

Da orquestra ao piano: A transcrição da *Fantasia Sul América* para violino e orquestra de Claudio Santoro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Thiago de Freitas Ferreira Costa
UFMG
thiago.freitas.costa@gmail.com

José Jonas Gondim Farias Júnior
UFMG
josejonasjr@gmail.com

Resumo. Este artigo apresenta uma análise abrangente das considerações técnicas e musicais pertinentes à transcrição da *Fantasia Sul América* de Claudio Santoro, originalmente composta para violino e orquestra, para a formação de violino e piano. O estudo descreve os desafios e as soluções inerentes a essa prática, visando não apenas a compreensão da obra original, mas também sua reinterpretação em nova formação instrumental. A metodologia empregada baseia-se em uma adaptação das técnicas de leitura para piano de partituras orquestrais propostas por Hugo Riemann, resultando na elaboração de uma nova partitura para violino e piano. A análise das soluções adotadas coloca em evidência os desafios de condensar texturas orquestrais em uma escrita idiomática para piano, sem comprometer a integridade musical da obra. Considerando que é prática comum no meio camerístico a execução de obras para violino com acompanhamento pianístico, a transcrição proposta busca atender a uma demanda prática e interpretativa, facilitando o estudo e a performance da obra em contextos diversos. Nesse sentido, a pesquisa se justifica tanto pela relevância artística e pedagógica da obra quanto pela escassez de versões alternativas que possibilitem sua circulação em concertos e ambientes de formação musical.

Palavras-chave. Claudio Santoro, transcrição, violino, piano, fantasia

Title. From Orchestra to Piano: The Transcription of Claudio Santoro's *Fantasia Sul América* for Violin and Orchestra

Abstract. This article presents a comprehensive analysis of the technical and musical considerations involved in the transcription of *Fantasia Sul América* by Claudio Santoro, originally composed for violin and orchestra, into a version for violin and piano. The study outlines the challenges and solutions inherent in this practice, aiming not only at a deeper understanding of the original work but also at its reinterpretation in a new instrumental setting. The methodology employed is based on an adaptation of Hugo Riemann's orchestral score reading techniques for piano, resulting in the development of a new score for violin and piano. The analysis of the adopted solutions highlights the challenges of



condensing orchestral textures into idiomatic piano writing while preserving the musical integrity of the work. Given the common practice within chamber music performance of rendering orchestral violin works with piano accompaniment, the proposed transcription seeks to address both practical and interpretive demands, facilitating the study and performance of the piece in various contexts. In this regard, the research is justified by both the artistic and pedagogical significance of the work and the lack of alternative versions that would enable its circulation in concert settings and educational environments.

Keywords. Claudio Santoro, transcription, violin, piano, fantasia

Introdução

Este artigo propõe uma análise das considerações técnicas e musicais envolvidas na transcrição da *Fantasia Sul América* de Claudio Santoro, originalmente para violino e orquestra, para violino e piano. O estudo detalha o processo de transcrição, abordando os desafios e soluções inerentes a essa prática, e visa contribuir para a compreensão tanto da obra original quanto de sua reinterpretação ao piano. Por razões de concisão e adequação ao formato deste artigo, a discussão se restringe aos elementos centrais da transcrição, deixando de lado uma análise pormenorizada compasso a compasso.

A metodologia utilizada para este ofício baseia-se nas técnicas de leitura de partituras orquestrais propostas por Hugo Riemann, em seu livro *Introduction to playing from score*, de 1904. Riemann tem por objetivo ensinar a reduzir e executar partituras orquestrais ao piano, uma espécie de manual que visa capacitar o músico a simular o som de uma orquestra, auxiliar na leitura e compreensão de partituras orquestrais servindo como ferramenta preparatória para a elaboração de acompanhamentos e o domínio da música polifônica, além de desenvolver habilidades específicas para pianistas. Habilidades estas que envolvem leitura de diversas pautas, claves e instrumentos transpositores, desenvolvimento da capacidade de agrupar partes na posição mais adequada do instrumento, evitando cruzamentos desnecessários das mãos, adaptação a uma notação mais idiomática e, principalmente, identificar o essencial na intenção do compositor e o que é meramente acessório a fim de simplificar ou omitir elementos quando a reprodução exata não é viável ou prática.

