

Paisagem Sonora: obras de Marcus Ferrer para cognição e prática musical

Comunicação

Marcio Alexandre do Nascimento
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
marcio-music@ufrj.br

Bartolomeu Wiese
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
bartolomeu.wiese@ufrj.br

Resumo: O presente artigo pretende demonstrar através de duas peças musicais para violão solo de Marcus de Araújo Ferrer (1963), *Arabesque* e *Garoa*, propostas de composição que se utilizem de paisagens sonoras, conceito amplamente difundido pelo pesquisador Murray Schafer no ambiente da educação musical, alinhada às possibilidades interpretativas para se desenvolver ainda mais a cognição musical¹ naqueles que estudam e praticam música, conectando o caráter criativo e imaginativo às técnicas composicionais. Através de observações empírico analíticas, visa também, demonstrar como alguns elementos estruturais das músicas podem contribuir para essa percepção e favorecer o estudo e aprendizagem do instrumento criando uma conexão mais duradoura e efetiva entre prática, teoria e os sentidos humanos, concluindo-se que o repertório escolhido é importante para o interesse e permanência nos estudos.

Palavras-chave: Paisagem sonora. Marcus Ferrer. Prática musical.

Breve introdução sobre Paisagem Sonora

Paisagem sonora é a construção que um determinado som ou combinação de sons produz no cérebro, levando-o a fazer conexões entre esses sons e imagens. No âmbito da música existem composições que são feitas já com o propósito de criar no imaginário essas imagens, como, por exemplo, trilhas sonoras de filmes, séries e novelas. Foi a pesquisa do professor canadense Murray Schafer que tornou este conceito conhecido na educação musical. Shafer propôs uma série de trabalhos observando a percepção dos sons por estudantes nos diversos ambientes sociais. Schafer afirma que, paisagem sonora é como “qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais”

¹ “A cognição musical envolve o estudo de como o cérebro humano estabelece conceitos, se relaciona com a música, e especificamente com suas formulações verbais.” (MEIRELES, STOLTZ, LUDERS, 2014, p.114).

(SCHAFFER, 2001, p.366). “Uma paisagem não deve ser analisada somente a partir do aspecto visual, esta capacidade humana sozinha não seria capaz de captar e explicar todos os elementos contidos numa paisagem” (TORRES, KOZEL, 2010 p. 125).

De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não somente a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo). (BERQUE, 2004, p. 87).

A ideia de que uma paisagem pode marcar a lembrança de um lugar ou de um acontecimento, ou ainda, vincular lugares e acontecimentos fica evidenciado na afirmação de Stanley Waterman (2006, p. 1), que diz que os sentidos da audição e do olfato são capazes de evocar memórias e imagens mais poderosas do que as coisas que vemos, e seus usos seletivos permitem a produção de imagens mais robustas. Daí a experiência da cognição musical construída a partir desses elementos ter um valor emocional e afetivo forte e, normalmente, gerar memórias e lembranças que ultrapassam o aspecto racional ou lógico, vinculando música, experiência afetiva e memória, criando vínculos consistentes entre estes elementos. Para Carney, as experiências de vida das pessoas demonstram que,

Nosso lugar de nascimento deixa uma marca que determina a maneira como percebemos outros lugares. A música contribui para recordações de experiências do lugar doméstico, tais como tocar música com parentes em uma reunião de família, entoar cânticos de Natal durante as Festas ou praticar um instrumento, como as lições de piano recebidas quando criança. (CARNEY, 2007, p. 132).

Na educação musical, esse tipo de ferramenta pode ser enriquecedora para a percepção do aluno. Propor oportunidades de escuta e de amadurecimento dessa escuta podem propiciar uma melhor compreensão do discurso musical e um desenvolvimento cognitivo mais amplo. Ao sugerir um determinado repertório, pode-se levar o aluno a uma indagação mais objetiva sobre estilo, forma, gênero etc. ou ainda as questões mais subjetivas e inerentes a qualquer pessoa, mesmo não conhecedora de conceitos musicais, como: o que essa música te faz lembrar? Que imagens vem à sua memória? O que você entende sobre isso? Quais sentimentos essa música te faz ter? As lembranças são boas ou ruins? Elas te



deixam alegres ou tristes? São perguntas que podem ser construídas a partir da escuta musical.

