



HUMANIDADES, CULTURA E ARTE

GIOVANNA ADRIANA TAVARES GOMES
(ORGANIZADORA)

Atena
Editora
Ano 2019



HUMANIDADES, CULTURA E ARTE

GIOVANNA ADRIANA TAVARES GOMES
(ORGANIZADORA)

Atena
Editora
Ano 2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
H918	Humanidades, cultura e arte [recurso eletrônico] / Organizadora Giovanna Adriana Tavares Gomes. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-753-6 DOI 10.22533/at.ed.536191111 1. Artes. 2. Cultura. 3. Humanidades. I. Gomes, Giovanna Adriana Tavares. CDD 909
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Trata-se da coletânea de artigos com temáticas diversas envolvendo pesquisas de extrema importância para as humanidades, cultura e arte. Destaque para os seguintes conteúdos como: Educação, violência, ensino, música, dança, cinema, resistência, performances, espetáculos, teatro, poesia, imagens, desenhos, arte contemporânea entre outros títulos. Sem dúvida uma obra “plural” com textos de escritas primorosas e muita criticidade. A proposta do E-book vai ao encontro de reflexões fundamentais para o “tempo” que estamos vivendo. O discurso social se faz presente na percepção dos valores atribuídos nos textos, quando influenciados pela afetividade e experiências de seus autores. Ressalta os espaços louvados, e determina uma característica tipofilica da relação dos indivíduos com o meio. A sociedade contemporânea é marcada pela pluralidade e pela diversidade, que se funde em produções culturais híbridas. A partir desse entendimento, é preciso então considerar que todos os aspectos do indivíduo em sua relação com o ambiente, com a sociedade e consigo mesmo, serão mediados por elementos simbólicos, sejam no âmbito da reflexão ou da ação, do pensamento e do sistema de crenças ou do comportamento e das atitudes ou da cultura. Nesse sentido, pensar a apropriação que uma dada sociedade faz de um determinado ambiente é pensar, além dos elementos concretos dessa apropriação, pensar, sobretudo, os elementos simbólicos e subjetivos que justificaram, ou que motivaram aquela apropriação, em sua forma e função.

Giovanna Adriana Tavares Gomes

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
“A VIDA PELA FLOR” COMO FORMA DE ESTUDO NA CLARINETA: ASPECTOS TÉCNICOS E COMPARATIVOS AO MÉTODO KLOSÉ	
Daniel Souza de Araujo Johnson Joanesburg Anchieta Machado	
DOI 10.22533/at.ed.5361911111	
CAPÍTULO 2	10
A ARTE DA XILOGRAVURA PORTUGUESA NO SÉCULO XVI: REFLEXOS NO <i>AUTO DE INÊS PEREIRA</i> (1523), DE GIL VICENTE (C. 1465-1537)	
Denise Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.5361911112	
CAPÍTULO 3	23
A MONTAGEM DE “A HISTÓRIA DO SOLDADO”, DE IGOR STRAVINSKY, EM GOIÂNIA/GO: A RELAÇÃO ENTRE MÚSICA, ENCENAÇÃO E MITO NA CONSTRUÇÃO DO ESPETÁCULO	
Saulo Germano Sales Dallago	
DOI 10.22533/at.ed.5361911113	
CAPÍTULO 4	33
A PROFISSIONALIZAÇÃO DO EDUCADOR NO ENSINO DE MÚSICA	
Eliane Hilario da Silva Martinoff	
DOI 10.22533/at.ed.5361911114	
CAPÍTULO 5	45
AGRESSIVIDADE E VIOLÊNCIA COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO: A COREOGRAFIA SOCIAL DO FEMININO ENTRE NÓS	
Beatriz Torres Lorangeira	
DOI 10.22533/at.ed.5361911115	
CAPÍTULO 6	55
AS IMAGENS DA HISTÉRIA PELA ÓTICA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN E A SOBREVIVÊNCIA DA IMAGEM GROTESCA NO TEATRO	
Melize Deblandina Zanoni	
DOI 10.22533/at.ed.5361911116	
CAPÍTULO 7	67
CORAL CÊNICO DO CAMPUS DO MUCURI	
Danilo Pereira Bispo Sharon Doty da Cruz Soares Maria Clara Costa Ramos Marcela Costa Souza Veiga Wandouglas Gonçalves Batista André Luiz Nascimento Dias Vanessa Juliana da Silva Valéria Cristina da Costa	
DOI 10.22533/at.ed.5361911117	

CAPÍTULO 8	76
DESENHO DEPOIS DO DESENHO: REFLEXÕES SOBRE O LUGAR DO DESENHO NA ARTE CONTEMPORÂNEA E SEU ENSINO	
Italo Bruno Alves	
DOI 10.22533/at.ed.5361911118	
CAPÍTULO 9	83
DIÁRIOS: ESCRITAS DE SI COMO REFERÊNCIA DE IDENTIDADE	
Adriana de Oliveira Tavira	
DOI 10.22533/at.ed.5361911119	
CAPÍTULO 10	94
DO ENSINAR E DO APRENDER TEATRO NA SALA DE AULA: CRIANDO E IMPROVISANDO NO COLÉGIO ESTADUAL ODORICO TAVARES	
Ana Lucia Ribeiro da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5361911110	
CAPÍTULO 11	118
FOTOGRAFIA EM CAMPO EXPANDIDO - A PALAVRA COMO PARTE DA MATERIALIDADE DA OBRA	
Mari Gemma De La Cruz	
DOI 10.22533/at.ed.5361911111	
CAPÍTULO 12	129
MOTIVAÇÃO: UM RETRATO DO PERFIL DOS ALUNOS DO BALÉ POPULAR DO TOCANTINS	
Giorgya Lima Justy de Freitas	
DOI 10.22533/at.ed.5361911112	
CAPÍTULO 13	135
MUDANÇAS NA RELAÇÃO ENTRE RAZÕES MATEMÁTICAS E INTERVALOS MUSICAIS: ASPECTOS HISTÓRICO/CULTURAIS	
Oscar João Abdounur	
DOI 10.22533/at.ed.5361911113	
CAPÍTULO 14	147
NO HORIZONTE DA PALAVRA: A POÉTICA DE VIRGÍLIO DE LEMOS	
Camila de Toledo Piza Costa Machado	
DOI 10.22533/at.ed.5361911114	
CAPÍTULO 15	153
O ENSINO DA MÚSICA NA REDE MUNICIPAL DE ENSINO DE BELÉM COMO ELEMENTO QUE EMERGE DA CULTURA	
Raquel dos Anjos Veiga	
DOI 10.22533/at.ed.5361911115	

