

## *Miau*, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada <sup>i</sup>

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Samuel Campos de Pontes <sup>ii</sup>

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari <sup>iii</sup>

Universidade Federal do Maranhão - UFMA, São Bernardo/MA, Brasil

Kitty Pereira (Maria Cristina Martins Pereira) <sup>iv</sup>

Fábrica-Escola de Humanidades - São Paulo/SP, Brasil

Lívia Pereira Martins <sup>v</sup>

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira <sup>vi</sup>

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS, Campo Grande/MS, Brasil

Bruno Teixeira de Mello Millan <sup>vii</sup>

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil

Márlon Souza Vieira <sup>viii</sup>

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - IA Unesp, São Paulo/SP, Brasil <sup>ix</sup>

**Resumo** - *Miau*, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra

Este artigo traz reflexões, questões e soluções relacionadas à montagem de *Miau*, de Victor Flusser, e mostra sua adaptação ao ambiente virtual. É uma experiência em processo, desenvolvida pelo G-pem - Grupo de Pesquisa em Educação Musical da Unesp. O texto inspirou-se na ideia de rizoma (Deleuze; Guattari, 2017) e com ele buscou-se um caminho do “eu” ao “nós”. Ele contém: Introdução, descrição da estrutura da obra; ponderações acerca da base-guia que orienta as gravações; questões relacionadas ao Cânone Gestual; especificidade das vozes infante-juvenis; descrição de técnicas utilizadas na produção do áudio. Em todos os segmentos apontam-se questões surgidas e soluções encontradas.

**Palavras-chave:** Educação musical contemporânea. Voz infantil e juvenil. Práticas criativas. Técnicas de gravação e mixagem. Música à distância.

**Abstract - *Miau*, by Victor Flusser: the challenges of rebuilding and assembling a composition**

This article brings reflection, questions and solutions related to the montage of *Miau*, by Victor Flusser, and shows its adaptation to the virtual environment. It is an experience in progress, developed by G-pem - the Research Group on Music Education of Unesp. The text was inspired by the idea of Rhizome (Deleuze; Guattari, 2017); with it we constructed a path from “I” to “us”. Contents: Introduction; description of the work’s structure; reflection about the audio-guide; questions about the montage of the Gestural Canon; specificities of children's and youth’s voices; description of chosen techniques in the audio production. In these parts we point out the questions that came up and the solutions we found.

**Keywords:** Contemporary Music Education. Children and Youth Voices. Creative Practices. Recording and mixing techniques. Making music remotely.

**Resumen - *Miau*, de Victor Flusser: los desafíos de reconstruir y montar una obra**

Este artículo trae reflexiones, cuestiones y soluciones relacionadas con el montaje de *Miau*, de Victor Flusser, y muestra su adaptación al medio virtual. Es un trabajo en proceso, desarrollado por G-PEM, el Grupo de Investigación en Educación Musical de la Unesp. El texto fue inspirado en la idea de rizoma (Deleuze; Guattari, 2017) y con él se buscó un camino del “yo” al “nosotros”. Contiene: Introducción, descripción de la estructura de la obra; consideraciones sobre la base guía que dirige las grabaciones; cuestiones relacionadas con el Canon del Gesto; especificidad de las voces infantojuveniles; descripción de las técnicas utilizadas en la producción del audio. En todos los apartados se señalan las cuestiones que han surgido y las soluciones encontradas.

**Palabras clave:** Educación musical contemporánea. Voz infantil y juvenil. Prácticas creativas. Técnicas de grabación y mezcla. Música a distancia.

## De como *Miau* chegou ao Brasil

Conheço Victor Flusser, o compositor do *Miau*, há um bom tempo. Acho que há cerca de quarenta anos. Nós nos cruzávamos em São Paulo, porque, como ambos estávamos sempre às voltas com o canto coral e como, àquela época, o trabalho com coros na cidade fosse muito intenso, frequentemente nos víamos em encontros e festivais. Mas, depois, perdi o Victor de vista. Ele foi estudar na Europa onde fez seu doutorado, tornou-se docente universitário, formou família e não nos vimos por um longo tempo. Quando, em 1993, fui ao Canadá, estive em um congresso em que Victor também estava e pude ver alguns de seus interessantes projetos de educação musical e composição com crianças. Quando voltou ao Brasil para desenvolver aqui uma asa de um projeto bem-sucedido na Europa - Formação de Músicos Intervenientes em Hospitais -, eu o encontrei novamente. Sempre gostei muito do seu trabalho, do que pensa, do modo como motiva crianças e jovens a fazerem música, com foco na escuta, na criação e na reflexão e de como incentiva os músicos a se tornarem agentes de qualidade de vida.

Assim, quando em 15 de fevereiro de 2021, ele me enviou sua mais recente composição - *Miaouh Miaou* - uma obra para coro infantil, coro adulto e grupo instrumental, com vários elementos cênicos, eu a vi com bastante interesse. O nome duplo indica suas duas versões - em francês e português. Victor tinha intenção de me entusiasmar a montar essa obra no Brasil. Mas a época não era adequada: fevereiro de 2021; estávamos todos confinados, escolas fechadas. Era impossível seguir com essa ideia, que envolveria muita gente, grupos corais e instrumentais. E foi isso que lhe expliquei.

Mas a partitura estava comigo e é sempre uma emoção receber uma nova música, saída do forno, com tantas provocações instigantes. Parecia um convite ao enfrentamento das circunstâncias em que vivíamos. Resolvi, então, examinar a obra com cuidado. Logo na Apresentação, li uma história comovente, que Victor trazia. No Brasil dos anos 1970, em pleno regime militar, ele havia ido assistir a uma missa na Catedral de São Paulo, em memória de uma pessoa assassinada durante a repressão. A igreja estava repleta. Ao lado dele, aproximou-se um homem “pobre e malvestido”. Diz Victor que tinha um único dente. Após a missa, ele o seguiu até o ensaio de seu coro, e dele participou. O grupo dedicava-se a repertório de música contemporânea, mas isso parece não ter assustado esse homem, que participou dos encontros

durante algum tempo, antes de desaparecer sem explicações. Alguns meses mais tarde, Victor recebeu uma carta, vinda da prisão central de São Paulo. O remetente dizia que ter cantado no coro, ainda que por pouco tempo, lhe havia restituído a dignidade; era a primeira vez que se reconhecia como sujeito (Flusser, s.d., p. I). Tomar consciência dessa transformação nos sentimentos desse senhor trouxe aos cantores do coro e a seu regente um sentido profundo da importância do fazer musical. Seguramente, foi um fato transformador para todos eles, coro e compositor. Importante dizer que essa função transformativa não é exclusiva da música, mas estende-se para todas as áreas artísticas.

Ao ler essa história no texto de Apresentação do *Miau*, pareceu adequado propor ao Grupo de Pesquisa que coordeno buscarmos, também, um sentido de grupo, que nos ajudasse a enfrentar e superar os impedimentos trazidos pelo que chamo de “tempos incertos” e que correspondia às inquietações do próprio grupo, como será comentado posteriormente.

Pensando nisso, no dia seguinte, enviei a partitura para o Grupo, pois, ao pensar nas palavras de Victor e nas condições que estávamos vivendo, tinha surgido a ideia de estudarmos a obra, ainda que à distância. Eu estava interessada em ver se os participantes se entusiasmavam com ela. Foi esta a mensagem que lhes enviei:

Queridos amigos.

Estou enviando a vocês uma peça do Victor Flusser, que acabou de sair do forno. A minha ideia é que nós a estudemos neste ano, para aprender como foi construída, o que é preciso fazer para montá-la, enfim, dissecá-la para, quem sabe, montá-la no ano que vem. O diferencial é que, embora escrita na França, tem uma versão em português, feita pelo próprio Victor e colaboradores. O resultado é um texto poético e interessante. Por favor, tragam a partitura na reunião de 6a. feira, para podermos conversar e vocês ficarem a par do que estou falando!

