

Atena
Editora
Ano 2021

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)



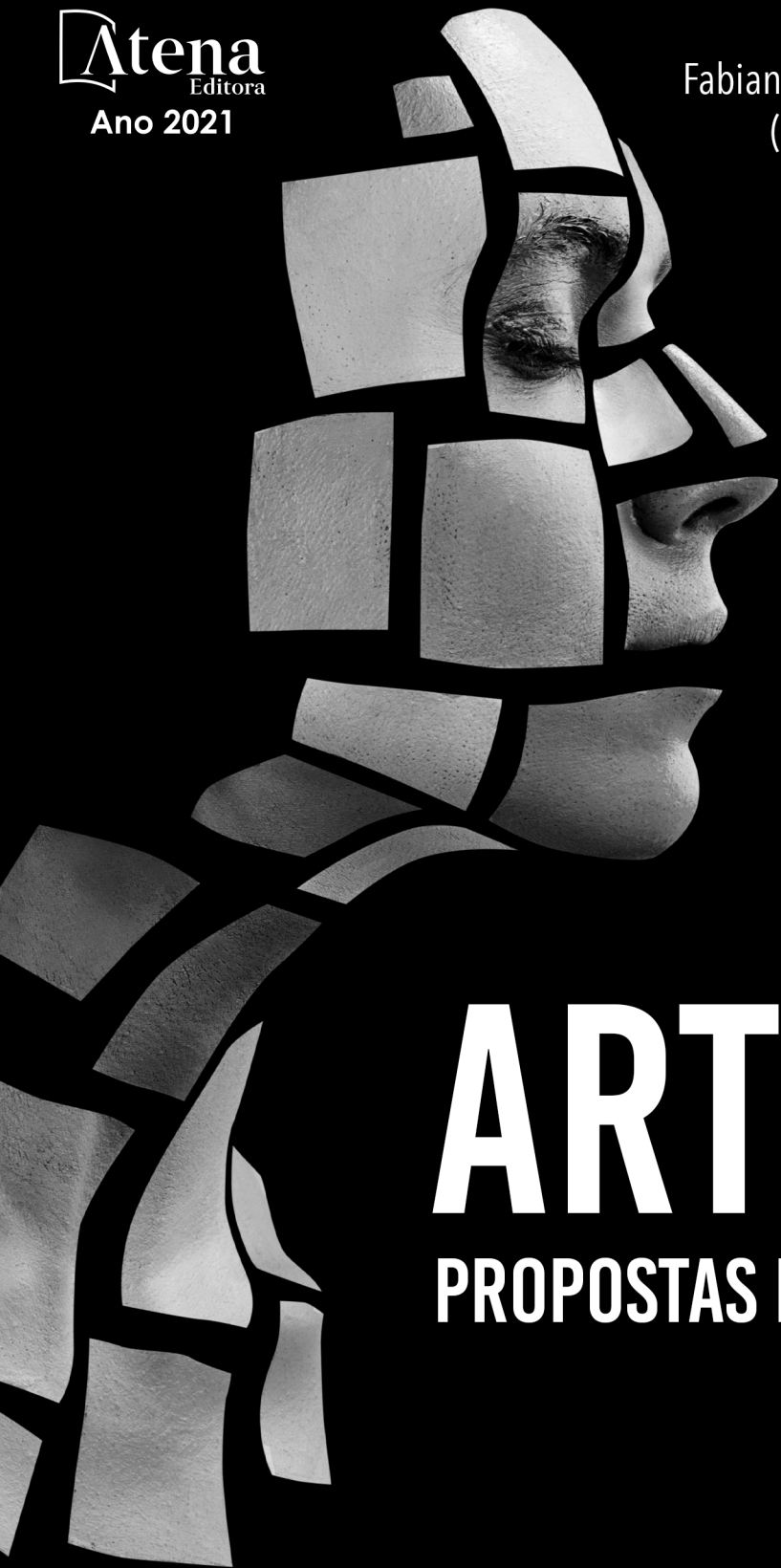
ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

2

Atena
Editora
Ano 2021

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)



ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

2

Editora Chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Assistentes Editoriais

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. 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.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof^ª Dr^ª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Ivone Goulart Lopes – Instituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^ª Dr^ª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Prof^ª Dr^ª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof^ª Dr^ª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Dr^ª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^ª Dr^ª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof^ª Dr^ª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Dr^ª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof^ª Dr^ª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Dr^ª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Prof^ª Dr^ª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof^ª Dr^ª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido

Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfnas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília

Prof^ª Dr^ª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Prof^ª Dr^ª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina

Prof^ª Dr^ª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília

Prof^ª Dr^ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª Dr^ª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra

Prof^ª Dr^ª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras

Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia

Prof^ª Dr^ª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco

Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará

Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí

Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas

Prof^ª Dr^ª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia

Prof^ª Dr^ª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará

Prof^ª Dr^ª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma

Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados

Prof^ª Dr^ª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino

Prof^ª Dr^ª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª Dr^ª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof^ª Dr^ª 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. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás

Prof^ª Dr^ª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná

Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás

Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Prof^ª Dr^ª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Prof^ª Dr^ª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Prof^ª Dr^ª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^ª Dr^ª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Prof^ª Dr^ª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof^ª Dr^ª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Prof^ª Dr^ª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof^ª Dr^ª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof^ª Dr^ª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Prof^ª Dr^ª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Prof^ª Dr^ª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof^ª Dr^ª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Prof^ª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof^ª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Prof^ª Dr^ª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof^ª Dr^ª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Prof^ª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Prof^ª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Prof^ª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar

Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Prof. Ma. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa
Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR

Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^ª Ma. Lillian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^ª Ma. Lilians Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^ª Dr^ª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Prof^ª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Prof^ª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^ª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos
Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Prof^ª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Prof^ª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof^ª Dr^ª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Prof^ª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Prof^ª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Prof^ª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof^ª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Prof^ª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Maria Alice Pinheiro
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Artes: propostas e acessos 2 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5706-840-3

DOI 10.22533/at.ed.403212302

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

APRESENTAÇÃO

Caros leitores e leitoras;

A coletânea “**Artes: Propostas e Acessos 2**” é uma obra que busca dar continuidade às discussões em torno do campo de conhecimento das Artes, e acolheu, por finalidade, estudos que possibilitaram aos leitores uma ampliação dos seus pensamentos e olhares sobre as diferentes perspectivas e abordagens que as artes têm acionado contemporaneamente (em espaços “formais” e “não-formais”).

Nesse sentido, a partir dessa secundarização e invisibilização de algumas áreas do conhecimento atualmente, como é o caso da arte, essa coletânea se mostra, sobretudo, como uma forma de articulação de diversos pesquisadores que buscam viabilizar discussões a fim de tencionar estratégias para uma valorização dessa área a nível nacional, pensada de forma crítica e coletiva.

