacks (2007, p. 106) está presente em talvez 5% da população, e os indivíduos com essa amusia podem desafinar e não perceber ou ser incapazes de reconhecer quando saem do tom.

Além da amusia, a falta de capacidade de diferenciar alguma parte da música, há também a acromatopsia, condição que permite a visão somente em tons de cinza, fazendo assim com que a pessoa não tenha capacidade de percepção da cor. Essa doença é hereditária e afeta uma em trinta e três mil pessoas. Ela motivou a criação do *Eyeborg*<sup>10</sup>, aparelho que transforma a percepção das cores em ondas sonoras, criado por Adam Montandon e permite que Neil Harbisson interprete o colorido de objetos mesmo de olhos vendados. As ondas de luz são transformadas em ondas sonoras, podendo ter percepção até de nuances de tons. São 360 tonalidades possíveis de serem percebidas, tendo cada cor, uma frequência audível que fica entre 384 a 718 vibrações por segundo.(MONTANDON, 2012).

## 2.20 Musicoterapia

Para desenvolver potenciais e restaurar funções de um indivíduo fazendo com que ele alcance uma melhor qualidade de vida, hoje a música é usada como técnica terapêutica: a musicoterapia, que é a utilização da música e de seus elementos constituintes: ritmo, melodia e harmonia, em um processo destinado a facilitar e promover comunicação, relacionamento, aprendizado, mobilização, expressão, organização e outros objetivos terapêuticos relevantes, a fim de atender as necessidades físicas, emocionais, mentais, sociais e cognitivas.

Perorazio (2009, p. 262) conta que essa terapia surgiu em 1944, nos Estados Unidos, mas que há evidências em papiros médicos egípcios datados em 1500 a.C., que já eram usadas técnicas com música para provocar a fertilização da mulher.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Novo sistema para substituir sensações existentes, por sensações artificiais. Residente no cérebro, o sistema é usado a sinestesia no qual o sentido auditivo é sobreposto ao sentido visual.

A musicoterapia conta com algumas linhas de pensamentos distintas. Há a teoria psicanalista, behaviorista, existencial – humanista, interpessoal, sociológica entre outras.

Wheeler aponta a teoria da Gestalt para iluminar a prática da musicoterapia que pretende buscar a "auto-regulação", aumentando a consciência do aqui e agora. Tyson indica abordagens pedagógicas como o método Orff ou os conceitos de Kodaly de educação musical, considerando a musicoterapia como um método de reeducação de crianças, e mesmo adultos, com desordens emocionais ou de comportamento. (COSTA, 1989, p.38)

A linha da psicanálise acredita que a música pode liberar pulsões sexuais e agressividade reprimidas; a do behaviorismo para ajudar a eliminar associações inapropriadas que o indivíduo aprendeu e substituí-las por outras mais apropriadas; a existencial – humanista diz que a música pode ser usada para ajudar o indivíduo a desenvolver melhor seu potencial como ser humano; a interpessoal fala de como a música é capaz de desenvolver relacionamentos e comunicação interpessoal; e há ainda a sociológica na qual a musicoterapia tem o papel de desenvolver a capacidade do indivíduo de lidar com os problemas de uma sociedade em rápida e constante mutação.

Sacks (2007, p. 102) comenta que um estudo em Harvard mostrou que o cérebro responde rapidamente ao treinamento musical, apontando que o córtex motor pode apresentar mudanças com minutos de prática. Além disso, mensurações do fluxo sanguíneo regional em diferentes partes do cérebro indicam aumentos de atividade nos gânglios basais e no cerebelo, bem como em várias áreas do córtex cerebral – não só com a prática física, mas também unicamente com prática mental.

Schafer (1991, p. 295) complementa dizendo que:

A música existe porque nos eleva, transportando-nos de um estado vegetativo para uma vida vibrante. Algumas pessoas (seguindo filósofos como Schopenhauer, e Langer) acreditam que a música é uma expressão idealizada das energias vitais e do próprio Universo; não há dúvida de que essa noção possa concretizar-se de maneira atrativa e convincente, como já o fizeram Dalcroze e alguns poucos outros.

Na verdade, como Sacks (2007, p. 99) diz "ninguém possui todos os talentos, quer na esfera cognitiva, quer na emocional". Entretanto, a música pode ser um

instrumento para auxiliar a desenvolver alguns destes múltiplos talentos que se pode vir a demonstrar, seja através da musicoterapia, ou seja de outras maneiras, por outros mecanismos de fruição ou formação musical, que permitem um significativo desenvolvimento físico, emocional e até mesmo espiritual, o que contribuirá para o desenvolvimento em sociedade. A música, como linguagem e como forma de comunicação, portanto, pode proporcionar a formação de vínculos sociais, a começar daqueles do indivíduo para consigo mesmo (com o seu interior), com os pares (a comunidade, a família, a orquestra em que se insere), e com o mundo a sua volta. É o que pretendemos discutir nos próximos capítulos desta dissertação.

3 EL SISTEMA:

Vínculos e transformações sociais

## 3.1 A Fundação

A Fundação Musical Simón Bolívar (FundaMusical Bolívar) é o órgão do Sistema Nacional de Orquestras e Coros Jovens e Infantis da Venezuela<sup>11</sup>, que comporta o projeto *El Sistema*. É uma obra social do estado venezuelano, fundada pelo Maestro José Antonio Abreu para sistematizar a instrução e a prática coletiva da música através de orquestra e coro, como instrumentos de organização social e desenvolvimento comunitário. Freire (1983, p. 56) diz que "não são as técnicas, mas a conjunção de homens e instrumentos o que transforma uma sociedade". Para Marcondes (2004, p. 477) a comunicação não é a transferência de informações, e sim a "disseminação dentro de um sistema". Estes dois conceitos convergem para a forma como se pode observar o funcionamento do El Sistema, um processo criador de vínculos.

A Fundação Musical Simón Bolívar é uma instituição cultural dedicada ao uso pedagógico, profissional e ético da educação e da prática coletiva da música para crianças e jovens. Dedica-se à prevenção, formação e recuperação de grupos vulneráveis no país. É uma instituição aberta a toda a sociedade, com um conceito elevado de excelência musical, que contribui para o desenvolvimento integral do homem. Ela faz as ligações com a comunidade através do intercâmbio, da cooperação e do cultivo de valores que ajudam na transformação da infância, da juventude e do ambiente familiar, utilizando programas diferentes, que se encaixam em cada contexto diferenciado, o que faz com que a Fundação tenha vários núcleos, espalhados por toda a Venezuela, e que cada núcleo tenha seus grupos individualizados. Cabe aqui uma ponte com Martin-Barbero (2003, p. 18), que explica que "as transformações na sociedade remetem a movimentos, não necessariamente fundamentalistas ou nacionalistas, de reencontro com o comunitário, como aquele que está ocorrendo entre os jovens em torno da música, e que se acham mais relacionados a mudanças profundas na sensibilidade e na

\_

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Nome original do programa é "Sistema Nacional de Orquestas y Coros Jovenes e Infantiles de Venezuela.

subjetividade". Defende-se, como explicitado no primeiro capítulo, a música como linguagem, inserida na e produtora de cultura. A música proporciona uma comunicabilidade capaz de formar e fortalecer os vínculos — um dos principais propósitos da comunicação efetiva. Menezes (2009, p. 176) explica que para Flusser "os vínculos são formas de aproximação espacial, são formas de aproximação entre os corpos. Os vínculos permitem a comunicação ou, até podemos dizer, são 'comunicação' no sentido que permitem a constituição das sociedades. Uma constituição que se dá na medida em que cruzar espaços significa gastar tempo."

## 3.2 Educação especial

El Sistema conta com vários planos diversificados, os quais se encaixam às necessidades da comunidade. Um desses projetos é o *Programa de Educação Especial* de âmbito nacional na Venezuela, para crianças e jovens com necessidades especiais, o qual trabalha com tratamentos e reabilitação baseados em métodos e técnicas inerentes à musicoterapia.

Menezes (2009, p. 175) faz compreender o pensamento de Flusser, para quem a comunicação ocorre por meio dos sentidos do corpo, manifestada pelo som, pelos gestos e pelos movimentos. Trata-se de uma comunicação chamada por Flusser de tridimensional: é esta a comunicação que se pode observar como um elemento utilizado para a criação de vínculos no projeto El Sistema, já que a relação corpo a corpo é fundamental em todas as instancias dos trabalhos desenvolvidos nos núcleos, seja na musicoterapia, nos grupos pré-infantis, até a orquestra principal; já quando o homem usa suportes, artifícios, como, por exemplo, um instrumento musical como auxílio para se comunicar, essa comunicação é chamada de bidimensional; quando o homem usa as letras, ou ideogramas, como as partituras, a comunicação é unidimensional; e enfim quando precisa de artefatos tecnológicos, usa a comunicação nulodimensional. Todas as quatro dimensões apontadas por Flusser, são usadas no projeto, mas sem dúvida a tridimensional é fundadora de todos os outros processos.

Menezes (2009), ao analisar a importância desse processo comunicativo na esteira de Flusser, para dizer a importância das várias maneiras de comunicar, conclui que mesmo assim, ainda há a incomunicação.

Embora a incomunicação independa de uma deficiência de sentidos, as pessoas com deficiência tanto física quanto mental, passam muitas vezes, por esse processo. Ao incluir grupos de deficientes no trabalho com a música, El Sistema busca não só diminuir a incomunicabilidade destes excluídos, como também a incomunicabilidade que envolve o preconceito daqueles que não sabem ou não querem enxergar o outro com todas as suas diferenças.

Mais de 700 crianças são atendidas através do *Programa de Educação Especial* implementado em vários estados venezuelanos. Este programa foi criado em 1995, pelo professor Johnny Gomez, com a ideia de integrar as pessoas com deficiência na sociedade, comunicando-se através da música. Braga; Borges; Aquino (2002, p. 16) falam que "... por parte daquele que é considerado como sujeito receptor, essas operações são percebidas de maneira individual, entretanto, os mecanismos utilizados na apropriação de uma informação, de uma mensagem, são social, histórica e culturalmente construídos."

A educação musical das crianças e dos jovens com algum tipo de deficiência baseia-se principalmente na expressão verbal, prática instrumental e movimento, e o objetivo é prepará-los para se integrar socialmente através das orquestras e coros, nas quais executam seus instrumentos em conjuntos e participam de grupos corais, propiciando-se uma prática coletiva de produzir e consumir cultura e linguagem – de comunicar-se.

A Banda Rítmica, o Coro Infantil, o Ensemble de Percussão, os Ensamble de Campanas, Quarteto Lara Somos e Coro Mãos Brancas são alguns dos grupos que fazem parte do Programa de Educação Especial.



Figura 1 – Uma das Ensamble de Campanas (Conjunto de Sinos)

Fonte: Disponível em: <a href="http://yaracultura.blogspot.com.br/2011/12/programa-de-educacion-especial">http://yaracultura.blogspot.com.br/2011/12/programa-de-educacion-especial</a> cierra.html> Acesso em: 12 de abril de 2012

A ilustração acima é do Ensamble de Campanas, um Conjunto de Sinos, que acontece em vários núcleos distintos. Através destes grupos, as crianças, com e sem deficiência, têm a oportunidade de interagir e compartilhar os mesmos cenários. Sacks (2007, p. 162) diz que muitas vezes os deficientes visuais são levados a participar da vida musical, pensando que eles não teriam muitas outras oportunidades de ocupações. Porém, o autor explica que esse pensamento preconceituoso faz muito bem ao meio musical. "Muitas crianças cegas são precocemente verbais e desenvolvem uma memória verbal incomum; muitas delas também são atraídas pela música e motivadas a torná-la central em sua vida. Crianças destituídas de um mundo visual naturalmente descobrirão ou criarão um rico mundo de toques e sons." (SACKS, 2007, p. 162).

O ouvido do ser humano é capaz de registrar impulsos minúsculos como nenhum outro sentido é capaz. "Nosso sentido auditivo é de fato uma maravilha e ultrapassa de longe a capacidade da visão em muitos aspectos", afirma George Leonard (apud Berendt, 1993, p. 71). Pode-se complementar com Valim (2003, p. 39)

que afirma que "quando três cores diferentes são misturadas por um pintor, nosso olho percebe uma nova e única cor, ao passo que se ouvirmos três instrumentos musicais tocados juntos, discriminamos o som de cada um deles." Desta forma, trabalhar com música equivale a incitar uma forma apurada de perceber o mundo. As crianças com deficiência auditiva têm a mesma oportunidade de participar do mundo musical, através de imagens e vibrações.

Dentre as muitas coisas que contribuem para turvar as águas daquilo que chamamos de comunicação, a imagem ocupa, sem dúvida, um lugar de destague. [...] Na presente reflexão, proponho considerar o percurso de ida e volta da 'imagem'. A viagem de ida ao plano e à superfície, mas também a viagem de volta, ao mais fundo, o lugar de onde ela vem e como é que a processamos neste percurso – e como usamos em seu percurso de vínculo social e cultural. Assim, nossa incubadora interna de imagens, a mente humana, se oferece como ponto de partida muito anterior ao momento em que as imagens ali geradas tivessem sido subscritas ou sobre-escritas sobre a superfície plana de um suporte qualquer. [...] Sempre será necessário que as imagens geradas na mente emirjam à superfície, não importa se traduzidas em som, palavras, cores, volumes, objetos, desenhos, o que importa é que elas venham à tona para se transferir para outros, para vincular, para criar pontes com outros seres. Uma vez transmitidas, recebidas por outros, importa que elas alcancem a caixa de ressonância interior e profunda, gerando novas imagens, retornando às entranhas, reverberando novamente em múltiplas dimensões. (BAITELLO, 2005, p. 71)

O Coro Mãos Brancas é o líder do grupo do Programa de Educação Especial. Foi criado em 1999 pelo professor Naibeth Garcia e é composto por duas áreas: a dos gestos, que consiste principalmente em crianças e jovens com deficiência auditiva, que usam luvas brancas ou coloridas, dependendo do trabalho de interpretar, através do gestual, da transmissão de imagens; e a oral, feitas por crianças e jovens com deficiências visuais e cognitivas, deficiências motoras, dificuldades de aprendizagem e autismo, bem como para aqueles sem deficiência, fazendo assim, a verdadeira integração social. Beth; Pross (1990, p. 8) dizem que "os atos da comunicação podem descrever-se como um fio que mantém unida toda organização social, como seu esqueleto que determina sua estrutura". 12

<sup>12</sup> Texto original: "Los actos de la comunicación puedem describirse como el hilo que mantiene unida a toda organización social, si no como el esqueleto que determina su estrutura". – Tradução da autora.

Figura 2 – Coro Mãos Brancas



Fonte: Disponível em: <a href="http://yaracultura.blogspot.com.br/2011/12/programa-de-educacion-especial-cierra.html">http://yaracultura.blogspot.com.br/2011/12/programa-de-educacion-especial-cierra.html</a> Acesso em: 12 de abril de 2012

Figura 3 – Coro Mãos Brancas



Fonte: Disponível em: <www.letrasycafe.wordpress.com/2011/06/09/el-tesoro-musical-de-las-orquestas-de-venezuela/> Acesso em: 12 de abril de 2012

A ideia é inserir milhares de venezuelanos que por gerações foram marginalizados pela sociedade para reconquistar o direito que sempre tiveram de participação e a igualdade de oportunidades.

