

ARTE E CULTURA:

Produção, Difusão e Reapropriação



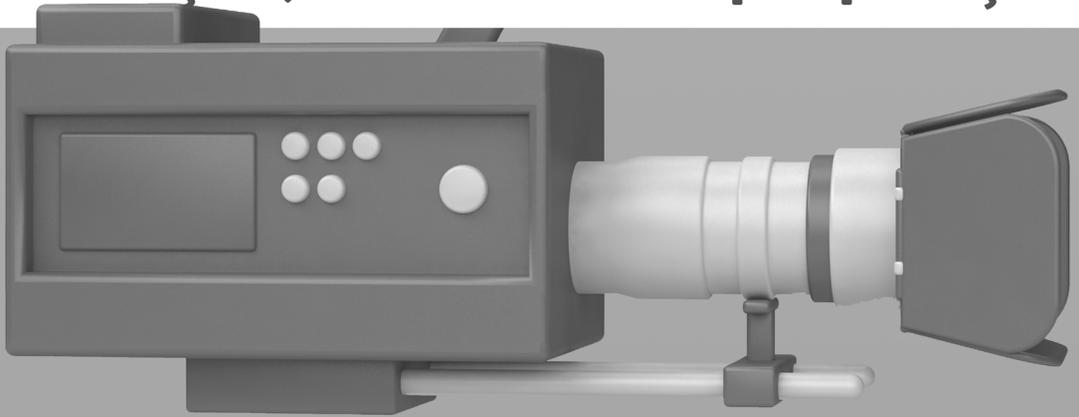
**Ezequiel Martins Ferreira
(Organizador)**

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. Ferlindo 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 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

CAPÍTULO 1

AFINAL, O QUE É PERFORMANCE ART?

Data de aceite: 01/06/2021

Ezequiel Martins Ferreira

<http://lattes.cnpq.br/4682398500800654>

RESUMO: Este pequeno ensaio tem a pretensão de percorrer o longo trajeto das vanguardas europeias a fim de traçar o que se manifesta como rastros da gênese do movimento artístico denominado Performance Art. Para tal empreendimento faz-se um retorno à Marinetti em seu Manifesto Futurista, apresentando a partir desse ponto chave a mudança crescente que a arte e a anti-arte oferecem à produção de sentidos no mundo moderno, influenciando não somente os processos criativos como todas as ideologias políticas, de gênero, filosóficas, científicas e raciais por onde quer que passassem. Nesse contexto o surgimento do movimento da Performance Art se consolida por essa multiplicidade de tensionamentos possíveis do fazer humano.

PALAVRAS-CHAVE: Performance Art, Vanguarda, movimentos artísticos.

ABSTRACT: This short essay intends to cover the long path of European avant-garde in order to trace what is manifested as traces of the genesis of the artistic movement called Performance Art. For this endeavor, Marinetti returns in his Futurist Manifesto, presenting the From this key point, the growing change that art and anti-art offer to the production of meanings in the modern world, influencing not only creative processes

but all political, gender, philosophical, scientific and racial ideologies wherever they went. In this context, the emergence of the Performance Art movement is consolidated by this multiplicity of possible tensions of human making.

KEYWORDS: Performance Art, Vanguard, artistic movements.

Uma das grandes marcas embrionárias sob o universo das Performances ocorre num movimento artístico que se desemboca no início dos anos de 1970 sob a configuração do que se reconhece como *Performance Art*. No entanto, não se pode ignorar que todo movimento artístico sinaliza a evolução de um processo, no qual se perfilam diversos outros. Roselee Goldberg, em seu prefácio do livro *Performance: Live art 1909 to the presente* (1979) aponta a grande variedade de material para reconstruir a história da performance a partir dos futuristas, ilustrado pelos vários manifestos publicados desde então, e que antes apenas possuía como fontes, assim como no teatro, de roteiros, fotografias e descrições de espectadores. Quanto ao início do processo de construção da *Performance Art*, Jorge Glunberg (2013) data precisamente a noite de 10 de dezembro de 1896, em Paris. Noite em que Alfred Jarry estreia *Ubu Roi*, peça que, segundo Goldberg (2007) influencia fortemente o italiano Filippo Tommaso Marinetti, que retorna ao mesmo teatro onde assistiu *Ubu Roi*, mas desta vez com sua própria peça *Le*

Roi Bombance. A peça, uma sátira à revolução e à democracia, na qual o protagonista, sendo o único a conseguir identificar a guerra, se suicida em desespero, é lançada após a publicação em 20 de fevereiro de 1909, num popular jornal francês, aquilo que ficou conhecido como *Manifeste du Futurisme*¹, no qual se pode ver, como no extrato a seguir, os ideais do futurismo marcando uma ruptura com passado e sendo presente no manifesto um furor contra a ausência nas ruas da arte.

