

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



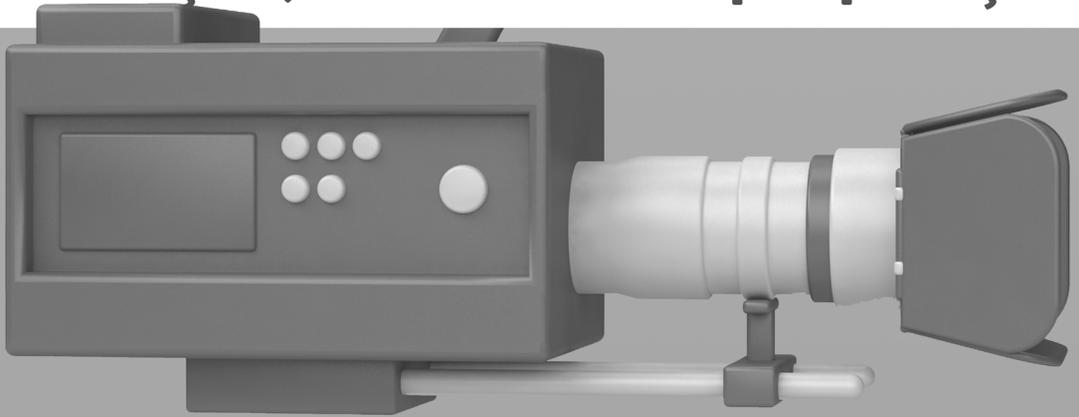
**Ezequiel Martins Ferreira
(Organizador)**

Atena
Editora

Ano 2021

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



Ezequiel Martins Ferreira
(Organizador)

Atena
Editora
Ano 2021

Editora ChefeProf^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira**Assistentes Editoriais**

Natalia Oliveira

Bruno Oliveira

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto Gráfico e Diagramação

Natália Sandrini de Azevedo

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Imagens da Capa

Shutterstock

Edição de Arte

Luiza Alves Batista

Revisão

Os Autores

2021 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do Texto © 2021 Os autores

Copyright da Edição © 2021 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

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

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

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

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Elói Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionale delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlondo Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalves de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miraniide Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico

Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andrezza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa

Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atilio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFGA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenología & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Lúvia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos

Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Flávia Roberta Barão
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: Os Autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação /
Organizador Ezequiel Martins Ferreira. - Ponta Grossa -
PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-155-5

DOI 10.22533/at.ed.555211006

1. Arte. 2. Cultura. I. Ferreira, Ezequiel Martins
(Organizador). II. Título.

CDD 306.47

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos - CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa - Paraná - Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

APRESENTAÇÃO

As relações entre o conhecimento artístico ou estético e o conhecimento científico sempre existiram, do ponto de vista das produções simbólicas do homem. Já haviam, antes da criação de um método científico, surgido de uma visão racionalista e empirista, os modos de conhecimento se pautavam em explicações que acalentavam as inquietações humanas, a exemplo temos o conhecimento mítico, o filosófico e o artístico.

O mítico, que beira o religioso se baseava principalmente em explicações exteriores e anteriores à construção do homem, mas se baseando nos aspectos mais intrigantes do imaginário humano e se perfazendo em torno da construção própria do destino.

O filosófico partia, em parte da observação e do questionamento sempre presente sobre as atitudes e emoções humanas. E, por fim, o artístico, sendo influenciado por ambos os anteriores, representava numa espécie de mimese o que era colhido nas entranhas humanas.

Nesse aspecto, o vínculo entre os três modos de conhecer era responsável pela evolução de cada um, onde o constante diálogo e interação entre eles inspiravam constantemente um ao outro.

Surge então, pelas guinadas da lógica e na evolução do racionalismo, o estabelecimento do método científico pautado na experimentação e delimitação precisa dos caminhos para a aquisição do conhecimento.

Onde havia um espaço aberto à colaboração, se restringe às premissas de um seleto grupo que por algum tempo definem o que pode ser considerado científico ou não.

No entanto, essas barreiras entre o científico e o artístico estão novamente mescladas e as discussões sobre o fazer científico num viés artístico se encontram cada vez mais presentes na atualidade.

Pensando nisso, a coletânea *Arte e Cultura: Produção, Difusão e Reapropriação*, em seu primeiro volume, reúne vinte e três artigos que abordam algumas pesquisas envolvendo a interseção entre arte e cultura.

Uma boa leitura!

Ezequiel Martins Ferreira

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
AFINAL, O QUE É PERFORMANCE ART? Ezequiel Martins Ferreira DOI 10.22533/at.ed.5552110061	
CAPÍTULO 2	12
ASPECTOS ARQUETÍPICOS DA ARTE-EDUCAÇÃO INFANTIL: UMA ABORDAGEM JUNGUIANA Filipe Mattos de Salles DOI 10.22533/at.ed.5552110062	
CAPÍTULO 3	24
DERIVAÇÕES POÉTICAS DO REAL Dinah de Oliveira DOI 10.22533/at.ed.5552110063	
CAPÍTULO 4	36
DO SAMBÓDROMO AO CARNAVAL VIRTUAL: A FACE DA JESUS MULHER NA MANGUEIRA 2020 E NA DEIXA DE TRUQUE 2021 Tiago Herculano da Silva Fátima Costa de Lima DOI 10.22533/at.ed.5552110064	
CAPÍTULO 5	51
ENCARNAÇÃO DA BELEZA IDEALIZADA: O NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA EM VENEZA, ENTRE SÍNTESES E INOVAÇÕES Tânia Kury Carvalho DOI 10.22533/at.ed.5552110065	
CAPÍTULO 6	67
LA VIRTUALIZACIÓN DE LOS CUERPOS: ENTRE LA DOCUMENTACIÓN EN ARTES Y LA PORNOGRAFÍA Andrés Felipe Restrepo Suárez DOI 10.22533/at.ed.5552110066	
CAPÍTULO 7	77
TEATRO DE ARENA: A ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA DA SONORIDADE DO MUSICAL “ARENA CONTA ZUMBI” Dyonnatan da Silva Costa DOI 10.22533/at.ed.5552110067	
CAPÍTULO 8	88
A TRAVESSIA ARTÍSTICA EM AREIAS DO TEMPO: LIDANDO COM OS DESVIOS DA MATÉRIA FOTOGRÁFICA NO CIANÓTIPO Daniela Corrêa da Silva Pinheiro DOI 10.22533/at.ed.5552110068	