Assim, podemos demonstrar que a prática de música pode ajudar a criança na coordenação motora dos ritmos do corpo. O andante caminha (do italiano = caminhar). A música pode também correr, saltar, claudicar, balançar. Pode ser sincronizada com bolas que pulam, com ondas do mar, com galopes de cavalos e com centenas de outros ritmos cíclicos ou regenerativos, tanto da natureza quanto do corpo. Cantar é respirar. O Universo vibra com milhões de ritmos, e o homem pode treinar-se para sentir as pulsações. O vínculo fisiológico entre essas impressões e sua expressão pelo homem foi muito bem captada na frase de Pierre Schaffer: "Ouvimos com as mãos" (*On écoute avec les mains*). Os sons que ouvimos nos levam a responder imediatamente, a reproduzi-los nos instrumentos que inventamos. (SCHAFER, 1991. p. 295)

Há doze Coros Mãos Brancas, que ficam sediados nos núcleos do El Sistema, dos quais o Programa de Educação Especial faz parte, e suas apresentações artísticas têm sido reconhecidas por grandes nomes internacionais, tais como: o professor Simon Rattle, regente da Filarmônica de Berlim; o famoso diretor Claudio Abbado; o Quarteto de Cordas da Filarmônica de Berlim; Michael Landerburger, presidente do Museu Beethoven, na Alemanha; Mark Churchill, diretor do New England Conservatory em Boston; o mestre Shoji Sato do Japão; o maestro da Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela, Gustavo Dudamel; Patricio Aizaga, regente da Orquestra Nacional do Equador; Gerald Wirth, maestro do Coro Meninos de Viena; e a soprano italiana Mirella Freni.

Os sentidos, que nos permitem a percepção do mundo, funcionam coletivamente. Separar a visão, a audição, o olfato, o tato, são abstrações didáticas. O mundo é sinestésico e a percepção também o é. Ao se possibilitar a um cego a fruição musical, bem como ao se possibilitar a um surdo a fruição musical e sua interpretação visual, o que se trabalha é o ritmo, o movimento, a pulsação e a percepção sinestésica do mundo. O que se produz é a possibilidade de novos vínculos entre os indivíduos e aquilo / aqueles que o cercam.

#### 3.3 Os Núcleos

El Sistema promove a meritocracia, entendida como meio de superação baseado no esforço, na constância e na disciplina. Marcondes (1998, p. 69) diz que "a nova sociedade reinventa as utopias"; este projeto acredita que contribui com o "desenvolvimento social e como realização cria uma nova sociedade, na qual torna a Venezuela reconhecida como sinônimo de êxito, excelência e futuro."<sup>13</sup>

O Sistema de Núcleos supõe a estrutura funcional, educacional, formas artísticas e administrativa da FundaMusical. Ele é um programa no qual cada Núcleo conta com sua própria orquestra e coral, tornando-se assim, em escolas que, em muitos casos, atuam como centros para a promoção de ensino, comunidades artísticas e culturais. Os Núcleos variam de tamanho e complexidade e estão localizados em todos os estados. Atualmente, existem 285 núcleos que atendem a 350.000 crianças, adolescentes e jovens, e formam uma rede complexa e sistemática de orquestras e coros de jovens e crianças que dialogam entre si. Ao que parece, é possível estabelecer uma ponte entre o modo como funciona a rede comunicante de que se compõe o projeto El Sistema e os conceitos de Flusser para a comunicação:

A situação de diálogo supõe, segundo Flusser, que dois ou mais sistemas troquem informações por um canal comunicante; no caso os sistemas em diálogo são pessoas, as informações são sentenças e o canal é uma língua. Para o filósofo, a situação exige algumas condições prévias: a) os sistemas não podem ser idênticos ou muito semelhantes; b) os sistemas não podem ser inteiramente ou quase inteiramente diferentes; c) um dos sistemas não pode englobar ou quase englobar o outro; d) os sistemas devem estar abertos um para o outro (MENEZES, 2009, p. 178 – 179)

Texto original: "contribuye además al desarrollo social y muestra logros que reconocen a Venezuela como sinónimo de éxito, excelencia y futuro" — Tradução da autora, texto .original em www.fesnojiv.gob.ve

### 3.4 Centro Acadêmico Infantil de Montalbán

O Centro Acadêmico Infantil de Montalbán, CAIM, é um dos núcleos mais inovadores de ensino e de maior impacto entre os criados pelo El Sistema. Localizado na urbanização Montalbán de Caracas, tem uma experiência bem sucedida de mais de duas décadas, produzindo programas musicais e sistemas de ensino para as crianças. Ele começou com cento e vinte crianças e agora tem a capacidade estrutural para acomodar mais de mil crianças e adolescentes da região metropolitana. Seus setenta professores ministram cursos especializados para crianças desde que são praticamente bebês.

Nas salas de aula de CAIM, crianças recebem instrução musical desde seus dois até quinze ou dezesseis anos de idade, quando eles estão prontos para continuar a sua educação musical em um nível superior, aceitando as oportunidades que lhes são dadas de entrar, ou não, no Conservatório de Música ou na Universidade Experimental de Artes Simón Bolívar UNEARTE. A possibilidade de decidir permite ao indivíduo a inserção em um processo dialógico de comunicação, como já mencionado, na conceituação de Flusser.



Figura 4 – Aula de Musicalização Infantil no Núcleo Montalbán

Fonte: Aula de Musicalização Infantil no Núcleo Montalbán. Foto realizada em outubro de 2011 pela autora.



Figura 5 – Aula de Musicalização Infantil no Núcleo Montalbán

Fonte: Aula de Musicalização Infantil no Núcleo Montalbán. Foto realizada em outubro de 2011 pela autora.

Permite, ainda, a própria fruição musical, desenvolvida também dialogicamente, em um processo aberto, de construção, em que a obra se completa no fruidor:

Daí a possibilidade – por parte do fruidor – de escolher as próprias direções e coligações, as perspectivas privilegiadas por eleição, e de entrever, no fundo da configuração individual, as outras individualizações possíveis, que se excluem mas coexistem, numa contínua exclusão – implicação recíproca. Portanto, daqui se originam dois problemas, trazidos não só por uma poética do Informal, mas por toda a poética da obra aberta: 1) as razões históricas, o background cultural dessa decisão formativa, a visão do mundo que ela comporta; 2) as possibilidades de 'leitura' de tais obras, as condições comunicativas a que são submetidas, as garantias de uma relação de comunicação que não degenere no caos, a tensão entre a massa de informação intencionalmente posta ao dispor do fruidor e um mínimo de compreensão garantida, a adequação entre a vontade do figurador e a resposta do consumidor". (ECO, 1976, p. 154)

O modelo de CAIM vem sendo implementado com sucesso em núcleos de todo o território venezuelano, através da sistematização de suas orquestras infantis. O nível pré-infantil também tem sido desenvolvido de forma constante com o

CAIM como um princípio, exigindo professores de música, que se especializam nessa fase da vida da criança.

Atualmente, existem orquestras pré-infantis, inspiradas no CAIM, nos núcleos orquestrais e corais nos estados de Aragua, Carabozo, Lara, Nueva Esparta, Trujillo, Yaracuy e Zulia.

O Centro Acadêmico Infantil de Montalbán é a sede da Orquestra Infantil de Caracas e Orquestra Sinfônica Juvenil Nacional da Venezuela.

A estrutura dinâmica e metodológica de El Sistema está sustentada por um estilo flexível, aberto e democrático, que se adapta às exigências locais de cada região e permite integrar a maior quantidade de crianças, adolescentes e jovens. Entre os elementos fundamentais do êxito musical e social de El Sistema se encontram as oficinas de aperfeiçoamento e ensaios desenvolvidos nos Núcleos.

Com especialização e rigor se atende a cada parte da orquestra individualmente, para que possa reuni-las em um trabalho coletivo de ensaio com todos.

Essa metodologia se explica em um cuidadoso programa selecionado de repertório orquestral desenhado segundo as características e necessidades dos beneficiários. Esta prática pode ser resumida como educação e comunicação, a partir da premissa de Freire (1983, p. 69): "A educação é a comunicação, é diálogo, na medida em que não é a transferência de saber, mas um encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados". A escolha das músicas tocadas, quando fazem sentido ao grupo, se torna o significado, que incentiva a busca da meta a ser alcançada; o fato de se adequar o repertório aos diferentes públicos, tornando-os partícipes do processo, faz pressupor uma comunicação dialogal, na acepção de Flusser. Isto permite uma comunicação dialógica, não apenas discursiva, como ocorreria caso um repertório pronto, acabado e único fosse utilizado para todos os envolvidos no projeto.

### 3.5 Núcleo 23 de Enero

O Núcleo 23 de Enero, situado dentro de uma das maiores favelas de Caracas, é um bom exemplo de como El Sistema funciona hoje. O núcleo é jovem, inaugurado em 20 de abril de 2009, a pedido da comunidade local, que se mobilizou e pediu à FundaMusical Bolívar o núcleo dentro da favela. Vygotsky (1989, p. 5) diz que "a função primordial da fala é a comunicação, o intercâmbio social", esta fala é dita quando há repressão social na extinta União Soviética. Quando a comunidade pede, ela está respondendo a este momento, e graças a isto, a comunidade obteve o núcleo desejado. O núcleo usa como estrutura física uma escola, na qual de manhã os alunos têm aulas convencionais, e pela tarde, funciona como um núcleo do El Sistema.

O núcleo não tem estrutura acústica, mas isso em nada atrapalha e tampouco desincentiva os alunos que querem estudar seus instrumentos. Até pelo contrário, a Orquestra Juvenil do Núcleo 23 de Enero estava em décimo terceiro lugar em uma competição de orquestras entre os núcleos de todo o país, acreditando subir de classificação em muito pouco tempo. Freire (1983, p. 75) fala que "é preciso vê-lo [o jovem] em sua integração com a realidade, que ele sente, percebe e sobre a qual exerce uma prática transformadora". O trabalho com os núcleos, este, em particular, demonstra esta possibilidade de transformação conjunta.

Como maestro e responsável artístico do núcleo, está um jovem de apenas 20 anos de idade, Hans Loreto Nicholls, que apesar do nome nada convencional na Venezuela, é um músico exemplo dentro do projeto. Começou a estudar música no Núcleo de Calabozo, sua cidade natal, passando como violoncelista por algumas orquestras, quando resolveu seguir a carreira de maestro. Aperfeiçoa-se no Conservatório de Música Simón Bolívar, tendo aulas de composição e regência.

O maestro Hans traz consigo uma garra, um entusiasmo contagiante. Ele acredita verdadeiramente no seu núcleo, fazendo com que todos em sua volta, façam o mesmo. Apesar de pouco tempo, graças ao seu empenho, o núcleo já

conquistou todos os instrumentos de uma orquestra, pois que essa distribuição é feita conforme a necessidade e o desenvolvimento individual de cada núcleo. Neste núcleo cumpre-se o papel pleno da linguagem musical vista como recurso múltiplo de engajamento social, ou seja, de formação de vínculos:

Música não é somente um recurso de combinação e exploração de ruídos, sons e silêncios, em busca do chamado *gozo estético*. Ela é também um recurso de *expressão* (de sentimentos, ideias, valores, cultura, ideologia), um recurso de *comunicação* (do indivíduo consigo mesmo e com o meio que o circunda), de *gratificação* (psíquica, emocional, artística), de *mobilização* (física, motora, afetiva, intelectual) e *auto-realização* (o indivíduo com aptidões artístico-musicais mais cedo ou mais tarde direciona-se nesse sentido, seja *criando* – compondo, improvisando – *re-criando* – interpretando, tocando, cantando, "construindo" uma nova *parição* – ou simplesmente *apreciando* – vivenciando o prazer da escrita). (SEKEFF, 2007, p. 14).

A vontade do maestro Hans é tão grande, que quando a autora teve oportunidade de oferecer *masterclass* de oboé em seu núcleo, ele fez questão de assistir às aulas, para poder desenvolver posteriormente as informações passadas às crianças, criando, assim, um elo entre a autora e o núcleo, e fazendo com que a comunicação fosse de fato efetivada.

Hans Loreto Nicholls explica que as crianças querem fazer parte do projeto. Mesmo tendo que ter uma dedicação diária, elas lutam para estar ali, é sempre um orgulho fazer parte dele. A Fundação Musical Simón Bolívar (FundaMusical Bolívar) rende frutos de esperança, hoje, quando forma milhares de crianças, adolescentes e jovens venezuelanos, que encontram através da música os seus sonhos de realização pessoal e profissional. Músicos que a cada dia oferecem novas possibilidades de superação e vitalidade. "Não podemos, de certo, dizer que o desejo de comunicar causa as organizações sociais, entretanto, podemos dizer que a disponibilidade da comunicação aumenta a probabilidade do desenvolvimento social" (BERLO, 1999, p. 155). Essa possibilidade de propiciar comunicação ao permitir-se que as pessoas se reúnam em grupos, em torno de um ideal, cuja finalidade maior é a produção e o consumo de linguagem e de cultura é, no fundo, a comunicação efetiva. Pode-se afirmar que El Sistema simboliza, hoje, o esforço que perdura ao longo do tempo e se espalhou para outras áreas de atividade cultural, o que é reconhecido como o milagre musical na Venezuela.



Figura 6 - Hans von Nicholls, regendo a "Orquesta 23 de Enero".

Fonte: *Disponível em:* < http://irinacapriles.es/2012/01/12/un-pedacito-de-el-sistema/ > *Acesso em:* 12 de abril de 2012

## 3.6 Centro de Ação Social pela Música

O Centro de Ação Social pela Música (CASPM) foi criado a fim de desenvolver programas acadêmicos e cursos de formação para regentes de orquestras, cantores e especialistas em música, para promover a projeção internacional das orquestras e músicos virtuosos, servindo como sede para o intercâmbio educacional, musical e património artístico da América Latina, visa ainda executar programas de educação, resgate e reabilitação de crianças e jovens, especialmente aqueles em situação de risco e necessidades especiais, e desenvolve atividades de integração artísticas para que jovens aprendam a interagir com as artes através de música, dança, teatro, ópera, fotografia, canto e vídeo.

O Centro de Ação Social pela Música foi projetado pelo arquiteto venezuelano Thomas Lugo, usando uma arquitetura extremamente imponente, moderna e impactante.



Figura 7 - Centro de Ação Social pela Música

Fonte: *Disponível em:* <www.ccslovehate.tumblr.com/post/19907855453/centro-de-accion-social-para-la-musica-caracas> *Acesso em:* 12 de abril de 2012

O hall de entrada do prédio tem desde o chão uma obra artística, que lembra as teclas de um piano; no teto há uma estrutura grandiosa, arrojada, uma espécie de instalação tridimensional, que fornece uma forte identidade ao local. Com toda a imponência e modernidade que o local inspira, agrega-se o fato de estar localizado a poucos metros do metrô, o que o torna de fácil acesso a toda população.

As paredes, pisos e tetos de cada andar foram trabalhados com um sistema acústico especial, não só para não atrapalhar uns aos outros, como também para obter excelência acústica, para assim, possibilitar mais performance do músico.