“O mundo contemporâneo presencia, assim, uma infinidade de novos sons que diferem em qualidade e intensidade” (TORRES, KOZEL, 2010 p. 127), e estes possuem suas características e particularidades que cada ouvido compreenderá ao seu jeito, de acordo com o seu nível de compreensão sonora, sua percepção. O que o indivíduo percebe auditivamente não é, senão, uma parcela de todas as possibilidades encontradas na natureza ou produzidas pela sociedade e “todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música” (SCHAFFER 2001, p.20). A partir do ponto interpretativo subjetivo, a percepção e internalização musical toma um aspecto social e cultural onde, “o som culturalmente organizado pelo homem” (BLACKING, 1973 *apud* PINTO, 2001, p. 224), se ressignifica a partir das experiências individuais e coletivas daquele determinado grupo. Isso quer dizer que as paisagens sonoras encontradas no dia a dia refletem um lugar e lhe constitui identidade atribuindo um tempo e espaço na existência humana, conforme afirma Torres e Kozel,

Todo som (falas, ruídos, músicas, etc.) e todo cheiro (perfumes, plantas, esgotos, etc.) têm uma origem que está diretamente relacionada ao lugar. Nossas percepções e nossos olhares perpassam nossas experiências e vivências em diferentes tipos de espaços. (TORRES, KOZEL, 2010 p. 125).

Cognição musical e as práticas musicais

A cognição musical refere-se ao estudo dos processos mentais e cognitivos envolvidos na percepção (sentidos), compreensão (psique) e produção da música (performance). Envolve a maneira como os indivíduos em suas épocas e sociedade processam, interpretam e respondem à música, seja do ponto de vista psicológico ou neurológico.

De fato, entender os efeitos da música sobre o homem sem compreender como a mente humana funciona não faz sentido. Por isso, a música se aproximou da psicologia, e alguns questionamentos sobre música e cérebro começaram a ser pesquisados cientificamente sob o olhar deste novo paradigma (MEIRELES, STOLTZ, LUDERS, 2014, p.110).



A cognição musical tem por principal material o som produzido ou encontrado na natureza e suas propriedades que, organizadas em determinados modelos, transforma-se em música e que, segundo Cross (2001, p. 4) “pode ser definida como atividades temporalmente padronizadas humanas em âmbito individual e social que envolve a produção e percepção dos sons” e de outras áreas da música incluindo, memória musical, reconhecimento de padrões, habilidades rítmicas, habilidades melódicas, emoção musical e tomada de decisões musicais, e ainda, “a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção do tempo” (MED, 1996, p. 11), “uma forma de arte que tem como material básico o som” (PENNA, 2010, p. 24), e para Schafer (1992, p. 35) a música é “uma organização de sons (ritmo, melodias, etc.) com a intenção de ser ouvida”. Nas definições citadas anteriormente, música é som e o som é matéria subjetiva que cada cérebro poderá compreender e decodificar de forma pessoal, social e cultural.

No campo da cognição, as pesquisas são direcionadas à investigação de como as pessoas percebem e interpretam elementos musicais, como ritmo, melodia, harmonia e timbre e exploram como a música é armazenada na memória, como afeta as emoções e comportamentos sejam eles de grupos ou individuais. Como afirma Hargreaves (1986, p. 17) “O desenvolvimento é concebido, de acordo com este ponto de vista, na aquisição de habilidades cognitivas específicas, e também no aumento da capacidade de processá-las”.

A cognição musical é a base para se compreender as paisagens sonoras, seu estudo é um processo complexo que envolve diversas áreas do conhecimento como a psicologia cognitiva, neurobiologia, musicologia, entre outros, e possui aplicações em diversas áreas: educação musical, musicoterapia, *design* sonoro, desenvolvimento de tecnologias musicais dentre tantas outras possibilidades.

Paisagem Sonora e uma breve introdução sobre as composições de Marcus Ferrer

Considerando a sonoridade das obras de Ferrer² e sua proposta composicional, percebemos diversos elementos técnicos e multiculturais que remetem o ouvinte a uma efetiva compreensão rítmica, melódica, harmônica e idiomática para além dos elementos meramente teóricos da composição musical. Sua discografia para o violão contempla uma quantidade significativa de peças: solo: 15; duos: 09; trios: 05; quartetos: 02; quintetos: 02; sextetos: 04, além do Concerto para Violão e Orquestra de Cordas que teve sua estreia no Festival Joaquin Rodrigo, na Espanha em 2019.

