

A carnavalização como “inventio”: um estudo de caso no contexto da pesquisa artística

Alvanir Poster de Ávila, Luiz Henrique Fiaminghi

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: Este texto aborda a carnavalização como maneira de elaboração poética na invenção e composição de obras musicais. Tanto na invenção harmônica, melódica, rítmica, texturais, timbrísticas ou de letras, quanto no desenvolvimento e enfrentamento da pesquisa artística.

Palavras-chave: Pesquisa artística; Carnavalização; Composição; Retórica musical, Invenção.

Abstract: This text approaches “carnivalization” as a way of poetic elaboration in the invention and composition of musical works. Both in harmonic, melodic, rhythmic, textural, timbre or lyrics invention, and as a development and confrontation of artistic research.

Keywords: Artistic research; Carnivalization; Composition; Musical rhetoric; Invention.

A pesquisa artística é um ramo da atividade acadêmica que procura abarcar a dupla natureza da música como ciência e arte. Entendida por essa perspectiva, a pesquisa artística expressa uma das faces da crise da contemporaneidade e da dicotomia existente entre uma abordagem formalista e o seu oposto, uma abordagem estética e sensorial. Esse movimento de afastamento de uma ideologia positivista, que na pesquisa em música ocorreu apenas recentemente, aproximou a pesquisa artística do pensamento fenomenológico e dos autores que embasaram suas teorias a partir do “trabalho seminal da fenomenologia de Edmund Husserl – uma ‘psicologia eidética’ apresentada em *Investigações lógicas* (1901/2012) e ampliada em *Ideias para uma fenomenologia e uma filosofia fenomenológica* (1913/2011)” (NOGUEIRA, 2015, p. 409). Marcos Nogueira, no artigo “Uma teoria cognitiva do efeito estético musical” (2015), argumenta em defesa de uma cognição incorporada e uma semântica do entendimento musical a partir da pregnância (o processo perceptivo considerado não apenas pelo estímulo direto, mas pela interação de estímulo e conteúdos na memória-cultura). Na pesquisa em música, o pensamento fenomenológico deveria ser considerado *a priori* nas disciplinas que, como em certas correntes formalistas de análise musical, pretendem “desartificar” o discurso musical, tratando-o com as ferramentas próprias da ciência, como a mensuração, a estatística e um logicismo que tende à abstração, e focando o discurso e a análise apenas como sintaxe e desde uma perspectiva intramusical.

Para sustentar seus propósitos em favor de uma abordagem fenomenológica da análise musical, Nogueira apoia-se na construção do modelo teórico de Thomas Clifton exposto em *Music as heard: a study in applied phenomenology* (1983) no qual enfatizou a diferença entre experiência musical, propriamente dita, e experiência analítica. Podemos aqui traçar um paralelo útil ao entendimento epistemológico da pesquisa artística, tratando analogamente a pesquisa musical/pesquisa artística e a pesquisa acadêmica/pesquisa científica dentro deste paradigma:

Clifton produziu sua teoria já definitivamente livre das dicotomias idealistas que mantiveram o sentido musical atado à relação da música (1) com algo que não é música (ideias, sentimentos, símbolos) ou (2) com uma ‘forma pura’ abstraída de uma disposição lógica de eventos concatenados discursivamente. Tendo assumido o compromisso fenomenológico de descrever estritamente o que é imanente naquilo que se dá à experiência, Clifton propôs como adequado ponto de partida teórico o reconhecimento de que a música é um fenômeno fundamentalmente corporal, é uma experiência do corpo, e não algo que refere um fenômeno corporal. Como já adverti, mesmo ainda envolto pela filosofia idealista Schopenhauer já havia feito um primeiro esforço na direção de uma fenomenologia da música, denunciando o descaso da filosofia com o corpo humano. Assim

procurara evidenciar a condição da música como lugar tanto do sensível quanto do entendimento. Nada disso foi considerado pelo formalismo oitocentista e por seus desdobramentos no século que se seguiu. A teoria e a análise musical formalistas mantiveram-se estritamente focadas na revelação de uma *sintaxe* das obras musicais, o campo *intramusical*. (NOGUEIRA, 2015, p. 408).

O arcabouço teórico da fenomenologia é, portanto, determinante para a validação da pesquisa artística dentro da academia. Lopez-Cano aponta exatamente nesta direção quando diz: “A pesquisa artística é, por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática” (LOPEZ-CANO, 2015, p. 71), estabelecendo claramente que, na academia, a pesquisa artística mantém o sentido dual da música referido acima.

Este artigo ampara-se metodologicamente nos parâmetros da pesquisa artística, conforme exposto por López-Cano & San-Cristóbal (2014) e Borgdorf (2012). Entende-se que os “processos e os produtos artísticos são componentes essenciais da e na pesquisa artística” e que os “resultados consistem parcialmente em uma ou mais produções artísticas [...] longe de ser uma mera ilustração que acompanha a pesquisa”¹ (BORGENDORF, 2012, p. 24, tradução nossa). Deste modo, o que está expresso neste artigo constitui a base de uma investigação artística que se concentrou na composição de um álbum de 36 composições/canções cujo estopim - seu processo de invenção (*inventio*) – foram máximas (provérbios) da cultura, tanto anexins (ditos com autoria desconhecida) quanto aforismos (ditos ou frases de autoria conhecida).

Como produtos artísticos daquela pesquisa, as composições foram registradas em partituras e em gravações/fonogramas pelo Trio Cesto Empírico². Mais do que exercer sua função restrita ao aspecto interpretativo, o grupo Cesto Empírico teve uma atuação central no processo criativo, participando ativamente da pesquisa artística como um todo, seja em uma abordagem crítica, com intervenções em níveis conceituais, como em uma abordagem fenomenológica, na prática constante de ensaios, arranjos, rearranjos, improvisação e na construção coletiva do produto artístico. Em termos de gênero musical, poderíamos enquadrar as 36 composições como canções populares

¹ Artistic processes or products are essential components of an artistic research. Research results consist partly of one or more artistic Productions [...] Far from being a mere illustration accompanying the research [...]. [todas as traduções são dos autores].

