

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



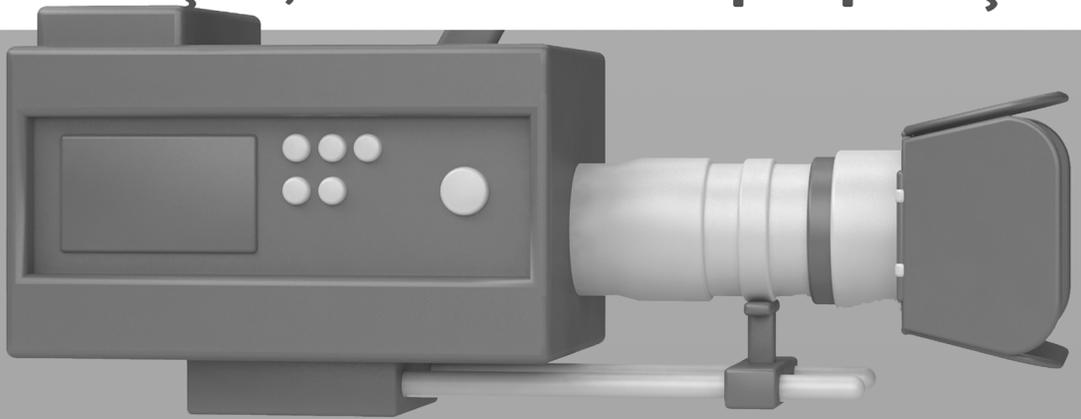
**Ezequiel Martins Ferreira
(Organizador)**

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. Ferlundo Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

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

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

Linguística, Letras e Artes

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

Conselho Técnico Científico

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

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

ENCARNAÇÃO DA BELEZA IDEALIZADA: O NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA EM VENEZA, ENTRE SÍNTESES E INOVAÇÕES

Data de aceite: 01/06/2021

Data de submissão: 08/03/2021

Tânia Kury Carvalho

Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP
Guarulhos – São Paulo

<http://lattes.cnpq.br/9598609163223535>

<https://orcid.org/0000-0002-6687-5235>

Este trabalho foi originalmente publicado nos Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap).

RESUMO: O nu feminino clássico “à antiga” surge em Veneza, no século XVI, quando Giorgione cria a *Vênus Adormecida*, e Ticiano faz dela uma “imagem-tipo” para inúmeras outras representações. Este artigo visa compreender a evolução desta iconografia, cada vez mais material e sensual dos corpos femininos, a partir de características específicas da cultura veneziana; de circunstâncias históricas; e de revisões do gosto. Veneza desenvolveu um belo que poderia ser apreendido e fruído por todos os cinco sentidos, uma transição conveniente para a expressão mais literal dos gostos de clientes e críticos de arte venezianos, e que estimulou uma maior sensualidade nas representações, uma vez que havia uma associação fortemente estabelecida entre um belo nu e uma bela arte; e uma crença que ao representar um belo nu feminino, o artista expressava seu próprio Gênio.

PALAVRAS-CHAVE: Renascimento Veneziano;

beleza clássica à antiga; Vênus; Giorgione; Ticiano.

INCARNATION OF IDEALIZED BEAUTY:
THE CLASSIC FEMALE NUDE
“ALL’ANTICA” IN VENICE, AMIDST
SYNTHESES AND INNOVATIONS

ABSTRACT: The classic female nude “all’antica” emerges in Venice, in the 16th century, when Giorgione creates the Sleeping Venus and Titian makes her a “type image” for countless other representations. This article aims to understand the evolution of this increasingly material and sensual iconography of feminine bodies, based on specific features of the Venetian culture; on historical circumstances; and on taste revisions. Venice developed a beauty that could be apprehended and appreciated by all five senses, a convenient transition to the more literal expression of the tastes of patrons and art critics, stimulating a greater sensuality in the representations, once there was a strongly established association between a beautiful nude and a beautiful art; and a belief that in representing a beautiful female nude, the artist expressed his own genius.

KEYWORDS: Venetian Renaissance; classic beauty all’antica; Venus; Giorgione; Ticiano.

1 | INTRODUÇÃO

O desenvolvimento da iconografia do “nu feminino clássico à antiga”, em Veneza, no século XVI, foi um importante legado deixado pelos artistas venezianos, tendo sido uma das soluções mais copiadas, depois que Giorgione

elaborou a *Vênus Adormecida* (c.1510), e que Ticiano, por meio de elaborações posteriores, fez dela uma “imagem-tipo” para inúmeras outras representações.

Este artigo tem o objetivo de entender o surgimento desta iconografia em Veneza, a qual se desenvolve no sentido de uma representação cada vez mais material e sensual. Emilie Sérís (2011) estudou correspondências entre as poesias de Pietro Bembo, fortemente inspiradas por poetas e escritores antigos como Ovídio e Cátulo, e cenas frequentes em pinturas de Ticiano; relacionando-as também às teorias artísticas da época, sobretudo as de Ludovico Dolce e de Pietro Aretino. O texto de Sérís será um dos principais fios condutores deste estudo, uma vez que propõe múltiplos caminhos para a investigação desta elaboração.

