


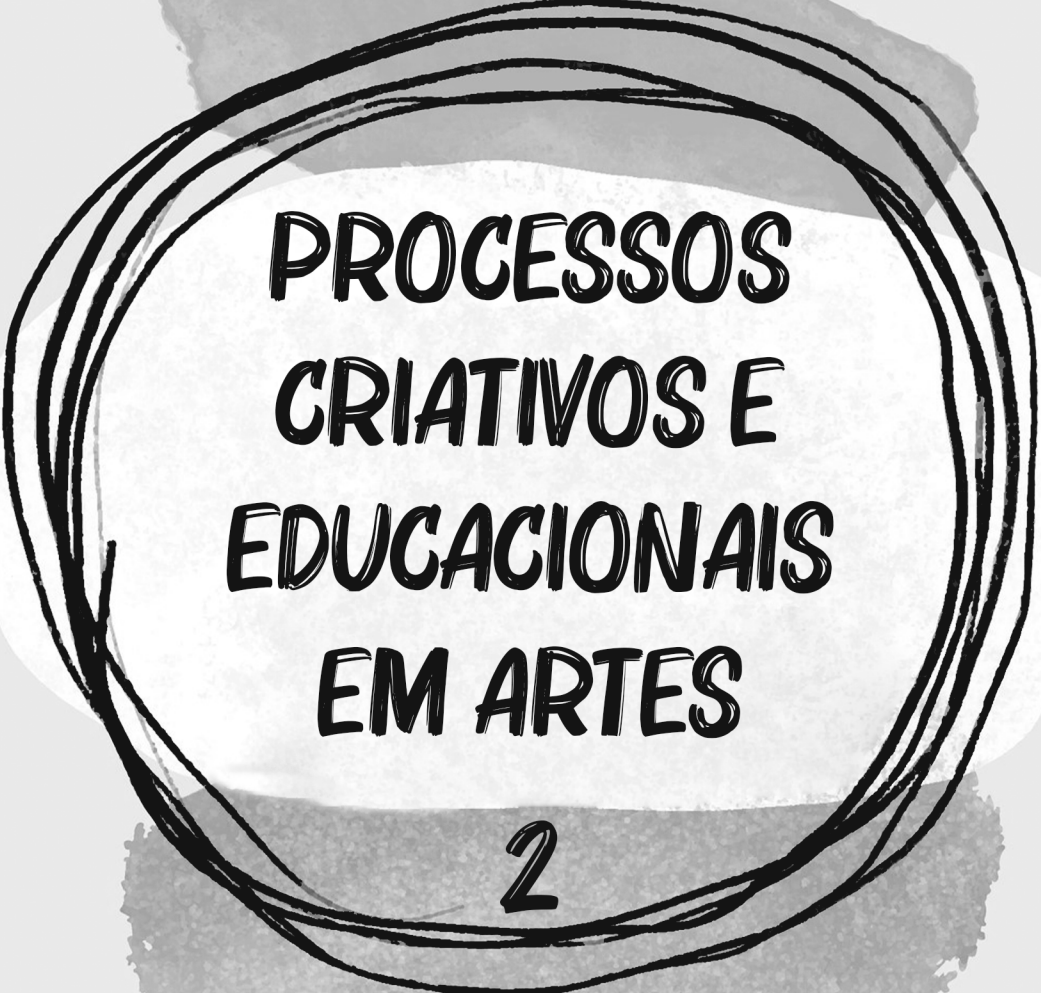
Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)



**PROCESSOS
CRIATIVOS E
EDUCACIONAIS
EM ARTES**

2

Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)



**PROCESSOS
CRIATIVOS E
EDUCACIONAIS
EM ARTES**

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 Cremona

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
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª 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. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale 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
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
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. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª 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
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª 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
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª 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
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlundo Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª 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
Profª Drª 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
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl 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
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª 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
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª 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
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª 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
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª 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
Profª 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. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª 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. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
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
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
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/UFGA
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 Fenomenología & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Lúvia 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
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª 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
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª 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
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª 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

Processos criativos e educacionais em artes 2

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Maria Alice Pinheiro
Correção: Giovanna Sandrini de Azevedo
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P963 Processos criativos e educacionais em artes 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 978-65-5983-002-2
DOI 10.22533/at.ed.022212604

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;

O processo de criar significa um processo vivencial (...) enriquece espiritualmente o indivíduo que cria, como também o indivíduo que recebe a criação e a recria para si. (OSTROWER, 1987, p.135)¹

Manifesta-se criativamente e artisticamente acompanha a evolução humana desde os tempos primórdios. Nesse sentido, a partir de suas mais variadas linguagens, a arte, bem como a produção artística se mostra um mecanismo de extrema importância para compreensão sócio histórica e cultural de um determinado período e sociedade.

Essas manifestações se mostram como uma ferramenta muito importante para formação dos sujeitos, tornando-os sensíveis as suas relações sociais e contribuindo, significativamente, para uma valorização de suas identidades culturais.

Para tanto, a coletânea **“Processo Criativos e Educacionais em Artes 2”** reuniu pesquisas, nacionais e internacionais, com temáticas variadas que tiveram em comum os eixos da Arte, Criação e Educação com o propósito de apontar aos leitores as possibilidades entorno da ampliação dos olhares sobre os mais variados aspectos, abordagens e desdobramentos sobre as questões acerca das técnicas e metodologias criativas e educacionais no campo das artes, sobretudo na contemporaneidade.

Os vinte e quatro capítulos que compõem essa coletânea possuem um caráter interdisciplinar, e conta com pesquisas atuais e com alto rigor científico de diversas áreas do conhecimento, ainda há contribuições de pesquisadores diversos, tornando-se fundamental e necessário para uma construção a respeito dos debates e das reflexões, a partir de distintas áreas do conhecimento, para que possamos dialogar sobre as questões em torno dos processos criativos e educacionais nos campos das artes.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela consolidação de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, dos Processo Criativos e da Educação.

A todos e todas, uma excelente leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

¹ OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
INTERSECÇÕES ARTE, CIÊNCIA, TECNOLOGIA: PESQUISAS E EXPERIMENTAÇÕES ACADÊMICAS	
Adriana Gomes de Oliveira Hugo de Andrade Tardivo Júlia Almeida Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.0222126041	
CAPÍTULO 2	16
PELA LINHA DO TREM: O COTIDIANO DA ESCOLA PÚBLICA E O SURGIMENTO DO PROJETO <i>FALE SOBRE MIM</i>	
Luiza Rangel Cordeiro	
DOI 10.22533/at.ed.0222126042	
CAPÍTULO 3	26
UMA LUZ PARA O CORPO: UMA METODOLOGIA DE ENSINO A PARTIR DE UMA PRÁTICA DE ENSINO-APRENDIZAGEM	
José Geraldo Furtado Gomes	
DOI 10.22533/at.ed.0222126043	
CAPÍTULO 4	33
LEITURA DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS: UM ESTUDO DE ESTRATÉGIAS	
Fábia Fagundes Pacheco Jocitiel Dias da Silva Bartira Zanotelli Dias da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0222126044	
CAPÍTULO 5	45
CORPO-OBJETO-OBRA: UMA EXPERIÊNCIA EM EXPANSÃO JUNTO À DISCIPLINA TÉCNICA DE MANIPULAÇÃO DE OBJETOS	
Julia Coelho Franca de Mamari	
DOI 10.22533/at.ed.0222126045	
CAPÍTULO 6	50
ARTE EFÊMERA: (IM)POSSIBILIDADE DE PATRIMONIALIZAÇÃO	
Maria Eduarda Rozario Nadja Carvalho Lamas	
DOI 10.22533/at.ed.0222126046	
CAPÍTULO 7	57
ARTESANIA DA CENA TEATRAL CONTEMPORÂNEA: TRABALHO IMAGINATIVO E AUTOFORMAÇÃO DOCENTE	
Maria Edneia Gonçalves Quinto	
DOI 10.22533/at.ed.0222126047	

