

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

Gabriela Cristina Borborema Bozzo  
(Organizadora)

 **Atena**  
Editora  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

Gabriela Cristina Borborema Bozzo  
(Organizadora)

Atena  
Editora  
Ano 2022

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



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****Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

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. 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 Miranilde 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



## Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões 3

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Yaidy Paola Martinez  
**Indexação:** Amanda Kelly da Costa Veiga  
**Revisão:** Os autores  
**Organizadora:** Gabriela Cristina Borborema Bozzo

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões 3 / Organizadora Gabriela Cristina Borborema Bozzo. - Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0298-5

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.985221507>

1. Linguística. 2. Letras. 3. Artes. I. Bozzo, Gabriela Cristina Borborema (Organizadora). 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](http://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; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



## APRESENTAÇÃO

O livro *Linguística, letras e artes: ressonâncias e repercussões 3*, apresenta, em seus treze capítulos, diferentes pesquisas nos campos linguístico, literário e artístico, com trabalhos que cortejam o título do volume. Esse reúne às artes as letras e a linguística, visando alcançar possíveis repercussões e ressonâncias, o que acontece, de fato, nos estudos selecionados para compô-lo.

Assim, há trabalhos que apresentam, como *corpus*, produções artístico-literárias de Yuyi Morales, Glenn Ringtved e Ricardo Azevedo, no capítulo que aborda as narrativas sobre morte para crianças. Temos, ainda, a arte latino-americana como objeto de estudo, além da obra de Cecilia Paredes. Há, também, o cortejo de um curta-metragem de Roberto Ribeiro e Fernando Alves, além de uma investigação sobre o mito originário do *ikwasiat*. Por fim, contempla-se também o filme *A origem dos guardiões* como *corpus* nessa coletânea.

Outrossim, temos trabalhos que têm como *corpus* a gramática da Língua Portuguesa, seja cortejando sua função no ensino de leitura na língua materna, abordando também a investigação da disputa por originalidade das primeiras gramáticas espanholas e portuguesas. Por fim, há os trabalhos que contemplam a semântica, a implementação da BNCC em sala de aula e o funcionamento de discursos políticos.

Portanto, o livro de que falamos colabora para o enriquecimento não só dos campos da literatura, do cinema e das artes, como também da linguística, da gramática e do ensino. Em outras palavras, é uma rica contribuição para as Ciências Humanas e abre caminho para formação de novos conhecimentos para graduandos, graduados, pós-graduandos, pós-graduados, professores e a todos que se interessem pelas diferentes abordagens metodológicas que atravessam o universo das humanidades nesse volume.

Gabriela Cristina Borborema Bozzo

## SUMÁRIO

### **CAPÍTULO 1..... 1**

#### A FINITUDE EM TEXTOS NARRATIVOS PARA CRIANÇAS

Regina Chicoski

Luana Talita Gomes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215071>

### **CAPÍTULO 2..... 17**

#### AS PRIMEIRAS GRAMÁTICAS: DISPUTAS PELA ORIGINALIDADE

Cinthia Aparecida Lemes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215072>

### **CAPÍTULO 3..... 29**

#### A GRAMÁTICA COMO FERRAMENTA PARA O ENSINO DE LEITURA: REFLEXÕES SOBRE O ENSINO DE LÍNGUA MATERNA

Walisson Dodó

Denise Santos Fernandes

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215073>

### **CAPÍTULO 4..... 46**

#### MAFALDA: REPRESENTAÇÃO FEMININA E INTERTEXTUALIDADE

Francisco Rangel dos Santos Sá Lima

Vivianne Caldas de Souza Dantas

Daniela Katêrine de Oliveira

Mirna Maria Félix de Lima Lessa

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215074>

### **CAPÍTULO 5..... 54**

#### A NOÇÃO DE VAGUEZA E POSSÍVEIS OPERAÇÕES DE LINGUAGEM EM SALA DE AULA

Antônio Carlos Gomes

Bruno Henrique Castro de Sousa

Roberta de Oliveira Tropiano Barros D'ávila

Rudner Merotto Di Rubim

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215075>

### **CAPÍTULO 6..... 77**

#### IMPLEMENTAÇÃO DA BNCC: A IMPORTÂNCIA DO PROFESSOR PARA A CONCRETIZAÇÃO DAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NAS SALAS DE AULA