Autores como Bernard Berenson, André Chastel, Kenneth Clark, Rona Goffen, Fritz Saxl, Carlo Ginzburg e Tom Nichols também serão citados na intenção de reconstituir os principais fatores que possam ter conduzido à consolidação desta iconografia. O debate de opiniões será ressaltado pela menção constante da autoria das ideias, mesmo nas citações indiretas, a fim, justamente, de evidenciar o quanto, apesar de distintas, as abordagens e os posicionamentos destes autores, constroem, quando observadas em conjunto, uma contextualização coerente, complementar, mais concordante do que discordante, bastante abrangente e útil à compreensão do surgimento destes novos conceitos e expressões da beleza feminina.

Em função do espaço disponível, este trabalho ficará concentrado sobre o surgimento desta iconografia em Veneza; com Giorgione, na *Nua* pintada no Armazém dos Alemães (1508), e na *Vênus Adormecida* (c.1510); e sua apropriação e reelaboração por Ticiano nas pinturas: *A Bacanal dos Andros* (c.1523-1526); *A Vênus de Urbino* (1538); *A Vênus do Pardo* (c. 1535-1540) e a *Dânae Farnese* (1545-1546), que foi pintada a partir de um esboço com a estrutura da *Vênus de Urbino*, visível nos raios-X da pintura (ROSAND,1997). Serão mencionadas também, três pinturas de Jacopo Palma il Vecchio: *Vênus em uma paisagem* (c. 1520); *Vênus repousando em uma paisagem* (c.1528) e *Diana e Calisto* (*As Ninfas no banho*) (c. 1525-1528); e *Amor Sacro e Amor Profano* (1514), de Ticiano, será brevemente comentada, embora a figura feminina do lado direito, assim como a *Nua* de Giorgione, pintada no *Armazém dos Alemães*, sejam as únicas que não sigam o padrão da posição reclinada, característica das *Vênus* venezianas.

O estudo será centrado sobre as peculiaridades da cultura veneziana; as circunstâncias históricas, e as revisões sobre os objetivos da arte e do conceito de “maestria técnica”; além dos fatores subjetivos – como a finalidade das pinturas e o gosto de artistas e comitentes – que mais teriam contribuído para a construção desta iconografia. Contrastando com a beleza idealizada que se desenvolveu em Florença, inspirada pela filosofia neoplatônica do amor de Marsilio Ficino, a beleza que surge em Veneza é cada vez mais concreta, e desenvolve-se a partir de premissas distintas.

O presente trabalho é resultado do aprofundamento de um dos tópicos estudados

para minha dissertação de mestrado intitulada *Variações sobre Vênus: Botticelli, Giorgione, Ticiano e os tratados sobre o amor*, que analisou, a partir de figurações da Vênus, esta transição entre uma beleza idealizada e conceitual – característica das mitologias de Botticelli, por exemplo – e outra, cada vez mais física e sensual, observável nas de Ticiano. Em função do espaço disponível, não serão abordadas interpretações alegóricas ou simbólicas das imagens.

2 | CONTEXTO HISTÓRICO

Contrastando com a beleza idealizada que se desenvolveu em Florença, inspirada pela filosofia neoplatônica do amor de Marsilio Ficino, a beleza que surge em Veneza é cada vez mais concreta, e desenvolve-se a partir de premissas distintas. No início do quinhentos, o cânone da beleza feminina estava em plena transformação, exibindo figuras resplandecentes, de carnação calorosa. “O ideal definido por Veneza já não é mais o da adolescente e da virgem, e sim o da mulher desabrochada” (CHASTEL, 2012, p. 388). No início do século XVI, a arte veneziana exibe mais características em comum com outros centros culturais na Itália, na direção de uma expressão mais individual, e que explora aspectos mais privados do gosto e da vida pessoal de comitentes e artistas, envolvendo-se com ideias sobre o alto status da arte em si, e percebendo que é a arte – tanto, ou mais do que a natureza – que passa a inspirar a arte. Havia também uma associação, já bem estabelecida na época, entre um belo nu com uma “bela arte”. “Ao representar um belo nu feminino, o artista expressava seu próprio Gênio” (GOFFEN, 1997a, p. 14) e, ao mesmo tempo, os artistas “[...] presumiam poder superar a natureza na criação de belas mulheres, assim como Praxíteles havia feito quando combinou as melhores características de várias mulheres, a fim de representar uma mais perfeita do que todas elas” (GOFFEN, 1997a, p. 15).

