

# O sanfoneiro que não ensaia: a performance como formação musical

## Comunicação

Pedro Henrique Simões de Medeiros  
UFPB – Universidade Federal da Paraíba  
pedromedeiros@ymail.com

Luis Ricardo Silva Queiroz  
UFPB – Universidade Federal da Paraíba  
luisrsq@uol.com.br

**Resumo:** o presente trabalho tem por objetivo refletir e compreender a formação musical construída na igreja de Nossa Senhora da Conceição. A investigação, ainda em fase inicial, está sendo desenvolvida através de observações – com registros em diário de campo e áudio – do rito católico, documentos da Igreja Católica e com entrevistas e conversas direcionadas aos sujeitos aqui pesquisados. A fundamentação teórica está construída em bases diversas que estão centradas mais especificamente na transmissão e performance musical. As análises demonstraram que a formação musical pode ser desenvolvida pela participação dos sujeitos no rito católico, pela imitação de outras pessoas tocando ou cantando e na relação musical ocasionada entre experiência, percepção, religiosidade e habilidade instrumental.

**Palavras chave:** transmissão, performance e religiosidade.

## Introdução

Esta pesquisa está sendo desenvolvida na igreja de Nossa Senhora da Conceição localizada na cidade de João Pessoa - PB com a perspectiva investigativa da formação musical praticada nesta instituição. Quando consideramos esse contexto temos em seu escopo variados processos formativos, dos mais sistemáticos até as formas “quase imperceptíveis” de desenvolvimento musical. Lidar com essas situações e processos em que a música se faz presente é uma atividade complexa; abrange múltiplas realidades dentro do mesmo lugar, inclusive se tratarmos da conceituação de música e formação musical. Para essa pesquisa, levamos em consideração que ambas estão relacionadas por uma visão que trata a música como um aspecto construído na relação do culto, devoção e atividades musicais comunitárias. Para nós, todas essas situações tanto formam musicalmente como também se atribuem significados ao fenômeno musical praticado na igreja.

Nesse panorama no qual fundamos nossa pesquisa, vemos que alguns autores têm demonstrado, nos últimos anos, que a área de educação musical passou por transformações conceituais das quais elencam outras formas de formação musical que diferem dos modelos escolares disciplinarmente estabelecidos. Essa educação musical está nos meios cotidianos, nos relacionamentos entre homem e música (Queiroz, 2004 e Arroyo, 2000). É dessa educação que essa pesquisa está interessada.

Nesse texto especificamente é construída uma cena que foi realizada através de observações nas missas<sup>1</sup>, com registros do diário de campo e de áudio, documentos da Igreja Católica, uma visão da performance como formação musical, além de conversas com os sujeitos envolvidos no rito. Assim, desenvolvemos a compreensão do processo de formação musical ocorrido na cena *o sanfoneiro que não ensaia*. Tal cena nos dá um panorama dessa apropriação musical construída nesse contexto e nos faz refletir sobre as diversas maneiras em que o conhecimento musical possa ser adquirido.

Esse trabalho está estruturado em três partes: *performance como formação musical*, no qual esclarecemos a conceituação do campo de pesquisa (a missa) como lugar de desenvolvimento musical e elencamos as bases epistemológicas analíticas que foram surgindo conforme a cena era construída; *o sanfoneiro que não ensaia* construímos uma análise descritiva objetivando compreender como ocorre o processo de formação musical nas missas e, por fim, as *considerações finais* apontam para questões que permearam o trabalho como um todo, fazendo relações gerais para a educação musical.

## Performance como formação musical

Traçamos nesse item alguns conceitos que nos possibilitam perceber como a formação musical pode ser praticada nas missas. Nesse sentido, temos conceitos imbricados que facilitam a nossa compreensão da performance como formação musical estabelecida nesse contexto. Eles nos ajudarão a perceber a complexidade formativa que o rito católico pode expressar. Nesse sentido a transmissão musical pode nos ajudar inicialmente a compreender de que forma a performance pode ser entendida como formação musical.

---

<sup>1</sup> A missa é um ritual católico religioso no qual se celebra a eucaristia. A eucaristia é a transubstanciação do pão e vinho em Jesus Cristo (MISSAL ROMANO, 2007, p. 25).