Para tanto, esse segundo volume aborda, de maneira interdisciplinar, trabalhos e pesquisas de diferentes áreas do conhecimento que possuem como base questões acerca das artes (em seus diferentes dispositivos, formatos e suportes).

Inicialmente, têm-se contribuições que nos fazem refletir acerca do papel da arte-educação na sociedade, como ela nos auxilia na percepção e no entendimento do mundo que nos cerca. Em seguida, os textos abordam as artes sobre diferentes perspectivas, tais como: arquitetura, animações, pintura, cinema, mídia, música, e suas inter-relações, apontando, assim, para os leitores e leitoras as múltiplas facetas das artes e seus variados espaços de atuação.

Portanto, essa coletânea reúne textos oriundos de pesquisas acadêmicas, projetos de extensão, vivências com a arte, entre outros, que acionam o pensamento e abrem outras frentes para a compreensão das artes e as suas múltiplas atuações.

Ressaltamos ainda que, assim como posto pela organizadora da primeira edição Daniela Remião de Macedo, a publicação desta segunda coletânea de textos, concretizada no decorrer do percurso da pandemia da COVID-19 e em meio ao isolamento social é uma forma da arte, por meio dos artigos aqui apresentados pelos mais variados pesquisadores, ser apreciada, mesmo que de forma virtual, por diversas pessoas.

Ademais, sabemos o quão importante é a divulgação científica, sobretudo no campo das artes, por isso evidenciamos também a estrutura da Atena Editora capaz de oferecer uma plataforma consolidada e confiável para estes pesquisadores exporem e divulguem seus resultados.

A todos e todas, uma excelente leitura!

Fabiano Eloy Atilio Batista

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
EDUCAÇÃO ESTÉTICA: ATOS ESTRUTURANTES PARA PERCEPÇÃO CRÍTICA DOS FENÔMENOS	
Valério Ramalho da Silva	
Leila Maria Camargo	
Rosangela Duarte	
DOI 10.22533/at.ed.4032123021	
CAPÍTULO 2	16
ARTE E MEDIAÇÃO: UMA APRENDIZAGEM SIGNIFICATIVA ATRAVÉS DA CONTEXTUALIZAÇÃO PARA REFLETIR OS CONCEITOS DE ESCOLA E SOCIEDADE	
Vanessa Vieira de Almeida de Cerqueira	
DOI 10.22533/at.ed.4032123022	
CAPÍTULO 3	27
TERRA CRUA – ARQUITETURA VERNÁCULA NA PESQUISA ARTÍSTICA	
João Augusto Cristeli de Oliveira	
Joice Saturnino de Oliveira	
Juliana Gouthier Macedo	
DOI 10.22533/at.ed.4032123023	
CAPÍTULO 4	36
PHASING LOOPS: ANIMAÇÕES INFINITAS	
Rodrigo Stromberg Guinski	
DOI 10.22533/at.ed.4032123024	
CAPÍTULO 5	49
PINTURAS MÁS: O DIAGRAMA	
João Miguel Faria Ramos	
DOI 10.22533/at.ed.4032123025	
CAPÍTULO 6	60
ALEGORIA, ESTILO E REPRESENTAÇÃO DO FIM DO MUNDO EM <i>MELANCOLIA</i>	
Felipe Marconatto de Andrade	
DOI 10.22533/at.ed.4032123026	
CAPÍTULO 7	71
A TRANSCRIÇÃO NA PRODUÇÃO COMPOSICIONAL DE ERNANI AGUIAR	
Danielly de Souza Silva	
Maria José Chevitarese de Souza Lima	
DOI 10.22533/at.ed.4032123027	

CAPÍTULO 8	86
ENSINO COLETIVO DE INSTRUMENTOS MUSICAIS: A DESCONSTRUÇÃO DE UM CONCEITO	
Carlos Alberto Faisca Fernandes Gomes	
DOI 10.22533/at.ed.4032123028	
CAPÍTULO 9	97
ENSINO DA TÉCNICA E INTERPRETAÇÃO PIANÍSTICA: UMA ABORDAGEM COLETIVA E INDIVIDUAL	
Luiz Gabriel Cioffi de Melo	
Yuri Akira Cruz Prieto Hojo	
Alfeu Rodrigues de Araújo Filho	
DOI 10.22533/at.ed.4032123029	
CAPÍTULO 10	101
COLABORAÇÃO PIANÍSTICA: INFLUÊNCIA, ATUAÇÃO E DESAFIOS CONTEMPORÂNEOS PARA O INSTRUMENTISTA ACOMPANHADOR	
Christian Diogo Cunha e Silva	
Damaris Esperque Avelino da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.40321230210	
CAPÍTULO 11	107
ATIVIDADES MUSICAIS REMOTAS PARA A MANUTENÇÃO DOS ENSAIOS E APRESENTAÇÕES DO CORO ESCOLA UNIVERSITÁRIO DA UEM	
Andréia Anhezini da Silva	
Valdirene de Souza Mello Martins	
DOI 10.22533/at.ed.40321230211	
CAPÍTULO 12	111
NÁCAR MADRIGAIS: PROJETO INTERMÍDIA	
Adriana Gomes de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.40321230212	
CAPÍTULO 13	127
O MUNDO PEQUENO DE UM FILME: A AUTO-OBSTRUÇÃO PARA A CONSTRUÇÃO FÍLMICA	
Gabriel Perrone	
DOI 10.22533/at.ed.40321230213	
CAPÍTULO 14	141
RECORDAÇÃO E ESQUECIMENTO NAS VISÕES DE CHRISTOPHER NOLAN E MICHEL GONDRY	
Anderson Carlos Ribeiro de Castro	
DOI 10.22533/at.ed.40321230214	
SOBRE O ORGANIZADOR	149
ÍNDICE REMISSIVO	150

CAPÍTULO 7

A TRANSCRIÇÃO NA PRODUÇÃO COMPOSICIONAL DE ERNANI AGUIAR

Data de aceite: 17/02/2021

Data de submissão: 18/12/2020

Danielly de Souza Silva

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – R.J.
<http://lattes.cnpq.br/5482467647667792>

Maria José Chevitaresh de Souza Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro – R.J.
<http://lattes.cnpq.br/4152565209245350>

RESUMO: A transcrição é uma prática expressiva na produção composicional de Ernani Aguiar, visto que até hoje são contabilizadas 40 transcrições de obras suas. O presente trabalho busca compreender melhor esta prática através de um panorama geral, ligando suas características e funcionalidades com as especificidades encontradas nas transcrições das obras de Aguiar. Por fim o artigo sugere uma reflexão sobre as ligações desta prática com o conceito de interpretação, embasada pelos pensamentos fundamentais propostos por Paul Thom, e também propõe, com base nos dados levantados para esta pesquisa, um catálogo das transcrições realizadas a partir das obras de Ernani Aguiar.