Na opinião de Kenneth Clark (1984), uma destas primeiras belezas femininas mais inspiradas pela arte do que pela natureza, criada durante o Renascimento, teria sido a *Galateia* (1511), de Rafael (Figura 1), cuja elaboração o artista teria comentado em uma carta a Baldassare Castiglione:

‘Para pintar uma bela mulher’, diz ele, ‘eu deveria olhar mulheres mais belas ainda [...] mas como existem tão poucas belas mulheres quanto bons juízes para decidir a respeito, sirvo-me pois de uma certa ideia que me vem ao espírito. Não posso dizer se ela contém algum valor artístico; já peno o suficiente para possuí-la’ (RAFAEL apud PANOFSKY, 1994, p. 59).

A veracidade da carta é questionada por alguns autores, mas seu conteúdo é repetido sempre que *Galateia* é comentada e, por esta razão, foi incluído aqui.



Figura 1. Rafael Sanzio, A Viagem de Galateia (detalhe), 1511. Afresco, 295 x 225 cm. Roma, Villa Farnesina.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael%27s_Triumph_of_Galatea_01.jpg

A carta, no entanto, retoma um posicionamento que ecoa a concepção da beleza apresentada por Mário Equícola em seu *Livro sobre a Natureza do Amor*, no qual repete a anedota contada por Plínio, o Velho, sobre a representação da beleza de Helena pintada por Zêuxis (GOFFEN, 2004), defendendo que a beleza “[...] está dispersa e, portanto, deve ser recolhida, combinada ou reconstituída” (EQUÍCOLA apud JACOBS, 2000, p. 55).

Ao comentar o crescente erotismo nas representações, sobretudo a partir das pinturas mitológicas de Rafael na *Villa Farnesina* – entre elas a *Galateia* –, James Turner atribuiu esta acentuação a uma herança da antiguidade clássica:

O visual e o erótico não teriam estado tão ligados sem a influência da antiguidade clássica. Os artistas e os pensadores do Renascimento conceberam os romanos antigos como livres da vergonha, glorificando o corpo nu e santificando temas sexuais explícitos [...] (TURNER, 2008, p. 181).

Carlo Ginzburg (1997) defendeu que as pinturas mitológicas haviam sido um código culturalmente elevado para camuflar imagens eróticas. Para o autor:

A fantasia erótica do século XVI descobriu na mitologia clássica um repositório de temas e formas prontas para usar, as quais seriam instantaneamente compreensíveis por aquela clientela internacional das *poesias* de Ticiano (GINZBURG, 1997, p. 26).

Sobre outros fatores que possam ter contribuído para o surgimento de uma versão veneziana do “nu feminino clássico à antiga”, cada vez mais material e sensual, Emilie Sérís (2011) explicou que a revalorização do nu foi uma das mais importantes, e estava vinculada à redescoberta das grandes obras antigas, – tanto textuais, quanto visuais –, as quais teriam inspirado a reavaliação do corpo pelos humanistas. Sobre esta reavaliação, André Chastel explicou que:

[...] na filosofia do Renascimento, o corpo humano é um objeto privilegiado; ele é definido como um instrumento da alma, o seu meio de inserção no mundo

sensível. [...] o cânone das proporções deve explicitar esse valor privilegiado da figura humana (CHASTEL, 2012, p. 379).

Ao que Sérís (2011) acrescentou:

O desenvolvimento da medicina e da anatomia, o novo interesse pela higiene corporal ou pela ginástica colaboraram na exaltação do corpo. **A idealização da dama, que se inicia com a literatura de cavalaria, e a feminização do público que se interessa por arte**, também contribuíram para a proeminência do nu feminino, bastante negligenciado na antiguidade e na época medieval (SÉRIS, 2011, p. 202 – negritos meus).

3 I PARTICULARIDADES DE UMA “BELEZA VENEZIANA”

Uma vez que Veneza não tinha ligação histórica com o passado clássico, foi possível a manifestação de uma beleza mais original e natural na cidade lagunar, um belo passível de ser apreendido e fruído por todos os cinco sentidos, e não apenas pelos olhos e pelos ouvidos, como defendiam os neoplatônicos. Uma transição identificável, também, nas pinturas que procuraram, cada vez mais, reproduzir estímulos táteis, os quais passaram a ser, além de uma preferência dos comitentes, um critério de avaliação da maestria técnica dos artistas (JACOBS, 2000).

Turner (2008) acrescentou a este fator, a influência dos tratados sobre o amor, com suas adaptações e vulgarizações, como endossadores desta tendência mais erótica e “sensória” na arte, retomando a distinção feita pelos filósofos renascentistas sobre os amores “sagrado” e “profano”. Kenneth Clark (1984) acrescentou que a distinção feita por Platão sobre as duas Vênus (a celeste e a natural) constituiu a justificativa para o nu feminino na arte, e que as Vênus vinculadas ao contexto de Veneza estiveram, também, ao menos em parte, relacionadas ao tema das duas belezas e dos dois amores; embora as associações estabelecidas por eruditos, artistas e comitentes venezianos com estes temas tenham refletido a cultura e os gostos locais, resultando em uma abordagem distinta da florentina (BERENSON, 1894). Além de integrar o tema clássico aos interesses e preferências dos patrícios – como a poesia pastoral – estabeleceu-se uma relação diferente com o tema mitológico, que afastou-se da filosofia e aproximou-se dos manuais de conduta e da “poesia” (NICHOLS, 2016).