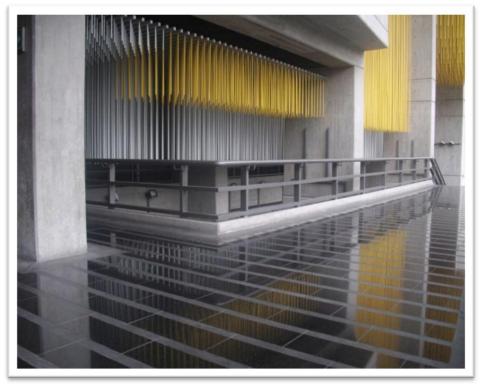


Figura 8 – Hall de Entrada do Centro de Ação Social pela Música

Fonte: Hall de entrada do Centro de Ação Social pela Música. Foto realizada em outubro de 2011 pela autora.



Figura 9 – Piso do Centro de Ação Social pela Música

Fonte: Piso do Centro Social pela Música. Foto realizada em outubro de 2011 pela autora.

O edifício está dividido em duas áreas principais: a ala norte, que se dedica ao ensino acadêmico e a ala sul, que integra a Sala Simón Bolívar (com capacidade para oitocentas e oitenta pessoas); a Sala Fedora Alemán (com assentos para trezentos e quarenta) e mais algumas salas de ensaio associadas a estas áreas de apresentações, incluindo uma concha acústica tecnológica, que se abre somente quando necessário e que dá para o Parque Central de Caracas.

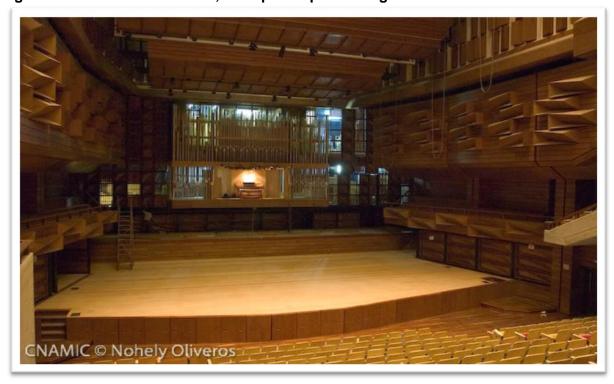


Figura 10 - Sala Simón Bolívar, vista para o palco e órgão

Fonte: Foto: Nohely Oliveros Disponível em:

<www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=501072&page=2> Acesso em: 12 de abril de 2012.

Na Sala Simón Bolívar há um órgão de tubos de 11 metros de altura por 13 de comprimento, um dos maiores da América Latina, construído para El Sistema pela empresa alemã Orgelbau Klais; o estofado das cadeiras do público foi desenvolvido no México, também para ajudar acusticamente a sala: todas coloridas, dão a sala uma originalidade.

Essa sala oferece ao indivíduo todos os benefícios que uma sala de concerto pode oferecer para a fruição musical. A Ação Social oferece uma grande variedade: salas de ensaio individuais, salas para apenas um músico e um professor, salas de ensaio para dois ou três músicos e um professor de piano, salas de ensaio seccionais para instrumentos de cordas, metais, madeira e percussão, enfim, uma variedade de salas de ensaio, de modo que cada naipe de instrumentos das orquestras sinfônicas tem um espaço projetado especificamente para suas necessidades.



Figura 11 - Estofados das Cadeiras da Sala de Concerto Simón Bolívar.

Fonte: Foto de Atelier Cruz Diez Paris *Disponível em:* http://iiquixotic.tumblr.com/post/3185417859/garciabettina-sala-simon-bolivar-del-centro-de *Acesso em:* 12 de abril de 2012.



Figura 12 – Sala de Concerto Simón Bolívar, foto dando ênfase as poltronas coloridas.

Fonte: Foto de Bettina Garcia *Disponível em:* http://iiquixotic.tumblr.com/post/3185417859/garciabettina-s

http://iiquixotic.tumblr.com/post/3185417859/garciabettina-sala-simon-bolivar-del-centro-de Acesso

em: 12 de abril de 2012.

Com toda essa estrutura, El Sistema contribui com a promoção de uma imagem com êxito de músicos profissionais venezuelanos ao dar aos participantes a possibilidade de desenvolver uma carreira profissional que oferece status e reconhecimento social.

Não é diferente com o "sujeito" – eu ou nós – quando consideramos como uma grandeza sui generis a constituir-se do ponto de vista de sua "identidade". Também ele condenado, aparentemente, a só poder constituir-se pela diferença, o sujeito tem necessidade de um ele – dos "outros" (eles) – para chegar à existência semiótica, e isso por duas razões. Com efeito, o que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia a mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico a diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano de vivência individual ou (...) da consciência coletiva, a emergência do sentimento de "identidade" parece passar necessariamente pela

intermediação de uma "alteridade" a ser construída. (LANDOWSKI, 2002, p. 3 – 4)

O movimento orquestral é reconhecido como uma oportunidade de crescimento pessoal, intelectualmente, espiritualmente, socialmente e profissionalmente, resgatando a criança de possíveis e prováveis situações de risco social. Acrescenta-se que este resgate também se dá no plano de uma provável incomunicabilidade. A oferta ainda inclui o diálogo com a arte e todas as suas possibilidades: É como se dar voz a quem não a teria. "Trata-se, efetivamente, compreender que tal introdução [a arte] modificaria também a ideia que fazemos da pessoa e do seu desenvolvimento" (BERGER, 1978, p. 144). Mais do que o produto de gênio e de virtuosismo de seus participantes, a música reflete a alma do povo e, neste caso é o resultado de um programa educacional que em 37 anos tem atravessado fronteiras e superou as expectativas.

O maestro Abreu (2006) explica que no passado, a missão da arte era uma questão de minorias para minorias, em seguida, foi minorias para a maioria, agora, é da maior parte, para a maioria, e constitui um elemento importante para a formação do indivíduo que permite uma sociedade produtiva, na qual todos participam produzindo cultura. Entende-se a participação ativa na produção e no consumo de cultura como uma forma de vinculação. Se vincular é uma questão do espaço e do tempo entre o "eu" e o "outro", o espaço para o desenvolvimento de um repertório cultural também há que ser considerado: "Trata-se de uma questão que deveremos aprofundar especialmente considerando que falando de espaço nos referimos aos vínculos entre as pessoas e, por isso, nos referimos ao tempo tanto na dimensão dos ritmos biológicos quanto na dimensão, hoje sempre cumulativa, da cultura." MENEZES, 2009, p. 178)

A arte tem deixado se ser um monopólio das elites e está sendo consolidada como direito social de todo o povo. Em consequência, a educação artística de crianças, adolescentes e jovens se converte em símbolo de uma revolução social. Hall (2001, p 34) cita Marx dizendo que os "homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas". A democratização da arte musical é a principal característica do programa social.

## 3.7 Rede de Orquestras Sinfônicas Penitenciárias

Outro importante programa de cunho inclusivo é a Rede de Orquestras Sinfônicas Penitenciárias, formada em 2007, a fim de minimizar os níveis de violência dentro das prisões e facilitar o processo de reintegração social dos presos através da aprendizagem prática e fruição da música.

Figura 13 – Orquestras Penitenciárias.



Fonte: Disponível em: www.leanoticias.com Acesso em: 12 de Abril de 2012.

Para a formação de grupos foi feito um convite a todos, com a única condição de ficarem sem histórias de agressão dentro dos presídios. Os presos foram entrevistados para saber o seu temperamento, caráter e tipo físico, e com base nesta informação, foi decidido qual instrumento seria atribuído. A grande maioria nunca tinha visto de perto um instrumento musical, mas três meses depois já estava tocando o hino nacional e outras peças de alguma complexidade.

Prevê-se que 10% da população carcerária dos presídios recebem educação musical através do programa, que será gradualmente implementado em outras prisões do país. Atualmente, as Orquestras Sinfônicas Penitenciárias têm uma equipe de 461 alunos e desde a sua fundação, 1086 presos receberam educação musical através do programa.

O programa Orquestra Penitenciária facilita o processo de reintegração social dos reclusos. Através da orquestra, seus membros adquirem disciplina, auto-estima, habilidades de comunicação, senso de pertencimento e responsabilidade e aprendem a respeitar os seus pares, canalizar suas emoções e trabalhar juntos. Neste sentido, o programa proporciona novos vínculos para aqueles que não teriam mais a sensação de pertencer a um grupo social que não o dos marginalizados. Para Morin (2008), quando se chama a alguém de criminoso, excluem-se todos os outros aspectos da vida desta pessoa. Essa redução é reconsiderada quando se dá a um infrator a possibilidade de desenvolver a linguagem musical. Completa-se com Freire, pois se entende a necessidade da vinculação para a transformação do indivíduo: "É preciso vê-lo em sua interação com a realidade, que ele sente, percebe e sobre a qual exerce uma prática transformadora" (FREIRE, 1983, p.75)

Mais do que uma estrutura artística, El Sistema representa um modelo, uma escola de vida social. Para crianças e jovens fazerem música juntos, implica conviver profundamente no espírito de perfeição, da busca de excelência, rigorosa disciplina, sincronia e harmonia entre vozes e instrumentos. Assim, a comunidade orquestral alcança o equilíbrio de valores que assegura a plena comunicação conceitual, emocional e social da mensagem sonora. Augé (1999, p. 15) diz que "é somente na e pela vida social, a atualização da relação com o outro, que se pode efetuar a edificação de uma estrutura simbólica igualmente oferecida a todos os membros da sociedade, mas a vida social, para cada um, passa pela realização dos sistemas que a definem e preexistem a toda relação concreta".

O projeto social tem como lema do programa: "Tocar y Luchar". Para os músicos do Sistema, esse lema significa ter a música como uma experiência social coletiva e envolve uma constante busca por excelência e, acima de tudo, perseverança para transformar sonhos em realidade.



Figura 14 – Insígnia que representa "Tocar y Luchar"

Fonte: *Disponível em:* <www.virtudytalentomusical.blogspot.com.br/2009/05/tocar-y-luchar-una-gran-consigna-para.html> *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

Tocar em uma orquestra ou cantar em um coral jovem, pela técnica e excelência artística que é exigida, implica necessariamente na formação de um espírito de solidariedade e fraternidade, um rigoroso desenvolvimento do indivíduo e do cultivo de valores éticos e estéticos. Portanto, não deixa de ter grande utilidade na formação da personalidade, no despertar da mente e no desenvolvimento de competências de sensibilidade e comunicação. Assim, as crianças e os jovens adquirem as ferramentas que os impulsionam a transmitir seus conhecimentos e vivências. Desta maneira, El Sistema incorpora harmonicamente as crianças abandonadas mediante a capacitação, reabilitação e inserção na família e na sociedade.

Deste modo, além do sujeito pensante, do objeto pensado, haveria como exigência a presença de outro sujeito pensante, logo, não há um "penso", mas um "pensamos". Esta co-participação dos sujeitos no ato de pensar, segundo Freire, se dá na comunicação. Assim, o

objeto não é a incidência terminativa do pensamento de um sujeito, mas o mediatizador da comunicação. Por isto, não é possível compreender o pensamento fora de sua dupla função: cognoscitiva e comunicativa. Desta forma, não haverá sujeitos passivos na prática comunicativa, muito menos deve haver passividade do sujeito na busca e do encontro do conhecimento. (ZUIN, 2009, p. 45).

## 3.8 Orquestra Sinfônica Juvenil Francisco de Miranda

A Orquestra Sinfônica Juvenil Francisco de Miranda, que é formada pelos núcleos de Guarenas e Guatire, do estado de Miranda, é um fator de transformação cultural e social para a região.

O que torna essa orquestra uma escola formidável socialmente é que ela própria é uma sociedade que prospera em diálogo, em solidariedade e em harmonia com cada um dos seus membros. É uma sociedade que, por sua natureza, recompensa muito com mérito artístico, estudo e esforço.

res conectando canty

en es conectando

será fel Pueblo

Figura 15 – Orquestra Sinfônica Juvenil Francisco de Miranda

Fonte: *Disponível em:* <a href="http://www.con-cafe.com/index.php/2011/05/cantv-celebro-aniversario/">http://www.con-cafe.com/index.php/2011/05/cantv-celebro-aniversario/</a> *Acesso em:* 12 de abril de 2012

No início, em setembro de 2001, a Orquestra Sinfónica Juvenil Francisco de Miranda iniciou suas atividades com a configuração de uma orquestra de cordas sob a direção do Professor Andres Gonzalez. Em janeiro de 2002 incorpora todas as outras seções para formar a orquestra sinfônica completa.

Hoje, os membros da Orquestra Sinfônica Juvenil Francisco de Miranda, trazem sua experiência na música acadêmica para as novas crianças e jovens que ingressam nos núcleos estaduais do sistema de Miranda, Guarenas, Guatire, Caucagua, Higuerote, Rio Chico, Santa Teresa e Cua.

El Sistema cumpre com a importante função preventiva devido o que contribui na formação do uso adequado do tempo livre, mantendo as crianças, adolescentes e jovens longe das drogas, do alcoolismo, da prostituição, da violência e da delinquência. É possível apoiar-se em Marcondes (2000, p. 153 – 154), quando fala de como o mundo está desprovido de ações sociais, que se podem vislumbrar semelhantes às desenvolvidas por El Sistema:

A nova era, da pura técnica desprovida de valor cultural ou histórico, sem teleologia (meta a ser alcançada), não precisa do sábio. Cada um pode se orientar por conta própria. A dimensão históricoantropológica do conhecimento dá lugar à dimensão imediatopessoal, o investimento social é substituído pelo microcosmo de cada um, o devir perde em importância. Os especialistas que sobram são aqueles que se restringem às questões mais imediatas: como resolver seus problemas sexuais (a saber: como encontrar mais prazer), como aplicar melhor seu dinheiro, qual o conselho da moda para a próxima estação. Uma visão místico-metafísica ocupa o espaco das antigas esperancas sociais de mudança do mundo; a astrologia se apropria do terreno do investimento (consciente, autônomo) no futuro; as novas seitas, religiões, dissidências e renovações religiosas vêm oferecer atualizações propícias às velhas religiões monopolistas, hoje inócuas e desacreditadas. A perda do prestígio do humanismo, a hegemonia dos equipamentos técnicos sobre as capacidades do homem, uma certa resignação e indiferença em relação aos destinos da sociedade (com que uma postura leve, mais ou menos indiferente, mais ou menos cínica do novo século). marcam uma virada no status do homem em relação ao resto da humanidade, ao seu ambiente natural, ao seu destino enquanto espécie.

O impacto e a significação social do projeto de Orquestras e Coros se evidencia principalmente em três esferas: a pessoal, a familiar e a comunitária. Na esfera pessoal, o que revela é o desenvolvimento espiritual, moral, intelectual e

afetivo. Os integrantes do projeto adquirem autoconceito, autoestima, segurança e confiança em si mesmos, disciplina, paciência, constância, solidariedade, compromisso e responsabilidade, e reconhecem o valor do esforço pessoal para alcançar as metas propostas e a importância da contribuição individual para o sucesso coletivo.

