



## **Das mediações fonográficas e partituras na música de concerto e na música popular**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

*Lucas Cassano*

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO*

*lucasjcassano@gmail.com*

**Resumo.** Este trabalho tem como objetivo a construção de uma tipologia inicial que dê conta de entrecruzar duas formas de polaridades musicais: a primeira sendo a da música de concerto e da música popular, a segunda, a da prática mediada pela tecnologia da partitura, e pela tecnologia da gravação. A consideração das práticas musicais é feita à luz da crítica aos conceitos de “música séria” e de “música de entretenimento”, em geral aplicados à música de concerto e à música popular, respectivamente. Para esta crítica, adotam-se os conceitos de capital cultural, competência musical, e hierarquia de pertinências, conforme discutido por Grayck, Blacking e Delalande, nesta ordem. A partir do entrecruzamento de tais polaridades, estabelece-se a delimitação do que seria uma música de concerto e uma música popular fonográficas e não fonográficas. Como referenciais teóricos para a delimitação dos marcos temporais das tecnologias da partitura e da fonografia, estaremos nos baseando em Théberge, Delalande e Brown.

**Palavras-chave.** Fonografia; Mediação Tecnológica; Música de Concerto; Música Popular; Partitura.

**Title.** Phonographic and score mediations in concert and popular music

**Abstract.** This paper aims to construct an initial typology that accounts for the intersection of two forms of musical polarities: the first being that of concert music and popular music, the second that of practice mediated by score technology, and by recording technology. The consideration of musical practices is done in the light of the critique of the concepts of "serious music" and "entertainment music," generally applied to concert music and popular music, respectively. For this critique, the concepts of cultural capital, musical competence, and hierarchy of relevance, as discussed by Grayck, Blacking, and Delalande, in this order, are adopted. From the intersection of such polarities, we establish the delimitation of what would be a phonographic and non-phonographic concert music and popular music. As theoretical references for the delimitation of the temporal marks of the score and phonographic technologies, we will be basing ourselves on Théberge, Delalande and Brown.

**Keywords.** Phonography; Score; Concert Music; Popular Music; Technological Mediation.

### **Introdução**

O presente trabalho objetiva apresentar, a partir da pesquisa de mestrado do autor - que é centrada no estudo de caso de composições no contexto de estúdios em casa (*homestudios*) -, as discussões que ela própria suscitou, sobretudo: a consideração acerca das



diferenças entre escritura musical tradicional europeia versus as práticas fonográficas, surgidas na virada do séc. XIX para o séc. XX - sobretudo com enfoque nas práticas de gravação de desde meados do séc. XX.

A motivação do projeto de pesquisa, e, como consequência, também do presente artigo, partem do fato de que a proposição deste conjunto de composições do meu trabalho busca conciliar estas duas tradições supracitadas. Para falar desta conciliação, porém, é necessário também introduzir e delimitar o conceito de música popular e música de concerto, já que o presente projeto se enquadra, no seu lado fonográfico, na tradição de práticas de estúdio de música popular, enquanto, no lado de sua composição propriamente dita, possui aderência tanto à uma quanto outra tradição.

Academicamente, ao menos no que toca o ensino brasileiro universitário de música, as cadeiras, tanto de música de concerto como de música popular, como de música acústica e música fonograficamente construída (seja ela eletroacústica, seja ela baseada nas práticas de gravação de música popular), ainda apresentam uma substancial separação curricular, e as produções acadêmicas e artísticas, como consequência, tendem também a refletir esta separação, ao menos no âmbito universitário. Inversamente, pelas próprias características mercadológicas que flexibilizam cada vez mais as relações de trabalho, exige-se fluência multiprofissional dos músicos - sobretudo no contexto dos estúdios - que, em vias de dar conta de tais exigências, tendem a entrecruzar na sua prática estes domínios que academicamente estão separados. Portanto, a relevância deste texto se dá no reconhecimento de que, na academia, ainda vemos refletidos paradigmas que refletem uma especialização do trabalho, enquanto no mercado atual vemos esses paradigmas completamente substituídos pela assunção de multipersonas profissionais em um músico só, ou em conjuntos menores de musicistas.