A transmissão musical é um eixo epistemológico recorrente quando se pretende compreender holisticamente as questões do aprendizado musical (mas não apenas). Esta tem presença periódica fundamentalmente no campo da etnomusicologia; trata do fenômeno musical inserido em um contexto socialmente indissociável e entende que todas as práticas como compor, tocar, aprender, ensinar e executar são parte de um organismo complexo pelo qual a música existe e ganha sentido.

Em um estudo realizado por Queiroz (2005) com um grupo em que a transmissão musical se baseia prioritariamente por quesitos da oralidade, percebe que os “processos e situações de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são (re) modelados e (re) definidos, em sua concepção e aplicação, pelo contexto em que se inserem (p. 125)”.

Tais aprendizagens estão inseridas no meio social do qual a música é parte fundamental. As pessoas que estão envolvidas com a música utilizam diversificadas formas para produzir e apreender. Assim, “o fazer musical é assimilado e vivenciado através de uma percepção ampla em que ouvir, ver, fazer e sentir são elementos indissociáveis para a assimilação da música” (Queiroz, 2005, p. 125). Nesse sentido, podemos ver que a igreja é um ambiente que os atores sociais estão envolvidos nas práticas musicais que são difundidas na igreja, sendo parte de um todo pelo qual eles fruem suas vidas, a (re) definem e assimilam.

Queiroz (2010) esclarece que os eixos – ensino e aprendizagem – os quais normalmente são utilizados para vincular o desenvolvimento humano, estão entre diversos aspectos mais ou menos sistemáticos para a transmissão do conhecimento dado culturalmente. Transmissão musical envolve, além desses dois eixos, “valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, resignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico (p. 115)”.

Na missa, essa relação é evidente quando nos reportamos a situações em que a música – sendo vista como um componente que forma o rito católico – também está relacionada com o desenvolvimento musical dos sujeitos. Esses sujeitos significam, utilizam e definem a música, tanto para o rito em si como em suas vidas.

Portanto, podemos entender que todo processo, situação e contexto onde ocorra a transmissão musical sobre diversas vertentes (como habilidades, valores, significados, fenômenos musicais diversos) é um campo de interesse para a educação musical (Queiroz, 2010 e Penna, 2008). Pesquisas como esta que visam compreender o ensino-aprendizagem da música de forma ampla (como ocorrido nas missas) – onde as formas de “aprender e ensinar” não são tão evidentes – convém então colocar o “olhar investigativo” nas bases epistemológicas da transmissão musical. Bases essas dadas através de uma prática de desenvolvimento musical que englobe as singularidades da experiência musical vivida no contexto investigativo.

Destacamos neste trabalho que a formação musical é propiciada por um contexto imbuído de eventos, performances, música(s) e relações humanas. As “ferramentas” para a construção/percepção de habilidades musicais foram consolidadas a partir da imersão nesse universo musical dado de forma não sistemática, relacionada com fatores sociais (i)regulares, assim como os observados na igreja e nas missas.

Ademais, afunilando para os fatores que ajudam a compreensão da missa como performance e formação musical, temos em Sheckner (2006 e 2011) o entendimento que a performance acontece no relacionamento, neste caso do sanfoneiro com a música religiosa. O autor coloca que a função da performance é: entreter, construir algo belo, formar ou modificar uma identidade, construir ou educar uma comunidade, curar, ensinar, persuadir e/ou convencer e lidar com o sagrado e/ou profano.

Nesse sentido, podemos observar que uma missa estabelece laços identitários, lida com questões do sagrado e propicia a transmissão musical. É um “evento” que ocorre de forma periódica com condutas pré-estabelecidas, em que uma comunidade está engajada e participa ativamente de suas atividades diversas, construindo assim um relacionamento intenso entre as pessoas que ali participam. Suas partes carregam um significado e é um evento pelo qual a música tem função de destaque. Portanto, é um campo a ser estudado nessa perspectiva da performance como formação musical, conseqüentemente, pela educação musical.