Manifesto Futurista

1. Queremos cantar o amor ao perigo, ao hábito da energia e da imprudência.
2. Os elementos essenciais da nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.
3. Tendo a Literatura até aqui ampliado a imobilidade pensativa, a êxtase, o sono, queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, a cambalhota, o tapa e o soco.
4. Declaramos que o esplendor do mundo se enriquece de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida com o porta malas enfeitado com grandes canos tais quais serpentes com bafos explosivos... um carro barulhento, que parece funcionar com metralhadoras, é mais bela que a Vitória de Samothrace.
5. Queremos cantar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a terra, e lança ele mesmo sobre o circuito de sua órbita.
6. É necessário que o poeta se desgaste com calor, brilho e abundância, para aumentar o fervor entusiástico dos elementos primordiais.
7. Não há mais beleza que na luta. Nenhuma obra-prima sem um personagem agressivo. A poesia deve ser um ataque violento contra as forças incomuns, para convoca-los a deitar na frente do homem.
8. Estamos no cume extremo dos séculos!... Para quê olhar pra trás, no momento em que devemos derrubar as folhas misteriosas do impossível? O tempo e o espaço morreram ontem. Já vivemos no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente.
9. Queremos glorificar a guerra, - a única higiene no mundo – do militarismo, patriotismo, o gesto destrutivo dos anarquistas, as belas ideias que matam e desprezam as mulheres.
10. Queremos demolir museus bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e toda covardia oportunista e utilitarista.
11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, prazer ou revolta; as ressacas multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna de arsenais e canteiros de obras sob suas violentas luas elétricas; glutãs estações engolidoras de serpentes que fumam; fábricas suspensas nas nuvens pelos fios de sua fumaça: pontes com saltos ginásticos lançados sobre os talheres diabólicos dos rios ensolarados: navios aventureiros farejando o horizonte; as locomotivas de peito largo pateando nos trilhos, como enormes cavalos de aço em ponte com longos canos, e o

¹ Vale destacar a repercussão que tal manifesto teve e que foi documentada no livro *Enquête internationale sur Le Vers Libre et Manifeste du futurisme* organizado pelo próprio Marinetti (1909).

voos escorregadios dos aviões, cujas hélices agitam a bandeira e aplausos de uma multidão entusiasmada (MARINETTI, 1909, pp. 9-12, tradução nossa)².

Além da acentuada violência contra o estabelecimento que se tinham em relação à obra de arte como produto a ser possuído e não experienciado, e o comodismo marcante do século, o futurismo contava, segundo Stern e Henderson (1993), com um profundo fascínio por forças não humanas, em especial a força das máquinas em sua velocidade, vitalidade e amoralidade. Conta ainda com uma atitude muito presente nas performances que é o convite, pelo próprio corpo que representa as palavras, ao público para compreender a obra.

Após o *Manifesto* de Marinetti, o movimento futurista seguiu-se com vários episódios interessantes como a publicação de inúmeros outros manifestos que definiam formas futuristas de expressar, tendo como marca principal a experimentação, sob certos moldes, das mais diversas artes; a apropriação do artista como *performer*, se incluindo ao mesmo tempo enquanto criador e objeto de arte; o acontecimento dos saraus que se produziam para tirar o espectador da passividade; a criação de métodos como o teatro das variedades, a música de ruído e o teatro sintético, entre outros episódios. Marvin Carlson (2009) destaca que o interesse dos futuristas tanto no movimento quanto nas mudanças os afastaram do trabalho “estático” da arte impulsionando uma realocação do interesse, que antes pairava sobre o produto, no próprio processo artístico, o que marca a importância que o movimento futurista tem para a arte na medida em que inicia a destruição da barreira que havia entre