Márcia Moreno

Paulo Fioravante Giaretta

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215076>

### **CAPÍTULO 7..... 88**

#### MIMETISMOS E ENCOBRIMENTOS COMO MODO DE RESISTÊNCIA CONTRA A

MESMIDADE DO “EU”, NA SÉRIE “PAISAJES”, DE CECILIA PAREDES

Karine Perez

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215077>

**CAPÍTULO 8..... 97**

DAS VANGUARDAS À GLOBALIZAÇÃO: A ARTE LATINO-AMERICANA E A BUSCA POR IDENTIDADE

Tatiana Carence Martins

Aurélio Ferreira da Silva

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215078>

**CAPÍTULO 9..... 104**

O ABANDONO DE CRIANÇA EM LIXÕES: UMA ANÁLISE SOCIO-SEMIÓTICA DE ASPECTOS SOCIOCULTURAIS NA LINGUAGEM FÍLMICANA AMAZÔNIA

Rosanne de Castelo Branco

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.9852215079>

**CAPÍTULO 10..... 116**

UM FILME EM DOIS TEMPOS: A MEMÓRIA COMO SÍMBOLO CONCEITUAL

Ana Maria Ferraz de Matos Mendes

Felipe Eduardo Ferreira Marta

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150710>

**CAPÍTULO 11 ..... 130**

OMITO DE ORIGEM DO *IKWASIAT*: CONSIDERAÇÕES SOBRE ARTE E CONHECIMENTO

Heidi Soraia Berg

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150711>

**CAPÍTULO 12..... 147**

O FUNCIONAMENTO DOS DISCURSOS POLÍTICOS

Rita de Cássia Constantini Teixeira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150712>

**CAPÍTULO 13..... 158**

DESVELANDO E ANALISANDO PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO INTERPRETATIVA DO CANTOR

Lucila Tragtenberg

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.98522150713>

**SOBRE A ORGANIZADORA..... 169**

**ÍNDICE REMISSIVO..... 170**

## DESVELANDO E ANALISANDO PROCESSOS DE TRANSCRIÇÃO INTERPRETATIVA DO CANTOR

Data de aceite: 04/07/2022

**Lucila Tragtenberg**

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/  
Brasil

**RESUMO:** A criação na interpretação vocal será abordada sobre o desígnio da transcrição (Campos, 2006). Buscaremos também aqui, desvelar alguns dos aspectos dos processos criativos de cantores brasileiros da música erudita ocidental, ao realizarem suas interpretações da *Canção de Amor* de Villa-Lobos. Discutiremos alguns dos 43 tópicos retirados dos relatos de entrevistas que realizamos com cinco cantores brasileiros atuantes no cenário musical nosso e internacional, para nossa tese de doutorado. Para tanto, traremos à reflexão recursos sobre o processo de criação artística da *Crítica de Processos* de Salles (2011) e da metodologia de *redes da criação* (Salles, 2006). Foi possível encontrar recorrências nas ocorrências de sensações, imaginação, memória e percepção por parte dos cantores entrevistados, assim como, diversidades nestes mesmos quesitos, com relação à interpretação da *Canção de Amor*, que puderam ser desvelados e trazidos à luz, contribuindo para a bibliografia acerca dos processos criativos dos cantores, quase inexistente até o momento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Criação, Transcrição, Canto, Interpretação.

**ABSTRACT:** Creation in vocal interpretation will be approached about the design of transcreation

(Campos, 2006). We will also seek here to unveil some of the aspects of the creative processes of Brazilian singers of western erudite music as they perform their interpretations of Villa-Lobos's *Song of Love*. We will discuss some of the 43 topics taken from the interview reports that we conducted with five Brazilian singers working on our international music scene for our doctoral thesis. For that, we will bring to the reflection resources about the artistic creation process of Salles *Process Criticism* (2011) and the methodology of *creation networks* (Salles, 2006). It was possible to find recurrences in the occurrences of sensations, imagination, memory and perception on the part of the singers interviewed, as well as, diversities in these same questions, with respect to their interpretation of the *Song of Love*, that could be unveiled and brought to light, contributing to the bibliography about the creative processes of the singers, almost nonexistent so far.

**KEYWORDS:** Creation, Transcreation, Singing, Interpretation.

### 1 | INTRODUÇÃO

Iniciamos nossa pesquisa no doutoramento em *Processos de criação nas mídias* na PUC-SP, com o objetivo de investigar os processos de criação da interpretação vocal realizada por cantores da música erudita ocidental. Ao longo da pesquisa, foi se tornando clara a configuração destes processos como transcrições vocais. Discutiremos aqui a dimensão da transcrição no trabalho interpretativo do cantor, trazendo à discussão

alguns dos quarenta e três tópicos de seus processos criativos que puderam ser retirados das entrevistas que realizamos com eles sobre suas interpretações da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, a fim de iniciar o seu desvelamento. Como apoio teórico traremos recursos da Crítica de Processos e da metodologia de redes de criação, ambos de Cecilia Salles (2010, 2006).

## 2 | TRANSCRIÇÃO VOCAL

A tradução compreendida como transcrição, neologismo criado pelo poeta e tradutor Haroldo de Campos, participa da ampla discussão que envolve tradução e criação já desenvolvida no âmbito da tradução literária. Tendo em vista seus paralelos com a questão da criação implicada no trabalho do cantor na área musical, o âmbito indicado é assim trazido a fim de contribuir com as reflexões sobre criação e interpretação vocal.

Tal como o tradutor, o cantor não se encontra restrito como tributário de traduzibilidades semânticas constituintes de dicionários. Confirmando esta noção, o tradutor, escritor e ensaísta Boris Schnaiderman indica a inexistência de “faixas semânticas” entre línguas diversas: “O que sucede é que não existe entre uma língua e outra o que poderíamos chamar de ‘faixas semânticas’” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 26), resultando na impossibilidade de redução semântica do texto. Portanto, será preciso refletir a seguir, sobre as naturezas constituintes da transcrição.