Como abordagem, debateremos duas polaridades, que são, por um lado, os marcos temporais da invenção das tecnologias da partitura e da fonografia, e, por outro, as tradições de música de concerto versus as de música popular, este último ponto sempre à luz de uma crítica às noções de “música séria” e “música de entretenimento”. Finalmente, é de nossa intenção entrecruzar tais polaridades, com o intuito de estabelecer as bases para uma tipologia inicial de música de concerto e música popular fonográficas e não fonográficas. O objetivo é tratar as categorias de música de concerto e popular fonográficas e não fonográficas não como pólos rígidos, e sim como espectros que oferecem múltiplas possibilidades de mediação, ao configurar graus de adesão ou não à fonografia e às tradições de música para serem tocadas, tanto quanto de adesão ou não a tradições populares ou de concerto.

## Partitura e fonografia

Do ponto de vista da criação de tecnologias que exercem uma função enquanto suporte de criação e reprodução musicais, podemos estabelecer dois marcos temporais centrais na história da música: o da criação da notação musical na Idade Média, que culmina na invenção da partitura, e o da criação dos meios de gravação (Delalande, 2001, p. 32-33; Théberge, 1989, p. 105).

Ambos os suportes tecnológicos atuam sobre a reprodutibilidade de uma dado extrato sonoro: a partitura através da visualidade, e a gravação, através da sonoridade reproduzida mecanicamente. Em outras palavras, poderia ser dito que ambas as tecnologias possuem um enfoque de pertinências e competências, que moldam as práxis musicais realizadas a partir de tais suportes. Isto se ilustra, por exemplo, na consideração do desenvolvimento da tradição de música de concerto europeia, que, por ser centrada no suporte partitural - organizado a partir do solfejo -, tendeu a basear seus pilares nas construções de teorias que são frutos do componente visual da escritura, como: o desenvolvimento da polifonia, da harmonia coral, do serialismo no séc. XX, para se restringir somente a três exemplos.

As pertinências fonográficas, por seu turno, atuam sobre universos inteiramente distintos, a começar pelo fato de que a relação composicional com os seus suportes tecnológicos, ao menos até o desenvolvimento dos computadores e das tecnologias digitais desde os anos 1990, não se dá mediante a visualidade dos componentes musicais que integram uma dada obra, e sim através da sua escuta mediante a reprodução mecânica destes componentes. Tal reprodução mecânica suscita o enfoque no *som* (Delalande, 2001, p. 61-63), tanto quanto a necessidade de que a obra de arte *continue sendo reproduzível*, esta tendendo a ser “cada vez mais a reprodução de *uma obra de arte criada para ser reproduzida*”. (Benjamin, 1969, p. 171). O enfoque no *som*, por sua vez, produz uma tendência de priorização de parâmetros como *timbre* e *microrritmos* (ou ainda o *swing*), em geral menos hierarquizantes na tradição de música acústica de concerto, cuja ênfase estará em *alturas* e *ritmos*. (Wishart, 1996, p. 22). Não somente, a gravação captará a sonoridade com todas as nuances de um momento recortado no tempo.

Acerca das pertinências fonográficas, vale lembrar do conceito de Brown (2000, p. 363) de *obras de fonografia*, que as define como fazeres de competência *exclusivamente* fonográfica, isto é, criadas para serem produzidas e reproduzidas unicamente por vias fonográficas, e cujo consumo se dá sem a sujeição da performance, o que é o mesmo que dizer que são fonoacessíveis.

A partir da definição de Brown, pensaremos as práticas composicionais segundo a consideração de um grande espectro constituído de dois pólos, um deles sendo a prática de obras de fonografia, e o outro o da tradição de música com sujeição à performance. Entre esses pólos existem diferentes combinações de mediação composicional, podendo-se tender mais a um ou outro lado, de acordo com a composição em questão, e com a sua relação com características do gênero ao qual possui aderência – ou aos gêneros -, e a características de estilo do compositor ou compositora em questão.

