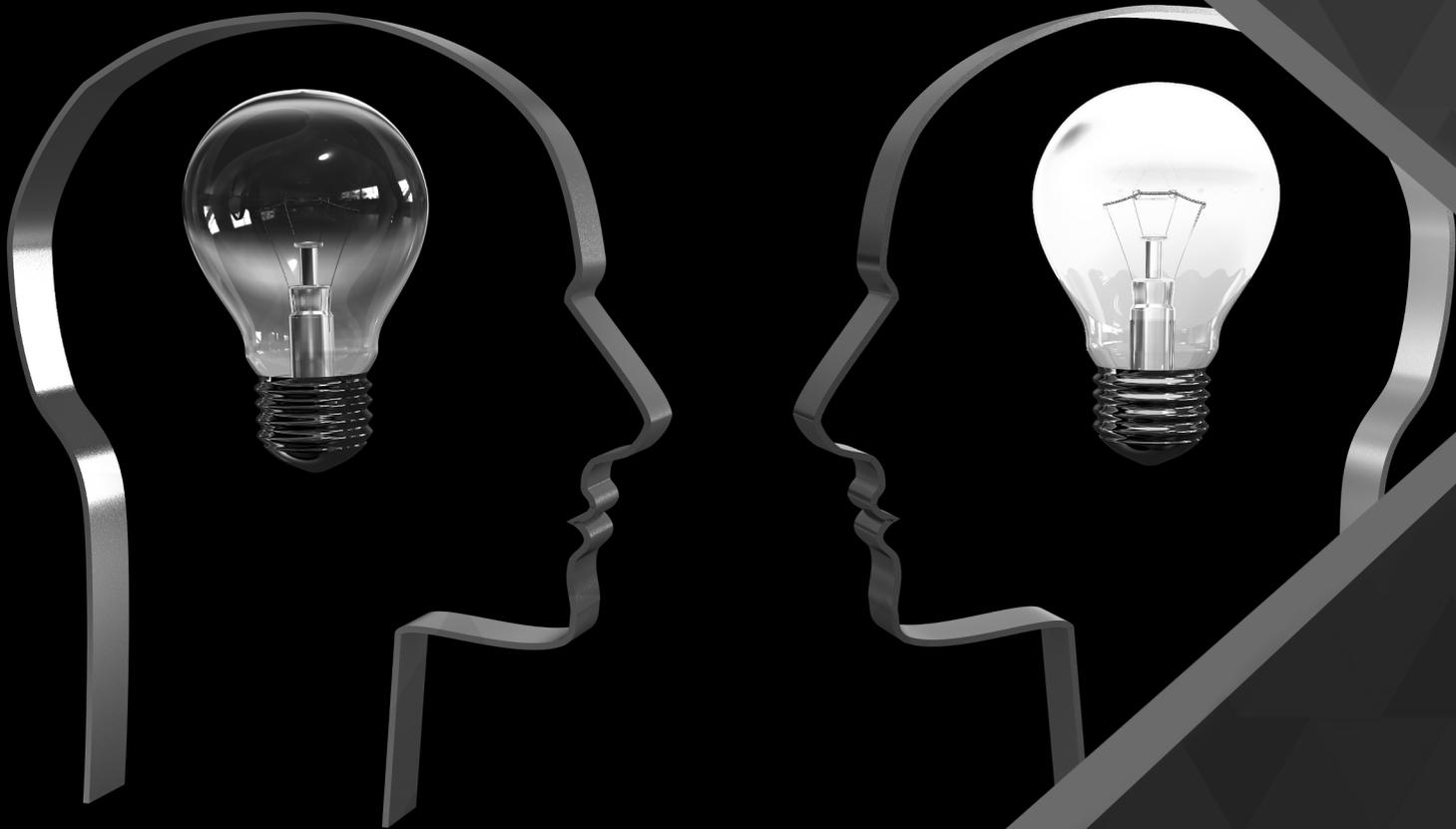


Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Discussões Interdisciplinares no Campo das Ciências Humanas

Atena
Editora
Ano 2020



Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos
(Organizador)

Discussões Interdisciplinares no Campo das Ciências Humanas

Atena
Editora
Ano 2020

2020 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2020 Os autores

Copyright da Edição © 2020 Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação: Geraldo Alves

Edição de Arte: Lorena Prestes

Revisão: Os Autores



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

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

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

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

Prof. Dr. Antonio 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. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia

Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá

Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima

Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie di Maria Ausiliatrice

Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso

Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador

Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Prof. Dr. 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. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná

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. 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
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federaci do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

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

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Msc. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adailson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Msc. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Msc. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Msc. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Msc. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof^a Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof^a Msc. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Prof^a Msc. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Prof^a Dr^a Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Msc. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Msc. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Msc. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Prof^a Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof^a Msc. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

D611 Discussões interdisciplinares no campo das ciências humanas
[recurso eletrônico] / Organizador Adaylson Wagner Sousa de
Vasconcelos. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-914-1

DOI 10.22533/at.ed.141201301

1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Ciências
humanas – Pesquisa – Brasil. I. Vasconcelos, Adaylson Wagner
Sousa de.

CDD 300

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

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

APRESENTAÇÃO

Discussões Interdisciplinares no Campo das Ciências Humanas, coletânea de vinte e dois capítulos que une pesquisadores de diversas instituições, corresponde a obra que discute temáticas que circundam a grande área das Humanidades e dos diálogos possíveis de serem realizados com as demais áreas do saber.

Numa mistura entre música, dança, folclore e nordeste brasileiro, DIÁLOGO CRIATIVO: TECNOLOGIA, ARTE E NARRATIVA POPULAR, de Amanda Lopes Galvão, apresenta considerações para pensarmos coreografias além da dança em si. Ainda na música, COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E IDENTIDADE NA “CHORATA NO. 1” DE CARLOS ALMADA: CONTRIBUIÇÕES E REFLEXÕES SOBRE ORALIDADE E ESCRITO DO “CHORO”, de Celso Garcia de Araújo Ramalho, Paulo Henrique Loureiro de Sá, Bartolomeu Wiese Filho, Marcus de Araújo Ferrer, Henrique Leal Cazes e Marcello Gonçalves, aborda composição, interpretação, além da interface teoria e prática do choro.

A arte e suas múltiplas formas de materialização ainda está presente em A POESIA COMO RECURSO IMAGÉTICO PARA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “PEQUENAS DANÇAS PARA NÃO ESQUECER”, de Victor Hugo Neves de Oliveira, Camila Aparecida M. Belarmino, Miguel Eugenio Barbosa Segundo e Taciana Assis Bezerra Negri, e em A ARTE RUPESTRE DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO PEDRA ESCRITA E SUA RELAÇÃO COM A PAISAGEM, de Samanta de França Serrano, quando, no primeiro, é verificável os diálogos possíveis entre poesia, música e coreografia, e, no segundo, a arte rupestre, formas de marcação do homem para o tempo e a história, possibilita a interpretação e conhecimento do momento pré-histórico vivido. CAVALEIROS NO NOVO MUNDO: OS JESUÍTAS E A CONQUISTA DA AMÉRICA PORTUGUESA, de Marcus Baccega, resgata as contribuições de Inácio de Loyola para aferição da herança medieval a partir da colonização do espaço americano que teve significativa participação dos jesuítas.

Ensino, produção científica e políticas públicas encontram amparo em AVALIAÇÃO DO IMPACTO DO ENSINO DE CIÊNCIAS NO ENSINO FUNDAMENTAL, de Maria Priscila da Costa da Silva, Maria do Socorro de Sousa, Railane Bento Vieira Saboia, Andréa Pereira Rocha e Francisco Ricardo Miranda Pinto, REFLEXÕES SOBRE O STATUS DA LÍNGUA INGLESA NO ATUAL CONTEXTO GLOBAL E NO BRASIL, de Sylvia Cristina de Azevedo Vitti, CONCEITO DE CIDADE SAUDÁVEL NA PRODUÇÃO CIENTÍFICA DA SAÚDE: UMA REVISÃO INTEGRATIVA, de Rochelle de Arruda Moura, José Airton Nascimento Diógenes Baquit e Karla Patrícia Martins Ferreira, PANORAMA DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE EDUCOMUNICAÇÃO NO BRASIL (ÚLTIMOS ANOS), de Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil e Maria Eleni Henrique da Silva, POLÍTICAS PÚBLICAS AFIRMATIVAS E O NEGRO NO LIVRO DIDÁTICO NO BRASIL, de Simone Rezende da Silva, Tathianni Cristini da

Silva e Erika Megumy Tsukada, e O DESAFIO DA GESTÃO DAS POLÍTICAS DE AÇÃO AFIRMATIVA NAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS: SOB QUAIS DIRETRIZES?, de Jussete Rosane Trapp Wittkowski e Stela Maria Meneghel.

