

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS
(ORGANIZADOR)

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

ADAYLSON WAGNER SOUSA DE VASCONCELOS
(ORGANIZADOR)

Editora ChefeProf^a Dr^a 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 Alfenas

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. Aleksandro 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. Liliani 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: Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos 4 / Organizador Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
 Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
 Modo de acesso: World Wide Web
 Inclui bibliografia
 ISBN 978-65-5706-878-6
 DOI 10.22533/at.ed.786210803

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner Sousa de (Organizador). II. Título.
 CDD 410

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

Em **LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS – VOL. IV**, coletânea de vinte e um capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, congregamos discussões e temáticas que circundam a grande área das Letras e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Temos, nesse quarto volume, três grandes grupos de reflexões que explicitam essas interações. Neles estão debates que circundam estudos em literatura; estudos em linguística; e estudos em música e outras artes.

Estudos em literatura, com nove contribuições, traz análises sobre feminino, mulher negra, negritude, resistência, utopia, história e patrimônio, criação literária, produção de diferença, estudos comparados e ensino.

Em estudos em linguística, com três capítulos, são verificadas contribuições que versam sobre gestos, registros e ortografia em redações, além de verbete.

Por fim, estudos em música e outras artes, com nove estudos, aborda questões como música, violão, percussão corpora, performance musical, cinema, interface com outras artes e história da arte.

Assim sendo, convidamos todos os leitores para exercitar diálogos com os estudos aqui contemplados.

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

SOMBRAS DO FEMININO: PELOS OLHOS DA LITERATURA DESCOBRIMOS A DOR E O SOFRIMENTO IMPOSTOS PELO REGIME DE MAO TSE-TUNG ÀS MULHERES CHINESAS

Ellen Ramos Prudente

Jacir Alfonso Zanatta

DOI 10.22533/at.ed.7862108031

CAPÍTULO 2..... 15

PERSONAGENS FEMININAS NA OBRA DE MARINA COLASANTI

Dheila Cristiane Waleski

Regina Chicoski

DOI 10.22533/at.ed.7862108032

CAPÍTULO 3..... 29

AUTORREPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA EM “PONCIÁ VICÊNCIO” DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Jaqueline dos Santos Moraes

DOI 10.22533/at.ed.7862108033

CAPÍTULO 4..... 44

POESIA E RESISTÊNCIA: UMA BREVE ANÁLISE DE “NÃO PARAREI DE GRITAR”, DE CARLOS DE ASSUMPÇÃO

Vanusia Amorim Pereira dos Santos

DOI 10.22533/at.ed.7862108034

CAPÍTULO 5..... 57

“SIA VUMA”: POR UMA UTOPIA LIBERTÁRIA

Vanessa Pincerato Fernandes

DOI 10.22533/at.ed.7862108035

CAPÍTULO 6..... 66

LITERATURA, HISTÓRIA E PATRIMÔNIO: HOMERO E RICK RIORDAN – DIÁLOGOS POSSÍVEIS

Sandro Cavalieri Savoia

DOI 10.22533/at.ed.7862108036

CAPÍTULO 7..... 79

DESVELANDO O MISTÉRIO DA CRIAÇÃO: LISETE NAPOLEÃO E RIBAMAR GARCIA

Raimunda Celestina Mendes da Silva

DOI 10.22533/at.ed.7862108037

CAPÍTULO 8	89
DO DESLOCAMENTO VIVIDO AO DESLOCAMENTO NARRADO EM PROSA: UM ESTUDO SOBRE A PRODUÇÃO DE DIFERENÇA NA LITERATURA	
Fernando Sampaio Campos	
Rubens da Silva Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.7862108038	
CAPÍTULO 9	103
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS: POSSIBILIDADES PARA O ENSINO	
Maria Zilda da Cunha	
Maria Auxiliadora Fontana Baseio	
DOI 10.22533/at.ed.7862108039	
CAPÍTULO 10	116
UM GESTO DE CORTESIA: COM LICENÇA...	
Edson Domingos Fagundes	
Igor Ferreira Strogenski	
Odete Pereira da Silva Menon	
DOI 10.22533/at.ed.78621080310	
CAPÍTULO 11	127
REGISTROS GRÁFICOS E ERROS ORTOGRÁFICOS EM REDAÇÕES DE VESTIBULANDOS	
Stefani Alves do Carmo	
Sanimar Busse	
DOI 10.22533/at.ed.78621080311	
CAPÍTULO 12	138
ACEPÇÃO DO VERBETE “MASCULINIDADE” EM UM DICIONÁRIO MONOLÍNGUE DE LÍNGUA PORTUGUESA E OUTRO EM LÍNGUA INGLESA	
Guilherme Aparecido de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.78621080312	
CAPÍTULO 13	147
DA NÃO EXISTÊNCIA DE MÚSICA ALEATÓRIA	
Flavio Caldonazzo de Castro	
DOI 10.22533/at.ed.78621080313	
CAPÍTULO 14	166
PESQUISA CENTRADA NO VIOLÃO COMO OBJETO ARTÍSTICO	
José Homero de Souza Pires Junior	
DOI 10.22533/at.ed.78621080314	
CAPÍTULO 15	175
A IMPROVISACÃO DE PERCUSSÃO CORPORAL COMO PERFORMANCE MULTILINGUAGEM	
Herivelto Brandino	
DOI 10.22533/at.ed.78621080315	

CAPÍTULO 16.....	187
A PERFORMANCE MUSICAL DO GRUPO DE MARACATU FAMIGUÊ EM MONTES CLAROS	
Romario Allef Ribeiro Silva	
Tatiane Rocha Matos	
Livia Danielle Carvalho Fernandes	
Karen Luane Nascimento	
DOI 10.22533/at.ed.78621080316	
CAPÍTULO 17.....	201
AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E IDENTITÁRIAS NA OBRA CINEMATOGRAFICA SHREK 2	
Michele Teresinha Furtuoso	
Claudia Maris Tullio	
DOI 10.22533/at.ed.78621080317	
CAPÍTULO 18.....	215
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E (RE) CONSTRUÇÕES DE IDENTIDADE: UM OLHAR DE “GET OUT”	
Angela Jocelia Guimarães	
Claudia Maris Tullio	
DOI 10.22533/at.ed.78621080318	
CAPÍTULO 19.....	230
AS REPRESENTAÇÕES DO FEMININO E DO FEMINISMO EM AGNÈS VARDA: <i>UMA CANTA, A OUTRA NÃO</i>	
Ana Carolina de Oliveira Souza	
DOI 10.22533/at.ed.78621080319	
CAPÍTULO 20.....	239
THE JANE AUSTEN’S “MANSFIELD PARK” (FILM VS NOVEL): A COMPARATIVE APPROACH BASED ON INTERSEMIOTICS OVERALL CONCEPTS	
Priscila Porchat-de-Assis Murolo	
DOI 10.22533/at.ed.78621080320	
CAPÍTULO 21.....	248
ARQUIVOS: MIMETIZANDO DISCURSOS DE TEMPORALIDADES DIVERSAS	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.78621080321	
SOBRE O ORGANIZADOR.....	263
ÍNDICE REMISSIVO.....	264