PALAVRAS - CHAVE: Ernani Aguiar. Catálogo de obras. Música brasileira. Transcrição. Interpretação.

THE TRANSCRIPTION IN ERNANI AGUIAR'S COMPOSITIONAL PRODUCTION

ABSTRACT: Transcription is an expressive practice in Ernani Aguiar's compositional production, especially considering that, to date, 40 of his works have been transcribed. The present work seeks to better understand this practice through an overview linking its characteristics and functionalities with the specificities found in the transcriptions of Aguiar's works. Finally, the article suggests a reflection on the connections of this practice with the concept of interpretation, based on the fundamental thoughts by Paul Thom, and also proposes, based on the data collected for this research, a catalog of the transcriptions made from the works of Ernani Aguiar.

KEYWORDS: Ernani Aguiar. Catalog of works. Brazilian music. Transcription. Interpretation.

1 | INTRODUÇÃO

A produção composicional de Ernani Aguiar tem sido bastante fértil desde seu início, no último ano da década de 1960. Nessas cinco décadas (1969-2019) Aguiar apresentou composições para diversos instrumentos e formações, o que nos dá atualmente um repertório de obras amplo e variado. Em seu catálogo de obras, lançado em meio impresso (2005) e digital (2013) pela Academia Brasileira de Música, por exemplo, é possível observar obras para voz, solo ou com acompanhamentos diversos, coro misto e infantil, *a cappella* e

também com acompanhamento, instrumentos solo ou organizados em trios, quartetos, quintetos ou conjuntos, obras para banda, orquestra de cordas, câmara e sinfônica e também uma ópera.

Dentre toda esta diversidade a transcrição de obras se torna um aspecto importante a ser observado, visto que, ao analisar os catálogos impresso e digital, bem como o catálogo pessoal atualizado e fornecido pelo próprio compositor, foram verificadas dezenove obras transcritas, que serão abordadas mais profundamente neste artigo. Outro aspecto a ser discutido é a autoria das transcrições, uma vez que nem sempre são realizadas por Aguiar, contando também com a colaboração de outros intérpretes.

2 | PANORAMA GERAL SOBRE A PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO

A transcrição musical é uma técnica amplamente utilizada e observada ao longo da história da música e consiste, basicamente, em transferir uma obra musical de um meio para o outro (ADLER, 2002)¹. No período barroco, não havia uma rigidez tão grande quanto à instrumentação de uma obra. Em alguns exemplos de manuscritos da época, por exemplo, não se encontra indicação direta de instrumentos, como é possível observar na primeira página da partitura autografa da obra “*Die Kunst der Fuge*” (A Arte da Fuga), BWV 1080, de J. S. Bach.

É válido também ressaltar que, ainda tomando o período barroco como exemplo, era realmente corrente que os compositores transcrevessem suas próprias peças e também adaptassem as obras de outros autores, sejam eles contemporâneos e predecessores. Peças vocais, por exemplo, eram comumente transcritas para alaúde, violas ou teclados. Na verdade, como afirma Samuel Adler, era uma prática comum nesse período reorquestrar uma peça para qualquer instrumento que estivesse disponível (ADLER, 2002), trazendo um caráter mais funcional à transcrição. Bach, por exemplo, transcreveu alguns concertos para violino de Vivaldi, bem como o fez com suas próprias obras, adaptando-as para novos meios. Handel transcreveu o segundo movimento de sua própria sonata de violino, em Ré maior, reescrevendo-a como peça para coro e orquestra em seu oratório “Salomão”.

A prática da transcrição foi se desenvolvendo e alcançando novos patamares como é possível observar nos séculos XVIII e, principalmente, XIX. As obras para órgão de Bach agora são originais para as transcrições para piano feitas por Carl Tausig, Ferruccio Busoni, entre outros. O compositor e pianista húngaro Franz Liszt é certamente uma das personalidades mais emblemáticas do século XIX quando se fala sobre transcrição. Liszt transcreveu obras suas e também de outros compositores que admirava. Virtuoso em seu instrumento, não somente difundiu a sua própria música em seus concertos, mas também demonstrou amplo conhecimento da obra de outros compositores através das suas transcrições (ECKHARDT, MUELLER e WALKER, 2001). Sua preocupação em manter

¹ ADLER, Samuel. *The Study Of Orchestration*. New York and London: Norton & Company, 2002.

as características das obras originais conjugada com sua grande capacidade técnica também possibilitou o desenvolvimento de novas soluções pianísticas, ao confrontar-se com problemas encontrados ao transcrever obras de um meio para outro (ECKHARDT, MUELLER e WALKER, 2001). Um importante exemplo são as transcrições feitas pelo compositor húngaro das nove sinfonias de Beethoven. Foi um trabalho que ocupou Liszt por quase trinta anos, e o compositor teve também como impulso o convite dos editores da Breitkopf & Härtel para publicar todo o conjunto das nove transcrições (WALKER, 2001). A primeira edição do seu trabalho foi lançada pela editora em 1865.

No século XX a transcrição continua sendo uma ferramenta muito utilizada por importantes nomes da composição. É bastante difundida a que foi feita para orquestra por Maurice Ravel dos “Quadros de uma exposição” de M. Musorgsky, do original de piano para orquestra. A “Suíte Pulcinella” (1922) de Igor Stravinsky, baseada no balé “Pulcinella” composto entre 1919 e 1920, dá origem a “Suíte Italiana” que possui, por exemplo, transcrições para Violoncelo e Piano (1932/33), com apoio do violoncelista ucraniano naturalizado americano Gregor Piatigorsky, e Violino de Piano (1933), com apoio do violinista polonês naturalizado americano Samuel Dushkin (WHITE, 1979). Arnold Schoenberg em 1943 compôs a peça “Tema com Variações”, primeiro em instrumentação original para banda sinfônica (Op. 43a), sendo que no mesmo ano a transcreveu para orquestra sinfônica (Op. 43b).²

Na música brasileira também são encontrados casos da prática da transcrição. Podemos citar, de acordo com as informações que constam no catálogo de obras organizado pelo Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 2009), o exemplo da “Bachianas Brasileiras N°4”, composta originalmente para piano, sendo posteriormente transcrita para orquestra. Já a “Bachianas Brasileiras n°5”, escrita originalmente para soprano solista e orquestra de violoncelos, tem transcrições para soprano e piano dos movimentos “Ária” e “Dança”, e para canto e violão apenas da “Ária”. César Guerra-Peixe, já na segunda metade do século XX, também transcreveu algumas de suas obras, como é o caso das peças “Em Memória de Fernando Pessoa”, “O Gato Malhado” e a “Suíte”, que são originais para piano e foram transcritas posteriormente para orquestra.³

Muitos trabalhos de transcrição foram realizados do meio original para piano, e segundo Blatter “a escolha do instrumento de teclado tem sido guiada pela facilidade de performance” (BLATTER, 1997, p.389)⁴. Isso porque, por ser um instrumento harmônico e de ampla extensão, dá ao transcritor diversas possibilidades de reorganizar o material original no novo meio. Porém, Bota (2008) também ressalta, em sua dissertação de mestrado, o papel socioeconômico que a transcrição toma fortemente no século XIX. Num

2 De acordo com informações contidas no site do *Arnold Schoenberg Center* - <https://www.schoenberg.at/index.php/en/joomla-license-sp-1943310036/theme-and-variations-for-full-band-op-43a-a-43b-1943> - acessado em Maio de 2019.

