

Fabiano Eloy Afílio Batista  
(Organizador)

# ARTE

Multiculturalismo e  
diversidade cultural



Fabiano Eloy Atílio Batista  
(Organizador)

# ARTE

Multiculturalismo e  
diversidade cultural



**Atena**  
Editora  
Ano 2021

**Editora chefe**

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

**Editora executiva**

Natalia Oliveira

**Assistente editorial**

Flávia Roberta Barão

**Bibliotecária**

Janaina Ramos

**Projeto gráfico**

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Maria Alice Pinheiro

Natália Sandrini de Azevedo

**Imagens da capa**

iStock

**Edição de arte**

Luiza Alves Batista

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.

Open access publication by Atena Editora



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****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 Miranilde 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

## Arte: multiculturalismo e diversidade cultural

**Diagramação:** Camila Alves de Cremo  
**Correção:** Mariane Aparecida Freitas  
**Indexação:** Gabriel Motomu Teshima  
**Revisão:** Os autores  
**Organizador:** Fabiano Eloy Atilio Batista

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte: multiculturalismo e diversidade cultural / Organizador Fabiano Eloy Atilio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-532-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.324210410>

1. Artes. I. Batista, Fabiano Eloy Atilio (Organizador). II. Título.

CDD 700

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

## 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; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

## DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, desta forma não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

## APRESENTAÇÃO

Estimados leitores e leitoras;

É com enorme satisfação que apresentamos a vocês a coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, dividida em dois volumes, e que recebeu artigos nacionais e internacionais de autores e autoras de grande importância e renome nos estudos das Artes.

As discussões propostas ao longo dos 39 capítulos que compõem esses dois volumes estão distribuídas nas mais diversas abordagens no que tange aos aspectos ligados à Arte, ao Multiculturalismo e a Diversidade Cultural, buscando uma interlocução atual, interdisciplinar e crítica com alto rigor científico.

Por meio das leituras, podemos ter a oportunidade de lançarmos um olhar por diferentes ângulos, abordagens e perspectivas para uma ampliação do nosso pensamento crítico sobre o mundo, sobre os sujeitos e sobre as diversas realidades que nos cerca, oportunizando a reflexão e problematização de novas formas de pensar (e agir) sobre o local e o global.

Nesse sentido, podemos vislumbrar um conjunto de textos que contemplam as diversidades culturais existentes, nacionalmente e internacionalmente, e suas interlocuções com o campo das Artes, considerando aspectos da linguagem, das tradições, do patrimônio, da música, da dança, dos direitos humanos, do corpo, dentre diversas outras esferas de extrema importância para o meio social, enfatizando, sobretudo, a valorização das diversidades enquanto uma forma de interação e emancipação dos sujeitos.

Os capítulos desses dois volumes buscam, especialmente, um reconhecimento da diversidade e a compreensão da mesma como um elemento de desconstrução das desigualdades, pois enfatizam que se atentar para a diversidade cultural e para o multiculturalismo é respeitar as múltiplas identidades e sociabilidades, de forma humana e democrática.

A coletânea **“Arte: Multiculturalismo e diversidade cultural”**, então, busca, em tempos de grande diversidade cultural, social e política, se configurar como uma bússola que direciona as discussões acadêmicas para o respeito às diversidades, sobretudo nas sociedades contemporâneas.

Ressaltamos ainda, mediante essa coletânea, a importância da divulgação científica, em especial no campo das Artes e, especialmente, a Atena Editora pela materialização de publicações de pesquisas que exploram e divulgam esse universo, sobretudo nesse contexto marcado por incertezas e retrocessos no campo da Educação.

Ademais, espera-se que os textos aqui expostos possam ampliar de forma positiva os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando o surgimento de










novas pesquisas e olhares sobre o universo das Artes, do Multiculturalismo e da Diversidade Cultural.

A todos e todas, esperamos que gostem e que tenham uma agradável leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista


## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>1</b>
CORPO, <i>UNHEIMLICHE</i> E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”	
Paula Poltronieri Silva Carla Andrea Silva Lima	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101</a>	
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>11</b>
CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA	
Maria de Lurdes Barros da Paixão	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102</a>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>22</b>
“MEU CORPO, MINHA VIDA” (2017): DOCUMENTÁRIO SOBRE UM TEMA TABU NA SOCIEDADE BRASILEIRA	
Mariana Ribeiro da Silva Tavares	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103</a>	
<b>CAPÍTULO 4</b> .....	<b>31</b>
LA RESISTENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOHANNA HAMANN	
Judith Leonor Ayala Martínez	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104</a>	
<b>CAPÍTULO 5</b> .....	<b>38</b>
O LUGAR DO CORPO E DO ABANDONO NAS FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO	
Adriano Medeiros da Rocha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105</a>	
<b>CAPÍTULO 6</b> .....	<b>48</b>
“A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DOENTIA DO PRECONCEITO”	
Maria Consuelo Oliveira Santos	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106</a>	
<b>CAPÍTULO 7</b> .....	<b>61</b>
A DANÇA DO TATU COM VOLTA NO MEIO E SUAS TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE O CONCEITO DE TRADIÇÃO NA ESTÉTICA DAS DANÇAS TRADICIONAIS GAÚCHAS	
Carolina Candida Fernandes Lima Maria Luisa Oliveira da Cunha	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107</a>	