Projetos de extensão e ações que envolvem a comunidade universitária como um todo são pontos de partida para contribuições como PROJETO DEZ: SOCIEDADE BENEFICENTE E DE AÇÃO SOCIOEDUCATIVO - SOBASE, de Cleonaldo Pereira Cidade, Charlene Ferreira dos Santos e Zenilda Rosa de Oliveira, O FORTALECIMENTO DA IDENTIDADE DO SUJEITO DO CAMPO ALUZ DO PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO: UM ESTUDO DE CASO NA EMEIF ODIL PONTES EM TOMÉ-AÇU/PA, de Ana Marcia Gonzaga Rocha e Rosileide de Jesus de Souza Melo, REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DOS ALUNOS QUE PARTICIPARAM DO PROJETO DE EXTENSÃO FÍSIOALEGRIA DO CENTRO UNIVERSITÁRIO ICESP-DF, de Mauro Trevisan, José Geraldo C. Trindade, Milene Pereira dos Santos e Rudimila Santos Silveira, e DESAFIOS DA ACESSIBILIDADE NA GESTÃO E SERVIÇO EM ESTABELECIMENTOS ALIMENTÍCIOS LOCALIZADOS NO ENTORNO DA UFRPE-RECIFE, de Ana Karla de Melo Silva, Lais Celeste Vasconcelos, Ana Regina Bezerra Ribeiro, Maria Iraê de Souza Corrêa e Edenilze Teles Romeiro.

A inserção do sujeito mediante práticas de acesso junto a grupos minoritários é o foco em ESTUDO DE CASO SOBRE A INSERÇÃO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIAS NO MERCADO DE TRABALHO POR AGÊNCIAS DE RECURSOS HUMANOS EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS, de Erika Tamires Silva Ribeiro, Gabrielle Helbusto Horle Bongiovanni, Márcia Bianca Germiniani, Maria Jennifer Santos Vargas, Maximilian Espuny e Fernanda de Oliveira Silva, enquanto que em DIREITOS HUMANOS VERSUS CRIMINALIZAÇÃO DO USUÁRIO DE SUBSTÂNCIAS PSICOATIVAS, de Emilie Collin Silva Kluwen e Eveline de Sousa Landim, e VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A MULHER: EFICÁCIA DA LEI MARIA DA PENHA, de Criziene Melo Vinhal, expõem as relações humanas e os diálogos permeados com as ciências jurídicas.

Por fim, mas não menos importante, temos ITINERÁRIO BIOGRÁFICO E CARREIRAS DOS PRESIDENTES DO BANCO CENTRAL DO BRASIL: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DAS ELITES ESTRATÉGICAS DO PODER ECONÔMICO, de Marcelo Gonçalves Marcelino e Gerson Laerte da Silva Vieira, que frisa a relação entre governança da principal e mais importante instituição financeira e econômica do país, o Banco Central do Brasil, como espaço marcado pela presença das elites nacionais na condução de suas ações.

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

Tenham proveitosas leituras!

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
DIÁLOGO CRIATIVO: TECNOLOGIA, ARTE E NARRATIVA POPULAR	
Amanda Lopes Galvão	
DOI 10.22533/at.ed.1412013011	
CAPÍTULO 2	9
COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E IDENTIDADE NA “CHORATA NO. 1” DE CARLOS ALMADA: CONTRIBUIÇÕES E REFLEXÕES SOBRE ORALIDADE E ESCRITA DO “CHORO”	
Celso Garcia de Araújo Ramalho	
Paulo Henrique Loureiro de Sá	
Bartolomeu Wiese Filho	
Marcus de Araújo Ferrer	
Henrique Leal Cazes	
Marcello Gonçalves	
DOI 10.22533/at.ed.1412013012	
CAPÍTULO 3	26
A POESIA COMO RECURSO IMAGÉTICO PARA COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO “PEQUENAS DANÇAS PARA NÃO ESQUECER”	
Victor Hugo Neves de Oliveira	
Camila Aparecida M. Belarmino	
Miguel Eugenio Barbosa Segundo	
Taciana Assis Bezerra Negri	
DOI 10.22533/at.ed.1412013013	
CAPÍTULO 4	37
A ARTE RUPESTRE DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO PEDRA ESCRITA E SUA RELAÇÃO COM A PAISAGEM	
Samanta de França Serrano	
Deusdedith Rocha Junior	
DOI 10.22533/at.ed.1412013014	
CAPÍTULO 5	57
CAVALEIROS NO NOVO MUNDO OS JESUÍTAS E A CONQUISTA DA AMÉRICA PORTUGUESA	
Marcus Baccega	
DOI 10.22533/at.ed.1412013015	
CAPÍTULO 6	71
AVALIAÇÃO DO IMPACTO DO ENSINO DE CIÊNCIAS NO ENSINO FUNDAMENTAL	
Maria Priscila da Costa da Silva	
Maria do Socorro de Sousa	
Railane Bento Vieira Saboia	
Andréa Pereira Rocha	
Francisco Ricardo Miranda Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.1412013016	

CAPÍTULO 7	83
REFLEXÕES SOBRE O STATUS DA LÍNGUA INGLESA NO ATUAL CONTEXTO GLOBAL E NO BRASIL	
Sylvia Cristina de Azevedo Vitti	
DOI 10.22533/at.ed.1412013017	
CAPÍTULO 8	101
CONCEITO DE CIDADE SAUDÁVEL NA PRODUÇÃO CIENTÍFICA DA SAÚDE: UMA REVISÃO INTEGRATIVA	
Rochelle de Arruda Moura	
José Airton Nascimento Diógenes Baquit	
Karla Patrícia Martins Ferreira	
DOI 10.22533/at.ed.1412013018	
CAPÍTULO 9	108
PANORAMA DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA SOBRE EDUCOMUNICAÇÃO NO BRASIL (ÚLTIMOS ANOS)	
Isabel Mayara Gomes Fernandes Brasil	
Maria Eleni Henrique da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.1412013019	
CAPÍTULO 10	121
POLÍTICAS PÚBLICAS AFIRMATIVAS E O NEGRO NO LIVRO DIDÁTICO NO BRASIL	
Simone Rezende da Silva	
Tathianni Cristini da Silva	
Erika Megummy Tsukada	
DOI 10.22533/at.ed.14120130110	
CAPÍTULO 11	132
O DESAFIO DA GESTÃO DAS POLÍTICAS DE AÇÃO AFIRMATIVA NAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS: SOB QUAIS DIRETRIZES?	
Jussete Rosane Trapp Wittkowski	
Stela Maria Meneghel	
DOI 10.22533/at.ed.14120130111	
CAPÍTULO 12	140
PROJETO DEZ: SOCIEDADE BENEFICENTE E DE AÇÃO SOCIOEDUCATIVO - SOBASE	
Cleonaldo Pereira Cidade	
Charlene Ferreira dos Santos	
Zenilda Rosa de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.14120130112	
CAPÍTULO 13	145
O FORTALECIMENTO DA IDENTIDADE DO SUJEITO DO CAMPO A LUZ DO PROJETO POLÍTICO PEDAGÓGICO: UM ESTUDO DE CASO NA EMEIF ODIL PONTES EM TOMÉ-AÇU/PA	
Ana Marcia Gonzaga Rocha	

Rosileide de Jesus de Souza Melo

DOI 10.22533/at.ed.14120130113

CAPÍTULO 14 159

REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DOS ALUNOS QUE PARTICIPARAM DO PROJETO DE EXTENSÃO FISIOALEGRIA DO CENTRO UNIVERSITÁRIO ICESP-DF