A relevância deste estudo reside na importância da obra para a literatura violinística brasileira e na expectativa de que a versão transcrita será mais frequentemente utilizada do que a formação orquestral original. Essa perspectiva é corroborada pela prática comum em



concertos para violino, no qual muitas obras são interpretadas com acompanhamento de piano em vez da orquestra completa, ampliando o acesso e a disseminação do repertório. Além disso, espera-se que o modelo adaptado das metodologias de Riemann possam ser transpostos para outros repertórios considerados relevantes na música brasileira de concerto.

A trajetória de Claudio Santoro: da formação à *Fantasia Sul América*

Nascido em 23 de novembro de 1919, em Manaus, Amazonas, Santoro iniciou seus estudos musicais aos 11 anos com o violino. Em 1933, beneficiado por uma bolsa de estudos do governo do Amazonas, ingressou no Conservatório de Música do Distrito Federal no Rio de Janeiro, onde aprofundou seus conhecimentos em violino, harmonia e musicologia. Aos 17 anos, já formado, tornou-se professor de violino e harmonia na mesma instituição, enquanto desenvolvia sua carreira como concertista e compositor (Santoro, 2004).

A partir de 1939, Santoro estabeleceu uma relação significativa com Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que influenciou profundamente sua música, levando-o a experimentar o atonalismo e dodecafonismo. Juntos, estudaram os métodos de composição de Paul Hindemith (1896-1963) e Arnold Schoenberg (1874-1951), além de estética musical e contraponto. Santoro também participou da fundação do Grupo Música Viva, movimento liderado por Koellreutter para promover a música de vanguarda (Fresca, 2019, p. 310).

Ainda nessa década, Santoro partiu para a França com o objetivo de aprender e colaborar com renomados mestres, tendo um interesse especial pela regência. O compositor conseguiu sua bolsa através da recomendação do regente Charles Münch (1891-1968) junto à Embaixada Francesa. Nadia Boulanger (1887-1979), ao avaliar algumas das obras de Santoro, prontamente o acolheu como aluno. Através das influentes conexões de Boulanger, Santoro obteve uma bolsa de estudos para aprimorar suas habilidades em regência no Conservatório de Música sob a orientação do professor Eugène Bigot (1888-1965) que reconheceu o talento e a aptidão de Santoro e o incentivou a prosseguir na carreira de regente (Silva, 2018, p. 11).

Devido à sua forte ligação com a França, Santoro fez inúmeras viagens de volta ao continente europeu nos anos seguintes, em que foi laureado com diversos prêmios e participou ativamente de congressos socialistas. Sua postura política o levou a um exílio na Alemanha durante quase toda a década de 70. Depois de voltar em 1980, Santoro estabeleceu a Orquestra



Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília e, em colaboração com o poeta Jorge Tufic (1930-2018), criou o Hino Oficial do Estado do Amazonas.

A trajetória do compositor, caracterizada por uma intensa experimentação de linguagens de vanguarda, somadas à influência de seu exílio e engajamento com pautas políticas que o impulsionaram a conciliar visão social com complexidade musical, culminaram em uma fase de maturidade composicional. Nesse período, Santoro sintetizara o rigor do serialismo e a experimentação da *avant-garde* com o retorno a elementos rítmicos de uma concepção musical considerada mais tradicional. Em 1983, Santoro recebeu o convite para ser jurado do 1º Concurso de Jovens Intérpretes da Música Brasileira e compor a peça de confronto que resultou no catálogo de composições intitulada “*Fantasia Sul América*”. A obra emerge como um testemunho da fusão estilística que demonstra uma linguagem coesa e pessoal, refletindo a síntese de suas influências e seu amadurecimento artístico. A obra demonstra a habilidade criativa e expressiva de Santoro, que mais tarde junta algumas dessas composições para criar a sinfonia 12º ou “também com denominação de Sinfonia Concertante para 9 instrumentos solistas (violino, violoncelo, flauta, clarineta, viola, trompete, oboé, trompa e trombone)” (Santoro, 2004).