CAPÍTULO 16	165
O ESPAÇO CULTURAL GOIANDIRA DO COUTO NA PERSPECTIVA DE USO COMO EMPREENHIMENTO TURÍSTICO PARTICULAR	
Washington Fernando de Souza Giovanna Adriana Tavares Gomes	
DOI 10.22533/at.ed.53619111116	
CAPÍTULO 17	178
O PALCO E SEUS PROBLEMAS: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA PARA DIMINUIR A ANSIEDADE PRÉ-PERFORMANCE E AUXILIAR NO ESTUDO DE UMA OBRA MUSICAL	
Daniel Souza de Araujo Francisco Vanderlei Alves dos Santos Ana Clara Vieira Amaral Brenno Menezes Faleiro	
DOI 10.22533/at.ed.53619111117	
CAPÍTULO 18	190
OS ESPETÁCULOS LÍRICOS E A CONSTRUÇÃO DO GOSTO MUSICAL DAS ELITES DE SÃO LUÍS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX	
João Costa Gouveia Neto Alexandre Guida Navarro Cesar Augusto Castro	
DOI 10.22533/at.ed.53619111118	
CAPÍTULO 19	199
PARA ALÉM DO SAMBA DA LEGITIMIDADE: SAMBISTAS FORA DO COMPASSO DO “ESTADO NOVO”	
Adalberto Paranhos	
DOI 10.22533/at.ed.53619111119	
CAPÍTULO 20	214
QUESTÕES RELATIVAS À PRESERVAÇÃO DOS MÉTODOS CONSTRUTIVOS UTILIZADOS PELO ARTISTA ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO	
Vanessa Magalhães Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.53619111120	
CAPÍTULO 21	223
RECURSOS TÉCNICOS E EXPRESSIVOS DA <i>ÉCOLE DE GARCÍA</i> NA PERFORMANCE VOCAL MODERNA	
Luiz Henrique Ramos Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.53619111121	
CAPÍTULO 22	236
REVISITANDO OS LUGARES DA MEMÓRIA, DA HISTÓRIA, DO ESQUECIMENTO: RICOUER, UM CLÁSSICO DA HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	
Izaias Euzébio Amâncio	
DOI 10.22533/at.ed.53619111122	

CAPÍTULO 23	244
TRANSBORDAMENTO DO CORPO SEGUNDO O FILME HANAMI – CEREJEIRAS EM FLOR	
Andréia Hiromi Toma	
DOI 10.22533/at.ed.53619111123	
CAPÍTULO 24	256
UM ESTUDO DA COMUNICAÇÃO NA <i>PERFORMANCE</i> MUSICAL, AS INTERAÇÕES ENTRE OS PARTICIPANTES	
Cláudia de Araújo Marques	
Vitor Barbosa Finco	
Thamyres Alves do Nascimento Finco	
DOI 10.22533/at.ed.53619111124	
CAPÍTULO 25	267
VINTE E CINCO PEÇAS DE JOSÉ URSICINO DA SILVA (MAESTRO DUDA) TRANSCRITAS E ADAPTADAS PARA TROMBONE SOLO E PIANO	
Daniel Victor Silva de Freitas Lima	
DOI 10.22533/at.ed.53619111125	
SOBRE A ORGANIZADORA	279
ÍNDICE REMISSIVO	280

UM ESTUDO DA COMUNICAÇÃO NA *PERFORMANCE* MUSICAL, AS INTERAÇÕES ENTRE OS PARTICIPANTES

Cláudia de Araújo Marques

Vitor Barbosa Finco

Thamyres Alves do Nascimento Finco

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo refletir sobre o processo de comunicação das *performances* musicais. Serão abordados neste processo os agentes correspondentes ao locutor, ouvinte, autor, intérprete e o dialogismo relacionado aos participantes e os modelos comunicacionais propostos à *performance* musical. Nesse contexto utilizamos as teorias de Seibert (2010), Fiorin (2006), Klein (2005) e Bakhtin (1992). A investigação proporcionará aos estudantes de música, os *performers* um maior entendimento sobre a comunicação performática.

PALAVRAS-CHAVE: *Performance*; Comunicação; Dialogismo ; Discurso artístico.

1 | INTRODUÇÃO

De acordo com as ideias de Mikhail Bakhtin, existe dependência entre os significados advindos de um ato único, comunicativo e performativo e o contexto dos participantes, isto é, o locutor e ouvinte, autor e executante, entre outros. O teórico e filósofo ressalta ainda, em diversos de seus textos, que todas as criações artísticas, sendo elas

verbais ou não, estão inseridas num diálogo de obras pertencentes a uma temática análoga do presente, passado e futuro. Estando inseridas ainda, num diálogo entre os participantes do evento, assim, confere-se a um evento toda e qualquer manifestação artística.

Semelhantemente, todo tipo de *performance* musical é percebida no encontro de vozes passadas, presentes e futuras. O sentido da *performance* enquanto obra artística é construído a partir de cada participantes desse evento, ou seja, os intérpretes, ouvintes, técnicos, fazem parte dessa construção. Tais interações – em grande parte distante do controle absoluto do músico-intérprete – afetam e influenciam na percepção que a *performance* atinge em satisfação ou sucesso.