Discutir os processos de criação da Interpretação em sua dimensão de transcrição, alça, inicialmente, um espaço do ‘indefinível’ à questão. Em movimento contrário à discussão de intérprete como executor (termo que não inclui a dimensão da criação), algumas noções do ensaísta Albercht Fabri são evocadas:

... “toda tradução é crítica, pois nasce da deficiência da sentença”, de sua insuficiência para valer por si mesma. “Não se traduz o que é linguagem num texto, mas o que é não-linguagem”. (FABRI apud CAMPOS, 2006, p. 32).

Boris Schnaiderman indica ainda um tipo de precisão no trabalho da tradução, a ‘precisão de tom’, que “requer uma preocupação com o efeito artístico e certa leveza, que implica, não raro, em relativa liberdade quanto à semântica pura e simples.” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 31).

Se parte ainda, da assertividade de Paulo Ronái, segundo Haroldo de Campos, de que “a impossibilidade teórica da tradução literária implica a assertividade de que tradução é arte.” (CAMPOS, 2006, p. 34).

A centralidade do que se quer trazer é tratada de modo bastante claro pelo poeta, considerando a tradução de textos criativos como uma criação de caráter recíproco, implicado em autonomia, de algum modo. E insere a questão na tradução da fisicalidade, materialidade da tradução “do próprio signo”. Ressalta-se a questão de que o significado, “o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da

empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal.” (CAMPOS, 2006, p. 35, grifo nosso).

A transcrição afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca como comentado acerca de um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua força estética como obra e que, em sua nova língua pode também ser observada, na nova criação.

Desse modo, considerando a intraduzibilidade da partitura, por um lado, e as “balizas semânticas” (os elementos ali grafados) por outro, o campo da transcrição na Interpretação vocal se abre para aspectos mais amplos que um comportamento de uma reprodução simples de ideias do compositor pudesse indicar.

Nos encontros que se seguirão com os cantores no próximo item, será possível entrar em contato com múltiplas possibilidades oferecidas pela partitura, mas note-se, não quaisquer, as que possam advir da estrutura e organização oferecidas ao cantor. O que se verifica é um dialogismo de criações preme de um continuum infinito em seu caráter semiótico, fronteiras sempre móveis com trocas constantes, reinventadas em um movimento tradutório de transcrições mestiças.

Cabe iniciar a investigação desses estados perguntando: como se daria essa situação em relação à criação musical proposta pela partitura?

Especificando ainda mais quanto ao aspecto de criação da transcrição presente na Interpretação, em um primeiro momento o cantor se encontra com a criação da composição musical, algo que lhe é “oferecido”, ou como se possa também compreender, algo que se força sobre ele.

As diversas relações tradutórias em transcrição que vão sendo estabelecidas pelos cantores com os elementos musicais/poema grafados na partitura da *Canção de Amor* possuem, ao menos, duas instâncias de similaridade entre eles. Estas dizem respeito ao que se pode e não se pode reconhecer facilmente, audivelmente, nas interpretações dos cantores, quanto aos elementos presentes na partitura.

O movimento tradutório nesse contexto diz respeito a transcrições realizadas por parte dos cantores a partir da notação grafada na partitura, com instâncias que compreendemos como similaridades direta e indireta.

No que há de evidentemente similar, uma similaridade direta transcrição na Interpretação vocal com os elementos da partitura - e, portanto, mais facilmente reconhecível por outros que não o próprio cantor -, são os aspectos evidentes grafados na partitura, ou seja, as alturas, ritmos, dinâmicas e andamentos (em que pese parte de sua indeterminação), as palavras do poema que se fazem reconhecíveis no fluxo sonoro vocal. Estes aspectos serão ainda reconhecíveis nas incontáveis interpretações da peça que venham a ser realizadas. Invariantes que guardam algum grau de isomorfismo, retomando

a citação de Haroldo de Campos:

Teremos, como quer Bense, em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos são isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. (CAMPOS, 2006, p. 34).

No que a criação da interpretação vocal apresenta de similaridade indireta em relação aos elementos da partitura, concerne às imagens criadas, percepções, sensações corporais, emoções, sentimentos vividos pelos cantores em seus modos diversos. Ela se refere ainda às possíveis 'histórias' por eles criadas que agenciam memória e imaginação, envolvendo suas percepções, sensações, emoções, sentimentos, abduções e outros raciocínios lógicos, pertencentes aos processos de transcrição dos elementos da partitura, em interações com a vitalidade e presença próprias à corporalidade humana, que para além de suas generalidades, evidencia a singularidade de cantor.

Entretanto, as duas instâncias não são separáveis nos processos de criação da interpretação. Elas estão imbricadas de modo tal, em reciprocidade intrínseca configurada na transcrição do cantor a partir dos elementos grafados na partitura, que foram aqui diferenciadas apenas com a função de facilitar a visibilidade dos aspectos criativos na transcrição vocal.

A partitura da composição musical "entra", por sua vez, no jogo configurado como reciprocidade, ao possibilitar uma diversidade de interpretações em função de sua natureza semiótica, de notação como representação e não como código.