Na esfera familiar, destaca o apoio afetivo e econômico dos membros da família para as crianças, adolescentes e jovens incorporados às orquestras que conseguem alcançar as metas propostas segundo o talento e os interesses de cada um. Por outro lado, a criança, ao interessar-se pela prática de um instrumento e vislumbrar a possibilidade de um caminho de realização mediante as oportunidades que a orquestra lhe oferece, começa a aspirar à conquista de diversas melhoras econômicas e sociais para seu núcleo familiar, o que representa para todos, e para ele mesmo, a realização de um ambiente melhor e condições favoráveis de seu desenvolvimento dentro da sociedade.

Na esfera comunitária, as orquestras se revelam como novos espaços criadores de cultura e fonte de intercambio de novos significados. Praças, teatros, escolas, igrejas e parques são ambientes tomados pelas orquestras, presenteando novas vivencias e conhecimentos às pessoas e comunidades, acrescentando ao patrimônio cultural e social.

# 3.9 Orquestra Sinfônica Juvenil de Caracas

Fresca, dinâmica e versátil para a vasta rede de Sistema de Orquestras e Coros Jovens e Infantis da Venezuela, a Orquestra Sinfônica Juvenil de Caracas (OSJC) emergiu como uma das conquistas mais importantes, acadêmicas orquestrais, acontecidas no Conservatório de Música Simón Bolívar de Caracas.

Composta por 170 músicos, cuja média de idade é entre 14 e 24 anos, a OSJC tem um nível musical alto, e tem um cuidado especial do maestro José Antonio Abreu. Por mais de uma década, os músicos da Orquestra Juvenil de

Caracas realizaram trabalho educativo, que se estende tanto individual quanto coletivamente.

Sob a batuta do maestro Paredes, a OSJC percorre o repertório mais exigente artístico da música sinfônica e de câmara por causa de suas diferentes posições que emana uma vivência de duetos, trios, quartetos, quintetos e conjuntos. Com ênfase especial, a orquestra trabalha com repertório da América Latina e toca música da Venezuela, incluindo obras de compositores jovens.

Figura 16 - Orquestra Sinfônica Juvenil de Cararas

Fonte: *Disponível em:* <www.rctv.net/index.php/2011/10/17/china-y-corea-recibiran-a-la-sinfonica-juvenil-de-caracas/> *Acesso em:*12 de abril de 2012

A experiência orquestral introduzida em uma criança muito cedo, permite o crescimento individual dentro de um ambiente rico e saudável, que influi na obtenção de ganhos inestimáveis nos planos intelectual, social e emocional, contribui também para a aquisição de princípios e técnicas que promovam o trabalho em equipe e a liderança construtiva.

Muitas crianças, adolescentes e jovens integrantes do El Sistema pertencem a classes sociais excluídas e vulneráveis da população venezuelana. Fazer parte do movimento orquestral possibilita a eles à materialização de novas metas, projetos e sonhos, enriquecendo o sentido de suas vidas.

Se olharmos mais de perto, observamos que o senso social se define, de fato, por relação a dois tipos de relacionamento. Todo indivíduo está em relação com diversas coletividades, por referência às quais se define a sua identidade de classe no sentido lógico do termo – pertencer a uma confraria, a um segmento de linhagem, a uma faixa etária, a um clã, a uma aldeia, a uma nação, etc... Mas todo indivíduo singular se define também por suas relações simbólicas e instituídas ("normais") com um certo número de indivíduos, quer estes pertençam as mesmas coletividades que ele ou não. Ele tem alteridade, a relação, o sentido no interior de uma mesma linha, de uma mesma linhagem, de uma faixa etária, de uma mesma nação... (AUGÈ, 1999, p. 43 – 44)

Esses atos coletivos promovem laços, trazendo o sentido da comunicação, através dos vínculos por eles formados. Esses atos também transformam a música acadêmica, que quando integrada à vida do indivíduo deixa de conceber-se como um privilégio. Faz parte do cotidiano, então, uma criança poder tocar violino em sua humilde casa; outro, o clarinete em uma oficina mecânica de seu pai e muitos outros podem participar de aulas, ensaios, concertos em uma favela, escolas e até em aldeia de pescadores. A riqueza espiritual proporciona a disposição psíquica, os princípios éticos e as ferramentas afetivas e intelectuais para superar a pobreza material.

### 3.10 Orquestra de Música Popular do Estado de Guárico

Sob a filosofia do Sistema Nacional de Orquestras e Coros Jovens e Infantis da Venezuela, com a missão de diversificar a música como ferramenta social, nasce a Orquestra de Música Popular do Estado de Guárico. O grupo é criado com uma abordagem abrangente da qualidade musical, permitindo assim o reforço dos valores culturais na região.

Este grupo é único na Venezuela, e consiste em linhas de vários instrumentos da música tradicional venezuelana: 14 harpas nativas, 13 bandolins, 15 guitarras, 8 bandolas, 39 cuatros<sup>14</sup>, 2 maracas e 3 contrabaixos, que totalizam 94 crianças e jovens embora, o programa atenda 800 crianças e jovens no estado de Guárico.

Um dos objetivos da orquestra e do programa é gravar as várias vertentes de música venezuelana tradicional, que, desde o colonial e pós-colonial é transmitida via oral; muito deste repertório já foi perdido com o tempo. Até agora, a iniciativa da Coordenação Regional da Fundação Musical Simón Bolívar do Estado de Guárico conseguiu registrar cerca de 35 músicas.

Sua missão transcende as fronteiras acadêmicas. O curso destina-se a exaltar e promover os valores culturais e musicais do país. Aqui vale a pena destacar o processo de troca cultural – ao mesmo tempo em que se ensina música erudita, valoriza-se a música popular – tornando mais tênues as fronteiras entre aquilo que convencionalmente poderia ser entendido como alta e baixa cultura. Ao mesmo tempo, cria um contexto social adequado para levantar os mais nobres valores humanos e sociais das crianças e jovens do estado Guárico.

<sup>14</sup> O cuatro é um instrumento da família do violão . É utilizado em toda a América Latina e adquiriu um papel importante nos grupos musicais de países como Porto Rico e Venezuela , no qual forma parte do acompanhamento de danças e canções folclóricas

Figura 17 - O "Cuatro"



Fonte: a autora, no Núcleo de Montalbán em outubro de 2011



Figura 18 – Orquestra de Música Popular do Estado de Guárico.

Fonte: Disponível em: <a href="http://www.fesnojiv.gob.ve/es/orquesta-de-musica-popular-del-estado-guarico.html">http://www.fesnojiv.gob.ve/es/orquesta-de-musica-popular-del-estado-guarico.html</a> Acesso em: 12 de abril de 2012

El Sistema sustenta uma formação orientada por princípios éticos, nos quais, no processo, o estudante participa ativamente, escutando, fazendo, tocando e cooperando. Assim, a música e o que ela implica em seu desenvolvimento pessoal, familiar e comunitário, de maneira natural e se insere na vida dos povos e cidades. O processo de desenvolvimento musical, neste caso, mais uma vez remete à comunicação discursiva e dialógica de Flusser (2007, p. 97): "Para produzir informação, os homens trocam diferentes informações disponíveis na esperança de sintetizar uma nova informação. Essa é a forma de comunicação dialógica. Para preservar, manter a informação, os homens compartilham informações existentes na esperança de que elas, assim compartilhadas, possam resistir melhor ao efeito entrópico da natureza. Essa é a forma de comunicação discursiva".

# 3.11 Orquestra Latino Caribeña Simón Bolívar

A Orquestra Latino Caribeña Simón Bolívar, liderada pelo professor Alberto Vergara, compositor percussionista e arranjador, que pertenceu durante trinta anos à Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela, é um grupo nascido no Conservatório de Música de Simón Bolívar. Foi criado em 2010 para explorar e divulgar a vasta gama de ritmos e gêneros musicais latino-caribenhos e contribuir assim para o desenvolvimento da identidade cultural como parte do compromisso da Venezuela com a transformação social empreendida pelo sistema.



Figura 19 – Orquestra Latino-Caribenha Simón Bolívar

Fonte: Disponível em: <a href="http://wn.com/Rodrigues\_Starling">http://wn.com/Rodrigues\_Starling</a> Acesso em: 12 de abril de 2012.

#### 3.12 Conservatório de Música Simón Bolívar

O Conservatório de Música Simón Bolívar (CMSB) foi fundado em 1975 sob um conceito diferente dos tradicionais conservatórios da Venezuela: a prática coletiva da música é uma parte essencial de seu programa educacional. Criado com o objetivo de ampliar a formação acadêmica dos membros do El Sistema, mais de 150 mil jovens foram formados no conservatório e obtiveram o título de artista músico aprovado pelo Ministério da Educação.



Figura 20 - Conservatório Musical Simón Bolívar

Fonte: Foto realizada pela autora em outubro 2011.

A sede da CMSB é uma casa, na qual, quando se olha de frente, não dá para ter dimensão de seu tamanho e funcionalidades. O diretor do conservatório, Evelio Barazarte, brincou, em entrevista à autora, que a casa parece a casa do Harry Potter, na qual sempre surge um espaço que não estávamos esperando. O

conservatório conta com trinta e seis salas de aula e instalações em que noventa professores ensinam nas cadeiras de todos os instrumentos de orquestra, canto clássico, teoria musical, textura (contraponto e harmonia), a história da música, estética, música de câmara, prática de orquestra, música venezuelana complementar e piano. O CMSB tem também a Sala de Ivan Adler, um espaço multifuncional projetado para a música, com capacidade para cento e cinqüenta pessoas, e lá são feitas temporadas de concertos, ciclos de palestras, apresentações de solistas e grupos de câmara. O prédio conta ainda com biblioteca, audioteca, sala para pesquisas em computador, cabines para estudos individuais, completamente isoladas acusticamente, com ar-condicionado, que parecem containers, e podem ser deslocadas quando necessário. Ainda sobra espaço para um bonito jardim com fonte de água, para os encontros nos intervalos de aulas.

Como parte de sua missão de complementar a formação acadêmica dos membros do El Sistema, o conservatório está desenvolvendo o Plano de Ensino Regional, destinado a fortalecer centros acadêmicos nos núcleos do sistema localizados em todo o país, valorizando a formação, ou seja, a música em seu aspecto de aperfeiçoamento, aprimoramento e estudo aprofundado. Esta prática leva ao raciocínio de Philip Tagg, um dos maiores compositores de música contemporânea do século XX, diz em entrevista a Ulhôa (1999, p. 89) que:

Do ponto de vista dos músicos eu penso que tal análise semiótica pode ter muitas funções. Antes de tudo pode desmistificar para o músico sua atitude em relação ao ofício de ser um músico: você pode se ver na ocupação normal de comunicar com pessoas normais em vez de empenhar em algum tempo de atividade "mambo-jumbo" mística, estilo conservatório. Em segundo lugar, ela pode realçar relações estereotipadas entre estrutura musical e movimento, tato, etc. e ainda permitir o compositor ou intérprete criativo evitar ou considerar outras maneiras de pensar sobre ou lidar com uma escolha específica do que fazer musicalmente.

O Conservatório de Música Simón Bolívar é o lar dos grupos: Orquestra Juvenil de Caracas; Banda Sinfônica Juvenil Simón Bolívar; Simón Bolívar Big Band Jazz; Orquestra Latino-caribenha Simón Bolívar; Orquestra Sinfônica Juvenil do Conservatório de Música Simón Bolívar; Orquestra Afro Simón Bolívar; Coro Juvenil do Conservatório de Música de Simón Bolívar e Orquestra de Rock Sinfônico Simón Bolívar.

A música não pode ser excluída da rotina diária, pois ela é quem nutre essa cotidianidade, despertando seu sentido estético, fazendo com que sem posturas artificiais se cultivem a harmonia e a beleza de diferentes espaços: a natureza, a cidade e o próprio indivíduo. Aprende-se então, a encontrar a arte, não somente em museus e concertos, mas em todos os ambientes, nas pessoas e nas coisas de todos os dias. Pode-se observar em todo o projeto a persistência de uma utopia de transformação social por meio da música. Trata-se, sem dúvida, de uma condução ideológica:

A arte é alguma coisa a mais; ela inclui necessariamente o mundo e a visão de mundo daquele que está pintando. Assim, quando se faz a Arte de fato, expressa-se ideologia, pois, à medida que eu coloco alguns temas nos meus quadros, estou lhes dando um destaque, uma projeção, eu os estou valorizando, favorecendo-os, estou tomando um tipo de partido, de uma forma ou de outra. (MARCONDES, 1997, p. 64)

Porém, não se trata aqui de valorar a condução ideológica em si – mas de apreender este fenômeno e seus resultados vinculadores, transformadores na comunicabilidade dos indivíduos que compõem El Sistema.

As orquestras pertencentes a El Sistema incluem em seus repertórios música acadêmica e música popular em seus concertos semanais em todo o território venezuelano. A linguagem universal da música se integra à cultura do povo em seus concertos. "Podemos também perguntar o que torna a especificidade de uma cultura particular ao considerar que, qualquer que seja seu lugar na sociedade, todos aqueles que pertencem a essa cultura levam de alguma maneira a sua marca. (...) a alienação social nunca é apreendida a não ser numa dada configuração cultural. (...) Em suma, a cultura é o suplemento ao social." (AUGÉ, 1999. p. 17 – 18)

Os valores intrínsecos das diversas estéticas musicais se conjugam em um repertório orquestral planejado para atender o desenvolvimento acadêmico dos beneficiários diretos e para que os beneficiários indiretos também o desfrutem, criando assim uma hegemonia entre toda a comunidade. "Hegemonia é também a capacidade de assimilar traços de outras culturas, sejam elas populares, locais ou alternativas em geral" (BRITTOS, 2012, p. 6). Os recursos orquestrais se utilizam em função de produzir um discurso musical que não se limita aos esquemas de música

acadêmica ocidental. O clássico, o acadêmico, o popular, o folclórico, o vanguardista, o tradicional, o experimental e o erudito, em matéria musical, é percebido e projetado pelo El Sistema de uma forma aberta e sem limitações impostas por paradigmas convencionais.

#### 3.13 Centro Acadêmico de Lutheria

Da mesma maneira, promove a capacitação laboratorial de especialidade de construção e reparação de instrumentos musicais com o objetivo de possibilitar microempresas fabricantes de instrumentos destinados ao mercado nacional e latino-americano. O Centro Acadêmico de Lutheria (CAL) foi criado em 1982 pela Fundamusical Bolívar com a missão de formar e preparar profissionais qualificados para a fabricação, manutenção e reparação de instrumentos sinfônicos e populares que exigem seus grupos musicais.

O Centro Acadêmico de Lutheria tem sedes em 10 estados venezuelanos, mas seu trabalho se estendeu para além dos núcleos do El Sistema e das fronteiras venezuelanas. Através do Programa Itinerante de Workshops de Lutheria da Ação Social e da Corporação Andina de Fomento, El Sistema tem colaborado com a formação de luthiers na Bolívia, Colômbia, Chile, Equador e Peru, e graças a um acordo estabelecido entre a Fundamusical Bolívar e Fundaprocura (Fundação Pró Cura de Paralisia Infantil Venezuelana) criou uma escola de lutheria nas instalações desta instituição, para capacitar a construção e reparação de instrumentos musicais clássicos e populares para pessoas com deficiência motora.