CAPÍTULO 13

DA NÃO EXISTÊNCIA DE MÚSICA ALEATÓRIA

Data de aceite: 01/03/2021

Flavio Caldonazzo de Castro

Conservatório Estadual de Música Maestro
Marciliano Braga de Varginha - MG

MÚSICA NÃO ALEATÓRIA

[A MÚSICA E A NÃO-ALEATORIEDADE]

1 | CONSIDERAÇÕES DE PRINCÍPIOS DA NÃO-ALEATORIEDADE MUSICAL

Todas as formas, todas as cores, todas as coisas, se bem observadas trazem pontos que podem se ligar combinando-se de alguma maneira umas com as outras. Um conjunto de casas, por mais divergentes que sejam os estilos das construções, formam uma estética particular quando unidas e têm pontos de contato. Se o que se estiver observando forem coisas de gênero igual, ou semelhante (ex. móveis, vasos, madeira, pedra) a ordem combinatória pode ser maior. Porém elementos aparentemente muito distanciados entre si nestes aspectos tendem a se combinar também em outras proporções ou padrões diferentes de similaridade. Nas composições de vários materiais e texturas e cores poderia se argumentar que móveis de cerejeira, por exemplo, não vão bem com

outros feitos de mogno, mas se fizermos uma composição artística onde a natureza do material, ou a sua espécie seja o elemento ‘madeira’, encontraremos na própria beleza da diferença e do contraste, uma unidade estabelecida pela semelhança da “espécie” madeira, que se enriquece na diferença da ‘tonalidade’ das cores e texturas. Esta propensão poderia ser chamada de uma ‘combinação aleatória’, tendo em vista que poderíamos escolher pedaços de vários tipos de madeira e colocá-los lado a lado para compor a peça. Mesmo que [não] montássemos a composição escolhendo de forma premeditada as partes, poderíamos, talvez, considerar aleatória a combinação por não nos atermos a uma seleção de madeiras que ‘se combinam’ de acordo com alguns padrões estéticos estabelecidos, se é que podemos estabelecer padrões estéticos, já que existe a estética, a ‘sensação’ sobre determinado objeto ou a ‘fruição’ de uma forma ou de outra em graus e estágios diversos, porém inegavelmente existentes, sejam de quais tipos forem, ou de qualquer procedência.

A música trabalha certamente com elemento correlatos que poderiam sob certos aspectos, e em certos sentidos, serem todos agregados em um mesmo ‘gênero’, ou ‘gêneros comuns’ e afins: o gênero ‘sonoro’ (rítmico/melódico). Estes gêneros combinados “aleatoriamente” (como pedaços de madeira de

vários tipos, cores e texturas) poderiam, em certo aspecto, estar longe de configurar um distanciamento de combinação, mas antes ser um arranjo (no sentido de 'arrumação'), de sons e ritmos que tenderiam a se aproximar por uma espécie de 'lei contrária à aleatoriedade', que parece comum a todas as coisas que estão soltas e livres e não controladas por mecanismos predefinidos (caso em que também se demonstrará mais adiante a dificuldade de mesmo com controle manter a aleatoriedade). O acaso completo na música é um fator duvidoso, e que talvez somente possa ocorrer em momentos muito iniciais. Parece difícil que este possa existir sem se vincular as elaborações que por si mesmo contrariam os princípios aleatórios de acordo com o sentido da expressão 'aleatória', como jogo de dados [Alea], mas se dirigem ou se conduzem de certa forma para determinados 'caminhos' e 'movimentos' estruturais que resultam em alguns padrões esperados e que acabaria por demonstrar outro tipo de apresentação que pudesse ser entendida como 'aleatório-combinatório'.

Ex.1.



O exemplo acima é escrito tentando demonstrar a aplicação de um raciocínio que seria o de que não é o trecho musical entregue ao 'aleatório' de forma definitiva, pois obedece a alguns padrões de figuras rítmicas e melódicas que de certa forma são 'premeditadas pela expectativa'. Poderíamos visualizar uma estrutura semi-contrapontística que contribui para uma diretriz que tende a estabelecer esta expectativa que por seu turno contribui para uma previsão de efeitos antecipados mesmo que remota. A música aleatória tradicional (se assim podemos nos expressar), talvez possa apresentar a mesma configuração, porém algo que poderíamos entender como 'comum' neste tipo de composição aleatória "tradicional", como, por exemplo, certos 'espaçamentos' que tendem a contribuir para a destruição ou, pelo menos, para uma perda parcial de uma regularidade auditiva que está vinculada a uma audição imediata, talvez possa ser considerado um dos artifícios para a ilusão de aleatoriedade. Porém, mesmo que tenhamos este 'alargamento' de espaços não sonoros que tenderiam a fortalecer a insegurança das expectativas e por isso ampliar a impressão de aleatoriedade, se analisamos os elementos isoladamente, e mesmo em conjunto, encontraremos neles as combinações inerentes a qualquer símbolo musical que sempre está vinculado a outro a que ele se associa, mesmo com esta interrupção sonora o trecho em questão, talvez pudesse apenas ser classificado como pertencente a um tipo de música aleatória-combinatória.

Ex. 2.

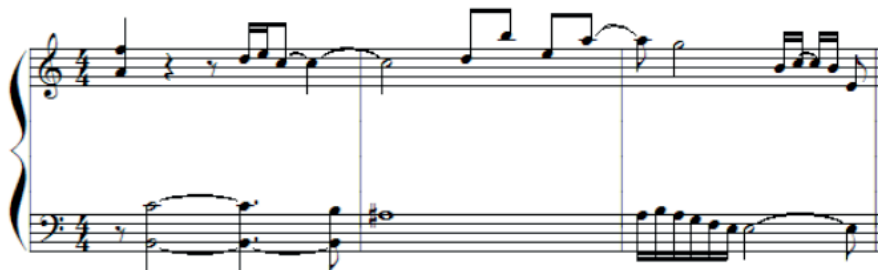


No exemplo 2, podemos sugerir que existe um maior índice de aleatoriedade do que no exemplo 1 devido aos espaços de interrupção de sons causados pelas pausas que tornam a sequência menos previsível. Porém os elementos estruturais (ritmo, staccato e as próprias pausas) são pontos de unificação explícita que enfraquecerá a aleatoriedade, embora ainda possa ser considerado ‘mais’ aleatório que o primeiro exemplo. (elementos comuns: a a / c, c). Pode ser correto sugerir que tudo é uma questão temática, e que não se poderia sustentar a diferença entre os dois exemplos por muito tempo (ou até se poderia), da mesma forma que um dos exemplos que guarde certa ‘proximidade’ (entendendo-se por ‘proximidade’ a facilidade de se seguir alguma referência [devido à facilitação disso decorrente da repetição de padrões estruturais]).