3 As informações a respeito das transcrições citas encontram-se no catálogo manuscrito organizado pelo próprio compositor César Guerra-Peixe. Neste catálogo constam as mais diversas atividades composicionais de Guerra-Peixe a partir de 1944. Acesso a fotocópia que consta na biblioteca particular do compositor Ernani Aguiar.

4 “*the choice of key has been guided by ease of performance*” (Tradução livre da autora).

momento que antecede o início dos registros fonográficos a sociedade burguesa gerava uma importante demanda aos compositores e editores. Estes então “buscavam abastecer o mercado com obras musicais que pudessem ser tocadas em casa por tal clientela, que era frequentadora assídua de casas de ópera e salas de concerto” (BOTA, 2008, p.14), e naturalmente o repertório já ouvido e que causava admiração era requisitado. É válido ressaltar também que a transcrição para piano, assim como para instrumentações menores, facilita até hoje a prática de estudo. O repertório sinfônico e operístico dos séculos XVIII e XIX em suas versões reduzidas, por exemplo, as sinfonias e concertos para instrumento solo facilitam o acesso do estudante de música à prática de um repertório que muitas vezes é frequentemente estudado para a sua formação.

Uma outra vertente importante da transcrição é a possibilidade que esta traz de ampliação de repertório para determinados conjuntos. No verbete “arranjo e transcrição” da enciclopédia Britannica, Donald Erb cita como exemplo o caso do repertório para banda sinfônica. Já no século XX, mesmo contando com grande popularidade na Grã-Bretanha e na América do Norte, a formação se deparava sempre com a dificuldade e escassez de repertório específico. Sendo assim, uma rápida resposta foi transcrever peças orquestrais para banda, bem como incentivar os compositores a criar novas obras para esta formação. Bota também resalta este aspecto particular do repertório para banda sinfônica, acrescentando ainda as transcrições de obras para piano ou outro instrumento solista, assim como de efetivos instrumentais mais antigos e consolidados no meio musical europeu (BOTA, 2008). Porém é válido observar que a prática da transcrição como criação de repertório e possibilidade de execução de uma determinada obra em um novo meio também é encontrada nas mais diversas formações camerísticas, sejam estas vocais, instrumentais ou mistos.

Ao se confrontar a prática da transcrição com o arranjo observa-se que suas características, por serem próximas, ora se misturam ou se confundem, porém, é possível delimitar alguns aspectos que as diferem entre si. O arranjo, de acordo com Adler, envolve muito mais do processo composicional visto que pode partir de uma melodia ou até mesmo uma parte dela. Sendo assim o arranjador “fornecerá a harmonia, o contraponto e, às vezes, uma configuração rítmica única antes mesmo de pensar na orquestração” (ADLER, 2002, p.667)⁵. Blatter apresenta uma ideia concordante com Adler que o arranjador, ao partir de uma melodia, “fornece tudo o que está faltando através de uma variedade de meios criativos” (BLATTER, 1997, p. 388)⁶ e isso inclui, por exemplo, a composição de introduções, transições, finais e ornamentos à melodia.

Por outro lado, a transcrição, como dito anteriormente, tem como fundamento básico transferir uma determinada obra de um meio para outro. Neste processo o transcritor analisa “todos os aspectos do original para averiguar aqueles elementos inerentes à

5 “will supply the harmony, counterpoint, and sometimes a unique rhythmic setting before even thinking about the orchestration” (tradução livre da autora).

6 “to supply all that is missing through a variety of creative means” (tradução livre da autora).

concepção musical e aqueles que são puramente idiomáticos para o meio em que foi estabelecido” (BLATTER, 1997, p. 388)⁷. Flávia Vieira Pereira, em sua tese de doutorado defendida na Universidade de São Paulo, também aponta esta relação de maior ou menor grau de “fidelidade” ou “liberdade” em relação ao original como um critério já adotado por músicos e alguns autores. Pereira seleciona aspectos musicais que considera relevante e os organiza em dois grupos: aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica). Segundo a autora os aspectos estruturais “respondem pelo maior ou menor grau de fidelidade nas reelaborações, pois quanto mais estes aspectos vêm modificados, mais a reelaboração se distancia do original” (PEREIRA, 2011, p. 45). Já os aspectos ferramentais mesmo que sofram modificações não afastam diretamente as obras reelaboradas do original. “Por mais que se manipule um aspecto ferramental a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original se os aspectos estruturais estiverem preservados” (PEREIRA, 2011, p.46). Com isso a autora conclui que reelaborações com maior fidelidade são as que mantêm aspectos estruturais mais preservados como, por exemplo, a transcrição, e as com menor fidelidade são as que tem estes aspectos mais manipulados como, por exemplo, o arranjo.

Blatter nos aponta duas abordagens distintas para uma transcrição, não com o intuito de estabelecer o que seria supostamente certo ou errado, mas sim levando em conta o objetivo tímbrico e sonoro ao qual se deseja alcançar com a transcrição (BLATTER, 1997). A primeira abordagem diz respeito a tentar se manter o mais fiel à sonoridade do original, buscando formas de reproduzi-la no novo meio. Para isso o autor aconselha que o transcritor esteja o mais familiarizado possível com o original e que busque as qualidades tímbricas que são pertinentes aos dois meios, tentando ao menos ficar o mais próximo possível do original quando não tiver um equivalente sonoro. A segunda abordagem trata da transcrição que visa reescrever o original primando pelas características tímbrica do novo meio, ou seja, como expor a obra a ser transcrita da forma mais idiomática. Sendo assim, segundo o autor, o transcritor deve analisar a obra original para definir quais características são inerentes à composição musical para que então possa enfatizá-las no novo meio.

Tanto Adler (2002) quanto Blatter (1997) concordam que para se fazer uma transcrição é necessário ter conhecimento dos instrumentos, entendendo suas características, capacidades e especificidades e ter ciência da estrutura da obra a ser transcrita. Ambos os autores também ressaltam a importância de se estar conscientemente próximo ao original, respeitando-o e tendo bom senso ao manipular o material musical. Adler afirma que “devemos respeitar a obra, o compositor e o período em que a peça foi concebida, mas devemos usar nosso melhor julgamento ao tomarmos todas as decisões relativas à música a ser transcrita” (ADLER, 2002, p. 667)⁸. É válido, porém, refletir sobre a ressalva

7 “all aspects of the original to ascertain those elements inherent to the musical conception and those that are purely idiomatic to the medium in which it was set” (tradução livre da autora).