<b>CAPÍTULO 8</b> .....	<b>72</b>
A PRESENÇA DA DANÇA NO CURRÍCULO DA DISCIPLINA DE ARTE NO ENSINO MÉDIO INTEGRADO NO INSTITUO FEDERAL SUDESTE/MG	
Paulo Cezar da Silva Beatris Cristina Possato	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104108">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104108</a>	
<b>CAPÍTULO 9</b> .....	<b>90</b>
EDUCAÇÃO MUSICAL DA FORMAÇÃO EM DANÇA: UM MAPEAMENTO NOS CURSOS SUPERIORES EM DANÇA DO RS	
Rafaela Caporale de Castro Magda Amabile Biazus Carpeggiani Bellini	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104109">https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104109</a>	
<b>CAPÍTULO 10</b> .....	<b>96</b>
TÉCNICA SILVESTRE ONLINE: NOVAS POSSIBILIDADES DA DANÇA TRAZIDAS PELA PANDEMIA DE CORONAVÍRUS	
Marcela Botelho Brasil	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041010">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041010</a>	
<b>CAPÍTULO 11</b> .....	<b>109</b>
OUVIR A HERANÇA MUSICAL NOS TOQUES DE TELEFONE	
Amparo Porta	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041011">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041011</a>	
<b>CAPÍTULO 12</b> .....	<b>118</b>
JONGO-FUNK NA PRÁXIS: PERSPECTIVAS DECOLONIAIS E AFRODIASPÓRICAS NO ENSINO DE ARTE	
Yasmin Coelho de Andrade	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041012">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041012</a>	
<b>CAPÍTULO 13</b> .....	<b>133</b>
<i>BRASILIANAS IV E V PARA PIANO</i> DE RADAMÉS GNATTALI: UMA ANÁLISE MUSICAL TIPIFICADA, INTERPRETATIVA E COMPARATIVA	
Felipe Aparecido de Mello	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041013">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041013</a>	
<b>CAPÍTULO 14</b> .....	<b>147</b>
RELACIONES ENTRE CERÁMICA, ARQUITECTURA Y ESPACIO URBANO AZULEJOS COMO PARADIGMA	
Carla Maria d'Abreu Lobo Ferreira	
 <a href="https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041014">https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041014</a>	
<b>CAPÍTULO 15</b> .....	<b>171</b>
DIREITO À CIDADE: CONQUISTAS E CONTRADIÇÕES DA MURGA PORTENHA NO	

SÉC. XXI


Laura Bezerra

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041015>

**CAPÍTULO 16..... 182**

EL PASEO SANTA LUCÍA DE MONTERREY: UN RESCATE URBANO PARA EL ARTE, LA CULTURA Y EL ESPARCIMIENTO

Rodrigo Ledesma Gómez

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041016>

**CAPÍTULO 17..... 194**

LA INTERACCIÓN INDIVIDUO-SOCIEDAD EN LOS PROYECTOS CONCEPTUALES DE LA ARTISTA PERUANA TERESA BURGA


Judith Angélica Huancas Ayala

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041017>

**CAPÍTULO 18..... 204**

TRABALHO E ERRÂNCIA NA CIDADE CONTEMPORÂNEA: 25 WATTS E LA VIDA ÚTIL


Marina Soler Jorge

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041018>

**CAPÍTULO 19..... 222**

A PINTURA NA ARQUITETURA PERDIDA NAS AMBIÊNCIAS VIVIDAS DE TOMÁS COLAÇO

Ana Elisabete de Gouveia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.32421041019>

**SOBRE O ORGANIZADOR..... 231**

**ÍNDICE REMISSIVO..... 232**

# CAPÍTULO 1

## CORPO, *UNHEIMLICHE* E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 06/08/2021

**Paula Poltronieri Silva**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Belo Horizonte, Minas Gerais  
<http://lattes.cnpq.br/0489011538576045>

**Carla Andrea Silva Lima**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
Belo Horizonte, Minas Gerais  
<http://lattes.cnpq.br/9772858312735317>