CAPÍTULO 8	70
ATELIÊS/SEMINÁRIOS : O CASO DA ORIENTAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO GRUPO ATOS CULTIVADOS NO CONTEXTO DO PROGRAMA VOCACIONAL	
Talita Caselato	
DOI 10.22533/at.ed.0222126048	
CAPÍTULO 9	79
O <i>DESIGN THINKING</i> COMO ABORDAGEM EDUCACIONAL CONTEMPORÂNEA: POSSIBILIDADES NA ARTE-EDUCAÇÃO	
Bruna Nátali da Rosa	
Gisele dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.0222126049	
CAPÍTULO 10	93
O PROJETO ROCK E O GOSTO DOS ALUNOS	
Antônio José Pacheco Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.02221260410	
CAPÍTULO 11	103
O PARADOXO DO DEPOIMENTO	
Daniel Furtado Simões da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.02221260411	
CAPÍTULO 12	113
OS PRINCÍPIOS DA PESQUISA: UMA BUSCA POR MULHERES DRAMATURGAS EM MACAPÁ	
Juliana Souto Lemos	
Mariana de Lima e Muniz	
DOI 10.22533/at.ed.02221260412	
CAPÍTULO 13	123
CORPO NO MOVIMENTO DE CRIAÇÃO	
Gabriela Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.02221260413	
CAPÍTULO 14	128
PROCESSOS FORMATIVOS EM TEATRO MUSICAL NO ENSINO TÉCNICO: A EXPERIÊNCIA SENSORIAL QUE REVELA O ARTISTA MULTIPERCEPTIVO NO ALUNO-ATOR	
Fidelcino Neves Reis	
DOI 10.22533/at.ed.02221260414	
CAPÍTULO 15	140
EDUCAR COM CRIATIVIDADE: SER PÁSSARO OU CARNEIRINHO NA APRENDIZAGEM DA COMPOSIÇÃO MUSICAL	
José Augusto Neves de Moura	
Antônio José Pacheco Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.02221260415	

CAPÍTULO 16	154
CATEGORIAS E CRITÉRIOS PARA ANÁLISE DE DIFICULDADES MUSICAIS EM OBRAS ESCRITAS PARA PIANO	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260416	
CAPÍTULO 17	165
ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA <i>I SUÍTE BRASILEIRA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ</i>	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260417	
CAPÍTULO 18	178
ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA <i>II SUÍTE BRASILEIRA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ</i>	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260418	
CAPÍTULO 19	192
ANÁLISE DA DIFICULDADE TÉCNICA PIANÍSTICA NA <i>III SUÍTE BRASILEIRA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ</i>	
Júnia Gonçalves Santiago	
DOI 10.22533/at.ed.02221260419	
CAPÍTULO 20	204
BRASILIANAS <i>IV E V PARA PIANO</i> DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA	
Felipe Aparecido de Mello	
DOI 10.22533/at.ed.02221260420	
CAPÍTULO 21	220
IMPORTÂNCIA DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL	
Luiz Renato da Silva Rocha	
Rafael da Silva Rocha	
Roger da Silva Rocha	
DOI 10.22533/at.ed.02221260421	
CAPÍTULO 22	233
MÚSICA E INTERDISCIPLINARIDADE: AÇÕES PEDAGÓGICAS E REFLEXIVAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Andréia Miranda de Moraes Nascimento	
Julia Raquel Ismael Azzi	
Larissa Cristine Ladeia	
DOI 10.22533/at.ed.02221260422	

CAPÍTULO 23.....	241
A PRÁTICA DA DANÇA NA ESCOLA POR MEIO DO BALLE T CLÁSSICO E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O DESENVOLVIMENTO COGNITIVO DE CRIANÇAS DA EDUCAÇÃO INFANTIL	
Maria Laura Porto Calil Nayra de Souza Mothé Alvarenga Priscilla Gonçalves de Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.02221260423	
CAPÍTULO 24.....	253
ASPECTOS DA FOTOGRAFIA SURREALISTA: UM ESTUDO DE CASO	
Carolina Bento Safi Agnaldo Farias	
DOI 10.22533/at.ed.02221260424	
SOBRE O ORGANIZADOR.....	266
ÍNDICE REMISSIVO.....	267

CAPÍTULO 21

IMPORTÂNCIA DA TRANSCRIÇÃO MUSICAL

Data de aceite: 16/04/2021

Luiz Renato da Silva Rocha

Professor na Faculdade de Música do Espírito Santo
Vila Velha - ES
<http://lattes.cnpq.br/0280021954520363>

Rafael da Silva Rocha

ESCOLA BRITÂNICA
Rio de Janeiro - RJ
<http://lattes.cnpq.br/2263512828552308>

Roger da Silva Rocha

Faculdade de Música do Espírito Santo
Vila Velha - ES
<https://orcid.org/0000-0002-3792-7219>

RESUMO: A pesquisa a ser defendida terá como foco central analisar a importância das transcrições a partir do ponto de vista de compositores influentes como Bach. Pretende-se apresentar todo o levantamento sobre transcrição de músicas para que se acompanhe todo o processo, desde a criação até escrita. A base metodológica será um levantamento de literatura relacionado ao tema e transcrições das obras. Por fim, nas considerações finais procurou-se apresentar o resultado musical através das análises e processos de transcrições influenciadas pelas extensas interpretações de obras originais de grandes compositores, envolvendo principalmente aspectos pertencentes a outros ambientes musicais.

PALAVRA - CHAVE: Arranjo Musical. Transcrição

de Música. Partitura de Música. Composição. Adaptação de Musica.

ABSTRACT: The research to be defended will focus on analyzing the importance of transcriptions from the point of view of influential composers like Bach. It is intended to present the entire survey on music transcription so that the whole process can be followed, from creation to writing. The methodological basis will be a survey of literature related to the theme and transcriptions of the works. Finally, the final considerations sought to present the musical result through analysis and transcription processes influenced by the extensive interpretations of original works by great composers, mainly involving aspects belonging to other musical environments.

KEYWORDS: Musical Arrangement. Music Transcription. Music partiture. Composition. Music adaptation.