8 “We must respect the work, the composer, and the period in which the piece was conceived, but we must use our best

que Blatter faz quanto à proximidade entre transcrição e arranjo quando afirma que, “na prática, a mistura de aspectos de ambos é comum” (BLATTER, 1997, p. 388)⁹. O que é possível extrair desta afirmação é o fato de que as duas técnicas, por serem próximas, não apresentam fronteiras rígidas entre si e pode ser possível encontrar características que são pertinentes à transcrição num arranjo e vice-versa. É importante então levar em consideração o objetivo de quem fez o trabalho e as características globais da partitura gerada.

A técnica da transcrição, em visão geral, é basicamente associada às atividades criativas da composição, porém no livro *The Musician as Interpreter* (O músico como intérprete), Paul Thom (2007) expande este conceito para uma prática também interpretativa. Inicialmente, no primeiro capítulo que é totalmente voltado para a prática da transcrição, Thom afirma que as transcrições não possuem o mesmo valor criativo da composição propriamente dita porque parte de um original já preexistente, enquanto a composição é totalmente fruto da criação do compositor. O autor, de acordo com a bibliografia aqui abordada, também concorda que o objetivo básico da transcrição é representar o conteúdo de uma obra em um novo meio. Thom ainda categoriza três tratamentos importantes que a transcrição pode dar a obra original, que é iluminar determinados aspectos que o transcritor julga importante, transformar os significados da obra ou também parodiar. Este último aspecto é visto com certa cautela pelo autor já que pode minar os significados preexistentes no original e até mesmo deturpá-los (THOM, 2007)¹⁰. O autor afirma que sempre vai existir mais de uma maneira de se realizar uma obra, sendo que não se deve abandonar o compromisso de trazer o sentido musical, respeitando e observando o que nos faz compreender a obra em si.

Para Paul Thom (2007) o conceito de interpretação parte do princípio de que todo intérprete tem um objeto a ser representado e abordado com criatividade, e não apenas ser reproduzido, mostrando assim os seus significados. Com isso é possível afirmar que a interpretação busca um equilíbrio entre fidelidade e criatividade. O excesso de fidelidade se torna uma mera repetição, assim como o excesso de criatividade pode descaracterizar o objeto e, portanto, não pode ser entendido como interpretação. Logo o autor transpõe este conceito para a realidade do transcritor e conclui, expandindo a ideia básica de que somente o performer é um intérprete, que minimamente toda transcrição é uma interpretação porque mostra o objeto transcrito como tendo significado musical, mesmo que seja apenas uma reprodução em um novo meio. Ou seja, o transcritor é um intérprete, mesmo que de uma maneira indireta, e o objeto de interpretação é a obra a ser transcrita, que precisa ser compreendida e interpretada.

Pereira abre espaço para um outro olhar que também converge a reelaboração musical como uma prática de interpretação. Apoiada na ideia do musicólogo francês Peter judgment as we make every decision concerning the music to be transcribed' (tradução livre da autora).

9 “*In practice the blending of aspects of both is common*” (tradução livre da autora).

10 THOM, Paul. *The Musician As Interpreter*. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2007.

Szendy de que o arranjador é um músico que escreve as suas experiências de escuta crítica, a autora estende este conceito sugerindo uma reflexão ao substituir a palavra escuta por interpretação: “ou seja, o arranjo ou a transcrição sendo como um registro escrito de uma interpretação específica, ou de uma escuta que não se contenta em ser passiva” (PEREIRA, 2011, p. 5). Barbeitas afirma que a prática da transcrição coloca o intérprete em um contato diferente e profundo com a obra original, num processo de grande reflexão. Para o autor “a transcrição é a escritura de uma dada interpretação da obra, ela coloca em especial relevo a figura do intérprete, inclusive como sujeito de criação” (BARBEITAS, 2000, p. 95). Mais do que uma prática puramente técnica de alterar os meios, a transcrição exige uma compreensão aprofundada da obra original para que seja mantida uma proximidade com suas características estruturais básicas, e também abre espaço para o olhar interpretativo que o transcritor tem sobre o material reelaborado através de um processo que também demanda criatividade.

3 | A PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO NAS OBRAS DE ERNANI AGUIAR

Ernani Aguiar, nascido em 1950, é atualmente um dos músicos de maior atuação no Brasil. É compositor, regente, professor e pesquisador, com sólida formação em violino e viola. Estudou com grandes nomes da história da música como César Guerra-Peixe, Carlos Alberto Pinto Fonseca, Paulina d’Ambrosio e Santino Parpinelli. Estudou no Conservatório Cherubini de Florença com Roberto Michelucci, Annibale Gianuario e Franco Rossi, e aperfeiçoou-se em cursos com Adone Zecchi, Franco Ferrara, Giuseppe Montanari, Bruno Zagni e Sergiu Celibidache. É membro da Academia Brasileira de Música, onde ocupa a cadeira número quatro, desde 1993. Atualmente é professor de regência orquestral na Universidade Federal do Rio de Janeiro. É um compositor versátil e sua produção composicional conta com um grande elenco de obras para diversas formações, com destaque para sua produção coral, orquestral e coro-orquestral. Em suas composições, de acordo com Mariz, “procura sempre elementos da música brasileira, embora sem compromissos nacionalistas” (MARIZ, 2005, p.469).

Ao observar o amplo catálogo de obras de Aguiar é fato que a quantidade de transcrições chama a atenção. Nesta análise foram consideradas 19 obras originais que funcionaram como objeto de transcrição e estes originais geraram, no total, 40 transcrições. Nos três catálogos usados como fonte para esta pesquisa essas informações estão distribuídas conforme as entradas de cada obra original, basicamente, que são ordenadas de acordo com sua instrumentação. Para facilitar a compreensão dos dados abordados no presente estudo organizamos um catálogo apenas de transcrições. Este novo catálogo está disposto em ordem cronológica das obras que foram objeto para as transcrições. Cada entrada contém as seguintes informações: título e ano da composição, instrumentação original e as transcrições feitas, a maioria com ano em que foram realizadas. O autor da

transcrição também é indicado, exceto quando foi feita pelo próprio compositor Ernani Aguiar.