O processo de transcrição da *Fantasia Sul América*

A transcrição musical é um processo de reorganização das ideias musicais, uma nova sonoridade arranjada do mesmo discurso musical. Ela surge como uma ferramenta para facilitar o acesso, a expansão e a divulgação do repertório nacional (Borém, 2001, p. 5), além da democratização e comercialização da música (1998, p. 29).

No Dicionário Oxford Conciso de Música, arranjo e transcrição aparecem como sinônimos. Os termos são definidos como “adaptação de uma peça musical para um meio diferente daquele para o qual foi originalmente composta. Às vezes, também, ‘Transcrição’ significa uma reescrita para o mesmo meio, mas em um estilo mais fácil de executar” (Kennedy, 1978, p. 31). Segundo André Luiz Jesus (Jesus, 2016, p. 17), esse verbete também informa a tendência americana de usar a terminologia arranjo para um tratamento mais livre do material sonoro, e transcrição para ocasiões mais ortodoxas. Já no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Sadie, 1980), o verbete “arranjo” é apresentado como uma reformulação de



uma composição musical que pode ser aplicada a qualquer obra que possua um material pré-existente, ou seja, a reorganização dos componentes musicais.

A transcrição para piano da *Fantasia Sul América* procura realçar os elementos originais propostos na dramaturgia orquestral do compositor através de uma escrita idiomática para piano. Para a realização de tal tarefa, é necessário, primeiramente, definir o objetivo da transcrição. O musicólogo e historiador Hugo Riemann (1849-1919) questiona o grau de completude na reprodução de uma partitura transcrita e como cada caso deve ser abordado ao se tratar de um objetivo prático. Riemann afirma que:

Se o objetivo é ajudar o cantor ou o instrumentista solo a praticar sua parte de modo a se familiarizar com a integração de seu solo com o acompanhamento orquestral e acostumar-se com suas formações temáticas mais proeminentes, é mais importante enfatizar os detalhes do contorno melódico do que preservar fielmente a coloratura. No entanto, se o arranjo para piano deve, por si só, substituir a performance vocal e instrumental, então a tarefa será apresentar o *tout-ensemble* o mais fielmente possível dentro dos recursos do piano (Riemann, 1904, p. i).

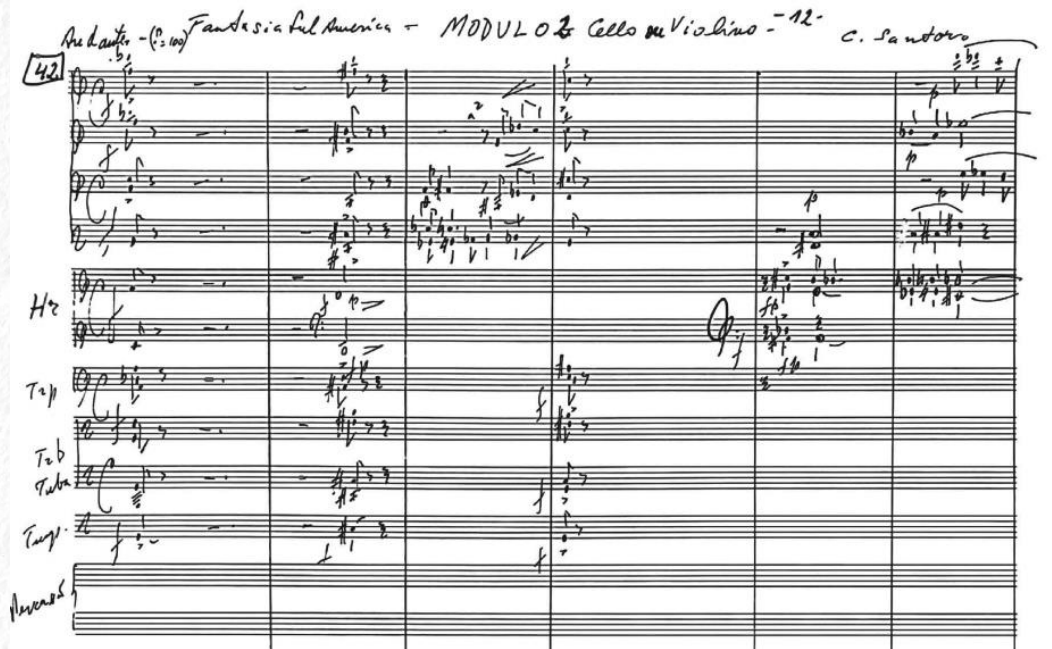
Sob a ótica de Riemann, este trabalho visa seguir sua segunda proposta, buscando maior fidelidade à obra original, dentro das limitações do piano. A prioridade é representar todos os elementos da composição original, proporcionando uma visão completa da obra, mesmo em sua versão adaptada para piano.