INTRODUÇÃO

Pesquisas sobre transcrições vem ganhando espaço e popularidade ao longo dos últimos anos, especialmente devido à sua facilidade de acesso como um componente inteligente dentro da música, o que poderá permitir as pessoas pesquisarem nos dispositivos atuais da Internet os trabalhos dos compositores, no caso as partituras.

Esta pesquisa terá como objetivo analisar a importância da transcrição musical, desde a composição, performance à improvisação que pode ser chamado de processo criativo da

música, porém, consciente. Portanto, a prática da transcrição em música mantém uma série de aspectos e características comuns. Nesta pesquisa, iremos buscar de forma exploratória alguns métodos que poderão estimular a análise crítica da transcrição musical iniciando por autores do período barroco como Bach até compositores russos como Stravinsky. Serão ainda discutidos alguns conceitos básicos para a compreensão do fenômeno da transcrição, como obra, originalidade, interpretação e autoria. Ainda assim, acredita-se que a transcrição de música pode levantar questões sobre certos conceitos básicos como o conceito de obra, de autoria e de interpretação. Mesmo desempenhando um papel importante para a compreensão musical, esses conceitos as vezes passam despercebidos no decorrer da formação dos músicos, ou seja, o que não é problemático e não gera discussão. Dessa forma, as universidades equivocadamente podem ter se esquecidos desses conceitos, pois existem autores dentro do próprio corpo acadêmico que até hoje direcionam para a formação especificamente de intérpretes e compositores.

No caso, a transcrição musical pressupõe a existência prévia de um trabalho identificável. A intenção do transcritor é transcrever esse trabalho para uma realização bem-sucedida na boa intenção onde é possível existir um trabalho transcrito bem feito. Neste ponto trivial vale a pena fazer a fim de distinguir casos de transcrição daqueles, como os seguintes, que em outros aspectos são muito semelhantes. A orquestração de *The Wedding* deu a Stravinsky muitos problemas. Ele escreveu o acompanhamento para os solistas vocais e coro primeiro para uma orquestra muito grande, depois para pianos, e finalmente para quatro pianos e percussão. Embora a versão final não duvida, semelhante e derivada das versões anteriores, não é um transcrição. Stravinsky teve dificuldades com a composição, mas o trabalho não foi finalizado até que a terceira versão fosse concluída (Isso permaneceria verdadeiro mesmo se Stravinsky tivesse disponibilizado o Versões recentes). A versão final não pode ser uma transcrição, pois não existe um trabalho escrito para se tornar uma transcrição.

Como as obras musicais não se referem apenas ao trabalho pessoal do compositor, os compositores geralmente não podem copiar suas próprias obras. Stravinsky transcreveu *Pulcinella* três vezes – em 1925 para violino e piano, em 1932 como *Suíte Italiana* para violoncelo e piano, e em 1933, também como *Suíte Italiana*, para violino e piano. Logo depois que Mozart percebeu um grupo de instrumentos de sopro que costumam ser tocados nas ruas, transcreveu, e outros compositores reduziram as obras para piano em orquestrais. A transcrição deve se afastar o suficiente do original para contar como um peça distinta e não apenas como cópia do original. Algum aspecto do original deve ser alterado na transcrição. Normalmente, há uma significativa alteração no meio para o qual o trabalho foi escrito. E, geralmente, uma mudança no meio envolve uma mudança na instrumentação (e as mudanças de nota consequentes nisto). É possível produzir uma nova peça por meio de uma mudança em instrumentação, porque a maioria das obras musicais são específicas do meio. Isto é um dos complexos de critérios de identidade em termos dos quais a Quinta

Sinfonia é a obra que é, e o fato de ter sido escrita para um padrão orquestra sinfônica (incluindo trombones e flautim). (Obras que não são obviamente específicos do meio, como *The Art of the Fugue*, de JS Bach, são raros). Na maior parte, a possibilidade de transcrição musical depende do fato de que pode-se escrever uma nova peça, preservando o conteúdo musical do original peça na qual a nova peça é baseada, alterando o meio pelo qual esses conteúdos são apresentados. Assim, uma obra orquestral pode ser transcrita para piano, ou banda de sopro, ou dueto de violoncelo, ou vice-versa.

A mudança de um meio musical para outro não pode ser alcançada mecanicamente ou mesmo automaticamente pela especificação de uma mudança na instrumentação. Não se transcreve um concerto para cravo apenas por riscar a palavra 'cravo' na partitura e substituindo-a pela palavra 'piano'. Embora uma mudança na instrumentação tenha sido especificada, os instrumentos são tocados de maneira semelhante e compartilham a participação na família dos instrumentos de teclado. A re-orquestração de Stravinsky de *Petrushka*, que envolveram reduções no número de partes do vento e alterações semelhantes, fornece um exemplo semelhante. Uma versão diferente da mesma obra foi produzida por Stravinsky e não há nenhuma cópia nela, pois a nova versão não contém alterações no meio, portanto, não difere muito do original e, portanto, não é uma transcrição.

Há pelo menos mais uma maneira de especificar uma mudança de instrumentação que não equivale a uma mudança de meio, ou seja, que a tentativa de mudança falha porque a especificação não é facilmente realizável. Por exemplo, é impossível transcrever composição orquestral no piano simplesmente transferindo as notas tocadas pela orquestra para os agudos e graves da pauta e especificando que a partitura gerada deve ser tocada no piano. É impossível para alguém escrever em um contexto específico até que alguém considere que um músico está envolvido e não precisa colaborar ou trabalhar naquele contexto. A transcrição criativa é polêmica entre tentar conciliar o conteúdo musical da obra original e as limitações e vantagens da mídia que não projetou o conteúdo.

O transcritor não pode se desviar do conteúdo original de acordo com o quanto ele se adequa ao meio que escreveu, não havendo regra alguma como base. Mas para que uma tentativa de transcrição falhe como resultado da modificação muito extensa do conteúdo musical do original é bem fácil. Não basta ao compositor transcrito usar a obra como modelo e reconhecer esse modelo na obra final. O compositor de 'arranjos', 'variações', e 'homenagens' faz isso sem produzir transcrições. O objetivo de uma tentativa de transcrição bem-sucedida é e ter uma fidelidade maior ao conteúdo musical original do que, por exemplo, uma tentativa bem-sucedida de escrever um conjunto de variações sobre o assunto de outras pessoas.

Uma tentativa de transcrição que falha através de sua falta de fidelidade ao conteúdo musical do poder original teria sido uma homenagem bem sucedida se as intenções do compositor fossem diferentes. Se a tentativa de transcrição for bem-sucedida e a transcrição alterar as notas do original, essas alterações não destruirão as configurações

que dão um caráter original, em vez disso, recriam dentro do meio para o qual a transcrição é escrita equivalente às configurações. (Mencione algumas das técnicas empregadas pelos transcritores, discutindo a criatividade envolvida na transcrição na terceira seção.)