Foi assim que começamos a nos aproximar de *Miau*, ainda sem ter a menor ideia de como poderíamos fazer para conhecê-la nas nossas reuniões *on-line*. É lógico que quando falava “conhecer”, não estava dizendo apenas ler, analisar, tomar posse da obra, um procedimento que os músicos fazem sempre que se defrontam com uma nova partitura; a intenção era fazer algo mais: conhecê-la por dentro, isto é, cantar e tocar, sentir, ouvir, se envolver com ela, de modo a descobrir suas qualidades artísticas, desvelar o poder que emana da arte e dele usufruir.

Esse era o desafio: encontrar formas de fazer arte em meio à situação de confinamento que enfrentávamos. Assim, começamos a preparação; aos poucos, algumas pessoas concordaram em gravar certas partes. Era tudo muito difícil: não dominávamos o meio e

tínhamos dificuldade em atuar sozinhos e não em grupo, como, também, em lidar com o aparato tecnológico necessário, se quiséssemos gravar. Na verdade, não sabíamos como seria possível trabalhar com essa obra, mas, ainda assim, começamos a nos aventurar. A aventura ainda não terminou; *Miau* é uma composição em preparação e essa é a história que vai ser contada.

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada

## Ponderações iniciais

Este texto tem como objetivo apresentar considerações a respeito do processo de relação, ainda em andamento, de alguns membros do Grupo de Pesquisa em Educação Musical - G-pem -, da Unesp, autores e autoras deste artigo, com a obra *Miau* (Flusser, s.d). No entanto, antes de descrever a peça, distinguir aspectos relevantes e discutir o processo, gostaríamos de começar com algumas notas introdutórias e, assim, construir conexões entre a temática deste dossiê, o escopo da revista e este escrito, a partir de desdobramentos da ideia de “abrir vozes e musicalidades”.

O primeiro aspecto a ser destacado é a natureza coletiva deste texto; diversas vozes, não apenas uma. Somos muitos e, para evocar o início dos *Mil Platôs*, de Deleuze e Guattari, “como cada um de nós era vários, já era muita gente” (2017, p.17), o que abriu a possibilidade de uma espécie de escrita contrapontística, múltipla, que teve como inspiração a ideia de fazer um rizoma, algo que não começa nem conclui, que se encontra no meio e tem como tecido a conjunção “e” (Deleuze; Guattari, 2017)<sup>1</sup>. Essa variedade mostra-se, também, no caminho profissional que cada um de nós está trilhando. Atuamos na Educação Básica, no Ensino Superior, em coros independentes, em grupos instrumentais etc. Estamos dentro e fora da academia, alguns envolvidos com a pós-graduação, outros com o saber por meio da experiência prática, sem ligação direta com a forma de atuar da universidade, e partem das próprias inquietações, da vontade de enfrentá-las.

---

<sup>1</sup> “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e...e...e...’. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser” (Deleuze; Guattari, 2017, p.48).

Apesar dessa multiplicidade de perfis, um aspecto que nos une é a Educação Musical. Com isso, fica evidente que o lugar que ocupamos e no qual criamos significados não é o mesmo das Artes Cênicas; sabemos que cada área apresenta modelos diferentes de trabalhar e de lidar com as obras. Com isso, não gostaríamos de acentuar uma diferença que seria intransponível; pelo contrário, entendemos que esse diálogo traz consigo a potência para “provocar contrapontos” e “abrir vozes”, em sentido metafórico. Além disso, destaca-se o fato de que *Miau*, a obra que está em foco neste artigo, traz diversos aspectos cênicos que precisaram ser considerados durante o processo. Portanto, pode-se dizer que, embora *Miau* seja uma obra musical, Flusser bebe da fonte das Artes da Cena e essa é a razão de este grupo de músicos se identificar com a proposta da revista, especialmente em relação ao dossiê “Abrir vozes e musicalidades”.

Outro ponto a ser destacado é a situação em que essas experiências aconteceram e que produziram estas considerações: o contexto de interações à distância, de vozes mediadas, de improvisações e gambiarras<sup>2</sup> que, como o Editorial do número anterior desta revista afirma, podem abrir para “novas poéticas, [...] engrenam novos regimes de escuta e trazem novas perspectivas de reflexão sobre as tangências das esferas vocais e digitais.” (Wegner; Feitosa; Dordete; Mundim, 2021, p.6). Nossas primeiras aproximações da obra partiram da discussão das experiências vividas pelos integrantes individualmente, especialmente os regentes de coro, que viviam o momento de isolamento, buscando alternativas. Era 2021 e a sensação de querer fazer algo já nos tomava. Não era possível ficar assistindo a vida passar pela janela de casa, quando as incontáveis janelas do mundo virtual ofereciam uma oportunidade.

Como já mencionado, não foi uma decisão isolada. No mundo todo os corais viveram suas crises e lutaram para sair delas. Tara Leiper (2021) desenvolveu na Escócia, junto a um coral comunitário, um estudo que indicou que há impactos positivos nos dois modos de ensaio, presencial e *on-line*, ainda que as desvantagens apontadas necessitem da nossa atenção para soluções mais adequadas a cada grupo. Daffern, Balmer e Breton (2021), em estudo referente à “experiência de membros e facilitadores de corais do Reino Unido durante a pandemia de Covid-19”, partiram da crença na impossibilidade de se fazer música via

---

<sup>2</sup> A respeito deste termo, destaca-se o trecho a seguir, da entrevista que se encontra no número anterior desta revista: “a gambiarra é às vezes tratada de forma pejorativa, uma gambiarra é sinônimo de coisa malfeita, mas nem sempre é o caso. As gambiarras abrem caminhos para novas tecnologias. [...] Às vezes a gambiarra feita para tentar chegar em uma coisa abre uma porta para outros tipos de inovações” (Wegner; Uhiara, 2021, p.199).

plataformas de interação em tempo real, bem como de que cantar em grupo é, de fato, uma atividade benéfica e criaram condições de investigar as diferentes formas de ser e fazer coral, com atenção aos seus impactos. Com isso, trabalharam com o formato multipista e sua derivação para a interação em tempo real, por meio de transmissões em mídias sociais como o Facebook ou ainda, o formato que emprega *software* de videoconferência - GMeet ou Zoom.

Na Indonésia, Rakasiwi e Gufron (2021) apresentaram na *5th International Conference on Arts Language and Culture - ICALC* -, os modos de utilização do *Zoom Cloud Meeting* para o fazer coral. Para Kathryn Grushka et al. (2021), de Newcastle, Austrália, por exemplo, “as pedagogias do Zoom são um espaço virtual em que o canto apoia a superação do distanciamento social e facilita novas formas de conhecer a si mesmo”. Em estudo realizado na Near East University Ringgold, em Chipre, pesquisadores chegaram a perspectivas semelhantes:

as gravações do coral virtual [...] podem fornecer um ambiente de áudio adequado para promover a escuta consciente, entonação precisa e percepção do ritmo. Sugerem-se melhorias para tornar as gravações do coral virtual mais incentivadoras da musicalidade, destacando seu potencial futuro, não apenas como uma ferramenta confiável de educação a distância, mas também como um dispositivo complementar para a vida real das aulas de coral, quando o aprendizado presencial for retomado (Eren; Öztuğ, 2020, p.1118, tradução nossa).

O mundo estava buscando formas e nós também. Durante o período de compreensão do *Miau*, tivemos a chance de integrar o evento *on-line Ciranda de Conversas: educação musical em tempos incertos* e, com ele, sentimos o quanto tínhamos maior ou menor proximidade com as adaptações ao novo desafio, de um novo mundo, de uma nova forma de existência. Uma grande força motriz apareceu nas dinâmicas do próprio trabalho. Foi nele, com ele e por meio dele - *Miau* -, que as soluções foram encontradas. Assim como mundo afora cada grupo buscava suas condições de permanência, nós buscamos a nossa própria forma de reinventar essa obra numa nova existência musical.

Com base nessas notas iniciais e pautados na ideia de construção de um texto múltiplo, contrapontístico - adição, conjunção “e”; não afirmação definitiva, única, estática - apresentamos as seguintes seções:

- uma breve descrição da estrutura da obra *Miau* (Flusser, s.d) e a busca de significados que a peça traz;
- algumas ponderações acerca da construção de uma base, guia para nossas gravações;

- reflexões a respeito da montagem do Cânone de Movimento;
- considerações acerca do processo de ensaio e gravação com o coro infanto-juvenil;
- observações a respeito da gravação e produção de áudio da obra;
- algumas considerações finais, elaboradas a partir de questionamentos e ideias que surgiram.