### **Música popular e música de concerto**

A consideração dos pólos musicais que estamos intitulado “música de concerto” e “música popular” guarda controvérsias já muito notórias, mas que traduzem a tensão que existe dentro do ensino acadêmico musical, o que se reflete em polarizações em geral questionáveis, que poderíamos, para o presente trabalho, traduzir como a tendência, da parte da tradição de concerto europeizada, de encarar a música de concerto como “música séria” e a música popular como “música de entretenimento” (Adorno, 2002, p. 439-458; Boulez, 1995, p. 139, e 1963, p. 33; Flo Menezes, 1987, p. 27-28; Grayck, 2007, p. 7; Chandler, 2012, p.1), esta última sendo vista como “a outra” (Born, 1995, p. 38). Mesmo o processo de incorporação das músicas de tradição popular no desenvolvimento dos movimentos nacionalistas da música de concerto, revela senão uma hierarquização evidente entre música de concerto, no topo, e a música popular, na base, tratada meramente como matéria-prima, e não como prática musical autônoma, o que podemos evidenciar na consideração da obra de Bartók e Mário de Andrade, para citar somente dois exemplos de relevância histórica reconhecida (Álvares- Palencia, 2020, p. 31-33, e Contier, 1994, p. 33).

Como premissa para abordar as tradições de música popular e de música de concerto, estaremos subentendendo que deveremos considerar tais práticas segundo o capital cultural que lhes são pertinentes (Grayck, 2007, p. 126), já que entendemos que suas competências musicais são específicas às suas tradições (Blacking, 1973, p. 34-35), o que faz com que os enfoques de pertinências técnicas sejam específicos para uma dada composição que se enquadre em dada prática, o que Delalande chamará de *hierarquia de pertinências* (2001, p. 24-26). O mesmo argumento também o usamos para abordar prática musical segundo o espectro da fonografia e da música para performances, como se pode ler na subseção anterior.

De forma panorâmica – já que o objetivo central não é estabelecer esmiuçadamente uma definição de música popular e música de concerto -, estaremos considerando como música de

concerto, aquela baseada diretamente na prática de música instrumental e vocal advindas das tradições europeias que remontam desde a música eclesiástica da Idade Média até o modernismo ocidental, chegando na contemporaneidade, e que se conformem dentro do ritual de apresentação particular das salas de concerto; e como música popular aquela cujo ritual, estando fora da sala de concerto, é oriunda primeiramente de tradições regionais, e, posteriormente, das tradições urbanas de conjuntos populares, cuja prática frequentemente terá como fator organizador o uso do ritmo – no caso das Américas, do ritmo de matriz africana sob a forma das claves rítmicas (Leite, 2021) - em forma de danças, além de menor sujeição às prescrições partituras, já que de sua origem regional herda parte da sua forma de transmissão através também da oralidade, podendo inclusive abrir mão da escrita convencional, em certos casos.

É importante frisar que estas definições representam pólos, mas que as práticas musicais em geral não se enquadram *strictu senso* somente em um destes extremos, podendo sofrer uma multi influência. O que se ilustra com o exemplo do supracitado movimento nacionalista, que, ao encarar as tradições populares como matéria-prima para a realização de uma música de concerto “genuína” nacional, acaba por fazer pender um pouco esta prática rumo ao pólo popular, por mais que voluntariamente se mantenha no território da música de concerto. Como é o caso com Villa-Lobos: jamais poderemos afirmar que sua música é popular, já que se conforma fundamentalmente às formas de escrita, apresentação e performance da prática de concerto, mas também nunca poderemos negar uma nítida influência popular em sua produção – e aqui não pretendemos qualificar quais tipos de influências populares ele teve, já que isto em si já é objeto de múltiplas dubiedades.