Mauro Trevisan

José Geraldo C. Trindade

Milene Pereira dos Santos

Rudimila Santos Silveira

DOI 10.22533/at.ed.14120130114

CAPÍTULO 15 173

DESAFIOS DA ACESSIBILIDADE NA GESTÃO E SERVIÇO EM ESTABELECIMENTOS ALIMENTÍCIOS LOCALIZADOS NO ENTORNO DA UFRPE-RECIFE

Ana Karla de Melo Silva

Lais Celeste Vasconcelos

Ana Regina Bezerra Ribeiro

Maria Iraê de Souza Corrêa

Edenilze Teles Romeiro

DOI 10.22533/at.ed.14120130115

CAPÍTULO 16 184

ESTUDO DE CASO SOBRE A INSERÇÃO DE PESSOAS COM DEFICIÊNCIAS NO MERCADO DE TRABALHO POR AGÊNCIAS DE RECURSOS HUMANOS EM SÃO JOSÉ DOS CAMPOS

Erika Tamires Silva Ribeiro

Gabrielle Helbusto Horle Bongiovanni

Márcia Bianca Germiniani

Maria Jennifer Santos Vargas

Maximilian Espuny

Fernanda de Oliveira Silva

DOI 10.22533/at.ed.14120130116

CAPÍTULO 17 197

DIREITOS HUMANOS VERSUS CRIMINALIZAÇÃO DO USUÁRIO DE SUBSTÂNCIAS PSICOATIVAS

Emilie Collin Silva Kluwen

Eveline de Sousa Landim

DOI 10.22533/at.ed.14120130117

CAPÍTULO 18 203

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA CONTRA A MULHER: EFICÁCIA DA LEI MARIA DA PENHA

Criziene Melo Vinhal

DOI 10.22533/at.ed.14120130118

CAPÍTULO 19	218
ITINERÁRIO BIOGRÁFICO E CARREIRAS DOS PRESIDENTES DO BANCO CENTRAL DO BRASIL: UMA ANÁLISE SOCIOLÓGICA DAS ELITES ESTRATÉGICAS DO PODER ECONÔMICO	
Marcelo Gonçalves Marcelino Gerson Laerte da Silva Vieira	
DOI 10.22533/at.ed.14120130129	
CAPÍTULO 20	236
INTERDISCIPLINARIDADE FONOAUDIOLOGIA E EDUCAÇÃO PONTO DE PARTIDA PARA O TRABALHO COLABORATIVO	
Marília Piazzzi Seno Simone Aparecida Capellini	
DOI 10.22533/at.ed.14120130120	
CAPÍTULO 21	245
ESPAÇOS EDUCATIVOS UMA RELAÇÃO ENTRE ARQUITETURA E EDUCAÇÃO	
Eduardo Trovó Palmieri Katia Maria Roberto de Oliveira Kodama	
DOI 10.22533/at.ed.14120130121	
CAPÍTULO 22	257
<i>MITOPOIESIS</i> : RELAÇÃO ENTRE DIREITO, FILOSOFIA, RELIGIÃO E ARTES	
Paola Cantarini	
DOI 10.22533/at.ed.14120130122	
SOBRE O ORGANIZADOR	269
ÍNDICE REMISSIVO	270

COMPOSIÇÃO, INTERPRETAÇÃO E IDENTIDADE NA “CHORATA NO. 1” DE CARLOS ALMADA: CONTRIBUIÇÕES E REFLEXÕES SOBRE ORALIDADE E ESCRITA DO “CHORO”

Data de aceite: 20/12/2019

Data de submissão: 11/11/2019

Celso Garcia de Araújo Ramalho

Departamento de Arco e cordas dedilhadas,
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ,
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/8473628183943891>

Paulo Henrique Loureiro de Sá

Departamento de Arco e cordas dedilhadas,
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ,
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/1923291859392500>

Bartolomeu Wiese Filho

Departamento de Arco e cordas dedilhadas,
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ,
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/9583696142540736>

Marcus de Araújo Ferrer

Departamento de Arco e cordas dedilhadas,
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ,
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/2547163631619147>

Henrique Leal Cazes

Departamento de Arco e cordas dedilhadas,
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ,
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/3117652733124616>

Marcello Gonçalves

Departamento de Arco e cordas dedilhadas,
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ,
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro. <http://lattes.cnpq.br/0197389281039103>

RESUMO: Em 2013 foi criada a Camerata Dedilhada da UFRJ, sexteto instrumental de: cavaquinho, bandolim, viola de 10 cordas, violões requinto, 6 e 7 cordas; formada por músicos-professores-pesquisadores da EM-UFRJ, e vinculada ao projeto de pesquisa: “Música brasileira para cordas dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação”, apoiado pela FAPERJ (2016). A concentração de obras para a instrumentação da Camerata encontra-se no âmbito do que costumeiramente denominamos “choro” na música popular, entre outros gêneros e estilos que prescindem da escrita musical para se consolidarem em suas matrizes locais, pois contam com repertório desenvolvido historicamente na oralidade. Questionando os processos de apropriação de saberes e transformações históricas na interpretação e reprodução musical, destacamos a importância que assumem culturalmente na atualidade estes cordofones, salvaguardando práticas orais através do ensino, pesquisa e registros musicofonográficos, não apenas como conservação, mas essencialmente inovação, segundo os fundamentos musicais orais para manutenção da tradição. A “Chorata nº. 1”, apresenta um desafio à interpretação, pois ao mesmo tempo em que o compositor, professor-pesquisador, Carlos Almada, elaborou dentro dos cânones da escrita, espécie de “sonata contrapontística motivica” na macroforma, tratamento textural

e sistema de controle melorrítmico; o material rítmico-fraseológico apresenta características do “choro”. Em entrevista, o compositor elucidou alguns problemas decorrentes da limitação da escrita e a necessidade da experiência que poderá fornecer ao intérprete a transcendência do aspecto visual da partitura, reconhecendo o modo estilístico de execução técnico-instrumental, ressaltando a presença do “choro” na “Chorata”, através da escolha das digitações, inflexões, ergonomia, dinâmica, entre outros condicionantes da interpretação; assim entenderemos como o resultado sonoro está diretamente relacionado às peculiaridades da articulação dos instrumentos que integram o universo sonoro do “choro”. Compreendemos a composição como um modo de junto posicionar-se à criação de cultura, demonstraremos nesta apresentação parcial dos resultados da pesquisa, que a diferença entre as práticas da música escrita e as práticas de execução da tradição oral encontra-se em unidade, como identidade da música brasileira para cordofones na “Chorata nº. 1”.

PALAVRAS-CHAVE: composição para cordofones; Interpretação musical; prática e teoria do choro.

COMPOSITION, INTERPRETATION AND IDENTITY IN “CHORATA NO. 1” BY CARLOS ALMADA: CONTRIBUTIONS AND REFLECTIONS ABOUT ORALITY AND WRITING OF “CHORO”

ABSTRACT: Camerata Dedilhada of UFRJ was created in 2014 as an instrumental sextet with cavaquinho, mandolin, 10-steel string guitar, requinto, 6-string and 7-string guitar. Formed by musicians-teachers-researchers of EM-UFRJ, the group is linked to the research project: “Brazilian music for plucked strings: production, research and interpretation”, supported by FAPERJ (2016). The concentration of works written for the Camerata’s instrumentation is within the scope of what we customarily call “Choro” in popular music, among other genres and styles that regardless of musical writing to consolidate in their local matrices, since they have repertoire historically developed in orality. Questioning the processes of appropriation of historical knowledge and transformations in musical interpretation and reproduction, we highlight the importance culturally assumed today by these chordophones, safeguarding oral practices through teaching, research and music-phonographic records, not only as conservation, but essentially innovation, according to the oral musical foundations for maintaining the tradition. The “Chorata nº. 1” presents a challenge to the interpretation, since at the same time the composer, professor-researcher, Carlos Almada, elaborated within the canons of writing, a kind of “counterpointistic motivic sonata” “in the macroform, textural treatment and melorhythmic control system; The rhythmic-phraseological material presents characteristics of “Choro”. During an interview the composer elucidated some problems arising from the limitation of writing and the need for experience that could provide the interpreter with the transcendence of the visual aspect of the score, recognizing the stylistic mode of technical-instrumental execution, emphasizing the presence of “choro” in Chorata “, through the choice of the digits, inflections, ergonomics, dynamics, among other interpretation’s conditioning to the understanding

of how the sound result is directly related to the peculiarities of the articulation of the instruments that integrate the sound universe of “Choro”. We understand the composition as a way to position itself in the creation of culture, we intend to demonstrate in this partial presentation of the research’s results that the difference between the practices of written music and the practices of the oral tradition is found in unity, as the identity of the Brazilian music for chordphones in Chorata n°. 1”.