Estas ‘referências estruturais’ são agentes facilitadores que podem agir no auxílio da fixação na memória e na predisposição do desenvolvimento da ‘ideia’ musical, bem como, mais cedo ou mais tarde, acabam por encurtar o espaço de apresentação de elementos que a princípio se mostra com construção mais rarefeita devido ao distanciamento de figuras sonoras. Estas observações podem, talvez, nos levar apenas à conclusão de que a aleatoriedade é relativa. Também nada de novo nesta observação, pois que já foi dito que ‘tudo é relativo’, mas a análise de alguns critérios que envolvem a maior ou menor aleatoriedade devido a fatores que torna relativa esta aleatoriedade pode ser útil para se pensar que os padrões estéticos (também relativos) podem sofrer uma maior susceptibilidade de compreensão, talvez para que possamos evitar uma condição unilateral no julgamento de alguma obra.

Assim, não existiria, ou não existe, nenhuma música totalmente aleatória, mas fatores que contribuem para que determinada música, ou, em última análise, para que determinados trechos, musicais, sejam mais ou menos aleatórios, uma vez que a ocorrência ou a não ocorrência de alguns fatores é o que determina o grau de aleatoriedade. A variedade rítmica, entendida no sentido da utilização de diferentes tipos de figuras de ritmo em detrimento da repetição de alguns (o que daria uma maior coerência de motivos rítmicos) é outro item que contribui para um maior grau aleatório, bem como também, para o mesmo, contribui uma falta de sequência melódica, ou antes, a mudança constante de fragmentos melódicos.

Ex.3.



Ao contrário, uma sequência mais próxima de repetições rítmicas (e/ou melódicas) pode reforçar uma compreensão mais fácil e assim anulando até certo ponto o elemento aleatório.

Ex.4.



Problemas relacionados com a técnica e a estética da realização da música aleatória sempre foram discutidos (não achei necessário demonstrar ao leitor de semelhante artigo alguns pontos já mais conhecidos, como algumas técnicas de ‘jogo’ para se estabelecer “o que compor” usada por alguns compositores como experiência; espelhamento, inversões, entre outros artificios). Para o momento basta que nós já saibamos que elas existiram e que foram propostas maneiras de realizar composições com base na ‘sorte dos elementos’ que seriam escolhidos para entrar na obra, como os demais recursos acima descritos.

Tocar em qualquer sentido direcional uma partitura musical ou simplesmente colocar algumas maneiras de se buscar fatores aleatórios, demonstram algo interessante para nossa tese, porquanto sugerem que quanto mais os mecanismos de lógica rítmica e melódica esperados pelo nosso cérebro forem frustrados, mais nos aproximamos do ‘acaso’, e, conseqüentemente da ‘ilusão aleatória’. Por que tentar, através de repetições, a criação de uma predisposição auditiva se o que se busca é o inesperado? O melhor neste caso é seguir o que recomenda uma das peças da série “Aus den sieben tagen” (dos sete dias) de Stockhausen:

“vive completamente só durante dias guardando jejum em silencio absoluto, com a possível imobilidade. Dorme apenas o necessário, pensa o menos possível. Depois de quatro dias, bem tarde da noite toca sons simples, sem pensar no que está tocando, fecha os olhos, simplesmente ouve.”

Com toda certeza, já que é o que recomendava o famoso compositor de música eletroacústica, este deve ser o caminho a ser trilhado para a total aleatoriedade na música, se ela é possível. Porém advêm daí que, mesmo esta recomendação, com todo o respeito ao professor Stockhausen e aos seus seguidores, não me parecem aplicáveis os seus conselhos, e mesmo que fossem, não garantiriam uma condição aleatória sempre idêntica; e justamente por existir a liberdade ela não pode restringir a combinação, e tanto se pode tocar ‘sons simples’ que pareçam menos aleatórios por guardarem uma maior quantidade de elementos que se repetem e assim “satisfazer”, por assim dizer, a expectativa cerebral, como se podem tocar ‘sons simples’ que logrem fugir a esta tendência. Poderíamos, seguindo as recomendações de Stockhausen tocar muitos exemplos que se enquadrariam na sugestão e algumas pareceriam mais e outras menos aleatórias. Podemos ainda nos perguntar o que são ‘sons simples’. Pode nos parecer, por exemplo, muito ‘simples’ o motivo inicial e principal, da Quinta Sinfonia de Beethoven, e ninguém que conheça a arte e a ciência musical, e esteja no seu juízo perfeito consideraria aquela famosa célula como de natureza aleatória.

Ex. 5



EX. 6.



Existe a possibilidade de sugerir que no exemplo [n.6] não são utilizados “sons simples” como recomenda o texto de ‘**Aus den sibentagen**’, mas como medir a simplicidade? Certamente o segundo exemplo [n.6] tocado isoladamente para qualquer ouvinte será classificado de “simples”, entre duas opções de escolha: ‘simples versus complexo’. Se nossa criatividade, e nossa invenção acabam por escolher involuntariamente ‘recheiar

mais' os trechos que improvisamos, então teremos forçosamente de admitir, pelo menos, a suspeita de que nossa mente tende para o que é capaz de ser "explicado" mais logicamente, ou seja, aquilo que tem relações com outras coisas, e, por isso é de maior probabilidade de compreensão. Seria a 'Navalha de Ockham' aplicada á composição e à audição musical. E se nós somos assim, a busca pela realização de uma música totalmente aleatória seria desnecessária ou infrutífera, uma vez que para atingir um ideal de condição aleatória na música, teríamos que buscar um maior distanciamento entre 'realização musical' e 'vontade musical', teríamos que não nos permitir um completo relaxamento da intenção, mas pelo contrário, deveríamos trabalhar para que a nossa vontade não produza o que queremos, ou seja, algo com um padrão rítmico-melódico-harmônico, que seja relativamente esperado pelo nosso ouvido. Desta forma, quanto mais aleatória for a composição musical maior será nossa premeditação da mesma para que ela não tenha conexões aparentes que faça do seu discurso algo esperado, ou, pelo menos, parcialmente previsível. Ou seja, é necessário um constante planejamento e cuidado para que a composição se mantenha aleatória, o que é uma contradição.