² Grupo formado em Florianópolis, atualmente um trio, formado por Alvanir Poster de Ávila (Guitarras, Violões, Violas e Contrabaixo); Rafael Prim Meurer (Voz, Contrabaixo, Bateria e Percussões) e William Marcos Ribeiro (Flautas, Clarinetas, Saxofones e demais instrumentos de sopros).

brasileiras, em uma vertente pós-moderna ou pós-tropicalista, com arranjos instrumentais elaborados e tratamento poético inventivo. Essas composições/canções partiram do mesmo princípio de síntese e concentração de significado expressos nas máximas/anexins/aforismos, ou seja, são peças curtas e densas em forma de miniaturas musicais, nas quais foram explorados processos mínimos de composição, com pouco ou nenhum desenvolvimento e variações. Por esse motivo, chamaremos aqui essas composições/canções de máximas musicais. Como marco temporal, ficou estabelecido que todas as máximas musicais deveriam ter a duração aproximada em torno de 60 segundos.

Segundo Borgdorf, na pesquisa artística a “reflexão crítica ao longo do processo de pesquisa e sua documentação em forma discursiva, são parte da pesquisa”³ (BORG DORF, 2012, p. 25). Deste modo, aquilo que a metodologia etnográfica se encarrega de registrar como o ponto de vista do antropólogo em cadernos de campo em uma perspectiva ética, ou seja, o ponto de vista do outsider, na pesquisa artística poderia seguir ser feito o mesmo procedimento, porém de uma perspectivaêmica, a visão do *insider*, em diários que descrevem o passo-a-passo do processo criativo. Esse diário, equivalente ao caderno de campo do antropólogo, compõe ao mesmo tempo a história e uma parte do processo, ou seja, pode ser parte geradora e registradora do processo criativo e o surgimento e desenvolvimento de novas ideias. As anotações geraram textos que formaram um extenso memorial. Concordando com López-Cano e San-Cristóbal, entendemos que o memorial é construído da seguinte maneira:

O autor vai anotando em seu diário de campo todas as ações empreendidas para realizar sua proposta artística [...] uma vez finalizada a proposta artística se procede a escritura do trabalho [...] que descreve alguns aspectos do processo [...] comunica decisões artísticas que foram tomadas e como foram implementadas (LÓPEZ-CANO; SAN-CRISTÓBAL, 2014, p. 193)⁴.

O caderno de campo consistiu, portanto, num diário do autor com uma parte especificamente dedicada ao entorno desta produção artística. Foram registradas notas, ideias iniciais, inspirações, funcionando como bloco de notas, mas também como registro de frustrações, desenvolvimentos de cada música e seus entornos, os ensaios, as necessidades de reformas e as definições finais de cada uma

³ Critical reflection on the research process, and documentation of it in discursive form, is also part of the research results.

⁴ El autor va anotando en su diário de campo todas las acciones emprendidas para conformar su obra o propuesta artística [...] Una vez finalizada la propuesta artística se procede a escritura del trabajo [...] que describe algunos aspectos del proceso [...] comunica que decisiones artísticas se tomaron y como se implementaron.

das *máximas musicais* e seus processos de decisão. Olhando e analisando as várias anotações que resultaram no memorial, é fácil observar o amálgama formado entre a vida do autor e seu processo criativo. O caderno de campo serviu também para a reflexão durante o processo das composições.

1. A Carnavalização

Poderíamos fazer uma analogia da afirmação “pois a verdadeira arte não é repressão, senão sinônimo de liberdade” de Affonso Romano de Sant’Anna com o processo de carnavalização no sentido de que a carnavalização nos leva a caminhos, direções, atos, ideias e improvisações. Podemos chegar assim a um conceito de carnavalização como maneira de contribuir e amarrar os fios soltos em processo artísticos. A partir desta perspectiva, abre-se possibilidades imprevistas no ato da composição. Aproximamo-nos assim do que Sant’Anna escrevera sobre a carnavalização, destacando o movimento hippie e da contracultura como exemplos de carnavalização:

[...] houve uma inversão de papéis um deslocamento dos significados. Misturou-se a noção de ‘lixo’ em ‘luxo’ [...] esse era, obviamente, um efeito de degradação, de contestação semiótica e ideológica. [...] Rompe-se a sintaxe tradicional em todos os sentidos. [...] O movimento hippie foi eminentemente um movimento de carnavalização, na medida em que promoveu uma inversão do cotidiano, fazendo a superposição do sacro e do profano, do velho e do novo, ultrapassando as barreiras da interdição em diversos níveis (SANT’ANNA, 1995, p. 78 e 79).

A carnavalização pode ser tomada como meio, definição e motivação da feitura de produtos artísticos como um todo e principalmente como meio de invenções. Na Retórica Clássica, a invenção (*inventio*) foi definida como a primeira parte do discurso onde o orador buscava os seus argumentos, os chamados lugares-comuns (*loci topici*), de acordo com as dez categorias aristotélicas, e que seriam posteriormente dispostos (*dispositio*), ornamentados (*elocutio*), memorizados (*memoria*) e finalmente proferidos (*pronuntiatio/actio*). Esta estrutura discursiva transparece uma forte corrente hierárquica, na qual a invenção adquire uma posição primordial que a carnavalização trata de subverter. Em relação a quebra de hierarquias e inversões de papéis como características da carnavalização, Favaretto nos explica:

O carnaval caracteriza-se, sobretudo, pela inversão de hierarquias, através do exagero grotesco de personagens, fatos e clichês. Abolida a distância entre os homens, entre o sagrado e o profano, entre o sublime e o insignificante, entre o cômico e o sério, entre o alto e o baixo etc. relativizando todos os valores. Na visão carnavalesca de mundo, a realidade está em constante transformação, pois instala um espaço de jogo em que as dissonâncias e contrastes permanecem com uma luta contínua de forças contraditórias. O ritmo carnavalesco é ambivalente: é a festa no tempo destruidor e regenerador. Introduce no tempo cotidiano um outro tempo, o de mistura de valores, de reversão de papéis sociais – tempo dos disfarces e da confusão entre realidade e aparência. Provoca ações em que a intimidade é exteriorizada dramaticamente, contrariando a vida normalizada. Participar do carnaval é ser, ao mesmo tempo, ator e espectador, é perder a consciência de indivíduo, desdobrando-se em sujeito e objeto do espetáculo e do jogo. O carnaval faz voltar o reprimido: traz à tona o inconsciente, o sexo e a morte (FAVARETTO, 2000, p. 132)