2 Manifeste du futurisme

1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité.
2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l'audace et la révolte.
3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing.
4. Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux tels des serpents à l'haleine explosive... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.
5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la Terre, lancée elle-même sur le circuit de son orbite.
6. Il faut que le poète se dépense avec chaleur, éclat et prodigalité, pour augmenter la ferveur enthousiaste des éléments primordiaux.
7. Il n'y a plus de beauté que dans la lutte. Pas de chef-d'oeuvre sans un caractère agressif. La poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues, pour les sommer de se coucher devant l'homme.
8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles!... A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.
9. Nous voulons glorifier la guerre, — seule hygiène du monde — le militarisme, le patriotisme, le geste destructeur des anarchistes, les belles Idées qui tuent, et le mépris de la femme.
10. Nous voulons démolir les musées, les bibliothèques, combattre le moralisme, le féminisme et toutes les lâchetés opportunistes et utilitaires.
11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les usines suspendues aux nuages par les ficelles de leurs fumées: les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés: les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste. (MARINETTI, 1909, pp. 9-12)

as belas artes e a cultura popular, implicando um novo olhar e as possibilidades de novos olhares ainda para a arte no cotidiano. Nesse sentido, Goldberg (2007, p.8) afirma que “os manifestos da performance, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que tem procurado outros meios de avaliar a experiência artística no cotidiano”.

As ideias do *Manifeste du futurisme* chegaram a Rússia e provocaram um grande movimento artístico no país. Embora o futurismo italiano, como afirma Goldberg (2007, p. 39) “ter sido reinterpretado no contexto russo enquanto arma generalizada contra a arte do passado”, o movimento constituiu de uma retomada dos passos de artistas da década de 1890, mas introduzindo um modo totalmente russo de expressão, em prevalência quanto ao modelo ocidental europeu. O futurismo russo se inicia em 1912 tendo dois marcos em sua fundação. De um lado houve o manifesto *Um estalo na cara ao gosto do público*, e de outro, a organização da exposição *O rabo do burro*, organizada como protesto ante a “decadência de Paris e Munique” (p. 39).

Em 1913, o futurismo russo deixa as ruas e se direciona ao teatro. Duas obras marcam essa inauguração. Vladimir Maiakovski trabalha numa tragédia que leva seu nome, como uma “celebração do seu próprio gênio poético” (p. 42), e Alexei Kruchenikh produz *Vitória sobre o sol* que narra a história de homens do futuro na conquista do sol. Como marca do novo movimento, os diretores publicaram no jornal um comunicado convidando os interessados a participar, para um teste, tendo ao final a expressão “Quanto aos atores: por favor, não se dêem o trabalho de comparecer” (GOLDBERG, 2007, p. 42).

Em 1922 dois outros fenômenos se destacam na Rússia: Meyerhold e Foregger. Vsevolod Meyerhold integra, em sua produção *O corno Magnífico*, de Crommelynck, o construtivismo como forma de “militância contra a obsoleta tradição teatral” (GOLDBERG, 2007, p. 55). Já Nikolai Foregger acrescenta em sua peça *O rapto das crianças* um processo de “cineficação” ao inserir imagens projetadas sobre discos que se moviam rapidamente. Além da cineficação, duas outras contribuições de Foregger, se dão naquilo que pode ser visto como o “renascimento do circo” com o uso do extrapictórico e extrateatral na produção; e a “tafiatrenage” enquanto método de desenvolvimento físico e psicológico do *performer*, que apresentava semelhanças com a biomecânica do Meyerhold ou ainda a eucinesia de Laban. No entanto não era apenas no modo de um treino que ele via a “tafiatrenage”, mas como uma performance em si.

O último marco do futurismo russo veio em 1934 com o *Festival do Teatro Soviético* retomando obras que foram notáveis nos anos anteriores. No mesmo ano, foi feita “a primeira, e definitiva, declaração sobre o realismo socialista, apresentando as linhas gerais de um código oficial obrigatório que viria a reger toda a atividade cultural” (p. 60). Mesmo com seu trágico fim, o futurismo russo prepara o terreno para ser introduzida a performance “declarando que a vida e a arte tinham de se libertar das convenções e permitir a infinita aplicação dessas ideias a todas as esferas da cultura” (GOLDBERG, 2007, p. 41).

Outro movimento que teve forte influência do futurismo italiano se inicia em 1916, em Zurique, Áustria, com o início das atividades do *Cabaret Voltaire*. Nele, se estabelece a premissa de que o “artista está a usar um material já formado e, dessa forma, o máximo que pode fazer é reelabora-lo” (GOLDBERG, 2007, p. 70). O *Cabaret* recebia influência tanto dos ideais de Marinetti como de um movimento do que chamavam de teatro íntimo, em que Frank Wedekind fora uma das grandes personalidades. Os trabalhos de Wedekind, se apresentavam a uma Munique conservadora como um protesto satírico e feroz contra a sociedade. De uma natureza provocadora, irreverente, relacionando sempre questões sobre o sexo, rondando a obscenidade, Wedekind conseguia evidenciar o papel libertador do teatro.