O violão, instrumento com diversidade de timbres, é utilizado nas composições musicais de Ferrer, as quais se observa que “A sonoridade é um fator que pode diferenciar qualitativamente o violonista no sentido de evidenciar sua característica pessoal” (PIRES, 2006, p.11). É também, um instrumento no qual a sonoridade tem uma conexão direta com o estilo composicional e estético, alinhados à performance da execução. Sua ideia interpretativa promove uma intensa sensação de movimento, criando no ouvinte a quebra constante da monotonia:

O violão possui inúmeras potencialidades enquanto veículo primordial para a composição. Note-se o significativo número de compositores que usaram os seus recursos e “poética” para fundar “identidades” musicais. A sua capacidade polifônica e considerável variedade de nuances interpretativas levou a que vários vultos da música, entre os quais Hector Berlioz e Andrés Segovia, o apelidassem de “pequena orquestra”. (GONÇALVEZ, PINHEIRO, 2021, p.2)

Explorar as diversas possibilidades de execução timbrísticas é fundamental para se destacar a relevância e as particularidades da sonoridade própria do violão de Ferrer, observando assim suas influências artísticas, culturais e sociais. Por outro lado, ainda que todas as músicas possam remeter o cérebro a uma determinada categoria de imagem, lembrança ou paisagem, existem músicas, como, por exemplo as que veremos a seguir, que são compostas especificamente com este objetivo, conforme aponta Claire Gui,

As primeiras composições da música descritiva, no século XIX, a integração do ‘ruído’ nas composições musicais, a partir dos anos 1920, e então a

² Marcus de Araújo Ferrer, estudioso da viola de arame desde a década de 80 é “compositor, violeiro, violonista, artista sonoro” e, também, professor dos cursos de Bacharelado em Violão e Mestrado Profissional da UFRJ, “Doutor em Teoria e Prática da Interpretação Musical pela UNIRIO e Mestre em Composição Musical pela Escola de Música da UFRJ” (CONTE, 2020).

procura de uma estética do ouvir a paisagem sonora e a criação de músicas espaciais na década de 1960 (por John Cage, Pierre Schaffer e Murray Schafer) contribuiu para várias transformações no fazer musical, porque o espaço, o ambiente e o território se tornaram elementos inerentes no processo de compor música (GUI, 2007, p. 3).

Nesse sentido, algumas das obras de Ferrer podem estar inseridas como composições musicais que geram imagens ou paisagens de forma proposital, ou seja, a composição teve a finalidade de criar uma imagem conduzida, muitas vezes, por uma ideia inicial que pode ser uma célula rítmica, uma figura específica qualquer, um gênero musical, pela estética, além de fraseologia e outros elementos técnicos, levando a composição a esse objetivo, ainda que não seja o único.

Podemos observar essa relação de música e imagem, composição e memória em diversos outros compositores violonistas no cenário brasileiro. Nicanor Teixeira³ (1928) é um desses expressivos nomes do violão regional que traz como marca essa identidade conectando o homem do agreste que vem para a cidade e traz toda influência cultural incutindo em suas obras as marcas da história. Tal experiência é descrita por Eyller (2016 p. 46) ao relatar uma de suas entrevistas com Nicanor, “no *Cateretê das Farinhas*, segundo o compositor, a primeira parte veio espontaneamente com ‘malandragem’, mas, na segunda, ele se viu ‘tomado’ por complexas reminiscências que o levaram à sua infância”. Nesse caso, a composição se apresenta como imagem e memória arrebatadas pelos sentidos transformados em estruturas musicais.

A música de Nicanor Teixeira ativa nossos sentidos de modo particular. Parafrazeando a epígrafe desta tese, cada um que ouve suas composições pode esquecer o mundo em benefício delas próprias. Esse poder – quando irrompe – se manifesta em nossos corpos ampliando nossos sentidos e percepção (EYLLER, 2016, p. 20).