Alguns exemplos ilustram a maneira como as transcrições devem ser ouvidas respeitando o conteúdo musical de seus modelos. A peça para piano de Debussy (de cerca de 1910) 'Homage to Haydn', balé de Stravinsky *The Fairy's Kiss*, baseado em A música de Tchaikovsky e as Variações Diabelli de Beethoven, baseadas na música de Diabelli, tudo teria sido um fracasso se tivessem sido concebidos como transcrições, porque eles se afastam muito de suas fontes para contar como transcrições dessas fontes. Cada uma dessas obras reconhece a origem de sua inspiração musical, mas continua a recompor e decompor o conteúdo musical de seu fonte (de uma forma perfeitamente apropriada para ser uma homenagem, um arranjo ou um conjunto de variações, mas de uma forma que não teria sido apropriada para a realização de uma intenção de produzir uma transcrição). Em contraste, as orquestrações de peças para piano de Chopin reunidas como o balé *Les Os silfetos* são devidamente contados como transcrições porque visam e conseguiram preservar o conteúdo musical de seu modelo. Porque eles são tão fiel aos originais, que não é impróprio que a obra seja atribuída a Chopin. (Na verdade, os nomes dos transcritores que colaboraram no trabalho não são amplamente conhecidos.) Dois outros exemplos de transcrição se aproximam ao risco de fracasso em ser mais aventureiro. *Suite No. 4* de Tchaikovsky, Op.61, conhecido como 'Mozartiana', transcreve para orquestra música de (ou atribuída a) Mozart. Nesse caso, a orquestração é tanto tchaikovskiana quanto mozartiana. Ainda mais interessante é *Pulcinella* de Stravinsky. Stravinsky faz mais do que recompor e orquestrar a música de Pergolesi, simplesmente acrescenta. Mas ele faz isso com um leve toque, com o objetivo de adicionar uma "borda" ao som em vez de recompor a música de Pergolesi. Portanto, embora *Pulcinella* tenha um som parecido com o de Stravinsky, ninguém associado a Pergolesi, torna o trabalho mais como uma transcrição do que qualquer outra coisa. É uma obra de Pergolesi / Stravinsky, não apenas de Stravinsky.

A transcrição pode ter um uso pedagógico usada no ensino e domínio da orquestração, do contraponto e da harmonia. As atividades de transcrição proporcionam aos alunos uma experiência direta e prática que não pode ser obtida facilmente com materiais musicais. Transcrevendo para orquestra uma peça para piano que já é uma transcrição de uma obra orquestral, o aluno consegue comparar seus esforços com o do compositor. A principal motivação para JS Bach e Mozart são as transcrições de obras de Vivaldi parecem ter sido pedagógicas.

O 'mercado' para usos pedagógicos da transcrição sempre foi muito limitado, no entanto, pode explicar o número de transcrições produzidas. Mais uma função importante da transcrição era tornar as obras musicais mais prontamente disponíveis do que estariam em sua forma original. Obras eram transcrito para os instrumentos comumente encontrados em casa, o que explica a popularidade do *Intabulierung* (para alaúde) no século XV e

do piano transcrições no século XIX. (Além dos custos e inconvenientes causados pela orquestra que organiza aulas de treinamento e ensaio para cantores de ópera, corais, companhias de balé e solistas de concerto, também é motivo de algumas transcrições para piano das partes orquestrais de óperas, obras de coral, balés e concertos). Para ouvintes que se interessam por música e podem ver o trabalho de compositores que tanto apreciam, torna então a transcrição valiosa e pode fornecer muitas oportunidades.

Na verdade, é improvável que a prática da transcrição alcançou a importância que tem feito se não fosse o caso de servir esta função socialmente útil. No entanto, é óbvio que não podemos explicar a continuação do interesse em transcrições apenas desta forma pragmática. A peça orquestral de Stokowski transcrição de Tocata e Fuga em Ré menor de Bach para órgão, BWV 565, provavelmente é menos acessível que o original, mas não é menos interessante ou valioso como uma transcrição desse fato. Uma consideração ainda mais impressionante é que a tecnologia tornou as apresentações musicais mais prontamente disponíveis do que nunca. Rádios, gravadores, toca-fitas, torna as apresentações de uma grande variedade de músicas acessíveis a um grande público. Isto é, mais fácil agora de ouvir música, aprendendo como apertar um botão do que aprendendo como tocar piano. Se a transcrição for como uma tradução - rejeite o manuscrito original se possível - essas mudanças técnicas prejudicarão nosso interesse e apreciação pela transcrição. Portanto, se a transcrição apenas nos atrai como meio de obter a obra original e não como um direito próprio, não teremos mais que nos preocupar em ouvir ou copiar a transcrição. Sugere-se que as transcrições musicais sejam consideradas como tendo valor intrínseco e não meramente 'pobres substitutos para a coisa real'.

Uma razão para valorizar uma transcrição por si só pode ser para a habilidade composicional demonstrada pelo transcritor. Mas tal interesse em uma transcrição não explicaria como ela é avaliada como uma transcrição; o fato da obra ser uma transcrição é incidental a esse interesse. Também por ser uma transcrição do trabalho que seria relevante, no entanto, o foco recaiu na habilidade de composição do transcritor como um transcritor na adaptação do conteúdo musical do original para o meio no qual a transcrição foi escrita. Mas, embora tal interesse possa emprestar uma transcrição de um valor por si só, não explica em geral porque a atividade de transcrição deveria continuar a ser de relevância e valor. Admirando a habilidade demonstrada por um mestre em alguma atividade não exige de forma alguma que se admire essa atividade.

A transcrição é uma criativa atividade de uma forma que a gravação e a cópia não são. É inevitável que o transcritor apresente o conteúdo musical do original a partir de uma perspectiva, embora apresentando-os de uma forma fiel, visto que aqueles conteúdos são filtrados por um meio diferente. Porque uma transcrição é mais do que uma mera cópia de seu modelo, reflete sobre seu modelo através da forma como re-apresenta seu modelo. Uma transcrição não pode deixar de comentar o original em re-apresentar o conteúdo musical do original, então uma transcrição convida, considera e compara o original. A

transcrição não é apenas valorizada para tornar o conteúdo musical do modelo mais fácil de obter, mas também para enriquecer nossa compreensão e apreciação das vantagens e desvantagens do modelo.