Catálogo de obras de Ernani Aguiar: Originais e Transcrições

1. Três Peças (1971)

Original: Trompete e Piano

Transcrições:

1.1 - Trompete e Orquestra de Cordas (1985)

2. Miniaturas (1973)

Original: Clarinete e Piano

Transcrições:

2.1 - Clarinete e Orquestra de Cordas (1985)

2.2 - Violino, a partir da parte de Clarinete, de César Guerra-Peixe (1974)

3. Psalmus CL (1975)

Original: Coro *a cappella* (SATB)

Transcrições:

3.1 - Três vozes iguais (SSC), de Alberto Grau e Donald Patriquin (1996)

3.2 - Quatro vozes masculinas (TTBrB), de Alberto Grau (2002)

3.3 - Conjunto de Violoncelos, de Hugo Pilger (2017)

3.4 - Quarteto de Clarinetes, de Danielly Souza (2017)

4. Música Para Quatro Violoncelos (1977)

Original: Quatro Violoncelos

Transcrições:

4.1 - Orquestra de Cordas, originando a obra “Música Para Cordas” (2003)

5. Quatro Momentos N°3 (1979)

Original: Orquestra de Cordas

Transcrições:

5.1 - Banda, de Adhemar Campos Filho (1988)

5.2 - Quinteto de Acordeons, de Adriano Persch

5.3 - Quarteto de Violões, de Carlos Fecher (2015)

5.4 - Quatro Violoncelos, de Hugo Pilger (2016)

5.5 - Quinteto de Metais, de Renato da Costa Pinto (2017)

6. Música a Três (1982)

Original: Três Violinos

Transcrições:

6.1 - Orquestra de Cordas, originando a obra “Instantes I” (1986)

6.2 - Pequena Orquestra, originando a obra “Instantes I” (1986)

6.3 - Violino, Marimba e Percussão, originando a obra “Três Movimentos Para Violino, Marimba e Percussão” (1988)

6.4 - Trio de cordas (violino, viola e violoncelo)

6.5 - 2 flautas e violoncelo (1993)

6.6 - 2 clarinetes e fagote (1997)

6.7 - 3 violoncelos, de Hugo Pilger (2015)

6.8 - 3 violas, de Ivan Zandonade (2017)

7. Sine nomine et sine sensu (1982)

Original: Três Vozes iguais

Transcrições:

7.1 - Orquestra de Cordas (1992)

8. Duos de Prados (1986)

Original: Violino e Viola

Transcrições:

8.1 - Orquestra de Cordas, originando a obra “Instantes II” (1987)

8.2 - Violino e Violoncelo

8.3 - Transcrição de quatro dos seis movimentos para Violino e Violoncelo (2000)

9. Instantes II (1987)

Original: Orquestra de Cordas

Transcrições:

9.1 - Transcrição do terceiro movimento *Cantilena* para *Coro a cappella* (SCTB), com texto de Gerson Valle, originando a obra de nome homônimo ao título do movimento (1989)

9.2 - Voz e Cordas, originando mais uma versão da obra “Cantilena”, com texto de Gerson Valle (1997)

10. Meloritmias N°5 (1987)

Original: Viola solo

Transcrições:

10.1 - Transcrição do primeiro movimento *Ponteando*, originando a obra de nome homônimo ao título do movimento para Violoncelo Solo (1989)

10.2 - Transcrição do primeiro movimento *Ponteando*, originando a obra de nome homônimo ao título do movimento para Violino Solo (1989)

11. Instantes III “Cambalacho” (1988)

Original: Orquestra

11.1 - A obra, de acordo com o compositor, se origina de transcrições de vários pequenos duos.

12. Cantilena (1989)

Original: *Coro a cappella*

Transcrições:

12.1 - Voz e Violão, de Nestor de Holanda Cavalcanti (1989)

12.2 - Voz e Piano, de Antonio Guerreiro (1992)

13. Violoncelada (1993)

Original: Conjunto de Violoncelos (mínimo de oito)

Transcrições:

13.1 - Quatro Violoncelos, de Hugo Pilger (2015)

14. Aleluia (1995)

Original: Para duas vozes Iguais

Transcrições:

14.1 - Coro e Orquestra, oitavo movimento da “Cantata Para Festejar A Ressureição De Nosso Senhor Jesus Cristo” (2002)

15. Dois Cantos Quintanares (1999)

Original: Coro feminino a três vozes

Transcrições:

15.1 - Transcrição do primeiro movimento *Essa Lembrança* para Coro *a cappella* (SCTB), originando a obra de nome homônimo ao título do movimento (1999)

16. VIII movimento “Aleluia” da “Cantata Para Festejar A Ressureição De Nosso Senhor Jesus Cristo” (2002)

Original: Coro e Orquestra

Transcrições:

16.1 - Coro *a cappella* (SATB) (2003)

16.2 - Coro e quarteto de clarinetes, de Danielly Souza (2017)

17. Sonatina N°4 (2003)

Original: Piano

Transcrições:

17.1 - Orquestra de Cordas, originando a obra “Instantes IV” (2006)

18. Meloritmias N°9 (2008)

Original: Violoncelo Solo

Transcrições:

18.1 - Orquestra de Cordas, originando a obra “Instantes V” (2008)

19. Natal (2011)

Original: Para três vozes infantis

Transcrições:

19.1 - Coro *a cappella* (SATB) (2011)

Analisando os dados do catálogo de transcrições é possível constatar que esta é uma prática recorrente ao longo de toda a produção de Aguiar. Obras compostas desde o início da sua carreira composicional, na década de 1970, até 2011 são abordadas como objeto de transcrições, que começam a ser desenvolvidas a partir da década de 1980. É interessante observar que não só o compositor é o autor das transcrições. No novo catálogo podemos verificar obras transcritas por outros compositores como Guerra-Peixe, Alberto Grau, Nestor de Holanda e Antonio Guerreiro, e também por intérpretes como o

maestro Adhemar Campos Filho e o violoncelista Hugo Pilger.

As instrumentações para o qual as transcrições se destinam são bastante diversas. Em alguns casos ficam próximas aos meios usados no original como é o caso, por exemplo, da obra “Miniaturas” composta para clarinete e piano em 1973 que ganha uma transcrição para clarinete e orquestra de cordas em 1985. Neste exemplo pode-se observar que somente muda o meio com o qual o acompanhamento será feito. Existem casos onde a instrumentação muda completamente, como se nota no exemplo da obra “Música a Três”. Esta é fatalmente a obra que mais obteve transcrições, totalizando oito. O original, para três violinos, foi, por exemplo, objeto de versões para violino, marimba e percussão, duas flautas e violoncelo e também para dois clarinetes e fagote. Algumas obras passam a ter versões em formações orquestrais diversas, como é o caso da “Música para Quatro Violoncelos”, transcrita para orquestra de cordas, “Quatro Momentos N° 3”, original para orquestra de cordas, que ganha uma versão para banda e a “Sonatina N° 4” para piano, transcrita para orquestra de cordas, entre outras.