A partitura utilizada para a realização da transcrição foi o manuscrito original disponibilizado através da Editora Savart (Figura 1), que atualmente é responsável pela publicação de todas as obras de Claudio Santoro. A obra é um excerto orquestral da *Sinfonia n.º 12*, no qual Santoro realiza uma obra concertante entre o violino e o violoncelo. Antes de realizar a transcrição para piano da obra de Santoro, considerou-se necessário editar o manuscrito orquestral (Figura 2). Foram identificados alguns problemas no manuscrito, como a ausência dos nomes dos instrumentos no naipe de madeiras e a falta de sinalização dos instrumentos transpositores. Nesse contexto, optou-se por realizar a edição do manuscrito em um software específico (*Finale*, versão 27), visando obter uma obra de qualidade superior à do manuscrito original. Nessa fase, também foi possível detectar possíveis problemas de notação, bem como identificar a instrumentação da obra. Durante a edição da nova partitura orquestral, decidiu-se excluir o violoncelo solo presente no manuscrito original, uma vez que o foco desta



digitalização é apenas para manipular o material orquestral de maneira mais prática, com o foco na realização de uma partitura para ser tocada apenas com o violino.

Figura 1 - Claudio Santoro - *Fantasia Sul América* – manuscrito (c.1-6)



Fonte: Editora Savart



Figura 2 - Claudio Santoro - *Fantasia Sul América* – edição (c.1-5)

Grade

Fantasia Sul América
para violino e orquestra

Claudio Santoro

Andante (♩ = 100)

Flauta

Oboé

Clarinete em Si^b

Fagote

Trompa em F[♯] 1

Trompa em F[♯] 2

Trompete em D[♯]

Trombone

Tuba

Timpano

piu mosso

a tempo



Após a fase de edição do manuscrito, foram definidos alguns procedimentos metodológicos sugeridos por Riemann. O primeiro deles seria a da reorganização das pautas da orquestra, hierarquizando-as de acordo com sua região de escrita. Riemann afirma que muitas vezes o pianista poderia se confrontar com a dificuldade de ter uma pauta com notas mais graves acima de outra com notas mais agudas (Riemann, 1904, p. 8). Dessa forma, reorganizar as pautas traria maior similaridade com a escrita original para piano, facilitando a visualização do transcritor. Santoro utiliza dois instrumentos transpositores, o clarinete em si bemol e a trompa em fá. Como todo o processo foi feito no *software Finale*, foi possível facilitar o processo desativando as transposições. Riemann também ressalta a importância da localização real de instrumentos cuja escrita não corresponde ao som real, como no caso do contrabaixo. Na tabela abaixo (Tabela 1), é possível visualizar a ordem de orquestração tradicional utilizada por Santoro, e a nova ordem, proposta por Riemann, que será utilizada para a realização da transcrição.