O processo de carnavalização cultural no Brasil pode ser entendido em várias perspectivas e alusões a ela estão presentes em diversos segmentos socioculturais, além da sua maior festa popular. Entre os modernistas brasileiros, capitaneados por Oswald de Andrade, por exemplo, “[...] o Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.” (ANDRADE, 1978, p. 5). Estas “puras misturas” de interpretação e de reinterpretação do Brasil, onde a brasilidade é vista de “olhos livres”, entende que “a poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.” (ANDRADE, 1978, p. 9). Deste modo, Oswald de Andrade sustenta a proposta de que devemos digerir a cultura do Outro, explana e tece sua carnavalização no Manifesto antropófago: “Só a antropofagia no une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente [...] perguntei a um homem o que era o direito, ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o. (ANDRADE, 1978, p. 13). Neste sentido, o livro “Macunaíma” de Mario de Andrade, publicado em 1928, pode ser entendido como uma grande metáfora de carnavalização:

[...] Caminhando caminhando, uma feita em que arraiada principiava enxotando a escuridão da noite, escutaram longe um lamento de moça. Foram ver. Andaram légua e meia e encontraram uma cascata chorando sem parada. Macunaíma perguntou para cascata:
— Que é isso!
— Chouriço! [...] (p.36)

[...]

[...] E para acabar todos fizeram a festa juntos comendo bom presunto e dançando um samba da arromba em que todas essas gentes se alegraram com muitas pândegas liberdosas. Então tudo acabou se fazendo a vida real. E os macumbeiros, Macunaíma, Jaime Ovale Dodô, Manu Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raul Bopp, Antonio Bento, todos esses macumbeiros saíram na madrugada. [...] (ANDRADE, 1982, p. 82)

A carnavalização e a antropofagia como meios propulsores de processos criativos tiveram um forte ressurgimento pós-modernista com o advento do tropicalismo, ressaltando características próprias deste, em conexão estreita com aquele momento histórico, entre 1967 a 1969, que reverberava as marcas da contra cultura, como escreve Favaretto:

[...] os modernistas: transpuseram para a produção de obras seu interesse antropológico, incorporando a percepção carnavalesca do mundo como linguagem. Os Manifestos, João Miramar, Serafim ponte Grande, de Oswald de Andrade, e Macunaíma, de Mário de Andrade, são representações carnavalescas. [...] O tropicalismo reabre este interesse vinculando-o a produções musicais, teatrais e cinematográficas desligadas da base etnológica do modernismo e informadas pela contemporaneidade (FAVARETTO, 2000 p.132)

Um exemplo de carnavalização dentre muitos da tropicália é a canção *Batmacumba* de Gilberto Gil e Caetano Veloso gravada em 1968 pelos *Mutantes* no álbum homônimo. A letra da canção explora fortemente a visualidade e os aspectos sonoros dos fonemas aos moldes de uma poesia concreta. Contrapõe elementos da cultura de massa (canção) à cultura letrada (poesia concreta), absorve elementos da indústria cultural (rock/cinema) e da tradição afro-brasileira (macumba), em uma linguagem que transita no máximo da concreção, similar aos discursos de propaganda, dos *jingles* e *outdoors*. Ela parte do verso: “Batmacumbaieiêbatmacumbaobá” que é uma declarada antropofagia carnavalesca onde Batman e macumba são demarcados pelo “ieiê” e pela “oba”, respectivamente interjeições do jargão estadunidense e do candomblé brasileiro. Observemos a letra da canção:

Bat Macumba ieiê, Bat Macumba obá
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba
Bat Macumba ieiê, BatMacum
Bat Macumba ieiê, Batman
Bat Macumba ieiê, Bat
Bat Macumba ieiê, Ba
Bat Macumba ieiê
Bat Macumba ê
Bat Macumba
Bat Macum
Batman
Bat
Ba
Bat
Bat Ma
Bat Macum
Bat Macumba
Bat Macumba ê
Bat Macumba ieiê
Bat Macumba ieiê, Ba
Bat Macumba ieiê, Bat
Bat Macumba ieiê, Batman
Bat Macumba ieiê Bat Macum
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba oh
Bat Macumba ieiê, Bat Macumba obá

Por outro lado, inspirando-se e motivando-se por inúmeros caminhos e visões de mundo, há uma variedade enorme de ideias que emergem e que podem ser desenvolvidas pelo processo de carnavalização, o que pode corroborar com fala de Gilberto Gil nos finais dos anos 60:

O que é popular, o que não é popular, elétrico e não elétrico. Aquelas coisas todas que se discutiu na época. Vulgar e não vulgar, político e não político, alienado e não alienado. Todo aquele mundo de conceitos, que, aliás, são ainda hoje manipulados pela imprensa. O repertório continua o mesmo (Gilberto Gil apud FAVARETTO, 2000, p.27)

2. Carnavalização e Material Composicional

A carnavalização transparece também nas escolhas e no trabalho de invenção das *máximas musicais*. Pela mistura de elementos diversos, regras, padrões, estímulos, formas e conteúdos ligados aos instintos e aos sentidos: o humor pode ser o objetivo, mas o pensar também está presente, ao que Sant’Anna esclarece: “[...] há que se ressaltar que o efeito carnavalizador é uma coisa, e a festa instituída como carnaval pode ser bem outra. [...] (SANT’ANNA, 1995, p. 79). O carnaval pode ser fruto de

uma randomização. Ou a simples adoção e opção de se tomar caminhos vários, misturar o incomum, utilizar o abandonado, se deixar levar pelo sentido, embora a razão nunca deixe de estar presente.