Assim, é possível compreender a diversidade de interpretações mestiças da *Canção de Amor* nas quais se reconhece, sem fusões, a composição musical e a interpretação transcritiva do cantor, cuja fragilidade estética se faz presente estando mantidas sempre as possibilidades de novas gerações criativas nesse trânsito relacional permanente. Tanto os signos da partitura se oferecem em constantes e diversas possibilidades, quanto a instância semiótica do signo cantor lhe constitui em um estado de permanente mutabilidade, configurado ainda como agente comunicativo.

O movimento tradutório abarca, ainda, um "movimento de tradução intersemiótica" (SALLES, 2011, p. 118), evidente no encontro com os signos escritos na partitura e menos evidente, para outros que não o cantor, na interação dos aspectos não explicitamente musicais/texto, como as imagens, percepções, emoções e construções lógicas que conectam música, texto e dimensão cênica com gestual, possivelmente iluminação e uma ambientação cênica, como se observa em uma tendência atual para realização de recitais.

As poucas anotações realizadas na partitura pelos cantores - como o desenho de óculos e os círculos realizados por uma soprano entrevistada em volta dos andamentos chamando sua atenção para as suas presenças - participam da realidade na qual:

o artista, muitas vezes recorre a outras linguagens como elementos auxiliares do percurso. São códigos pessoais, como por exemplo, uso de flechas ou

determinadas formas geométricas que passam a ter um determinado valor naquele processo para aquele artista. (SALLES, 2011, p. 124).

Desse modo, refletir sobre movimento tradutório nos processos transcriativos na interpretação vocal no âmbito deste trabalho, significa também discutir acerca dos elementos envolvidos nessa tradução intersemiótica, que conta com os elementos grafados na partitura, informações das redes histórico-culturais que a circundam, assim como ao compositor e ao cantor enquanto criador/transcriador, decifrador de signos, sujeito semiótico, ele mesmo signo e instância de semioses. Significa também o sujeito percebido implicado em elementos oferecidos na partitura e suas invariantes. No encontro com a partitura, há uma pluralidade destes elementos, um verdadeiro universo a ser criado em transcrições.

### 3 | CANTORES E AS TRANSCRIÇÕES DA *CANÇÃO DE AMOR*

Foram entrevistados cinco cantores brasileiros de excelência, atuantes no cenário brasileiro e internacional, o tenor Fernando Portari, o baixo-baritono Licio Bruno, as sopranos Rosana Lamosa, Adelia Issa e Ruth Staerke, acerca de suas interpretações da *Canção de Amor* de Villa-Lobos, tendo como guia a abordagem da partitura da peça. Assim, foram abordados todos os elementos musicais grafados na partitura e eles evocaram também, informações históricas-culturais e biográficas referentes ao compositor e aos cantores e à aspectos gerais da interpretação vocal.

Iniciaremos pela abordagem de tópicos transcriadores referentes à *Seção A* da *Canção* (o início desta seção coincide com a entrada da voz na *Canção de Amor*):

#### **Articulação vocal, poesia e abdução**

Focalizando possíveis elementos oferecidos pelo poema da *Canção*, é relevante notar como a compreensão que Adelia Issa teve da frase inicial *Sonhar na tarde azul do teu amor ausente* - “eu já senti de cara” (em suas palavras) - lhe trouxe informações acerca de como deveria interpretar o trecho, a partir do que lhe foi fornecido na partitura e, ao mesmo tempo, percebido e examinado por ela, rapidamente:

Adelia Issa: No caso da poesia, ela tem uma parte que é descritiva, fala do sentimento mas, ela fala da tarde azul, o teu amor ausente... ela tem muitas situações, e nessas situações assim... não definidas. Então para mim, sempre ligada ao texto, eu já senti de cara que para dizer esse tipo de coisa eu teria que fazer uma melodia muito legato, para transmitir um sonho “sonhar na tarde azul do teu amor ausente”, é o sentimento, meio de saudade, meio melancólico talvez. (Tragtenberg, 2012, p. 124)

Ao que parece, essa situação de ter examinado os elementos invariantes do texto e uma hipótese, ainda que rapidamente, pode se referir aos raciocínios utilizados naquele momento, no processo criativo da soprano. O raciocínio indutivo a teria levado à descoberta da melhor articulação vocal (abdução, categoria de pensamento criada por C. S. Peirce,

que é responsável pela introdução de elementos novos ao pensamento).

Os elementos fornecidos pelo texto, compreendidos pela soprano como “situações não definidas”, referiam-se às descrições da tarde azul e do tipo de amor ausente. Desse modo, o legato, com sua fluidez e leveza sonora, parece ter sido selecionado no repertório de conhecimentos da soprano como o modo de articulação do fluxo vocal para o trecho, relacionado à qualidade de vagueza (tarde azul e amor ausente) e ao caráter de imaterialidade inerente ao sonho.

Essa vagueza foi relacionada a sentimentos específicos (saudade e melancolia) que foram interconectados ao fluxo de voz em legato (bem ligado).