Hugo Ball, um dos criadores do *Cabaret Voltaire*, e fortemente influenciado por Wedekind, chega a afirmar essa liberdade que a partir de 1909 o teatro possibilitava, e afirmava que “a importância do teatro é sempre inversamente proporcional à importância da moral social e da liberdade civil” (*apud* GOLDBERG, 2007, p. 68). Em 05 de fevereiro de 1916, Ball juntamente a sua esposa Emmy Hennings abrem o *Cabaret Voltaire*, que mantém as portas abertas apenas por cinco meses, e que nesse curto período conseguem reunir diversos artistas importantes como Arp, Huelsenbeck, Tzara, Janco, entre outros.

Em abril de 1916, Ball e Huelsenbeck apelidam a cantora madame Le Roy com um nome que levaria posteriormente ao nome do próprio movimento. Tratava-se da expressão Dada, que no romeno evocava a dupla afirmativa; no francês correspondia a algo como cavalinho-de-pau; e no alemão se produzia como símbolo tanto de uma “ingenuidade leviana”, quanto a “alegria na procriação e preocupação com o carrinho do bebê” (GOLDBERG, 2007, p. 78).

O movimento dadaísta foi marcado pelo compromisso com o princípio da inovação, da espontaneidade e da antiarte. Vale lembrar a contraposição que Huelsenbeck aponta entre música e *bruitism*, destacado por Carlson (2009), explicando que a música é harmônica e artística enquanto o *bruitism* é vida. Outros aspectos dos processos dadaístas, conforme apontam Stern e Henderson (1993), se relaciona com o interesse pelo acaso como um elemento constituinte do processo artístico; o uso de absurdos e estruturas ilógicas, não casuais; e uma abertura para o jogo, tal como formula Caillois. No entanto, mesmo possuindo inúmeros aspectos que uniam as obras no movimento, os artistas estavam em constantes lutas entre si, que repercutiam no fechamento daquilo que se propunham, como por exemplo o *Cabaret Voltaire*, e posteriormente na cisão entre eles.

Com o fechamento do *Cabaret*, se iniciam eventos que irão afastar os três principais representantes do próprio movimento dadaísta. Tristan Tzara criava um movimento literário a partir do ideário dadaísta com o lançamento em julho de 1916 a *Coleção Dada*, o que não era acompanhado pelo mesmo entusiasmo por Ball e Huelsenberg. Em março de 1917, Tzara e Ball assumem a direção da Galeria Corray, que passa a ser conhecida como *Galeria Dada* e que mantém o funcionamento por onze semanas, e antes mesmo de seu

fechamento Ball e Huelsenberg, já haviam deixado Zurique. Ball se despede do dadaísmo em direção aos Alpes e Huelsenberg se muda para Berlim. Em Berlim, ele permanece discreto por cerca de treze meses, mas logo se vê as voltas do *Café des Westens*, situação em que o Dada encontra seu apogeu e dura até 1920 quando a *Primeira Feira Internacional Dadaísta*, revela a exaustão do próprio dadaísmo. Em 1922, Huelsenberg termina o curso de medicina e passa a se dedicar à Neuropsiquiatria e depois à Psicanálise.

Tzara, por sua vez, permanece em Zurique e lança a revista Dada em julho de 1917, mas logo a transfere para Paris, para onde se muda em 1919, ano em que o dadaísmo tem sua última apresentação em Zurique. A chegada à Paris causou a comoção esperada e com a parceria de André Salmon, Jean Cocteau e André Breton da revista *Littérature* produz o primeiro evento dadaísta em Paris em 23 de janeiro de 1920. O evento não causou menos alvoroço do que a apresentação de *Ubu Roi*, em 1895, assim como da apresentação do *ballet Parade*, em 1917, no qual Cocteau se via como um dos produtores. *Parade* possuía uma estética muito próxima a do teatro ambulante, e poderia ser confundida facilmente com uma apresentação circense na medida em que agregava elementos extrateatrais. No entanto, a importância de *Parade* se dá no modo pelo qual, em seu prefácio escrito por Apollinaire, a localiza, quase num processo de adivinhação, como um ponto de partida para um novo espírito da arte, apresentando uma vaga ideia de *surréalisme*, visto por uma forma de protestar contra o realismo do teatro.