As experiências próprias, a partir da *performance* musical, me levaram a manter a expectativa de que reproduziria no palco as melhores *performances* já realizadas por mim dentro da sala de estudo, visando alcançar consistência e fortalecimento de minha concentração, a fim de evitar transtornos em dificuldades situacionais, ainda que já tivesse notado a unicidade que cada *performance* possui. Apesar dos objetivos dos estudos de *performance* permanecerem os mesmos, a partir da leitura das teorias de Bakhtin, me

foi despertado o desejo por realizar uma abordagem mais realista e inspirada de preparação, no que tange à construção de um discurso que possua qualidade na *performance* musical em que é levado em conta a interação social ocorrida em sua volta.

Os estudos relativos ao fenômeno da *performance* musical a partir das perspectivas de todos os envolvidos no funcionamento do evento despertou a curiosidade em compreender mais a fundo o que e de que forma é comunicado através da *performance* musical, interessando também a constituição de uma *performance* realizada de forma bem sucedida. Sendo assim, esse estudo se propõe a responder ao seguinte questionamento: Por que a música possui significado, partindo da ideia de que toda música significa algo para alguém em algum lugar e momento?

A clareza que a semiótica e a perspectiva antropológica são verdadeiramente auxiliadoras no processo de estudo adequado da comunicação social presente nas diferentes maneiras de se fazer música é notório; contudo, perspectivas propostas pela filosofia, biologia, sociologia, psicologia e das teorias artísticas também poderiam contribuir de forma significativa em tais estudos dado a complexidade do assunto. Neste artigo, as ideias de Bakhtin acerca do dialogismo da linguagem e da literatura permeiam o estudo, além de autores que retratam a musicologia e a *performance* musical.

Portanto, o presente artigo tem por objetivo compreender o que é *performance* musical e de que forma pode ser comunicada, além de propor uma discussão a respeito do conceito de *performance* musical bem sucedida.

2 | DIALOGISMO E PERFORMANCE MUSICAL

Para que a investigação a respeito do dialogismo da *performance* musical seja levantada, é preciso que iniciemos na concepção de que a música é uma forma de comunicação na sociedade. Mesmo quando os conceitos da linguagem e semióticos são aplicados através da música, o que os torna incompleto (MERRIAM, 1964).

O intuito real de comunicação pode ser encontrada no enunciado, no instrumento da linguística tradicional. Já o dialogismo é a ligação de sentido que existe entre os enunciados. Para que venhamos entender o conceito de enunciação, o enunciado estará sempre encaixado nas vozes correntes do autor. Nessa concepção, o enunciado é uma cópia ÚNICA que compartilha com enunciados existentes tendo o diálogo com duração de tempo indefinida. Por outro prisma, a língua é repetível e possuída de um poder que pode elevar ao código do enunciado quando há o destinatário (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 289).

Exemplificando os gêneros de discurso primário e secundário na música, apresentaremos Seibert (2010) que reconhece três estágios na ópera – partitura, gravação e encenação. Os estágios de interação quando compreendidos como modalidade e concepções que vão ser usadas na música, estas são conhecidas

como traços de discurso secundário. Enquanto a encenação é apresentada, existe a conversa teatral (entre os personagens) que se enquadra à notação (partitura – interação entre personagens), que por sua vez completa a representação performática, que é o encontro consciente entre o intérprete e o público (SEIBERT, 2010). Todos os estágios interpretativos entre os participantes tem como cerne os personagens, que tem como foco representar claramente os gêneros, sendo eles primários ou secundários.

Consoante ao tratamento do autor, a polifonia discursiva se dá nas texturas musicais que indicam o diálogo. Curioso é pensar que a polifonia musical alcança a polifonia discursiva, ambas se distinguem. Na polifonia discursiva, o discurso apresenta múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidos a uma voz central de autoridade; as vozes são equipolentes, coexistem e interagem em igualdade de posição (FIORIN, 2006 apud SEIBERT, 2010).

A polifonia musical nada mais é que duas melodias ecoando ao mesmo tempo. Por vezes, as vozes ecoantes podem ser confundidas com as conversas polifônicas do discurso que por hora o autor, o destinatário e os interlocutores estão presentes. Entretanto, o dialogismo tem total ligação e compreensão no funcionamento da linguagem que se explica na situação que todo enunciado só é formado baseado no discurso de outro, que tem a unção de sentir e ouvir as relações discursivas. Essa polifonia discursiva se compreende na arte de ouvir do outro, na proposta de interativa das vozes que apesar do contato íntimo do discurso, pode manter autônomo o poder de relevância de cada discurso (BAKHTIN, 1994).

Seibert (2010) afirma:

No caso de estudos musicológicos que analisam a obra com base em ideais imaginados de execução, evitando a contextualização em *performance* real, o analista frequentemente evita a avaliação social. Porém entendendo a ideia de Cook (2001 [1999], p. 242), de que a análise é uma espécie de *performance*, que a avaliação social é inevitável e que evidência da avaliação, mesmo fraca e inconsciente, é detectável como, por exemplo, em afirmações errôneas de universalidade. Cada leitura ou *performance* de um texto é um enunciado novo, uma obra de arte efêmera.

Pois no estudo musical, na arte musical, se optamos pela desatenção à *performance*, corremos o risco de fracassarmos na conversa com a cultura contemporânea e desabitamos da ligação da música e da vida. Esse fenômeno se explica porque a música entra na vida “através da *performance* e a vida entra na música através da *performance* também (SEIBERT, 2010, p. 27).