Algumas peças constam no catálogo de obras com títulos diferentes, mas são na verdade transcrições de outras obras ou de determinados movimentos. Esta característica não é exclusividade da produção de Aguiar, bem como se pode observar ao longo da história da música, mas não deixa de ser um aspecto interessante a ser destacado. Um exemplo bastante simbólico começa com os “Duos de Prados” (1986), original para violino e viola que é transcrito para orquestra de cordas, gerando a obra “Instantes II” (1987). Em 1989 o terceiro movimento da peça “Instantes II”, denominado “Cantilena”, é transcrito para coro *a cappella* e recebe título homônimo ao do movimento, com texto de Gerson Valle. Por fim a obra “Cantilena”, para coro, ganha duas transcrições: voz e violão, também de 1989, feita por Nestor de Holanda, e voz e piano, de 1992, feita por Antonio Guerreiro.

Alguns casos levam à reflexão sobre a questão das diferenças entre transcrição e arranjo, já abordadas neste artigo, principalmente quando a transcrição parte de instrumentos melódicos ou formações pequenas para instrumentos harmônicos, conjuntos ou orquestra. Um caso que pode ser brevemente analisado é o da peça para duas vozes iguais de 1995, “Aleluia”. A obra tem uma transcrição do próprio compositor para coro e orquestra, de 2002, feita para ser o último movimento da “Cantata Para Festejar A Ressureição De Nosso Senhor Jesus Cristo”. Foi entendido que o exemplo pode ser classificado como uma transcrição porque, mesmo que transcrito de duas vozes para coro e orquestra, os elementos básicos da obra são mantidos. É possível observar, em linhas gerais, fidelidade ao texto e melodia vocal original, à sua rítmica e harmonia. Obviamente as diferenças são mais sensíveis quando se analisa a nova instrumentação e a orquestração, bem como aos novos contrapontos adicionados, mas, como afirma Blatter, a mistura de aspectos das duas práticas, transcrição e arranjo, é muito comum (1997). Porém ao confrontar a partitura coro orquestral com a partitura para duas vozes é possível encontrar mais evidências que tendem à transcrição, uma mudança de meio, do que de arranjo devido à fidelidade mantida

com o objeto original.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao encontrar tanta variedade de transcrições nos catálogos de obras de Ernani Aguiar, para tão diferentes meios, questiona-se quais as intenções ou estímulos possíveis que o compositor pode ter tido para se dedicar tanto a esta prática. Aguiar, em entrevista realizada para este trabalho de pesquisa, aponta dois motivos principais que são a vontade própria e encomendas de intérpretes. Em suas palavras:

Na maioria das vezes transcrevi porque achei que as peças também funcionariam com outras sonoridades. Algumas, no caso da “Musica a Três”, as versões para dois clarinetes e fagote, duas flautas e violoncelo, e “Três Movimentos Para Violino, Marimba e Percussão” (que nada mais é do que outra transcrição de “Música a três”) foram feitas por solicitação de intérpretes, no caso da última pelo eminente violinista Paulo Bosisio. Porém, a maioria foi por minha vontade. (AGUIAR, 2018)

Com este relato é possível concluir que as transcrições de obras de Ernani Aguiar, além de atender ao gosto estético do compositor, tem muitas vezes o papel de contribuir para a ampliação do repertório para determinados conjuntos, o que é uma característica da prática da transcrição, como foi possível averiguar neste trabalho.

Um retrato desta contribuição encontra-se no *Compact Disc* lançado em 2018 por Hugo Pilger, um trabalho dedicado às obras para violoncelo de Ernani Aguiar em diversas formações. Neste trabalho estão presentes quatro transcrições: “Ponteando” (da “Meloritmias N°5”), “Quatro Momentos N° 3”, “Música a Três” e “Violoncelada”. Destas quatro apenas uma, “Ponteando”, foi realizada pelo compositor, as demais são transcrições do próprio violoncelista. Pilger ressalta, na introdução que consta no encarte de seu CD, que as novas obras apresentadas (no caso não só as transcrições, mas também as novas composições) contribuem muito para o repertório do instrumento. Além do mais o violoncelista deixa claro a sua admiração pelo trabalho do compositor, fator que certamente foi motivante para a concretização do trabalho apresentado (PILGER, 2016) tanto como performer quanto como transcritor.

Outra questão que pode ser levantada na conclusão desta pesquisa é como fica a relação do compositor com o intérprete quando este decide transcrever uma determinada obra. Aguiar categoricamente afirma que, “para um compositor, a transcrição de suas obras por outros musicistas, é sempre uma satisfação. Até hoje nenhuma delas me causou aborrecimento. Todas foram muito bem feitas” (AGUIAR, 2018). Esta satisfação manifestada pelo compositor pode estar ligada não só ao contentamento por sua obra despertar o interesse do intérprete, mas também ao fato de considerar as transcrições como bem-sucedidas. É certo que, como foi visto no caso de Pilger, o intérprete domina as características do seu instrumento e terá alguma facilidade idiomática ao fazer a transcrição. Como discutido anteriormente, de acordo com Blatter e Adler em seus tratados

de instrumentação e orquestração, este conhecimento é fundamental para a prática da transcrição.

Dentre as capacidades destacadas para uma transcrição bem-sucedida, e não menos importante do que o domínio das características, capacidades e especificidades dos instrumentos, está a análise musical. O fato de o transcritor dever realizar esta análise da obra para estruturar a sua transcrição é o elo, descrito por Paul Thom, desta prática com a interpretação, mesmo que de forma indireta. No verbete *Interpretation* (interpretação) do Dicionário Grove de Música, em sua versão *online*, este nível de ligação da transcrição com a interpretação também é abordado. Os autores, assim como Thom, entendem que interpretação é um conceito ampliado, que envolve camadas mais complexas (DAVIES e SADIE, 2001) que vão além do performer. A transcrição então parte de uma interpretação da obra original, seja ela feita pelo performer ou pelo compositor. Aguiar em sua entrevista também mostra alguma concordância com este pensamento. O compositor expõe que “às vezes, transcrevendo, me sinto intérprete de mim mesmo, trabalhando sobre as ideias que apresentei” (AGUIAR, 2018), mostrando-nos uma outra relação com a sua própria produção composicional.

As reflexões sobre diversas nuances da prática da transcrição, bem como a análise das partes envolvidas neste processo, levam-nos a entender e corroborar com a necessidade de expansão do termo interpretação. Dentre os autores que tem se debruçado sobre esta reflexão, como é possível observar na literatura mais atualizada, está Paul Thom. O autor, em seu livro *The Musician As Interpreter* (O Músico Como Intérprete), discute amplamente o conceito de interpretação e a sua necessidade de ampliação, sendo possível, por meio de algumas das ideias defendidas por ele, traçar um paralelo geral com a prática da transcrição nas obras de Ernani Aguiar. Esta pesquisa também apresentou como objeto final um catálogo de transcrições do compositor, organizado através dos dados e informações levantados para o presente estudo. Este novo catálogo pode ser de grande valia para todos que desejam conhecer mais profundamente a obra de Aguiar ou então para aqueles que buscam obras para formações instrumentais menos usuais.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. **The Study Of Orchestration**. New York and London: Norton & Company, 2002.