El Sistema é um modelo comprovado de como um programa de educação musical pode criar grandes músicos e mudar drasticamente as vidas de centenas de milhares de crianças pobres em um país. Pode, ainda, gerar comunicação efetiva: "Ora, não resta dúvida de que o ato de expressar sentimentos, emoções e paixões se situa ao nível da comunicação social, a qual, em princípio, tanto pode ser linguística como acional" (SCHURMANN, 1990, p. 144). Sua abordagem de

educação musical enfatiza a prática intensiva de grupos desde as primeiras idades e um compromisso de manter em mente a alegria e diversão que são consequência de aprender e criar música. Contrera (2005, p. 47) diz que "é do encontro com o outro que nasce o amor e a comunicação, e é do encontro com o outro que construímos, desde o início, nossa própria identidade".

# 3.14 Aprendizagem musical

A metodologia do sistema, no qual, às vezes, são referenciados como "primeiro, paixão / refinamento, depois" contrasta com a instrução da música que é ensinada em muitas outras partes do mundo. A espinha dorsal do processo de formação de alunos El Sistema prepara para participar de grupos orquestrais, que constituem a alma da comunidade e da cultura. Igualmente importantes são os coros e outros grupos que estão bem adaptados a uma variedade de origens e gêneros. Marcondes (1993, p. 77), diz que "o discurso uma vez produzido é como uma obra de arte ou qualquer outra criação ou produção: ganha autonomia e deve ser tomado independente de seu criador. Criar um discurso é jogá-lo no mundo, é dar-lhe maioridade e deixá-lo sobreviver por conta própria; o autor desaparece enquanto 'sujeito' da criação". Não seria incorreto afirmar que El Sistema produz a autonomia de múltiplos discursos, ao formar músicos que vêm atuando não apenas na América Latina, mas em todo o mundo.

Crianças pré-escolares começam a estudar o ritmo e a linguagem corporal. Incentivar as crianças a manter seus corpos ativos enquanto estiverem tocando (sem perder a arte) tornou-se um fator-chave do programa nos últimos anos. Após 5 anos de idade, as crianças selecionam seus instrumentos, começando com a percussão e flauta. Eles também participam de um coro para criar uma comunidade através do trabalho de grupo. Aos 7 anos, todos os alunos podem escolher o seu primeiro instrumento de corda ou de sopro. As crianças podem mudar os instrumentos, mas não são encorajados a fazê-lo sem uma boa razão.



Figura 21 - Aprendizagem musical no programa El Sistema

Fonte: *Disponível em:* <a href="http://notiencuentro.blogspot.com.br/2009\_07\_26\_archive.html">http://notiencuentro.blogspot.com.br/2009\_07\_26\_archive.html</a> *Acesso em:* 12 de abril de 2012.



Figura 22 – Aprendizagem musical no programa El Sistema

Fonte: Disponível em: <a href="http://aillapan.wordpress.com/2012/01/31/sistema-nacional-de-orquestas-de-venezuela/">http://aillapan.wordpress.com/2012/01/31/sistema-nacional-de-orquestas-de-venezuela/</a> Acesso em: 12 de abril de 2012

Durante a primeira fase de ensino a criança canta e toca seu instrumento, muitas vezes com foco em uma única nota de uma canção do grupo, o que ajuda a desenvolver um sentido de qualidade de som. Aprender a usar a notação padrão, às vezes, leva um longo tempo e é gradualmente incorporada a sua aprendizagem. Estes são os três níveis de prática que são realizadas semanalmente: grupo, naipe e individual. Muitas vezes, os alunos são servidos pelos mesmos professores, tanto na prática de grupo como nas aulas individuais, permitindo um rápido progresso, porque o vínculo entre professor e aluno permite que os maus hábitos sejam corrigidos rapidamente e reforçam os bons hábitos constantemente. Neste sentido, aproximam-se os grupos à ideia de Menezes (2005, p. 27), que afirma: "A sociedade não é formada por um conjunto de seres humanos, mas por um conjunto de vínculos".

Estudantes tocam para o público, tanto quanto possível. Isso diminui a pressão de apresentações formais e permite formar uma parte natural de suas vidas como músicos. Então, muitas vezes, os alunos observam as apresentações de seus colegas, permitindo-lhes testemunhar e ser inspirados pelas conquistas de seus pares, e se sentindo parte do sistema.

Desde cedo os alunos estão em contato com diversas orquestras no sistema, da menor para a internacionalmente aclamada Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela. Neste trânsito é que nascem e se fortalecem os vínculos:

O sentido social se ordena, pois, em torno de dois eixos. No primeiro (que se poderia chamar de eixo dos pertecimentos ou da identidade) são medidas as pertenças sucessivas que definem as diversas identidades de classe de um indivíduo. Ele vai do mais individual ao mais coletivo e do menos englobante ao mais englobante. O segundo (que se poderia chamar de eixo da relação ou da alteridade) coloca em ação as categorias mais abstratas e mais relativas do simesmo e do outro, que podem ser individuais ou coletivas. (AUGÉ, 1999. p. 44)

O objetivo principal é fornecer um sistema diário para seus alunos, transformando assim, seu cotidiano em um rito. "O vínculo social que cria o rito deve ser pensável (simbolizado) e gerível (instituído). Nesse sentido, o rito é mediador, criador de mediações simbólicas e institucionais que permitem aos atores sociais se identificar com outros e distinguir-se deles; em suma, estabelecer entre uns e outros

vínculos de sentido (de sentido social)." (AUGÉ, 1998. p. 22) Seguro, feliz e divertido, o incentivo da autoestima e um senso de valor em cada criança. Ele infunde a disciplina sem ser excessivamente rigoroso e assistência não é um problema: as crianças são motivadas para si, seus professores e colegas. O trabalho duro e conquistas reais são cruciais para o sucesso do sistema, no entanto, a diversão está sempre presente.

A maioria dos educadores e líderes de núcleos do sistema eram alunos do programa. Eles entendem o sistema como uma missão social e musical, nutrindo o indivíduo e o músico, além dos já tão mencionados vínculos. Os professores são capazes de dar atenção individual a cada aluno; se perceberem que uma criança tem faltado sem aviso prévio, muitas vezes vão até as residências das crianças para saber as causas de sua ausência.

Segundo Lima (1989), "a educação como tarefa de desenvolver a criança cabe não somente aos educadores, mas também à família e a sociedade". Ao adulto cabe a importante tarefa de tornar efetivas as possibilidades de desenvolvimento da espécie, principalmente proporcionando à criança pequena um contexto de desenvolvimento que priorize as formas de atividades que ela precisa realizar para aprender, que facilite os processos interativos entre as crianças e outras pessoas, que torne acessíveis todos os bens culturais, que permita a experimentação e a exploração próprias da idade. Enfim, que ofereça uma qualidade de ação e interação com a criança de forma que ela possa tirar o máximo proveito das mediações para seu desenvolvimento psicológico. (VALLIM, 2003, p. 33).

O sistema emprega um tempo considerável de trabalho com os pais de seus alunos. Os professores visitam as casas de crianças entre 2 e 3 anos para garantir que os pais compreendam o nível de comprometimento exigido deles. Na medida em que os alunos começam a estudar os seus instrumentos, os professores orientam os pais sobre como apoiar as práticas de criança em casa, aconselhando e incentivando. Se um aluno entra em uma orquestra jovem, recebe um salário. Essa conquista do estudante dá a honra de fazer música, recebe o valor real para a família, a qual não vê a necessidade de retirar a criança do sistema para ir trabalhar.

O sistema tem um currículo nacional que inclui um conjunto sequencial de música. No entanto, o programa pode ser adaptado a cada comunidade. Todo currículo começa com arranjos simples de grandes obras com ótimo resultado

sonoro. Estas obras são muitas vezes reintroduzidas na medida em que a criança faz progressos. Como Gustavo Dudamel (2012) coloca: "Nós vivemos nossas vidas através das obras. Quando tocamos a Sinfonia N º 5 de Beethoven, para nós é a coisa mais importante acontecendo no mundo."

Em 1975, o professor José Antonio Abreu começou a trabalhar para realizar seu sonho de formar uma orquestra que permitiria que estudantes de música praticassem em conjunto. Abreu e oito jovens estudantes da antiga Escola de Música Jose Angel Lamas se reuniram. Chamando os jovens de Caracas (Capital do país) e do interior, especialmente em Maracay e Barquisimeto, Abreu forma a primeira Orquestra Juvenil Nacional da Venezuela, que estreou em 30 de abril de 1975 e que começou a funcionar desde 12 de fevereiro daquele ano. Naquele dia, a orquestra começou uma carreira notável, que levou a Venezuela para os melhores cenários no mundo, e ganhou o Prêmio Internacional de Música da UNESCO, em reconhecimento às realizações e por servir de modelo para juventude do mundo.

A questão levada avante transforma-se afinal num desafio à própria possibilidade de "acreditar em outra pessoa" de algum modo no sentido ordinariamente aceito na frase: Que justificação há para supor que exista afinal outra mente em comunicação com você? Como você pode saber o que seria para outra mente sentir algo, e assim como pode você compreendê-lo? Dá-se então que, somos tentados a dizer que, por "acreditar nele", queremos apenas dizer que tomamos certos sons vocais como sinais de certo comportamento iminente, e que "outras mentes" não são verdadeiramente mais reais que desejos inconscientes. Isto é entretanto, uma distorção. Acreditar em outra pessoa, em autoridade e testemunho, parece ser antes uma parte essencial do ato de comunicação, que constantemente todos realizamos. (AUSTIN, 1989, p. 46)

Para que todos pudessem acreditar em Abreu, primeiramente, o maestro precisou acreditar em todos. A orquestra é um poderoso ímã para jovens venezuelanos. A música encontrada na Sinfônica Juvenil apresentou uma maneira de jovens economicamente desfavorecidos e ao público em geral, a começar a apreciar a beleza de uma obra de Tchaikovsky, Mozart e também a bem executada música de Berlioz. No entanto, as conquistas são resultados dos esforços constantes e da ética de trabalho. Jose Antonio Abreu e El Sistema exemplificam o que pode ser alcançado através do esforço constante e dedicação.

### 3.15 Orquestra Juvenil Teresa Carreño

A Orquestra Juvenil Teresa Carreño da Venezuela (SJTCV) nasceu em setembro de 2007 como uma nova promessa do Sistema de Orquestras e Coros de Jovens e Crianças da Venezuela, fundada pelo maestro José Antonio Abreu. Seus 160 membros, dos jovens entre 14 e 20, são herdeiros de duas gerações de músicos venezuelanos, que colocaram sua fé em um projeto de arte social que tem 37 anos de história.

A SJTCV é uma representação da geração musical do país que se ergue entre a Orquestra Sinfônica Simón Bolívar e a Orquestra Jovem Nacional da Venezuela.

Desde sua criação, SJTCV foi dirigida pelo mestre Ulysses Ascanio, membro fundador do Sistema; e por renomados maestros internacionais, como os convidados Claudio Abbado e Simon Rattle e o venezuelano Gustavo Dudamel, Eduardo Marturet e Christian Vasquez.

Também tem sido elogiado por músicos como Itzhak Perlman e Pinchas Zukerman, violinistas, o violoncelista Yo-Yo Ma, pelos cantores Mirella Freni e Juan Diego Florez, pela maestrina de coral Maria Guinand, o renomado compositor contemporâneo Krzysztof Penderecki e por instituições musicais como a Orquestra Sinfônica de Chicago, a Filarmônica de Berlim e do New England Conservatory, entre outros.

Em 2009, o SJTCV ofereceu um concerto com Gustavo Dudamel, transmitido ao vivo durante a premiação do Prêmio TED para o maestro José Antonio Abreu. Naquele mesmo ano ele foi escolhido por Plácido Domingo para acompanhar o seu último concerto na Venezuela, sob a batuta de Eugene Kohn.



Figura 23 – Orquestra Sinfônica Juvenil Teresa Carreño

Fonte: *Disponível em:* <a href="http://classicalmusic.southbankcentre.co.uk/2010/09/30/teresa-carreno-youth-orchestra-the-tour-has-begun-and-is-coming-here-soon/">http://classicalmusic.southbankcentre.co.uk/2010/09/30/teresa-carreno-youth-orchestra-the-tour-has-begun-and-is-coming-here-soon/</a>> *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

Em 2010, a Orquestra Juvenil faz sua primeira turnê internacional em vários países europeus, juntamente com o maestro Christian Vasquez, atuando na Alemanha, no Festival Beethoven de Bonn e no Teatro da Filarmónica de Berlim, na Holanda, no Concertgebouw de Amsterdã; na Áustria, no Grande Salão do Konzerthaus de Viena, na Espanha, no Auditório Nacional de Música em Madrid e no Reino Unido no Southbank Centre, em Londres.

#### 3.16 Maestro Jose Antonio Abreu

El Sistema ganhou o nome de Fundação Estadual do Sistema Nacional de Orquestras Juvenis e Infantis da Venezuela, FESNOJIV, em 1996, com a intenção de promover e desenvolver as orquestras que a própria fundação criou e continua criando em Caracas e em todo o território nacional e para implementar as atividades

e programas de formação e treinamento dos membros dos grupos .Em 2011, a FESNOJIV foi renomeada e rebatizada para Fundação Musical Simón Bolívar (FundaMusical Bolívar), para ser o órgão do Sistema Nacional de Orquestras e Coros Jovens e Infantis da Venezuela, continuando os benefícios que ela proporciona às crianças, adolescentes e jovens no aspecto individual e do impacto que tem na família, comunidade, e, portanto, na sociedade.

Nas últimas duas décadas, orquestras sinfônicas regionais profissionais, derivadas do sistema, tornaram-se instituições independentes estaduais, fundações patrocinadas que se reuniram na Federação das Orquestras Sinfônicas Regionais da Venezuela.

Muitas agências e organizações internacionais reconhecem El Sistema como um programa de educação musical único, digno de ser implementado em todas as nações do mundo e, principalmente, nos países que procuram reduzir os seus níveis de pobreza, o analfabetismo, a marginalização e a exclusão em crianças e jovens. Com isso, em mais de 25 países foram criados programas de educação musical que seguem o modelo venezuelano. El Sistema inspirou a OEA para promover a criação da Orquestra Jovem das Américas (que estreou em 2000 em Nova York).

Em novembro de 1995, a UNESCO designou o Maestro José Antonio Abreu como um delegado especial para o desenvolvimento de um sistema global de orquestras e coros de jovens e crianças, a fim de promover e divulgar a nível mundial o modelo venezuelano.

Em 2009, a FESNOJIV, em conjunto com o New England Conservatory of Music, o TED TED Prize e Quincy Jones Musiq Consortium, entre outros, criaram uma rede de apoio chamado El Sistema EUA, a fim de fornecer informações completas sobre a filosofia e metodologia utilizada pelo sistema, e uma variedade de recursos, pessoas e organizações ao redor do mundo para trabalhar na criação e expansão de programas inspirados no El Sistema. A primeira iniciativa do El Sistema EUA é um programa de pós-graduação para jovens talentosos músicos que querem tornar-se embaixadores de El Sistema e que estão empenhados em desenvolvê-lo fora da Venezuela.

Abreu, venezuelano, criador e fundador do Sistema Nacional de Orquestras e Coros Jovens e Infantis da Venezuela, pode ser definido como o homem fundamental e decisivo no desenvolvimento histórico deste projeto na Venezuela, que tem como tarefa realizar um horizonte musical.