CAPÍTULO 9	99
VITÓRIAS E DERROTAS: ANITA MALFATTI NA HISTÓRIA DO MODERNISMO PAULISTA Eliane Honorata da Silva DOI 10.22533/at.ed.5552110069	
CAPÍTULO 10	110
TUNGA: SENTIDO DE UMA POÉTICA Wellington Cesário DOI 10.22533/at.ed.55521100610	
CAPÍTULO 11	119
ESPAÇO PARA GERAR ESPAÇO Gabriel Augusto de Paula Bonim DOI 10.22533/at.ed.55521100611	
CAPÍTULO 12	131
MOVERES: APONTAMENTOS E APROXIMAÇÕES EM CORPO, TEXTO E COREOGRAFIA Iara Cerqueira Linhares de Albuquerque DOI 10.22533/at.ed.55521100612	
CAPÍTULO 13	141
O SERIADO CHAVES COMO EXPRESSÃO DA TEORIA FOLKCOMUNICACIONAL Mirian Martins da Motta Magalhães Fabiana Crispino Santos Suzzane Mary Mesquita de Lima DOI 10.22533/at.ed.55521100613	
CAPÍTULO 14	154
O LIVRO DE ARTISTA COMO CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA Gabriela Garcia de Godoi Moreira DOI 10.22533/at.ed.55521100614	
CAPÍTULO 15	163
O MITO DE UMUKOSURËPANAMI DA ETNIA DESSANA NO GRAFFITE DOS ARTISTAS CURUMIZ Kemerson de Souza Freitas DOI 10.22533/at.ed.55521100615	
CAPÍTULO 16	176
NOS CORREDORES DA CAIÇARA: “ENCAIÇARAMENTOS” DA ARTE POPULAR PELA AMAZÔNIA Ericky da Silva Nakanome Adan Renê Pereira da Silva DOI 10.22533/at.ed.55521100616	

CAPÍTULO 17	190
TAQUARAS, TAMBORES E VIOLAS: FAZERES MUSICAIS EM NARRATIVAS AUDIOVISUAIS	
Alice Villela	
DOI 10.22533/at.ed.55521100617	
CAPÍTULO 18	197
VÍDEOS INDÍGENAS COMO CONTRANARRATIVAS HISTÓRICAS: BREVES CONSIDERAÇÕES EM TORNO DE <i>JÁ ME TRANSFORMEI EM IMAGEM</i>	
Karlíane Macedo Nunes	
DOI 10.22533/at.ed.55521100618	
CAPÍTULO 19	209
A BARQUINHA DE MESTRE DANIEL: ETNOGRAFIA DA MÚSICA DE UMA TRADIÇÃO RELIGIOSA AYAHUASQUEIRA AMAZÔNICA	
Daniel Castro Montoya Flores	
Sérgio Nogueira Mendes	
DOI 10.22533/at.ed.55521100619	
CAPÍTULO 20	224
ROQUE SEVERINO: UM AUTÊNTICO PROCESSO CRIATIVO MANAUARA EM CONTEXTO PANDÊMICO	
Luiz Augusto Martins	
Amanda Aguiar Ayres	
Jackeline dos Santos Monteiro	
Guilherme Alves Carvalho	
Diogo Sousa e Silva	
DOI 10.22533/at.ed.55521100620	
CAPÍTULO 21	241
PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL DO FADO DE QUISSAMÃ: UMA ABORDAGEM ETNOMUSICOLÓGICA	
Fernanda Morales dos Santos Rios	
Marta de Oliveira Chagas Medeiros	
Giovane do Nascimento	
DOI 10.22533/at.ed.55521100621	
CAPÍTULO 22	251
MEMÓRIA VOCAL RADIOFÔNICA: A NATUREZA DO BELO EM FONOGRAMAS DE CANTORAS ERUDITAS E POPULARES DOS ANOS 1940 A 1960	
Benedicto Bueno Gurgel Júnior	
DOI 10.22533/at.ed.55521100622	
CAPÍTULO 23	260
MORDAÇA NA PUBLICIDADE: APONTAMENTOS SOBRE A SUSPENSÃO DE CAMPANHAS POR INTERFERÊNCIA POPULAR	
Marina Aparecida Espinosa Negri	
DOI 10.22533/at.ed.55521100623	

SOBRE O ORGANIZADOR.....	274
ÍNDICE REMISSIVO.....	275

TEATRO DE ARENA: A ESTÉTICA DE RESISTÊNCIA DA SONORIDADE DO MUSICAL “ARENA CONTA ZUMBI”

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 05/03/2021

Dyonnatan da Silva Costa

Universidade Federal do Acre – UFAC
Rio Branco – Acre, Brasil
<http://lattes.cnpq.br/4586168492717059>