## Do “eu” ao “nós” - viajando com o Miau

Ao primeiro exame, a obra com cinco partes - Cânone<sup>3</sup> Gestual, Cânone Rítmico, Miau, O Crocodilo Azul e Final - parece ter uma formação clássica, mas essa aparência não se confirma ao se estudar a partitura, que, logo revela suas peculiaridades.

Ademais, é preciso dizer que a composição de Victor, embora seja escrita para coros e instrumentos, traz consigo na própria concepção, se não uma peça teatral, vários elementos das Artes da Cena, ou seja, o autor se preocupa não apenas com a sonoridade de sua obra, mas com sua visualidade, poética e possibilidades de atuação cênica.

Sendo assim, traz muitas indicações a respeito da performance, das quais se apresentam aqui alguns exemplos: a obra começa no escuro, e o público apenas ouve o som de um metrônomo. Quando a luz, afinal, ilumina o palco, vê-se o metrônomo no centro da cena, com uma pena presa à parte superior. Há, também, a indicação de um biombo num dos cantos do palco, atrás do qual o coro se esconde e só podem ser vistas as mãos dos cantores, que executam uma coreografia canônica bastante musical, mas... absolutamente sem som. Flusser subverte a própria noção de música nessa parte, pois o que traz é música visual, música cênica, não música auditiva!

Há, também, bichinhos de pelúcia em cena, manipulados por pessoas escondidas atrás do mesmo biombo; eles interagem com as crianças do coro, que narra uma história poética e *non sense*, a respeito de um crocodilo azul. Há ainda outras cenas predominantemente visuais, como crianças brincando em silêncio, em que seus ruídos não são ouvidos, mas sim sonoridades de instrumentos. Embora seja uma obra musical, Flusser bebe da fonte das Artes

---

<sup>3</sup> Em música, cânone é uma composição polifônica em que uma melodia é repetida em tempos diferentes, então, depois da primeira entrada, outras vozes vão entrando e criam uma característica peculiar de deslocamento temporal.



da Cena e essa é a razão deste grupo de músicos se identificar com a proposta da revista, especialmente em relação ao dossiê “Abrir vozes e musicalidades”.

O início da obra no escuro, com o metrônomo como única informação, cria um sentimento de expectativa. O fato de o metrônomo trazer uma pena presa a ele, somente vista quando as luzes iluminam o palco, também, teatraliza a performance. Nesse momento, ele é o ator principal da obra e continua a atuar por um largo tempo, enquanto outras cenas se sucedem, e, assim, prossegue durante a primeira parte; aos poucos, entram os outros componentes, a orquestra, e as crianças do coro infanto-juvenil<sup>4</sup>, que não cantam apenas, mas brincam... Sim, como todas as pessoas dessa idade deveriam ter a oportunidade de brincar; jogo de bola, de corda, amarelinha... e uma enorme gama de brincadeiras e canções de roda. Envolvidas coletivamente. Mas o inusitado é que não se ouve nada. Brincadeiras silenciosas, em que predominam os gestos, a cena e a ausência de som.

Enquanto elas acontecem, os instrumentistas, cada qual por si, recordam as canções tradicionais de sua infância, sem estabelecer nenhuma conexão entre si. Há um contraste gritante: enquanto as crianças se alternam em brincadeiras silentes, os adultos, simultaneamente, tocam individualmente, num caos. Seria esse um arremedo da realidade, em que a infância, muitas vezes, tem as vozes tolhidas, enquanto os adultos insistem em se manifestar individualmente, sem estabelecer relações? As crianças são um grupo coeso, com interesses comuns, mas não são ouvidas. Os adultos, embora ocupando o mesmo espaço, não constituem um grupo, pois os interesses particulares se sobrepõem aos coletivos. Por vezes, eles se encontram nos *tremolos* que o compositor sugere; logo, porém, voltam às suas canções solitárias.

Nesse quadro há ainda outro elemento, provedor de ordem e organização, tão importante, que dá nome à parte - Cânone Gestual - pelo qual é responsável o coro adulto. O metrônomo continua a marcar o tempo cronológico. Embora esse cânone também não soe, é organizado como música, pois os participantes seguem a mesma sequência de gestos, mas defasados no tempo, enquanto o supremo controlador - o metrônomo - reforça a sua marca do tempo que escoia inexorável.

---

<sup>4</sup> Na partitura, Flusser utiliza o termo “crianças” e “coro de crianças”; no entanto, em razão de nossas possibilidades, a obra foi montada por um coro infanto-juvenil, o Coro Pciu, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, regido por Ana Lucia Gaborim, também membro do G-pem.

A próxima parte é o Cãnone Rítmico, em que as crianças e os adolescentes fazem uma cantilena formada por palavras ritmadas, executadas em forma de parlenda. Eles utilizam três notas de um acorde, fazendo a fala soar quase como um mantra - entoado, novamente, em cãnone. Simultaneamente a esse canto/fala, o grupo instrumental toca um cãnone do repertório clássico, que tem a mesma função do Cãnone Gestual; assim, mantém a unidade entre as partes, pela preservação da mesma ideia. Há, também, a manipulação de pequenos bichos de pelúcia, cujos movimentos são estipulados pelo compositor dentro de um esquema rítmico, o que transforma gestos em música; música inaudível mas presente no inusitado da cena. Essa seção termina com um gesto significativo: uma criança e um instrumento iniciam uma conversa, com a canção “Atirei o pau no gato”, em que ela entoa a melodia e o instrumentista toca outra, em contraponto. Um primeiro sinal de entendimento?

A parte central, que traz o próprio nome da obra - *Miau* -, tem um momento de sons unicamente vocais, executados pelos coros adulto e infantojuvenil, que cantam integrados, buscando sonoridades expressivas. Há ainda, um recurso adicional sugerido por Flusser, de gestos de mão que cobrem e descobrem ritmicamente a boca dos cantores, alterando, com isso, de maneira intermitente, o timbre das vozes. É criado, então, um elemento cênico inusitado: mãos de adultos abrindo e fechando a boca das crianças. Na quarta parte - O Crocodilo azul - o coro infanto-juvenil se responsabiliza pela contação de uma história *non sense*, acompanhado pelo grupo instrumental, que toca um ritmo intenso em acordes dissonantes, dando apoio à narrativa. Ao fundo, ouve-se o mesmo cãnone já interpretado pela orquestra, agora em versão vocal, cantado pelo coro adulto. Então, segue-se o Final, na verdade, um ritornelo modificado, em que voltam as brincadeiras silenciosas, e as canções individualizadas do grupo instrumental; e, também, o Cãnone Gestual, em andamento mais rápido.

No entanto, esse trecho é interrompido pela canção que inspira a obra: “Atirei um pau no gato”. É como se o retorno ao individualismo trazido pelas reminiscências infantis dos músicos, que surge mais uma vez, fosse interrompido por essa canção tradicional, à qual, afinal, todos aderem. O encerramento de *Miau*, que começara em um caos, torna-se um grande uníssono vocal, do qual todos participam, acompanhados pelos instrumentos, desta vez, também, em uníssono, numa estrutura perfeitamente organizada, em contraponto com o coro, como reminiscência dos dois solistas que se apresentaram anteriormente. É como se, afinal, o

exemplo deles vingasse e se espalhasse pelo grupo. O uníssono é a suprema força de um grupo musical. E a presença cênica de todos unidos é a grande força da cena final, que termina em festa, com confetes atirados ao ar.