Figura 24 – José Antônio Abreu, fundador do projeto "El Sistema"

Fonte: Disponível em: <a href="http://www.myhero.com/go/hero.asp?hero=elder\_maestro\_AP">http://www.myhero.com/go/hero.asp?hero=elder\_maestro\_AP</a> Acesso em:12 de Abril de 2012

Seu currículo inclui títulos intelectuais e profissionais de professor, mestre, compositor, Intérprete, diretor de orquestra e organista cravista e pianista (obtido na Escola de Música José Angel Lamas de Caracas). Graças ao seu amor e dedicação ao estudo e seu desejo de ser um profissional completo, simultaneamente com a sua dedicação à música, Abreu recebe o título de economista (na Universidade Católica Andres Bello) e Ph.D em Economia Petrolífica (na University of Pennsylvania). Estas realizações acadêmicas lhe permitiu distinguir-se como professor universitário, planejador e consultor econômico, e servir em posições de Diretor de Planejamento da Cordiplan<sup>15</sup> e Assessor do Conselho Nacional de

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Escritório Central de Coordenação e Planejamento da Presidência da República Venezuelana.

Economia, e além de ter sido Ministro de Estado da Cultura, Presidente do Conselho Nacional de Cultura e Deputado do Congresso Nacional da República Venezuelana.

O que se procurou destacar neste capítulo foi a descrição da trajetória do El Sistema, além do desvelamento de seu processo como um promotor da linguagem musical que, como toda e qualquer linguagem, pode possibilitar a formação de vínculos comunicativos. Ao se tratar de uma linguagem artística, a complexidade da música permite perceber um intrincado processo de intercâmbio cultural, no qual os indivíduos participam efetivamente. Todos saem transformados.

É perceptível, na evolução dos músicos através dos núcleos, uma escala piramidal, na qual se estimula a busca pela excelência. No próximo capítulo, chegaremos ao topo desta pirâmide: a Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela e, finalmente, o maestro, hoje também mito, Gustavo Dudamel.

4 ORQUESTRA SINFÔNICA SIMÓN BOLÍVAR E GUSTAVO DUDAMEL:

Das mimeses ao mito

### 4.1 A Orquestra

Foi escolhido, em 12 de fevereiro de 1975, por um grupo de músicos que decidiram dar vida à Orquestra Juvenil Simón Bolívar da Venezuela, um grupo que, desde a sua gênese, reuniu o talento e a mística de jovens de toda a Venezuela. Lutavam pelo mesmo ideal, o de dar oportunidade para todos. Marcondes (1997, p. 20) diz que "a ideologia pertence sempre a um grande grupo de pessoas, nunca a um sujeito separadamente". Sob a mesma ideologia, portanto, conquistaram o que hoje é a melhor representação do Sistema Nacional de Orquestras Jovens e Infantis da Venezuela: uma grande orquestra.

Seus naipes são de artistas que mais se destacaram dentro do projeto. O Maestro José Antonio Abreu, fundador do projeto, e líder na conquista deste ideal, foi capaz de realizar esta tarefa que rompeu com os métodos tradicionais de educação musical, o que foi aprendido na criação de uma orquestra com a intenção de profissionalizá-la<sup>16</sup> na Venezuela.

Embora consista essencialmente de seus músicos fundadores, foi concebido um processo competitivo de adesão ao grupo, o qual apura a seleção de músicos,

\_

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> A Simón Bolívar foi liderada por renomados maestros, como Eduardo Mata, Zubin Mehta, Jerzy Semkov, Mstilav Rostropovich, Krisztof Penderecki, Stanislaw Wisloski, Shunsaku Tsutsumi, Manuel Galduf, Theo Alcantara, Peter Magg, Sung Kwak, Maximiano Valdes, George Cleve, Enrique Diemecke, Simon Blech, Edmon Colomer, Carl St. Clair, Jaime Laredo, Eduardo Diazmuñoz, Keri-Lynn Wilson, pelos brasileiros: Roberto Tibiriçá, Issac Karabitchevsky e Silvio Barbato. Ela apresenta-se regularmente sob a batuta do diretor artístico e venezuelano Gustavo Dudamel. Entre os mais destacados solistas que acompanharam a orquestra estão nomes como Alicia de Larrocha, Philippe Entremont, Webb Charles, Lazar Berman, Schlomo Mintz, Ricci Rugiero, Vladimir Spivakov, Szeryng Henrik, Pinchas Zukerman, Rostropovich Mstilav, Jean-Pierre Rampal, Luis Rossi, Maurice André, Rafael Puyana, Cho-Liang Lin, Horacio Gutierrez, Ilya Kaler, Mark Seltzer, Montserrat Caballé, Aprile Millo, Renata Scotto, June Anderson, Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Aquiles Machado, Inês Salazar, Ruggiero Raimondi, Seigi Kagayama, Frank Fernandez, Danielli Binelli, Dmitri Sitkovetsky, Jaime Laredo, Sharon Robinson, Joaquin Achucarro, Jose Van Dam, Gabriela Montero e Paquito D'Rivera, bem como grupos como o Empire Brass, Blazer Holanda Ensemble, Brass Sonus, Chick Corea e seu Trio, entre outros.

com idades entre 20 e 45 anos. Além de profissionalizar a orquestra, dando assim, oportunidade aos músicos, a hoje não mais Orquestra Sinfônica Juvenil da Venezuela Simón Bolívar, e sim agora somente Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela, tem como uma de suas diretrizes realizar uma série de apresentações benéficas para as instituições sócio-culturais<sup>17</sup>; festivais de jovens maestros e instrumentistas; e concertos educacionais, com a difusão do repertório venezuelano e latino-americanos como uma premissa<sup>18</sup>. Para Martin-Barbero (2003, p. 13):

Do lado da comunicação, o que hoje necessitamos pensar é um processo no qual o que está em jogo já não é a dessublimação da arte, simulando, na figura da indústria cultural, sua reconciliação com a vida, como pensavam os frankfurtianos, e sim a emergência de uma razão comunicacional, cujos dispositivos – a fragmentação que desloca e descentra, o fluxo que globaliza e comprime, a conexão que desmaterializa e hibridiza – agenciam mudanças do mercado da sociedade.

A Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela, a partir dessa premissa de sempre tocar em comunidades diferentes, inclusive com concertos didáticos, faz

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> A orquestra continua cultivando as apresentações sócio-culturais, apesar de já ter excursionado pela Europa em locais de prestígio, tais como Anton Phillipzaal Haia, Concertgebouw de Amsterdã e no Royal Festival Hall em Londres, no qual não deixou de apresentar, como trabalho de divulgação, a Cantata Criolla, criada pelo compositor venezuelano Antonio Estévez. A sua qualidade tem sido demonstrada em locais como o Teatro Real de Madrid Opera, o Palau de la Musica em Barcelona, o Grande Salão da UNESCO, em Paris, o Teatro Colón em Buenos Aires, o Teatro Solis, em Montevidéu, o Teatro Municipal no Rio de Janeiro, na Sala São Paulo, no Teatro Nacional Heitor Villa-Lobos de Brasília, no Teatro Colón em Bogotá, no Anfiteatro Grande da Universidade Sorbonne, em Paris, o Teatro Municipal de Santiago do Chile e do Teatro de Viña del Mar no Chile. Ela já se apresentou em festivais como o Aberdeen, na Escócia, Florença e Veneza das Américas em Porto Rico; Tanglewood, em Boston e Radio France em Montpellier. Em 1991 fez uma turnê no Japão, onde ele se apresentou no Symphony Hall, em Osaka, Século Hall, em Nagoya, Kobe Municipal Orchard Hall e Bunkamura Hall, em Tóquio. Em 1992 ele participou do Festival no Teatro Cervantes Netzahualcoyolt Cidade do México e Guanajuato, sob a batuta do Maestro Eduardo Mata. No mesmo ano ela se apresenta nas cidades espanholas de Santander, Sevilha, Huelva e Valencia, e por ocasião dos quinhentos anos da descoberta da América.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> A Orquestra assumiu trabalhar com uma seleta coletânea de repertório latino-americano, com a assinatura de um contrato para gravar uma série de CDs com a gravadora americana Dorian Recordings, sob a batuta do eminente maestro Eduardo Mata, Enrique Diemecke, Maximiano Valdés e pelo regente Keri-Lynn Wilson.

a união do que antes era visto somente como *para eruditos*, trazendo, assim, uma forma musical complexa para a sociedade em geral. Isto significa uma troca cultural, uma hibridização, no conceito de Canclini (2008), e converge a música orquestral para a popular. Utilizamos Martin-Barbero (2003, p. 16) para explicar o processo:

O esquema move-se em dois eixos: o diacrônico ou histórico de longa duração – entre Matrizes Culturais e Formatos Industriais – e o sincrônico: entre Lógicas de Produção e Competências de Recepção ou Consumo. Por sua vez, as relações entre Matrizes Culturais e Lógicas de Produção encontram-se mediadas por diferentes regimes de institucionalidade, enquanto as relações entre Matrizes Culturais e Competências de Recepção ou Consumo estão mediadas por diversas formas de sociabilidade. Entre as lógicas de Produção e os Formatos Industriais medeiam as tecnicidades e entre os Formatos Industriais e as Competências de Recepção ou Consumo, as ritualidades.

Este esquema diacrônico e sincrônico se encaixa no caso dessa Orquestra, sendo o diacrônico mediado pelo regime institucional, ligado à ideologia implantada no projeto. A própria Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela representa parte dos resultados gerados sob a ideologia de seu sistema. Marcondes (1997, p. 21) diz que "a ideologia vive fundamentalmente de símbolos. Ela trabalha com símbolos e é formada por estereótipos". Já o esquema sincrônico, no caso dessa Orquestra, está inteiramente envolvido com as ritualidades, que acontecem nos concertos, e no formato em que ela é consumida pelo público venezuelano. Contrera (apud GEBAUER; WULF, 2004, p. 10) diz que essas ritualidades são, na verdade, habilidades miméticas, ou seja, "fazer-se reconhecer por meio da experiência comum dos códigos partilhados, da comunhão dos gestos e das experiências de espelhamento". Quando se assiste a um concerto, este está repleto de simbologias. A luz se apaga, deixando como único foco o palco, o traje usado pelos músicos, sempre de gala, a submotricidade da plateia; são atos importantes que remetem a uma percepção apurada do espetáculo. Mais do que isto, criam uma ambiência, uma semiosfera, que permite vivenciar um rito.

### 4.2 A mimese orquestral

Há um cerimonial característico para a plateia, como a submotricidade e o momento específico de bater palmas, que não é necessariamente quando todos os músicos param de tocar (induzindo a quem não conhece a peça, pensar que a música acabou). Uma tosse durante o espetáculo é mal vista pelo resto do público, já que atrapalha a compreensão da apresentação. Em uma sala de concertos, não conhecer os protocolos, leva um indivíduo a não criar vínculos com o local, porém, no El Sistema, as crianças são preparadas e incentivadas desde muito cedo a entender as simbologias, se identificar com o local, fazendo assim, parte da ritualidade.

O ambiente escuro com luz somente no palco faz com que todas as atenções sejam voltadas aos músicos, que usam vestimentas de gala como alegoria ao respeito e à erudição do espetáculo. O *Spalla*<sup>19</sup> entra sozinho, mostrando a importância de seu cargo, o assistente do maestro. É o momento de afinar a orquestra. O *Spalla* pede a nota lá para o oboísta<sup>20</sup>, que sempre toca o lá com 440 vibrações por segundo<sup>21</sup>. Depois do lá, é hora de afinar as outras notas, cada instrumento com sua peculiaridade. Por alguns segundos, parece um caos sonoro. Logo em seguida vem o silêncio. Entra o maestro. A orquestra se levanta como reverencia. Todos esses hábitos estabelecem, pela redundância, o rito.

Quando o concerto começa, leva o espectador à fruição musical. A partir do som emitido, induz os órgãos de audição humana a uma série de sensações. A fruição torna-se distinta de outras artes como da literatura, da pintura, da escultura,

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Spalla é o principal violino de uma orquestra. Em escala de importância está abaixo somente do maestro.

 $<sup>^{20}</sup>$  É estabelecido que, em uma orquestra sinfônica, o oboé é o responsável por oferecer a nota lá como referencia para os demais músicos.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> O ouvido humano distingue de 16 a 3600 vibrações por segundo. Fora deste campo, está o ruído ou o inaudível.

na música, já que a apresentação tem dois níveis artísticos, o da obra e o do intérprete, o que faz com que cada espetáculo seja diferente.

Se o prazer sentido durante o espetáculo [...] passa por uma baixa das defesas do ego, pelo recuo narcísico e pela complacência fantasmática, um paradoxo suplementar da percepção [...] permite, entretanto, definir essa última como uma abertura excepcional a outrem – excepcional em dois sentidos: porque é rara e porque é de uma intensidade notável. (AUGÉ, 1998, p. 103)<sup>22</sup>

A percepção da melodia, da harmonia e do ritmo independente de ser racionalmente ou somente pela intuição leva a duas categorias de sentimento, ou a depressão ou a excitação.

A frequência desde muito cedo aos ritos da música leva os participantes à incorporação destes ritos como um hábito, um modo de compreender e de se vincular, que é levado aos seus – a família – e que é compartilhado com o grupo, os outros músicos com os quais convivem.

Pode-se afirmar que este compartilhar de aprendizado, ritos, fruição e vinculação, torna-se efetivo nas salas de concertos. Martin-Barbero (2003, p. 17) complementa dizendo que:

A sociabilidade, gerada na trama das relações cotidianas, que tecem os homens ao juntarem-se, é por vez lugar de ancoragem da práxis comunicativa e resulta dos modos e usos coletivos de comunicação, isto é, de interpelação/constituição dos atores sociais e suas relações (hegemonia/contra-hegemonia) com o poder. Nesse processo as Matrizes Culturais ativam e moldam os habitus que conformam as diversas Competências de Recepção. A institucionalidade tem sido, desde sempre, uma mediação densa de interesses e poderes contrapostos, que tem afetado, e continua afetando, especialmente a regularização dos discursos que, da parte do Estado, buscam dar estabilidade à ordem constituída e, da parte dos cidadãos — maiorias e minorias — buscam defender seus direitos e fazer-se reconhecer, isto é, re-constituir permanentemente o social.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Augé refere-se a um espetáculo de cinema, porém os sentidos são semelhantes em uma sala de concertos.

### 4.3 A orquestra como integração

A Orquestra é formada hoje por membros fundadores, que antes da ideia de se unirem para formarem essa orquestra, eram, em geral, como contam os próprios músicos à autora, marginalizados no meio musical. Gebauer; Wulf (2004, p. 13) dizem que "em contraposição aos outros seres vivos, não basta aos homens estar no mundo. Eles precisam tornar-se parte dele e tomar parte nele". Eram músicos sem oportunidade de tocar em uma orquestra, quanto mais, se profissionalizarem por uma delas. Os demais membros vieram do próprio projeto, dando assim, oportunidade para que todos possam acreditar em poder vivenciar a música como profissão.