A existência da *performance* propicia o cruzamento da música com a vida, oportunizando a apropriação do estilo. Seibert (2010, p. 30) informa que:

o uso da palavra “estilo” na música é bastante enigmático, pois a mesma palavra se refere tanto à combinação dos elementos musicais característica de uma época ou de um país quanto ao que distingue uma *performance* de outra ou a obra de um artista daquela de outro. Às vezes a pessoa empregando a palavra “estilo” nem se

dá conta quando transita entre os dois significados.

Sobre a aparição dos enunciados no conteúdo, o estilo que a construção composicional se apropria, esses são espelhos das diferenciadas e constantes instâncias da humanidade e suas ações.

Seibert (2010, p. 39) ao citar Bakhtin (1992, p. 283) reconhece:

há estilo individual e estilo pertencente ao gênero do discurso. Quanto ao estilo individual, Bakhtin diz que já que todo enunciado é individual, o enunciado pode refletir a individualidade de quem fala. Mesmo quando o enunciado exibe estilo “nacional” (práticas comuns a uma dada região), há espaço para a inter-relação com o estilo individual. No entanto nem todo gênero propicia o estilo individual. Os gêneros mais propícios à expressão da individualidade são os artístico-literários. Os menos favoráveis são aqueles que requerem uma forma padronizada, tais como nas variedades de documentos oficiais. Na grande maioria dos gêneros do discurso, o estilo individual não serve a intenção do enunciado, embora possa aparecer como subproduto (BAKHTIN, 1992 [1952-53], p. 283).

A *performance* erudita parece impugnar que os gêneros artísticos-literários são os mais pertinentes para expressão de uma gênero individual. Porém, não contradiz, pois as *performances* que compreendem música antiga são muito padronizadas. A interpretação fidedigna que o compositor intencionou está ligada aos estilos de época, origem, cultura, expressividade do próprio compositor.

A *performance* de uma obra musical significa uma expressão artística, porém a composição se mostra como outra obra; embora ambas estejam relacionadas a um gênero somente.

3 | MODELO - DISCURSO ARTÍSTICO

Nesse estudo temos um modelo de comunicação para qualquer tipologia de enunciado.

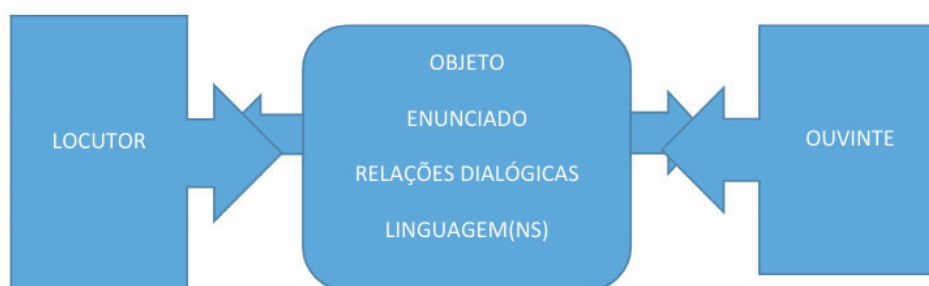


Figura 1 – Modelo aproximado de enunciação

Fonte: adaptado de Seibert (2010).

Seibert (2010, p.36 apud Todorov 1984, p. 55) adverti

[...] o esquema de comunicação distorcido pelos estruturalistas corresponde a um aspecto da realidade, especificamente à realidade discursiva de telegrafistas que utilizam uma chave para codificar e decifrar uma mensagem que se transmite pelo ar. Tal esquema também pode representar a intenção do locutor que quer negar a resposta criativa do ouvinte.

Bakhtin (apud KLEIN, 2005, p. 14) admite que ênfase é a única voz no monologismo. O monologismo não escuta, não permite uma resposta do outro e com o intento de soar como a última palavra ele profere um monólogo para receptor sem desocupado. O mesmo autor referido afirma: “O texto é um conjunto coerente, ou um tecido, de signos não necessariamente verbais, de tal modo que criações não verbais são também textos” (BAKHTIN, 1992 [1959-1961], p. 329). O que se compreende o texto da obra? Segundo Barthes (apud KLEIN, 2005, p. 140), “o texto é um campo metodológico aberto a uma multiplicidade de sentido, enquanto a obra é um documento ligado ao seu autor e ao seu ponto cultural/histórico de origem”. Entretanto, as obras são feitas de signos. Contudo, apesar da diferenciação da uso das palavras texto e obra, a ênfase comunicativa de um é igual a ênfase do outro, tendo os dois como enunciados.

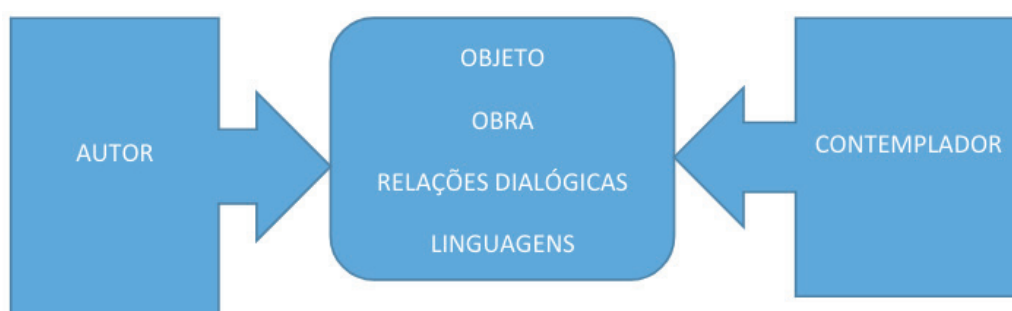


Figura 2 – Modelo aproximado da comunicação da obra

Fonte: Adaptado de Seibert (2010)

Seibert (2010, p. 37) esclarece:

Quem interpreta e responde à obra é o contemplador; quando a obra é escrita, é o leitor que interpreta e responde. Mantenho as relações dialógicas no esquema em vez de colocar intertextos porque, além de outros textos, enunciados que não são textos interagem com a obra no momento da contemplação para contribuírem para o sentido. As relações dialógicas são outros enunciados procedentes não só da intertextualidade da obra, senão também do contexto do autor e do alcance do contemplador. A língua e as linguagens utilizadas, assim como o objeto, têm implicações importantes para os tipos de enunciados em diálogo com a obra e para a possibilidade de identificação das relações dialógicas pelo contemplador.