**RESUMO:** O artigo busca mobilizar a noção de criador-intérprete aproximando-a das (in) definições propostas por Thereza Rocha acerca da dança contemporânea, pensada não como técnicas e modos de fazer específicos, mas sim como prática que se reestrutura de modo a buscar, no trabalho do dançarino, moções que fossem específicas do próprio corpo e derivadas da singularidade de cada dançarino que se tornará, por sua vez, criador de seu próprio movimento. A partir da articulação com as noções de *Unheimlich* e experiência do fora pretendemos lançar um olhar crítico para essa noção de próprio quando ela se confunde com propriedade, gestão ou, ainda domínio de si.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança; Processo Criativo; Autoria; *Unheimliche*.

### BODY, UNHEIMLICHE AND AUTHORSHIP: BRIEF REFLECTIONS OF THE DANCE MADE “ITS OWN”

**ABSTRACT:** The article aims to mobilize the notion of creator-performer, bringing it closer to the (in)definitions proposed by Thereza Rocha about contemporary dance, conceived not as specific techniques, but rather as practices that restructures itself to seek, in the dancer’s work, motions that were specific to the body itself and derived from the uniqueness of each dancer who will, in turn, become the creator of his own movement. From the articulation with the notions of *Unheimlich* and experience of the outside, we intend to make a critical approach of the notion of self when it is confused with ownership, management or even domain of itself.

**KEYWORDS:** Dance; Creative process; Authorship; *Unheimliche*.

“Dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. Uma ideia de dança contemporânea é aquela que ainda e sempre não se decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser” (ROCHA, 2016, p. 31). Tomemos essas palavras de Thereza Rocha e nos permitamos proceder com elas numa certa errância para pensar os territórios da dança, nos deixando mobilizar, sobretudo, pela inquietante estranheza do corpo “próprio”, tangenciando esse infamiliar que nos convoca numa estranheiridade íntima, para que possamos nos perguntar se, também a dança tornada própria, não comportaria essa

estranheiridade íntima que nos destituiria da centralidade de uma noção de si mesmo.

Sabemos que a dança vem se reinventando em seus formatos e processos de criação, seja na relação dançarino/coreógrafo, dançarino /diretor, seja ainda na reflexão do artista da dança como criador-intérprete. Do mesmo modo, a relação entre o dançarino e o próprio corpo, bem como entre o dançarino e o movimento ou ainda entre o movimento e a coreografia também têm sido trazidos para o centro das problematizações no âmbito dos estudos sobre dança.

De início cabe salientar que expressão “criador-interprete” a ser mobilizada ao longo do texto e que implica, sobretudo, que entendamos a *praxis* do dançarino de um modo que não a restrinja à execução de padrões e repetições de movimento, será circunscrita no texto, como o trabalho do dançarino que é criador de sua própria dança, podendo ainda ser considerado autor do próprio movimento, uma vez que seu processo, tal como salienta Sandra Meyer Nunes, “busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo” (Nunes, 2002, p. 95). Para Nunes, o criador-intérprete, ao investigar seu próprio corpo, articula novas hipóteses jogando com possibilidades de relações de movimento ainda não previstas no corpo que dança, o que faz com que essas criações tem um caráter mais figural que figurativo, dada sua singularidade. Dessa forma, podemos entender a dança como uma poética criativa e autônoma em que o dançarino, sobretudo na posição de criador-intérprete, “põe a si (mesmo) em ação e em estado de investigação” (ROCHA, 2016, p. 101).

Tomemos então essa condição de estranheiridade íntima, que é contingência de nosso habitar e ser habitado de mundo ou ainda de nosso habitar e ser habitado pela linguagem. Tentemos pensar essa estranheiridade íntima imbricada com a posição de criador-intérprete e sua condição processual de “corposujeito”. Sabemos que é próprio ao artista da dança ter como centro de inquietações o corpo como espaço político e fundador de relações. Aventemos que o que se busca nessa espécie de encontro estranhado e *entranhado* com o corpo é esmiuçar rigorosamente modos de perceber e colocar em movimento, bem como de se perceber e se colocar em movimento. Tal busca pode vir a resultar rupturas, cortes e descentramentos, colocando em conflito corporalidades já legitimadas no universo da dança.

Tendo como base esse percurso em que a errância e o desdobramento têm maior poder de operação que o enquadramento, faz-se importante relatar que, no campo de pesquisa da dança é frequente o questionamento sobre seus modos de fazer, principalmente em relação ao entrelaçamento que pode se fazer ou não entre processos formativos e processos criativos em dança. Nessa perspectiva, são reiterados os questionamentos, no campo da dança, acerca das técnicas e os treinamentos voltados para a execução de passos de dança.