Em 26 de maio de 1920 acontece o *Festival Dada*, organizado por Tzara e Breton. O evento foi seguido de inúmeros outros nos quais a discordância entre Tzara, Breton e os outros dadaístas foi se tornando insustentável à manutenção do movimento. Em 1925, o *Manifesto surrealista* marca o óbito do dadaísmo em Paris. O movimento surrealista mantém a perspectiva de simultaneidade que desde Marinetti se apresenta como marca da modernidade, mas se lança para o automatismo, como forma de evocar as associações desprezadas pelos processos racionais. A partir do encanto de Breton com as obras de Freud, sobre o inconsciente, os sonhos e as associações livres, como método para uma apreensão do inconsciente, esses temas passam a abarcar o ideário surrealista. Inicia-se um processo de recuperação, que consistiu em identificar nas obras anteriores elementos disso que se colocava como desprezado pela racionalidade, ou ainda elementos que permitiam às obras a “tentativa de dar rédeas largas, em atos e palavras, às imagens estranhamente justapostas nos sonhos” (GOLDBERG, 2007, p. 114).

Em meio a um turbilhão de movimentos que se caracterizam pela sua rebeldia, inaugura em 1919, na cidade de Weimar, na Alemanha, a Bauhaus. A escola, que dentro dos seus princípios carregava um romantismo em unificar todas as artes, foi a primeira a dedicar um programa à performance, adotando um esquema de trabalho coletivo entre as várias artes e as tecnologias. Em 1923, Oskar Schlemmer assume a direção do teatro da Bauhaus e obtém sucesso em seu manejo. Ele é um dos primeiros a construir uma teoria sobre a performance, e a faz na oposição mitológica clássica de Apolo e Dionísio, na qual a

teoria diz respeito à Apolo e a prática às “selváticas festas de Dionísio” (GOLDBERG, 2007, p. 132). Em sua conceituação se via ligado tanto à pintura como ao teatro em suas relações com o espaço. A primeira delineava de modo bidimensional, enquanto a segunda oferecia um lugar, no qual o espaço podia ser sentido.

Nos Estados Unidos a performance chega no final dos anos de 1930 e se estabelece por volta dos anos de 1945 enquanto uma atividade independente e não se limitando ao caráter provocador de quando a mesma surgiu na Europa. Em 1933, John Rice junto a diversos alunos e professores da Bauhaus se mudaram para um edifício próximo à cidade de Black Mountain, onde promoveram um programa com determinada interdisciplinaridade entre as linguagens artísticas, muito próximo ao ideário da Bauhaus. Um dos conceitos desse programa era de que “a arte diz respeito ao como e não ao o quê; não ao conteúdo literal, mas à execução do conteúdo factual. É na execução – na forma como se faz – que se encontra o conteúdo da arte” (GOLDBERG, 2007, p. 153).

Estando o núcleo de artes cênicas na responsabilidade de Xanti Schawinski, os estudos eram concentrados nos elementos fundamentais da ação cênica, tais como o espaço, a luz, a forma, a cor, a música, o som, o movimento, o tempo entre outros. Ainda outra característica marcante nesse período do *Black Mountain College* era a concepção na qual se viam correlatos entre arte e ciência, uma vez que viam no teatro um laboratório, um espaço de experimentação da ação. Em 1944 a instituição se mudou para Lake Eden, e a partir desse ano iniciaram a oferta de cursos de verão.

Em 1948 foram convidados dois artistas que já vinham trabalhando juntos numa concepção muito próxima quanto à experimentação. O músico John Cage, apresentava a concepção de uma música experimental, na qual qualquer coisa que se consiga agarrar com as mãos servia como instrumento. Nessa perspectiva experimental, Cage ainda conceitua a música como uma experiência subjetiva do ouvinte, que na medida em que se implica à audição, a música se tornava mais desse ouvinte do que do próprio compositor. O outro artista era Merce Cunningham, que adotava processos aleatórios e a própria indeterminação como parte fundamental do processo criativo coreográfico. Ações como sentar, andar e saltar são inseridos na coreografia, uma vez que sua perspectiva apontava para a constatação de que se um movimento era apto ao cotidiano, o mesmo estaria apto a fazer parte desse universo coreográfico.