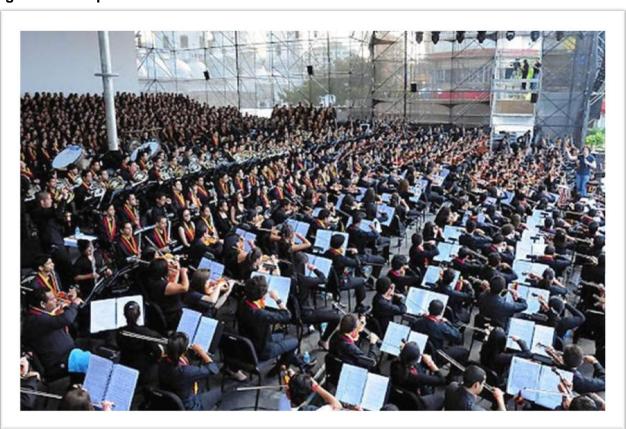


Figura 25 - Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela

Fonte: Disponível em: <a href="http://www.berliner-philharmoniker.de/en/orchester/">http://www.berliner-philharmoniker.de/en/orchester/</a> Acesso em: 30 de maio de 2012

Hoje, a Orquestra abriga tantos músicos que, para facilitar a organização, é dividida em duas<sup>23</sup>: Orquestra A e Orquestra B, as quais são unidas para realizar grandes repertórios, porém, em seu cotidiano, proporciona folga aos músicos, já que, enquanto uma toca, o outro descansa, dando assim, oportunidade para os músicos estudarem, darem aulas, e ao mesmo tempo, de poderem fazer parte da Orquestra. Somam-se no total cento e oitenta e um músicos, sendo noventa e um músicos nas cordas, trinta e um nas madeiras, quarenta e dois nos metais, e dezessete entre percussão, harpas e piano.

A Orquestra conta com uma grande infraestrutura, desde uma boa sala de ensaio (A sede da Orquestra é a Ação Social Através da Música) à estrutura didática para seus membros, já que desde 2001, os músicos líderes dos núcleos de todo o país estão integrados na OSSBV e continuam a sua formação com o apoio de instituições internacionalmente reconhecidas de ensino superior<sup>24</sup>.

O tamanho da orquestra impressiona qualquer público, a quantidade de som, também, porém a qualidade é realmente um grande diferencial desta orquestra. Apresentando-se por diversos países, as turnês nacionais e internacionais fazem parte do cotidiano dos músicos.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> As orquestras profissionais, com carga horária muito alta, costumam usar o sistema de revezamento entre seus músicos, para que eles possam ter folgas, não os sobrecarregando. A Orquestra Sinfônica Brasileira conta hoje 66 músicos, porém não conta com um quadro de músicos suficiente tipo de (disponível para esse revezamento http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=musicos acesso: 30 de maio de 2012), a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, é a que a autora considera a mais importante e com maior números de concertos do país, hoje tem em seu quadro cento e sete músicos, e essa orquestra respectivo revezamento (disponível http://www.osesp.art.br/portal/osesp/musicos.aspx?m=orquestramusicos&contexto=orquestra acesso em: 30 de maio de 2012), a Filarmônica de Berlim, uma das mais conhecidas orquestras do mundo conta hoje com cento e vinte seis músicos (disponível em: http://www.berlinerphilharmoniker.de/en/orchester/ acesso em: 30 de maio de 2012). Esses dados só são importantes para que se entenda que a Orquestra Sinfônica Simón Bolìvar da Venezuela é maior do que as orquestras padrões, mostrando que seu intuito é dar oportunidade.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Os membros da Orquestra Acadêmica do Programa tiveram o privilégio de participar de master classes com orquestras de prestígio, grupos e conservatórios do mundo, incluindo solistas da Orquestra Filarmônica de Berlim, o Conservatório de Sibelius da Finlândia, da Academia Bach de Stuttgart, o New England Conservatory em Boston, Conservatório de Frankfurt, entre outros.

### 4.4 A turnê pelo Brasil

A última turnê da Orquestra pelo Brasil aconteceu em junho de 2011, ela passou por quatro cidades, fazendo sete apresentações, em nove dias, sendo que apenas no último tiveram folga.

A primeira cidade foi Salvador, na qual há um projeto social que é baseado no projeto El Sistema, o NEOJIBÁ (Núcleos Estaduais de Orquestras Jovens e Infantis da Bahia). Neste projeto, há uma orquestra que também segue os passos da Orquestra Sinfônica Simón Bolívar da Venezuela, e que teve o privilégio de assistir o ensaio e depois se apresentar para ela.



Figura 26 – Concerto em Salvador

Fonte: a autora (Concerto realizado em 18 de junho de 2011 em Salvador – BA)

O ensaio aconteceu depois de poucas horas que a Orquestra estava no Brasil. Quatro horas de ensaio, e depois, surpreendentemente, todos os músicos da orquestra venezuelana, mesmo tendo passado a hora do almoço, sentaram na

plateia e assistiram a Orquestra do Neojibá tocar com todo o respeito e entusiasmo, mostrando assim o quanto valorizam o aprendizado, e o sistema a que eles pertencem. E poucas horas depois, pela noite, aconteceu o concerto.

Em seguida a Orquestra viajou para São Paulo, onde, realizou um concerto no interior do estado, em Paulínia, e mais três na capital, na "Sala São Paulo". Vários músicos aproveitaram a viagem para participarem de master-classes, ou aproveitaram para conhecer lojas e luthiers de seus instrumentos na cidade. Em São Paulo, foi a primeira cidade desta turnê em que a Orquestra tocou dois repertórios distintos. No primeiro dia, repetiram o repertório de Paulínia, a sétima sinfonia de Mahler, com a qual, nas cordas, estavam em sua totalidade, quanto aos sopros, estavam os da Orquestra A. No último dia, fez-se o mesmo repertório de Salvador, mais uma vez com as cordas completas, e nos sopros, então a Orquestra B. Nessa divisão fica bem claro que a intenção da FundaMusical Bolívar é bem específica em não sobrecarregar os músicos, já que, os músicos de sopros, têm mais exposição, e por isso requerem mais folgas.

No Rio de Janeiro, aconteceram duas apresentações no "Theatro Municipal do Rio de Janeiro", uma com cada repertório. Depois a orquestra conquistou uma folga geral de um dia.

#### 4.5 A orquestra em sua rotina

Já na Venezuela, a rotina é diferente. Lá, as cordas também entram no revezamento, fazendo assim, com que todos tenham folgas. Os ensaios acontecem num período maior do que os das orquestras brasileiras, que têm como padrão: três horas de ensaio diário, com um intervalo de 20 minutos. Na Venezuela, os ensaios são de quatro horas, o que demonstra que apesar da oportunidade, a dedicação e o esforço de cada um conta com o resultado que a orquestra apresenta.

A oportunidade que o El Sistema proporciona à sociedade é de que todos possam se sentir capazes. Gramsci (1988, p. 7, 8) explica que todos os seres humanos são intelectualmente ativos. Para o autor, não existem intelectuais e não-intelectuais. Para Gebauer; Wulf (2004, p. 117) o homem "mesmo que frequentemente influenciado, caracterizado, socializado e controlado pela sociedade, tem como característica principal o acolher e o projetar o mundo no seu interior como ser pensante".

O projeto social El Sistema, proporcionou à população venezuelana uma orquestra na qual pessoas excluídas do circuito profissional passam a ser exemplos.

A mimese social é caracterizada através da referência de um mundo construído ao outro, e através de um caráter representativo, demonstrativo ou condutivo. A referência é uma apropriação metafórica ou literal no sentido de uma integração de caracteres de um outro mundo no próprio mundo. Fazer referência e demonstrar não devem ser pensados como dois atos separados, eles constituem dois graus do mesmo ato ligados um ao outro: um grau primário da recepção e da própria forma de um outro mundo, assim como um grau secundário sobre o qual se dá distanciadamente a relação com o "primeiro mundo" remodelado. O demonstrar cria um novo contexto, um tipo de moldura, que dá à ação em geral um novo significado sobreposto, tomando aquele original, mas transformando-o. (GEBAUER; WULF, 2004, p. 119).

A Orquestra se apresenta no mundo, mas principalmente no seu país, na Venezuela, fazendo-se assim, como referência a quem a assiste, já que várias crianças sonham ter como profissão a música, pois a partir dos concertos da OSSBV cria-se uma identidade. Hall (2001, p. 38) explica que "a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento". Observamos então, que ao longo do crescimento das crianças venezuelanas, quanto mais elas assistem a uma orquestra, mais elas vão se identificando com o seu texto, e mais elas vão mimetizando-a.

Aqui, podemos dizer que segundo Bystrina (1995, p. 7) as crianças fazem com que a música faça parte da sua segunda realidade, e em seguida, que elas

incorporem a primeira realidade<sup>25</sup>. Gebauer; Wulf (2004, p. 125) explicam que "a mimese social não é nenhum processo interior; ao contrário, ela se expressa no agir", o que faz com que a mimese esteja sempre na primeira realidade.

Porém, a sociedade precisa contar com uma segunda realidade, na qual haja um texto imaginativo – criativo, porque, segundo Contrera (1996, p. 40) é nele que inclui-se um processo de motivação, em diferentes graus, estando eles mais ou menos evidentes: "dentre muitos textos que perfazem esse perfil estão os sonhos, as histórias fabulosas, os mitos" (CONTRERA, 1996, p. 40). A autora ainda cita Jung, dizendo que "os mitos são os sonhos de uma cultura".

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, *ab initio*. Mas contar uma história sagrada equivale a revelar um mistério, pois as personagens do mito não são seres humanos: são deuses ou Heróis (ELIADE, 1992, p. 84).

Contrera (1996, p. 45) complementa explicando que o mito é somente um relato, uma narrativa, com caráter metafórico. Para isso, usa-se o conceito do arquetípico, de Jung (1986, p. 73):

Os arquétipos são formas de apreensão, e todas as vezes que nos deparamos com formas de apreensão que se remetem de maneira uniforme e regular, temos diante de nós um arquétipo, quer reconheçamos ou não seu caráter mitológico.

Os rituais são as formas mais claras de perpetuação de um mito. A Orquestra Sinfônica Simón Bolívar foi mitificada, e nela a figura com um arquétipo mais forte se sobressai, assim o maestro é transformado na figura de um herói.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> A primeira realidade corresponde ao cotidiano e a segunda realidade se caracteriza pela realidade imaginária.

## 4.6 O maestro

O maestro ocupa um lugar de destaque em uma orquestra. É a figura mais vista, alocada no plano mais elevado do palco, central, mediador da comunicação entre o compositor e a orquestra e também entre a orquestra e o público. É médium, ou seja, além de meio, uma espécie de detentor de um poder mágico que lhe permite mediar a própria transcendência, já que faz da música enlevo, transe. No rito, equivale ao padre no cerimonial religioso. É o condutor da partes do ritual. Também trata-se da figura mais midiatizada. Dá entrevistas, destaca-se nas transmissões audiovisuais em geral de um concerto.

Gustavo Dudamel é hoje o maestro mais conhecido da Venezuela. Notícias de seu talento espalharam-se pelo mundo depois de seu triunfo na primeira edição do concurso para regentes Gustav Mahler, organizada pela Sinfônica de Bamberg em maio 2004. Nascido em 1981, em Barquisimeto, Venezuela, começou seus estudos musicais com violino no projeto El Sistema. Durante um ensaio de orquestra em 1996, no qual o maestro estava atrasado, Dudamel, até então um dos violinistas da orquestra, se levanta e começa a regê-la. No começo, todos pensam numa brincadeira, mas depois de poucos minutos, a orquestra se rende ao talento do novo maestro. A partir de então, Gustavo Dudamel começa a ter aulas de regência orquestral e no mesmo ano foi nomeado Diretor Musical da Orquestra de Câmara Amadeus e em 1999, ele assumiu a direção musical da Orquestra Sinfônica Simon Bolívar da Venezuela. Desde então, conquistou inúmeros prêmios<sup>26</sup>.

Gustavo Dudamel<sup>27</sup> teve sua primeira gravação: a quinta e sétima sinfonia de Beethoven, regendo a Orquestra Sinfônica (na época Jovem) Simón Bolívar, que foi lançada mundialmente em setembro de 2006, e recebeu o Prêmio Eco 2007 na

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Gustavo Dudamel ganhou o Prêmio de Latinidade da União Latina, pelas contribuições culturais à vida latina (2007), foi premiado pela Royal Philharmonic Society Award 2007, com o prêmio Jovens Artistas, ganhou o "Príncipe de Astúrias das Artes 2008", entre outros.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Gustavo Dudamel é um artista exclusivo da Deursche Grammophon desde 2005.

Alemanha, e Artista Revelação do Ano. Sua segunda gravação com a orquestra, 5 a Sinfonia de Mahler foi lançada em maio de 2007, e este CD foi escolhido como o único álbum clássico no iTunes sob o título de Grande Sucesso.

Gustavo Dudamel tornou-se um herói nacional, representando e divulgando seu país pelo mundo. Ele, através dos ritos, incorpora a representação do arquétipo de herói e retrata-se no mito. Os mitos são, muitas vezes, uma releitura ou adequação, já que há uma busca do homem para tratar sua condição. Dudamel representa a exteriorização do posicionamento social, no qual há novos ideais de relacionamento humano, há sonhos e esforços para um "Reformador"; representa honra, prestígio, fama, já que ele alcança uma posição pública; o sentido de relação humana numa base de dar e receber, um "Semeador do Solo", talvez até a própria "Semente" a qual serve de substancia social para elaborar um destino com riquezas e posses, não somente materiais, como também espirituais e intelectuais. Dudamel está revestido por muitas camadas de textos (LOTMAN, 1978).

Gustavo Dudamel está repleto de signos, aqueles associados à música (a batuta, a casaca, a cabeleira encaracolada) e à sua figura de maestro, mas também nele habita o latino americano pobre, do submundo, colonizado, sem esperança de desenvolvimento ou democracia, o estereótipo do sem-história – comparado ao modelo eurocentrista – sem cultura. Por outro lado, é aquele que cultivou a música, pelo esforço, pela disciplina, pela insistência, para trás, a infância pobre e se tornou músico e depois maestro, ou seja, um herói venezuelano, latino-americano e universal.

O pai de Dudamel era trombonista, portanto a música como texto cultural já era parte da vivência do futuro maestro desde a infância. Ele mimetiza a jornada do herói, que vence inúmeros obstáculos para atingir, por seu esforço, algo praticamente impossível para alguém com suas origens. Também nele está outra imagem: a do maestro reconhecido, de sucesso estrondoso, recorrente nas mídias, mas humilde, amigo, informal, gentil, atencioso e sutil. Estas múltiplas imagens se combinam e, complexamente, na junção de camadas e camadas de texto, reforça a camada do mito.

Dudamel torna-se mais mito por ser tão humano. Possibilita a criação de uma identidade tanto com os músicos que rege quanto com o povo venezuelano. Ele é mimetizado por aqueles que desejam alcançar o seu sucesso.