Traçando um paralelo no campo da transmissão musical, vamos ter, em Queiroz (2005), que o desenvolvimento musical implica valores, relações sociais da música, com os atores sociais, objetos musicais e não musicais, entre muitos fatores expressivos “enquanto

fenômeno de performance sociocultural”. Dessa forma esses fatores “evidenciam a ideia de que a transmissão musical congrega os aspectos essenciais que caracterizam o fenômeno musical, sendo responsável pela sua assimilação, consolidação e transformação no âmbito da cultura” (Queiroz, 2005, p. 126-127).

Queiroz (2005) acrescenta o fato do processo de formação musical está “tecido pela dinâmica da performance” e vinculado pela preparação para a performance ou no momento em que esteja acontecendo a performance. São momentos dos quais há uma apropriação de habilidades musicais mais ou menos inconscientes.

Não existe nesse universo uma situação exclusiva de aprendizagem, programada e desenvolvida como tal, mas sim uma heterogeneidade de sistemas naturais de transmissão que se consolidam tanto na performance como nos diversos momentos que a envolve. (QUEIROZ, 2005, p. 129)

Assim, compreender a missa como performance e os atributos pelos quais a música é significada no ritual católico é um caminho investigativo para compreensão da formação humana e musical nesse contexto praticado. Desse modo, através da estruturação musical<sup>2</sup>, como se desenvolve a formação musical na igreja de Nossa Senhora da Conceição? Essa questão e conceitos aqui construídos nos guiaram para a compreensão da cena a seguir.

## **O sanfoneiro que não ensaia**

Todos na igreja o tratam por Seu Moises, aparentando gostar muito dele. Prestativo, muitas vezes ele toca nas festas para arrecadação de fundos para reformas ou compras diversas da igreja, sem cobrar nada em troca. Em conversa ele fala: “faço isso pela fé”.

Ele chega para tocar menos de meia hora antes de começar a missa. Geralmente não ensaia, entra com sua sanfona nas costas, senta atrás da área reservada para os grupos e vai ouvindo o que está sendo tocado. Coloca a sanfona no colo como um filho, baixa a cabeça e escuta.

A igreja conta com um sistema de som que tem a possibilidade de todos os instrumentos, com exceção dos de percussão, serem amplificados para o espaço do rito

---

<sup>2</sup> Sendo esta a participação no ritual, músicas que compõe a missa, as partes do rito, o que elas querem nos propor, qual sua estrutura, quais as práticas de transmissão musical, que universo simbólico é estabelecido, qual contexto, que atores sociais determinam esse sistema sociocultural, e etc.

católico. Sabendo que a igreja não é espaçosa e entendendo que a sanfona é um instrumento com capacidade de projeção sonora maior que outros como o violão, Seu Moisés prefere tocar com a sanfona sem estar conectada ao som. É possível ouvir sua sanfona, mesmo estando do lado oposto na igreja.

Por mais que, segundo ele, não tenha tido aulas de música nos quais haveria um professor como mediador dessa aprendizagem, ele aprendeu a tocar sanfona de outras formas como nas práticas de performance. Nesse momento antes da missa começar, foi feito um pequeno ensaio, observamos a forma como ele constrói os acordes e acompanhamento rítmico, sua estratégia para tocar e continuar a se desenvolver musicalmente.

Especificamente nesse caso, foi possível vê-lo tentando fazer uma performance de um acompanhamento de acordes, porém ele não sabia o tom em que estava a música e acredito que também não conhecia a música em questão. A música era um canto destinado ao ofertório<sup>3</sup>, e, enquanto os músicos ensaiavam rapidamente (para lembrar) com dois violões, guitarra e vozes, Seu Moisés escutava atentamente. Na partitura abaixo é possível ter uma ideia de como era performance da melodia e harmonia<sup>4</sup> pelo grupo:

---

<sup>3</sup> Ofertório, momento na celebração em que cada participante oferece suas habilidades individuais em silêncio, se colocando a serviço da igreja e das pessoas mais necessitadas, como também, geralmente, há a doação de dinheiro. Nesse momento ocorre a preparação da Mesa Santa pelo padre onde são colocados o Pão, a Água e o Vinho. Os três elementos tem sentido simbólico para o que se é ofertado, representam a doação dos participantes da missa como também a transubstanciação de Cristo, que pode ser entendida como a doação de Jesus para as pessoas, em Pão e Vinho. Tudo nesse momento gira em torno da oferta, tanto de si como de bens materiais (o bem mais praticado é a doação do dinheiro e do serviço, um serviço donativo, em prol do outro).