A indicação de andamento (velocidade) indicado como *Lento* nesta seção, outra invariante oferecida, corroborou sua compreensão do trecho em uma instância de nostalgia. Que se note que a palavra usada foi “senti”:

Adelia Issa: Então eu senti que eu devia fazer isso muito... e até por isso que veio esse ritmo muito lento, uma forma lenta, uma forma que transmitisse uma certa nostalgia também, aliás a peça toda é muito nostálgica, então esse lento, o legato... (Tragtenberg, 2012, p. 125)

## **Pausa, ritenuto e distanciamento**

Os indicadores de pausa, silêncio e duas indicações de velocidade da peça (um tempo *Lento* e *ritenuto*) junto ao texto, trouxeram a Licio Bruno a noção de um alargamento espacial para a realização de algo diverso da Introdução, a ambientação de sonho:

Licio Bruno: essa pausa, que inclusive a gente vai vendo, a primeira nota além de ser *Lento*, tem o *ritenuto* na primeira nota: SOOOOONHAAAAAR NA TARDE AZUL. Aí começa o *Lento* a tempo, mas o sonhar, o sonho é uma coisa que ele precisa desse espaço, ele precisa estar, ele já está distanciado. (Tragtenberg, 2012, p. 125)

A partir da interconexão entre o andamento (velocidade) lento, a primeira nota que se inicia também mais lenta do que seria normalmente e a palavra sonhar, Licio Bruno transcreveu um espaçamento um tanto etéreo, próprio aos momentos de sonho, fora da realidade, um distanciamento desta. Espaço dessa forma concretizado, aberto, necessário para a vivência do sonhar e que vem por esses meios a ser estabelecido. Por isso sua frase “ele já está distanciado”, pois através destes elementos interagentes nesta relação, foi construída a distância do sonhar.

Ruth Staerke apresentou uma gestalt bastante clara da forma da peça e se referiu de modo sintético à ela, juntamente com os sentimentos ali compreendidos: a peça apresenta dois momentos. O primeiro é sonhar na tarde azul como “um começo de tudo”, e depois, um momento ansioso, nervoso, como “miolo” da peça. ‘Miolo’ porque é seguido, segundo ela, por uma “placidez” que se constitui na atmosfera da última seção, a *Seção A’* (esta repete a maior parte dos elementos musicais da *seção A*, com exceção do andamento *Lento* que se modifica e passa à *Molto Lento*, do poema, que possui frases diversas às da *seção A* e

de seus compassos).

As indicações da forma da peça, muito claras para a soprano, vieram já conectadas a aspectos de expressão, emoções e sentimentos. Tal relação indica uma característica de Ruth, já conhecida no meio musical, a de ser reconhecidamente uma cantora expressiva. Em entrevista à cantora lírica Janette Dornellas, Ruth explicitou que desde pequena essa característica foi manifesta:

Ruth Staerke: Busquei aperfeiçoamento com o tempo. Fiz cursos com diretores com o Sérgio Brito e vários outros. Já, desde criança, eu tinha essa qualidade de atriz naturalmente. É um dom, mas também pode ser trabalhado. Não conheço nenhuma escola de preparação cênica para cantores nem para diretores de ópera no Brasil. (DORNELLAS, 2012).

Novamente, ao oferecer uma gestalt de modo rápido e fácil da forma musical da peça, já relacionada a aspectos de expressão, é possível se verificar no processo criativo de Ruth que as relações entre as indicações musicais/texto e expressividade vieram a possuir uma intimidade enfática singular. Mais adiante, em *Mediação criadora, canal e sentimentos*, será possível entrar em contato com outros exemplos dessa intimidade que a caracterizam em seus valores e crenças presentes em seu projeto poético.

Quanto a aspectos de expressão relacionados a possíveis respirações nesta seção, Rosana Lamosa se utilizou de apenas uma grande respiração na marcha ascendente e em seu trecho subsequente, aos quais acompanha o texto *Suportar a dor cruel com esta mágoa crescente*. É preciso ressaltar que a realização das respirações implica, diretamente, na dimensão expressiva da peça, pois são elas que vão delimitar o tamanho da frase a ser cantada e com isto, o que será cantado e de que modo será agrupado ou separado. Elas se revelam elementos de articulação sonora e expressiva, sua delimitação implica em uma criação expressiva também. Em *Fisicalidade, organicidade e expressão* será discutida a questão da corporalidade implicada e sua relação com a expressividade no fluxo sonoro cantado.