A carnavalização pode ser feita na superficialidade, interpretação livre e solta, irresponsável, ou a um nível estrutural permitida pela intertextualidade como fruto de um processo de paráfrase, paródia, estilização e apropriação. Esses processos foram amplamente utilizados na invenção das *máximas musicais* como também nos procedimentos de desenvolvimento do material composicional e nos subsídios para a composição, conforme exposto abaixo:

- a) Liberdade de trabalho e entendimento de:
 - Gêneros e estilos musicais;
 - De propostas intelectuais e estéticas entorno da arte;
 - Utilização e percepções cognitivas de caráter psicológico (teoria dos afetos)
- b) Improvisação como *inventio*;
- c) Definições da estrutura ou definição da forma a partir do uso, termos e das técnicas da indústria fonográfica (LP, EP, Single, CD, DVD, Suíte, coleções);
- d) Motivação composicional partindo de materiais culturais, ideias extramusicais, seja através da intertextualidade, contextualização, descontextualização, deformação, racionalização, citação.
- e) Na interpretação e utilização carnavalizada das figuras de retórica musical através do *Inventio*, ou seja, na obtenção de ideias; na *Dispositio* (organização); *Elocutio* (teoria dos afetos);
- f) Construção ou não de material poético (letras).
- g) Sugestões e inspirações de estilos musicais das mais variadas possibilidades, inclusive a possibilidade de junções deles em grande número, tais como: prelúdio, mazurca, rapsódia, pavana, sarabanda, giga, gavotta, lied, samba, bossa, maracatu, tango brasileiro, ciranda, gipsy, soul, blues, fox, balada, ciranda blues, folk samba rock, aboio etc.
- h) Utilizações de termos, definições e formas da literatura principalmente na construção de letras: poesias, soneto, triolé, trovas, minicontos, etc.

A carnavalização oferece uma possibilidade infinita de meios, lugares, combinações, expressões, mistura, humores, formas e construções. A dificuldade reside no controle e na criação de unidade se for se pensar numa obra maior.

A partir de um processo de carnavalização emergiu a possibilidade e o resultado de um álbum de *máximas musicais* com texturas variadas, coloridas, misturadas, irresponsáveis, sérias, etc., pois são fruto da opção e da ação decorrente da carnavalização de uma vida imbricada no dia a dia e o mote de inventar *máximas musicais* sempre com um caráter original.

2.1 Rizomatização randômica e o diário de campo: improvisação, experimentação, mediação

No embate e entranhamento entre a vida e a pesquisa, o processo criativo aconteceu com liberdade, em congruência com a percepção, análise e considerações de ideias. Essas ideias foram registradas num diário de campo, o que resultou um material bastante amplo, múltiplo e diversificado. Deste modo, um processo rizomático se mostrou útil como parte do processo de invenção, no sentido que houve uma grande ramificação de possibilidades e ideias de aparência quase desconexas, provindas dos diários. Todas estas múltiplas possibilidades poderiam ser tomadas como possibilidade, sem especificamente ter uma subordinação hierárquica estrita entre elas.

De maneira que a partir do diário de campo, foi construída uma grande amostragem de possibilidades composicionais que acompanharam todo o processo criativo. Assim, o pensamento rizomático pode ser percebido como um processo seletivo do material das dispersões, como paradigma de escolha, e serviu como aprofundamento do compositor de modo um tanto aleatório, contingente, fortuito como aparência casual e sem propósito. Assim, parte da carnavalização se deu pela rizomatização, nas consignações de temas, na profundidade, nas relações entre o cânone e o conhecimento popular, nos paralelos, nas comparações de uma maneira quase randômica, “de tal modo que cada participante ou unidade de amostragem tenha uma chance igual de ser designado a qualquer condição particular” (VANDENBOS, 2010, p.781).

Depois da anotação das ideias e seu perfilamento, a ênfase foi dada em seu aprofundamento através de leituras e saturação sobre cada uma delas, experimentos e desenvolvimentos. O processo pode incluir novas ideias, novos contornos das máximas e às vezes dos materiais musicais. Por outro

lado, paralelamente a algumas ideias musicais que haviam surgido, registradas e gravadas ao celular, sugeriram novas possibilidades novamente aleatórias, e em grande medida, a necessidade de ter que se afastar dos materiais a tempo de depurá-los e até, diria, digeri-los.

Outro lugar provindo da aleatoriedade esteve ligado ao trabalho e contato diário com o instrumento, sua corporalidade no fazer e testar, na improvisação e escolha de ideias, ou seja, no constante pensar com o instrumento. Experimentar seus limites e horizontes, bem como a mediação dos motivos musicais através do idiomatismo instrumental, muitas vezes desconexos e que, pela improvisação, podem criar coesão.

A improvisação pode ser entendida como um processo de randomização ou olhar para todos os lados, mas pode ser também uma maneira de centrar sobre algo escolhido. Assim, improvisa-se sobre as palavras, sobre as frases musicais, ou algum motivo idiomático. Nesta pesquisa, a improvisação esteve conectada com a existência de temas e ideias anotadas no caderno de campo e fez nascer possibilidades temáticas com desenvolvimento musical. O processo improvisatório foi tomado como meio de pensar sem pensar, ou de simplesmente praticar alguma ideia. Pode ser ao instrumento ou não, e se ligado algum sistema de gravação constitui uma fábrica de ideias. Quando gravadas, servem a posteriori.

Em síntese, a improvisação pode ser aplicada a palavras, letras, materiais musicais, harmonias e melodias:

- a) Ideias musicais frutos de improvisos com as letras propostas;
- b) Desenvolvimentos e desdobramentos de alguns motivos e ideias musicais;
- c) Criação de letras e frases de muitas das letras e desdobramento da análise crítica sobre cada uma das máximas;
- d) Busca de ritmo, muitas vezes extraídos de uma frase ou palavra, da rítmica ou motivo rítmico da máxima ou de algum desdobramento textual;
- e) Definição de uma proposição melódica, rítmica/melódica ou rítmica a partir da construção de melodias que nascem da harmonia e do ritmo.;