KEYWORDS: composition for chordphones; musical interpretation. practice and theory of choro.

A TAREFA DE PESQUISAR A MÚSICA BRASILEIRA PARA CORDAS DEDILHADAS

Após a inauguração dos cursos de violão (1980), bandolim (2010) e cavaquinho (2012) na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e com o propósito de fomentar a criação, interpretação e reflexão crítica sobre a teoria e prática da música para cordofones dedilhados, em 2013 foi criada a Camerata Dedilhada da UFRJ, sexteto com a configuração instrumental de: cavaquinho, bandolim, viola de 10 cordas (afinação cebolão em Mi maior), violão requinto (afinação uma quarta acima do violão de 6 cordas. Dá 1ª para 6ª corda: lá3, mi3, dó3, sol2, ré2, lá1), violão de 6 e 7 cordas. Formado por músicos-professores-pesquisadores da Escola de Música da UFRJ, a Camerata está vinculada ao projeto de pesquisa: “Música brasileira para cordas dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação”, contemplado em 2016, por edital da FAPERJ, para apoio à produção e divulgação das artes no Estado do Rio de Janeiro. Hoje nosso esforço concentra-se na criação de espaços para o estudo do violão de 7 cordas e a viola brasileira de 10 cordas. Tal expansão do estudo e pesquisa de cordofones dedilhados no âmbito acadêmico-científico busca ampliar a construção de uma literatura reflexiva, — não somente registrando as práticas de transmissão oral dos cordofones que ingressaram tardiamente nas conservatoriais escolas de música, ainda organizadas disciplinarmente pelo paradigma técnico-instrumental do repertório “erudito”; — mas com a introdução de novos timbres e outras instrumentações nas músicas que circulam no ambiente acadêmico dos cursos superiores de música. Pretendemos oferecer alternativas para diferentes configurações de música camerística; trazer para o diálogo a importância da fonografia, da cifra e tablatura, sistemas de representação da música classificados como secundários na formação musical, mas que são determinantes na cultura de alguns cordofones; e também possibilitar que a academia se aproxime de músicos e de músicas de variadas camadas sociais e ocorrências artístico-culturais, reconhecendo-os como agenciadores e mediadores de saberes em trocas colaborativas de ensino-aprendizagem. O projeto resulta na atualização da sonoridade da música instrumental para cordas dedilhadas produzindo composições e arranjos originais, estabelecendo um diálogo prático-reflexivo e teórico-crítico abordando as questões

de interpretação, técnica e produção da música brasileira.

COMO PENSAR AS RELAÇÕES DE SABER E PODER NO EMBATE ENTRE A CULTURA MUSICAL ORAL E ESCRITA NA DIMENSÃO DA CULTURA BRASILEIRA?

A formação instrumental da Camerata encontra simiralidade com o “regional de choro”, uma denominação de grupo musical que executa estilos e gêneros de “música popular”, historicamente ligado ao universo sonoro das danças e acompanhamento de canções que prescindem da escrita para se consolidarem em suas matrizes locais, pois contam com o repertório desenvolvido no âmbito da cultura oral. A organização da prática e teoria da pesquisa sobre os cordofones no Brasil traz a questão das classificações, dos rótulos, dos modelos de catalogação que estão comprometidos com o contexto ideológico em que foram gerados.

Destacamos a necessidade acadêmica atual de averiguar novas linguagens composicionais que apontem para as transformações que se processam no fazer musical dos cordofones dedilhados. Hoje já não faz sentido sustentar o discurso dicotômico: erudito *versus* popular, como dois pólos antagônicos ou excludentes, uma farsa opositiva que serve como instrumento de controle e formação de hábitos de consumo. Para compreendermos a formação da música brasileira necessitamos superar as falsas contradições impostas por ideologias totalitárias:

A crítica à ideologia totalitária deve ir para além dos enunciados – as modificações antropológicas a que a ideologia totalitária quer corresponder são conseqüências de transformações na estrutura da sociedade e nisso, e não nos seus enunciados, encontramos a realidade substancial dessas ideologias. A ideologia contemporânea é o estado de conscientização e de não conscientização das massas como espírito objetivo, e não os mesquinhos produtos que imitam esse estado e o repetem, para pior, com a finalidade de assegurar a sua reprodução. A ideologia, em sentido estrito, dá-se onde regem relações de poder que não são intrinsecamente transparentes, mediatas e, nesse sentido, até atenuadas. Mas, por tudo isso, a sociedade atual, erroneamente acusada de excessiva complexidade, tornou-se demasiado transparente. (ADORNO; HORKHEIMER, 1973, p. 191)

É a partir da reflexão dos procedimentos, pressupostos e instituições que sustentam a divisão e estratificação da cultura musical que poderemos pôr em suspensão o discurso etnocêntrico que obliterou os cordofones característicos da música brasileira dos espaços da pesquisa científica, isto é, questionando os modos e formas de enunciação do que assumimos como verdade histórico-social delimitada pelas representações musicológicas apoiadas exclusivamente na musicografia, na fonografia, nos estudos positivistas e sistemáticos, na crença evolutiva do registro das técnicas, nos processos de abstração de saberes e definidores da historiografia da interpretação, teoria e reprodução musical; somente questionando esse modos reprodutores de conhecimento naturalizados pela academia é que poderemos

superar a alienação provocada pelas ideologias totalitárias.

Mostra-se relevante a produção, a análise composicional/interpretativa e a divulgação de repertório brasileiro para o tipo de instrumentação que por muitas décadas ficou de fora dos currículos acadêmicos para formação de intérpretes, professores e pesquisadores. Buscamos abarcar instrumentos integrados ao universo musical do país, pela importância que assumem culturalmente na atualidade e para salvaguardar práticas orais através do ensino, pesquisa e registros musicográfico e fonográfico, não visando apenas uma conservação, mas essencialmente uma inovação a partir dos fundamentos das práticas musicais brasileiras. Trata-se, portanto, de um projeto de pesquisa e interpretação da música que contempla as relações de poder e saber da tradição musical nacional com o olhar voltado para a contemporaneidade.

O “CHORO” COMO OBRA DA MÚSICA BRASILEIRA

Nesse artigo não temos a intenção de resolver a controvérsia sobre a origem do termo “choro”, se deriva de uma festa ou do modo lamentoso do fraseado musical, ou ainda de certa percepção da forma ou por fim, da execução do instrumento entre outras hipóteses; a comprovação filológica e histórico-linguística em nada acrescentaria para a demonstração do “choro” como composição da cultura brasileira. A noção de que o “choro” é um gesto de criação presente no hábito de produção da música nos possibilita pensar que a interpretação desse modo de habitar reside numa experiência que ultrapassa a análise técnica e representacional, e que encontra fundamento na convivência com as formas musicais inventadas na tradição da música brasileira, reunidas sob a alcunha de “choro”.

A convivência com o “choro” é a experiência da força atualizadora da cultura, é escutar e performatizar um fenômeno dinâmico que encontra referência em obras produzidas em épocas anteriores, mas que não está circunscrito às obras do passado, pois se atualiza como prática de criação presente, o “choro” é presença, e nesse sentido é uma das músicas mais contemporâneas do Brasil.

Qualquer tentativa de definição do “choro” certamente será malfadada, pois já é antecipadamente uma tentativa de dar fim ao que não pode ser contido, prescrito, delimitado e escapa ao próprio pré-julgamento. Talvez seja possível por uma ontologia negativa vislumbrar o que o “choro” é, a partir do que ele não é. Mas afinal o que é o “choro”? Carlos Almada nos dá uma resposta provisória:

As melodias de choro, além de serem ritmicamente intensas, possuem em geral grande amplitude (distância entre os pontos mais grave e agudo), que é rapidamente coberta através de arpejos, uma de suas principais características idiomáticas. Trechos escalares aparecem como contraste aos saltos arpejados, e diversas inflexões (apogiaturas, bordaduras, resoluções indiretas, notas de

passagem, escapas e suspensões) e antecipações são empregadas para ornamentação, nas mais diversas maneiras. Como foi dito antes, a coloração trazida pelas notas não diatônicas é um dos elementos mais típicos nas melodias de choro. Esse enriquecimento deriva não só dos cromatismos eventuais, mas também, e principalmente, da harmonia: (...) (ALMADA, 2007, p.57)

O caráter descritivo e técnico dos apontamentos nos serve como indicações didáticas para o estudo do “choro”, mas não apreendem o que é o “choro” como modo de habitar a cultura, ou seja, ensaiamos dizer não uma definição, mas como reflexão musical: um movimento de posicionar-se no des-locamento. Neste artigo o “choro” é um conceito do saber-fazer música e não uma de-finição.