*Miau* é um símbolo importante de uma longa viagem do “eu” ao “nós”, a busca de um fluir conjunto, de um caminho da dissonância disruptiva ao consonante som do grupo todo. Pode-se dizer que a desagregação não progride porque sempre há uma relação temporal garantida por vários procedimentos: o metrônomo, a escolha dos andamentos que, em toda a obra mantém relação de dobro e metade. É possível afirmar que o que prepondera, na obra, é o tempo medido, que os gregos chamavam de *Chronos*. No entanto, a parte central, aquela que recebe o mesmo nome da obra - *Miau* - é o espaço de *Kairós*, o outro tempo grego, o tempo sem medida. Enquanto *Chronos* mede, quantifica, *Kairós* qualifica. É o que está no centro da obra. Então, pode-se dizer que este é outro contraponto, entre *Chronos* e *Kairós* - em que o metrônomo e a forma canônica simbolizam o primeiro e as vozes infantil e adulta, na parte central - *Miau* - se inserem no segundo - que se mostra sem métrica, atemporal, pleno de significados.

Este é apenas um esboço do até agora descoberto; muito há, ainda, que se descobrir em *Miau*. O trabalho ainda não está terminado; há um longo caminho a percorrer. Diga-se, no entanto, que a descrição da obra não dá conta do seu fruir como arte. Foi isso que nos levou a construir essa versão do *Miau*, adaptada às novas circunstâncias dos tempos incertos.

## O áudio da base guia: como a obra começou a ser montada

Diante do desafio de montar o *Miau* em uma modalidade à distância, testamos diferentes possibilidades, como o *Cleanfeed* e o *BandLab*, por exemplo, porém, a latência<sup>5</sup> impedia a sincronização ou os diferentes níveis de aceitação do novo ambiente e suas demandas, criavam impedimentos reais, principalmente, emocionais. Levando-se em conta essa série de fatores, seria um contrassenso seguir por tais caminhos, pois, ao se anular o humano, anula-se a música, em nossa concepção.

---

<sup>5</sup> Latência, no contexto da internet, refere-se ao atraso, isto é, à diferença de tempo em que uma solicitação ou informação leva para ser transferida de um ponto para outro.

Não era falta de conhecimento de uma ou outra ferramenta; estávamos a par de algumas, como a *Choir Singers Pilot* de Gover et al. (2021), mas aí, entravam nossas limitações de acesso a condições suficientes de cabeamento, fibra, via rádio ou outras, que garantissem menor perda. Nós estávamos ainda construindo uma dinâmica para essa empreitada. O formato multipista foi o que melhor atendeu aos desafios interpretativos da música de Flusser.

A ideia de fazer o *Miau* foi tomando corpo e começou a se materializar. Num primeiro momento, despretensiosamente, decidimos gravar apenas um trecho da composição, o Cânone Rítmico, que havíamos lido durante um dos encontros semanais. O resultado foi tão divertido e interessante que nos motivou a seguir.

Para a primeira gravação foi feita uma base guia instrumental que, inicialmente, facilitaria o trabalho das vozes e, posteriormente, a sua sincronização, durante a edição. Ela foi enviada aos três cantores que se voluntariaram, editada e apresentada no encontro seguinte.

Para que pudéssemos concretizar a ideia, precisaríamos, antes de tudo, elaborar a base guia completa da música que nortearia todo o trabalho do grupo dali em diante. E este era um desafio enorme. A começar pela diferença do tempo, proposto pelo compositor, de execução de cada parte da música, uma vez que fazíamos o trabalho em um *software* de gravação que, mais engessado e muito preciso, não tem a sensibilidade de um regente. Nesta situação, muitos ajustes foram necessários, também, pelo fato de a partitura não ter a grade completa de instrumentos e vozes, como estamos familiarizados, mas apenas instruções, conforme figura a seguir. Portanto, era muito difícil saber exatamente como encaixar todos os eventos nesta base e, principalmente, saber como ela soaria.

Figura 1: trecho da partitura sem grade, apenas com algumas instruções (Flusser, s.d)

Decidir qual é a duração de uma nota muito longa da orquestra, como por exemplo um *tremolo* ou uma fermata, era outra tarefa difícil, uma vez que o computador é que faria soar a base guia, mais dura e seca, completamente diferente do que teríamos se essa mesma nota fosse executada por um instrumentista sob o comando de um regente. Também era fundamental que a base soasse de modo o mais orgânico possível, pois era ela que todos ouviriam para fazer suas gravações individuais. Após muitas escutas e muitos testes, uma nota era puxada para cá, empurrada para lá, para que tudo se encaixasse bem e soasse bonito.

Uma vez descoberta a música com a base guia montada, ela foi sendo desmembrada, parte a parte, para ser distribuída ao grupo e iniciarmos as gravações de áudio. Neste processo de gravações, a base foi sendo reconstruída, recriada e reinterpretada, conforme as necessidades e dificuldades que se apresentavam ao grupo, enquanto duravam as gravações de áudio.

A criatividade foi fundamental durante os estudos e as gravações do grupo: novas partituras foram feitas em que informações dadas de maneira geral eram detalhadas, para facilitar a compreensão da música e daquilo que fora ajustado no processo de elaboração da base guia; letras foram inventadas e inseridas para que se compreendesse o fraseado melódico. A música foi tomando forma e ganhando sentido.

~5'15"

1  
→ m — — — → i — — —

2  
→ m — — — → i — — —

3  
→ m — — — → i — — —

Orch. *Facet*

S  
(m) — iaoum — — — iaoum — — —

A  
(m) — iaoum — — — iaoum — — —

T  
(m) — iaoum — — — iaoum — — —

B  
(m) — iaoum — — — iaoum — — —

1  
2  
3

\* : Chaque adulte prépare sa main droite en la posant sur le côté du visage de l'enfant placé devant lui.  
 \*\* : à chaque croche, chaque adulte ferme et ouvre la bouche de l'enfant qui chante devant lui.

Figura 2: soluções rítmicas para encaixar articulações das vogais

19 *que? taet om ga-to vai cantar*

S  
navias demoradas

A  
berleus com to por vo cã pois

T  
o quê? não te nho imite

B  
m  
Do - na Ma - ri -

○ → para na nota e segue na próxima

□ para na nota e repete a mesma para seguir

Figura 3: letras inventadas e inseridas; dicas de gravação conforme base guia

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Lívia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira - Miau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 119-146.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

## Cânone Gestual - a musicalidade do gesto

Nos encontros relacionados ao Cânone Gestual, escrito a quatro vozes, procuramos entender como o compositor queria explicar o movimento das mãos. Junto com a partitura, Flusser apresenta uma lista numerada de posições de mão; esta lista faz referência às indicações que aparecem embaixo de cada uma das figuras musicais. Essas indicações são para que as mãos se movam apenas no ritmo, sem produzir som. Como mostra o anexo I da partitura, cuja primeira linha pode ser vista na imagem a seguir, as entradas ocorrem a cada seis compassos. Assim, a primeira entrada se dá no primeiro compasso, a segunda no sétimo, a terceira no compasso treze, e assim por diante.

The image shows a musical score for four voices, labeled -1-, -2-, -3-, and -4-. Each staff contains rhythmic notation (quarter notes, eighth notes, and rests) across 24 measures. Below the staves, a series of symbols (D, G, Ø) are numbered 1 through 23, corresponding to the measures. The symbols are placed below the measures they apply to, with some symbols appearing in multiple measures. For example, symbol 1 (1D) is under the first measure, symbol 2 (2D) is under the second measure, and so on. The symbols are arranged in a way that shows the sequence of hand positions for each voice over time.