É possível elencar algumas perguntas que nos ajude a refletir sobre tais afirmações:

- 1.º qual a relevância da cognição musical e das paisagens sonoras na aprendizagem musical?
- 2.º Ter peças musicais para estudo que se conectem mais profundamente com o músico

³ Natural de Barra do Mendes (BA), nascido em 01/06/1926, é autor de mais de 40 inspiradas peças, Nicanor é um dos raros grandes violonistas da sua geração ainda vivo. A música mais conhecida dele talvez seja "Carioca nº 1". Mas a assinatura musical do compositor baiano abrange grande variedade de estilos. Passa por choro e seresta, a influência da música clássica e o universo do Nordeste (ANTUNES; SOARES).

através das paisagens sonoras pode melhorar seu desempenho? 3.º As peças de Ferrer podem colaborar com as paisagens sonoras e ainda serem tecnicamente adequadas ao estudo violonístico?

Ao se conduzir a educação musical para um nível mais prático de ensino e aprendizagem, onde se tem a preferência por um determinado instrumento, aqui no caso o violão, a opção por um repertório que favoreça essa ligação afetiva e emocional entre composição e músico pode ser um diferencial na hora de motivar e estimular o desenvolvimento técnico e a continuidade nos estudos, para isso, tomaremos como referência duas peças, *Arabesque* e *Garoa* buscando demonstrar tais relações.

Essas peças constroem no imaginário dos seus ouvintes a capacidade de visualizar, através dos sons, ambientes e lugares, além de trazer, pela memória musical impactada por essa paisagem, “qualquer som para o qual a atenção é particularmente direcionada” (SCHAFER, 2001, p.368), dando à imaginação liberdade de viajar por diversos ambientes que dialoguem com essa sonoridade, podendo ser a literatura, artes plásticas, arquitetura ou o teatro. A partir dessa observação, vemos na figura 1, um exemplo de como a técnica composicional pode ser utilizada para construir paisagens sonoras.

Figura 1: A partir do sétimo compasso verifica-se movimento que se repete por oito compassos criando um efeito sonoro.



Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compassos 5 ao 22.

Em *Arabesque*, a utilização de recursos sonoros como longos arpejos em desenhos de acordes abertos com a repetição do mesmo acorde por vários compassos, favorece a

percepção de continuidade e circularidade, ajudando a internalizar e construir imagens ligadas a estes sons. Este efeito pode ser observado nos compassos 7 a 26, onde dois acordes se alternam durante 16 compassos.

Dependendo da interpretação, ou seja, da velocidade de execução, do timbre extraído e das dinâmicas, essa sensação sonora poderá mudar, ampliando ou reduzindo-se, mudando a referência de imagem ou reforçando-a. Nesse ponto, percebe-se que não depende apenas da peça, mas também do intérprete. Carney afirma que,

No estudo da música como um meio, devem ser levados em consideração o mensageiro e o mecanismo desse meio, isto é, os compositores, arranjadores, músicos, instrumentos, engenheiros de som, equipamento de gravação e estúdios de gravação. Por exemplo, os antecedentes culturais do compositor, suas percepções e conhecimento do lugar, bem como suas intenções, podem influenciar a natureza do lugar representado. (CARNEY, 2007, p.144).

Durante a peça esse mote é retomado em alternância com novos elementos como observamos na figura 2. O compasso 49 é exatamente igual ao 5, porém antes da repetição do 52, é introduzido um novo componente musical. Ele aparece nos compassos 51, 54, 60 e 62 como um elemento de conexão entre as repetições. Sua rítmica é propositalmente diferente de modo a evidenciar uma quebra intencional no movimento do arpejo realizado antes e depois desse compasso. No compasso 56 a ideia de ruptura com o arpejo se mantém, porém, com notas diferentes das executadas anteriormente com a mesma célula rítmica. Essa novidade também produz uma mudança da paisagem inicial, ou seja, a paisagem muda conforme o discurso musical vai evoluindo. O mesmo ocorre no compasso 59 que é uma variação do compasso 49, porém, com a rítmica do compasso 55.

Figura 2: Compassos que se repetem com elementos de cordas soltas e presas criando um efeito cíclico de campanella⁴.