Vale ainda dizer que o que é considerado música de concerto e música popular move-se com o tempo, sobretudo quando se considera que a tendência é a de que o popular, pouco a pouco, “ascenda” ao nível de música “séria” o suficiente para ocupar o lugar do concerto (Grayck, 2007, p. 7), já que seu componente popular se ressignifica como “música a ser preservada”, e distanciam-se temporalmente as visões em geral imbuídas das noções hierarquizantes de que temos falado. Isto se ilustra de forma bastante eficiente, por exemplo, com a consideração do gênero brasileiro do maxixe, termo utilizado no final do séc. XIX significando “tudo quanto fosse coisa julgada de última categoria” (Tinhorão, 1978, p. 66), mas que, no presente, ocupa repertório frequente nas salas de concerto através da obra de compositoras e compositores como Francisca Gonzaga e Ernesto Nazareth – ainda que isto tenha se realizado através de um certo disfarce do maxixe como tango brasileiro, mais aceito



nos salões (Tinhorão, 1978, p. 97). O mesmo exemplo valeria também para o gênero do choro, sobretudo se considerarmos Pixinguinha, atualmente alçado a símbolo nacional.

### **Música de concerto e música popular, e suas mediações fonográficas e não fonográficas**

Entrecruzar estes dois espectros de que tratam as duas subseções anteriores fornece as bases para a delimitação de uma tipologia musical segundo tradições e gêneros musicais, e segundo mediação tecnológica, que acaba por enquadrar todas ou quase todas as manifestações musicais ocidentalizadas, e por elucidar o grau de mediação tecnológica de uma dada composição específica, ou conjunto de composições.

Retomando, a partir disto, nosso argumento de que existem duas fases principais de desenvolvimento dos suportes tecnológico-musicais – o da partitura e o da gravação de áudio –, veremos que, dentro das tradições da música de concerto e da música popular, poderemos organizar para, ambos os casos, suas práticas musicais ao longo da história, como anteriores e posteriores ao surgimento da partitura, tanto quanto anteriores e posteriores ao surgimento da gravação.

A tradição de concerto europeizada somente se institucionaliza a partir do advento da partitura, muito embora tal institucionalização não tenha sido imediata ao surgimento desta tecnologia. O suporte partitural estabelece uma forma predominante de transmissão da tradição musical europeia, com paradigmas próprios, sobretudo no que concerne à sua aderência à visualidade como forma de organização do pensamento composicional, em contraposição à transmissão oral, geradora de paradigmas de uma ordem de competências inteiramente distintas. Poderíamos inclusive afirmar que a prática anterior ao advento da partitura ainda não configurava uma música de concerto, que somente se estabelece de fato pós revoluções burguesas. Na tradição de música popular, por outro lado, há de forma muito mais estabelecida uma influência da forma oral de transmissão do conhecimento, ao menos em se comparando com a tradição de concerto, o que também não é subestimar o papel que a partitura tenha tido no seu desenvolvimento. Apesar disto, como já afirmamos, observaremos que a partitura, nas práticas de concerto, terá muito mais prescritividade que nas de música popular, já que esta se alicerçará em valores menos abstracionalizantes, como os do ritmo, microrritmo, *swing* e timbre.

Ambas as tradições se comunicam, porém, no fato de que, anteriormente ao advento da tecnologia da gravação de áudio, *configuravam juntas uma tradição de composição musical para performances ao vivo*, seja de prática de conjunto, seja performance solística. Surgida a



gravação de áudio, passam também a estabelecer-se práticas musicais inteiramente novas, apesar de, da mesma forma como com a partitura, a institucionalização da prática fonográfica não ter sido imediata ao seu surgimento. De fato, observa-se esta institucionalização na consideração de que o fonógrafo surge no séc. XIX, e somente em 1948 Schaeffer compõe seus *Cinq Études de Bruits*, e, ainda, somente na década de 1960 que a fonografia repercute amplo uso, sobretudo através do *rock* (vide sucesso comercial dos *Beatles*). Pode-se pensar inclusive numa institucionalização das práticas fonográficas populares como possuindo sua gênese na técnica concreta schaefferiana (Kim-Cohen, 2009, p. 11). Outra forma de colocar a questão seria: surge uma nova prática de *música para ser gravada*, e não mais performada. A partir disto, passa a se estabelecer as bases para uma prática tanto de música de concerto quanto de música popular fonográfica e não fonográfica.