Um evento importante do *Black Mountain College* aconteceu em 1952, numa das noites do curso de verão, trata-se de *Untitled Event* (Evento sem nome) que influenciaria todo um movimento que se estenderia pelo final da década de 1950 e durante a década de 1960. O evento se constituiu de uma apresentação em que os músicos receberam uma partitura em que estavam marcados uma espécie de “parêntese temporal” e cada músico o preencheria a seu modo, alternando os momentos de ação, inação e silêncio. No entanto cada músico apenas sabia previamente de sua montagem, ficando de algum modo ao acaso a performance em si, não havendo uma relação causal e num nível subjetivo, tudo o

que acontecesse para além da pura notação acontecia internamente em cada participante e observador. Segundo Glusberg (2013, p. 25) a intenção de Cage com *Untitled Event* era de “conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem”.

Influenciado por esse modo de arte na qual o observador é também participante, Kaprow monta, no outono de 1959, *18 happening in 6 part*. A performance compreendeu um espaço de três salas diferentes em que ocorriam as ações simultaneamente, num tempo dividido em seis partes e a partir das quais os participantes eram convidados a se deslocar. Coube ao público significar a experiência que teve ao percorrer as seis partes que lhe era possível acompanhar, pois não havia, segundo o próprio Kaprow, nenhum sentido muito claro naquilo que dizia respeito à ação do artista.

Essa aparente falta de sentido, se espalhou por inúmeras outras performances tanto nos Estados Unidos como fora dele e ganhou pela imprensa a designação de *happening*, o que não agradava de modo geral os artistas que propunham os eventos. E permaneceu sob essa definição pois não houve nenhum manifesto, nenhum tratado que marcassem os acontecimentos por alguma interação entre eles a não ser a premissa básica de que a performance aconteceria em uma única vez. Aos poucos as experimentações artísticas vão se multiplicando assim como as concepções da performance, e se afastando da ideia primeira de movimentos artísticos, um modo mais autoral de performance ganha força.

O pintor francês Yves Klein é um dos exemplos que desenvolveu uma espécie de arte autoral com sua pintura monocromática. Klein na busca, daquilo que ele nomeava, de repertório do espaço pictórico espiritual, desenvolve um estilo de pintura ao vivo. O teor estético se situa nesse momento na própria ação de pintar e não necessariamente na pintura resultante do processo. Um exemplo dessas pinturas ao vivo pode ser visto em *As antropometrias do período azul*, de 1960, na qual o pintor usa como pincel, nas telas, o corpo de modelos lambuzados de tinta, orientados por ele, de tal modo a poder ele mesmo apreciar a performance que se consumava ali. O pintor italiano Piero Manzoni também se lançava às pesquisas de tornar a arte parte do cotidiano e tinha para si a tarefa de “revelar os mecanismos da arte, desmistificar a sensibilidade pictórica” (GOLDBERG, 2007, p. 184). No entanto Manzoni concentrava-se na realidade do seu próprio corpo, em sua própria “mitologia individual” e afirmava que era por ela que o artista deveria se guiar.

Depois do *happening*, um crescente movimento em torno do próprio corpo do artista surge no final da década de 1960, influenciados sobretudo pelos trabalhos de Wedekind. O que ficou conhecido como *body art* tinha por premissa o questionamento dos limites da arte, passando para experimentações pelo corpo do artista enquanto material da performance. Esculturas vivas, processos rituais catárticos ou terapêuticos e processos autobiográficos ganham espaço no cenário artístico.

Além da própria história que o corpo podia relatar, os artistas utilizavam como material a memória tanto pessoal, quanto uma memória coletiva em suas produções. A

arte para além de provocação se colocava como um ponto de reflexão sobre os processos humanos. A indagação crescia para além da arte pela arte, mas se direcionava cada vez mais para a relação entre a arte e a vida, ou ainda a arte e as disciplinas científicas. Nesse cruzamento, o artista Vito Acconci propõe a apreensão de elementos de outras disciplinas pela performance. Inicia com a tomada da imagem do próprio corpo enquanto “suporte de página”, experimentando assim uma espécie de escrita introspectiva na realidade. Suas primeiras obras públicas mantinham a mesma introspecção poética. Em 1971, numa madrugada às margens do rio Hudson sussurra segredo comprometedores de si mesmo aos visitantes do ambiente, como a escrita em um diário. Posteriormente adota a noção de “campo de força” do psicólogo Kurt Lewin como base para suas performances, na medida em que tensionava a interação com outras pessoas e objetos num espaço físico, a partir desse campo de força que dele irradiava.