AGUIAR, Ernani. **Ernani Aguiar: Catálogo de Obras**. Organização e coordenação: Elizete Higino. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

AGUIAR, Ernani. **Ernani Aguiar: Catálogo de Obras**. Organização: Valéria Peixoto. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013.

AGUIAR, Ernani. **Catálogo de Composições**. Rio de Janeiro: Não publicado, 2018.

BARBEITAS, Flavio Terrigno. **Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia**. Per Musi - UFMG, volume 1, p. 89-97, 2000.

BLATTER, Alfred. **Instrumentation and Orchestration**, Second edition. Boston: Schirmer Cengage Learning, 1997.

BOTA, João Vítor. **A transcrição Musical Como Processo Criativo**. Campinas, 2008. Dissertação (Mestrado em Música – Instituto de Artes). Universidade Estadual de Campinas.

DAVIES, Stephen; SADIE, Stanley. **Interpretation**. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001.

ECKHARDT, Maria; MUELLER, Rena Charnin; WALKER, Alan. **Liszt, Franz** [Ferenc]. In: Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Enciclopedia Della Musica Garzanti – Le Garzantine. Milano: Garzanti Editore, 2010.

ERB, Donald James. **Arrangements and Transcriptions**. In: Encyclopedia Britannica Online. London: Encyclopædia Britannica, acesso em junho de 2018.

GUERRA-PEIXE, César. **Relação Cronológica de Composições desde 1944**. Petrópolis, Rio de Janeiro: manuscrito, não publicado, 1993.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**, 6ª edição ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2005.

MARIZ, Vasco. **A Música Clássica Brasileira**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Musicologia – Escola de Comunicação e Artes). Universidade de São Paulo.

PILGER, Hugo. **Hugo Pilger Interpreta Ernani Aguiar**. CD (independente). Rio de Janeiro: AF Studio House, 2016

SILVA, Danielly de Souza. **Entrevista com Ernani Aguiar** em Julho de 2018. Rio de Janeiro. Registro escrito. Não publicada, 2018.

THOM, Paul. **The musician as interpreter**. Philadelphia: Pennsylvania University Press, 2007.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Villa-Lobos - sua obra**, versão 1.0 baseada na edição de 1989. Rio de Janeiro: MinC, IBRAM, Museu Villa-Lobos, 2009.

WALKER, Alan. **Liszt and the Beethoven Symphonies**. In: Beethoven Symphonies Nos. 6-9 Transcribed for Solo Piano by Franz Liszt. Mineola, New York: Dover Publications, 2001.

WALTER, Eric Walter. **Stravinsky - The Composer and his Works**, second edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Animação 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 47, 48

Aprendizagem 6, 1, 7, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 28, 88, 89, 91, 92, 93, 96, 103, 104, 105, 109, 129

Arquitetura 5, 6, 27, 44, 124, 130, 133

Artes 2, 5, 3, 4, 7, 16, 21, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 48, 50, 70, 85, 97, 105, 110, 113, 114, 115, 120, 130, 131, 139, 147

C

Cinema 5, 43, 48, 58, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 115, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 139, 146, 147

Composição 11, 37, 38, 48, 63, 74, 75, 76, 77, 78, 89, 90, 114, 119, 127, 129, 134, 135, 136

Conservatórios de Música 86, 87, 88, 89, 92, 93, 94

Contemporaneidade 18, 20, 62, 63, 68, 71, 95

Coral 78, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109

Criatividade 19, 29, 77, 78, 99, 128, 130, 131, 135

Crítica 5, 6, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 19, 23, 24, 52, 61, 68, 78, 97, 98

Cultura 10, 15, 18, 21, 25, 27, 28, 29, 31, 36, 45, 63, 95, 136, 147

Currículo 1, 3, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 24, 25

D

Desenvolvimento 3, 20, 24, 37, 74, 92, 93, 97, 98, 99, 104, 105, 107, 110, 111, 128, 129, 132

E

Educação 5, 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 86, 87, 88, 91, 92, 95, 96, 99, 105, 147

Educação Estética 6, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Educação Musical 86, 87, 95, 96

Ensino Coletivo 7, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98

Ensino Especializado de Música 86, 87, 88, 89, 91, 92, 94

Escola 6, 7, 4, 5, 14, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 85, 95, 105, 106, 107, 108, 139

Estilo 6, 12, 61, 64, 66, 67, 98, 104, 135, 145

Exibições 38, 44

Experiência 5, 6, 8, 9, 11, 16, 19, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 35, 43, 46, 63, 64, 95, 96, 100, 107, 108, 127

F

Filme 7, 42, 48, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 126, 128, 132, 133, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146

I

Interpretação 7, 16, 18, 19, 62, 66, 67, 72, 77, 78, 84, 97, 98, 104, 114, 117, 118, 119, 120

L

Linguagem 7, 16, 18, 20, 23, 24, 40, 55, 59, 61, 95, 119, 123, 128

M

Mediação 6, 16, 17, 18, 25, 26, 55, 63

Memória 29, 36, 66, 74, 108, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146

Métodos Pedagógicos 86, 88, 92, 94, 95

Mídia 5, 39, 115, 123, 147

Música 5, 4, 66, 67, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 114, 115, 120, 122, 131, 136

P

Pandemia 5, 106, 107

Percepção 5, 6, 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 18, 28, 29, 67, 87, 99, 134, 141, 145

Pesquisa Artística 6, 27

Pintura 5, 10, 33, 39, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 58, 59, 64, 65, 67, 71

Pluralismo 50, 51

Poética 33, 113, 135

Possibilidades 4, 18, 22, 23, 28, 31, 57, 65, 74, 96, 127, 130, 147

Práticas Pedagógicas 89, 94

Produção 6, 10, 18, 19, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 41, 44, 57, 64, 72, 78, 81, 82, 84, 100, 106, 108, 114, 115, 119, 127, 128, 133, 134, 135, 136

R

Representação 6, 11, 28, 30, 35, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 63, 65, 67, 68, 95, 128, 129

S


Sensação 7, 52, 59, 66, 67, 128, 129, 134, 145

Sociedade 5, 6, 5, 10, 12, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 24, 25, 36, 61, 62, 68, 69, 70, 75, 103, 107, 140, 147

T

Técnica 7, 33, 35, 37, 38, 52, 59, 68, 69, 73, 74, 77, 78, 92, 93, 97, 98, 99, 103, 104, 108

Tecnologias Digitais 16, 18, 20, 21, 22, 24

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br


 @atenaeditora

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

2

 www.atenaeditora.com.br

 contato@atenaeditora.com.br

 @atenaeditora

 www.facebook.com/atenaeditora.com.br

ARTES:

PROPOSTAS E ACESSOS

2