2 | A NÃO ALEATORIEDADE NATURAL

[A TENDÊNCIA NÃO ALEATÓRIA NA EXPERIMENTAÇÃO MUSICAL DA CRIANÇA E OUTROS]

Quando uma criança com idade de seis, sete anos, aproximadamente, tem a oportunidade de experimentar por sua própria vontade, quer dizer, sem nenhum tipo de intervenção, percutir as teclas de um piano (suponho que o mesmo se dê com qualquer instrumento, embora a facilidade de se tirar sons do piano seja muito maior do que em outros instrumentos que dependem de pelo menos um mínimo aparato técnico), esta criança, a princípio, inicia realmente de forma casual (embora possamos estender esta argumentação e inferir uma possível 'intencionalidade' anterior, se perguntarmos se ela pensou no que iria tocar antes de percutir as teclas). Esta casualidade, no entanto, é rapidamente destruída, ou suplantada pela tendência de seguir certos 'padrões' que os primeiros golpes no teclado acabam por sugerir (fato constatado ao longo de pelo menos 29 anos de observação).

Além disso, temos que pensar em uma tendência a seguir 'regras' que estaria, por assim dizer, como que 'latentes' em nós (no caso aqui na criança). Se pensarmos em termos de geometria natural, podemos imaginar estas tendências como os fractais que ocorrem na natureza, ou a 'lei' do 'número de ouro', ou ainda sequência Fibonacci. Esta tendência ao simétrico é um forte indício de que o natural não é o aleatório e sim o oposto o que então reforçaria a ideia de que quanto mais se quiser atingir um 'ideal' aleatório, mais se terá de ajustar as coisas com a finalidade de que o simétrico não ocorra, e, então agir de forma totalmente não aleatória para que se possa conseguir o aleatório, o que, como já foi observado é uma contradição, pois se no caso, programa-se algo de forma a não se ter

o igual para que se possa chamar o resultado de aleatório está se agindo de uma forma totalmente restrita e não aleatória.

Esta tendência de se buscar o padrão como algo natural é inerente ao homem como também aos outros animais. Observemos um cão que sai periodicamente a passeio com o seu dono. Ele tende (quando livre da guia) a percorrer os mesmos caminhos com uma simetria quase obsessiva, detalhista, chegando a entrar nos mesmos cantos e muitas vezes escolher os mesmos lugares para defecar ou urinar. O olfato é certamente predominante nestes eventos, não resta dúvida, mas isso não exclui o comportamento metódico (mesmo guiado pelo olfato), mas antes o reforça, uma vez que o cão é equipado com habilidades que auxiliam ao método. Poderíamos discorrer sobre algumas destas qualidades em vários seres vivos, as quais tendem a propiciar um comportamento padronizado em detrimento de um aleatório.

No momento vamos iniciar algumas tentativas de enquadrar determinados procedimentos matemáticos à criação de música aleatória. As capacidades matemáticas do autor do texto são rudimentares, por isso esta tentativa deve contar com a complacência de mentes mais capacitadas nesta área. A razão de nos utilizarmos dela não pretende que existam resultados definitivos e pragmáticos. As Fórmulas que serão apresentadas podem ser entendidas como ‘criações operáveis’ com o intuito de servir de uma imagem ou uma ilustração para uma espécie de ‘jogo’ que poderia ser criado para se compor.

3 I O ‘FATOR ALEATÓRIO’ COMO ELEMENTO LIMITADOR DA ALEATORIEDADE PELA UTILIZAÇÃO SISTEMÁTICA

A música aleatória ‘total’ somente poderia ser realizada (composta) através de mecanismos de sorteio de notas e tempos (ritmos), como por exemplo, através do jogo de dados (Alea). Como o dado só pode nos proporcionar variações numéricas até o algarismo 6 (seis) [pensando em apenas um Dado], pois a utilização de dois ou mais dados implicaria em não se obter nunca apenas o número 1 (um), a numeração correspondente ao VII grau da escala não poderia, pois com um só dado, aparecer nos lançamentos. Para corrigir este problema poderíamos propor por convenção que, alternadamente, se atribuirá valor 2 (II grau) e 7 (VII grau) ao número 2 do Dado. Todavia resta pensar na altura a ser escolhida; assim atribuiremos, pela ordem: 1º lançamento 2 (II grau + próximo à região central/ 2º lançamento 2 (II grau mais afastado (8ª acima ou abaixo), logicamente alternando entre II e VII graus os lançamentos. As possibilidades de ampliação de padrões estabelecidos para que outras notas, inclusive as notas não naturais apareçam, podem a qualquer momento serem incluídas. [Como já foi dito, existem na literatura específica exemplos de composições musicais com lançamento de dados já usados por compositores].

Supondo, pois, que se elaborassem condições para que os números sorteados fossem muito altos para Δn . Δa e Δr , não pode ter variação que excedam respectivamente os números, 88 [oitenta e oito] (número máximo de variação de notas, tomando o teclado do Piano como referência) e 7 [sete] (número máximo de ritmos disponíveis (excetuando figuras pontuadas que não causariam mudanças relevantes). Temos que:

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta r}{\Delta a} \rightarrow \text{onde } FA \text{ (Fator Aleatório); } \Delta n \text{ (variação de notas); } \Delta r \text{ (variação de ritmo) } \Delta a \text{ (variação de altura).}$$

Suposição I

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta r}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{12}{88} : \frac{7}{7} \rightarrow FA = \frac{0.136}{7} \rightarrow FA = 0.019$$

Suposição II

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta r}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{45}{88} : \frac{7}{7} \rightarrow FA = \frac{0.511}{7} \rightarrow FA = 0.073$$

Ou seja, pegando o máximo de variação de altura possível (cada uma das 88 teclas do piano) e multiplicando-as pelo número de variação de notas, aqui no caso 45 (o máximo também seriam 88 notas, tendo o teclado do Piano como referência) e dividindo o resultado pela variação rítmica (todos os ritmos possíveis; figuras rítmicas (excetuando figuras pontuadas), temos como resultado para **FA** (Fator Aleatório), o número 0, 073. Enquanto ao se tomar o número 12 (Δn), também dividido por 88 (Δa) e o resultado por 7 (Δr), obtemos um $FA = 0.019$. Podemos concluir que quanto maior a variação de notas (Δn), maior o Fator Aleatório (**FA**). Podemos ainda estabelecer como constantes os números 7 para (Δr) e 88 (Δa), uma vez que o máximo de variação de altura seria representado pelas 88 possibilidades de altura diversas das notas do teclado do Piano, e o máximo de variação rítmica seria (7), o mesmo número de valores rítmicos existentes, (desconsiderando a ‘ Breve ‘ e a ‘ quartifusa ‘, por simples razão de facilitar as demonstrações) (figuras rítmicas) que é a metade do número de todos os Sons Musicais do Sistema Temperado, contando todas as alterações: [12] { Do,**do#**,Ré,**ré#**,Mi,Fá,**fá#**,Sol,**sol#**,Lá,**lá#**,Si }. Obviamente, poderia se fazer os cálculos utilizando, não as constantes, mas os números reais que aparecerem no lançamento de Dados (para Δn , Δa e Δr), para efeito de estabelecimento real de valor. O uso das constantes ($\Delta a = 88$ e $\Delta r = 7$), são para aplicação teórica de demonstração de decaimento ou aumento de **FA** (Fator Aleatório), alterações que não são comprometidas pela não utilização de valores reais, quando se busca estabelecer conceito

estrito de comportamento direcionado de **FA**.