Soma-se ainda, aos aspectos já mencionados, o fato de as teorias a respeito do amor e do corpo terem começado a mudar com autores como Agostino Nifo, que defendeu uma concepção totalmente material da beleza, apreciável por todos os cinco sentidos. Esta mudança de pensamento foi conveniente à expressão ainda mais literal dos gostos de comitentes e críticos de arte venezianos, e estimulou uma maior sensualidade nas representações (BOULÈGUE, 2003).

Também importante para a transição da beleza idealizada, defendida pelos neoplatônicos florentinos (e observada nas mitologias de Botticelli), para uma abordagem

cada vez mais física do belo foi a preferência, em Veneza, pelo aristotelismo sobre o platonismo, o que facilitou a aceitação de conceitos da teoria da arte de Aristóteles que já havia:

[...] substituído o **dualismo** que opunha, no plano da teoria do conhecimento, o mundo inteligível e o mundo sensível, **por uma síntese recíproca entre a universalidade do conceito e a singularidade da representação** individual [...] (ARISTÓTELES apud PANOFKY, 1994, p. 22 – negritos meus).

David Summers explicou que, no Renascimento, o julgamento de uma ideia não era um ato puramente intelectual, mas pertencia a um “[...] domínio intermediário entre a mente e os sentidos, relacionando o sensível particular, ao inteligível universal; ou, inversamente, o universal ao particular” (SUMMERS, 2007, p. 21).

4 | O “NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA” DE GIORGIONE: UMA BELEZA AINDA IDEALIZADA.



Figura 2. Giorgione da Castelfranco, *Vênus Adormecida*, c.1510. Óleo sobre tela, 108x175cm. Dresden, Gemäldegalerie.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giorgione_-_Sleeping_Venus_-_Google_Art_Project_2.jpg

Sobre a fonte visual para a iconografia da *Vênus Adormecida* (Figura 2), de Giorgione, há um consenso em torno de uma gravura que ilustrou o *Sonho de Polífilo* (Figura 3), de Francesco Colonna, publicado por Aldo Manúcio em 1499. A gravura mostrava uma ninfa nua adormecida em frente a uma fonte, sobre lençóis que a cobriam parcamente (GOFFEN, 1997; MEISS, 1966; SAXL, 1989).



Figura 3. Benedetto Bordone (atribuída), Ilustração e detalhe do *Sonho de Polífilo*. Gravura. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.

Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/365313>

Mostrava também a personagem feminina sendo “descoberta por um sátiro”, o que fez com que Checa (2005) visse na gravura a inspiração para a *Vênus do Pardo*, de Ticiano (Figura 4), abaixo.



Figura 4. Ticiano, *Jupiter e Antiope (Venus do Pardo)*, c. 1535-1540. Óleo sobre tela, 196 x 385 cm. Paris, Museu do Louvre.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Jupiter_and_Antiope_\(Pardo_Venus\)_-_WGA22902.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Jupiter_and_Antiope_(Pardo_Venus)_-_WGA22902.jpg)

Sobre as fontes textuais mais mencionadas na elaboração da *Vênus de Giorgione*, além do texto de Colonna, que cita vários elementos visíveis em obras de Giorgione e de Ticiano como a natureza, o ambiente pastoral e a música (CHECA, 2005); vários autores citaram textos de Pietro Bembo – que pode ter tido contato com Giorgione na corte de Caterina Cornaro, em Asolo; e cujo contato e convívio com Ticiano é certo, tendo o humanista, inclusive, tentado levar o artista para Roma em mais de uma ocasião. Marianne

Koos (2000) reforçou a provável inspiração em Pietro Bembo para a concepção do belo de Giorgione, afirmando que sua arte resultava de uma “poetização da pintura”, possivelmente vinculada ao contexto dos tratados sobre o amor. Disse ainda que: “Bembo estava em contato próximo com praticamente todos os comitentes de Giorgione e, dessa forma, deve ter sido de central importância para [sua] arte” (KOOS, 2000, p. 373).

Ainda sobre a influência de Bembo, Emilie Séris citou o *Coro dos Pastores*, que abre seus *Poemas*, e comparou a evocação da chegada da primavera, de acordo com a descrição de Bembo, com a dos poetas anteriores do Renascimento, no que diz respeito à imagem do corpo feminino que se desnuda. Nas versões florentinas, esse “desabrochar” da primavera é representado em meio a muitas cores, associadas ao desabrochar das flores, como representado por Botticelli. Em Bembo, o cenário é uma “[...] colina verde que se desnuda de seu cobertor de inverno, e revela seus encantos naturais” (SÉRIS, 2011, p. 202), uma cena que se aproxima muito do cenário da *Vênus Adormecida*. Andrea Bayer (2008b) propôs que a pintura refletiria um epitalâmio romano escrito por Claudio, em 399. Acrescentou que a figura de uma Vênus dormindo tinha importante papel nestas canções de casamento inventadas pelos gregos (sobretudo Safo), adotadas pelos romanos (Catulo, Estácio e outros), e revitalizadas, em grande escala, durante o Renascimento.