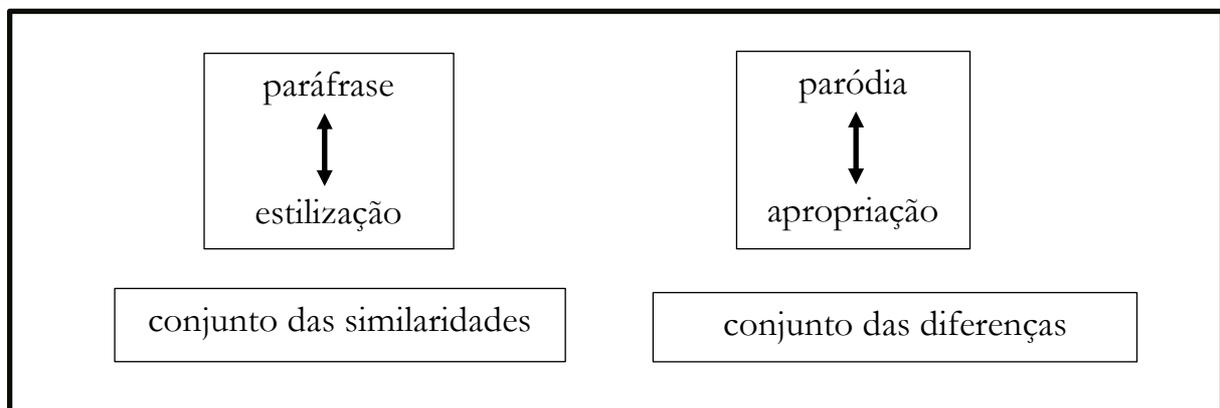
Escrever detalhadamente sobre estes procedimentos mostrou a importância da carnavalização como sentido epistemológico para a invenção e o processo de composição das máximas musicais.

2.2 Intertextualidade: Paráfrase, Paródia, Estilização e Apropriação

No processo de paráfrase e estilização, paródia e apropriação surgem possibilidades composicionais interessantes. Baseado no entendimento de Affonso Romano de Sant’Anna, no livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (1995) é possível construir e refletir sobre obras vinculando-as num conjunto de similitude e distância, aproximação e afastamento de ideias, citações, inspirações, anotações e vontades composicionais.

A criação em seu original pode ser interpretada musicalmente, aproximando-se ou reafirmando conteúdo através de um conjunto de similitudes pela proximidade, através da paráfrase, ou pela distância, pela estilização. Outro caminho intertextual seria pelo conjunto de diferenças através da paródia, onde as similitudes são maiores ou a apropriação, onde a distância é maior. O resultado final parte de um todo ou da obra, da letra, da melodia e da harmonia em si. Sant’Anna expõe no esquema abaixo, na FIGURA 1, um resumo dos tratamentos possíveis:

FIGURA 1 - Conjuntos de similaridades e diferenças



Fonte: transcrito de SANT’ANNA (1995, p. 47)

Ou seja, “na paráfrase a apropriação é fraca, [...] é quase uma não autoria [...]”; pode-se aumentar as diferenças chegando ao seu oposto, como na “apropriação propriamente dita, [que] é uma variante da paródia e tem uma força crítica”. (SANT’ANNA, 1995, p. 48). No desenvolvimento tátil e intelectual, as ideias ora podem ser aceitas em si mesmas sem alterações, parafraseadas, como quando “é a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido da obra” (Becson e Ganz, apud SANT’ANNA, 1995, p. 17), ou se distanciam das similitudes ainda concordando através de uma

“estilização”. Já a paródia tem o sentido de contraposição ao original e é entendida como “uma ode que perverte uma ode” (SHIPLEY, apud SANT’ANNA, 1995, p. 12).

2.3 Figuras de Retórica

No âmbito da retórica musical a carnavalização é também um processo desestabilizador que ativa e põe em movimento maneiras de compor, principalmente no que se chama de *inventio*, na invenção e emulação de partes ou da música como um todo, com o foco na “invenção de argumentos ou teses no caso da oratória ou da literatura, ou de ideias ou temas musicais no caso da música” (LÓPEZ-CANO, 2000, p. 13).

Na *elocutio*, que “é a fase em que o discurso é verbalizado” (Idem, p. 13), a retórica distingue-se, nomeadamente, pelo *decoratio* ou pelo “conjunto de procedimentos que favorecem o ‘desvio’ das habituais normas de expressão, em favor de outras, esteticamente marcantes, gramaticalmente invulgares e estilisticamente caracterizantes, conhecidas pela designação de figuras retóricas” (Idem, p. 13). A utilização carnalizada das figuras de retórica, pode dotar de vida o discurso persuasivo e com maiores detalhes talhá-lo em ser convincente. As figuras de retórica podem ser vislumbradas, não somente ou especificamente como discurso de beleza, mas também para mover os afetos do ouvinte, como maneira de representar, emular, criar. A emulação como preceito da retórica implica na imitação de estilos musicais, de maneiras e gêneros que foram determinantes nas figuras musicais utilizadas. A emulação, segundo João Adolfo Hansen,

produz, por outros modos e outros meios técnicos, prazer semelhante ou superior ao da obra que é muito amavelmente invejada [...] tem regras para emular sem meramente reproduzir os autores ou roubá-los. A primeira delas, como regra universal, consiste em procurar a propriedade – ou o predicado – que produz prazer na obra imitada. O predicado é um gênero comum que permite espécies diversas de invenções possíveis. Depois que é achado, encontra-se, com o engenho, uma das espécies dele que seja semelhante à obra imitada quanto ao predicado e que seja diferente pelo fato de ser apenas semelhante. A diferença faz a nova variação do predicado participar mais e melhor no gênero. O modo engenhoso de produzir diferenças distingue a emulação da imitação servil, que lembra a imitação escolar. Na emulação, as variações engenhosas dos predicados da obra imitada são ‘novidades’ que repetem diferencialmente os preceitos da instituição [retórica]. (HANSEN, 2013, p. 15)

O entendimento das figuras da retórica como meios hábeis de compor, de tecer ideias e de

enriquecer o discurso musical implica em conhecer o seu uso no período que Hansen chamou de “Instituição retórica” (HANSEN, 2013). Elas podem ser racionalmente percebidas, como forma de invenção, e podem orientar uma escuta mais atenta. Figuras de repetição como *anaphora*; *palillogia*; *tractatio*; *gradatio* são maneiras palpáveis de invenção e improvisação e desenvolvimentos musicais, como a figura de *percurtio*, ótima para introduções ou transições. Figuras como *anabasis*, *catabasis*, *circulatio* se aderem a improvisação e a desenvolvimentos de ideias e são de fácil apreensão. *Exclamatio* e *interrogatio*, por exemplo, se transformaram em maneirismos e marcas estilísticas como o canto acompanhado dos recitativos em óperas e oratórios. Por outro lado, figuras de harmonia como *saltus duriusculus* e *antecipatio notae*, ou de caráter melódico como *diminutio*, *suspensio* e *abruptio*, abordadas também na teoria musical que rege a escrita contrapontística, quando entendidas retoricamente, foram estratégias composicionais que nesta pesquisa auxiliaram a compreensão do efeito carnalizador na criação e na improvisação das *máximas musicais*.