PROPOSIÇÃO I:

Quanto menor a variação de notas (Δn), para um número constante de variação de altura (Δa), menor o Fator Aleatório (FA).

PROPOSIÇÃO II:

Quanto maior a variação de notas (Δn), para um número constante de variação de altura (Δa), maior o Fator Aleatório (FA).

Quanto menos se variam as notas para a uma constante variação de altura, as sequencias parecem mais coesas, e a impressão de aleatoriedade se faz menos presente. Porém se temos um número maior de variação de notas para um constante número de variação de altura, o efeito aleatório tende a aumentar. Curiosamente, quanto mais notas e alturas diferentes se executar, maior a probabilidade de se criar expectativas pré-estabelecidas na mente (ouvido), fazendo com que a aleatoriedade tenta a ser menor, pelo fato de o ouvido (mente) ir se acostumando com as sequências e com mais elementos que contribuem para associação de ideias e assim para a formação de ‘temas’. Por outro lado, quanto menos notas se executar com uma variação de altura maior pode ter se o efeito de rarefação de forma semelhante a um ruído ou movimento repetitivo que tende a se aproximar do silêncio ou da imobilidade por muito nos acostumarmos a ele. Conseqüentemente este ‘moto contínuo’ tenderia para zero, donde poderíamos concluir que o silêncio é o que se aproxima mais da aleatoriedade em música, e daí propor que a “composição” 4’ 33” de John Cage seja a ‘música’ mais aleatória já realizada*, uma vez que:

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta a}{\Delta r} \rightarrow FA = 0:0 \rightarrow FA = \frac{0}{0} \rightarrow FA = 0$$

***(suposição que pretendemos demonstrar não ser verdadeira no decorrer deste trabalho).**

Com isso, seríamos obrigados a concluir que para se conquistar a perfeita aleatoriedade em música, se faria necessário não executar ou ouvir nenhuma nota, o que equivale dizer que: **música aleatória não existe**; uma vez que, por definição, música, para ser música tem de ser ouvida.

No entanto, mesmo esta manifestação de “música” aleatória (de Cage) não satisfaz todos os requisitos para que seja considerada completamente aleatória (o que estamos demonstrando não existir), pois, se a fruição da obra citada depende do que ocorre no ambiente em que é apresentada, e este quase sempre é em alguma sala de concerto ou

similar, podemos já de antemão inferir quais os tipos de ruídos (tosse, arrastar de uma cadeira, alguma voz) se fará ouvir no local. Mesmo que se mudasse radicalmente o local de apresentação desta “peça”, digamos, para o centro da cidade de São Paulo, ou para o interior da floresta amazônica, já deduziríamos também quais os eventuais ruídos, apenas parcialmente aleatórios, pois já premeditados seriam ouvidos. Como também já alertamos, pretendemos demonstrar que a menor incidência de notas, ritmos e alturas, contribui antes, não obstante os resultados dos cálculos, para uma menor aleatoriedade, na medida que quanto menos elementos se tem, menos se pode esperar da mente (ouvido) alguma pré-disposição auditiva, mas em contrapartida (e em contradição) uma maior quantidade de elementos sonoros e rítmicos que pelos cálculos aumentam a probabilidade da aleatoriedade, também podem tornar esta probabilidade menor, já que muitos elementos oferecem mais subsídios para mais elaboração de expectativas de temas, padrões e expectativas dentro de uma obra musical. Retomaremos estas considerações após algumas demonstrações dos cálculos, que por se comportarem de forma atípica, uma vez que ao demonstrarem determinados resultados oferecem material para que estes resultados sejam colocados em dúvida, tendem a ser uma ferramenta coadjuvante na formação da proposta principal deste trabalho que é a de demonstrar que não existe nenhuma maneira e nenhuma ferramenta que se possa definitivamente atribuir um valor definitivo para se concluir pela existência da música aleatória de forma completa e empírica.

4 | EXEMPLOS DE ‘COMPOSIÇÃO’ POR TRANSPOSIÇÃO DE RESULTADOS DE LANÇAMENTOS DE DADOS PARA NOTAÇÃO MUSICAL TRADICIONAL.

CÁLCULO DO FATOR ALEATÓRIO





Números Sorteados	Figuras Rítmicas
1 ----->	 semibreve
2 ----->	 mínima
3 ----->	 seminima
4 ----->	 colcheia
5 ----->	 semicolcheia
6 ----->	 fusa

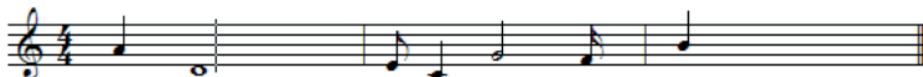
Tabela de Correspondência para Escolha de Rítmicos

Note-se que a figura Semínima será correspondente ao nº 3 e não ao nº4 na forma de sua divisão proporcional dos valores, e, conseqüentemente, todas as figuras posteriores a ela (ritmos de valores menores/ frações rítmicas), mudaram seu número de correspondência que não será o mesmo da Divisão Proporcional dos Valores. (Esta mudança ocorrerá apenas para fins de determinação dos ritmos das notas através do sorteio por Dados).

EXEMPLOS DE ‘COMPOSIÇÃO’ POR LANÇAMENTO DE DADOS E SEUS RESPECTIVOS CÁLCULOS DO FATOR ALEATÓRIO

Exemplo 1

1. Lançando os dados obtém-se: **6,2,3,1,5,4,2** (1º lançamento: notas)
2. Lançando os dados obtém-se: **3,1,4,3,2,5,3** (2º lançamento: ritmos)

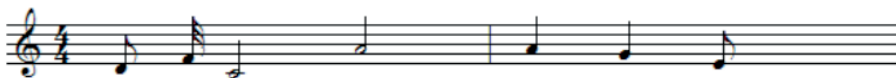


Cálculo Fator Aleatório:

$$1-2 \rightarrow \text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta a}{\Delta r} \rightarrow \text{FA} = \frac{6:6}{5} \rightarrow \text{FA} = \frac{1}{5} \rightarrow \text{FA} = 0.2$$

Exemplo 2

1. Lançando os dados obtém-se: **2,4,1,6,6,5,3** (1º lançamento: notas)
2. Lançando os dados obtém-se: **4,6,2,2,3,3,4** (2º lançamento: ritmos)