Tabela 1 Santoro - *Fantasia Sul América* - Instrumentação utilizada

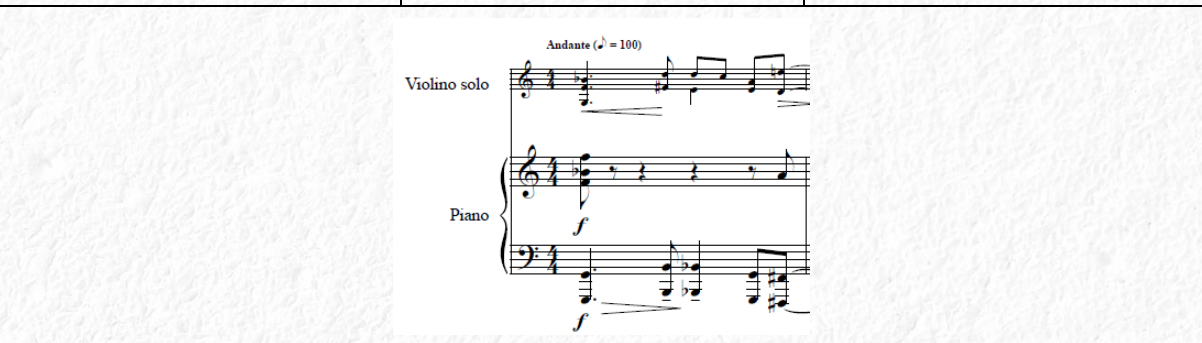
Instrumentação Original	Reorganização da Instrumentação
	Violino solo
Flauta	Piano
Oboé	Flauta
Clarinete	Oboé
Fagote	Clarinete
Trompa	Violino I
Trompete	Violino II
Trombone	Trompete
Tuba	Trompa
Tímpano	Viola
Violino solo	Violoncelo
Violino I	Fagote
Violino II	Trombone
Viola	Tímpano
Violoncelo	Tuba
Contrabaixo	Contrabaixo

O próximo passo sugerido por Riemann é a identificação das dobras instrumentais na orquestração, isto é, linhas melódicas ou notas de funções puramente harmônicas que se repetem na dramaturgia orquestral apenas para fins timbrísticos. Ao analisar o primeiro acorde da obra, é possível observar que Santoro utiliza apenas o acorde de sol menor com sétima. A tabela abaixo (Tabela 2) permite visualizar os acordes por naipes. Nas madeiras, flautas e oboés reproduzem as notas na mesma tessitura, enquanto os clarinetes tocam as mesmas notas uma oitava abaixo. Nos metais as dobras estão dispostas em dois conjuntos: trompas e trompete, e trombone e tuba. E por fim, nas cordas as dobras estão presentes dentro de todo o conjunto. Uma particularidade a ser citada é a disposição das notas nos violinos. A maioria dos acordes realizados pelas cordas são inadequados de serem executados ao piano, principalmente aqueles que se estendem por mais de uma oitava, pois “na maioria dos casos, eles não tem uma intenção artística especial, mas muitas vezes são uma modificação da ideia do compositor para atender aos requisitos técnicos específicos dos instrumentos” (Riemann, 1904, p. 56). Durante o



processo de transcrição, optou-se por escrever em região média como também ocultar a quinta do acorde.

Tabela 2 - Claudio Santoro - *Fantasia Sul América*. Madeiras, metais, cordas e redução para piano (c.1)

Flauta Oboé Clarinete em Sib Fagote 	Trompa em F# 1 Trompa em F# 2 Trompete em Dó Trombone Tuba 	Violino I Violino II Viola Violoncelo Contrabaixo 
Violino solo Piano Andante (♩ = 100) 		

Riemann aconselha que as oitavas superiores da melodia não devem ser rejeitadas. Para o autor, tudo depende do instrumento pelo qual a melodia foi atribuída. Uma dobra de oitava no oboé em uma flauta poderia ser ignorada, mas o mesmo não ocorreria se a dobra estivesse nos primeiros violinos (Riemann, 1904, p. 5). Dessa forma o conselho seria de excluir a oitava inferior em caso de necessidade de descarte. Nota-se que a exemplo do acorde de abertura da fantasia, as notas mais agudas foram excluídas. Contudo é imprescindível observar que a malha orquestral não denota uma melodia. Cada caso de exclusão de dobras e escolha de oitavas a serem transcritas deve ser estudado individualmente sem generalizações. No compasso 6, por exemplo, a oitava superior da melodia foi descartada para que as notas possam ser acomodadas à mão do pianista (Tabela 3).