RESUMO: O presente artigo surgiu enquanto estudante de mestrado em Arte Cênicas da Universidade Federal do Acre, que fiz um recorte a partir do teatro musical *Arena Conta Zumbi* de 1965, com o objetivo de compreender a estética da sonoridade do espetáculo. A obra foi escrita por Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal em parceria com as músicas de Edu Lobo. O enredo da peça trata-se em discutir a perda da liberdade fazendo o intercruzamento histórico entre o passado de *Zumbi dos Palmares* com o presente do contexto da *Ditadura Militar* da época. Assim o musical surgiu no contexto em que as discussões eram pautadas em dois pilares: a primeira, no contexto político repressivo em que o Brasil vivia; a segunda, na ascensão da nacionalização da cena artística brasileira. Para desenvolvimento da pesquisa, utilizou-se de referenciais teóricos, a saber: Bina (2006) Nakagome e Souza (2016), Guarnieri e Boal (1965) para fundamentação do Teatro de Arena. Guigue (2011), Lignelli (2014), Camargo (2001), Martins (2011), Soares (2002) para fundamentação de sonoridade no teatro. Portanto, constata-se que a concepção sonora do espetáculo, os autores pensavam

esteticamente o elemento sonoridade na obra do texto, inserindo inclusive instrumentos musicais como atabaque, bateria, flautim, flauta e coro, para o desenvolvimento da narrativa, sobretudo a partir do estilo de cantar do coro e o atabaque, utilizados nas músicas de Edu Lobo em cena, que procuravam explorar timbres sonoros típicos da identidade brasileira, uma vez que é a proposta do Teatro de Arena, aspirava nacionalizar a cena artística do Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Arena. Resistência. Sonoridade. Arena Conta Zumbi.

ARENA THEATER: THE RESISTANCE ESTHETICS OF SONORITY OF THE MUSICAL “ARENA TELL ZUMBI”

ABSTRACT: This article appeared as a master student in Scenic Art at the Federal University of Acre, that I cut out from the musical theater *Arena Tell Zumbi* from 1965, with the aim of understanding the esthetics of sonority of the show. The work was written by Gianfrancesco Guarnieri and Augusto Boal in partnership with the songs of Edu Lobo. The plot of the play is to discuss the loss of freedom by making the historical intercrossing between the past of *Zumbi dos Palmares* with the present of the context of the *Military Dictatorship* of the time. Thus the musical emerged in the context in which the discussions were based on two pillars: the first, in the repressive political context in which Brazil lived; the second, on the rise of the nationalization of the Brazilian art scene. For the development of the research, theoretical references were used, namely: Bina (2006) Nakagome and Souza (2016), Guarnieri and Boal (1965) for

substantiation of the Arena Theater. Guigue (2011), Lignelli (2014), Camargo (2001), Martins (2011), Soares (2002) for substantiation of the sonority in theater. Therefore, it appears that the sound conception of the show, the authors thought esthetically the sonority element in the work of the text, including musical instruments such as *atabaque*, drums, piccolo, flute and choir, for the development of the narrative, especially based on the singing style of the choir and the *atabaque*, used in the songs of Edu Lobo on stage, who sought to explore sound tones typical of Brazilian identity, since it is the proposal of Arena Theater, aspired to nationalize the Brazilian art scene.

KEYWORDS: Arena Theater. Resistance. Sonority. Arena Tell Zumbi.

1 | INTRODUÇÃO

O tema relacionado “sonoridade” no teatro tem despertado interesse de pesquisadores do Brasil como define Lignelli (2014). Desse modo, ainda é uma área que requer mais pesquisas, uma vez que a sonoridade no teatro é um elemento indispensável. Para o desenvolvimento deste trabalho, abordaremos a sonoridade do musical *Arena Conta Zumbi* que foi a referência de nacionalização da cena artística brasileira, neste caso, especificamente no Teatro de Arena. Analisaremos alguns trechos (rubrica, canções, diálogos) para se pensar o conjunto sonoro.

Constatamos que os instrumentos musicais inseridos na cena como: o “atabaque”, a “bateria”, “flauta” e “a voz” têm por objetivo conceber a estética da obra, em outras palavras, tem por objetivo de gerar efeito e não enfeite para cena. Os instrumentos musicais, em determinadas cenas eram utilizados para provocar ruídos como (tempestade, vento, chuva, etc.), cabe mencionar o elemento “coro” utilizado, inclusive, como recurso sonoro na imitação de sons como ondas do mar e os ventos.

Portanto, além de explorar os signos sonoros da cena como dispositivo de comunicação narrativa musical, tem por finalidade explorar esteticamente as sonoridades que expressem essa herança cultural da África, inserindo nos diálogos dos personagens estruturadas de linguagens como “sinherê” que representa saudação no dialeto africano e o personagem que se chama “Zumbi” que significa “criador”. O atabaque em especial, se destaca por seu timbre sonoro de resgatar ancestralidade quando é percutindo junto com o “coro”, faz o intercruzamento histórico da narrativa de Zumbi dos Palmares com a Ditadura Militar.

2 | A SONORIDADE NA CENA TEATRAL

Para desenvolvermos uma discursão relevante de análise do espetáculo musical de *Arena Conta Zumbi*, inicialmente temos que conceituar na perspectiva do termo “sonoridade”, desse modo, o autor descreve:

De modo geral, e com variáveis terminológicas podemos considerar que as sonoridades da cena envolvem palavra (falada ou cantada), música, sonoplastia e a organização dessas instâncias em um tempo/espaço

específico no âmbito de 360°. Esta perspectiva têm sido o ponto de partida para a formação de atores e de resultados estéticos vinculados ao grupo de pesquisa (LIGNELLI, 2014, p.143).

Nesse sentido, o conceito de “sonoridade”, representa o conjunto sonoro da cena teatral como: sonoplastia, a música, a voz (cantada ou falada) e os ruídos de modo geral. Ou seja, não tem hierarquia exata e possibilitando ampliar análise.

Na perspectiva da música, obra intitulada a *Estética da Sonoridade* define que o “termo sonoridade constitui uma expressão usada especificamente no sentido de unidade sonora composta – formada de combinação e interação de um número variável de componentes” (GUIGUER, 2011, p. 21-22). Em outras palavras, o conceito é sistematizado com o objetivo de compreender a totalidade do fenômeno sonoro musical, assim a sonoridade é uma concepção musical conceitual e muitos compositores contemporâneos exploram criativamente abordagem, a saber: Murray Schafer, Karlheinz Stockhauser, Pierre Schaeffer, entre outros, utilizavam desse termo para contrapor a música tradicional.