A CHORATA NO. 1 DE ALMADA COMO CHORO

A obra “Chorata no.1” (2015) faz parte de uma série de três “Choratas” compostas e dedicadas à “Camerata Dedilhada”. A denominação “chorata” está diretamente relacionada às ideias musicais do “choro” e da “sonata”. Em entrevista concedida ao professor Paulo Sá, o compositor Carlos Almada esclarece a escolha do título, dentre outros questionamentos.

O Choro é um gênero musical popular e urbano. Em que medida o termo Chorata situa este gênero no meio acadêmico? O título da série surgiu como uma homenagem ao grupo Camerata, que criaria, além disso, uma associação com gêneros camerísticos de concerto. (ALMADA, 2017).

O nome “Chorata” foi dado como referência ao universo da música de concerto numa espécie de paralelismo invertido para o nome “Camerata”, um grupo formado por instrumentos não característicos da música de concerto.

Como a “Chorata no. 1” diz e mostra a tradição do choro? Na escrita musical a “chorata” aparece como registro potencial para criação da performance, pois as formas orais de guardar a tradição do “choro” é que fizeram e ainda fazem do “choro” o que ele é e como é: enquanto fenômeno da cultura musical brasileira. Quer dizer que, se não fosse pela precariedade da escrita musical como registro insuficiente do “choro” não chegaríamos ao estágio de desenvolvimento que atualmente conseguimos perceber no vigor de uma composição que nos traz o gesto de produção musical como questão fisiológica, ergonômica e memorial do gesto do corpo do intérprete junto ao instrumento.

Saindo do contexto popular de tradição oral e adentrando no meio acadêmico, a escrita também parece não dar conta da prática interpretativa. A experiência nos mostra que vivemos num paradoxo gerado pela própria escrita, quando então seria possível afirmar que não se escreve como se toca, porque não se toca como se escreve. Neste sentido, ao escrever as “Choratas”, o compositor espera que os

intérpretes realizem as inflexões próprias do “choro”, pois seria ingênuo acreditar que a escrita conseguiria atingir a objetividade e clareza para definição da execução e interpretação. Almada responde à questão argumentando da seguinte maneira:

Conto, de um modo geral, com a vivência do instrumentista em relação ao gênero musical que trabalho. No caso das Choratas, como forma compostas para a Camerata, imaginava exatamente uma flexibilidade interpretativa, tanto dos músicos individualmente, como resultante de suas atuações em conjunto. (ALMADA, 2017)

A composição da “chorata” incita questionamentos advindos tanto da prática da música de concerto quanto de práticas fora do ambiente acadêmico por excelência. É nesse lugar des-locado, ou é nesse não-lugar que o “choro” da “chorata” se apresenta. O desafio de compor e interpretar as choratas se mostra como um desafio essencial de fazer “choro”. A indicação de flexibilidade interpretativa nos remete às ideias de improviso e variação na execução das linhas melódicas e ritmos escritos na partitura da “Chorata no. 1”, munidos dessas reflexões seguiremos na análise e interpretação da “chorata”.

UMA LEITURA DA CHORATA NO. 1

A “Chorata no. 1” pode ser analisada como uma composição motívica, e sendo uma forma motivo bastaria a observação da exposição inicial da célula motívica germinativa de toda obra para compreendermos os desdobramentos composicionais utilizados como processos evolutivos do material motívico.

The image displays a musical score for the piece "Chorata no. 1" by Carlos Almada. The score is written for six instruments: Cavaquinho, Bandolim, Requinto, Viola caipira, Violão, and Violão sete cordas. The tempo is marked "Allegro" and the dynamic is "mf". The score shows the first seven measures of the piece. The Cavaquinho, Bandolim, Requinto, and Viola caipira parts feature rhythmic patterns with accents and slurs. The Violão and Violão sete cordas parts provide a harmonic and rhythmic foundation, with the latter featuring a triplet in the final measure.

Figura 1: Apresentação dos sete compassos iniciais da “Chorata nº. 1”.

Fonte: Adaptado da partitura original do compositor Carlos Almada.

Todo o potencial de desdobramento da obra pode ser observado na 1ª seção que

conta em sua organização morfológica inicial com uma introdução de 7 compassos (figura 1) e 14 tésis (1a e 2a posições do pulso no compasso binário), apenas são acentuadas 3 tésis de 1º tempo nos últimos três compassos que funcionam como um grupo final do período (tipo grupo pivô que indica a inclinação para estabilização e conclusão do material motivico exposto), procedimento análogo em outros trechos da obra, como por exemplo na coda (c.132-139), em que os acentos na posição tética do compasso contrastam com o caráter acéfalo e anacrústico do motivo. Esse contraste entre articulações no pulso e impulso, ou seja, *tesis* e *arsis*, são expostas como procedimentos que indicam a dinâmica de movimentação com tendências para desestabilização/desenvolvimento que se estabiliza na sequência imediata com a apresentação de estabilização nos acentos métricos e conseqüente redução dos eventos musicais concluindo uma seção, período ou frase dentro da macroforma analisada.

Há uma tendência em evitar o acento na posição tética do compasso enfatizando os des-locamentos característicos do “choro”. Cria-se outra expectativa rítmica que não está determinada pela acentuação do tempo forte do compasso binário. O ritmo articulado que foi grafado dentro da proporção binária do compasso cria uma outra forma *sui generis* que não está determinada pela quadratura binária, gerando um efeito de defasagem entre as melodias e que na verdade produz outras formas de relação melorrítmicas, extrapolando a padronização do compasso escolhido para registro da composição.

A “Chorata no. 1”, como com-posição, desloca as posições pré-determinadas pela ortodoxia da escrita. Pensamos em dois procedimentos que justificam esse caráter deslocado da obra: 1) a opção por grupos motivicos baseados no repertório melorrítmico do choro; e 2) a escolha da textura polifônica para exposição do material motivico.

A noção de harmonia e cadências harmônicas é também diluída, diluição esta que pode ser compreendida também como deslocamento (retirada da escuta tradicional do choro da região de conforto do sistema tonal/modal). Percebemos muito mais a intenção do movimento de “cadências tonais” (que de fato não existem na “Chorata no. 1”), como indicações de resolução (repouso), tensão e afastamento, através das estruturas morfológicas provocadas pelo adensamento ou diminuição da polifonia ou ainda pela estabilização dos acompanhamentos e direcionamento das linhas melódicas e rítmicas. Há um repertório de formas “tonais” que conduz nossa escuta com a exposição de modelo e repetições, pares de entrada em esquema polifônico imitativo, marchas episódicas, homofonia e heterofonias apresentando melodias variadas do motivo inicial. As expectativas criadas pelas estruturas similares e contrastantes nos conduzem pelo efeito de continuidade e descontinuidade do discurso musical construindo uma rede polifônica comunicativa semelhante à “roda

de choro”, como se os instrumentos conversassem o tempo todo, num diálogo entre os amigos cordofônicos da roda. Todos falam num diálogo de timbres, uma remissam direta à técnica de hoqueto, como um soluçar das vozes que ora articulam frases longas ora respostas curtas numa troca de partes e funções no ato interlocutório.

As estruturas morfológicas e fraseológicas da “Chorata” são como um caminho que reúne as técnicas de composição tradicionais da academia e o “sotaque” e idiomatismo do “choro”. O comportamento morfológico corresponde à forma sonata clássica [A B A’], mas encontramos também um paralelo com a sonata barroca, principalmente, por conta da movimentação contrapontística do motivo que recria uma textura polifônica imitativa exigindo a participação dos músicos ora como acompanhantes ora como solistas, semelhante aos músicos de “choro”, que se alternam na projeções dos elementos de destaque e secundários, construindo sequências morfológicas numa estrutura de “fases” na exposição do material motivico que sempre retorna, guardadas as devidas diferenças, como uma forma rondó.