⁴ No caso de uma corda solta fazer parte de uma linha melódica, esta nota é atacada pela mão direita com um toque tal que o timbre desta nota irá remeter e se fundir em uniformidade com o restante da linha melódica. Esta técnica contrasta com a exuberância de timbres em uma mesma linha melódica típica dos instrumentos barrocos, na mistura de cordas pressionadas com cordas soltas em diferentes ordens, com diferentes dobramentos de oitava e diferentes materiais para a mesma ordem. (CARDOZO, 2014, p. 29)

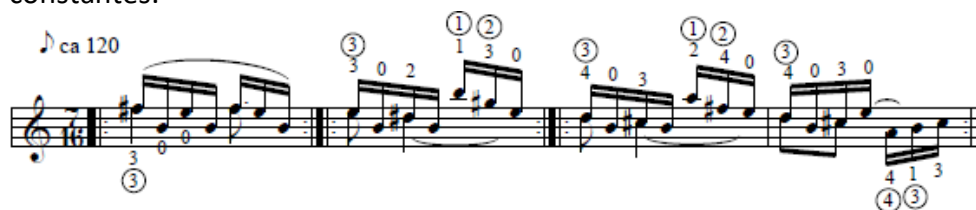
Fonte: Marcus Ferrer, *Arabesque*, compassos 49 ao 65.

Trata-se de uma quebra na construção sonora e imaginária com o objetivo de inserir uma imagem que não altere as já existentes, mas lhes atribua um novo sentido ou ainda, amplie a paisagem inicial. Tais variações vão propondo uma evolução sistemática no discurso musical que, no que lhe concerne, vai sugerindo o mesmo no sentido da paisagem sonora.

Por outro lado, a segunda peça *Garoa* (figura 3) possui uma estrutura diferente de *Arabesque*. Ao observar a partitura, visualmente já é possível constatar esse contraste. Isso quer dizer que o campo sonoro alcançado por elas, também será diversificado, no entanto, a paisagem sonora também será possibilitada por essa nova forma de disposição da música que se utiliza de recursos composicionais bem diferenciados da anterior.

A partitura de *Garoa* apresenta, nos compassos 1 e 2, *ritornello* ao final de cada um retomando a repetição nos compassos 3 e 4, mas neste caso, tornando os dois compassos uma única frase. Essa repetição contínua unida ao arpejo sugerido e as demais técnicas composicionais aplicadas na música, promovem uma sonoridade que ajuda na construção de uma imagem ou paisagem.

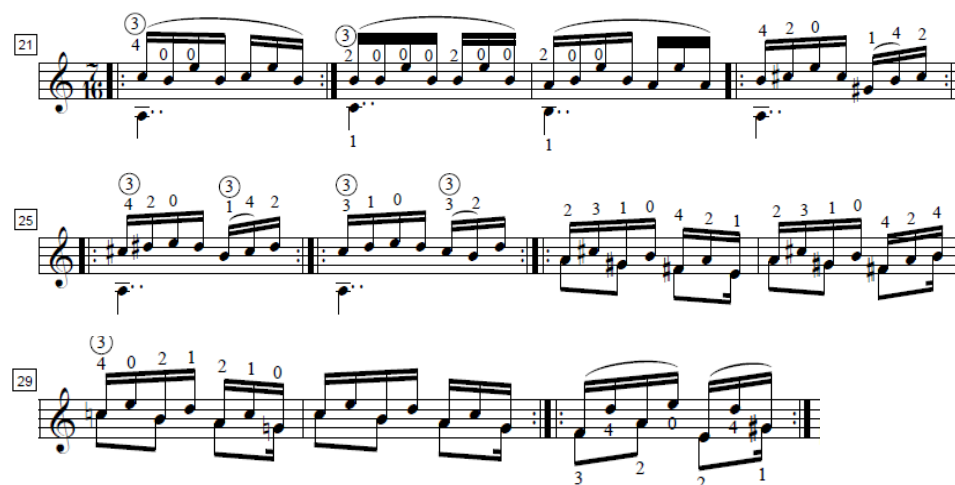
Figura 3: Compassos com repetições das células rítmicas e *ritornellos* constantes.



Fonte: Marcus Ferrer, *Garoa*, compassos 1 ao 4.

A partir do compasso 21 até o 31 (figura 4), a ideia inicial é retomada, trazendo novamente o discurso dos primeiros compassos da peça, inclusive as repetições dos compassos 21 ao 24 que seguem a mesma estrutura dos compassos 1 ao 4, o que fortalece e expande a possibilidade de uma paisagem. Ritmicamente, os elementos também são os mesmos.

Figura 4: Retoma a ideia dos compassos com *ritornello*.



Fonte: Marcus Ferrer, *Garoa*, compassos 21 ao 31.