De acordo com Daniella de Aguiar:

A relação entre o treinamento do dançarino e aquilo que ele realiza no palco se apresentou, durante muito tempo, através de uma causalidade direta: quem quer dançar balé clássico treina balé clássico, quem quer dançar com Marta Graham treina técnica moderna de Graham, e assim por diante. (2007, p. 1).

Aguiar nos explica que essa noção de treinamento esteve imbricada com o resultado estético que se espera dele. O treinamento se conformaria como uma maneira de estabilizar informações motoras e estéticas no corpo do dançarino garantindo uma execução que satisfaça aquele tipo específico de dança (2007, p. 1). A dança contemporânea se consolida, no entanto, com uma proposta de desarticular, essa noção de treinamento, de modo que, em sua prática, tal como salienta Aguiar, não é possível identificar uma técnica específica comum, ou ainda, um único modo característico de se mover uma vez que a estética do movimento não é o ponto de partida dos processos criativos dos dançarinos. O ponto de partida emergiria a partir e durante o processo de criação do dançarino de acordo com a singularidade de cada processo de investigação (2007, p. 2).

Ao pensarmos no treinamento como uma prática que prepara o corpo para que se possa alcançar um determinado resultado, ou ainda, como uma prática para a execução e repetição de uma técnica, percebemos que esta ideia de treinamento prepara o corpo para um destino estético já recortado, um ponto de chegada já definido *a priori*, chega-se já sabendo onde se deve chegar, a que ideal deve-se co-responder.

É sobre essas formas imaginárias de um corpo ideal, sustentadas por uma idealidade estética que envolve o saber em dança, que Isabelle Launay (2010) lançará um olhar crítico, problematizando o modo como nele se insere o dançarino. Seu foco incide sobre a relação do dançarino com esse horizonte de idealidade que o atravessa corporalmente e que acaba por pautar as relações entre professores, coreógrafos e dançarinos. A crítica aqui incide sobre as dinâmicas de poder que são exercidas a partir desses discursos sobre o corpo. Nesse sentido, podemos dizer que esse ponto de chegada ao qual nos orientamos como resultado final é movido a partir do desejo de alcançar esse horizonte de idealidade já conformado por determinada estética de movimento. Podemos dizer que esta ideia de treinamento determina *a priori* modos de colocar o corpo em movimento uma vez que treinar o corpo, tendo como premissa essa causalidade direta cujo foco é um resultado estético já determinado, é estabelecer como destino pulsional possível um caminho pré-definido que se quer, em certa medida, universal e que direciona o corpo a se mover e a criar sob aqueles moldes e princípios de ordenação de gozo.

Encontramo-nos, sobretudo, capturados numa dinâmica imaginária de alcançar determinado ideal deixando passar despercebidos fenômenos que surgem e que nos levariam para outros caminhos, desconsiderando na prática sua potência criativa e disruptiva.

Ao compreender o corpo como duplo psicofísico permeável, Thereza Rocha sinaliza que “a experiência dançante desmente a anterioridade do estímulo em relação à

posteridade da resposta corporal: entre estímulo e resposta, entre o sensível e o movente, o corpo não conhece, dirá a autora, senão “contiguidade, simultaneidade e coemergência” (ROCHA, 2016, p. 62). Talvez possamos aventar, em diálogo com Rocha, que aqui o corpo se mobiliza através de uma percepção outra da noção de “si mesmo”, que não se circuncreve numa espacialidade esférica, de fechamento sobre si mesmo e que delimita uma fronteira entre dentro e fora, estímulo e resposta, eu e outro, trata-se antes de uma espacialidade topológica que não separa o sensível do movente, dentro e fora, mas que age nessa intersecção que é furo e desdobramento. Trata-se, portanto, de uma espacialidade desdobrada. Tal fato nos leva a indagar, ao nos debruçarmos sobre essa coemergência do corpo e do movimento, sobre as refrações, os cortes, as distorções e as dobras que se encontram implicadas nesse dinamismo das moções pulsionais que denunciam no corpo e no sujeito sua condição de extimidade<sup>1</sup>.

Sigamos com Rocha:

Ao trabalhar atento à simultaneidade/contiguidade sensação-movimento, o corpo desenvolve uma qualidade muito particular de presença (de si) ao próprio movimento. Esta qualidade de atenção permite que o corpo diga de sua própria experimentação. O corpo tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento. E quando ele diz de sua experimentação faz isso como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas *produção de corpo que lhe corresponde*. (ROCHA, 2016. P. 62, grifo das autoras).