Cálculo Fator Aleatório:

$$1-2 \rightarrow \text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} : \frac{\Delta a}{\Delta r} \rightarrow \text{FA} = \frac{6:6}{4} \rightarrow \text{FA} = \frac{1}{4} \rightarrow \text{FA} = 0.25$$

EXEMPLOS DE 'COMPOSIÇÃO' POR LANÇAMENTO DE DADOS E SEUS RESPECTIVOS CÁLCULOS DO FATOR ALEATÓRIO

COM TABELA

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	Número de lançamentos [10]
5	6	3	2	6	5	2	1	4	3	1º lançamento [Notas]
5	3	1	1	5	2	1	4	6	4	2º lançamento [Ritmos]
5	3	2	5	5	1	1	3	4	1	
4	6	6	1	2	5	3	6	2	2	
2	3	4	3	4	4	1	1	2	2	
6	3	3	4	2	3	5	4	2	1	

LANÇAMENTOS DE DADOS

1. (5,6,3,2,6,5,2,1,4,3) e (5,3,1,1,5,2,1,4,6,4)
2. (1,1,3,4,1,1,1,3,4,1) e (4,6,1,1,2,5,3,6,2,2)
3. (2,3,4,3,4,4,1,1,2,2) e (6,3,3,4,2,3,5,4,2,1)

TRANSPOSIÇÃO PARA PARTITURA

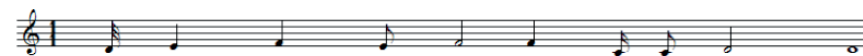
1.



2.



3.



Cálculo Fator Aleatório:

$$1. \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{6:5}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{1.2}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.2$$

$$2 \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{3:4}{4} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.7}{4} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.18$$

$$3 \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{4:4}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{1}{6} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.16$$

MAIS EXEMPLOS DE CÁLCULOS DE FATOR ALEATÓRIO PARA ESTABELECIMENTO DE ASPÉCTO CONTRADITÓRIO

Utilizando Constantes para Δr (variação de ritmo) Δa (variação de altura)

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{88:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{1}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.14$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{77:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.87}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.12$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{55:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.62}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.08$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{25:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.28}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.04$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{16:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.18}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.025$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{14:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.15}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.022$$

$$\mathbf{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{12:88}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = \frac{0.13}{7} \rightarrow \mathbf{FA} = 0.0194$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{9:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.10}{7} \rightarrow FA = 0.0146$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{8:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.09}{7} \rightarrow FA = 0.0129$$

Quanto menor o número de variação de notas, menor o Fator Aleatório, o que contraria a idéia de que menos notas maior a aleatoriedade, e então, Zero notas (total de aleatoriedade), mais Zero notas, não é música. Logo, quanto mais notas tivermos, maior é o Fator Aleatório, mas também quanto mais notas, maior a tendência de se encontrar e criar padrões que contribuem para uma menor aleatoriedade

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{46:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.52}{7} \rightarrow FA = 0.07$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{32:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.36}{7} \rightarrow FA = 0.05$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{18:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.20}{7} \rightarrow FA = 0.029$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{15:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.17}{7} \rightarrow FA = 0.024$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{9:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.10}{7} \rightarrow FA = 0.014$$

$$FA = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow FA = \frac{6:88}{7} \rightarrow FA = \frac{0.068}{7} \rightarrow FA = 0.009$$

OUTROS RESULTADOS

(-3) [X10]

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{6:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.06}{7} \rightarrow \text{FA} = 9.740 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{5:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.56}{7} \rightarrow \text{FA} = 8.116 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{4:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.04}{7} \rightarrow \text{FA} = 6.493 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{3:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.03}{7} \rightarrow \text{FA} = 4.870 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{2:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.02}{7} \rightarrow \text{FA} = 3.246 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{1:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0.01}{7} \rightarrow \text{FA} = 1.623 \times 10^{-3}$$

$$\text{FA} = \frac{\Delta n}{\Delta a} \rightarrow \text{FA} = \frac{:88}{7} \rightarrow \text{FA} = \frac{0}{7} \rightarrow \text{FA} = 0.0$$

Se quanto menor Δn , menor **FA**, entende-se que, quanto maior Δn , maior **FA**. No entanto, quanto mais variações de notas ocorrem em música, maior a probabilidade de se criar os mais diversos padrões e temas, que, propiciariam a expectativa premeditada, frustrando assim a surpresa da aleatoriedade e contribuindo para a eliminação de fatores necessários para se manter o aleatório, o qual deve estar amparado na impossibilidade de se ter noção de expectativa do ouvinte para padrões melódicos, rítmicos e harmônicos. Desta forma, sendo menor Δn , e, conseqüentemente, menor **FA**, ocorre que o Fator Aleatório (**FA**), tende para **0** (zero), à medida que se diminui Δn .

No entanto, **0** (zero) notas não é música, e por isso, uma peça como **4'33"** de **John Cage**, que, através da não execução de nenhum Som ou Ritmo, pretende causar a perfeita impressão de aleatoriedade, é frustrada na sua intenção, uma vez que Δn (e não há menor Δn , que $\Delta n = 0$) constitui menor **FA**.

E ainda, $\Delta n = 0$; $\Delta a = 0$; $\Delta r = 0$, sendo que Música deve obrigatoriamente expressar:

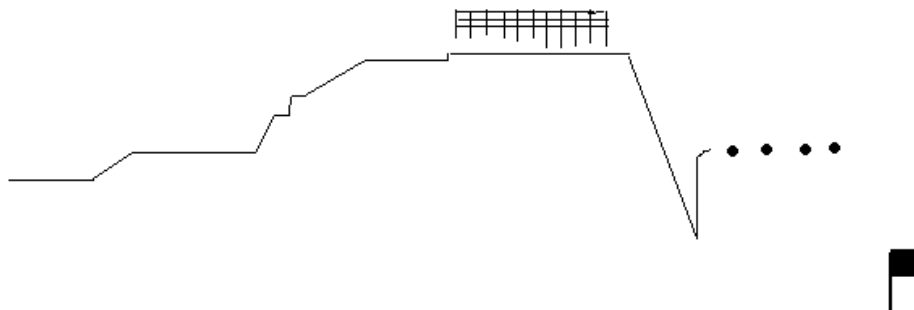
$\Delta n, \Delta a, \Delta r \neq 0$

Imediatamente, após estes exemplos, se faz necessária lembrarmos a observação que, no momento da colocação (transposição) de ritmos em substituição aos números: todos os números 1 serão semibreves; todos os números 2 serão mínimas, os números 3 semínimas, e, assim sucessivamente. (**atenção: não se trata de representação numérica dos ritmos segundo Divisão Proporcional dos Valores**, mas dos números que aparecem nas faces do Dado, que representam aqui, cada um, uma figura rítmica). Isto, além de limitar as possibilidades, cria um ‘método’ onde mesmo que o lançamento de Dados ainda impeça a escolha premeditada das notas e ritmos, acaba criando, pela repetição constante, um novo padrão, o qual, passando a ser um padrão, que se repete, elimina, pelo menos em parte, a aleatoriedade. Permanece existindo o ‘fator’ aleatório, mas não a total ‘aleatoriedade’.