2.4 Carnavalização de Estilos, Gêneros e Ritmos Musicais

Um outro procedimento de carnavalização que foi utilizado ou desenvolvido na invenção das *máximas musicais* consistiu na emulação, parodização ou apropriação, mistura e modificações de gêneros, ritmos e estilos musicais.

Este procedimento caracteriza-se pela quebra do que a retórica tradicionalmente chamou de *decorum*, ou a aplicação dos estilos de acordo com os gêneros, alto (eclesiástico), médio (teatral) e baixo (da câmara). Nesta pesquisa, a quebra do decoro representou a tomada de liberdade ou irresponsabilidade histórica e estética com uma tradição, onde o simples ato de tirar do contexto e lugar de expressão da normatização estética, é índice de um pensamento carnalizador:

[...] Em outras palavras, com a festa, o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierarquia desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acaba-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliavam-se as distancias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. A festa que mais plenamente assumiu essa renovação universal foi o carnaval (BARROS, 2003, p.7)

Cada estilo, gênero ou ritmo musical tradicionalmente trata à sua maneira de temáticas que se comunicam com a expectativa do público. Mas há a possibilidade também da emulação através da modificação da propriedade, ou “predicado” (HANSEN, 2013, p. 15) de algum gênero. Seja a temática tratada, os contornos melódicos, o uso de harmonia, as alterações de expressão, o andamento, os acréscimos ou subtração de tempos, o uso ou não de repetições. Nas *máximas musicais* e chegou-se a resultados estéticos ou passibilidades bem distantes ou contrastantes nas emulações de gêneros como: Canções; Blues; Aboio; Tangos, Fox; Samba; Bossa; Pavana; Giga, Maracatu, Gavotta; Grunge; Sarabanda; Mazurca, Lied; Gipsy; Soul; Prelúdio, Rapsódia; Ciranda. Todos esses gêneros foram submetidos a carnavalização e a descontextualização. Procedimentos rítmicos um tanto parafrásicos, como acelerar, desacelerar, subdividir ou aglutinar tempos de um ritmo, ou procedimentos paródicos como em que se tira do contexto ou da maneira de se fazer corretamente, se altera, se desdobra, se recorta e se modifica uma tópica até transformá-la em outra coisa. Segundo a classificação de Sant’Anna mencionada acima, este é um procedimento muito mais de apropriação ou paródia, pensando nas contraposições, pelo fato de utilizar-se de gêneros dançantes para falar de tristezas. Outra forma irônica, ou paráfrase, como utilizar-se de gêneros essencialmente instrumentais para localizá-los com letra, como por exemplo uma Giga ou da Mazurca de ninar, ou uma valsa pensativa e contemplativa, foram estratégias conscientemente utilizadas no processo criativo.

3. Exemplos de invenção pela carnavalização

3.1 *Bacorejo*

A *máxima musical Bacorejo* é um exemplo claro do moto carnavalizador. Nela foi tomado como caminho gerador e inicial a paródia como construção intertextual.

Começamos pelo título ou nome da música, *Bacorejo*. A própria definição do termo, segundo o dicionário Houaiss, aponta para direção do carnaval: “bacorejo – s.m. 1. Pressentimento auspicioso; intuição, palpite, presságio” (HOUAISS, p. 372, 2001). A obra *Bacorejo* é uma paródia do aforismo ‘Penso, logo existo’ (René Descartes).

Nela o aforismo cerebral e racional de Descartes que remete a existência ao pensar torna-se ciranda. O objetivo foi construir pela desconstrução partindo dos pensamentos: Por que pensar para existir? O que é pensar? E o corpo pensa? [...] nisso se percebe que uma dança seria a paródia perfeita de representação dos desdobramentos destas perguntas, tomando a ilustração de uma dança onde estaria o corpo pensando.

A intensão de pensar com o corpo, foi estendida ao surgimento de uma letra que era fruto do esfacelamento das palavras do próprio aforismo e seus desdobramentos. Para construir um distanciamento do pensamento racional, optou-se pelo uso de cacofonias e trocadilhos como uma espécie e mosaico de personagens, jogos, ideias, como: “Penso,” pop+ Popul+Poh!; Logo existo = logos ló logo; Se penso: Saci-Pererê [Saci penso]. Questões ligadas ao movimento e à dança foram incorporadas no jogo poético: Baco, bati [batida], chorinho, soul [música ou não]; sonho pensante = tom [música]). O molde do mosaico da letra restaria estruturada da seguinte maneira:

1ª Estrofe: pensar;

2ª Estrofe: o corpo em igualdade

3ª Estrofe contraste e antíteses entre pensamento e corpo;

4ª Estrofe: Volta a si: intuição, pensar, sentir, energia e corpo, imaginação.

Assim ficou a letra:

Bacorejo

Pop popul pôh! penso,
Logos ló logo existo.
Saci penso:
corpo parado estou.

Dardo dar dedo danço,
Logo ló logos estou.
Corpo pensa:
corpo mais corpus soul.

Penso, dadinho.
Choro, chorinho.

Cisco escambo:
Vida adornada no caos!

Baco bati bacorejo
elo elucubrar
e mover-se!
Sonho pensante e o tom.

Seria impossível dividir e dizer que os processos de invenção se deram de forma separada, ideias musicais nasceram do desdobramento e do esfacelamento da palavra e esta fortificou-se na ideia musical e sonora. O processo de invenção e parodização de um aforismo tão sério, levou em conta o timbre do clarone que acrescentaria um sentido contraditório da sensação de leveza, dança e festa, contrapondo a esses elementos gravidade e peso.