Interessante o modo como a autora nos apresenta um dançar que não necessita de um corpo criado *a priori* para que possa decorrer como resultado estético. O dançar aqui, ao se fazer no espaço, cria corpo no instante já em que se constitui como dança. Aqui também temos uma construção topológica, mais precisamente uma construção moebiana. Corpo e dança encontram-se em continuidade desdobrada. A causalidade é rompida, um não gera o outro. Teríamos aqui a emergência de um acontecimento?

Se para Rocha a dança seria “aquela que ainda e sempre não se decidiu o que a dança é e, assim, o que ela deve ser” (ROCHA, 2016, p. 31), aventamos, em diálogo com a argumentação apresentada pela autora, que o corpo também é aquele que ainda não se decidiu sobre o que é, compondo com a dança uma zona de indecidibilidade e de indicernibilidade. Interessa-nos, portanto, pensar, junto à autora, não só a (in)definição da dança contemporânea, mas também a do corposujeito, buscando contribuir com as reflexões que se debruçam sobre o trabalho do dançarino pensando esse trabalho como experiência que tangencia um Real, um fora que desestabiliza determinadas estruturas pré-estabelecidas que parecem articuladas a noção de treinamento pensada como preparação do corpo para executar determinados movimentos. A importância dessa desestabilização de estruturas se vê quando, tal como salienta Launay, a *práxis* do dançarino acaba por se

<sup>1</sup> Tal como sinaliza Lima “sobre a noção psicanalítica de extimidade, cabe ressaltar que ela se constrói sobre a noção de intimidade. Tal como sinaliza Miller, o extimo é precisamente o mais íntimo e acaba por indicar, portanto, que o mais íntimo nos é como um objeto estranho” (2012, p. 51).



transformar numa espécie de ritual não interrogado.

Nessa perspectiva, operar com uma espacialidade topológica implica que tenhamos que nos haver com essa opacidade do corpo, com isso que *Unheimlich*, nos convoca como corpo estrangeiro, nos convoca como uma estrangeiridade íntima que acaba por embaçar as referências com as quais antes nos localizávamos e nos situávamos. Estamos aqui falando de uma desestabilização de fronteiras de modos de ordenação, do caminho feito pela via da errância, às margens do discurso dominante, pela quebra da lógica daquilo que se espera como horizonte de possibilidades.

Pensemos, portanto, no trabalho do dançarino como trabalho de um criador-intérprete, que, ao tomar o próprio corpo como território de investigação desterritorializa, durante o seu processo, uma noção de corpo, de dança e de si, mobilizando um modo de operar com o corpo que se dá através de seus devires, daquilo que lhe atravessa fazendo passagem, tomando-o, tal como sinaliza Rocha, “pura profusão de reentrâncias, dobras e furinhos feitos para fazer passar” (ROCHA, 2016, p. 63), tal como uma figura em abismo.

Desse modo, o que se desarma é esse imaginário de corposujeito habilitado, firme, forte, erguido, autodeterminado, domesticado e controlado como pré-requisito para o dançar. Nesse sentido, a dança que temos como horizonte está (in)definida, fora da moldura, do engessamento e da estrutura que universaliza a dança pré-determinando uma ideia de corpo em movimento. Ou seja, o que está sendo questionado aqui são corporalidades já legitimadas da dança que operam dentro de um padrão que mecaniza o movimento do corpo, que automatiza as percepções de si e a relação com o mundo (exterior ao seu invólucro).

Desejamos, entretanto, nos ater um pouco sobre essa questão da autoria quando afirmamos que o artista da dança se torna “autor de seu próprio movimento”, haja vista que tal afirmação pode nos levar a uma defesa de certa posição ativa do dançarino sobre seu corpo em movimento. A defesa da autoria, vinculada muitas vezes à autonomia criativa, quando entendida somente a partir da atividade, da capacidade de ação ou ainda de autogestão, pode carregar em seu bojo o risco de reduzirmos a dança a um produto a ser criado a partir do controle e do domínio do corpo.

## **UMA POLÍTICA DE EMANCIPAÇÃO DA IDEIA DE “SI MESMO”**

Tal questão implica que nos atenhamos à ideia de autoria que se coloca em trabalho quando problematizamos o artista da dança como autor de seu próprio movimento. O que pretendemos investigar é o modo como a noção de autonomia – aqui circunscrita como a autonomia criativa do dançarino – pode, muitas vezes, se sustentar, tal como salienta Vladimir Safatle, articulada à ideia de autopertencimento e autolegislação. Nesse aspecto, a autonomia estaria articulada a um sujeito pensado como governante de “si mesmo”, realizando-se na medida em que o sujeito tomasse as rédeas de seu próprio destino, como

autônomo de suas escolhas, de suas moções, de suas paixões...