O contemplador é quem responde à obra e a interpreta, porém quando a obra é escrita, o leitor interpreta e responde.

Performance musical

Definiremos o conceito obra musical – que pode se ater a uma composição musical, representada pela escrita musical (partitura) e pelo som, quanto a *performance* musical, que não necessariamente seja a interpretação de uma obra. Para Bakhtin (1992 apud TODOROV, 1984, p. 40), a obra é um enunciado, que é igual a uma interação “Cada elemento da obra se compara com um fio juntando seres humanos. A

obra como um todo é o conjunto destes fios, que cria uma interação social complexa e diferenciada entre as pessoas que estão em contato com ela”.

A visão de Barthes sobre a obra está em seu contexto de origem, que leva ao autor e Bakhtin (1992, p. 298) analisa a obra a partir de todas as dialogias relacionadas “as pessoas que entram em contato com a obra”. Nesse pensamento que ele embasa a sua teoria de “conjunto de fios”.

Uma *performance* breve é examinada somente uma vez. Uma *performance* gravada seria um documento de gravação, sendo um canal à parte da *performance* original, o que modifica completamente a apreciação. Mesmo as obras consistentes em documentos como livros e gravação não sugerem confirmação dos fatos porque cada ouvinte se torna único para cada *performance*. Bakhtin (1992) expõe seu pensamento quando anuncia que a *performance*, quando pensamos nela a partir de uma composição musical se torna um discurso entre o autor, leitor, intérprete e apreciador. Os fios da interação social tornam a obra artística única, porém com muitas interpretações (SEIBERT, 2010). Desta feita o compositor e intérprete são cocriadores; e o intérprete e ouvinte, cocontempladores, resultando em uma rede de interações sociais. A comunicação através da composição musical pode ser mostrada como um modelo de comunicação da obra, porém a *performance* musical de uma composição pré-existente nos mostra o grau complexo da atividade.

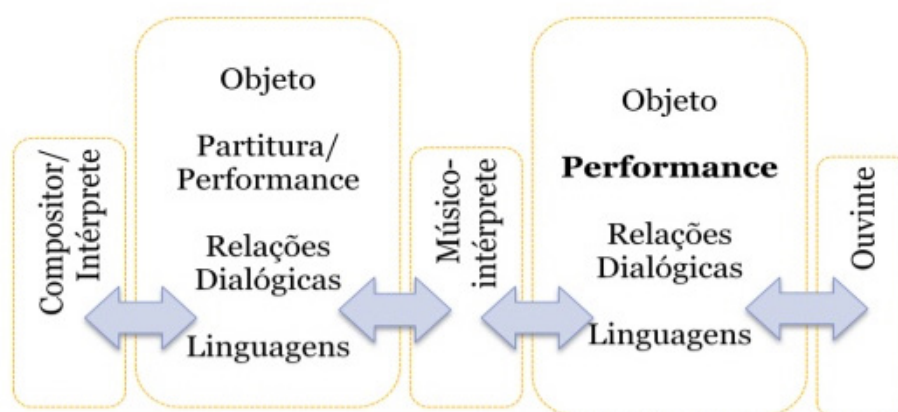


Figura 3 – Comunicação de uma *performance* musical partindo de uma composição pré-existente

Fonte: Siebert (2010)

No modelo de uma comunicação criado por Siebert (2010), nota-se que palavras como, intérprete e *performance* aparecem duas vezes no modelo. No modelo, a *performance* em questão aparece em negrito e, o intérprete que aparece como incumbido pela *performance* é apresentado no centro. Normalmente, o primeiro participante do evento não se faz presente na *performance*, sendo ele o compositor (quando se trata de uma *performance* realizada a partir de uma partitura escrita); um músico-intérprete (quando é abordada a *performance* que é executada partindo de uma audição de outra *performance* da composição). Tendo em vista as três categorias

do participante do evento, ou seja, a pessoa fonte da composição, a pessoa músico-intérprete da *performance*, e o ouvinte, tem-se a multiplicação das relações dialógicas, quando cada um dos participantes dialoga com os demais.

O diálogo estabelecido não é direto, com exceção do discurso do músico. O diálogo de músico e compositor se dá à distância e por meio da partitura ou de outra *performance*. Compositor e ouvinte dialogam de maneira ainda mais afastada a partir do discurso criado pelo músico-intérprete. O diálogo entre ouvinte e músico-intérprete, no que lhe diz respeito, se dá à distância em ação responsiva retardada. Dentro desse pensamento são escondidas ainda, mais duas complexidades.

Primeiramente, os eixos de compositor, músico-intérprete e ouvinte usualmente é representado por pessoas. Sendo assim, o músico-intérprete pode ser configurado por uma orquestra com regente, sendo um conjunto com diálogos particulares que alinhavam o discurso da *performance*. Dentro da categoria do autor de uma ópera, estão: compositor de uma ópera, o autor do libreto e, ainda, o escritor da obra literária, de acordo com a procedência de cada ópera. As compreensões responsivas ativas de ouvintes de *performances* de música erudita nem sempre são compartilhadas pelos mesmos, o que mantém suas respostas individuais e não consensuais.