A finalidade desse grande arco sonoro para Rosana Lamosa, a necessidade de chegar ao final da frase sem respirar foi associada a de dizer um sentido expressivo que lhe é importante para o processo de transcrição da peça:

Rosana Lamosa: Mas eu penso, quando vem essa coisa aflita [a marcha ascendente], de ir para a frente. De terminar, de dizer o que eu quero dizer: lalarararan essa mágoa crescente. (Tragtenberg, 2012, p. 127)

A passagem da *Introdução* para o início da *seção A* foi transcrita por Fernando a partir de aspectos relacionados com um conflito (referido por ele também para o todo da peça). É possível verificar o crescimento de uma rede transcriadora tecida nas relações entre as indicações na partitura de invariantes e variantes da música e texto, interagentes a aspectos de sensação e imaginação desde sua referência ao início da peça, à *Introdução*, seguida da *seção A*:

Fernando Portari: O início dela [a *Introdução*], ela sugere uma coisa que não vai ser. Parece que vem, mas não vem, ele acorda assim, mas repousa [Introdução e seu final]. E aí, já a primeira palavra sonhar na tarde azul já é de um lirismo, já a palavra aí ajuda a você criar um tempo que não existe, quer dizer, um tempo que não tem pulso. Ele veio cheio de pulso aqui, TARIRARIDORIDADIDODIDATITATITUMPLOM [cantarola a Introdução tocada em andamento rápido. A partir daí ele perde... a música suspende, o tempo suspende. (Tragtenberg, 2012, p. 127 )

Fernando Portari: A própria progressão da música TARI, TARAA, TATIDADIRARI [cantarola suportar a dor cruel com essa mágoa] e repousa novamente. Ela tem um conflito dentro dela, minha sensação. (Tragtenberg, 2012, p. 127)

O conflito indicado por Fernando diz respeito a sua compreensão do que seja vivenciado pela persona da canção em seu todo, que já lhe parece presente na *Introdução* instrumental da peça.

Seria a oscilação entre um estado de sonho, sem pulso, “sublimado” como nomeia, e outro, de realidade, do estar acordado. O primeiro foi relacionado ao final da *Introdução* (cuja indicação é um ritmo de longa duração seguido de um *ritenuto* que retarda ainda mais a velocidade do trecho) e foi associado pelo tenor a uma suspensão do tempo na peça, tornando-se, assim, melífluo. As palavras iniciais do poema também foram relacionadas a esse estado etéreo. O segundo se refere ao desenho rítmico-melódico vigoroso da *Introdução* e à marcha ascendente da *seção A*.

Fernando Portari: ... que o cara, a pessoa quer ir, mas não tem... prefere sonhar, e aí é como se tivesse um drama dentro dessa vida. Desse momento dele, mas ele cria um contraponto entre o drama, uma coisa vivida, e uma coisa sublimada. A música o tempo todo... Ele deu uma acordada, aí ele mergulha de novo naquela coisa meio etérea, e a música ela mais ou menos, caminha por aí. (Tragtenberg, 2012, p. 128 )

Do item *Aspectos intrínsecos à Interpretação* traremos dois tópicos retirados dos relatos dos cantores nas entrevistas realizadas:

### **Mediação criadora, canal e sentimentos**

Ruth Staerke relacionou uma ‘escuta atenta’ do cantor - de indicações de possíveis elementos musicais do acompanhamento instrumental junto ao texto - ao que seria para ela, uma ‘missão’ do intérprete:

Ruth Staerke: Tem que prestar atenção nessas coisas, porque a beleza está toda aí, implícita. Cabe à gente descobrir. Acho que essa é a missão do intérprete. A gente não tem mais os compositores... Quando a gente interpreta uma composição de um compositor vivo, às vezes até o próprio compositor, já conversei [com eles], eles ficam até surpresos de como o intérprete tirou do papel aquilo que eles puseram e como consegue arrancar do papel e trazer coisas na emoção que o próprio compositor nem havia pensado. Já aconteceu, antes, um compositor já me disse isso, que ele põe ali no papel e de repente o intérprete vem e descobre coisas que ele mesmo não tinha ainda descoberto. Então é a missão do intérprete, é descobrir. Tirar do papel e jogar

para o público. Porque você está tirando do papel, passando por você, pelo seu sentimento, pelo seu coração, pela sua alma; e você está jogando para frente; você é um... quase um médium, é um intermediário do papel para o público; é você, o intérprete. Então cabe ao intérprete fazer todas essas... quase um canal. (Tragtenberg, 2012, p. 184)

Ao comentar sobre a ‘descoberta de coisas’ que o próprio compositor não havia descoberto, a soprano traz à discussão o aspecto inacabado e contínuo da criação que envolve seu aspecto sógnico, de semioses produzindo um continuum interpretativo, “ênfatizando a noção de signo como processo e esse processo sógnico, por sua vez, sendo o modo como entramos em contato com a realidade e o modo como se dá o crescimento de ideias.” (SALLES, 1990, p. 13). A emoção e o sentimento são indicados como elementos de mediação na criação, entre o que o compositor grafou na partitura e o que o intérprete-cantor oferecerá ao público receptor.

O cantor também é considerado como um meio, quase um ‘médium’, um intermediário criativo que pode guardar uma aproximação com o âmbito de signo do sujeito e self peirceanos. De um lado há o encontro do cantor com o objeto que o determina de alguns modos e, de outro, determina e oferece possibilidades de interpretantes ao público receptor.

Esse aspecto, que toma o cantor como um meio, como um ‘intermediário’, conectado com suas emoções e sentimentos, pode ser considerado como um dos valores integrantes do projeto poético de Ruth Staerke, uma vez que diz respeito a uma crença acerca do papel e valor do cantor frente ao universo musical do compositor grafado na partitura, por um lado, e ao público receptor, por outro. Não quer dizer que não haja uma criação a ser desenvolvida nessa intermediação, apenas o cantor vem a ser situado, localizado quanto aos outros dois elementos envolvidos nesse tipo de trabalho e vivência musical.