Figura 4: primeira linha do anexo I da partitura (Flusser, s.d)

O desafio inicial foi entender os movimentos e associá-los aos símbolos; alguns participantes entendiam de uma forma, outros de outra. E isso gerou bastante discussão, até que conseguíssemos chegar a um acordo. Foi necessário usar a criatividade para facilitar a execução; um exemplo disso foi incluir imagens das mãos, como pode ser visto a seguir:

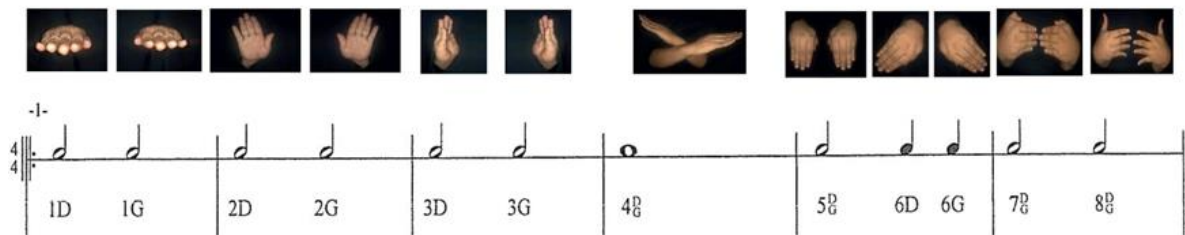


Figura 5: imagens para cada uma das posições de mão indicadas na partitura

Na tentativa de execução do cânone, por meio das janelas do *Google Meet*, a utilização do metrônomo foi muito importante. Todos os participantes desligaram seus microfones e apenas um compartilhou o som das batidas. Houve muitas tentativas de execução em uníssono, mas a dificuldade, no momento, era “tocar” junto, por causa do *delay*. Nos ensaios *on-line*, procurávamos, de alguma forma, nos conectar, tendo como referência a pulsação do metrônomo e a visualização das mãos daqueles que já estavam mais seguros nos movimentos.

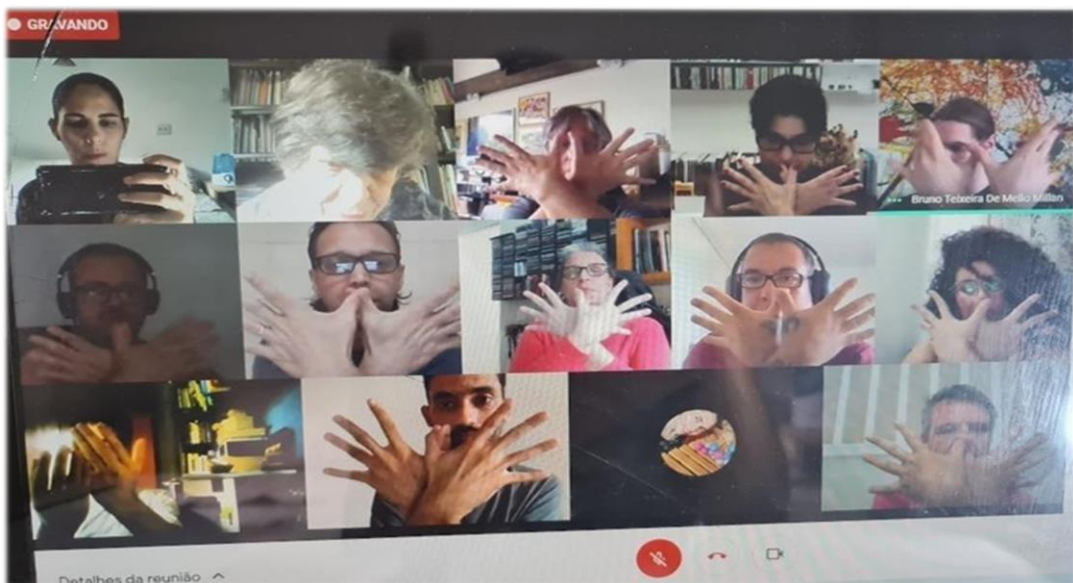


Figura 6: *print screen* de um dos ensaios

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Livia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira - Míau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 119-146.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>



Utilizamos, também, a guia criada para ajudar os participantes a não perderem nenhum movimento e a manterem a velocidade do andamento do cânone. Desse modo, todos poderiam estudar a peça em casa, o que facilitou a edição, que utilizaria, como produto, somente o vídeo, sem som.

Para facilitar a gravação, um dos participantes gravou um vídeo, com os movimentos no tempo proposto por Flusser, e apresentou nos encontros. Os compartilhamentos do grupo foram muito importantes, pois contribuíram para que outras pessoas tivessem novas ideias: que tipo de luva usar? Gravação no escuro? Como utilizar a técnica *Chroma Key* para editar? Luz negra? Mãos pintadas? Que tipo de tinta? Enfim, dois participantes se reuniram para experimentar algumas das ideias sugeridas, experimentaram pintar a mão com guache, a tinta secou e esfarinhou-se no chão; experimentaram usar tinta neon com luz negra, a luz negra esquentou muito e queimou; experimentaram cola colorida infantil, a cola demorou para secar. A expectativa era gravar em um dia, o encontro durou quatro horas e teve mais erros do que acertos e, por isso, resolveram combinar mais uma tarde de gravação.



Figura 7: fundo e roupas verdes e pinturas na mão com cola colorida.

No segundo encontro, foi utilizada cola colorida para pintar as mãos. Apesar da demora para secar, a cola tem uma elasticidade que permite movimentos melhores. Para cada voz, utilizamos desenhos e cores diferentes, camiseta de manga comprida, verde fluorescente, e fundo de parede verde-limão, para facilitar a edição da técnica *Chroma Key* no aplicativo *Kine Master*. Essa técnica, que consiste em colocar uma imagem sobre a outra por meio do anulamento de uma cor sólida pré-definida (verde), é usada em vídeos em que se deseja substituir o fundo por alguma outra imagem, estática ou em movimento. Colocamos, como plano de fundo, uma imagem preta; gravamos com luz de estúdio de foto, a fim de valorizar

apenas os movimentos das mãos; colocamos uma caixa de som com a Guia no tempo e a câmera em um tripê; o ensaio durou quatro horas e as edições, seis.

Nos encontros, houve constante troca de experiência, opiniões, vivências e saberes, o que acarretou imensa inspiração. As relações estabelecidas pelo próprio meio digital *on-line*, que acirram o distanciamento presencial, nos deixaram mais próximos uns dos outros, o que permitiu que se estabelecessem novas perspectivas de contato, trocas de ideias e experimentos. A partir dessa experiência, percebeu-se como tem sido significativo o desenvolvimento da capacidade de trabalhar em equipe, mesmo que virtual; este tipo de ação foi primordial para o desenvolvimento da proposta.

## O canto das crianças e dos adolescentes

Ao iniciarem o processo de preparação do *Miau*, as crianças e adolescentes do PCIU - Projeto Coral Infantojuvenil, da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul já tinham experiências com gravações de “coro virtual”<sup>6</sup>. É importante ressaltar que esta foi a alternativa para que o projeto continuasse ativo e, mesmo em termos experimentais, levou o coro a bons resultados, semelhantes aos encontrados por Eren e Öztuğ (2020), no estudo já citado na Introdução deste texto.

Percebemos que a experiência inusitada do “coral virtual” aprimorou certas habilidades musicais e trouxe uma nova concepção de “coro” para as crianças e os adolescentes. Ressalte-se que esse público é culturalmente adaptado ao uso da tecnologia, portanto, não foi preciso realizar explicações muito detalhadas sobre os aplicativos e os procedimentos de gravação; aliás, eles mesmos foram se ajudando mutuamente nesses processos.

É importante comentar, também, os aspectos psicopedagógicos do trabalho artístico com o público infantojuvenil. No início de 2020, com a interrupção dos ensaios presenciais, os coralistas do PCIU ficaram bastante desmotivados para prosseguir no formato virtual - e muitos até se desligaram do projeto. Contudo, as crianças e os adolescentes se encantam pela ludicidade e são naturalmente criativos e curiosos; além disso, gostam de ser reconhecidos

---

<sup>6</sup> Um coro virtual, segundo Eren e Öztuğ, (2020, p.1117) é definido como um som gravado, gerado em computador, que simula um som coral real.

pelo que fazem, e isso alimenta sua autoestima (Tiba, 2002, p.53). Assim, para envolvê-los no processo de preparação do *Miau*, foram desenvolvidas atividades lúdicas criativas (como jogos rítmicos, jogos de palavras e histórias) relacionadas aos trechos musicais que eles interpretariam. A diversão que envolve os ensaios faz que eles se motivem para participar, entretanto, eles se comprometem com a responsabilidade de fazer o melhor possível e cumprir com os prazos e regras implícitos no fazer artístico em conjunto.