Vladimir Safatle, em *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação*, lançara um olhar crítico sobre essa noção de autonomia vinculada a um domínio de si questionando o modo “como naturalizamos, de forma tão imediata, a ideia de que nossa liberdade se traduz em experiências de autolegislação, de autogoverno, de autogestão” (SAFATLE, 2020, p. 11). Sabemos que a pretensão do Eu é a de domínio de si, mas também de autodefesa, protegendo-se daquilo que possa colocar fim à sua soberania e, principalmente a seu controle e a seus modos de corpo-reificação. No entanto, sabemos que esta soberania às vezes fracassa, desliza, pois há algo do corpo, da ordem do devir, que coloca em xeque esse controle. Aventa-se, nos estudos de Safatle, uma noção de autonomia que não exclua a prática da alteridade, que não exclua, portanto, a heteronomia. Diante do devir, da alteridade de si que não se governa, move um outro, *unheimliche* que nos constitui.

É sabido pela teoria psicanalítica que o eu não é senhor da própria casa. Existe um “outro” que habita fora dessa prisão domiciliar/familiar, um “outro” que age numa outra agência, nos limites do Eu, um “outro” infamiliar. Propomos aqui que este “outro” seja pensado a partir das investigações de Freud sobre o *Unheimliche*.

Sabemos do *Unheimliche* que ele se revela como experiência disruptiva em que “algo íntimo” que nos leva a nos mover fala um Outro, uma alteridade que nos estranha e descentra de nós mesmos.

Pensemos numa ideia de autonomia em que a heteronomia não esteja excluída dela, mas a constitua, tal fato implica pensar numa noção de autonomia que não seja coincidente com uma autogestão ou ainda como uma autolegislação, mas que abarque a alteridade, o infamiliar, o *unheimlich*, inassimilável de modo algum por mim. Imaginemos com Safatle num exercício de autonomia em que o lugar de legislador se encontra desocupado, em que o centro do poder permaneça vazio - sem controle, ordem ou agência.

Sabemos, com Freud, que o eu não é senhor em sua própria casa e que, em certa medida, esse centro que se quer ordenador de si também porta um centro vazio, também porta uma trama inassimilável em que a falta de sentido joga sua partida. Pensemos nesse “outro” estranho/*ertranho* agindo então como devir irrepresentável, inominável, desconhecido, que atravessa a experiência do sujeito desalojando-o da ideia de “si mesmo” como centro ordenador e autônomo de suas escolhas. Nestas condições, quem cria a dança? Essa autonomia dada ao dançarino em criar a “própria” dança não abriria brechas para pensarmos se essa autoria não estaria mesmo transformada?

Sabemos, com Ana Costa, que essa ideia de autoria porta uma ambiguidade entre “ser sujeito numa atividade” e o lugar determinado pela cultura da qual o sujeito provém (1998, p. 11). Segundo a autora, “temos por um lado o tempo – passagem, mudança, diferença de lugares, de contextos, a aparente atividade – e por outro, o determinismo de uma repetição – a aparente passividade” (1998, p. 11), sinalizando que há uma espécie de

autoria na passividade.

Se pensarmos, em diálogo com Costa, na perda da ilusão da autonomia e auto-determinação do eu, encontramos uma espécie de “saber operativo” que, tal como a autora pontua, é diferente de outros saberes, “no sentido de que a atividade produzida ‘sabe’ mais que eu” (1998, p. 12), que equivale a algo no corpo que se precipita no tempo da prática.

Em contraposição, não podemos deixar de lado também o lugar determinado pela cultura, que coloca o sujeito em uma “aparente passividade” (COSTA, 1998, p. 11) uma vez que, o sujeito é subordinado à cultura antes mesmo do seu nascimento, que nos leva a questionar essa pretensa “autonomia” do sujeito uma vez que este já se encontra num recorte pré-estabelecido pela rede significante da cultura que o acolhe. Diante desse “ser ativo” e “ser passivo”, o que podemos dizer dessa autonomia? Esta ambiguidade (atividade/passividade), que determina as diretrizes do corpo em movimento, não colocaria em xeque a autonomia do artista que cria a própria dança? Seria essa dança mesmo própria?

Tomemos o corpo como território investigativo do criador-intérprete, em que a própria noção de si como centro ordenador e senhor das percepções é desestabilizada de modo a problematizar essa relação entre sujeito e modos de percepção de si e de criação de mundos nos processos de criação em dança. Nossa discussão incide em inaugurar no corpo processual territórios desconhecidos a partir do encontro com a própria opacidade do corpo, íntima porque estranha, estrangeira, infamiliar, *unheimlich*. Nesse sentido, a investigação de dança, ao se ancorar no desconhecido de cada corposujeito, nos direciona a pensar nos modos de fazer dança tomando o corpo como espaço de criação que territorializa/desterritorializa constantemente uma noção de corpo, de dança e de si.