Completando o que já foi dissemos, é notável como os violões de 6 e 7 cordas e o bandolim formam um trio que conduz na maior parte do tempo o movimento agógico das seções, os outros instrumentos (cavaquinho, viola e requinto) reforçam e criam efeitos de densidade, redundância e profundidade, numa fusão de timbres em reaparições do motivo criando a urdidura do tecido polifônico imitativo.

Apresentamos abaixo uma proposta fraseológica para compreendermos graficamente a distribuição espaço-temporal da complexa trama criada na “Chorata no 1”, bem como, a dificuldade interpretativa que se encerra nesses desdobramentos motivicos. Optamos por uma análise motivica como estratégia didática para análise a partir da aparição inicial dos grupamentos melorrítmicos como derivações do motivo, este não são necessariamente sua primeira ocorrência, mas são, sobretudo uma ideia musical mais completa do que desejamos ilustrar e essencialmente rítmica, que se perpetua em variações e ampliações dos perfis melódicos e rítmicos através de diversos procedimentos composicionais que apontaremos de maneira sucinta a seguir para orientar uma primeira tentativa de análise (todos os instrumentos são escritos em clave de sol):



Figura 2: Motivo apresentado pelo cavaquinho, bandolim, requinto e viola de 10 cordas no C.1



Figura 3: Motivo variado pelo violão de 7 cordas, C.2



Figura 4: Motivo variado e ampliado pelo bandolim, C.5-7



Figura 5: Motivo variado como acompanhamento cadencial pelo cavaquinho, requinto e viola, C.5-6



Figura 6: Entrada variada do motivo pelo violão de 6 cordas, C.8-10



Figura 7: Transposição da entrada variada do motivo pelo violão de 6 cordas, C.10

Aplicamos a seguir a proposta fraseológica à macroforma (tabela 1) como uma possibilidade de esquematização organizada por seções e sub-seções; notemos o jogo simétrico entre a exposição e reexposição que apresentam a mesma proporção em termos de quantidade de sub-seções (quatro), e o desenvolvimento, parte central, o dobro de tamanho (oito) das partes que o circunscrevem.

	Exposição - Seção A			
Quantidade de compassos	7	16	8	10
Numeração do compasso	C.1	C.8	C.23	C.30
Síntese funcional de cada seção	Introdução: exposição do material motivico	3 entradas variadas e reduzidas com episódios e ampliações	2 entradas acomp. por homofonia e ampliações do motivo em quartas	4 entradas variadas com episódios e pivô

Desenvolvimento - Seção B							
8	9	9	9	9	8	8	4
C.41	C.48	C.57	C.65	C.73	C.82	C.89	C.96
Retomada do motivo introd. com variações sobrepostas	5 entradas reduzidas, deslocamentos de acento do motivo variado	Solo de cavaquinho sobre acomp. episódico, 1 entrada ampliada no 7 cordas	Novos deslocamentos de acento do motivo com sobreposições e imitações duplas	4 entradas e episódios duplos	8 entradas com variações do motivo introdutório	Episódios duplos com stretto	Ampliações por marcha e pivô

Reexposição - Seção A'			
7	16	8	10
C.101	C.108	C.123	C.130 - C139
Re-introdução: re-exposição do material motivico	3 entradas variadas e reduzidas com episódios e ampliações	2 entradas acomp. por homofonia e ampliações do motivo em quartas	Entrada ampliada e Episódio com pivo, Sobreposição de variações do motivo

Tabela 1: Representação gráfica da macroforma da Chorata no. 1

As funções das sub-seções da exposição e reexposição são idênticas, apenas se diferenciam pela apresentação de mudanças na instrumentação, troca de partes, ampliações e prolongamentos. A contagem da quantidade de compassos: 7, 16, 8 e 10 na Seção A, por exemplo, procurou obedecer às entradas e finalizações das estruturas morfológicas, por isso, ocorreram elisões e redundâncias na contagem dos compassos na fusão das seções.

Notamos a utilização da escala de tons inteiros exposta nas ideias melódicas, o ciclo de quartas e as tríades que surgem nos acompanhamentos do violão de 6 cordas e demais melodias que são intercaladas para criarem coesão dentro do cenário harmônico da obra. Esse procedimento foi revelado pelo próprio compositor durante a referida entrevista.

— Você vem pesquisando a prática do Choro há muitos anos. As pesquisas que você vem realizando geraram, além das composições, o livro “A Estrutura do Choro” e o artigo “O Choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal”. No processo de composição das Choratas, qual destes trabalhos seria o principal referencial teórico?

— Sem dúvida, foi o “Estrutura do Choro”, que me forneceu as bases, especialmente para as configurações rítmicas características das Choratas. (ALMADA, 2017)

Extraímos abaixo alguns exemplos de acordes que podem ser gerados a partir dos ciclos de tons inteiros e quartas para ilustrar o efeito harmônico na textura.



Figura 8: Trecho do violão requinto, C.20, ilustrando acorde da escala de tons inteiros.



Figura 9: Trecho do violão de 6 cordas, C.23-27, ilustrando acordes do ciclo de 4as e 5as.



Figura 10: Trecho do cavaquinho, C.63, ilustrando acordes da escala de tons inteiros.

INTERPRETANDO A CHORATA NO. 1

Conforme observa Mario Sève (1999), a liberdade de interpretação rítmica das melodias de choro dá origem às variações que podem ser compreendidas como possibilidades germinativas da mesma ideia musical, transpondo este pensamento para a interpretação da “Chorata no. 1”, concluímos que as variações do grupo temático inicial são perspectivas de um mesmo gesto musical, que, no caso de uma composição escrita, não são gestos interpretativos improvisados, mas são como se fossem “improvisos escritos sobre o material motivico” e que devem ser encarados no fraseado interpretativo do instrumental cordofônico como “improvisos” não escritos, mas realizados a partir da compreensão da liberdade interpretativa dos padrões rítmico-melódicos do choro.

Modificando-se a acentuação do mesmo padrão rítmico podemos obter um novo padrão ou ainda, uma nova figuração pode surgir com a mudança na intenção do acento de força, este pode transformar o processo de acentuar em um procedimento de alongar a nota, fazendo com que um grupo de três semicolcheias possa ser transformado em um grupo de colcheia e duas fusas, se o acento de força é interpretado como acento de duração (figuras 11 e 12).



Figura 11: Trecho do violão de 6 cordas, C.8 – C.10, ilustrando início acéfalo e articulação nas duas últimas semicolcheias do grupo de quatro semicolcheias.



Figura 12: Trecho do bandolim, C.23 – C. 25, ilustrando a variação da ideia musical presente na figura 11 através de mudança na articulação e durações. Comparar C.8 e C.23.

Podemos observar nas figuras 11 e 12 como as variações elaboradas pelas notas cromáticas demonstram o caráter improvisativo na exposição do material melódico no primeiro compasso de cada frase, e como o segundo e terceiro compassos são redundâncias de ritmo e melodia, enfatizando a ascensão do sib até o fa# numa escala de tons inteiros entrecortada pelas notas mib, fa, sol, fragmento de outra escala de

tons inteiros que já se apresenta na sequência do primeiro compasso (sol, fá, mib, reb, si) com as devidas notas de passagem cromáticas (mi, re, do, sib), exatamente a escala de tons inteiros equidistante da inicial. Como se o compositor “emenda-se” as duas escalas de tons inteiros criando um embaralhamento que insinua um cromatismo improvisado para saturação melódica do trecho a ser executado.

As mudanças de acentuação de materiais fraseologicamente similares revelam a intenção do compositor em utilizar o estratagema da liberdade interpretativa característica do choro, além de quebrar a monotonia da repetição das mesmas frases, expostas em timbres variados, ora com corda de náilon (violões) ora em cordas de aço de duas ordens (viola e bandolim) ora em aço de ordem simples (cavaquinho). Todas essas variáveis de acentuação, articulação, timbre, instrumentação, textura, entre outros elementos já apontados na análise, faz da “Chorata no. 1” uma obra de grande complexidade interpretativa exigindo do grupo de câmara um estudo minucioso das partes individuais e uma compreensão global da composição, pois, não basta saber tocar a sua parte, é condição essencial para uma execução consciente o entendimento funcional de cada emissão e o como emitir a sonoridade característica que responderá pelo “sotaque” idiomático do choro que está sendo articulado na “Chorata”. Nas figuras 13, 14 e 15 podemos perceber como a rotação na acentuação do motivo provoca uma outra movimentação articulatória da digitação de ambas as mãos e direcionalidade da palhetada em cada caso.



com mais propriedade como as digitações dos choros típicos; são conhecimentos que só a experiência de quem está familiarizado com a “roda de choro” pode oferecer como estratégia interpretativa.