Portanto, constatamos que a concepção de Didier Guigue que se aporta na perspectiva criativa de “sonoridade”, tende a compreender uma dimensão não hierarquizada e com a profundidade estética da música, tal pensamento teórico abordado pelo o autor reforça na dimensão de compreender o fenômeno sonoro na aplicabilidade no teatro, ou seja, o primeiro autor conceitua a sonoridade no teatro como não hierarquizada com um leque muito maior de análise, enquanto que segundo autor define na perspectiva musical do mesmo modo.

Na perspectiva do teatro, o teórico brasileiro Roberto Gill Camargo, desenvolve pesquisas em torno da relação entre a música e a representação teatral, expressa especialmente em sua obra *Som e Cena*. O autor faz levantamentos do processo histórico relacionado o som do teatro da Grécia Clássica até o século XX.

Prosseguindo na proposta, mas precisamente no Teatro Grego, o autor aponta que “o valor expressivo do som, levava ao palco uma fusão entre poesia, música e ação dramática” (CAMARGO, 2001, p. 18). Desse modo, o coro, o canto e os instrumentos musicais de sopro e percussão eram importantes para composição do elemento sonoro teatral, culminando na totalidade expressiva da cena. Os arranjos musicais e a peça teatral davam mais expressividade para cena, registradas nos escritos históricos de Aristófanos, Eurípedes, Sófocles e Esquilo como bem autor descreve.

Afirmamos nesse interim de discussão, que o teatro na Grécia foi à base que influenciou significativamente o teatro ocidental, e, posteriormente, os encenadores foram desenvolvendo novas possibilidades estéticas criativas do fazer teatral. E um dos elementos cênicos que sustentavam suas criações era elemento sonoro.

Por exemplo, “O teatro e o seu duplo” de (ARTAUD, 2003, p.55), almejava esteticamente uma apresentação teatral como uma peste, que contaminasse o espectador, em outras palavras, assim que ele na sua apreciação recebesse um choque violento da

cena teatral, ele seria abalado e instigado a pensar e a refletir sobre a sua própria existência, o que poderia ser doloroso ou até mesmo desesperador, mas não seria o mesmo de antes.

Com o objetivo de conquistar esse efeito teatral, Artaud procurava inserir esteticamente “sonoridades” como: os esturros, gritos, ruídos e a desconstrução da (palavra ou da linguagem), de modo a preservar em seu teatro de cunho ritualizado com vigor de amplitude e a proposta sensorial sonora. Além de Artaud,¹ outros encenadores tinham a consciência do poder sugestivo da intervenção sonora para cena como, por exemplo: Beckett, Ionesco, Arrabal, Tchecov, Nelson Rodrigues, Vianinha, Guarnieri e Jorge Andrade, entre outros.

3 | A SONORIDADE NO TEATRO ÉPICO

Para direcionar o tema do artigo, tem relevância citar o Teatro Épico de Bertolt Brecht, pois foi à base fundamental para a concepção do Teatro de Arena no Brasil. O Teatro Épico é uma concepção teatral do século XX, que tem por objetivo se contrapor a estrutura Aristotélica das três unidades de “tempo, espaço e ação”. Além disso, Brecht compreendeu que o comportamento humano é suscetível de transformação. A estrutura da encenação épica visa transformar os espectadores em ativos, ou seja, sujeitos “pensantes e reflexivos” sobre a realidade que o cerca. Portanto, os espectadores que apreciam a concepção do Teatro Épico, possuem autonomia de envolver-se nas ações e julgá-las. Para tal efeito, estrutura-se em evitar o elemento da “catarse” – que é a purificação dos sentimentos para a racionalidade dialética (MARTINS, 2011, p. 53).

O Teatro Épico de Brecht teve como referência Erwin Piscator, que já trabalhava com a concepção de teatro político ou engajado na Alemanha, buscava a partir do teatro como instrumento de intervenção educativa e de divulgação ideológica. Constatamos que os temas traçados eram relacionados aos problemas culturais, sociais e econômicos.

No que tange a perspectiva do Teatro Épico, na peça didática intitulada *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, por exemplo, a estruturação das personagens visa abordar características de “classe”, a saber: O professor, O menino, A mãe, Os três Estudantes e O grande coro, contrapondo, nesse sentido, o Teatro Burguês que enfatiza a vida doméstica de cada personagem, advindo culturalmente do burguês sentir-se representado em cena.

Ainda sobre o Teatro Épico de Brecht, ele desenvolveu uma técnica chamada de *VerfremdungEffect* que traduzindo da língua alemã, significa efeito de “distanciamento” ou “estranhamento”, que tem a finalidade de contrariar o efeito “ilusório” da representação do “Teatro Burguês” e impedindo a fruição passiva do espectador, a autora cita:

Efeito de Distanciamento permeia o espetáculo lançando mão de vários procedimentos como a interpretação que comenta o texto e a própria personagem; mudanças de cenário com o pano aberto; utilização de

¹ Antonin Artaud foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês de aspirações anarquistas. Sua principal obra de teatro foi *O Teatro e o Seu Duplo*.

elementos narrativos como leituras e projeções, ressaltando estatísticas e informações, justificando ou refutando as falas das personagens; dentre outros. A presença dos títulos das cenas e das telas de projeção tem como objetivo fazer o espectador refletir sobre o decurso da ação (MARTINS, 2011, p.53).