Outro aspecto motivacional importante para engajar os coralistas no trabalho com o *Miau* foi apresentá-la como uma obra internacional e que seria realizada em conjunto com um grupo de pesquisa da Unesp, envolvendo pessoas de outras partes do Brasil. A oportunidade de realizar projetos em parcerias com outros coros - como ocorreu no Congresso Internacional de Música Coral Infantojuvenil (CIMUCI) e em outros eventos no Brasil - despertaram outro tipo de interesse nos participantes do projeto: “conquistar o mundo”, isto é, levar o trabalho do PCIU para além dos muros da Universidade, via Internet. Assim, aquelas pequenas janelinhas da tela de videoconferência se abriram para o mundo, e curiosos como são, as crianças e os adolescentes se mostraram ansiosos para começar a fazer a música acontecer, com brilhos nos olhos e um sorriso no rosto.

Iniciamos, então, os ensaios de *Miau* com o primeiro desafio: uma longa sequência de palavras que deveria ser entoada em uma mesma nota, com um ritmo constante e preciso, dividida em três vozes e formando uma tríade maior. Avaliando a dificuldade de se decorar essa sequência, optamos por dividi-la em quatro partes para o estudo, em ensaios consecutivos. Mas, primeiramente, foi feita uma leitura rítmica com os coralistas e proposto um jogo, em que eles foram convidados a criar palavras conforme a divisão silábica e a acentuação (tonicidade das sílabas); depois, houve o desafio de memorizar esta sequência e executá-la sem erros e sem atrasos. Posteriormente, conheceram a sequência rítmica criada pelo compositor, com o devido texto, e foi enviado a eles o áudio-base para servir de guia para as gravações individuais.

Os coralistas facilmente cumpriram a tarefa, contudo, é importante comentar algumas particularidades desse processo: as crianças e os adolescentes imitam com fidelidade o que escutam. Ao utilizarem a guia de gravação dessa música - a primeira tentativa, feita despreziosamente por membros do G-pem e gravadas por três solistas -, os coralistas assimilaram o que ouviam e perderam o foco do próprio timbre infantil ou juvenil que, numa

interpretação coral difere bastante da solista. A nossa inexperiência em utilizar material gravado nos fez pensar que essa seria uma referência para o coro infantojuvenil e isso precisou ser corrigido. Outra dificuldade foi manter a altura da mesma nota durante todo o trecho, sem que a afinação caísse. Essa é uma questão recorrente nos coros, pois ao visualizarem uma mesma nota repetidas vezes, os cantores tendem a desfocar sua atenção e a perda de energia provoca a não manutenção da afinação.

A segunda parte da preparação dos cantores em relação ao *Miau* teve como foco o texto falado, em que as crianças narram uma história. Este texto foi dividido entre os cantores, de modo que cada coralista ficou com uma ou duas frases. Para garantir a precisão rítmica, foi preciso elaborar um áudio-base com a parte de cada um, separadamente. A dificuldade, nesse sentido, foi conseguir espontaneidade na interpretação dos coralistas, ao narrarem o texto. Contudo, isso é recorrente nesse tipo de trabalho com crianças e adolescentes, pois a narração de algo pode resultar facilmente na reprodução de modelos padronizados - sobretudo quando há o uso de um áudio base gravado por um adulto - e dessa forma, pode acabar se afastando da narrativa espontânea que buscávamos.

O terceiro desafio foi a canção “Atirei o pau no gato”, bastante conhecida pelos participantes do projeto, que seria cantada em uníssono. Contudo, verificou-se que nem todos os coralistas sabiam essa melodia com precisão, o que é comum no repertório aprendido por tradição oral, que sempre comporta uma série de versões. Em geral, essas melodias são aprendidas informalmente, na família, na comunidade ou na escola, e nem sempre são entoadas com a afinação precisa, ou com um certo cuidado estético-musical por parte de educadores. Usualmente, prioriza-se a “letra” da canção e um contorno melódico geral, impreciso, questão que mereceria maior atenção em termos de educação musico-vocal, porém, essa é uma discussão que não cabe neste texto<sup>7</sup>.

Para a gravação, mais uma vez, utilizamos o áudio-base, no andamento determinado, com a melodia tocada por um violino. Mas aí se apresentaram algumas questões a serem resolvidas: como a guia não foi feita especificamente para o coro, não havia a nota referencial, a indicação de andamento e o gesto inicial do regente - prática usual no canto coral - de modo que as crianças e os adolescentes tiveram dificuldade para realizar a proposta. Além disso,

---

<sup>7</sup> Sobre esse assunto, recomendamos a leitura de “Cantando na escola: caminhos e possibilidades para uma educação músico-vocal” (Moreira e Egg, 2018). Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13128>

como o áudio-base fora feito em um instrumento, ficou difícil para os coralistas colocarem o texto. A solução encontrada foi fazer uma nova guia, com voz e texto, respeitando as convenções do canto coral. Por levar em consideração a realidade do coro e o quanto eles teriam ou não dificuldade em se adaptar, foi possível chegar a bons resultados. Mesmo assim, ao se sobrepor as gravações de todas as vozes, notou-se que não estavam todas em um único tom. Porém, o resultado em áudio dessa parte foi surpreendente, soando como um trecho politonal.

Por fim, a maior dificuldade da parte do coro infantojuvenil, ainda em elaboração, é a própria palavra “Miau”, que precisa ser cantada com mudança gradual de vogais em uma nota longa, sincronizada com a parte do coro adulto - e por isso, não pode atrasar nem adiantar. Como estratégia, pensamos em elaborar uma gravação de base envolvendo não só o áudio, mas também um vídeo, de forma que os coralistas possam visualizar, no tempo exato, a letra que precisam entoar. E assim, estamos encarando mais um desafio que tem demandado tempo e a criação de estratégias em conjunto para obtermos boas soluções sonoras.

## Produção de áudio

Ao trabalhar na produção de áudio da peça *Miau*, foi possível estabelecer um contato próximo com a maior parte dos integrantes do grupo, que ao mesmo tempo tiveram as mais variadas dificuldades e se empenharam em resolvê-las, para atingir o melhor resultado possível. Uma das dificuldades encontradas por muitos foi a questão do equipamento. Se, em um momento anterior, estávamos acostumados a gravar em estúdios preparados, com microfones de alta qualidade e apoio técnico de produtores competentes, tivemos que pensar em soluções para alcançar esse resultado em nossas próprias casas, sem qualquer planejamento acústico e, na maior parte dos casos, com microfones de celular.

Ocorreu uma troca de informações bastante rica, em que cada um explicou os problemas encontrados para procurarmos soluções coletivas e trocamos experiências. Algumas questões técnicas apresentadas foram: ruídos externos - som de vento, carros, crianças, animais etc. -; microfones que não permitiam que a gravação resultasse em um som próximo ao de uma voz natural ou que se destacavam dentre os demais; distorções em

momentos de dinâmica forte, de sibilâncias ou consoantes explosivas; reverberações diferentes para cada gravação.

As soluções encontradas também foram diversas, envolvendo vários posicionamentos dos microfones, criação de equipamentos caseiros, como um *pop filter* de meia (figura 8) ou a transformação de armário em câmara de isolamento acústico. Além disso, houve, também, a gravação de diversos *takes* da mesma melodia, para que fossem aproveitadas apenas as partes que não apresentassem problemas. Um exemplo disso encontra-se na figura 9. Ela mostra a representação gráfica desses *takes* de uma mesma linha de um instrumento. Na cor clara, são representadas as partes utilizadas das gravações e, na cor escura, as partes descartadas.