Sabemos que, ao problematizar a noção de “si mesmo” que se coloca em operação nessa perspectiva de trabalho sobre si, o que se percebe é que essa “linguagem de “si”” acaba se revelando estrangeira exatamente por ser extremamente íntima e singular. Não obstante, a noção de intimidade aqui não se trata de uma abordagem individualizada, nem tampouco individualizante, mas de uma noção de íntimo que desarticula qualquer ideia fixa de “si mesmo”. Trata-se, portanto, “de um fora interior ao Homem, que lhe é estranho/entranho” (LIMA, 2012, p. 35). Nesse sentido o “outro” do corpo se torna espaço de opacidade que acaba por revelar-se na noção mesma de *extimidade*<sup>2</sup> como aquilo que, exatamente por ser nuclear e mais íntimo, é tomado como um fora.

Tatiana Salem Levy, o se ao se debruçar sobre a “experiência do fora”, tomará como ponto de partida alguns apontamentos de Maurice Blanchot acerca da experiência literária. Tomaremos alguns pontos de seu percurso por acreditarmos que ele nos viabilizará operar com a noção de fora – que Blanchot dirá ser um fora interior ao homem, proximidade do extremo –articulando-a à noção de opacidade do corpo e de si mesmo no âmbito da

<sup>2</sup> “A *extimidade*, segundo Lacan, funde exterioridade e interioridade, o que está fora e o que o sujeito não reconhece como o seu mais íntimo.” Cf. LIMA, Carla Andrea. *Corpo, pulsão e vazío: uma poética da corporeidade*. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2012, p. 25.

criação artística. Essa articulação tem como horizonte a problematização, como vimos, da noção de autonomia como algo que não exclui a heteronomia, ou ainda “a alteridade como prática de si” (LAUNAY, 2010, p. 100), fato que, no tocante ao trabalho de criação em dança acaba por perscrutar outras possibilidades perceptivas do sujeito nos fazendo indagar sobre nossas grades de percepção:

A pobreza semântica inerente à nossa cultura para qualificar gestos, a ordem do discurso e a forma do saber pedagógico que organizam o movimento corporal, apenas contribuem para reduzir o trabalho de alteridade como prática de si. [...] Assim, esse debate remete às capacidades de nosso olhar, às nossas grades de percepção. Elas próprias trabalhadas pela nossa língua e informadas pelos nossos hábitos, com a nossa ideologia de corpo, do outro e de si (LAUNAY, 2010, p. 100).

Pensemos nessas grades, em suas gradações, no que ela faz ver, no que ela invisibiliza, no que ela permite e no que ela exclui.

Voltemos a Tatiana Salem Levy em sua afirmação de que, para Blanchot, a palavra literária se define não como representativa de uma realidade, mas como “fundadora de sua própria realidade” (LEVY, 2011, p. 19), uma realidade obscura e desconhecida. O que faz com que a palavra literária, diferente da palavra usual e cotidiana que é usada para nomear e representar coisas tenha, na visão da autora, um uso singular que não é o de ferramenta para interpretar, apreender ou entender a realidade, mas sim o de ser fundadora de seu próprio universo. A palavra literária é palavra que age e que, como experiência crua, faz mover no corpo inquietudes. Para Levy ela é palavra que, no lugar de representar o mundo, apresenta “o outro de todos os mundos” (LEVY, 2011, p. 20). Ela cria realidades no lugar de representa-las. Realidades “paralelas” ao mundo no qual já nos encontramos inseridos: “O outro de todos os mundos”, dirá a escritora, “é sempre distinto do mundo” (LEVY, 2011). Outro dos mundos que marca um fora, um outro mundo estrangeiro desse que se costuma perceber. Um outro mundo que poderíamos dizer, com Blanchot, que é singularidade do extremo.

De acordo com Levy, quando se fala da relação com o fora fala-se precisamente de uma relação com este mundo, mas trata-se de uma relação desdobrada assim como esse mundo encontra-se “desdobrado em sua outra versão” (LEVY, 2011, p. 26). É como se a realidade em que vivêssemos tivesse desdobramentos, desabamentos, outras possibilidades de ser e, nessas outras possibilidades, nisso que se desdobra e desprende, o mundo poderia ser contado em outras versões.