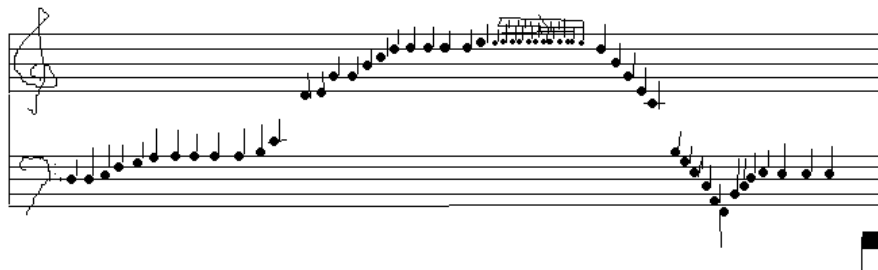
Alguma complicação referente a estas questões de aleatoriedade decorre de algumas implicações subjetivas, que ao mesmo tempo tem uma aplicação objetiva. Sendo assim, observar certos ‘fenômenos’, ligados aos argumentos sobre a aleatoriedade ou não - aleatoriedade, certamente se complica e avança para um nível abstrato. A desconsideração de determinados processos como “aleatórios” como, por exemplo, tipos de técnicas de composição, ou mais precisamente, de **técnica pós-composicional**, onde alguns entendem haver uma completa aleatoriedade, uma vez que cada interprete seguirá um caminho e fará a sua própria escolha no momento da execução da peça, mesmo que limitado por alguma indicação de máximo agudo e/ou grave [por exemplo,], ou mesmo sem nenhuma delimitação. Todavia, em última análise, o que parece existir neste caso é um improvisado (talvez algo além de um improvisado), mesmo que nenhuma outra interpretação da mesma peça por outros ou pelo mesmo interprete venha a ser idêntica. Pois acreditamos que no momento em que o instrumentista escolhe algo para realizar, um caminho a tomar, dificilmente esta escolha não se tornará em um esquema padrão mesmo que de maneira moderada.

EXEMPLOS

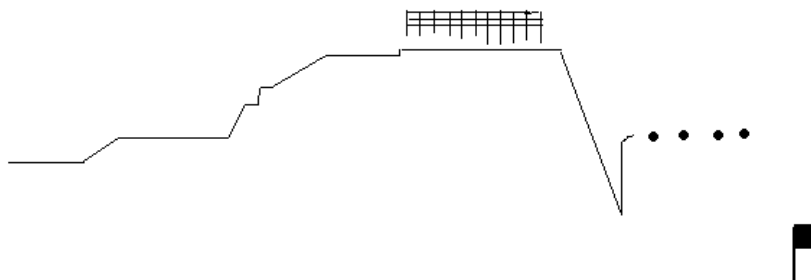
1. Grafia O compositor escreve:



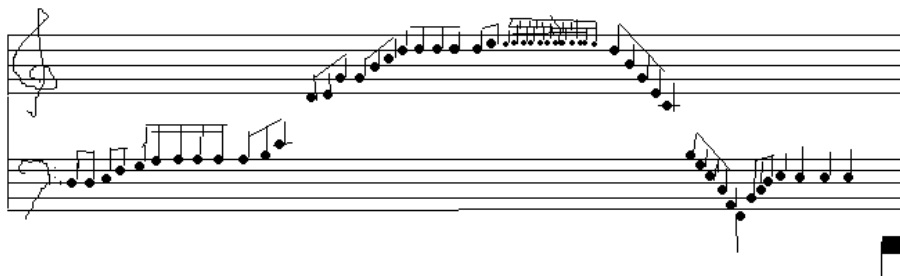
1. Execução O interprete opta por executar:



2. Grafia O compositor escreve:



2. Execução O interprete opta por executar:



APÊNDICE

Desta forma, poderíamos imaginar que haverá uma forte tendência de que qualquer interprete submetido a tal experiência venha a repetir elementos rítmicos e sonoros, quando se deparar com o mesmo tipo de escrita posteriormente na partitura. Não podemos perder de vista que temos uma espécie de ‘herança da repetição’ que nos é legada e permanece arraigada em nós, e que, começa a ser consolidada, ou antes, moldada, no Renascimento, logo após o período conhecido como Gótico, com as escolas Bolonhesas e Flamenga, onde se inicia os processos de “imitation”, que juntamente com a consolidação cada vez mais forte do tonalismo, com o acorde perfeito como base composicional, às vezes como ‘falso bordão’.

Somos, pois ‘animais que imitam’, que repetem. Esta característica se faz presente, não só na música ou nas artes em geral, ou mesmo na natureza, mas é uma condição do dia-a-dia, em atividades vulgares [no sentido de comum]. Assim como na obra de muitos compositores, notadamente na obra de Johann Sebastian Bach, existem relações de proporção como as do ‘número de ouro’, estas relações não estão apenas na natureza ou nas obras artísticas, mas se fazem presentes no nosso comportamento. No que diz respeito a outras artes, não é necessário chamar a atenção para as relações de simetria em grandes obras pictóricas. Mas pensemos no cinema. Ao assistirmos um filme de suspense [não confundir com mistério. Se necessário recorra-se à explicação da diferença dada por Alfred Hitchcock], podemos notar que o diretor não deixa a elucidação das coisas para os segundos finais, mas além de ‘preparar’ esta resolução como uma espécie de ‘cadência’, realiza-a (a resolução da cadência do filme), aproximadamente após os dois terços do enredo deixando uma ‘coda’ para depois desta resolução (adequando se esta medida à estrutura do cinema, pois o filme é uma obra que não tem a forma compacta de algumas músicas, o que não impede que existam ‘outras cadências’ dentro do filme, em menores proporções, assim com existem nas obras musicais). Assim os que assistem ao filme, embora muitas vezes já suspeitem ou mesmo tenham certeza de algum desfecho, serão levados até o momento adequado para que a impressão de simetria seja atendida e com isso o