Figura 8: Exemplo de *pop filter* caseiro, construído por membro do grupo

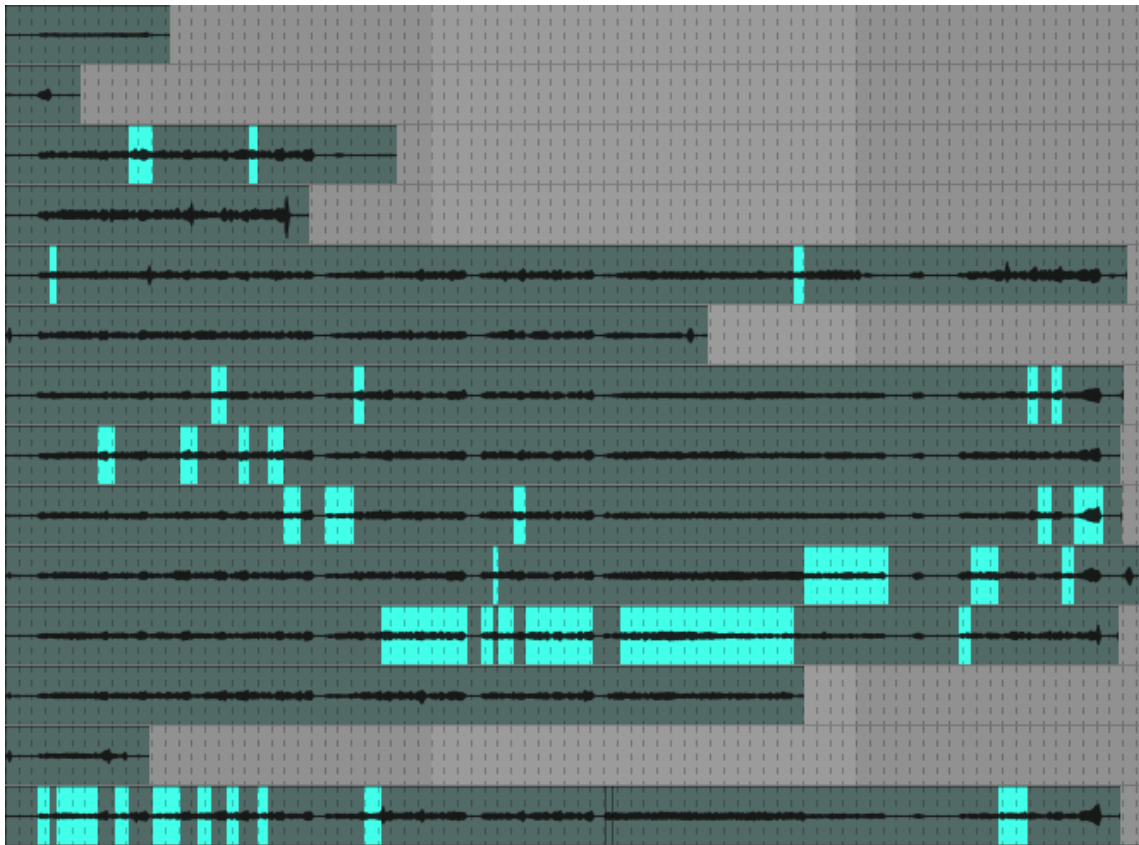


Figura 9: exibição gráfica de diversos *takes* de uma mesma linha

Outro problema que precisou ser trabalhado diz respeito ao isolamento social. Houve queixas de instrumentistas ou cantores que, por estarem isolados e, por vezes, desenvolvendo trabalhos nos cursos de pós-graduação, praticavam menos o seu instrumento do que costumavam fazer anteriormente, e por isso tiveram alguma dificuldade na execução. Além disso, vários eram acostumados a tocar ou cantar em grupo, por vezes em naipes, se escutando e escutando os outros com precisão. Na gravação, no entanto, era necessário utilizar fones para ouvir a base, o que limitava a escuta do próprio instrumento e a mobilidade, modificava, também, a escuta vocal. Por mais que, no âmbito rítmico e melódico, a base seja precisa, tocar ou cantar com ela, não traz a mesma sensação de participar de um conjunto musical, o que gera insegurança.

Um exemplo auditivo que demonstra os possíveis efeitos da gravação separada de pessoas que estão acostumadas a cantar juntas é o que ocorreu na seção final da peça, em que é indicado que todos os membros do coro infantil e adulto cantem, em uníssono, a música “Atirei o Pau no Gato”. Nas gravações enviadas pelas crianças e pelos adolescentes, eles estão,

em geral, cantando a melodia de forma afinada. Diversos deles, porém, cantaram em tons diferentes do indicado na partitura e apresentado na base. O resultado da junção dessas gravações foi a melodia em forma politonal por meio de paralelismos.<sup>8</sup>

Edições de áudio das mais diversas naturezas foram amplamente utilizadas com diferentes propósitos. Por meio de equalizadores, foi possível minimizar os ruídos de fundo das gravações e fazer que nenhuma voz ou instrumento se destacasse dos outros de forma inadequada. Foi aplicado, também, o mesmo tipo de reverberação, em diferentes graus, para todas as gravações, de modo a criar a impressão de que todos os músicos estavam dentro de uma mesma sala e, dependendo da quantidade de efeito aplicado, em diferentes distâncias do ouvinte. Ao mesmo tempo, foi criada uma imagem estéreo por meio da distribuição lateral de cada uma das gravações para, assim, promover a sensação de que todos os músicos estavam distribuídos em locais diferentes de um mesmo ambiente acústico, como se tivessem gravado juntos, com o ouvinte no centro<sup>9</sup>.

Por mais que a gravação isolada de cada um tenha trazido dificuldades, ela também trouxe algumas possibilidades interessantes. Em trechos em que foram poucas as pessoas que gravaram, como foi o caso do Cânone Vocal, houve a possibilidade de cada cantor enviar múltiplas gravações, com colocações de voz diferentes, o que, em conjunto com a distribuição espacial e diferentes tratamentos de áudio, deu a impressão de que o cânone havia sido gravado por um coral<sup>10</sup>.

Assim como outras etapas apresentadas anteriormente, a produção de áudio da peça reforçou a ideia da importância do trabalho em equipe, além da possibilidade de se desenvolver materiais musicais satisfatórios para o grupo, mesmo durante um período até então atípico, de isolamento social, e com equipamentos muitas vezes considerados não apropriados.

---

<sup>8</sup> Disponível para escuta com as afinações originais das gravações em:

<https://drive.google.com/file/d/1eEgYsBWvBo5H2NLkcmU2aLU2gozpol6e/view?usp=sharing> , ou com as alturas editadas para a tonalidade indicada na partitura em:

[https://drive.google.com/file/d/1759mLnB8N\\_cH6-u13Dt12thgNwfnSbuj/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1759mLnB8N_cH6-u13Dt12thgNwfnSbuj/view?usp=sharing) .

<sup>9</sup> Efeito que só funciona se o ouvinte utilizar fones de ouvido ou equipamento de som estéreo, ou seja, um sistema com mais de uma fonte sonora, a fim de se criar um efeito de espacialização sonora horizontal.

<sup>10</sup> Um áudio isolado do coro adulto nessa seção está disponível em:

<https://drive.google.com/file/d/1NphAIUQ7jhlfnwF9dDDOoWRRALDOSry/view?usp=sharing> .

Nele, contamos com três cantoras no naipe das sopranos (nove gravações no total), duas contraltos (cinco gravações), dois tenores (duas gravações) e um baixo (três gravações), totalizando dezenove gravações com apenas seis cantores, já que alguns deles se repetiram em diferentes vozes.



## Considerações Finais

Ainda que em andamento, a realização da peça *Miau* do compositor Victor Flusser configurou-se experiência significativa para os membros do grupo, pois tem sido relevante a possibilidade de discutir pontos fundamentais do processo de construção da obra em todos os seus aspectos, musicais, cênicos e estruturais. Além disso, pode-se afirmar que as circunstâncias que encaramos no início - distanciamento, novos aplicativos, aprendizagens para utilização de recursos tecnológicos, dentre outros - ressignificou o percurso da peça, originalmente composta para palco.

Na revisão de literatura acerca de questões semelhantes, exposta na Introdução deste trabalho, foi possível perceber como a reclusão tem afetado artistas, músicos e outros profissionais em todo mundo. Os pesquisadores aqui trazidos investigaram questões relacionadas à voz e ao cenário digital, propostas vivenciadas em modo presencial e remoto, o uso de aplicativos apropriados a atividades relativas ao canto coral e os dispositivos de gravação adequados a esta realidade. A partir desses estudos, foi interessante constatar que as questões que enfrentávamos em relação à montagem de *Miau* não estavam isoladas, mas eram compartilhadas com outros grupos, de várias partes do mundo.