A transcrição envolve a interpretação de a obra do compositor por um transcritor que fica entre o compositor e sua ou seu público. Além disso, o objetivo do transcritor é recriar fielmente o obra do compositor. Nestes aspectos, o papel do transcritor não é diferente de um intérprete da obra do compositor. Além disso, o desempenho, como a transcrição, necessariamente envolve uma intenção apropriada e a reconhecível preservação do conteúdo musical da obra. Desempenho e transcrição leva fidelidade às idéias musicais gravadas do compositor como uma de seus objetivos primários e, em ambos os casos, a realização deste objetivo requer o exercício da iniciativa criativa. Porque as transcrições podem ser mais ou menos fiéis, como performances, eles podem ser avaliados por seu grau de autenticidade. A autenticidade da transcrição é um conceito relativo que desempenha um papel na lacuna entre a transcrição quase irreconhecível e a transcrição pode proteger completamente o conteúdo musical da peça original, simplesmente porque está em conformidade com as características do meio em que foi transcrita. Embora tanto o transcritor quanto o executante tomem fidelidade à especificação do compositor como um de seus objetivos principais, o transcritor é menor constrangido do que o executor na busca desse objetivo. A base para isso mostra uma discrepância, o que não é difícil de discernir. O compositor é capaz de expressar em um notação musical e suas intenções quanto à forma do trabalho que deve ser realizado em virtude de seu conhecimento das convenções de notação, compartilhado com os músicos que executam o compositor. De acordo com essas convenções, alguns dos compositores expressam a melhor das intenções e são mais determinantes do que deve ser na realização determinante do trabalho em performance. E, de acordo com essas convenções, outras das intenções expressas do compositor são apenas recomendatórias (e não determinante). Um desempenho idealmente autêntico é aquele que é fiel ao que é determinado na notação musical de acordo com as convenções adequadas à interpretação dessa notação. Em contraste, o transcritor trabalha em um meio diferente daquele usado pelo compositor e mesmo assim nem sempre é possível, no meio da transcrição, duplicar o que é determinante na pontuação da obra a ser transcrita. Recursos que estão facilmente presentes em um meio podem não estar presentes em outro meio. Considerando que o intérprete pode dar o seu melhor para concretizar a ideia musical do compositor ao apresentar a partitura fielmente, e o escriba tem mais licenças para deixar a partitura do compositor na tentativa de apresentar a ideias de uma forma que leve em consideração o meio para que estão sendo transcrito.

SISTEMA DE NOTAÇÃO MUSICAL

Até hoje, a transcrição parece ter relação com a etnomusicologia, o tema encontrou resistência e Hood o chama de problema da crônica de 1893. Francis Taylor Piggott (1893) disse sobre a música japonesa:

...and although I think that Western notation is capable of expressing these phrases to one who has already heard them, I feel a little uncertain whether their more complicated forms could be set down in it with sufficient accuracy to enable a stranger to interpret them satisfactorily. (PIGGOTT apud HOOD 1983, p. 85)

No entanto, alguns argumentos apóiam o uso de sistemas de notação ocidentais para representar música não ocidental. Muitos estudiosos até questionam a universalidade das notas ocidentais para os ocidentais.

Por exemplo, Reid (1977: 416) questionou o que acontece com colegas nas ciências sociais e naturais, que nunca tiveram a oportunidade de aprender a ler símbolos ocidentais quando confrontados com símbolos ocidentais em pesquisas de etnomusicologia. Hood também criticou severamente o uso do sistema de notação musical ocidental em músicas não ocidentais, oferecendo três soluções para o problema da transcrição musical, as quais ele chama de Hipkins Solution, Seeger Solution e Laban Solution. Em suma, o primeiro sistema pode ser entendido como usando a notação êmica sem transcrever o sistema ocidental. Uma outra solução encontra-se nos aparelhos de transcrição eletrônica, desde a Phonophotography de Metfessel, ao Melógrafo, de Charles Seeger. Além das soluções apresentadas, tem-se o The Laban Solution, sendo o que o autor acreditava ser o futuro para o problema da transcrição musical.

Ao escolher uma representação específica para representar um objeto sonoro, não se deve considerar apenas suas vantagens e desvantagens, pois o destinatário da informação compreenderá verdadeiramente a representação, pois o sucesso do texto reside na sua compreensão pelo destinatário do conteúdo.

TRANSCRIÇÃO DE MÚSICA NO PERÍODO BARROCO

No período barroco, a música Italiana difundiu-se rapidamente por toda a Europa, tendo passado também pela mesa de trabalho de Johann Sebastian Bach, que sabemos ter-se interessado por alguns dos numerosos concertos de Vivaldi, transcrevendo-os para cravo, instrumento este que nunca escolheu para solista de concertos. Curiosamente, a primeira experiência direta de Johann Sebastian Bach (1685-1750) no tratamento da matéria orquestral propriamente dita foi transcrever e adaptar para órgão concertos instrumentais de outros compositores. É necessário levar em conta a primeira parte do instrumento musical. A rigor, as primeiras cantatas não merecem ser classificadas como música instrumental.

Estas transcrições foram efetuadas por Bach durante a segunda estada em Weimar (1708-1717). Bach mudou-se para esta cidade como Hoforganist, mas, passado pouco tempo, desempenhava também o cargo e as tarefas de Kammermusicus, tendo ascendido a Konzertmeister em 1714, com o conveniente lugar logo abaixo do Kapellmeister Drese, segundo consta no documento de nomeação. Durante muito tempo, pensou-se que essas transcrições se desviam ao desejo de Bach de aprofundar a forma e a essência do concerto orquestral, mas estudos recentes indicam que foram fruto de uma encomenda do jovem príncipe de Weimar Johann Ernst (1696-1715).

Durante a segunda estada em Weimar (1708-1717), e por encomenda do jovem príncipe Johann Ernst (1697-1716). Bach escreveu e adaptou para órgão concertos instrumentais de outros compositores. Este trabalho, que, mais do que uma transcrição, se pode considerar uma reelaboração, foi a primeira experiência direta do músico no tratamento da orquestra.

Se, como parece, esta teoria, está correta, essas transcrições de Bach datariam do período de 1713 a 1715. Trata-se de duas séries, transcritas para órgãos e para cravo. A primeira é constituída por cinco concertos, correspondentes aos números 592-596 do Thematisch-Systematisches Verzeichnis der Musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach, de Wolfgang Schmider, dois sobre concertos originais do príncipe Johann Ernst de Weimar e três sobre concertos de Antonio Vivaldi. A série de cravo contém um total de dezesseis peças, sete das quais se baseiam em obras de Vivaldi, uma em Alessandro Marcello, uma em Benedetto Marcello, uma em Giuseppe Torelli, três no príncipe Joahnn Ernst, uma em Telemann e duas num autor desconhecido. Correspondem aos números 972-987 do BWV. Bach voltou, mais tarde, a esta prática das transcrições, mas naquela altura interrompeu-a.

Nesse momento prévio ao século XVIII, a música era socialmente considerada como uma *ars mechanica*, ou seja, um artesanato, e seu aprendizado se dava de maneira similar aos demais ofícios exercidos nas sociedades de corte europeias. Sendo assim, não possuindo status de Grande Arte, a música geralmente era ensinada primeiramente no ambiente doméstico e seu aprendizado estava estreitamente ligado à tradição familiar: tal condição pode ser verificada na existência das várias famílias de músicos profissionais (ELIAS, 1995). No entanto, se as condições sociais de aprendizado e vivência musical, se transformaram significativamente durante o século XVIII na Europa, a cópia de partituras à mão foi uma prática que persistiu durante mais tempo, sendo possível encontrá-la com alguma regularidade ainda no século XX. Sendo assim, era comum que os aprendizes de composição se inserissem no meio musical como copistas de música, atividade que, apesar de ter um estatuto considerado menor, era exercida inclusive com fins pedagógicos, visto que assim os jovens compositores poderiam ter um contato mais íntimo com a poética musical dos compositores já consagrados e aprenderiam, com isso, técnicas de composição. Um exemplo disso é Hector Berlioz (1803-1869), que mesmo tendo nascido mais de um século depois dos compositores barrocos acima citados, interessava-se em copiar partituras que considerava

obras-primas, como, por exemplo, a Sinfonia 9, de Beethoven, com objetivo de aprender com esta música a arte da composição dos “grandes mestres” (Cf. BERLIOZ, 2000).