— No seu livro “A Estrutura do Choro”, você procura apontar com objetivos didáticos para uma possível sistematização da improvisação no Choro, a partir de uma prática popular sistêmica, embora informal. Se instituirmos um espaço para experiências de improvisação a partir das Choratas, que trechos, períodos, motivos ou sessões seriam mais apropriados para esta prática?

— Não saberia dizer com precisão, pois creio que a improvisação (ou variação) idiomática no choro, em minha opinião, é diretamente dependente das correlações entre as dimensões harmônica, rítmica e de contorno melódico, todas caracterizantes. No caso das Choratas, ainda que ritmo e contorno representem um vínculo forte com a tradição, o aspecto harmônico, por não ser funcionalmente tonal, não forma para o improvisador uma fonte de escolhas idiomáticas no campo das alturas. (ALMADA, 2017)

Há um acordo tácito entre o compositor-arranjador que escreve para cordofones e sabe executar tais instrumentos ou pelo menos compreende como soa a escrita para esta família de instrumentos, e os músicos executantes, que acostumados a ler partituras para seus instrumentos de corda recebem as indicações da escrita em partitura como se guardassem de alguma maneira sempre uma noção primária da escrita em tablatura, isto é, a indicação de posições no instrumento para a execução dos trechos musicais.

COMPOSIÇÃO E INTERPRETAÇÃO

A interpretação das “choratas” revelou-se como um processo de composição de identidade, isto é, da identidade como reunião das diferentes práticas que compõe a tradição da música brasileira. O saber tocar como saber ler o que não está escrito ou como a escrita não pode resolver o saber escutar. O limite da escrita para a interpretação musical das “choratas” está entre o signo e o som: uma busca pelo sentido musical.

Pensando o aspecto técnico presente nos atos de performance da leitura e escuta, encontraremos a questão sobre o fundamento da técnica, que não é nada de técnico, pois a técnica é antes um saber e depois um fazer.

Para falar de maneira elíptica e sucinta: *techne* não é um conceito do fazer, mas um conceito do saber. *Technè* e também técnica querem dizer que qualquer coisa está posta (*gestellt*) no manifesto, acessível e disponível, e é dada enquanto presente à sua posição (*Stand*). Ora, na medida em que reina na técnica o princípio do saber, ela fornece a

partir de si própria a possibilidade e a exigência de uma formação particular do seu próprio saber ao mesmo tempo que se apresenta e se desenvolve uma ciência que lhe corresponde. Eis aqui um acontecimento, e este acontecimento não se dá, que uma e só vez no

decurso de toda a história da humanidade: no interior da história do Ocidente europeu, no princípio, ou melhor, como princípio desta era a que chamamos os Tempos modernos. (HEIDEGGER, 1995, p. 22)

A camerata buscou conciliar o que repousa no escrito e o que o instrumento oferece como possibilidades de produção do fenômeno que se projeta da escrita para o acontecer no gesto interpretativo do músico como processo de com-posição, ou seja, aquilo que está posto como obra da cultura, que está disponível no manifestar-se de sua presença enquanto se com-forma e exige do intérprete um saber próprio apresentando-se no lugar em que está posto para ser com-posto, ou seja, ser-junto ao que o performer oferta. Toda performance sempre se coloca junto e entre à composição como uma sugestão interpretativa. Entendemos que esta é função da escrita compositiva: servir de roteiro, de mapa, de indicação para um potencial criador, e que é tarefa do intérprete dinamizar o itinerário da escrita fazendo a caminhada pelo fenômeno performático, quer dizer, dar forma à música formando-a no fazer con-formador. Podemos mensurar algumas alterações da escrita como: as questões de tessitura que foram contornadas com mudanças de oitava, outras questões de execução instrumental resolvidas com a eliminação de ligados não funcionais e o aumento da densidade de acordes quando o trecho exigia mais volume sonoro; mas como indicar o modo interpretativo próprio do choro considerando os limites gráfico-visuais da partitura?

— Como você define “maneira de tocar” no Choro? É possível realizar isto academicamente com a Camerata ou com outras formações instrumentais?

— Acho este um tema na prática intangível, de difícil sistematização. Já refleti bastante sobre o assunto, mas nunca consegui idealizar uma maneira de transmitir em palavras, muito menos formalizar o que significa a ginga peculiar do choro. Por exemplo, como exprimir precisamente a diferença entre os modos chorísticos e não chorísticos (no tango, jazz, rock, baião etc.) de se tocar um grupo de 4 semicolcheias? Esta é a questão. (ALMADA, 2017)

O modo de encaminhamento técnico da cultura científica racional e calculante é moneado por Heidegger como “técnica moderna”. Seria a partitura uma armação da técnica moderna que reprocessa o real devolvendo ao próprio real numa compostura, obrigando o intérprete a reagir e adaptar-se segundo às regras escritas? Teria o Choro que se submeter às imposições da escrita musical para ser estudado, didatizado, aprisionado e assim registrado em um modo visual para condicionar nossa orientação e compreensão? A prática musical do choro no Brasil nos conduz para outra compreensão do processo compositivo, não como uma armação da “técnica moderna” indica por Heidegger na palavra alemã *Gestell*.

O CONCEITO DE IDENTIDADE E O PRÓPRIO DA PRÁTICA ORAL E ESCRITA DO “CHORO” NO BRASIL

O problema da escrita como pré-condição do saber musical para interpretação das “choratas” nos faz pensar que a música não se aprende na escola e que mesmo a escola de música pode se antepor como um obstáculo para o saber musical, pois o conhecimento escolar não deve ser um “fossilizador” das práticas musicais. Precisamos encarar a necessidade de reflexão sobre a história da música, a música não como objeto, não como representação, sobretudo, a música como conformação de cultura ou com-posição de identidade cultural, que dialogará com o conceito heideggeriano de “acontecimento apropriador” (HEIDEGGER, 2000). O pensador busca o princípio de identidade não no idêntico, nem na racionalidade matemática do tipo $A = A$ ou $A \text{ é } A$, mas a partir do problema da identidade nos leva a pensar o *é*, ou seja, a relação do mesmo consigo mesmo que é a relação do ser-com e ser-entre. É essa relação de identidade entre o choro tocado e o choro escrito, do choro composto e do choro posto que nos interessa como unidade do saber fazer musical brasileiro. “Em cada identidade reside a relação ‘com’, portanto, uma mediação, uma ligação, uma síntese: a união numa unidade” (HEIDEGGER, 2000, p. 174).

A prática da música de “choro” nos obriga a assumir uma posição, uma *tesis* diante do fenômeno da cultura considerando a *arsis*, ou as imposições, suspensões e impulsos da cultura brasileira. Instados a com-por cultura indicamos um lugar em que se realiza a criação como gesto de re-colhimento inaugural, aquilo que se coloca e aquilo que se retira no ato de pôr e com-pôr, o que se assume como lugar de criação e o que se rejeita, o que se revela e o que se oculta no gesto de fazer música, fazer recolhedor de cultura, que é o gesto inaugural de memória.

Conservar a memória já foi muito mais árduo do que possa nos parecer, e no processo de conservação da memória, e com ele da identidade e da unidade cultural, a música foi o mais alto grau de tecnologia possível. Claro está isto numa época histórica em que o homem era o suporte de sua própria memória. A partir da instauração da dicotomia entre o homem e sua memória, dicotomia vigente hoje, evidentemente fica muito difícil se compreender a música em sua relação com o que, para o homem, seja e possa vir a ser necessariamente memorável. (JARDIM, 2010)

O lugar de criação como com-posição, o movimento de um gesto, de uma postura, é a própria ação inventiva da memória (som, corpo, gesto, audível e tocável), ou seja, da possibilidade que decorre da acessibilidade e reconhecimento como identidade e capacidade fornecidas pelas condições de criação da obra, o fundamento da criação, da inventividade compositiva de espaço-tempo, não só como obra material da cultura, mas também lugar da verdade na memória das ações presentes.