<sup>4</sup> Nesse caso limitamos a transcrição em cifras e melodia com parte A e B (estrofe e refrão) para fins didáticos que retrata como ocorria no contexto a execução musical.

FIGURA 1 – Música A Mesa Santa

## A Mesa Santa

Melodia

♩ = 90

Am Em Dm Em Am

A Me-sa San-ta Que pre-pa - ra - mos Mãos que se ele - vam a Ti, Ó\_ Se - nhor

9 Am Em

O pão eo vi - nho, fru - tos da ter - ra, du - ro tra -

14 Dm F

ba - lho, ca - ri - nhoe. Am a -

16 E7 Am Em G Am

mor ô ô ô re - ce - be Se - nhor ô ô re - ce - be Se - nhor ô ô

26 Am Em G Am

ô re - ce - be Se - nhor ô ô re - ce - be Se - nhor

Fonte: elaboração nossa através da performance do grupo

Enquanto o grupo tocava, Seu Moisés tentava executar a melodia de forma que só ele e os mais próximos conseguiam escutar a sanfona (talvez por isso ele prefira não plugar a sanfona ao som da igreja, pois tem maior possibilidade de fazer testes sem prejudicar a performance do grupo). Ele estava tentando reproduzir as notas que ele escutava da voz para assim descobrir os acordes. Essa forma que ele desenvolveu juntamente com a melodia para produzir os acordes utiliza sobreposição das notas da melodia, além da escuta com a comparação ao que o violonista e guitarrista produzem. Com isso, consegue executar os acordes pela relação sonora entre a sanfona, violão, guitarra e voz. Pelo que percebemos, ele coloca a melodia como seu guia principal para em seguida construir a harmonia. É o processo de “melodia acompanhada”.

Seu Moisés escuta uma vez a música, depois vai tentando perceber a melodia, e com acertos e erros vai descobrindo os acordes e ritmo característico. Podemos ver abaixo, na

transcrição, a primeira execução de Seu Moisés com a melodia e desenvolvimento do ritmo característico da música e harmonia.

FIGURA 2 – Música A Mesa Santa com a sanfona

Melodia

Am Em Dm Em

A Me-sa San - ta Que pre-pa - ra - mos Mãos que se ele-vam a Ti, Ô Se-

Sanfona

8 Am Am Em Dm F E7

nhor O pão eo vi-nho, fru-tos da ter-ra, du-ro tra - ba-lho, ca - ri-nhoe a - mor

Sanf.

17 Am Em G Am Am

ô ô ô re - ce-be Se-nhor ô ô re - ce-be Se-nhor ô ô ô re-

Sanf.

27 Em G Am

- ce-be Se - nhor ô ô re - ce - be Se - nhor

Sanf.

Fonte: elaboração nossa através da performance do grupo com a sanfona

É importante ressaltar que tem mais de 30 anos que Seu Moisés toca sanfona, além de ser líder do grupo musical Trio Seridó. Não é alguém que está no início do aprendizado musical. Sua experiência musical lhe coloca em uma posição de importância na igreja, atribuindo-lhe uma segurança que lhe “permite” chegar com menos de meia hora antes de começar a missa e ainda assim poder tocar sem ter ensaiado.

Quando ele começou a tentar fazer essa primeira execução, ele já havia escutado a estrutura estrofe/refrão uma vez, o que fez perceber alguns aspectos importantes para o desenvolvimento do resto da música. É possível perceber que ele pôde observar que a execução da música estava acontecendo em um tom menor, e com isso pode-se ter em mente algumas relações harmônicas que normalmente surgem. Quando se tem certo tempo de prática com algum estilo/gênero musical pode ser entendido se a harmonia está em uma tonalidade maior ou menor e outras relações harmônicas que normalmente são usadas.