São recursos dos elementos teatrais necessários para construção racional da estética do Teatro Épico com o objetivo de fazer o espectador a pensar e a refletir sobre o espetáculo. Em contrapartida, que é o foco em questão desse artigo, a autora dá atenção ao elemento música como base de análise, citando uma fala de Brecht: “No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música coros, canções e da decoração legendas, filmes, etc.” (MARTINS, 2011, p.54).

O Teatro Épico procura esteticamente utilizar a música para evidenciar a quebra da linearidade canônica do teatro, e o coro tem por objetivo “comentar” o que estaria desconhecido para o espectador. Conforme o encenador Bertolt Brecht, faz reflexão de como procedeu à criação da estética da música inserida na concepção, foi necessário trabalhar em parceria com compositores da época. A medida não foi, de certo modo simples, pois a criação musical das peças deveriam dialogar com a estrutura dramática “não-aristotélico”.

Pelo outro lado, Brecht também era compositor musical, e muitos arranjos foram criados por ele, como Tambores na noite, A Carreira do Baal Associado, A Vida de Eduardo II de Inglaterra, Mahagonny, A Ópera de Um Vintém, A Mãe, Cabeças Redondas e Cabeças de Bico. Essas peças citadas, Brecht descreve que eram “canções ou marchas, e quase não lhes faltava nunca motivação naturalista. Mesmo assim, a inclusão da música serviu para romper o tradicional convencionalismo” (BRECHT, p. 293, 1957). Portanto, a proposta da encenação do Teatro Épico de incluir a música veio com ideia de romper um teatro natural para um “teatro poético”.

No que se refere ao fator de distanciamento ou estranhamento como bem Brecht propõe, na obra de representação Ópera de Um Vintém estreada em 1928, autor afirma que tal obra “foi a mais bem conseguida demonstração de Teatro Épico”, pois empregou a música em cena, ou seja, a solução cênica foi colocar uma pequena orquestra à vista do público. Além disso, nas projeções, buscou colocar ao fundo do palco os títulos de cada apresentação musical para que público pudesse acompanhar.

Por exemplo, para executar o “canto”, os atores imediatamente mudavam de posição no palco, pois na peça havia duetos, trios, solos e finais os coros. Nesse sentido, compreende-se que as baladas musicais eram meditativas moralizadoras e, estabelecia o efeito de distanciamento evitando, assim, que o público sofresse processo de ilusão do teatro aristotélico.

4 | A SONORIDADE NO TEATRO DE ARENA

O Teatro Épico foi à base para o Teatro de Arena do Brasil, Augusto Boal teve contato com o sistema de Constantin Stasnislavski e de Bertolt Brecht quando esteve nos Estados Unidos e articulou primeiro “Seminário de Dramaturgia”². Nesse sentido, A fundamentação para desenvolver análise desse artigo, visa buscar os trechos do musical *Arena Conta Zumbi* de autoria de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri conforme Martins (2011) descreve.

O Teatro de Arena surgiu em 1953, mas somente nos anos 60 que se destacou. A concepção teatral do Arena tem por objetivo aproximar o público do espetáculo, estabelecendo o espaço circular, dispensando cenários realistas. O foco é criação na iluminação e nos atores (MORAES, n.d.).

Na dissertação de mestrado intitulado *Arena Conta Movimentos Libertários: Estrutura e Proposta Temática*³ é um estudo interpretativo a partir de duas peças que foram referência na década de 60, a saber: *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*. O objetivo da autora visa fazer levantamentos históricos para compreender como os (diretores, atores e autores) inseriam nas obras teatrais propostas de lutas e debates no contexto político, social e cultural da época. Logo, constata-se que os movimentos do Arena era de “resistência” para levantar debates democráticos contra a *Ditadura Militar* e os pensamentos eram predominantemente de ideologias de esquerda, a autora sustenta:

Manifestações artísticas que não só buscaram compreender e representar as circunstâncias históricas vivenciadas, mas também intervir, através da conscientização de grupos sociais, na transformação da sociedade, podemos analisar períodos recentes da nossa história, que são aquelas que dizem respeito, por um lado, à posição de artistas, intelectuais e militantes da esquerda diante da ditadura militar, e por outro, à construção de uma cultura de oposição, formada pelo engajamento artístico e que foi a base da resistência democrática desenvolvida no momento. Por isso esses textos são aqui pensados como documentos de luta, constituídos em um lugar específico e em um dado momento, por sujeitos que possuem suas referências teóricas e ideológicas, suas opções estéticas que são políticas e históricas. (SOUZA, p.07, 2002).

Reforçando que Teatro de Arena no contexto da *Ditadura Militar* na década de 60, era manifestação de resistência e como instrumento de luta para denunciar a repressão, as obras teatrais tinham por objetivo estimular debates acerca da cultura, social e político do Brasil. Portanto, eram estratégias eficientes de aproximar o povo ao Teatro de Arena e a disseminar conscientização de classe.

O processo de fonte de análise, foi a partir dos musicais do Teatro de Arena. “Entendemos, a partir de nosso estudo, os musicais do Arena como resposta aos impasses

2 O primeiro Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena realizado entre 1958 e 1961 que formou uma geração de atores que buscavam dois pilares, a saber: discussão política e a nacionalização da cena artística brasileira.

3 SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários**. Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2002.

enfrentados por seus agentes no campo” (SOUZA, 2002, p. 07).

Para tanto, o desenvolvimento deste artigo baseia-se na perspectiva da sonoridade da peça musical *Arena Conta Zumbi* – que é um musical em dois atos escrita em parceria entre Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri já mencionados, que teve assinatura das músicas por Edu Lobo. A estrutura basicamente é de 23 cenas com 18 musicais entre coro e algumas que são cantadas, como bem descreve (SOUZA, 2002, p.47).