No aspecto rítmico, houve uma apropriação do samba, em uma situação particular de utilizar somente acordes menores que se deslocavam em passos de segunda, sem relação tonal expressa. A ciranda, dança e o esfacelamento das palavras, o samba, os acordes menores, o pesar e o pensar, o corpo, foram formalmente estruturados numa forma AABC. Na FIGURA 2, um excerto de “Bacorejo” destaca as ideias gerais do desenvolvimento da *máxima musical*, alinhavando o que de maneira geral constituiu a paródia:

FIGURA 2 – Carnavalização de Descartes

"Penso, logo existo." (René Descartes)

Bacorejo

Ciranda

Alvanir Poster de Ávila

♩=101

Harmonia
Melodia
Letra

Clarone

6

13

A-a

A-b

Fonte: Elaborada pelos autores, 2022

A seção B da máxima é composta de 16 compassos se desenvolve de maneira um tanto atípica, constituída de rápidas quebras rítmicas com a adição de 1 compasso nas primeiras quadraturas, uma maneira de sinestesticamente perceber-se uma variação bem pequena numa variação corporal do que vinha se desenvolvendo. Finaliza com uma ponte para constituir ligação para a próxima e última seção conforme fica exposto na FIGURA 3 :

FIGURA 3 – *Bacorejo* Seção B

The image displays three systems of musical notation for the piece "Bacorejo" (Seção B). Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line, and chords are indicated above and below the piano line. The systems are separated by blue boxes indicating specific quadratura structures.

System 1 (Measures 21-25): Lyrics: "Pen - so - da - di - nho". Chords: D#m, C#m, E#m, D#m. A blue box below the system is labeled "1ª Quadratura de B (5 compassos)".

System 2 (Measures 26-30): Lyrics: "Cho - ro - cho - ri - nho". Chords: Dm, Cm, Em, Dm. A blue box below the system is labeled "2ª Quadratura de B (5 compassos)".

System 3 (Measures 31-34): Lyrics: "Cis - co es - cam - bo... vi - da a - dor na - da no caos!". Chords: C#m, D#m, Em7, D#m, E#m, F#m7. A blue box below the first two measures is labeled "3ª Quadratura de B (4 compassos)", and a blue box below the last two measures is labeled "4ª Quadratura de B (ponte 2 Compassos)".

Fonte: Elaborada pelos autores, 2022

3.2 *Ferreiro's home*

A invenção de *Ferreiro's home* foi pelo caminho intertextual da concordância, qual seja mais precisamente a paráfrase em seu estado mais dilatado, ou seja, pela estilização. A carnavalização se deu através e a utilização do *decoratio*, ou seja, pelas figuras de retórica.

Esta máxima musical inicia-se com a percepção de que pode ser entendido que o aforismo de Friedrich Nietzsche “O trabalho constitui a melhor de todas as polícias”, pode ser estilizado no anexim “Casa de ferreiro espeto de pau” ou vice e versa. Assim foram tomados ambos para servirem de mote para a invenção, que por sua vez levam a conclusão de entender o local ou função da arte no mundo do trabalho.

A ideia geradora partiu da estilização musical, do sentido principal da palavra “polícia” que é representada por uma cadeia, e para tanto há cadeia mais comum em música que é uma cadência. Assim, logo no início da *máxima musical*, aparece a cadeia que vai se desenvolvendo no decorrer da composição, conforme destacado na FIGURA 4:

FIGURA 4 – Estilização em *Ferreiro's home*

The image shows a musical score for three instruments: Flauta (Flute), Melodia (Melody), and Violão (Guitar). The score is in 6/8 time and has a tempo of 144. The Flauta part starts with an 'Intro' section. The Melodia part has a section labeled 'Ajuste desajustado' which is highlighted with a green box. This section contains the lyrics 'O tra ba lho cons ti - tui a me lho rde to das as po lí - cias: Q uan do' and the musical notation for the cadence 'Polícia : Prisão : Cadência'. The Violão part has a section with triplets. The score is in 6/8 time and has a tempo of 144.

Fonte: Elaborada pelos autores, 2022

Na sequência foi desenvolvido a estilização de ambas as máximas que se tornaram letra. Primeiro “A polícia constitui a melhor de todas as polícias” restou estilizada assim:

“Quando falo em trabalho é trabalho resultado mais trabalho
Quando penso em trabalho é um hobby e trabalho mais dinheiro
Quando vejo o trabalho é aposento, complemento, rendimento
Quando penso em estudo é trabalho e facul profissão, incremento e mercado:”

O trabalho que aprisiona as pessoas numa outra forma de trabalho, numa ocupação esvaziada de sentido, num modo de ver o mundo, num fazer regular e mecânico do próprio ser e do seu cotidiano, como o ferreiro que não cuida de seus ferros. Assim chega-se na estilização do anexoim “casa de ferreiro espeto de pau” que pela estilização passa a fazer parte da letra do anexoim:

“Casa de palha espeto de cal
Casa de aço espeto de sal
Ferreiro’s home espetos de mil”

Uma vez percebidos estes três desenvolvimentos, notou-se a carência de uma estrutura lógica, algo que contasse uma história e que se desenvolvesse em algumas seções sequenciais que foram assim definidas:

- a) O ajuste desajustado – prisão
- b) Dança do sufoco
- c) Guerra por respirar
- d) Conto de palhas ou fadas: Arte como anestesia
- e) Fechamento: vamos que vamos!

Esta divisão formal sugeria uma dança que não parecesse dança, algo como uma dança desconexa que é a prisão, a repetição e o trabalho, trabalho pela vida como pode se perceber. Neste mundo a arte tem espaço como anestesia de uma vida sufocante. O fechamento da máxima musical se dá com um aforismo de George Orwell que de alguma maneira representa a ordem do mercado: “A massa mantém a marca, a marca mantém a mídia e a mídia mantém a massa”.