efeito dramático possa ser o melhor possível. Ao aludirmos ao fato de que tais construções de expectativas estão inseridas nas mais banais e corriqueiras atividades do cotidiano, queremos demonstrar não só que estão nas artes (afinal o filme também é arte), mas levar esta análise a um plano mais comum ainda. Observemos nosso costume alimentar. Salvo exceções, estes costumes são comuns a uma grande parcela da população (as exceções seriam os acontecimentos aleatórios, e estes teriam, por assim dizer, de serem programados, pois a exceção é justamente a fuga à regra e para tal, como já observamos, há que se redobrar a atenção, e, conseqüentemente, o mais controlado é igual ao menos aleatório). Logicamente as variações existirão de acordo com a região do globo que estivermos e à cultura alimentar de cada povo. Mesmo assim, poderíamos arriscar dizer que a tendência de manter a mesma lógica proporcional é, se não uma unanimidade, é a da maior parcela de pessoas. Retornando a questão alimentar e sua propensão ao método, observemos um simples prato de comida diante de uma pessoa e apreciemos a maneira como ela se alimenta. Acho que conseguiremos observar que quase todos deixarão uma parte de uma iguaria de sua preferência para muito próximo do término da comida. No entanto, notaremos também que este pedaço da delícia escolhida não será degustado por último, mas quase por último, e uma pequena parcela de algo mais comum como o arroz e o feijão que a acompanha rematará definitivamente o prato, como se esta minúscula parte de comida mais comum fosse uma espécie de 'coda' a qual colocaria o ponto final na obra, (aqui o ato de se alimentar), e a degustação da última porção da parte mais saborosa antes deste arremate, o trecho exatamente colocado nos padrões da sequência Fibonacci. Se observarmos a nossa própria tendência de caminhar pelas mesmas ruas ao fazer determinado trajeto que repetimos sempre, do trabalho para a casa ou até a residência de um amigo, perceberemos os mesmos tipos de implicações. Outro caso ilustrativo de alto valor é pensarmos no enxadrista. Embora, no xadrez moderno poderá se botar tudo a perder com a quebra radical de uma forma de jogo lógico determinado pela resposta de Defesas X apropriadas a um tipo Y de Abertura, por não podermos ignorar certas posições variantes das respostas a estas Aberturas, não é de todo incomum encontrarmos muitas vezes grandes mestres do tabuleiro que se tornaram campeões mundiais em tempos passados (e não só nestes) ao "quebrarem" relativamente [e às vezes radicalmente] uma tendência de jogo já esperada como natural. Pode-se argumentar que estas questões levantadas são fruto de observações muito particulares e dependentes de uma predisposição para este tipo de análise. Entretanto parece que o contrário é que é o verdadeiro, ou seja, que estas colocações são o padrão e não a exceção, e, se este é o caso, não se poderia deixar de entender isso como forte evidência de que o natural é o 'não-aleatório', enquanto o 'aleatório' deve ser muito mais vigiado para se permitir a sua ocorrência, voltando assim aquela já referida conclusão de que se assim o é, perde-se, pelo contradito, o caráter de aleatoriedade. Concluimos pois, sem receio de errar, que música aleatória não existe.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Arquivo 84, 87, 88, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 259, 260, 261

Artes 5, 15, 65, 104, 105, 164, 165, 166, 167, 170, 172, 173, 174, 175, 180, 184, 185, 206, 248, 249, 257, 260

C

Cinema 5, 69, 90, 100, 164, 201, 202, 203, 206, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 226, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 240

Criação 5, 6, 15, 21, 22, 35, 40, 41, 58, 68, 79, 80, 82, 86, 88, 121, 150, 153, 168, 170, 171, 176, 177, 179, 184, 185, 186, 226, 232, 255

D

Discurso 11, 13, 63, 84, 97, 141, 152, 173, 186, 202, 203, 218, 219, 234, 236

E

Ensino 5, 7, 29, 64, 67, 70, 103, 104, 106, 112, 113, 116, 117, 122, 126, 127, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 168, 174, 183, 187, 188, 193, 199, 202, 207, 218, 263

Estudos Comparados 5, 7, 103, 105, 106, 112

F

Feminino 5, 6, 8, 1, 3, 4, 7, 8, 10, 21, 24, 27, 34, 37, 76, 140, 230, 233, 235, 239, 247

G

Gesto 7, 99, 100, 112, 116, 119, 120, 176, 181, 255

H

História 5, 6, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 18, 21, 22, 25, 29, 30, 32, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 45, 47, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 60, 62, 65, 66, 67, 70, 77, 84, 87, 90, 91, 92, 95, 97, 101, 103, 105, 107, 109, 110, 112, 114, 128, 166, 167, 168, 175, 176, 184, 186, 193, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 215, 217, 221, 222, 228, 229, 230, 236, 248, 249, 250, 252, 260, 261

L

Letras 5, 13, 14, 45, 47, 55, 56, 64, 77, 79, 88, 101, 114, 115, 134, 136, 137, 182, 246, 247, 249, 262, 263

Linguística 5, 116, 126, 128, 132, 135, 137, 138, 246, 263

Literatura 5, 6, 7, 1, 2, 3, 13, 15, 16, 17, 27, 30, 31, 32, 38, 41, 43, 44, 45, 47, 55, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 82, 87, 89, 90, 91, 95, 103, 104, 105, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 153, 166, 206, 207, 239, 246, 249, 260, 263

M

Mulheres 6, 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 71, 111, 117, 118, 120, 121, 125, 126, 140, 144, 146, 189, 210, 221, 224, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238

Música 5, 7, 21, 22, 82, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 183, 184, 186, 187, 188, 192, 193, 198, 199, 206, 210, 224

N

Negra 5, 6, 29, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 46, 48, 188, 222, 224, 228

Negritude 5, 29, 31, 44, 47, 53, 228

O

Ortografia 5, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137

P

Percussão 5, 7, 175, 176, 177, 181, 183, 184, 186, 190, 194

Perspectivas 5, 43, 64, 88, 101, 105, 126, 171, 219, 234, 253

Poesia 6, 16, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 81, 82, 88, 106, 108, 110, 112, 114, 182, 185, 249

Produção 5, 12, 15, 16, 29, 30, 31, 32, 35, 40, 46, 47, 60, 65, 77, 81, 82, 85, 89, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 100, 101, 120, 129, 130, 132, 135, 137, 140, 143, 172, 177, 179, 184, 202, 205, 206, 208, 218, 219, 231, 253, 260

Prosa 7, 16, 30, 45, 80, 81, 82, 89, 91, 96, 108, 110, 177

R

Redação 16, 132, 133, 135

Representação Identitária 201

Representação Social 201, 212, 213, 219, 227, 228

Resistência 5, 6, 26, 31, 38, 44, 45, 47, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 107, 111, 145

S

Saberes Científicos 5

U

Utopia 5, 6, 45, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65

V

Verbetes 5, 7, 123, 138, 139, 143

Vestibular 127, 133, 135

Violão 5, 7, 166, 168, 173, 174

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES E AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS SABERES CIENTÍFICOS 4

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 