O teatro musical recorre à história de *Zumbi dos Palmares* como abordagem para o momento presente na encenação quando o Brasil vivia sob a Ditadura Militar. A estética é fazer esse intercruzamento da história para levantar debates acerca da perda da “liberdade” (NAKAGOME e SOUZA, 2016, p. 156). A proposta da encenação estabelece essa reflexão sobre a liberdade que, apesar do contexto da época, ainda se perpetua nos dias de hoje.

Na perspectiva da sonoridade, *Arena Conta Zumbi* busca explorar a brasilidade utilizando instrumento percussivo muito conhecido no Brasil como o “Atabaque”, que tem por objetivo explicitar a estética sonora de um teatro totalmente brasileiro. Consta-se que esse instrumento é inserido no primeiro ato, a saber: *Ritmo: atabaque, bateria, todos os cantores entram em cena assumindo os seus diferentes personagens diante do público.*⁴

A origem desse instrumento percussivo, neste caso do atabaque, representa a tradição dos africanos quando chegaram ao Brasil através dos navios negreiros, ou seja, herdamos culturalmente suas tradições de milhões de anos. O instrumento dependendo da região pode ser chamado de “tambaque,” “atabale,” “tambor,” “altabale”, e outros. (BINA, 2006, p. 34).

O instrumento percussivo tem um “ritmo forte, frenético e timbre sonoro peculiar que acompanham às vozes dos atores quando cantam sem terem grandes vozes ou serem cantores profissionais” (SOUZA, p.46, 2002), ou seja, apesar de não serem grandes cantores, mas a afinação é imprescindível para composição do teatro musical.

Com objetivo de esclarecer a sonoridade do instrumento percussivo o atabaque, é necessário exibir um vídeo que faz acompanhamento com o violão e flauta transversal. A música faz parte do repertório sonoro do teatro musical *Arena Conta Zumbi*, segue o link da música “Zumbi” de composição de Edu Lobo e Vinícius de Moraes disponível no youtube na bibliografia.

Os outros instrumentos musicais como bateria, flauta e voz possuem de timbres específicos e quando juntas percutidas, soam sonoridades que condiz com a estética da brasilidade que a peça visa alcançar. As sonoridades das cenas buscam estabelecer essa ligação sonora do “cantador”, “coro” e um ator que “conta da história” das cenas que embelezam a proposta da cena. No trecho a seguir um ator comenta a primeira frase em forma de pergunta e a segunda os atores respondem, desse modo, estruturarei como “Ator” e “atores” em cada frase para facilitar a compreensão da ideia:

⁴ Trecho tirado Primeiro Ato da Cena um do teatro musical *Arena Conta Zumbi* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e música de Edu Lobo.

(os atores se acomodam em cena e as frases seguintes são ditas em quase escuridão, sussurradas)

Ator – tem rei no açoite?

Atores – tem rei.

Ator – Tem rei lutando?

Atores – Tem rei.

Ator – Tem negro apanhando?

Atores – Tem lei.

Ator – Tem gente brigando?

Atores – Epa rei, meu pai.

Ator – É Zambí?

Atores – Zambí no açoite.

O trecho da música “Zambí no açoite”⁵ ao fundo os atores cantam para dar sustentação no ator narrador:

É Zambí no açoite, êi, êi, êi, é Zambí

E Zambí Tui, tui, tui, tui, é Zambí

É Zambí na noite, êi, êi, é Zambí

E Zambí, tui, tui, tui, tui, é Zambí

(Repetir durante o texto seguinte)

Enquanto a música está sendo cantada e tocada, um ator faz a introdução da história do musical que visa fazer esse intercruzamento temporal com o presente, a saber:

O número de mortos na campanha de palmares – que durou cerca de um século – é insignificante diante do número de mortos que se avolumam, ano a ano, na campanha incessante dos que lutam pela liberdade. Ao contar Zambí prestamos uma homenagem a todos aqueles que, através dos tempos, dignifica o ser humano, empenhados na conquista de uma terra da amizade onde o homem ajuda o homem (GUARNIERI; BOAL, 1965, p. 16)

A resolução encontrada para dar esse brilho sonoro, foi o controle da “intensidade” do cantar dos atores com a história que é contada por um ator somente, ou seja, as vozes que cantam ao fundo são linhas melódicas de altura relativamente grave, enquanto que a linha melódica do ator que conta história possui a altura relativamente mais aguda. Portanto, essa estratégia tem a finalidade de não causar choque nas frequências sonoras do musical e, não implique no entendimento do espetáculo.

No decorrer da peça teatro musical, além dos “cantos” e “diálogos” a rubrica da peça inserem sonoplastia como “Um ator simula o ruído do paturi – os outros estranham”. O “paturi” é uma espécie de animal semelhante ao pato, em outras regiões chama-se de

5 Música de Edu Lobo criado para teatro musical *Arena Conta Zumbi do Teatro de Arena*.

“marreco”, esta sonoridade foi inserida, no final da “canção das dádivas da natureza”, que deu contraste sonoro entre os cantos com o ruído. Segue um link disponível no Youtube disponível da bibliografia.

Na cena do “Navio Negroiro”, que é percebido na obra a função do coro como recurso de projeção de sonoridades que representem “sons ou ruídos”, a solução encontrada pelos atores foi inserir na rubrica da cena, observem:

(CENA DO NAVIO NEGREIRO)⁶

VOZ – Três nós a barlavento.

(Coro- faz eco)

(Coro – eco; movimento de ondas o tempo todo)

(AUGUSTO, GUARNIERI, 1965, p.6)

Nesse sentindo, constata-se que a utilização do coro como instrumento de projeção sonora, pois a palavra “eco” refere-se aos “ventos” e “ondas” que intuem que a cena estar se passando no navio negroiro, desse modo, o coro não é somente para “comentar” ou “cantar” na obra, mas as intervenções são necessárias para que possa dar coerência de maneira poética para cena.