O saber música é experienciado nos sabores do “choro”, por isso o gesto de

execução das frases na “Chorata” guardam relações de memória com o “choro” porque são acionadas a partir de um mesmo idiomatismo instrumental e corporal do saber-fazer para o desvelamento oferecido como técnica desvelante, ou seja, como saber-fazer. O com-pôr na “Chorata” significa tanto colocar quanto retirar, isto é, posicionar-se, com-posicionar-se, ocupando um lugar junto ao que é memória no Choro, assumimos uma posição memorável estando junto à memória.

Fazer memória com as transformações motivicas típicas do choro, eis o apelo musical posto pela “Chorata”. Nas escolhas do intérprete e do compositor subjaz um poder de quem “sabe música” ou um poder-saber desde o fenômeno da música e da representação. A diferença entre as práticas da música escrita e as práticas de execução da tradição oral encontra-se em unidade, como identidade da música brasileira para cordofones na “Chorata no. 1”.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos à FAPERJ pelo incentivo ao projeto de pesquisa através do edital para apoio à produção e divulgação das artes no Estado do Rio de Janeiro e também a toda equipe do projeto composta por professores e alunos de graduação, pós-graduação e músicos parceiros, que tem auxiliado na execução das tarefas da pesquisa academico-artística.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. e HORKHEIMER, M. **Temas básicos da sociologia**. São Paulo, Brasil: Cultrix, 1973.

ALMADA, C. **A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro, Brasil: Da Fonseca, 2006.

_____. **Harmonia funcional**. Campinas, Brasil: UNICAMP, 2006.

_____. **Carlos de Lemos Almada: entrevista** [fev. 2017]. Entrevistador: Paulo H. Loureiro de Sá. Rio de Janeiro, Brasil: 1 arquivo .m4a (19 min). Entrevista concedida ao Projeto de pesquisa “Música brasileira para cordas dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação” da EM-UFRJ, 2017.

HEIDEGGER, M. **Identidade e diferença**. In: Os Pensadores. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo, Brasil: Abril Cultural, 2000.

_____. **Língua de tradição e língua técnica**. Tradução Mário Botas. Lisboa, Portugal: Veja, 1995.

JARDIM, A. J. J. C. (2010). **Pensar música hoje**. O Marrare. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ. n. 13, ano 10, 2º sem. Disponível em: <http://www.omarrare.uerj.br/numero13/antonio.html>. Acesso em: 11 nov. 2019.

SÈVE, M. **Vocabulário do choro: estudos e composição**. Rio de Janeiro, Brasil: Lumiar, 1999.

SOBRE O ORGANIZADOR

Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos - Doutor em Letras, área de concentração Literatura, Teoria e Crítica, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2019). Mestre em Letras, área de concentração Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2015). Especialista em Prática Judicante pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB, 2017), em Ciências da Linguagem com Ênfase no Ensino de Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016), em Direito Civil-Constitucional pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2016) e em Direitos Humanos pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2015). Aperfeiçoamento no Curso de Preparação à Magistratura pela Escola Superior da Magistratura da Paraíba (ESMAPB, 2016). Licenciado em Letras - Habilitação Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2013). Bacharel em Direito pelo Centro Universitário de João Pessoa (UNJPÊ, 2012). Foi Professor Substituto na Universidade Federal da Paraíba, Campus IV – Mamanguape (2016-2017). Atuou no ensino a distância na Universidade Federal da Paraíba (2013-2015), na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2017) e na Universidade Virtual do Estado de São Paulo (2018-2019). Advogado inscrito na Ordem dos Advogados do Brasil, Seccional Paraíba (OAB/PB). Desenvolve suas pesquisas acadêmicas nas áreas de Direito (direito canônico, direito constitucional, direito civil, direitos humanos e políticas públicas, direito e cultura), Literatura (religião, cultura, direito e literatura, literatura e direitos humanos, literatura e minorias, meio ambiente, ecocrítica, ecofeminismo, identidade nacional, escritura feminina, leitura feminista, literaturas de língua portuguesa, ensino de literatura), Linguística (gêneros textuais e ensino de língua portuguesa) e Educação (formação de professores). Parecerista *ad hoc* de revistas científicas nas áreas de Direito e Letras. Organizador de obras coletivas pela Atena Editora. Vinculado a grupos de pesquisa devidamente cadastrados no Diretório de Grupos de Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Orcid: orcid.org/0000-0002-5472-8879. E-mail: <awsvasconcelos@gmail.com>.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acessibilidade 24, 112, 119, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 191, 194, 255
Arte 1, 3, 8, 26, 27, 28, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 52, 54, 56, 109, 110, 111, 116, 118, 131, 136, 140, 150, 214, 243, 257, 264

Arte rupestre 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 54, 56

Avaliação 71, 106, 136, 137, 138, 139, 150, 152, 156, 157, 160, 175, 180, 203, 204, 206, 215

C

Cavaleiros 57, 64

Cidade 34, 35, 55, 59, 60, 63, 65, 68, 74, 94, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 113, 140, 147, 183, 185, 248, 263

Ciências 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 99, 101, 103, 111, 119, 120, 140, 159, 160, 171, 172, 197, 209, 217, 218, 230, 233, 236, 245, 252, 261, 264, 265, 267, 269

Ciências humanas 111, 171, 197, 217, 233

Composição 1, 3, 4, 5, 9, 10, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 123, 127

Criminalização 197, 198, 201

D

Deficiências 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 194

Diálogo 1, 2, 6, 8, 11, 17, 26, 76, 114, 116, 170, 260

Direitos humanos 99, 112, 197, 200, 201, 202, 204, 208, 209, 212, 260, 263, 264, 269

E

Eficácia 203, 206, 211

Elites 218, 219, 224, 225, 228, 234

Ensino fundamental 71, 74, 75, 82, 94, 112, 121, 124, 125, 134, 151, 238, 243

Escrita 9, 10, 12, 14, 15, 16, 20, 22, 23, 24, 25, 32, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 77, 79, 80, 92, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 251

G

Gestão 41, 74, 75, 105, 112, 117, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 149, 159, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 189, 194, 195, 218, 220, 224, 228, 231, 234

I

Identidade 9, 10, 22, 24, 25, 53, 55, 74, 99, 112, 115, 122, 134, 145, 146, 147, 148, 149, 153, 154, 155, 157, 168, 206, 210, 215, 269

Inserção 67, 95, 97, 124, 140, 141, 142, 159, 167, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 194, 195, 219, 222, 224, 228, 233, 255

Interpretação 9, 10, 11, 12, 13, 15, 20, 22, 24, 25, 31, 38, 39, 42, 52, 53, 64, 68, 73, 93, 103, 147, 164, 207, 213, 215

J

Jesuítas 57, 59, 61, 63, 69, 147, 252

L

Língua inglesa 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Livro didático 73, 99, 121, 125, 126, 130

M

Mulher 137, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217

N

Narrativa 1, 2, 5, 7, 8, 59, 114, 135, 139, 204, 206, 213, 214, 217

Negro 121, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 131

O

Oralidade 8, 9

P

Poder econômico 87, 218, 226

Poesia 1, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 247

Políticas públicas 103, 107, 112, 114, 117, 119, 121, 125, 128, 134, 138, 142, 143, 146, 198, 207, 209, 214, 215, 216, 218, 222, 225, 269

Produção 1, 4, 6, 9, 11, 12, 13, 23, 25, 26, 29, 39, 42, 46, 67, 69, 90, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 126, 132, 135, 136, 148, 151, 156, 158, 165, 207, 230, 249, 252, 259, 260, 264, 265, 266

Projeto de extensão 27, 34, 35, 159

R

Representações sociais 159, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172

S

Saúde 80, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 117, 125, 142, 159, 160, 161, 170, 172, 178, 187, 197, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 212, 216, 217, 241, 243, 244, 252

Substâncias psicoativas 197, 198, 199, 200, 201, 202

Sujeito 8, 42, 63, 72, 74, 78, 80, 112, 114, 122, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 157, 162, 163, 165, 167, 263, 264, 266, 267

T

Tecnologia 1, 24, 43, 63, 83, 89, 95, 96, 120, 173, 183, 245, 252

U

Universidades públicas 132, 138, 139

V

Violência doméstica 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217