No que toca a tradição de música de concerto fonograficamente mediada, isto é, a eletroacústica, duas escolas emergiram, de 1948 em diante: a da música concreta, com Pierre Schaeffer, e a da música eletrônica, desenvolvida em Colônia, capitaneada por compositores como Stockhausen; a primeira, baseando-se na gravação como forma de geração sonora, e a segunda, na síntese sonora. Paralelamente, a partir da década de 50, a interação dos gêneros populares com as interfaces de tecnologia de gravação dá origem a uma música popular fonográfica, com práticas como as do *rock*, e, posteriormente, e com o *pop*, o *hip-hop*, os gêneros de música eletrônica geralmente enquadrados no guarda-chuva do EDM, e, no Brasil em específico, com os gêneros da MPB tropicalista, do *funk* carioca, do tecnobrega, do piseiro, do axé, para citar somente alguns exemplos.

Todas estas práticas comungam do denominador comum de utilizarem o estúdio como instrumento musical (Guastavino, Lavoie e Pras, 2013, p. 614-615; Bell, 2018, p. 33-37) e serem fono-acessíveis, mas diferenciam-se entre si primariamente pela forma como se dá sua apresentação fora dos ambientes fonográficos, a tradição eletroacústica colocando a ênfase na apresentação dentro do ritual da sala de concerto – com enfoque na expectativa de escuta de uma música feita somente para ser ouvida -, e a tradição de música popular fonográfica com ênfase na tradição de performances de *shows* – não necessariamente aderente à retórica de concerto, podendo habitar espaços em que a música não protagoniza necessariamente toda a cena (por exemplo, sendo atravessada pela dança, como é o caso da música popular dançada).

Finalmente, deveremos retornar à consideração de que as categorias de música de concerto e popular fonográfica e não fonográfica não se configuram como pólos rígidos, e sim como um espectro com múltiplas possibilidades de mediação. Configuram, portanto, graus



de adesão ou não à fonografia e às tradições de música para serem tocadas, tanto quanto de adesão ou não à tradições populares ou de concerto. Isto pode se ilustrar com a consideração do *jazz*, que, por mais que possua adesão a uma tipologia de música popular na tradição de performances tocadas ao vivo, é também mediado pela fonografia, devido ao fato de tratar-se de um paradigma importante para o gênero, o estudo de improvisação a partir de gravações de solos de jazzistas consagrados - vide o caso Charlie Parker (Delalande, 2001, p. 52). Casos ainda extremos encontraríamos em artistas como Frank Zappa, que, em álbuns como *Uncle Meat*, desafiam as fronteiras de todas estas mediações, apresentando ao mesmo tempo paradigmas tanto da música popular, quanto da música de concerto, como também de músicas para serem tocadas, quanto para serem gravadas.

### Conclusões

No caminho de estabelecer tipologias que dêem conta de agrupar as práticas musicais ocidentalizadas de desde o advento da partitura até o da gravação, buscamos entender, em primeiro lugar, as práticas musicais segundo a mediação de ambas estas tecnologias. Esta consideração, levou-nos a agrupar as práticas musicais em pólos distintos que representam as tradições de músicas para serem tocadas – isto é, de músicas dentro do contexto da tradição de performances -, e de músicas para serem gravadas – isto é, de obras de fonografia.

Em segundo lugar, consideramos uma outra polaridade, desta vez a da música de concerto e a da música popular, estabelecendo uma crítica à hierarquização proposta sob o argumento da “música séria”, entendendo que cada prática deve ser considerada segundo o capital cultural que lhe é pertinente, e segundo as competências específicas engendradas por estes capitais distintos de acordo com o gênero considerado, seja ele enquadrado na música popular ou na de concerto.

A partir do entrecruzamento destas duas polaridades mencionadas, pode-se pensar a existência de práticas musicais tanto de concerto quanto populares mediadas seja pela fonografia seja pela tradição de performances anteriores ao surgimento da gravação. Em outras palavras: pensar uma tipologia de música popular e de música de concerto baseada na consideração de se essas músicas foram compostas para serem tocadas ou para serem gravadas.

Desta forma, qualificamos que a eletroacústica se caracteriza como o que poderíamos considerar a música de concerto fonográfica, em contraposição à tradição de concerto europeia anterior ao surgimento da gravação, que representaria sua vertente não fonográfica dentro da tradição de músicas para performance. Similarmente, consideramos que, a partir da fonografia,



a música popular, anteriormente pensada para situações de apresentação “real”, passou a ser pensada enquanto gravação, ou seja, como performance virtual, desmembrando-se a partir daí em gêneros como o *rock*, o *pop*, entre outros já mencionados nas subseções anteriores.