Em duas versões para cravo e para órgão, BWV 595 e 984, aparece uma composição original. É importante sublinhá-lo, porque nem nestas nem noutras composições que transcreveu Bach se limitou a fazer uma reprodução mais ou menos exata do original, antes compondo obras novas, pessoais. De fato, na peça a que nos referimos, aumentou a versão para órgão em dezesseis compassos em relação à de cravo, a fim de obter um resultado mais espetacular do efeito eco, que não se podia conseguir naquele. Mas pelo menos relativamente às edições conhecidas, as mudanças introduzidas por Bach são, por vezes, tão profundas, no que toca à tonalidade das obras, ao desenvolvimento melódico e temático que se chegou a pensar que os arranjos de Bach se basearam em cópias dos originais diferentes das edições definitivas. E nos casos em que se mantém mais fiel ao original fá-lo apenas porque assim se adapta melhor ao instrumento para que realize a transcrição.

Portanto, em geral, tomando um dos maiores e mais importantes gênios da música dentro do período barroco (Bach), a transcrição seria uma nova escrita dos modelos musicais com objetivos didáticos quando submete um estudante às dificuldades das músicas originais, como a forma, harmonia e contraponto.

Evidentemente, não se trata de acreditar que as distribuições dos instrumentos pelas partes (por exemplo: qual tipo de viola deve tocar a voz mais aguda etc.) eram completamente aleatórias no período em que a instrumentação não era especificada em partitura. Essas especificações eram realizadas tendo como base as tradições e os costumes locais da execução do repertório, além da própria limitação de tessitura natural de cada instrumento. Contudo deve-se ressaltar que a especificação instrumental, própria da revolução proporcionada por Monteverdi e alguns outros compositores, possibilitou a complexificação do léxico musical, que foi fundamental posteriormente quando surgiram formações instrumentais ainda maiores (HARNONCOURT, 1988).

COMPOSITORES DO SÉCULO XX

Desde os meados do século XIX alguns compositores como Liszt e Wagner já vinham presentindo o esgotamento da linguagem musical baseada no sistema tonal, que foram consolidados no século XVIII por Johann Sebastian Bach e Jean-Philippe Rameau.

Liszt, em sua última fase criativa, realizou várias experiências buscando novas formas de organizar as estruturas musicais e, a partir de Tristão e Isolda, a música de Wagner parecia romper os limites finais do sistema tonal.

Para escapar ao que era considerado como uma crescente inadequação deste sistema aos anseios expressivos da época, os compositores passaram, na construção de

suas obras, a dar cada vez mais importância a parâmetros como o ritmo, os motivos cíclicos e o timbre. É mesmo possível afirmar que, com a introdução de novos instrumentos e o rápido aprimoramento dos antigos, a orquestra foi, durante o século XIX, um dos campos mais férteis para a expansão das ideias musicais, adquirindo assim uma importância cada vez maior para nova produção musical.

Nos dois últimos decênios do século surgiram estilos como, por exemplo, os de Debussy, Scriabin e Strauss, em que os compositores, sem abandonar completamente a tonalidade, organizaram o discurso musical por meio de estruturas harmônicas estranhas ao sistema tonal, tais como os modos medievais e as escalas pentatônicas, ou então mediante o uso de contrastes e de combinações tímbricas originais, bem como de um tratamento mais livre e menos tradicional das dissonâncias.

Alvorecer do novo século, cada uma das grandes escolas buscou um caminho próprio para sair da crise sistêmica em que se encontrava a linguagem musical europeia. A história da música orquestral durante a primeira metade do século XX seria escrita tanto pelo desenvolvimento específico de cada uma das escolas quanto pela interação de algumas de suas características.

AS INFLUÊNCIAS DE COMPOSITORES RUSSOS

Com apresentação, em 1910, de *O Pássaro de Fogo* em Paris, pela companhia de balé de Sérgio de Dhiagilev, o nome de Igor Stravinsky surgiu como uma nova estrela no cenário mundial. A música deste discípulo de Rimsky-Korsakov voltaria a causar sensação no ano seguinte com o novo balé, *Petruska*, para, em 1913, escandalizar o público parisiense com o balé *A Sagração da Primavera*.

Esta triologia de música para balé, com seus ritmos bárbaros, as suas melodias exóticas e uma orquestração de um colorido vivo e brilhante, colocou o compositor na vanguarda da criação musical da época e mostrou ao mundo a importância da escola russa de composição.

Autor prolífico e polêmico, que incorporou ao seu estilo musical os mais diversos elementos, como folclore russo, o jazz, aliado às técnicas de composição mais modernas, Stravinsky estabeleceu novos padrões estéticos e influenciou uma parte significativa da produção musical contemporânea. Além das obras tipicamente russas, como os três balés mencionados, e obras posteriores, como a ópera *Mavra* e o balé *Les Noces*, ele experimentou novas formas, com a música teatral de *A história do soldado*, para voz e instrumentos solistas, e seu concerto para piano e instrumentos de sopro. Por outra ótica, em seu período neoclássico, Stravinsky utilizou várias formas históricas da música renascentista e barroca, como *Monumentum* (pro Gesualdo di Venosa) e balé (*Pulcinella*), inspirados na música de Pergolesi.

Sergey Prokofiev foi o outro aluno formado pela escola de Rimsky-Korsakov a

causar um forte impacto no mundo musical da primeira metade do século. Enquanto ainda estudava no Conservatório de São Petersburgo, publicou composições como as duas primeiras sonatas e os dois primeiros concertos para piano, obras muito criticadas na época por fugirem aos cânones formais. Em 1914, Dhiagilev encomendou-lhe um balé que teve apresentação cancelada pelo advento da Primeira Guerra Mundial. Esta composição permanece, contudo, no repertório orquestral com o título de Suíte Scita. Sua primeira sinfonia, conhecida como Sinfonia Clássica, foi escrita em 1917. Nesta obra, o compositor fez uma brilhante paródia do estilo de Haydn e inaugurou o uso de formas neoclássicas que iria caracterizar boa parte de sua obra instrumental. Sua produção para orquestra inclui sete sinfonias, além de cinco concertos para piano, dois para violino, dois para violoncelo e uma Sinfonia Concertante.

Prokofiev foi um dos pioneiros da composição de trilhas sonoras para cinema. Sua música para os filmes Alexander Nevsky e Ivan, o Terrível, coloca esse gênero em um patamar muito elevado, o primeiro deles transformado em cantata sinfônica coral e permanece no repertório atual de concertos sinfônicos.