Séris acrescentou que os poemas de Bembo também teriam lançado nova luz sobre o tópico da nudez, e Kenneth Clark assegurou que é certamente em Veneza – e não em Roma ou Florença –, e na arte da cor de Giorgione, de Ticiano e de Tintoretto, que a sensualidade do corpo é celebrada com mais entusiasmo, defendendo que o “nu feminino clássico à antiga” veneziano foi inventado por Giorgione e motivado por um:

[...] grande apetite pela beleza física, mais disposto e mais delicado do que havia sido concedido a qualquer artista [...] [Giorgione], repentinamente encontrou a forma e a cor daqueles desejos que estavam flutuando, ‘meio formados’ nas mentes de seus contemporâneos (CLARK, 1984, p. 114 – acréscimo meu).

O autor faz esta afirmação com base em estudos do afresco para o Armazém dos Alemães – que exibiam nus femininos como partes de um esquema decorativo, praticamente pela primeira vez. Sobre a *Vênus Adormecida*, pintada alguns anos antes para um cliente particular, provavelmente como pintura de casamento, Clark acrescentou:

[...] na pintura europeia, a *Vênus de Dresden* [*Vênus Adormecida*] ocupa praticamente o mesmo lugar que o ocupado, na estatuária antiga, pela *Afrodite Cnídia*. Sua pose é tão satisfatória que por mais de quatrocentos anos os maiores pintores do nu, Ticiano, Rubens, Courbet, Renoir, e até Cranach, continuaram a compor variações sobre o mesmo tema (CLARK, 1984, p. 145 – acréscimo meu).

Salvatore Settis relacionou o estilo da “nova maneira de pintar de Giorgione” ao público particular para quem trabalhava e que encomendava “[...] obras delicadas, que queriam apreciar por eles mesmos” (SETTIS, 2010, p. 98).

Daniel Arrase (1997) lembrou que o “tipo” da *donna nuda* ou da mulher despida já estava bem definido, por volta de 1520, quando Jacopo Palma il Vecchio pintou sua *Vênus em uma paisagem*. Ele despertou a figura feminina, e ela já se colocava de frente para o observador, embora ainda não o encarasse.



Figura 5. Palma il Vecchio, *Vênus repousando em uma paisagem* (detalhe), c. 1528. Óleo sobre tela, 112,5 x 186 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Venus,_by_Jacopo_Palma_Vecchio.jpg

Em *Vênus descansando em uma paisagem* (Figura 5), pintada alguns anos mais tarde, por volta de 1528, a personagem é, novamente, representada de frente, mas agora já olha para seu observador, ainda que não tão frontalmente quanto acontecerá, posteriormente, na *Vênus de Urbino*, de Ticiano. Jacopo Palma il Vecchio manteve, no entanto, o cenário natural de Giorgione, sem transportar a deusa para um interior palaciano.

Diana e Calisto – ou *As Ninfas no banho* – (Figura 6) é outro exemplo de pintura de Palma il Vecchio, que mostra o desenvolvimento e a adoção desta iconografia.



Figura 6. Palma il Vecchio, Diana e Calisto (As Ninfas no banho), c.1525-1528. Óleo sobre tela montada sobre madeira, 77.5 x 124 cm. Viena, Museu de História da Arte de Viena.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Resting_Venus,_by_Jacopo_Palma_Vecchio.jpg

5 | TICIANO E A “ENCARNAÇÃO” DO NU FEMININO CLÁSSICO À ANTIGA – UMA BELEZA REAL

Ticiano começa a seguir o exemplo de Giorgione por volta de 1507 (COOK, 1904), mas em 1512 suas pinturas já exibem traços bem distintos, dando à fórmula do “nu feminino clássico” um aspecto cada vez mais concreto e carnal: “As cenas delicadas de Giorgione haviam perdido seu tom lírico e melancólico para tomar corpo e ganhar vida” (CAROLI; ZUFFI, 1991, p. 52).

Flavio Caroli e Stefano Zuffi defenderam que em uma pintura como *Amor Sacro e Amor Profano* (Figura 7):

[...] pintada por Ticiano aos vinte e cinco anos, brilha uma nova estação, um verão pleno, quente e sensual depois da melancolia de Giorgione. A sedução das vastas gamas de cores, o brilho da luz sobre as generosas cabeleiras louras das duas criaturas arrebatadoras não devem, de forma alguma, nos fazer esquecer que esta pintura é uma das mais ricas provas do poder intelectual do jovem **Ticiano, em perfeita harmonia com a fórmula defendida, em Veneza, por Pietro Bembo** (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 63 – negritos meus).