Em segundo lugar, o ato comunicativo da *performance* torna-se ainda mais amplo em complexidade quando o contemplador é levado a sair de si em sua imaginação, sendo encaminhado a uma autorreflexão, ou seja, quando dialoga consigo mesmo. Pode ser que esse diálogo consigo mesmo seja um fundamento do sucesso da *performance* musical, podendo ser também de qualquer obra artística, ou seja, uma *performance* que estimule o diálogo aprofundado e o autoconhecimento por parte dos ouvintes/contemplador.

Um ponto a esclarecer é que o padrão de comunicação da *performance* citado acima, não se adequa quando utilizado para representar os planos de interação. Uma vez que, o esquema aparenta ser linear – do compositor para o músico-intérprete e do músico-intérprete para o ouvinte – quando, na verdade, essa relação encontra-se localizada da seguinte forma: relação compositor e músico-intérprete dentro da relação músico e ouvinte. A linearidade contida no esquema acima representa cronologicamente a completude do processo da *performance*, ou seja, a composição da obra, a seleção da obra para a *performance*, ensaios, encontros nas apresentações e o efeito – mais ou menos – o contínuo do discurso nos ouvintes.

A ideia da música enquanto processo e não como produto não é nova. Entre os períodos das duas guerras mundiais, foi fundamentado por Orff e Keetman em uma abordagem da educação musical, na música pensada como processo, chamada *Orff-Schulwerk*. A ideia é desenvolvida por Small (1998) ao longo de seu livro *Musicking*. A *performance* como processo em vez de produto é referenciada por Cook (2006).

No que tange às relações dialógicas ao redor da composição de uma obra musical, assim como esperado, existe um diálogo do compositor com os enunciados anteriores, orientando sua obra ao outro. Assim, pode haver a exploração intencional

da intertextualidade, ou pode não haver preocupação com ela, ao deixar que os textos musicais dialoguem entre si sem interferência consciente do compositor. A composição pode se apresentar como uma maneira de exprimir de forma a propagar externamente respostas às experiências de vida, ou até mesmo dirige-se à indefinição ou idealização do outro. Também pode haver a imaginação de destinatários particulares por parte atribuída do compositor, o que proporciona maior interferência do destinatário no discurso.

Com relação ao dialogismo presente em volta da interpretação da composição pelo músico-intérprete, o mesmo age como leitor da partitura, ou até mesmo uma espécie de ouvinte do discurso da composição. É esperado que a atitude do músico frente a composição seja responsiva ativa. No estudo da partitura, algum significado do discurso é percebido pelo músico. Geralmente isso é ocorrido por meio de duas opções, sendo a primeira a concordância total ou parcial, a adaptação do discurso para que se torne seu, ou ainda, representar enquanto veículo ou ator, de melhor forma possível o que é entendido por ele como a intenção do compositor para com o discurso musical.

As opções acerca da interpretação são frequentemente resultantes do diálogo entre a *performance* atual e *performances* anteriores, sendo elas do mesmo intérprete ou não. A compreensão responsiva ativa é materializada na *performance*. O intérprete – ocupando o papel de leitor ou de ouvinte no primeiro estágio de preparação – de outras áreas musicais, por exemplo, o jazz ou a música popular, possui mais opções, do tipo: arranjar a obra do compositor para realizar uma mudança de significado ou para acrescentar uma significação pessoal à obra.

Dentro das relações dialógicas que permeiam o encontro entre o músico-intérprete e o ouvinte, é possível que o músico oriente seu discurso para que vá de encontro ao ouvinte, do mesmo modo como o locutor normalmente vai ao encontro do ouvinte em um anunciado, de acordo com Bakhtin. Ao falar da ansiedade em *performance*, Alfred Brendel faz uma descrição da relação vista pelo seu prisma para com a plateia aponta seu preparo mental. O pianista Michael Boriskin também estabelece um encontro com o ouvinte dentro de uma *performance* musical.

A decadência, em termos de quantidade, do público da música erudita talvez se deva a uma disfunção existente do diálogo na *performance*, apesar de mudanças culturais também provocarem e contribuir para o afastamento de muitas pessoas. Diante da pluralidade de gostos musicais da atualidade – a qual antes fora pensada como uma oportunidade de se criar espaços para todos os gostos – a comunidade da música erudita se encontra cada vez mais enxuta. A presença do compositor de música erudita ainda vivo tornou-se quase impercebível dentro da grande sociedade, fato dado, pelo menos em parte, em função da comercialização massiva de música popular, que por sua vez acaba por determinar a educação cultural do público.

Como forma de responder a isso, o compositor e o intérprete de música erudita, podem seguir a sugestão dada por Milton Babbitt (1998), de que seja melhor se retirar

do mundo público, delimitando-se em um mundo de audições particulares e gravações, de forma a eliminar os aspectos públicos e sociais de seus trabalhos, numa tentativa de garantir as relações dialógicas úteis para a apreciação da *performance* por parte dos ouvintes convidados.

O artista criador é, de uma forma particular, testemunha de sua época ao mesmo tempo em que está à frente da mesma. Por isso, entende-se que os meios de expressão mudam de acordo com cada época e devem mudar. As *performances* se distinguem para diferentes públicos diante do encontro do músico para com cada ouvinte.

Desta forma, Seibert (2010, p.89) informa “como última atenção especial, que o músico pode ter em relação ao ouvinte, tem-se a antecipação da sua resposta”. Porém, o músico-intérprete se coloca em posição arriscada ao alterar o significado do enunciado musical para precipitar a resposta do ouvinte. Como exemplo, o desejo de agradar, “que pode ofuscar a voz genuína do músico. [Assim], pode surgir uma tensão entre a visão do músico e a antecipação”, provocada por ele, da resposta do ouvinte (SEIBERT, 2010, p. 91).