Na estilização musical foram utilizadas principalmente de preceitos e figuras de retórica musical. A construção da figura de *percurtio* ajustou-se bem para a introdução, apresentou muito resumidamente em 1 compasso os argumentos a serem desenvolvidos. Foi utilizado o pé dáctilo para representar a condição da guerra por respirar. A anestesia é que o lugar da arte neste mundo do trabalho foi emulado pela figura de repetição chamada de *gradatio*, que ocorre pelo caminho melódico descendente entre A#3 e F⁵. O fechamento se deu com a figura de *paranethesis* com uma citação falada do aforismo de George Orwell ao final de toda a apresentação musical, conforme fica exposto na:

⁵ Dó Central é Dó 3 - sistema francês.

FIGURA 5 – Invenção de *Ferreiro's home*

"O trabalho constitui a melhor de todas as polícias." (Friedrich Nietzsche)

"Casa de ferreiro espeto de pau." (Anexin)

"A massa mantém a marca, a marca mantém a mídia e a mídia controla a massa." (George Orwell)

Ferreiro's home

ou
Anestesia e Ferro

Alvanir Poster de Ávila

Introdução: Percurcio

O Ajuste desajustado

O tra - ba - lho cons - ti - tui a me - lhor de

Dança do sufoco - Bossa

to - das as po - lí - cias: Quan - do fa - lo em tra - ba - lho é tra - ba - lho re - sul - ta do mais tra - ba - lho Quan - do

Estilização : O "trabalho" sufocando : dança, não dança, samba/bossa - quinário

pen - so em tra - ba - lho é um hob - by e tra - ba - lho mais di - nhei - ro Quan - do ve - jo o tra - ba - lho é a po -

2

11

sen-to, com-ple-men- to ren-di-men-to Quan-do pen - so em es - tu é tra - ba - lho é fa - cul pro - fis -

C#Maj7 BMaj7 EbMaj7 C#Maj7

Guerra por respirar

Trabalho como gerra : Guerra por respirar : Pé dáciilo

14

são e in-cre-men - to e mer - ca do Ca - sa de pa - lha es - pe - to de cal

EMaj7 EbMaj7 GMaj7 GMaj7 BbMaj7 C#Maj7 BMaj7

O conto de palhas ou fadas

Estilização conto de de fadas, emiolas. Gradacio: Arte como anestesia

17

ca - sa de a - ço es - pe - to de sal Fer - rei - ro ho - me es - pe - tos de mil

BMaj7 C#Maj7 EbMaj7 C#Maj7 C#Maj7 EbMaj7 EMaj7 GMaj7

19

É Ar te co - mo a - nes - te - sia.

GMaj7 C7(9)

Vamos, que vamos!

Falar rapidamente de forma mecânica

(A massa mantém a marca, a marca mantém a mídia e a mídia controla a massa.)

EbMaj7 C#Maj7 BMaj7

Fechamento : parenthesis : Anunciada a ordem do mercado

4. Considerações finais

A composição de 36 *máximas musicais* como resultado de uma pesquisa artística evidenciou que a inserção dos processos criativos no âmbito da pesquisa acadêmica aponta para ganhos em ambos os campos: o da criação e o científico. No campo da criação, a adoção de metodologias de outras disciplinas das ciências humanas, como o registro de todo o processo criativo em cadernos de campo, os procedimentos advindos da retórica para classificação e desenvolvimento das ideias, o tratamento destas no âmbito da intertextualidade, provaram ser de grande utilidade como ferramentas composicionais.

Neste sentido, ficou patente que o processo de carnavalização trouxe possibilidades criativas amplas e possibilitou misturas e combinações impensáveis. Por outro lado, a necessidade de rigor quanto a definição de metas, limites e clareza na organização de materiais mostrou que o caráter empírico da ciência e a racionalização implícita nos desdobramentos de suas metodologias, atuou como um potente propulsor e fator de equilíbrio na construção do produto artístico.

Conforme exposto no início deste artigo, o aporte fenomenológico permitiu que ideias abstratas imaginadas no início de pesquisa, como a composição de uma coleção de músicas com a duração de 60 segundos, tomassem forma a partir do corpo-a-corpo diário com a matéria musical, do embate constante entre a prática e a reflexão crítica, atravessando todo o processo de pesquisa artística, desde a germinação das ideias até a publicação dos 36 fonogramas gravados em formato digital e que estão sendo disponibilizados em todas as plataformas de streaming de música, conforme estratégia do Cesto Empírico ao longo de 2022 e 2023, e fica disponibilizado para apreciação acadêmica⁶.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, polifonia e enunciação*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, Jose Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*, São Paulo:

⁶ No endereço: https://soundcloud.com/user-622000231/sets/cesto-empirico-cesto-empirico/s-DQdzVswj5vA?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

USP, 2003 (Páginas 1 – 9).

BORGDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University, 2012.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3ª Ed. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Revista Matraca* v. 20, n. 33. Rio de Janeiro, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss, 2004.

LÓPEZ-CANO, Rubén López. *Música y retórica en el Barroco*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2015. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. *Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Arte* ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com UFRN v. 2, n. 1, 2015, p. 69-74.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN-CRISTÓBAL, U. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014.

NOGUEIRA, Marcos. Uma teoria cognitiva do efeito estético musical. *Revista Brasileira de Música* v. 28, nº 8. Rio de Janeiro, 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Parodia, paráfrase & Cia/ Affonso Romano de Sant'Anna*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

VANDENBOS, Gary R. (Org.); *Dicionário de psicologia*. Porto Alegre: Artmed, 2010.

SOBRE OS AUTORES

Alvanir Poster de Ávila – Mestre em Música pela UDESC em Processos Criativos. Graduado em Licenciatura em Música pela UDESC. É compositor, letrista, arranjador, músico do Grupo Cesto Empírico. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1264-1951>. E-mail: aposterom@gmail.com

Luiz Henrique Fiaminghi – Professor Associado da UDESC nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Processos Criativos. É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq especializou-se em violino barroco na Holanda. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeça e José E. Gramani. É rabequista, arranjador e diretor musical do grupo ANIMA. Coordena o projeto “A Vez e a Voz da Rabeça” do grupo de pesquisa MusiCS. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3277-5738>. E-mail: lhfiaminghi@yahoo.com.br