Tabela 3 – Claudio Santoro - *Fantasia Sul América*. Madeiras, trompa e redução para piano (c.6)

	
---	--

Ao analisar cada instrumento e como o processo de transcrição afeta cada um, nota-se que muitas frases acabam perdendo sua gestualidade. No entanto, o compromisso da transcrição deve ser com o contexto geral da malha orquestral. Tal concepção também é defendida por Riemann, ao discutir sobre os sacrifícios a serem feitos durante o processo:

Sem algum tipo de concessão, a reprodução da escrita orquestral massiva por meio de um piano solo não pode ser realizada, e a exposição das razões para fazer um sacrifício, ora em uma direção, ora em outra, constitui o principal tema da instrução sobre a execução da partitura, um assunto que não pode ser resolvido com algumas observações gerais, mas que necessita de consideração caso a caso (Riemann, 1904, p. 5).

Um outro caso a se discutir é sobre o tratamento da linha do contrabaixo no processo de transcrição para piano (Tabela 4), pois muitas vezes não é possível acomodar a mão esquerda à altura real da escrita. Em virtude disso nem sempre será viável o uso da linha do contrabaixo em sua oitava real. Riemann sugere colocar as notas do baixo para serem tocadas como *appoggiatura*.



Tabela 4 – Claudio Santoro - *Fantasia Sul América* (c. 6)

	
---	--

Tratando-se ainda da linha do contrabaixo, há outra questão a ser discutida, que é o uso de notas longas e como essas devem ser tratadas na transcrição, uma vez que o piano possui limitações quando se trata de tal assunto. Apesar da transcrição ser a realização de uma música para um novo instrumento, ela ainda se trata de uma representação fiel da obra original e não apenas de um arranjo (Riemann, 1904, p. 25). Na fantasia, Santoro escreve uma nota pedal no contrabaixo em dobra com o violoncelo que dura quatro compassos e meio (c.29-33). Nesta seção, optou-se por manter a notação original, deixando as possíveis adaptações sonoras ao músico que interpretará a obra. Uma possível solução interpretativa seria a realização de um *tremollo* na oitava da mão esquerda (Tabela 5). Riemann discute a questão de como seria a maneira adequada de se adaptar um *tremollo* na transcrição. O percussionista responsável por realizar o *tremollo* de uma única nota conta com baquetas nas duas mãos para tal realização. O efeito seria representado estranhamente se um pianista tivesse que tocar a mesma nota com apenas uma das mãos. Riemann recomenda que é melhor usar a oitava inferior do que a superior para reproduzir o rufar nos tímpanos devido a ausência de harmônicos agudos (Riemann, 1904, p. 80).



Tabela 5 – Claudio Santoro - *Fantasia Sul América* (c. 24-26)

The musical score for Claudio Santoro's *Fantasia Sul América* (measures 24-26) is presented in a two-system format. The first system includes staves for Tímpano (Timpani), Violino solo, and Vln. (Violin). The second system includes staves for Vln. (Violin) and Pno. (Piano). The Timpani part consists of three measures of sustained chords. The Violino solo part features a melodic line with a 'Cadência' (cadence) and a 'cresc.' (crescendo) marking. The Vln. part also has a 'Cadência' and 'cresc.' marking. The Pno. part includes a piano reduction of the violin line, with a 'p8' marking and a 'cresc.' marking. The piano part also includes a 'pizzicato' marking and a 'cresc.' marking.

Diversos elementos e técnicas específicas de outros instrumentos podem apresentar desafios significativos ao serem transcritos para o piano. Ao realizar a transcrição da técnica do *pizzicato* para o piano, o efeito se perde, porém é possível capturar o ritmo e o contorno melódico adicionando a marcação de *staccato* e arpejo (Tabela 6). Dessa forma, o efeito realizado ao piano se aproxima do original, escrito para cordas.



Tabela 6 - Claudio Santoro - *Fantasia Sul América* (c. 29-30)



The musical score for measures 29-30 of Claudio Santoro's *Fantasia Sul América* is presented for a string quartet and piano. The score is written in B-flat major (one flat) and 4/4 time. The key signature is one flat. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The score includes dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo), 'pizz.' (pizzicato), and 'arco' (arco). The string parts (Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello) feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The piano part (Pno.) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. The score is divided into two systems, with measures 29-30 shown in the first system and measures 31-32 in the second system.