Nos compassos 21 ao 23 observamos uma constante nas notas si e mi em cordas soltas e presas, a *campanella*. Essa opção pelas cordas soltas, além de criar o efeito *campanella* ao se juntar com as mesmas notas presas em oitavas iguais ou distintas “permite que o intérprete execute passagens com certo grau de conforto”. (SCARDUELLI, 2007, p. 228). Os compassos 25 e 26 apresentam um novo elemento na textura da peça, em sua construção sonora. Ritmicamente ainda são as mesmas células o que permite uma continuidade do

discurso musical. Estes elementos corroboram a ideia de paisagem sonora onde as aplicações técnicas convergem construindo um espaço criativo e imaginativo favorável.

Método

O método de pesquisa aplicado neste artigo é o qualitativo e sua utilização “envolve maior atenção à natureza interpretativa da investigação, situando o estudo no contexto político, social e cultural dos pesquisadores e a reflexão nos relatos que apresentam” (CRESWELL, 2014 p. 50).

A escolha das peças analisadas, *Arabesque* e *Garoa*, tem por finalidade corroborar com a pesquisa de observação e experimentação dos efeitos sonoros que determinados estilos composicionais podem promover no indivíduo, sociedade ou cultura, elevando o grau de satisfação e resultados positivos para aqueles que se utilizam desse modelo de estudos.

Como a imaginação e as experiências pessoais são subjetivas e mudam consideravelmente de pessoa para pessoa e de cultura para cultura, a experiência sonora também mudará no imaginário de cada um. Nesses casos, além da observação, será pautada também a pesquisa bibliográfica como fonte de afirmação ou negação de alguns pressupostos estabelecidos no artigo e a dedução através da qual hipóteses serão levantadas, validadas ou não.

Resultado

Anteriormente, três perguntas foram levantadas como caminho hipotético para a reflexão do tema abordado, foram elas: 1.º qual a relevância da cognição musical e das paisagens sonoras na aprendizagem musical? 2.º Ter peças musicais para estudo que se conectem mais profundamente com o músico através das paisagens sonoras pode melhorar seu desempenho? 3.º As peças de Ferrer podem colaborar com as paisagens sonoras e ainda serem tecnicamente adequadas ao estudo violonístico?



A partir de observações, da prática empírica, dos exemplos musicais apresentados e do referencial bibliográfico citado, conclui-se que a cognição musical é fundamental para se estabelecer uma relação mais profunda e duradoura com a prática musical sistematizada, e que mesclar o repertório mais técnico e austero com outros que se comuniquem com a parte cognitiva, pode elevar o grau de qualidade da aprendizagem.

Percebemos que as obras para violão de Ferrer podem contribuir na aquisição de uma percepção e compreensão musical mais desenvolvidas ao unir recursos que superam uma exclusiva repetição técnica, propondo conexões entre som, sentidos e imagens. Tais obras, enquanto remetem a memória a lugares ou imagens, também desenvolvem técnicas e habilidades funcionais e úteis à aprendizagem do violão.

Não se trata aqui de excluir um repertório em detrimento de outro, mas de estabelecer equilíbrio entre a técnica pura em si e a técnica envolvida por elementos que a torne menos mecanizada.

Abaixo, o quadro 1 apresenta a relação de técnicas que podem ser trabalhadas nas duas obras citadas no artigo de modo a demonstrar que mesmo obras que não se apresentam com propósito exclusivamente técnico também podem servir a esse propósito.

Quadro 1: Técnicas que podem ser estudadas a partir das peças *Arabesque* e *Garoa*.

TÉCNICAS	PEÇAS	
	ARABESQUE	GAROA
ARPEJOS DE MÃO DIREITA	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ARPEJOS DE MÃO ESQUERDA	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
CAMPANELLA	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ESCALAS	<input checked="" type="checkbox"/>	
HARMÔNICOS	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
TÉCNICAS EXTENDIDAS	<input checked="" type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Considerações finais

É importante considerar que aprender música envolve a construção de diversas habilidades que não podem ser negligenciadas no processo de aprendizagem, sob risco de fracassar no caminho ou de criar limitações que tornarão o estudo mais complexo e desafiador no futuro. Daí a importância dos estudos direcionados que conectem técnica, habilidades e cognição, propondo um aprofundamento na compreensão musical para além das observações teóricas, avançando para as experiências interpessoais, sociais e culturais de cada indivíduo.