Sabemos que as possibilidades de harmonizar uma música tendem ao infinito, porém a própria relação com as músicas que estão no ambiente das missas propicia conceber certo padrão harmônico que está sendo repetido, o que não foi tão diferente para essa música. Além desse entendimento da tonalidade, podemos perceber que houve uma percepção voltada para aspectos rítmicos da música partilhados pelo violão, guitarra e voz. A princípio, essas informações davam para Seu Moisés bagagem para ele começar a se situar na música e assim tocar.

Essa performance e formação musical, é um processo que está sendo colocando em consideração experiência, atribuída a um jogo de acertos e erros em Seu Moisés. Quando se entende que houve um erro, a sua percepção que equipara as notas ouvidas, o coloca em posição de alerta. Assim, consciente do erro, torna a tentar novamente para encontrar as relações sonoro musicais que estão sendo partilhadas. Não acontecendo o erro, a performance acontece de forma fluida, isto é, nem todas as notas, acordes, dinâmica, gestos, entre outros, são pensados passo a passo. Existe algo já sedimentado pelas repetidas performances em Seu Moisés que lhe permite executar a sanfona sem estar diretamente passando por aspectos conscientes.

É o que acontece na sua primeira tentativa no compasso 2. Depois de já ter uma prévia escuta da música, ele já entendeu a parte rítmica da melodia da estrofe que se repete. Ao

colocar uma nota na tentativa de imitar a melodia ele escolhe a ré, mas na melodia estava sendo executada a nota dó. Nesse momento seu mecanismo de equiparar as notas é colocado em ação, ele demora duas pulsações para voltar a tentar, e assim consegue acertar a nota, também auxiliado pela repetição rítmica e melódica da música.

Vemos então que, quando igualou as notas da sanfona com a melodia no compasso 3, ele utiliza um mecanismo de terças sobrepostas com a melodia nos compassos 4, 5 e 6, o que lhe ajuda a entender tanto a tonalidade da música como os possíveis acordes que estarão ocorrendo na performance. Dessa forma, podemos ver que no compasso 8 ocorreu a volta da harmonia para a tônica e, orientado pelo auxílio da resposta conclusiva da melodia e a possível padronização harmônica desse tipo de música, entendeu que a opção harmônica seria o acorde também conclusivo de lá menor (por sorte os músicos com a guitarra e violão não optaram por outra harmonia).

Com isso, vemos que o entendimento sobre qual tonalidade a música se encontrava foi sendo construído desde o compasso 3 até o compasso 6, quando, utilizando o mecanismo de terças sobrepostas com a melodia, seu poder discriminatório de entender que se tratava de uma música de tom menor e as relações sonoras musicais no ambiente da igreja o levaram ao entendimento da tonalidade da música.

Depois de ter passado essa parte, ele se arrisca a interagir ritmicamente. Praticamente todo o ritmo característico que estava sendo executado pelo violão e guitarra eram colcheias, tendendo a uma ciranda. Seu Moisés, percebendo isso, constrói um ritmo na sanfona contido nos compassos 10 e 11 que ele tenta manter em toda a música. Acredito que essa escolha foi para estar se diferenciando da guitarra e violão, criando outra textura.

Quando essa lógica rítmica construída por ele se desfaz está relacionada a alguma imprecisão, é um momento onde ele está tocando, porém está atentamente escutando o que o grupo está executando para que assim ele possa desenvolver as relações musicais mais próximas.

Assim, no compasso 14 vemos que houve uma alteração relacionada ao padrão rítmico criado, isso pode ter acontecido por que ele resolveu mudar sem nenhuma relação com o que estava sendo construído pelo grupo, ou por sua previsão, pois no compasso 15 há uma mudança na harmonia por parte dos músicos enquanto Seu Moisés ainda se mantém no acorde

anterior, assim que ele percebe a mudança ele muda uma nota do acorde, um movimento de mão direita (teclas) e esquerda (baixo) conjuntos, transformando o acorde de ré menor para um acorde de fá com quinta suprimida e sétima maior. Estratégia utilizada para concertar rapidamente o que estava sendo tocado e manter a relação entre sanfona e grupo.