A cena “Magnanimidade do Governo”, a rubrica orienta da seguinte maneira:

(Rufar de caixa e flautim; Dom Pedro de Almeida está no centro recebendo informes)⁷

São dois instrumentos que são inseridos na cena que são percutidos juntos, mas diferem tanto na técnica quanto na timbragem das notas. A “caixa” é na parte do ritmo, enquanto que o instrumento “flautim” é na parte das “alturas” e sua sonoridade é melódica. Logo combinando esses instrumentos, sonoramente, dão sustentação para cena, neste caso, se tratando de uma autoridade que está recebendo os informes.

Além disso, cabe citar mais um trecho que indica de que maneira os músicos devem tocar instrumento dialogando com a proposta da cena “Realismo Político”, a saber:

(Rufo, flauta e violão agressivos prenunciando a canção de guerra)⁸

Subtende-se que a proposta sonora tem uma estética de tensão e, esse estímulo sensorial que o rufo da caixa, a flauta e violão, contribuem para que os espectadores possam se atentar ao que há por vi mais a frente. Esteticamente o elemento sonoro tem a mesma concepção de proposta da cena da obra.

No segundo ato, a proposta do musical buscou inserir esteticamente o instrumento “Atabaque” como aconteceu no primeiro ato. Esse instrumento tem valor simbólico muito

6 Trecho tirado do Ator I da peça teatro musical Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composição musical de Edu Lobo.

7 Trecho tirado da rubrica do Ator I da peça teatro musical Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composição musical de Edu Lobo.

8 Trecho tirado do Ator I da rubrica peça teatro musical Arena Conta Zumbi de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e composição musical de Edu Lobo.

forte, pois traz a sonoridade dos ancestrais africanos quando chegaram através dos navios negreiros. A representatividade do atabaque na cena trouxe aproximação do que é a cultura do povo brasileiro. Nesse sentido, os escritores pensaram a concepção inserindo instrumentos musicais que soassem o Brasil.

5 | CONCLUSÃO

Analisando a obra *Arena Conta Zumbi* que foi escrita nos anos 60 no contexto da *Ditadura Militar* que, além disso, foi uma concepção teatral denominado de “Teatro de Arena”, influenciado pelos princípios do Teatro Épico de Bertolt Brecht que buscava um teatro mais engajado socialmente. Logo, percebe-se que o musical tinha finalidade de discutir historicamente o passado a partir de *Zumbi dos Palmares* com a *censura militar* da época na luta pela “liberdade”.

Além disso, tinha o fator econômico, pois o não existia grandes patrocinadores para esse tipo de trabalho, e a forma encontrada para economizar, foi na diminuição do espaço na perspectiva circular e inserir o personagem “coringa” – com finalidade de atuar vários personagens. Ampliasse nos arranjos musicais também como forma de economizar. As rubricas do musical, por exemplo, são poucos instrumentos musicais como: atabaque, bateria, flauta, flautim e incluindo a voz que é utilizado nas (canções e coro).

Portanto, constatamos que na perspectiva da sonoridade da obra, a preocupação dos escritores de inserir instrumentos musicais como atabaque, bateria, flautim, flauta e coro, foram os que moveram dinamicamente e esteticamente a cena narrativa, e, sobretudo, o “coro” e o “atabaque”, estes possuem timbres sonoros que representam característica da proposta do espetáculo.

REFERÊNCIAS

BINA, Gonzaga Gabriel. **A contribuição do atabaque para uma Liturgia mais inculturada em meios afro-brasileiros**. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2006.

CAMARGO, Gill Roberto. **Som e Cena**. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

GUINGUE, Didier. **Estética da Sonoridade**. Perspectiva; cnpq: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

SOARES, Michele. **Resistência e Revolução no Teatro: Arena Conta Movimentos Libertários**. Universidade Federal de Uberlândia-UFU. Dissertação de Mestrado. Uberlândia, 2002.

NAKAGONE, Trindade Patrícia e SOUZA, de Oliveira Garcia Claudia Regina. **Contar e Cantar em Cena: a música em Arena Conta Zumbi**. Todas as Letras, São Paulo, 2016.

MARTINS, Fernandes Morgana. **O SOM OUVIDO, VISTO E SENTIDO. Repertório Sonoro na Cena Teatral e a Dramaturgia Sonora dos Espetáculos do Circo Teatro Udi Grudi**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis, 2011.

LOBO, Edu: Zambi 1967. Masses Esclaves. Youtube. 14/01/2016. 03 min 59s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5aTLFJgL0zc>>. Acesso em 09 Jan. 2020.

LOBO, Edu: Zambi 1967. Masses Esclaves. Youtube. 14/01/2016. 03 min 59s. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5aTLFJgL0zc>. Acesso em 09 Jan. 2020.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afetos 21, 32, 63, 135, 140, 154, 161

Arte 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 40, 43, 44, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 72, 76, 77, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 130, 131, 134, 138, 149, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 188, 189, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 250, 252, 257, 258, 264, 272, 274

Arte contemporânea 23, 24, 27, 104, 110, 164, 167, 174

Arte-educação 12, 13, 17, 18, 19, 21

Arte híbrida 110

Arte infantil 12, 16, 17, 22

Artes visuais 24, 25, 88, 97, 99, 105, 119, 122

Arte urbana 163, 164, 165, 167, 168, 173, 174, 175

B

Beleza clássica à antiga 51

Bioarte 67, 70, 71, 72

Boi-bumbá de Parintins 176

C

Carnaval 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 150

Chaves 134, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153

Cidade 6, 7, 27, 31, 32, 33, 34, 43, 55, 92, 101, 119, 120, 125, 126, 127, 129, 159, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 189, 191, 194, 211, 228, 229, 234, 256

Cinema indígena 197

Cirandas de Manacapuru 176, 177, 180, 185, 189

Comunicação 78, 86, 124, 135, 141, 142, 143, 144, 152, 193, 196, 213, 230, 232, 233, 239, 244, 249, 251, 253, 259, 260, 263, 266, 267, 268, 269, 270, 273