Ao se estabelecer um caminho de aprendizagem para um estudante de violão há de se considerar de onde está se partindo e aonde se quer chegar, a partir dessa suposição é traçado um plano de estudos que engloba o desenvolvimento técnico de todas as habilidades necessárias para se chegar a meta principal, é nesse momento, que a escolha do repertório será fundamental para estabelecer uma relação de maior afinidade com o estudo proposto e as técnicas desejadas.

Ferrer e suas obras nos apresenta um caminho de reflexão do discurso musical e composicional que remetem a este lugar onde a cognição se encontra com a técnica de modo a propor uma imagem ou paisagem que remeta o ouvinte ou estudante a uma sensação específica. As duas obras citadas auxiliam na compreensão dessa proposta e reafirmam, através de recursos composicionais, que a paisagem sonora é um caminho de ensino e aprendizagem musical amplo e favorável porque nenhum indivíduo ouve ou sente da mesma forma e as sociedades se modificam com o tempo e o espaço dinamizando as percepções e construções de saberes. É fundamental considerar este aspecto, pois a aquisição de habilidades proporciona desenvolvimento cognitivo específico promovendo uma melhora considerável em seu processamento.

O estudo do violão e das composições para ele a partir da compreensão da cognição musical ainda carece de mais pesquisas e aprofundamentos de modo a estabelecer melhores relações entre composição musical, técnicas e habilidades cognitivas que auxiliem no processo de aprendizagem.



Referências

ANTUNES, Gilson; SOARES, Alessandro. Violão Brasileiro: Nicanor Teixeira. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com/dicionario/nicanor-teixeirahttps://cafe-geo.net/wp-content/uploads/espaces-sonores.pdf>>. Acesso em: 14/07/2023.

BERQUE, Augustin. *Paisagem-marca, Paisagem-matriz*: elementos da problemática para uma Geografia Cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROZENDAHL, Z. (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.

CARDOSO, Renato de Carvalho. *Repertório Barroco e suas possibilidades ao violão*: Aspectos teóricos e métodos transcritivos a partir das cordas dedilhadas. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2014.

CARNEY, George. *Música e lugar*. In: CORRÊA, R. L.; ROZENDAHL, Z. (Orgs.). *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007.

CONTE, Francisco. Ferrer estreia na Espanha Concerto para Violão. Rio de Janeiro/RJ. UFRJ, 2019. Disponível em: <<https://musica.ufrj.br/comunicacao/noticias/gerais/ferrer-estrela-na-espanha-concerto-para-violao>>. Acesso em: 14/07/2023.

CRESWELL, J. *Investigação qualitativa e projeto de pesquisa*: Escolhendo entre cinco abordagens. 3. ed. Porto Alegre: Penso, 2014.

CROSS, Ian. *Music, cognition, culture, and evolution*. In: PERETZ, I. & ZATORRE, R. (Orgs.) *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press, 2003, p.57-78.

EYLER, Fabricio Schlee. *Tempo, imaginário e música entre gregos e sertanejos*. Tese (doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, PUC-Rio. 2016.

GONÇALVEZ, Pedro Loch; PINHEIRO, Ricardo Futre. *Recursos Idiomáticos no Violão Enquanto Veículo Para a Composição*: Análise de Compositores Brasileiros Seleccionados, Per Musi no. 41, General Topics: 01-23. e214107, 2021.

GUI, Claire. *Espaces sonores, lieux et territoires musicaux: les géographes à l'écoute*. Cafés Géographiques. nº 1191, 16/11/2007. Disponível em: <<https://cafe-geo.net/wp-content/uploads/espaces-sonores.pdf>>. Acesso em: 29/06/2023.

HARGREAVES, David. *The developmental psychology of music*. Cambridge University Press, 1986.

WATERMAN, Stanley. *Geography and music*: some introductory remarks. *GeoJournal*, Springer Netherlands, v.65, 2006.

MEIRELES, Alexandre; STOLTZ, Tania; LUDERS, Valéria. *Da psicologia cognitiva à cognição musical: um olhar necessário para a educação musical*. *Música em Perspectiva*, v. 7, n.1, p.110-128, junho 2014.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília: Editora Musimed, 1996.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música*. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, 2001.

PIRES, Aristóteles de Almeida. *A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin*. Porto Alegre, 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRGS. Porto Alegre, 2006

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. P. 141. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, Campinas, 2007.

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

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

TORRES, Marcos Alberto; KOZEL, Salete. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos*, Curitiba: Editora UFPR, n. 20, p. 123-132, 2010.