Finalmente, pensar nestas categorias como espectros móveis, permite considerar uma dada composição, ou um dado gênero, incluindo as complexas multi mediações que inevitavelmente lhe serão atinentes.

## Referências

### Livro

- ADORNO, Theodor. *Essays on Music*. California: University of California Press, 2002. p. 743.
- BELL, P. Adam. *Dawn of the DAW: the studio as musical instrument*. Nova York: Oxford University Press, 2018. p. 229.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte da Era de Sua Reprodutibilidade Técnica*. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1969. p. 196.
- BLACKING, John. *How Musical Is Man*. 6ª edição. University Of Washington Press, 1973. p. 116.
- BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and Institutionalization of The Musical Avant-Garde*. University of California Press, 1995. p. 390.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995. p. 338.
- BOULEZ, Pierre. *Penser La Musique Aujourd'hui*. Paris: Gallimard, 1963. p. 167.
- DELALANDE, François. *Le Son Des Musiques: Entre Technologie Et Esthétique*. Paris: INA-Buchet/Chastel, 2001. p. 266.
- GRAYCK, Theodore. *Listening To Popular Music: Or, How I Learned To Stop Worrying And Love Led Zeppelin*. Michigan: The University of Michigan Press, 2007. p. 245.
- KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: Toward A Non-Cochlear Sonic Art*. Nova York: Continuum, 2009. p. 267.
- MENEZES, F. Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg: Ensaio Sobre os Arquétipos da Harmonia Contemporânea*. São Paulo: Nova Stella, Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 286.
- TINHORÃO, R. José. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. p. 244.
- WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1996. p. 357.

### Trabalhos acadêmicos (TCC, relatórios, dissertações, teses)

CHANDLER, Yuell E. IV. *Opera and the Modern Culture of Film: The Genesis of Cinemopera, its Intertextuality and Expansion of Operatic Source Material*. Lexington, 2012. 177 f. Tese de doutorado em University of Kentucky. Disponível em: <[https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=music\\_etds](https://uknowledge.uky.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=music_etds)> Acesso em: 28 jun 2022.

### **Artigo em periódico**

ÁLVAREZ-PALENCIA, H-S. Carmen. Música Popular Y Béla Bartók: Un Análisis A Través De Sus Escritos. *Revista AV Notas*, nº 10. p. 24-34, 2020.

BROWN, B. Lee. Phonography, Rock Record, and the Ontology of Recorded Music. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Ohio, p. 372, 2000.

CONTIER, D. Arnaldo. Mário de Andrade e Música Brasileira. *Revista Música*, São Paulo, n. 5, n. 1: 33 – 47, p. 33-47, 1994.

GUASTAVINO, Catherine, LAVOIE, Maryse e PRAS, Amandine. The Impact of Technological Advances on Recording Studio Practices. *Journal of The American Society for Information Science and Technology*, Wiley Online Library, 64(3), p. 612–626, 2013.

THÈBERGE, Paul. The 'Sound' Of Music: Technological Rationalization and The Production Of Popular Music. *New Formations*, Number 8, 1989.

### **Gravação de obra musical (áudio ou vídeo físico)**

CINQ ÉTUDES DE BRUITS. Pierre Schaeffer (compositor). 1948. Suporte [Fita magnética].

UNCLE MEAT. Frank Zappa (compositor). The Mothers (intérprete, banda), Ruth Komanoff (intérprete, marimba e vibrafone), Nelcy Walker (intérprete, soprano), Pamela Zarubica (intérprete, voz). Local de publicação: Bizarre Records e Reprise Records, 1969. Suporte [LP, CD, streaming].

### **Material audiovisual (Imagem em movimento) físico ou em meio eletrônico**

UNIVERSO PERCUSSIVO BAIANO, COM LETIERES LEITE. Letieres Leite. Bahia: Centro de Música Sesc, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zU4EaowBREY> Acesso em: 28 jun 2022.