Bakhtin (1992, p. 322) diz, “levar-se-á em conta o destinatário, cuja reação-resposta será presumida de modo pluridimensional, o que introduz uma dramaticidade interna especial no enunciado [...]”. Voltando ao pensamento de Seibert (2010, p. 93), ressalta que “na tradição erudita, a plateia certamente parece passiva, sentada, apenas recebendo o discurso”. Uma filosofia, já mencionada acima, para a função da música, é a necessidade que o homem possui de se “expressar e de exteriorizar-se, não necessariamente para o outro. Uma boa estratégia para lidar com a ansiedade em *performance* é resistir” e ir mentalmente ao encontro do ouvinte.

Nos gêneros líricos, há a compreensão responsiva que permanece muda durante um tempo, mas, “cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte” (BAKHTIN, 1992, p. 291).

Surge, então, o questionamento se os aplausos – uma resposta ativa imediata à *performance* – será suficiente para o músico-intérprete ou o compositor (SEIBERT, 2010). Os aplausos são desejáveis em todo tipo de concerto ou show, seu nível de entusiasmo pode variar de público para público e local e, são um dos rituais de educação mais esperados. O músico não pode e não deve contar com uma resposta “mais específica do que a ritualizada” (SEIBERT, 2010, p. 92). Frequentemente o músico se contenta com a própria experiência de criar o discurso, sendo assim, ele se contenta com o diálogo real ou imaginado com o compositor, com os músicos parceiros e intertextuais na composição (SEIBERT, 2010).

4 | CONCLUSÃO

Nesse artigo detectamos a comunicação que pode ser vista no enunciado, na

linguística tradicional. E conhecemos o sentido funcional e prático do dialogismo que se mostra no enunciado, que por sua vez, é uma cópia inédita que divide com outros enunciados existentes tendo o diálogo com duração de tempo indefinida. Nesse processo de dialogismo e modelos comunicacionais, trazemos a *performance* e assumimos o dialogismo na concepção musical entre as pessoas participantes.

A *performance* musical é um canal de comunicação e trocas de ideias que podem se relacionar entre as pessoas envolvidas, pois oportuniza o envolvido edificar e organizar as relações de diálogo entre todas as vozes desse processo, além de criar pontes que pertencem ao objeto da *performance*, que por sua vez serão experimentados entre os participantes no local que está sendo apresentado à obra.

Algumas *performances* não produzem consequência ao ouvinte porque questões de gênero e diálogo. Pode ter acontecido no momento desta troca uma lacuna dialógica, ou a falta de acolhimento sentimental, técnico ou até psicológico da *performance* para a *performer*.

Um concerto de música erudita não vai comunicar os mesmos conceitos e relações que um concerto de música popular, isso acontece por causa das possíveis diferenças nas relações sociais entre os participantes (partitura, obra, plateia, performer e o meio social) e nos tipos de sons feitos e possíveis diferenças nas relações entre os participantes e o espaço da *performance*.

Em tantas possibilidades entre os agentes musicais e os participantes devemos procurar de uma forma profícua e inteligente em passar a mensagem clara através da música, que no caso, é o veículo do nosso estudo comunicacional. Um assunto desafiador que não pretendemos solucionar em todos os seus efeitos, mas contribuir nas reflexões sobre o processo de interação comunicacional na música para que ela possa se fazer ouvida.

REFERÊNCIAS

MARIZ, Vasco – *História da Música no Brasil* – Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro – Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário biográfico da música erudita brasileira: compositores, instrumentistas e regentes, membros da ABM (inclusive musicólogos e patronos)*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2005.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MARCONDES, Marcos Antônio. (ED). *Enciclopédia da Música brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MATTOS, Regiane Augusto de. História e cultura afro-brasileira. São Paulo: Contexto, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Acervos e pesquisa. Música. Heikel Tavares. Disponível em: <<http://ims.uol.com.br/ims/>>. Acessado em: 17 de Julho de 2017.

AZEVEDO, M. A. de (NIREZ) et al. Discografia brasileira em 78 rpm. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CARDOSO, Sylvio Tullio. Dicionário Biográfico da música Popular. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1965.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo. Volume 1. São Paulo: Editora: 34, 1999.

VASCONCELLO, Ary. Panorama da Música Popular Brasileira - volume 2. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

LIMA, Mônica. "A África na sala de aula". In: Nossa História nº4. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p.84-87.

_____. "Fazendo soar os tambores: o ensino de História da África e dos africanos no Brasil". In: Cadernos PENESB n. 5. Niterói: EdUFF, 2004. p.159-173.

LIMA, Monica. "Fazendo soar os tambores: o ensino de história da África e dos africanos no Brasil". Cadernos Penesb (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira), Niterói, Eduff, v. 5, p. 159-173, 2000.