O terceiro compositor notável desta escola foi Dmitri Shostakovich. Formado também pelo Conservatório de São Petersburgo, ele se consagrou internacionalmente em 1926, aos 20 anos de idade, com a apresentação em Moscou de sua primeira sinfonia. Entusiasta da revolução de 1917, ele resolveu consagrar sua produção musical aos ideais do socialismo soviético. Entretanto, após ver suas óperas O nariz e Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk violentamente criticadas e retiradas de cartaz, ele se voltou para a música instrumental, produzindo 15 sinfonias, concertos para piano e violino e um grande número de composições para filmes.

Considerado por muitos musicólogos como um dos mais importantes do século XX, o conjunto da obra de Shostakovich combinou elementos musicais das diversas nacionalidades soviéticas com influências de compositores ocidentais, como Mahler e Alan Berg, para criar um estilo pessoal extremamente original, no qual os timbres orquestrais, ora em cores vivas, ora em tons sombrios, dão um caráter altamente dramático ao discurso musical.

Além dos três compositores citados acima convém acrescentar nomes de alguns contemporâneos seus como Aram Katchaturian e Dmitri Kabalevsky e de sucessores como Alfred Schnittke e Rodion Schedrin, cuja produção, tanto lírica quanto instrumental, contribuiu para afirmar historicamente o merecido prestígio da escola russa de composição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, tentamos explicar a atividade de transcrição musical que pertence à criação artística. Compositores e arranjadores, em particular, enfrentam muitos problemas, especialmente na formação dos grupos com novos instrumentos. Eles não querem deixar

de lado as características tonais de diferentes funções do instrumento.

Nessa busca pelo entendimento da importância das obras contemporâneas, procuramos demonstrar a importância da prática de transcrição e arranjo musical influenciadas pelas extensas interpretações de obras originais de outros compositores, envolvendo principalmente aspectos pertencentes a outros ambientes musicais. Nessa perspectiva, desde que se torne uma prática inerente ao processo de composição, é possível verificar se a transcrição pode determinar uma nova atitude estética. Ademais, parece que a marca do estilo de transcrição existe no material transcrito e se torna um produto complexo, pois contém as marcas de direitos autorais do compositor e do autor original da transcrição da música.

Portanto, são vastas as contribuições dos compositores perpassando pela processo de adaptação quanto da criação tornando o processo de transcrição importante também como ferramenta técnica e eficaz. Assim, a transcrição tornou-se uma prática extremamente importante, pois fornece uma biblioteca de repertórios.

No entanto, transcrever é uma prática muito comum hoje em dia. Ao contrário do que se pensa, a composição do repertório original produzido recentemente para grupos de jazz (como quartetos ou quintetos) não descartou a possibilidade de produzir transcrições para grupos maiores (como quartetos). Com base nas descobertas, vários compositores se dedicaram à produção dessa maneira.

Com base nisso, ao analisar como a transcrição musical acontecia, viu-se que dentro do contexto existia um processo de adaptação da obra que poderia assim sofrer modificações e novas releituras nesse processo. Do ponto de vista estético, o ponto básico levantado ao mesmo tempo desta proposta é acreditar que a transcrição deve respeitar as características do timbre do instrumento e prestar atenção na formação encontrada no grupo, para não prejudicar o equilíbrio sonoro da música da transcrita.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Cravo. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br>. Acesso em 28 de maio, 2010.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e amarelo em preto e branco**: as impressões do choro no piano brasileiro. Dissertação de Mestrado. PPGM/UEC, Campinas, 1999.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas Militares no Brasil: Difusão e Organização entre 1808-1889**. Dissertação de Mestrado. PPGM/USP, São Paulo, 2006.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza. **O Grupo Brasil e a música do Maestro Duda para quinteto de metais**: Uma abordagem interpretativa. Dissertação de Mestrado. PPGM/UniRio, Rio de Janeiro, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons**: caminhos para uma nova compreensão musical. Trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HOOD, Mantle. 1983. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill.

HORNBOSTEL, Erich M. *von and Otto Abraham*. 1909. "Vorschläge für die Transkription Exotischer Melodien", SIMG, xi.

JAIRAZBHOY, Nazir A. 1977. "The 'Objective' and Subjective View in Music Transcription." *Ethnomusicology* 21 (2): 263-74.

MOTA JUNIOR, Pedro Francisco. **dois estudos de caso do trompete no choro: flamengo de bonfiglio de oliveira e peguei a reta de porfírio costa**. 2011. 92 f. **Monografia (Especialização)** - Curso de Mestrado em Música, Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/AAGS-8T7NNX/disserta_ao_pedro_mota.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 set. 2016.

REID, James. 1977. "Transcription in a New Mode." *Ethnomusicology* 21 (3): 415-33.

SEEGER, Charles. 1977. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

SZENDY, Peter (org). *Arrangements, dérangements: La transcription musicale ajord'hui*. Les Cahiers de l'Ircam. Paris: Ircam, Centre Pompidou, 2007.

UNES, Wolney **Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete**. Goiânia: Editora da UFG, 1998 (Coleção Quíron, Série Ars n.1).

QURESHI, Regula Burckhardt. 1987. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis." *Ethnomusicology* 31 (1): 56-86.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Anablume, 2000.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Ações Pedagógicas 8, 233

Alunos 7, 2, 3, 6, 8, 10, 11, 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 30, 31, 34, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 203, 223, 233, 234, 237, 238, 239, 241, 245, 246, 250

Arte 5, 6, 7, 1, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 20, 24, 32, 35, 37, 42, 44, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 73, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 97, 100, 109, 111, 121, 123, 130, 131, 138, 139, 151, 153, 155, 227, 228, 233, 234, 235, 239, 240, 245, 251, 252, 266

Arte-Educação 7, 79, 80, 83, 84, 91

Artesanato 61, 62, 227

Artesania 6, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 69

Artes Visuais 7, 8, 50, 56, 59, 70, 71, 72, 80, 84, 237, 238, 239, 266

Artista 7, 22, 53, 54, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 71, 73, 85, 106, 128, 129, 130, 132, 138

Ateliês 7, 70, 76

B

Ballet 9, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 252

Brasil 8, 15, 19, 35, 52, 70, 71, 80, 81, 88, 91, 105, 114, 115, 117, 118, 121, 122, 176, 191, 203, 208, 209, 231, 236, 239, 243, 244, 251, 252

Brasileira 8, 24, 25, 114, 115, 121, 164, 165, 166, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 183, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 199, 202, 203, 204, 205, 206, 215, 218, 231, 252

C

Cena Teatral 6, 57, 58, 59, 60, 63, 66, 69

Ciência 6, 1, 2, 6, 7, 8, 14, 15, 24, 49, 57, 58, 67, 69, 72, 119, 130, 266

Composição Musical 7, 99, 140, 141, 142, 143, 144, 149, 150, 206, 211, 219

Corpo 6, 7, 3, 20, 23, 24, 26, 28, 29, 45, 46, 47, 48, 49, 60, 62, 64, 67, 106, 115, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 132, 138, 139, 221, 244, 245, 246, 248, 250, 251, 252, 266