Conclusão

É inegável que o som orquestral autêntico não pode ser reproduzido integralmente por um piano, o que exige um considerável esforço da imaginação musical para vivificar as nuances sonoras preservadas na memória (Riemann, 1904, p. 78). A aplicação dos princípios de Riemann é sistemática e consistente, e suas técnicas de leitura aplicadas à obra de Santoro não devem ser vistas como princípios rígidos, e sim como habilidades que norteiam o ofício do transcritor. Isso significa que a transcrição não é puramente um exercício técnico, mas uma arte interpretativa. Contudo, é crucial reiterar que a fidelidade ao texto original escrito por Santoro definiu as diretrizes deste trabalho. Além disso, a prática da transcrição não deve ser considerada apenas um trabalho técnico-teórico. É importante ressaltar que todas as decisões transcritivas foram devidamente testadas na sua prática, isto é, foram executadas e analisadas ao piano, demonstrando que os objetivos delimitados na pesquisa foram alcançados.



A extensa obra de Santoro, que abrange diversos gêneros e períodos estilísticos, não só atesta seu talento, mas também reflete seu profundo compromisso artístico e ideológico. Sua relevância no cenário global resulta de seu envolvimento ativo e diversificado com as tendências musicais internacionais predominantes de seu tempo. Sua capacidade de transcender esses estilos distintos em suas obras posteriores, criando peças que são ao mesmo tempo profundamente pessoais e universalmente ressonantes, destaca sua abordagem única à composição. A criação de uma versão para violino e piano da *Fantasia Sul América* de Claudio Santoro representaria um avanço significativo para a música de câmara brasileira e para a literatura nacional do violino. A transcrição ampliaria o acesso da obra para fins de estudo e prática, uma vez que a versão original para violino e orquestra demandaria recursos e logística impraticáveis na maioria das vezes. Ao diminuir essas barreiras, a transcrição facilitaria o aprofundamento técnico e interpretativo por parte de intérpretes (estudantes, professores e profissionais), resultando no engajamento mais íntimo com a complexidade estilística de Claudio Santoro. Adicionalmente, a disponibilidade de uma versão camerística impulsionaria as oportunidades de performance da obra. Esta versão também fomentaria a pesquisa, oferecendo um meio prático para o estudo da interação entre o solista e o acompanhamento, e consolidando a disseminação do legado de Santoro no cenário musical global.

Referências

BORÉM, Fausto. 250 anos de música brasileira no contrabaixo solista: aspectos idiomáticos da transcrição musical. **Anais do XII Encontro Anual da ANPPOM**, Belo Horizonte, n. 1, 2001.

BORÉM, Fausto. Pequena história das transcrições. **Polifonia**, São Paulo, v. 2, n. 11, p. 17–30, 1998.

FRESCA, Camila Ventura. A trajetória de Claudio Santoro a partir de suas canções. **Revista Música**, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 309–318, 2019.

JESUS, André Luiz Almeida Ramos de. **Processos de transcrição para violão: cinco peças de Ernesto Nazareth**. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Música) — Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

KENNEDY, Michael. Arrangement or transcription. *In: The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1978. p. 636.



RIEMANN, Hugo. **Introduction to playing from score**. London: Augener ltd., 1904.

SADIE, Stanley. Arrangement. *In*: The new Grove dictionary of music and musicians. Oxford: Macmillan, 1980.

SANTORO, Alessandro. **Catálogo online de Claudio Santoro**. Brasília: Edition Savart, 2004. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/open.html>. Acesso em: 6 set. 2024.

SILVA, Andressa. **Claudio Santoro**: as biografias de um personagem central no campo no artístico e no político amazonense (1919-1989). 2018. Dissertação (Trabalho de conclusão de curso) — Centro de Estudos Superiores de Parintins, Colegiado de História - Universidade do Estado do Amazonas, Parintins, 2018. Disponível em: <http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/930>.