Figura 7. Tiziano, Amor sacro e Amor profano, 1514. Óleo sobre tela, 118x279 cm. Roma, Galleria Borghese.

Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_\(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiziano_-_Amor_Sacro_y_Amor_Profano_(Galer%C3%ADa_Borghese,_Roma,_1514).jpg)

A ruptura de Tiziano com o classicismo nas mitologias pintadas para o *Gabinete de Alabastro*, de Alfonso d'Este, em Ferrara foi sensível (Figura 8).



Figura 8. Tiziano, Bacanal de Andros (detalhe), c. 1523-1526. Óleo sobre tela, 175 x 193 cm. Museu do Prado.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_Bacchanal_1523_1524.jpg

Nelas, o artista interpretou as cenas com uma “[...] alegria pagã e dionísica, numa explosão de luz, de cor e de erotismo”(CAROLI; ZUFFI, 1991, p.78); embora por trás da aparente espontaneidade tenha se escondido “[...] **um estudo atento das famosas gravuras de Marcantonio Raimondi sobre as obras de Rafael, assim como dos ‘cartoni’ de Michelangelo [...]**” (CAROLI; ZUFFI, 1991, p. 78 – negritos meus).

Comentando as fontes textuais que teriam inspirado o nu feminino clássico em Ticiano, Sérís demonstrou, por meio de comparações entre poemas de Pietro Bembo e pinturas do artista, que havia uma série de “cenas-tipo” em comum. Entre elas, destacou: o cupido como uma criança nua; a mulher nua no banho, ou na privacidade de seu quarto; e o nu masculino relacionado tanto ao mártir cristão, quanto à divindade pagã.

Com relação à variação do nu feminino apresentado no quarto, Sérís explicou que, no poema, Bembo retoma o tema do ciúme do amante em relação ao esposo, tomando como modelo a elegia I, 4 dos *Amores* de Ovídio. A jovem dama é apresentada ao levantar-se da cama e na desordem do quarto após o sono noturno.

[...] os versos 13 e 14 têm como fonte uma passagem da *Arte de Amar* na qual Ovídio descreve Ariadne levantando-se na Ilha do Dia e descobrindo a fuga de Teseu. O texto a partir do qual Erwin Panofsky demonstrou que ele [Ovídio] havia servido de fonte para *Baco e Ariadne* e para sua última *Bacanal*. Portanto, Pietro Bembo estende a nudez que Ovídio havia confinado ao pé de Ariadne a todo o seu seio, fonte e sede da feminilidade e da fecundidade (SÉRIS, 2011, p. 215 – acréscimos meus).

Em Veneza, o nu feminino retratado em ambiente interior privado tornou-se um dos mais apreciados pelos colecionadores particulares. Para o autor, a *Vênus de Urbino* (Figura 9) é um exemplo disto: um nu feminino reclinado, ambientado em um quarto de corte, que fascina pela luminosidade incomparável: “O corpo da *Vênus de Urbino* parece tão perfeitamente redondo e liso que parece vivo, e o contraste entre as cores desta pele e o branco opaco e frio dos lençóis é quase tátil” (SÉRIS, 2011, p. 217).



Figura 9. Ticiano, *Vênus de Urbino*, (detalhe), 1538. Óleo sobre tela, 119 cm x 165 cm. Florença, Galeria dos Ofícios.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_de_Urbino,_por_Tiziano.jpg

6 I A RELAÇÃO ENTRE AS CENAS-TIPO E AS TEORIAS DA ARTE DA ÉPOCA

Séris explicou ainda que estes arranjos das “cenas-tipo” correspondiam a preceitos estéticos da época, conforme enunciados por dois teóricos e críticos da arte contemporâneos: Ludovico Dolce e Pietro Aretino. Estes preceitos teriam sido: maciez, delicadeza, força, *terribilità* e graça, e teriam sido Dolce e Aretino que, de acordo com o autor, estabeleceram os critérios do que viria a ser, no século seguinte, uma *Teoria do nu*. Dolce definiu, inicialmente, três categorias: o nu infantil, o feminino e o masculino; ao qual vinculou os respectivos conceitos estéticos: doçura, delicadeza e robustez. Opondo os nus de Rafael aos de Michelangelo, Dolce propôs ainda uma classificação baseada “nos afetos” suscitados no espectador, dividindo os relacionáveis ao estilo de Michelangelo, classificados como “terríveis”; e os ligados ao de Rafael, entendidos como “agradáveis e graciosos” (SÉRIS, 2011).