### **Fisicalidade, organicidade e expressão**

A fisicalidade foi indicada por muitos cantores como um dos aspectos decisivos nos processos transcriutores da interpretação vocal. Uma perspectiva da questão foi indicada por Fernando Portari, Adelia Issa e Rosana Lamosa acerca dos dias em que o organismo apresenta dificuldades e interfere na relação artista e matéria “estabelecida na tensão entre suas [da matéria] propriedades e sua potencialidade” (SALLES, 2010, p. 160), enfocada no âmbito de variações na fisicalidade do cantor. A partir dessa situação, a dimensão da expressividade na interpretação foi apontada de modo recorrente, como elemento de transformação, de compensação expressiva.

Assim, para Fernando Portari os andamentos (velocidades) grafados na partitura, podem variar e ficar mais rápidos ou mais lentos em função do estado corporal. Para Adelia Issa, as respirações da peça podem vir a interferir no fluxo vocal, com maiores quebras em situações que precise cantar mesmo em estado de debilitação corporal. Rosana Lamosa indicou a possibilidade de estar com poucos graves na voz quando fosse interpretar e,

deste modo, não os valorizaria naquele dia. Mas para os três cantores, a interpretação deve ser modificada em função dessas variações físicas, transformando uma dificuldade físico-vocal em um elemento de expressividade, compensando uma com a outra:

Fernando Portari: [o cantor] um dia ele está melhor no outro dia ele está pior. Interfere, num momento que você não está tão bem, ou você quer correr, ou você quer diminuir [o andamento]. É importante as pessoas saberem isso. O bom artista, o bom intérprete, é aquele que usa tudo isso, e transforma numa coisa expressiva. (Tragtenberg, 2012, p. 166)

Rosana Lamosa: Aí acho o que mais influencia claro que é o seu momento vocal, se eu estiver cantando isso aqui num dia que eu estou sem grave nenhum, eu não vou poder valorizar o grave, então eu vou ter que passar batido. Isso talvez signifique uma leitura diferente, uma interpretação diferente. (Tragtenberg, 2012, p. 166)

Adelia Issa: Já teve dias que eu não estava tão bem de voz, que eu estava saindo de gripe e tal. Aí, quando eu estou com o fôlego curto, eu respiro mais, quebra um pouco a frase mas, eu não deixo cair a bola, digamos eu tento fazer o possível. (Tragtenberg, 2012, p. 166 )

**Ruth Staerke trouxe a dimensão da fisicalidade como recurso para a expressão da peça, atuante em seu modo visível, no ato comunicativo com o público:**

Ruth Staerke: Tendo o público, então, você tem a máscara, que é uma coisa importantíssima. Você tem os olhos, você tem o corpo, você tem as mãos, você tem o corpo, não precisa mexer muito, mas tem uma dinâmica o corpo, tem uma expressão no corpo, e nos olhos. Não precisa se mexer muito, mas tem uma coisa principalmente do olhar, que faz uma cena! A própria postura, mais altiva, menos altiva, isso já demonstra muita coisa; as mãos, sem muito... sem exagero. Você também estática, não é possível. Sempre tem que se ter um pouco uma maleabilidade, senão você não consegue. Porque você precisa tirar isso, você precisa passar essa emoção de alguma forma. (Tragtenberg, 2012, p. 167)

Aspectos físicos indicados pela soprano apontam para uma dinâmica envolta em movimentos curtos, como geralmente ocorre na interpretação de peças da música de câmara. Suas especificidades orgânicas estabelecem relações com o espaço de modo diverso à ópera, que requer movimentos e movimentação amplos e também ao teatro, quando da movimentação no sentido de deslocamento espacial, entre diferentes locais.

## **4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Iniciamos aqui uma contribuição ao desvelamento e análise do campo de criação no trabalho dos cantores, trazendo a compreensão deste como transcrição e os quatro tópicos retirados dos relatos das entrevistas realizadas em nosso doutoramento. Os outros trinta e nove tópicos restantes deverão produzir ainda mais reflexões em artigos próximos, buscando contribuir para a quase inexistente bibliografia desta área, ainda pouco investigada.

## REFERÊNCIAS

Campos, H. (2006). *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Dornellas, J. (2012). *Um medo ordinário: pesquisando a ansiedade na performance do cantor lírico*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.

Salles, C. (2011). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5ª. ed. São Paulo: Intermeios.

Salles, C. (2006). *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Editora Horizonte.