Corpo-Objeto-Obra 6, 45

Cotidiano 6, 16, 19, 20, 23, 27, 30, 35, 37, 51, 64, 245

Criação 5, 7, 13, 22, 23, 24, 28, 31, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 78, 80, 83, 84, 86, 90, 91, 105, 106, 111, 114, 123, 124, 126, 127, 130, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 178, 192, 193, 210, 220, 229, 230, 231, 235,

236, 244, 246

Criança 1, 17, 23, 40, 101, 135, 136, 141, 143, 145, 150, 152, 213, 214, 234, 236, 241, 242, 243, 245, 246, 248, 249, 251

Criatividade 5, 7, 20, 31, 36, 68, 69, 80, 81, 91, 98, 100, 140, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 166, 179, 193, 223, 235, 245, 246, 248, 250

Cultura 15, 27, 35, 50, 52, 58, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 96, 98, 121, 142, 155, 165, 178, 192, 235, 244, 245, 266

D

Dança 9, 21, 26, 28, 31, 45, 46, 49, 59, 111, 122, 123, 127, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 138, 139, 142, 152, 187, 199, 208, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252

Desenvolvimento 9, 8, 14, 31, 34, 36, 45, 79, 80, 81, 88, 91, 93, 94, 95, 97, 100, 105, 113, 116, 119, 130, 132, 143, 144, 145, 148, 149, 182, 228, 229, 233, 234, 235, 236, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 249, 250, 251

Design 7, 1, 7, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 90, 91, 92, 150, 266

Docente 6, 34, 46, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 86, 89, 241

Dramaturgia 23, 60, 61, 104, 105, 107, 113, 114, 115, 118, 121

E

Educação Infantil 8, 9, 233, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 250, 251

Educar 7, 140, 236, 241, 242, 243

Efêmera 6, 50, 52, 55

Ensino 6, 7, 1, 10, 16, 18, 19, 21, 22, 26, 28, 31, 33, 34, 38, 42, 43, 44, 45, 72, 73, 79, 80, 81, 83, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 119, 128, 129, 131, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 167, 194, 223, 235, 236, 239, 242, 243, 244, 245, 249, 266

Ensino-Aprendizagem 6, 26

Escola 6, 9, 1, 7, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 33, 39, 40, 43, 45, 46, 49, 73, 74, 79, 80, 84, 86, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 121, 128, 131, 133, 140, 143, 144, 145, 146, 150, 229, 230, 235, 236, 237, 239, 241, 242, 244, 245, 247, 249, 251, 252

Escola Pública 6, 16, 19, 20, 22, 80

Estratégias 6, 23, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 59, 83, 94, 97, 100, 128, 129, 148, 149, 213

Experiência 6, 7, 6, 10, 11, 13, 20, 23, 24, 25, 28, 34, 37, 39, 43, 45, 47, 57, 62, 64, 67, 68, 72, 80, 84, 87, 89, 92, 104, 105, 110, 128, 129, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 143, 149, 176, 190, 203, 223, 226, 227, 233, 234, 236, 248, 250

Experiência Sensorial 7, 128, 129, 138

Experimentações 6, 1, 58, 64

F

Formação 5, 16, 27, 43, 45, 46, 48, 57, 60, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 80, 81, 83, 84, 94, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 113, 114, 117, 119, 126, 128, 129, 131, 138, 145, 151, 181, 221, 230, 231, 233, 235, 236, 243, 245, 246, 250, 252

H

História em quadrinhos 39, 237, 238

I

Imaginação 57, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 69, 80, 138, 238, 246, 249, 250

Interdisciplinaridade 8, 14, 233, 237, 266

M

Metodologia 6, 26, 32, 38, 52, 119, 247, 248

Movimento 7, 9, 12, 19, 22, 24, 30, 46, 47, 48, 49, 52, 66, 71, 89, 104, 108, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 137, 138, 139, 149, 157, 164, 168, 170, 176, 181, 186, 191, 195, 203, 237, 238, 245, 246, 249, 252

Mulheres 7, 18, 65, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 122

Música 8, 11, 18, 20, 21, 30, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 163, 164, 165, 172, 176, 178, 180, 183, 187, 191, 192, 194, 199, 203, 204, 205, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 215, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240

Musical 7, 8, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 163, 165, 166, 167, 176, 178, 179, 183, 188, 190, 192, 193, 195, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 237, 238

O

Objetos 6, 3, 5, 6, 27, 45, 46, 48, 51, 61, 109, 110, 134, 135, 234

P

Patrimônio 50, 51, 55, 56, 235

Pesquisa 7, 7, 9, 16, 22, 23, 24, 25, 34, 35, 38, 39, 44, 46, 47, 48, 50, 51, 55, 57, 58, 60, 66, 68, 69, 72, 73, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 88, 89, 101, 106, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 128, 130, 131, 132, 134, 147, 150, 163, 166, 176, 179, 193, 204, 205, 220, 221, 230, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 266

Piano 8, 65, 115, 132, 133, 154, 155, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 201, 203, 204, 205, 207, 208, 211, 217, 218, 221,

222, 223, 224, 229, 230, 231

Prática 6, 9, 10, 16, 19, 22, 25, 26, 28, 30, 31, 33, 35, 44, 45, 48, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 73, 74, 75, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 95, 98, 99, 105, 114, 127, 132, 138, 142, 148, 155, 167, 194, 215, 221, 223, 224, 227, 231, 236, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 249, 250

Processos Criativos 2, 5, 9, 68, 72, 150

Processos Formativos 7, 128

Projeto 6, 7, 1, 7, 9, 11, 14, 16, 19, 21, 23, 31, 47, 59, 68, 72, 90, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 132, 152, 217, 233, 236, 237

S

Seminário 48, 70, 71, 74, 75, 252

T

Teatro 7, 16, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 57, 58, 59, 60, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 139

Técnica 6, 8, 24, 39, 45, 46, 47, 52, 60, 62, 68, 80, 104, 109, 111, 128, 131, 154, 163, 165, 166, 176, 178, 179, 190, 191, 192, 193, 194, 203, 231, 243, 245

Tecnologia 6, 1, 2, 7, 8, 9, 14, 15, 57, 58, 72, 92, 224, 266

Trabalho 6, 7, 13, 16, 20, 22, 23, 24, 30, 31, 33, 46, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 138, 140, 146, 147, 154, 155, 163, 166, 167, 176, 178, 179, 180, 190, 192, 202, 205, 211, 215, 216, 217, 218, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 241, 242, 243, 246, 247, 248, 250, 266

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

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

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

PROCESSOS CRIATIVOS E EDUCACIONAIS EM ARTES

2


 **Atena**
Editora

Ano 2021

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

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

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

PROCESSOS CRIATIVOS E EDUCACIONAIS EM ARTES

2

 **Atena**
Editora

Ano 2021