No compasso 16 quando temos um acorde de mi com sétima acredito que Seu Moisés acertou por se tratar de uma sequência harmônica (IV e V7) de bastante uso nesse tipo de música em tonalidade menor. Como também sua escuta prévia da música deve ter dado a ele a percepção que se repetia a estrutura da estrofe duas vezes sendo A e A' (com a mudança no final) e se direcionando para o refrão.

No refrão Seu Moisés mantém o padrão rítmico dos compassos 10 e 11 até o compasso 22 quando temos um acorde de sol maior. Esse uso harmônico não é comum, pois temos a melodia fazendo um movimento descendente enquanto a utilização harmônica é ascendente, sai de mi menor para sol maior na guitarra e violão. É possível montar esse acorde de sol maior descendente também, porém notamos que houve uma mudança na lógica que Seu Moisés tem usado para construir os acordes. Ele trata a melodia em sua primeira audição para criar esses acordes, houve nesse compasso uma quebra dessa lógica. Ele se manteve no acorde de mi menor, com uma expressão facial contrária ao que estava sendo executado. Quando essa harmonia volta a acontecer no compasso 30 e 31 ele ainda se mantém tocando só a nota sol no baixo, com a mesma expressão facial contrária ao que se estava sendo executado, ele poderia até fazer o acorde de sol maior, mas parecia que não concordava com a escolha feita pelos outros instrumentistas.

Acreditamos também que essa construção foi propiciada pelas características da disposição das notas na sanfona (em teclas, notas em sequência), Seu Moisés entendendo essa “facilidade” pode desenvolver uma escuta para formação dos acordes com a sanfona. Uma relação muito próxima entre ele e o instrumento.

Durante a missa ele manteve a base rítmica e harmônica com poucas variações, acrescentando por vezes uma melodia na sanfona em resposta ao que se estava sendo construída na voz principal.

## Considerações finais

Com a sanfona no colo e com ouvidos atentos, Seu Moises pôde executar uma música da qual ele não tinha conhecimento. Foi através de suas experiências de performance e transmissão musical ocorridas nos distintos universos musicais que o possibilitou ter as bases para desenvolver essa música. A sanfona e sua construção em teclas (notas em sequência) também possibilitou essa forma singular de encontrar os acordes, o que não ocorre tão facilmente em outros instrumentos. A melodia, ritmos e harmonias da guitarra e violão eram guias para ele se situar na música, os acordes eram descritos por sobreposição com a melodia. Tudo isso possibilitado, além de sua percepção sonora, pelo seu envolvimento comunitário pela religião. O desenvolvimento musical nesse caso está ligado com a relação do homem que faz música e a religião. Percebemos que sua atitude gratuita de estar na igreja a se dispor a tocar o motiva para construir essa performance musical e conseqüentemente sua formação musical.

A educação musical sob essa perspectiva reelabora os conceitos pelos quais são tratados os processos de apropriação musical. Assim, o homem imerso no contexto sócio histórico cultural transforma a cultura, se reconstrói ao mesmo tempo em que possibilita, pelos acessos das ferramentas culturais, seu desenvolvimento musical. A formação musical através da performance se aplica, não só para Seu Moises, mas também outros que assistiram e até nós que analisamos. Compreender essas relações pode mudar nosso enfoque do ensino burocrático praticado atualmente, tanto em pesquisas acadêmicas quanto nas instituições de ensino da música. Nossa intensão mais profunda, que extrapola os meandros desse texto, é trazer essa discussão para a área de educação musical que carece de um novo fôlego metodológico.

## Referências

ARROYO, Margarete. *Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 5, p. 13-20, 2000.*

*Missal Romano*. 11. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 99-107, mar. 2004.*

\_\_\_\_\_. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. *Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.*

\_\_\_\_\_. Aprendizagem musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros: situações e processos de transmissão. *Ictus: Periódico do PPGMUS/UFBA, Salvador, v. 6, p. 122-138, 2005.*

SCHECHNER, Richard. 2006. What is performance?. In: *Performance studies: an introduction*, second edition. New York & Londres: Routledge, p. 28-51.

\_\_\_\_\_. Performers e Espectadores: transportados e transformados. *Revista Moringa Artes do Espetáculo, v. 2, n.1, 2011.*