Comunidade 37, 43, 46, 137, 138, 140, 142, 168, 200, 201, 204, 209, 210, 211, 213, 217, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 237, 238, 239, 240, 247, 265, 266

Contranarrativas históricas 197, 199

Corpo 3, 8, 9, 11, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 54, 55, 58, 60, 62, 64, 95, 97, 110, 115, 116, 117, 118, 119, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 170, 171, 172, 174, 215, 226, 233, 234, 255, 269

Cuerpos 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75

Cultura 4, 10, 11, 22, 27, 32, 34, 50, 51, 52, 55, 75, 82, 86, 109, 112, 115, 138, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 155, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 188, 189, 198, 199, 200, 201, 206, 213, 216, 230, 232, 234, 235, 241, 243, 244, 249, 250, 252, 253, 255, 259, 268, 272, 274

Curumiz 163, 164, 165, 167, 168, 169, 170, 172, 173, 174

D

Dança 10, 46, 48, 124, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 180, 187, 241, 245, 249

Desejo 27, 31, 32, 45, 46, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 137, 268

Documentación 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76

Documentário 190, 192, 193, 194, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 245, 246, 247, 250

E

Escola de samba 36, 37, 39, 40, 41, 43, 47, 50

Espaço público 119, 125, 164, 168

Etnomusicologia 190, 191, 192, 195, 196, 213, 241, 242, 243, 244, 250

F

Fado de Quissamã 241, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250

Fazer musical 190, 192, 194, 213, 222

Ficção 24, 27, 28, 33, 112, 264, 271

Folkcomunicação 141, 142, 143, 144, 145, 152, 153

Fotografia 23, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 160, 170, 255, 257

I

Identidade 77, 130, 142, 150, 151, 154, 155, 162, 164, 173, 204, 233, 249, 250, 259, 268, 273

L

Leitura de imagem 163

Livro de artista 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162

M

Memória 8, 24, 26, 27, 28, 30, 88, 89, 92, 106, 107, 154, 156, 175, 199, 201, 206, 228, 245, 246, 247, 250, 251, 255, 258, 259

Música 3, 5, 7, 10, 19, 57, 78, 79, 81, 83, 84, 86, 124, 134, 150, 151, 154, 161, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 222, 223, 233, 234, 235, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 250, 251, 252, 253, 256, 257, 258, 259

N

Narrativa audiovisual 190

P

Performance 1, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 25, 31, 32, 33, 45, 68, 74, 76, 110, 113, 136, 164, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 212, 223, 242, 243, 246, 248, 251, 257, 258, 259

Pintura modernista 99, 104, 106, 108

Política 10, 25, 32, 34, 36, 82, 129, 131, 132, 133, 136, 138, 146, 167, 174, 203, 204, 205, 206, 214, 232, 271, 272

Pornografia 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75

Processo de criação 88, 90, 91, 120, 132, 134, 216, 224, 229, 230, 236, 239

Processos artísticos contemporâneos 119

Psicologia analítica 12, 13, 22

Publicidade 260, 261, 269, 270, 271, 272, 273

R

Rádio 239, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259

Religião 41, 46, 162, 205, 209, 214, 237

Renascimento Veneziano 51

Representatividade política 36

Resistência 27, 28, 77, 82, 86, 198, 205

S

Sonoridade 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 86, 224, 236

Suspensão 29, 260

T

Tarsila do Amaral 99, 100, 108

Teatro de Arena 77, 78, 80, 82, 84, 86

Tempo 2, 3, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 17, 22, 25, 27, 29, 30, 32, 35, 42, 53, 78, 80, 85, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 108, 109, 117, 121, 129, 132, 133, 143, 156, 157, 159, 160, 166, 173, 177, 178, 180, 182, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 220, 221, 231, 234, 239, 245, 248, 249, 253, 255, 257, 267, 268, 269, 271

Transmissibilidade 24, 26

Tunga 24, 27, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118

V

Vanguarda 1, 9

Vênus 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 110, 111, 112, 113, 114

Vídeo nas aldeias 197, 199, 207, 208

Virtualización 67, 70, 71, 74

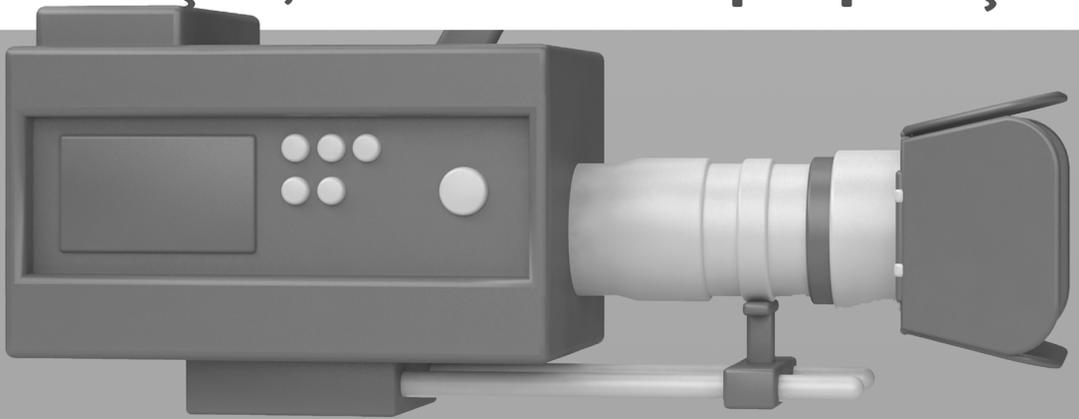
Vocalidade 251, 253, 256, 258

W

Walter Benjamin 24, 26, 27, 34, 272

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

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

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 


Ano 2021

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

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

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

 **Atena**
Editora

Ano 2021