Nesse contexto de busca de soluções e recursos é que os membros do G-pem encontraram respostas para as questões que a eles se apresentavam. Reinventar a peça trouxe questionamentos de várias naturezas, que não haviam sido sequer consideradas num primeiro exame da obra. Além dessas questões de ordem técnica e artística, é importante ressaltar que a coesão do grupo foi ampliada, a despeito das circunstâncias que promoviam o isolamento social.

Dedicarmos um segmento à descrição da estrutura da obra foi importante para que se apresentasse a maneira como a peça foi organizada, com interligação de áreas, o que inclui aspectos cênicos. Ao mesmo tempo, essa descrição mostrou-se relevante para assinalar a necessidade de se construir uma base guia contínua para os intérpretes, caso contrário, a obra não conseguiria ser realizada.

Além de se trazer as indagações específicas de cada uma das partes do *Miau* e das questões que elas suscitam, foi importante destacar a participação de um coro infantojuvenil, com suas particularidades técnicas e singularidades vocais. Há, também, um momento

dedicado ao relato das dificuldades que os coralistas enfrentaram para gravar isoladamente, sem a presença de colegas e as soluções adotadas para resolvê-las. Em outro momento, foram trazidas questões surgidas durante a gravação do Cãnone Gestual que, num intercâmbio entre áreas, adota recursos musicais para lidar com gestos silenciosos. Em último lugar, se expuseram os meios utilizados para se conseguir bons resultados na gravação dos áudios, levando-se em conta a distância entre o *know-how* dos estúdios e a realidade das gravações caseiras, o que acarretou descobertas e soluções específicas para cada caso tratado.

Ao considerar o papel que a criatividade e a voz desempenharam no percurso da construção do *Miau* em modo remoto, para que, mesmo com a utilização de outros meios não previstos pelo compositor, a obra ganhasse forma e sentido, reflete-se que esses elementos se tornaram protagonistas e foram essenciais para que cada integrante, mesmo com as suas especificidades e diversidades, encontrasse a sua sonoridade expressiva e revisitasse sua prática, bem como seus modos de aprender e fazer arte. Com isso, no processo de desenvolvimento do *Miau* (Flusser, s.d) e de reflexão trazida pela escrita deste texto coletivo, todos, *all'unisono*, se tornaram colaboradores no propósito de “abrir vozes e musicalidades”.

## Referências

DAFFERN, Helena; BALMER, Kelly; BRETON, Judas. Cantando juntos, mas separados: a experiência de membros e facilitadores do coral do Reino Unido durante a pandemia de Covid-19. *Fronteiras em psicologia*, p. 303, 2021.

DELEUZE, Gille; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Vol. 1. 2ª Ed. 2ª Reimpressão. Editora 34. São Paulo: 2017.

EREN, H. C.; ÖZTUĞ, E. K. **The implementation of virtual choir recordings during distance learning**. *Cypriot Journal of Educational Science*. 15(5), 2020. pp. 1117-1127. <https://doi.org/10.18844/cjes.v15i5.5159>.

FLUSSER, Victor; GAILLAGUET, Gérard. *Miaouh Miaou*. Lyon: Môméludies, n.d.

GABORIM MOREIRA, A. L. I.; EGG, M. de S. Cantando na escola: caminhos e possibilidades para a educação vocal. *Revista NUPEART*, Florianópolis, v. 19, n. 19, p. 34-56, 2018. DOI: 10.5965/2358092519192018034 . Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/13128>.

---

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Livia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira - Miau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 119-146.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

GOVER, Matan et al. **Choir Singers Pilot**-An online platform for choir singers' practice. 2021.

GRUSHKA, Kathryn et al. A Virtual Choir Ecology and the Zoom-machinic: Visual Technologies as a Panacea for Social Isolation. **Video Journal of Education and Pedagogy**, v. 5, n. 1, pp. 1-16, 2021.

LEIPER, Tara. A Study of the Impact on Health and Wellbeing of Amateur Choir Singers as Face-to-Face Group Singing Moved Online. **Voice and Speech Review**, pp. 1-18, 2021.

RAKASIWI, Lukas Gunawan Arga; GHUFRON, Anik. The Implementation of Zoom Cloud Meeting on Choir Learning in the Covid-19 Pandemic. In: **5th International Conference on Arts Language and Culture (ICALC 2020)**. Atlantis Press, 2021. pp. 6-13.

TIBA, Içami. **Quem ama, educa**. São Paulo: Editora Gente. 2002.

WEGNER, Ana; FEITOSA, Charles; DORDETE; Daiane; MUNDIM, Tiago. Editorial/Dossiê Temático. **Voz e Cena**, v. 02, n. 02, julho-dezembro/2021 - pp. 06-08. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/41227> .

WEGNER, Ana Cristine; UHIARA, Rafaella. A Voz do ator em ambiente digital: entrevista com os sonoplastas e formadores da SP Escola de Teatro Edézio Aragão, Gregory Slivar e Raul Teixeira. **Voz e Cena**, v. 02, n. 02, julho-dezembro/2021 - pp. 194-211. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40320> .

Artigo recebido em 15/03/2022 e aprovado em 14/05/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i01.42300>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Marisa Trench de Oliveira Fonterrada - Professora Livre-Docente em Técnicas de Musicalização pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Educação Musical desde 1997. Atua principalmente nos seguintes temas: educação musical, música, canto coral, ecologia acústica. [marisatrench@uol.com.br](mailto:marisatrench@uol.com.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3530066753313245>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6273-5796>

<sup>ii</sup> Samuel Campos de Pontes - Doutorando em Educação Musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo-SP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Tem experiência na Educação Básica e no Ensino Superior. [samuel.pontes@unesp.br](mailto:samuel.pontes@unesp.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3207559525928662>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4944-8514>

---

Marisa Trench de Oliveira Fonterrada; Samuel Campos de Pontes; Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari; Kitty Pereira; Lívia Pereira Martins; Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira; Bruno Teixeira de Mello Millan; Márlon Souza Vieira - Miau, de Victor Flusser: os desafios da reconstrução e montagem de uma obra. Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 01, janeiro-junho/2022 - pp. 119-146. ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

<sup>iii</sup> Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari - Doutora em Comunicação e Semiótica PUC/SP (2010 - 2013). Professora do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da UFMA - Universidade Federal do Maranhão. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). [paula.molinari@ufma.br](mailto:paula.molinari@ufma.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8819531754274233>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6364-0521>

<sup>iv</sup> Kitty Pereira (Maria Cristina Martins Pereira) - Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Possui graduação em Regência pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. É professora de Música na Fábrica-Escola de Humanidades, em São Paulo. Tem experiência em escrita de arranjos e regência coral. [kittypereira@gmail.com](mailto:kittypereira@gmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2400519734218280>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0307-8378>

<sup>v</sup> Lívia Pereira Martins Mestranda em Educação Musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo-SP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Percussionista e educadora musical. [livia.p.martins@unesp.br](mailto:livia.p.martins@unesp.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1225018027655145>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7329-2807>

<sup>vi</sup> Ana Lúcia Iara Gaborim Moreira - Doutora em Artes-Música pela Universidade de São Paulo. Professora de Regência, Canto Coral, Técnica e Expressão Vocal do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). [ana.gaborim@ufms.br](mailto:ana.gaborim@ufms.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2023356392983243>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8297-0806>

<sup>vii</sup> Bruno Teixeira de Mello Millan - Mestrando em Educação Musical no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo-SP. Membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). Tem experiência em educação musical e como instrumentista. [bruno.millan@unesp.br](mailto:bruno.millan@unesp.br)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5685737310722826>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1843-2912>

<sup>viii</sup> Márlon Souza Vieira - Doutorando em Educação Musical e Mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. São Paulo/SP. É membro do Grupo de Pesquisa em Educação Musical (G-pem, IA/Unesp). É professor na Prefeitura Municipal de Seropédica e na Rede Municipal do Rio de Janeiro. [marlonsvieira@gmail.com](mailto:marlonsvieira@gmail.com)  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7613029692755811>  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3460-9979>

<sup>ix</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