Dolce recorreu à elegia latina de Propércio para qualificar os nus pintados em sua época, e frisou que o “[...] efeito pretendido é um brilho natural que imite a vida” (DOLCE apud SÉRIS, 2011, p. 216) elogiando, na sequência, a beleza natural da nudez feminina. Ainda falando sobre Dolce, Ginzburg (1997) comentou o destaque observado em cartas entre o crítico – grande admirador de Ticiano – e Alessandro Contarini, sobre a possibilidade de visualização dos corpos das Dânaes e das Vênus representados, a cada vez, a partir de um ângulo diferente nas pinturas, enfatizando a carga erótica das imagens, e valorizando a aparência “real”, “carnal” e “viva” das representações femininas de Ticiano.

Sobre a aparência “real” e “concreta” da *Vênus de Urbino*, Caroli e Zuffi disseram que com ela, Ticiano inventou um gênero novo, acrescentando que:

[...] pela primeira vez na história da arte italiana, um nu feminino é apresentado de forma direta, sem os véus metafóricos de uma significação simbólica ou literária: alegoria, mitologia, filosofia são deixadas do lado, de fora da janela que clareia uma dama despida e faz brilhar a pérola pendurada no lóbulo carnoso de sua adorável orelha (CAROLI; ZUFFI, 1990, p. 150).

Uma abordagem puramente material da beleza, que reflete as ideias de Nifo ou as de Pietro Aretino, escritor e crítico muito próximo de Ticiano, que considerava a verdade e a natureza as principais guias de um artista (SAXL, 1989).

Comentando a pintura de uma Dânae (Figura 10) – hoje na Coleção Farnese –, Giovanni della Casa teria escrito de Veneza ao Cardeal Alessandro Farnese, contando que a pintura que Ticiano tinha, naquele momento, sobre o cavalete faria a *Vênus de Urbino* parecer uma freira, dizendo ainda que o artista havia dado à imagem o rosto de uma famosa cortesã romana – Camila Pisana (ROSAND, 1997).

A representação é, de fato, muito mais sensual do que as anteriores e, sobre ela, David Rosand escreveu: “O pincel de Ticiano aproximou-se mais do que nunca de seu papel como substituto tátil, dando-nos uma amostra mais exuberante de sua carne [da Dânae]” (ROSAND, 1997, p. 51 – acréscimo meu).

Na opinião de Frederika Jacobs, defender que a apreensão da beleza requer a incorporação dos estímulos táteis provocados por tecidos, metais, joias, peles e cabelos, a partir de sua “tradução” visual pelo jogo de luz e sombra e pelas finas camadas de tinta, constituiu uma nova etapa da renovação da linguagem pictórica, durante o século XVI.



Figura 10. Ticiano, Dânae, (Coleção Farnese), 1545-1546. Óleo sobre tela, 120 cm x 172 cm. Nápoles, Museu de Capodimonte.

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Dana%C3%AB_-_WGA22900.jpg

A autora ressaltou ainda que o espectador tinha plena consciência deste arranjo e que: “[...] o prazer do observador é circunscrito pelo conhecimento deste fato [...]” (JACOBS, 2000, p.82); de que trata-se de uma beleza **representada** (de uma “beleza artística”), e que esta é indício de suprema maestria técnica e grande gênio artístico.

7 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *Galateia* de Rafael, apresentada pelo artista como “produto de sua mente”, inicia uma tendência de inspiração da “arte pela arte”, visando a superação dos modelos naturais, e cuja realização implica o reconhecimento da maestria técnica do artista. Embora tenha usado o rosto idealizado de uma de suas Madonas, a imagem é vigorosa e já representa uma inovação.

Com Giorgione, o *sfumato* de Leonardo da Vinci e as pacientes veladuras a óleo, definiram um corpo mais macio e exposto por uma luz dourada. O sono da *Vênus Adormecida* vela a imagem, mantendo-a no domínio da perfeição idealizada, apesar da representação mais naturalista, com feições reais.

Quando os olhos se abrem – como nas *Vênus* de Jacopo Palma il Vecchio – o

efeito sobre o observador altera-se, e a figura feminina parece autoafirmar-se, e oferecer sua beleza para contemplação, sem constrangimento, mesmo que ela ainda não encare o observador – vide a *Vênus na Paisagem* (c. 1520). Quando o faz, ainda que não tão frontalmente quanto na *Vênus de Urbino* (1538) – a exemplo da *Vênus repousando em uma paisagem* (c. 1528), o efeito se intensifica.

As figuras de Ticiano são reais, estão vivas e têm voluptuosidade crescente. Ele usa a luz para fazer delas o primeiro plano inquestionável, ressaltando o contraste entre a textura dos lençóis e a da pele, como na *Bacanal dos Andros*. A *Dânae Farnese*, além da carnalidade sem precedentes, recebe o rosto de uma conhecida cortesã da época retomando, em uma chave distinta, o hábito romano de colocar as cabeças das damas nas imagens das Vênus, a fim de fazer um elogio. Com Ticiano, a beleza escultural clássica foi vencida e completamente absorvida pela realidade; com suas Vênus, Dânaes e Ariadnes, a iconografia do nu feminino clássico veneziano à antiga se consolida.