O escultor Dennis Oppenheim e o artista Chris Burden levam essa interação para a experimentação do corpo aos seus limites. Oppenheim, descrevendo a alteração das cores pelo tempo, se coloca, com um livro sobre o corpo, ao sol, até que a queimadura evidencie o princípio de “mudança de cor”, o qual se investigava. Burden com a intenção de alterar a representação de temas como a violência e o risco de morte, performa *Shooting Piece* e *Deadman*. Ambas as performances não se encerram como esperado, sendo inclusive preso na execução de *Deadman*.

Já o artista Dan Graham experimenta a performance sob o ponto de vista do comportamento ativo/passivo do espectador. Para Graham era preciso “impor um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos [público/performer]” (GOLDBERG, 2007, p. 205). Para isso, o artista convidava os espectadores para as situações performáticas onde se colocavam na mesma medida como agentes ativos e passivos da performance, na tentativa de intensificar a consciência dos participantes.

Stern e Henderson, em seu livro *Performance: Texts and Contexts* (1993) propõem uma síntese da *Performance art* como um trabalho artístico interdisciplinar por meio do qual um *performer* ou *performers* criam por eles mesmos uma performance ao vivo, tendo como ponto central o próprio processo da experiência. A performance, desse modo, pertence às tradições da vanguarda. E nesse aspecto os autores concordam com Goldberg (2007) naquilo que caracterizam a performance enquanto vanguarda da vanguarda artística, e ainda no papel da performance na base do avanço das diversas escolas artísticas nos momentos em que elas mesmas encontravam um impasse para seu desenvolvimento. Apesar dos autores concordarem que os trabalhos da performance variam com uma intensidade marcante (STERN & HENDERSON, 1993; GOLDBERG, 2007; CARLSON, 2009; GLUSBERG, 2013) Stern e Henderson enumeram algumas características que são comuns à categoria de performance:

(1) uma *antiestablishmen*, provocativa, não convencional, frequentemente agressiva, intervencionista ou performativa: (2) oposição à mercantilização da arte pela cultura, (3) uma textura multimídia, utilizando seus materiais não apenas nos corpos vivos dos performers, mas também na mídia imagens, monitores de televisão, imagens projetadas, imagens visuais, filmes, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (4) um interesse nos princípios de colagem, montagem e simultaneidade: (5) um interesse em usar materiais “encontrados”, bem como “feitos”: (6) forte dependência de justaposições incomuns de imagens incongruentes, aparentemente não relacionadas: (7) um interesse nas teorias de jogo³ que discutimos anteriormente, incluindo paródia, piada, quebra de regras e ruptura caprichosa ou estridente de superfícies; e (8) abertura ou indecisão da forma. (STERN & HENDERSON, 1993, pp 382-383, tradução nossa)⁴

Embora as características listadas pelos autores demonstrem coerência, sobretudo, ao histórico das performances descrito por Goldberg (1979; 2007), seu fator útil é atribuído por Carlson (2009) na maneira em que articula características bem marcantes das performances modernas, mas salienta que nem todas as performances explicitam todas essas características. À luz da própria exemplificação de Stern e Henderson (1993), com Chris Burden, Eleanor Antin, Whoopi Goldberg e Spalding Gray, é possível perceber que o movimento da *Performance art* se relaciona com a singularidade e ao mesmo tempo com a cultura popular, de modo a ser impossível destacar um trabalho que represente o todo. Mesmo causando movimentos como o *punk* apresentado por Goldberg (2007), a performance tem maior ligação com a própria ruptura do formalismo.

Stern e Henderson (1993) indicam que o artista que se pretende à performance não possui um ponto de entrada como ritos ou atividades culturais pré-definidas. Podem partir de uma linguagem artística, das performances culturais ou ainda das performances literárias, que os autores propõem tais como “jogos, self, política, crenças religiosas, psicologia e diálogo” (p. 426, tradução nossa)⁵. Os autores pontuam que os *performers* podem partir de um texto, modificá-lo ou ainda criar um texto pessoal; criar a partir do improvisado ou de um movimento de ensaios, tanto para encontrar e consolidar seu texto e estilo, quanto para aprimorá-los; tensionar a intertextualidade, seja verbal, visual, gestual; envolver o público como participantes ou apenas inquietá-los; utilizar espaços variados e inusitados; se apresentar para um público diverso ou delimitado e toda uma infinidade de possibilidades que serão postas pela própria experimentação dos *performers*.