SOBRE A ORGANIZADORA

Giovanna Adriana Tavares Gomes - Doutorado em Performances Culturais pela UFG em andamento / 2019 - 2022, Mestrado Acadêmico na área das Ciências Sociais Aplicadas em Turismo e Hotelaria pela UNIVALI - SC (2007-2010) / CONCEITO CAPES 5 – Foco: Planejamento Participativo e desenvolvimento de base local, Especialista em Gestão em Turismo e Hotelaria pela Faculdade Lions - GO (2004-2005), Bacharel em Turismo pela Faculdade Cambury - GO (2003), MBA Executivo em Coaching, (2018) na Faculdade Cândido Mendes. cursando atualmente: Especialização em Administração do Setor Público, Especialização em Administração em Marketing de Serviços e Social e MBA em Gestão de Projetos (previsão de término dezembro 2019 - Faculdade Faveni). Atua na área de Pesquisa aplicada como pesquisadora em diversas áreas do mercado: Turismo, hotelaria, eventos, pesquisa censitária, gestão comercial e de negócios, sendo atualmente Professora Universitária na Faculdade Cambury nos cursos de Eventos e Gestão Comercial e na Coordenação Geral do evento institucional Círculo do Conhecimento desde 2015. Membro da ANPTUR - Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Turismo. É servidora pública do Estado de Goiás na Área Técnica da Agência Estadual de Turismo - GOIÁS TURISMO - Coordenadora do OBSERVATÓRIO DO TURISMO DO ESTADO DE GOIÁS. Presidente da ABBTUR - GO / Associação Brasileira de Turismólogos(as) e Profissionais de Turismo - Seccional Goiás. Atuou como: Professora do MBA em Promoção e Gestão de Eventos na disciplina: Planejamento e Coordenação de Eventos e Orientação de TCC pelo IESB – Instituto de Educação Superior de Brasília, Professora no IF Goiano - EAD no curso de Eventos, Professora na Faculdade Lions de (2013 a 2016) nos cursos de Turismo, Hotelaria e Administração; Faculdade de Tecnologia SENAC – Goiás (De 2007 a 2014) na Elaboração de projetos, coordenação e docência na Pós Graduação em Gestão de Empreendimentos Turísticos e Eventos e no Curso superior de Gestão de Turismo (ênfase em eventos) e somente como docente nos cursos de: Gestão Comercial, Gestão Ambiental, Gestão da Tecnologia da Informação e Produção Multimídia. Possui vasta experiência em disciplinas nas áreas de gestão (Planejamento Estratégico e Empreendedorismo), eventos, turismo, hotelaria, pesquisa, metodologia e atividades de campo/visitas técnicas. Consultora da ONG Araucária - Organização Pró-Desenvolvimento Integrado Sustentável desde 2010, cuja atuação é na área de planejamento e desenvolvimento em turismo, com experiência em elaboração e execução de projetos para MTur, Governo do Estado de Santa Catarina, Prefeituras Municipais e setor privado. Consultora da PDCA desde 2013 - Assessoria e Treinamento: Turismo, Hospitalidade e Eventos.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ansiedade 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 263, 264
Aritmetização em teoria musical 135
Arte brasileira 128
Arte contemporânea 76, 77, 80, 81, 118, 121, 124, 215, 216
Ator 16, 28, 31, 55, 56, 97, 105, 111, 112, 116, 124, 263
Auto de Inês Pereira 6, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 22
Avaliar 86, 111, 113, 129, 141, 142

B

Banda de música 1, 2, 268

C

Cena 20, 23, 27, 29, 30, 31, 50, 55, 57, 61, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 75, 100, 103, 104, 106, 107, 109, 115, 116, 118, 200, 249, 250
Cênico 24, 25, 31, 67, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 196
Clarineta 1, 2, 3, 4, 8, 9, 28, 188
Coral 28, 30, 31, 32, 37, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 277
Coreografia social 45
Corpomídia 45, 46, 49, 51, 52
Cultura escolar 33, 34, 44

D

Dança 23, 24, 41, 43, 50, 99, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 179, 212, 244, 245, 246, 249, 250, 254
Diários 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93
Dramaturgia 10, 23, 24, 31, 56, 57, 73, 198

E

Elo entre as artes 147
Empreendimento turístico 165, 166, 172
Ensino de música 33, 39, 69, 163

F

Formação de professores 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 75

G

Gestualidade 55, 220
Gil Vicente 6, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 19, 20, 21
Goandira do couto 165, 168
Grotesco 55, 56, 58, 59, 60, 61, 65, 66

H

Henry Klosé 1, 2

Histeria 55, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65

História 8, 13, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 40, 50, 51, 52, 54, 56, 58, 62, 63, 65, 80, 83, 85, 86, 88, 92, 93, 97, 98, 105, 106, 107, 108, 124, 125, 135, 136, 144, 145, 154, 155, 163, 166, 167, 175, 176, 190, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 211, 212, 214, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 254, 265, 266, 277

I

Identidade 52, 53, 83, 84, 86, 88, 92, 160, 202

Imagem 10, 11, 12, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 45, 46, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 80, 88, 112, 117, 118, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 149, 151, 168, 205, 209, 226, 238, 245

Improvisação 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114

J

Joaquim Naegele 1, 2, 3, 7

Jogo teatral 94, 112

L

Literatura portuguesa 10

M

Machismo 45, 46, 49, 51

Metalinguagem 147, 203

Metodologias 78, 80, 153, 156, 159, 162, 184

Método para clarineta 1

Mitologia 23, 25

Motivação 110, 129, 130, 131, 133, 183, 188

Mudanças conceituais 135, 162

Museu 44, 80, 165, 166, 167, 171, 172, 175, 176, 177, 215

Música 1, 2, 3, 8, 9, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 67, 68, 69, 73, 75, 99, 103, 116, 129, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 153, 154, 155, 156, 157, 161, 162, 163, 179, 180, 181, 183, 184, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 223, 229, 234, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 275, 276, 277, 278

Música na história 135

N

Número em música teórica 135, 137, 138, 139

P

Palco e seus problemas 178

Pânico na performance musical 178

Patriarcalismo 45, 46, 49
Poesia moçambicana 147
Preconceito de gênero 45
Preparação de uma obra musical 178, 185
Processo criativo 94, 96, 97, 113, 114, 121, 122

R

Relação matemática 135

S

Shoá 83, 84, 85, 89, 91, 92

T

Teatro 10, 16, 21, 23, 32, 41, 43, 45, 51, 55, 56, 58, 61, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 179, 190, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 254, 272

Teorias de razão 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 143

Turismo 165, 166, 167, 168, 172, 173, 176, 177, 279

U

Universidade 1, 10, 21, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 44, 45, 52, 53, 54, 55, 67, 69, 75, 76, 79, 81, 94, 101, 111, 134, 135, 163, 164, 165, 168, 188, 190, 198, 199, 212, 214, 222, 234, 235, 236, 267, 269, 275, 277

V

Violência contra a mulher 45, 48, 52, 54

Virgílio de Lemos 147

X

Xilogravura 10, 12, 13, 14, 18, 19, 21, 22

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-753-6



9 788572 477536