REFERÊNCIAS

ARRASE, Daniel. The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 91-107, 1997.

BAYER, Andrea. *From Cassone to poesia: Paintings of love and marriage*. In: _____ (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008b, p.230-237

BERENSON, Bernhard. **The Venetian Painters of the Renaissance with an index to their work**. New York: G. P. Putnam's sons, 1894.

BOULÈGUE, Laurence. *Introduction*. In: NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour. Le Livre du Beau**. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. **Titien**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CHASTEL, André. **Arte e Humanismo em Florença**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHECA, Fernando. *Tiziano, Venus, la musica y la idea de la pintura*. Quintana. **Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte**, n. 4, p. 83-97, 2005

CLARK, Kenneth. **The Nude. A Study in ideal form**. New Jersey: Princeton University Press, 1984.

COOK, M. A. Herbert. **Giorgione**. [s.l.]: Barrister-at-Law, 1904.

CORDIÈ, Carlo. Introdução. In. CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. Tradução: Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

GINZBOURG, Carlo. Titian, Ovid, and the sixteenth century codes for erotic illustration. In: GOFFEN, Rona (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 23-36, 1997.

GOFFEN, Rona. *Introduction*. In: _____. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-22, 1997a.

GOFFEN, Rona. *Sex, space and social history in Titian's Venus of Urbino*. In: _____. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 63-90, 1997b.

GOFFEN, Rona. **Renaissance Rivals**. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian. New Haven & London: Yale University Press, 2004.

JACOBS, Frederika H. *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*. **The Art Bulletin**, v. 82, n. 1. Art College Association, mar, p. 51-67, 2000.

KOOS, Mariane. *Imagination, Identity and the Poetics of Desire in Giorgione's Painting*. **American Imago**, v. 57, n. 4, p. 369-385, winter, 2000.

MEISS, Millard. Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. **Proceedings in American Philosophical Society**. [s.l]: v.110, no.5, Oct. 27. 1966.

NICHOLS, Tom. **Renaissance Art in Venice. From Tradition to Individualism**. China: Laurence King Publishing, 2016.

NIFO, Agostino. **Du Beau el de L'Amour**. Le Livre du Beau. Tradução: Laurence Boulègue. Paris: Les Belles Lettre, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: Evolução do conceito do Belo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PETROBELLI, Elena Lombardo. **Giorgione**. Firenze: Sadea Editore, 1966.

ROSAND, David. So-and-so reclining on her couch. In: GOFFEN, Rona. (Org.) **Titian's Venus of Urbino**. Cambridge: Cambridge University Press, p. 37-62, 1997^a.

SAXL, Fritz. **La vida de las Imágenes**. Estudios Iconográficos sobre el arte occidental. Tradução: Frederico Zaragoza. Madrid: Alianza, 1989.

SETTIS, Salvatore. **Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento**. Torino: Giulio Einaudi, 2010.

SÉRIS, Emilie. La renaissance du nu antique à Venise: Pietro Bembo et le Titien. **International Journal of the Classical Tradition**. V. 18, n. 2, p. 201-225, June. 2011

SUMMERS, David. **The Judgement of Sense**. Renaissance Naturalism and the rise os Aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

TURNER, James Gruntham. Profane love: the problem of Sexuality. In: BAYER, Andrea. (Org.) **Art and love in Renaissance Italy**. Londres: Yale University Press, 2008, p.178-184

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

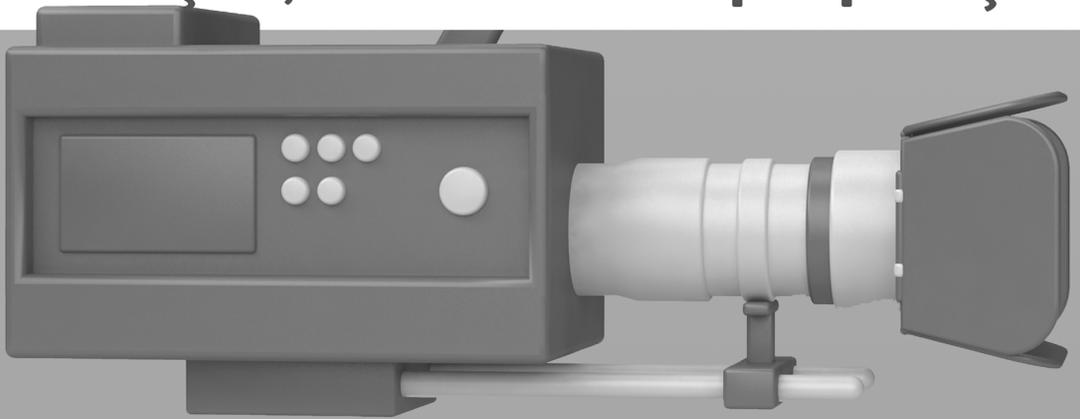
Vocalidade 251, 253, 256, 258

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