3 O autor trabalha em capítulos anteriores a ideia de Performance Literária, na qual insere a perspectiva do jogo apresentada por Huizinga e Caillois.

4 (1) an antiestablishment, provocative, unconventional, often assaultive interventionist or performance stance: (2) opposition to culture's commodification of art, (3) a multimedia texture, drawing for its materials not only upon the live bodies of the performers but upon media images, television monitors, projected images, visual images, film, poetry, autobiographical material, narrative, dance, architecture, and music; (4) an interest in the principles of collage, assemblage, and simultaneity: (5) an interest in using “found” as well as “made materials: (6) heavy reliance upon unusual juxtapositions of incongruous, seemingly unrelated images: (7) an interest in the theories of play that we discussed earlier, including parody, joke, breaking of rules, and whimsical or strident disruption of surfaces; and (8) open-endedness or undecidability of form.

5 “plays, self, politics, religious belief, psychology and dialogue” (STERN & HENDERSON, 1993, p. 426).

Essa infinidade se articula ao teatro das variedades do futurismo na medida em que evoca em performances grupais várias das características da simultaneidade, ou ainda vários elementos que se sobrepõe ao corpo do *performer*; ao movimento antiarte do dadaísmo no ponto em que corta laços com o informativo da obra e se denota na experimentação (HENRI, 1974); ao rompimento da linearidade e a entrega da associação livre do surrealismo; ao processo dos poemas pinturas e pinturas ao vivo como os de Yves Klein; à liberdade criadora como lugar de fala para os silenciados e marginalizados de uma cultura excludente. E nesse sentido essa infinidade marca a performance como termo limite e impróprio de ser amarrado, uma vez que nas palavras de Stern e Henderson a “performance não termina, mesmo que o evento formal da performance possa. Uma performance leva a outra performance; também pode levar a uma série de respostas e atos críticos; pode até levar a mudanças sociais e crescimento pessoal” (1993, p. 434, tradução nossa)⁶.

REFERÊNCIAS

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live art 1909 to the presente*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979.

HENRI, Adrian. *Total art: environments, happenings, and performance*. New York: Praeger Publishers, Inc, 1974.

MARINETTI, Filippo T. *Enquête internationale sur Le Vers Libre et Manifeste du futurisme*. Milano: Éditions de Poesia, 1909.

STERN, Carol Simpson; HENDERSON, Bruce. *Performance: Texts and Contexts*. New York and London: Longman Publishing Group, 1993.

6 “performance does not end, even though the formal performance event may. One performance leads to another performance; it may also lead to a series of critical responses and acts; it may even lead to social change and personal growth” (STERN & HENDERSON, 1993, p. 434).

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

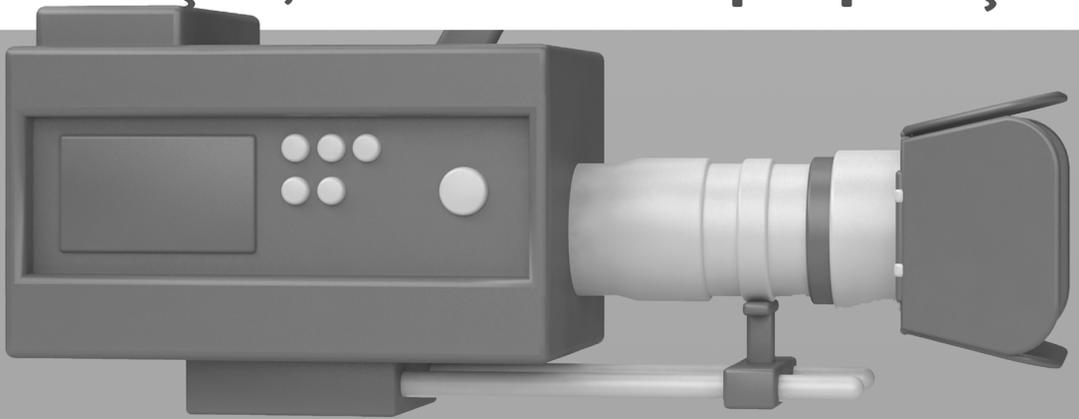
Vocalidade 251, 253, 256, 258

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