Salles, C. (1990). *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e “não verás país nenhum”*. Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

## **SOBRE A ORGANIZADORA**

**GABRIELA CRISTINA BORBOREMA BOZZO** - Doutoranda (bolsista CAPES) em Estudos Literários (UNESP, 2022-2026), com projeto de pesquisa sobre a intertextualidade entre os romances de Dulce Maria Cardoso e suas epígrafes de Dulce María Loynaz. É bacharela e licenciada em Letras (UNESP, 2017), mestra em Estudos Literários (UNESP, 2019) e especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura (UTFPR, 2020). Na graduação, desenvolveu Iniciação Científica Departamental, cujo título foi “Traços do Surrealismo na composição de A torre da Barbela, de Ruben A.”, em que foram investigados aspectos do Surrealismo no romance que constituiu o corpus da pesquisa, que recebeu Menção Honrosa no Congresso de Iniciação Científica da UNESP em 2016. Ainda na graduação, foi monitora voluntária e, posteriormente, bolsista de Literatura Portuguesa, momento em que teve a oportunidade de ministrar aulas eletivas para sua própria turma. Já no mestrado, foi bolsista CNPq e, na dissertação intitulada “A não-pertença em Os meus sentimentos, de Dulce Maria Cardoso”, definiu a não-pertença segundo a psicologia social e averiguou a construção desse tema pelas categorias narrativas no romance estudado. Na especialização, averiguou o problema do ensino de dissertação argumentativa no contexto pré-vestibular, propondo uma metodologia de ensino para tal. Por fim, é membra do Corpo Editorial (Conselho Técnico-Científico) da Atena Editora, tendo como responsabilidade a organização de e-books da área de Literatura.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

América Latina 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103

A origem dos guardiões 116, 117, 124, 126

Arte gráfica 130, 133, 142

Arte latino-americana 97, 98, 100, 101, 102

Autor 6, 12, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 26, 27, 43, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 80, 132, 136, 137, 138

### B

BNCC 29, 32, 33, 36, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86

### C

Competências sociais 104, 107, 109

Criança 1, 2, 3, 13, 14, 47, 59, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 127, 164

Currículo 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 108

### D

Discurso 2, 17, 33, 43, 47, 51, 66, 81, 82, 104, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 133, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156

### E

Encobrimentos 88, 89, 90, 93, 95

Ensino 21, 22, 23, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 40, 41, 43, 44, 45, 54, 55, 56, 70, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 85, 104, 105, 139, 145, 146, 169

Ensino de gramática 29

Ensino de língua materna 29, 30, 33, 37, 41, 44

Enunciado 55, 56, 57, 59, 65, 66, 68, 71, 74, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 155, 156

Epilinguística 54, 55, 67, 75

Escritor 17, 22, 102, 113, 117, 159

Estrutura 25, 27, 36, 42, 60, 64, 77, 80, 82, 101, 114, 124, 133, 136, 143, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 160

Estudos críticos do discurso 104

### F

Floresta 111, 130, 133, 137, 140, 141, 142, 144

Fractalização 130, 139

Funcionamento 26, 34, 35, 36, 40, 41, 43, 55, 79, 136, 141, 147, 148, 149, 150, 151, 152,

153, 155, 156, 157

## H

Historiografia linguística 17, 28

## I

Identidade 13, 46, 48, 52, 53, 56, 86, 87, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 109, 119, 121, 126, 132, 133, 143, 144

Ideologia 17, 80, 86, 113, 115, 136, 146, 148, 149, 150, 154, 155

Ikwasiat 130, 131, 133, 134, 138

Imagem-símbolo 130

## L

Leitura 25, 29, 31, 32, 33, 34, 40, 41, 45, 50, 74, 148, 149, 167

Linguagem 20, 28, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 46, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 80, 81, 104, 106, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 119, 121, 122, 123, 140, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 159, 161

## M

Memória 21, 28, 35, 46, 49, 50, 98, 108, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 158, 161

Mimetismos 88, 90, 93, 95, 96

Morte 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 22, 108, 132, 140, 143

## N

Narração 1, 8, 10, 22

Narrativa mítica 130, 131, 132

## P

Política 48, 77, 79, 81, 82, 87, 97, 99, 100, 103, 105, 137, 147, 150, 153, 154, 155, 157

Práticas pedagógicas 30, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85

## S

Semântica 54, 60, 71, 75, 76, 121, 125, 131, 148, 159

Significado 6, 9, 10, 11, 16, 20, 36, 57, 58, 60, 67, 73, 116, 117, 121, 122, 126, 127, 151, 159, 160

Símbolo 8, 13, 26, 116, 117, 121, 122, 123, 126, 130, 131, 132, 133, 136, 140, 143

## T

Tempo 4, 5, 8, 9, 14, 18, 19, 20, 22, 23, 30, 41, 57, 71, 80, 89, 97, 99, 100, 112, 116, 117, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 138, 140, 141, 142, 151, 157, 162, 163,

164, 165

Tradução 1, 2, 5, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 27, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 122, 123, 127, 128, 129, 136, 137, 138, 140, 144, 159, 160, 161, 162

## V

Vagueza 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 163

Vanguardas 97, 100, 103

Veado 130, 133, 138, 139, 140, 141, 142

Vulnerabilidade social 104, 106

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
 [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)  
 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)  
 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

  
Ano 2022

# LINGUÍSTICA, LETRAS E ARTES:

Ressonâncias e repercussões 3

 [www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)  
 [contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)  
 [@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)  
 [www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

  
Ano 2022