Da mesma maneira que os mitos da mídia, Dudamel produz mimetismos dos mais nobres aos mais banais. Os músicos não querem apenas tocar como Dudamel. Não querem apenas ter o mesmo sucesso que Dudamel. Chegam a querer o corte de cabelo do maestro. Quando da vinda da Orquestra ao Brasil, em pesquisa observatória, a autora observou a recorrência do mesmo corte de cabelo entre os músicos, que era o corte de cabelo do maestro Gustavo Dudamel. E com ele, também tornam-se mitificadas as figuras dos músicos de todo o projeto El Sistema, à medida em que são exemplos de superação, de talento, de reconhecimento, sobretudo de transformação, ao exporem novas camadas sobre as camadas de segregação, esquecimento e fracasso que um dia puderam estar como único modo de visualizar os indivíduos que hoje podem sonhar com um pouco mais. Além de sonhar, produzem sonhos. Fazem com que outros queriam sonhar junto. São mediadores comunicacionais, criadores de vínculos e de esperanças.

Talvez o mito seja justamente a concretização desta possibilidade: a da manutenção dos sonhos.



Figura 27 - Gustavo Dudamel e a autora

Fonte: Foto realizada para a autora em 18 de junho de 2011.

**5 RESUMO DA ÓPERA** 

A ópera se caracteriza por sua intertextualidade. Dramática em essência, parte da literatura e se constitui em uma narrativa em que personagens se debatem em uma intriga. Toda intriga possui um início, um clímax e um desfecho. Para ganhar corpo e vir a público, de literatura, a ópera se traduz em peça musical. É no palco, com os cantores e a orquestra, que ocorre a mediação entre o texto original da ópera, a composição e o público.

O intertexto pressupõe a relação entre dois ou mais textos, ou seja, de um texto original, em um processo de releitura, de diálogo, de paráfrase, de citação, de transformação, surge um novo texto, no qual restam rastros ou restos do primeiro, o original.

De sua origem, a música, a autora deste projeto ousou um diálogo com a comunicação. Do oboé às mídias, conceitos, teorias, vocábulos, puro estranhamento.

Como em uma ópera, dá-se início a uma narrativa na qual a heroína junta-se a outros personagens e vive tramas delirantes, transpõe obstáculos aparentemente impossíveis e, quando tudo parece solucionado, vem o nó no enredo, e a surpresa é que o desfecho ainda está muito distante de ser alcançado. Novos obstáculos e novas ideias se somam àquelas já consolidadas e aos inúmeros recomeços.

Trata-se de uma ópera fenomenológica, que precisou ser experimentada no corpo a corpo, no dia a dia com os músicos do El Sistema e com os teóricos da comunicação e da cultura.

Richard Wagner compôs o Ciclo: "O Anel de Nibelungo". Trata-se de quatro óperas, cada uma com seu enredo individual, mas que se complementam uma a outra.

A conclusão a que se chega é que este projeto compõe uma das óperas deste Ciclo, do qual, neste caso, o protagonista é o projeto El Sistema. A autora, narradora, mediadora e curiosa, buscou investigar os fenômenos da comunicação como vinculadores duradouros. A música, personagem de óperas anteriores deste mesmo Ciclo, é o elemento que vincula a ópera anterior a esta, em execução – pois

não podemos considerá-la finalizada, já que um novo anel se dispõe a dar continuidade ao processo – quem sabe um doutorado?

Do tecido original que compunha esta pesquisadora resta pouco e resta muito. Hoje, o que a compõe é um intertexto em que inúmeras vozes ecoam em uma melodia ora harmônica, ora dissonante; ora confortável aos ouvidos, ora inquietante, mas, sobretudo, uma voz mestiça, polifônica, ciente da necessidade do diálogo.

O que inicialmente provocou estranhamento, a música inserida na área da comunicação e da cultura, ao logo do processo tornou-se uma evidência, já que o projeto El Sistema comprova a capacidade da linguagem musical como um elemento de comunicação efetiva, criador de vínculos e restaurador de uma possibilidade utópica, a de se continuar acreditando em uma sociedade mais justa, mais igualitária, mais sensível, menos violenta e mais humana, na qual as oportunidades sejam para todos que desejem lutar por transformações.

**REFERÊNCIAS** 

ABDOUNUR, Oscar João. **Matemática e música**: pensamento analógico na construção de significados. 4 ed. São Paulo: Escrituras, 2006.

ABREU, José Antônio. **Tocar y luchar**: Sólo los que seuñan logran lo imposible. Venezuela, 2006. 1 DVD.

ADORNO, Theodor. **Introdução à sociologia da música.** São Paulo: UNESP, 1996.

AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos**: exercícios de etnoficacção. Campinas: Papirus, 1998.

AUGÉ, Marc. **O sentido dos outros:** atualidade da antropologia. Petrópolis, Vozes, 1999.

AUSTIN, J. L. Outras mentes. In: RYLE, Gilbert... et al. **Ensaios** 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

BAITELLO JUNIOR, Norval, Incomunicação e imagem. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; CONTRERA, Malena; MENEZES, José Eugênio de O. (Orgs) **Os meios da incomunicação.** São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARELLI, Kátia Pensa. Recepção do texto artístico na contemporaneidade. In: MORAIS, Osvando; SCHETTINO, Paulo. (orgs) **Teorias da comunicação aplicadas**: produção discente. Sorocaba, S.P.: EDUNISO, 2010.

BERENDT, Ernest. **Nada brahma:** a música e o universo da consciência. São Paulo: Cultrix, 1993.

BERGER, René. Arte e comunicação. São Paulo: Paulinas, 1978.

BETH, Hanno; PROSS, Hanry. Introducción a la ciencia de la comunicación. 12. ed. Barcelona: Anthropos, 1990.

BERLO, David K. **O Processo da comunicação:** Introdução à teoria e a prática. São Paulo: Martins Fontes, 1991 e 1999.

BRAGA, Adriana; BORGES, Luis Fernando Rabello; AQUINO, Marcia Rodrigues. (orgs). **Angulações, provocações e cultura.** São Leopoldo: UNISINOS, 2002.

BRITTOS, Valério Cruz. **Comunicação e cultura:** o processo de recepção. São Leopoldo: UNISINOS, 2012. *Disponível em*: <bocc.ubi.pt/pag/brittos-valerio-Comunicacao-cultura.html>

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos da semiótica da cultura.** (pré-print). São Paulo: CISC/PUC, 1995.

CAGE, John. **Silence:** lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CAZNOK, Yara Borges. **Música:** entre o audível e o visível. São Paulo: Unesp, 2003.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros:** leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Brasília: UnB, 1994.

CONTRERA, Malena. **O mito na mídia:** a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. São Paulo: Annablume, 1996.

CONTRERA, Malena. Incomunicação e amor. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; CONTRERA, Malena; MENEZES, José Eugênio de O. (Orgs) **Os meios da incomunicação.** São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

COSTA, Clarice Moura. **O despertar para o outro**: musicoterapia. São Paulo: Summus, 1989.

ECO, Umberto. A obra aberta nas artes visuais In: **Obra aberta:** Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates, 1976.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano:** A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

FERREIRA, Ermelinda Mª Arraujo, **Ambientação espacial e paisagem sonora:** paralelos entre as teorias de Osman Lins e R. Murray Schafer. 2008. *Disponível em:* http://www.abralic.org.br/htm/congressos/anais-eventos.htm *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. Editora Cosac Naify, 2007.

FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique du discours.** França: Presses Universitaires de Limoges, 1998.

FREIRE, Paulo. **Extensão ou comunicação?** 8. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura:** agir social, rituais e jogos, produções estéticas. São Paulo: Annablume, 2004.

GOETHE, W. Doutrina das cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura.** 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1988.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALPERN, Steven; SAVARY, Louis. **Som saúde:** magnetismo e força. Rio de Janeiro: Record, 1985.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase:** como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva,1998.

JUNG, C. G. Aion. **Estudos sobre o simbolismo de si-mesmo.** Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

LACERDA, Osvaldo. **Compendio de teoria elementar da música.** 8. ed. São Paulo: Ricordi, 1966.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro:** ensaios de sociossemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico.** Tradução: SARHAN, J. P.. Lisboa: Estampa, 1978.

MAC DOWELL, João A.; YAMAMOTO, Marcelo Yukio. (orgs) **Linguagem & linguagens**. São Paulo: Loyola, 2005.

MAGNANI, Sergio. **Expressão e comunicação na linguagem da música.** Belo Horizonte: UFMG, 1996.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Jornalismo fin-fr-siècle.** São Paulo: Página Aberta Itda, 1993.

MARCONDES FILHO, Ciro. Ideologia. 9. ed. São Paulo: Global, 1997.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Espelho e a máscara:** o enigma da comunicação no caminho do meio. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo:** a saga dos cães perdidos. São Paulo: Hacker Edições, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Escavador de silêncios:** formas de construir e de desconstruir sentidos. São Paulo: Paulus, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. Comunicação, uma ciência anexata contudo rigorosa. In: Gustavo Said. (Org.). **Comunicação:** novo objeto, novas teorias?. Teresina: EDUFPi, 2008, v., p. 51-65.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações:** comunicação, cultura e hegemonia. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MARTINO, Luiz C.; HOHLFELDT, Antonio; FRANÇA, Vera Veiga. (orgs) **Teorias da comunicação:** Conceitos, escolas e tendências. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MASSAUD, Moisés. A criação literária – Poesia – Conceito de literatura; Gêneros literários; Poesia e prosa; Teorias da poesia; O lírico e o épico. 17. edição. São Paulo: Cultrix, 2006.

MEDAGLIA, Julio. **Música, Maestro!**: do canto gregoriano ao sintetizador. São Paulo: Globo, 2008.

MENEZES, José Eugênio de. Incomunicação e mídia. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; CONTRERA, Malena; MENEZES, José Eugênio de O. (Orgs) **Os meios da incomunicação.** São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

MENEZES, José Eugênio de. Comunicação, espaço e tempo: Vilém Flusser e os processos de vinculação. In: **Comunicação mídia e consumo:** comunicação e diversidade. Revista do Programa de Mestrado em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM. Ano 6, Vol. 6, n. 15, 2009.

MORIN, Edgar. Amor poesia sabedoria. 8. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NOGUEIRA, Marcos. **Condições de interpretação musical.** In: Debates, nº 3 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Estética:** teoria da formatividade. Petrópolis, R.J.: Vozes, 1993.

PERORAZIO, Danyelle. **Meu pequeno famoso:** tudo o que você gostaria de ouvir do pediatra quando seu filho é diagnosticado com autismo. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2009.

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

SALGADO, Rafael. **Doutrina dos afetos.** *Disponível em:* <a href="http://salgado.weebly.com">http://salgado.weebly.com</a> *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da linguagem e pensamento:** sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. Poesia e música: Semelhanças e diferenças. In: SEKEFF, Maria de Loudes, ZAMPRONHA, Edson. **Arte e cultura:** estudos interdisciplinares, São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. O Ouvido pensante. São Paulo, UNESP, 1991.

SCHETTINO, Paulo. Teoria das palavras: Pilares fundantes das Teorias da Comunicação. In: FERREIRA, Giovandro; HOHLFELDT, Antonio; MARINO, Luiz; MORAIS, Osvando. (Orgs) **Teorias da comunicação:** Trajetórias Investigativas. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

SCHURMANN, Ernst. F. **A Música como linguagem:** uma abordagem histórica. São Paulo: Brasiliense,1990.

SEKEFF, Maria de Loudes. **Da música**: seus usos e recursos. 2. ed. Ampliada. São Paulo: UNESP, 2007.

SHANNON, Claude; WEAVER, Warren. **A mathematical theory of communication.** Chicago: University of Illinois Press, 1963.

SILVA, Míriam Cristina Carlos. Contribuições de Iuri Lotman para a comunicação: sobre a complexidade do signo poético. In: FERREIRA, Giovandro; HOHLFELDT, Antonio; MARINO, Luiz; MORAIS, Osvando. (Orgs) **Teorias da comunicação:** Trajetórias Investigativas. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2010.

SILVA, Míriam Cristina Carlos; SILVA, Paulo Celso. **Cultura, comunicação e arte em diálogo:** reflexões sobre a poética de Philadelpho Menezes. *no Prelo*, 2012.

SOUZA, Ana Paula. **Paisagem sonora.** *Disponível em:* http://musicaemfanzeres.blogspot.com/2007/10/paisagem-sonora.html *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

STAM, Robert. **Bakhtin:** da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

TATIT, Luiz. Semiótica da canção: melodia e letra. São Paulo: Escuta, 1994.

TOMÁS, Lia; CAZNOK, Yara. (coordenadora). **Música e filosofia:** estética musical. São Paulo: Irmãos Vitales, 2004.

TRAGTENBERG, Lívio. **Contraponto:** uma arte de compor. São Paulo: Edusp, 1994.

ULHÔA, Martha. **Philip Tagg entrevistado por Martha Ulhôa.** In: Debates, nº 3 – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, Rio de Janeiro: UNIRIO, 1999.

VALLIM, Viviane Chiarelli. A produção musical na educação infantil: um desafio da escola do Futuro. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção da Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

VALVERDE, Monclar. Recepção e sensibilidade. In: **As formas do sentido.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

ZUMTHOR, P. A letra e a voz: a literatura medieval, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUIN, Aparecida Luiza Alzira. **O uso da educação como mediação.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – PUC, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.

## Webgrafia:

http://www.fesnojiv.gob.ve/ Acesso em: 12 de abril de 2012.

http://www.adammontandon.com/neil-harbisson-the-cyborg/ *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://yaracultura.blogspot.com.br/2011/12/programa-de-educacion-especial-cierra.html *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

giocomusicalebambinisordomuti.blogspot.com.br/2012/01/il-coro-manos-blancas.html *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

letrasycafe.wordpress.com/2011/06/09/el-tesoro-musical-de-las-orquestas-de-venezuela/ *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

ccslovehate.tumblr.com/post/19907855453/centro-de-accion-social-para-la-musica-caracas *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=501072&page=2 *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://iiquixotic.tumblr.com/post/3185417859/garciabettina-sala-simon-bolivar-del-centro-de *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

www.leanoticias.com Acesso em: 12 de abril de 2012.

virtudytalentomusical.blogspot.com.br/2009/05/tocar-y-luchar-una-gran-consignapara.html *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://www.con-cafe.com/index.php/2011/05/cantv-celebro-aniversario/ *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

www.rctv.net/index.php/2011/10/17/china-y-corea-recibiran-a-la-sinfonica-juvenil-decaracas/ *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://www.fesnojiv.gob.ve/es/orquesta-de-musica-popular-del-estado-guarico.html *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://wn.com/Rodrigues Starling Acesso em: 12 de abril de 2012.

http://notiencuentro.blogspot.com.br/2009\_07\_26\_archive.html *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://aillapan.wordpress.com/2012/01/31/sistema-nacional-de-orquestas-de-venezuela/ *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://classicalmusic.southbankcentre.co.uk/2010/09/30/teresa-carreno-youth-orchestra-the-tour-has-begun-and-is-coming-here-soon/ *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://www.myhero.com/go/hero.asp?hero=elder\_maestro\_AP *Acesso em:* 12 de abril de 2012.

http://www.osb.com.br/paginadinamica.aspx?pagina=musicos *Acesso em*: 30 de maio de 2012

http://www.osesp.art.br/portal/osesp/musicos.aspx?m=orquestramusicos&contexto=o rquestra *Acesso em*: 30 de maio de 2012

http://www.berliner-philharmoniker.de/en/orchester/ Acesso em: 30 de maio de 2012