Segundo Levy, a experiência literária:

[...] não é algo que se dê num espaço exterior ao mundo, ela é o fora, esse não lugar sem intimidade, sem um interior oculto, onde o artista é aquele que perdeu o mundo e que também se perdeu, uma vez que não pode mais dizer *Eu*. Portanto, a literatura não se fixa a nada, nem a um espaço – exterior ou interior -, nem a um tempo, nem a um sujeito. Sua fala é essencialmente errante, móvel, nômade; ela se coloca sempre fora de si mesma. (LEVY, 2011,

O “fora” não é uma referência espacial (imaginária), nem tampouco simbólica, mas fundadora de uma outra via de percepção e de relação ainda não ordenada por uma estrutura, uma agência ou uma gramática. O fora é uma constituição que não se fixa, que não se determina porque sua natureza resta sempre incognoscível, irrepresentável e inapreensível.

Quando Levy se debruça sobre a “experiência do fora” em Foucault, ela se depara com o “ser linguagem”, que despossui a linguagem do sujeito e a faz agir em anonimato, sem o sujeito que a fala, sem ser instrumento de fala. Uma linguagem que fala por si própria (LEVY, 2011). Segundo a autora, é a linguagem que age e não o eu, referindo-se àquilo que age no sentido impessoal. É esse “ser” da linguagem que escreve sem a vigilância de seu autor. É essa experiência crua que atravessa o processo criativo do artista, cuja autoria resta sempre desconhecida, impessoal, infamiliar e em certa medida, “fora” de si. É esse “ser” da linguagem que escreve sem o apoio imaginário que nos levaria a reorientar a questão da autoria e com ela a de autonomia articulada à delimitação de um domínio.

O artista da dança, atravessado pela experiência do fora, não se mobilizaria em seus saberes consumados, nos modos tradicionais de fazer dança e em todas as outras estruturas em que fala o “eu” soberano, uma vez que sua prática criativa, articulada à ideia de autonomia que não exclui a heteronomia, ou ainda a alteridade como prática de si, desmilitariza o “eu” a partir de uma despersonalização da ideia de “si mesmo”.

Tatiana Salem Levy destaca que a experiência do fora, “essa presença do ausente é, segundo Blanchot, o imediato” (LEVY, 2011, p.30) nos lembrando que “o imediato é, portanto, a presença na qual não se pode estar presente” (LEVY, 2011, p.31) porque corresponde a um tipo de atravessamento da ordem do desconhecido, que não se fixa, mas age como passagem, é nômade.

A experiência do fora é acontecimento, que age no sujeito ao mesmo tempo que o desampara, como o *instante-já* de Clarice Lispector “que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais” (1973, p. 1). Para Lispector, “cada coisa tem um instante que ela é”.

Desse modo, o trabalho do artista da dança sobre si demandaria um trabalho sobre essa opacidade, esse ponto de real que, fazendo furo, resiste aos processos de universalização de um saber sobre o sujeito bem como sobre o corpo em movimento. Interessa-nos pensar, portanto, nos modos de criar a “própria” dança partindo da investigação do corpo como espaço de potência de um vir a ser, em que a matéria humana a ser buscada, como pontua Thereza Rocha, “nascerá da experiência do bailarino (e da bailarina, sempre) de um devir-outro de si, daquilo que ele/ela não se sabe capaz, daquilo que ele/ela não sabe de si” (ROCHA, 2016, p. 105).

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella de. **Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?** In: Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, IV., Campinas. Anais IV Reunião Científica Abrace, Campinas: ABRACE, 2007, p. 1-4.

COSTA, Ana. **A ficção do si mesmo:** interpretação e ato em psicanálise. Rio de Janeiro: Cia. de Freud, 1998.

FREUD, Sigmund. (1919) **O Infamiliar [Das Unheimliche]**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

\_\_\_\_\_. (1917) **Uma dificuldade no caminho da psicanálise.** In: Edição Standard Brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1969, v. XII.

GROTOWSKI, Jerzy. **Exercícios.** In: FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (org.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Edições SESCSP/Perspectiva, 2007 [1969], p. 163-180.

LAUNAY, Isabelle. “O dom do gesto” In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2010.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança:** performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora:** Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Carla Andrea Silva. **Corpo, pulsão e vazio: uma poética da corporeidade.** Belo Horizonte: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. Tese (Doutorado).

LISPECTOR, Clarisse. **Água Viva.** Edição integral Copyright, 1973.

NUNES, Sandra Meyer. **O Criador-intérprete na Dança Contemporânea.** Revista Nupeart/ Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 83-96, set. 2002.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro dos prazeres.** Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SAFATLE, Vladimir. **Maneiras de transformar mundos:** Lacan, política e emancipação. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Afro-brasileira 99, 103, 118, 119, 123, 125, 127

Afrorreferencialidade 48, 51

Alarme 109

Análise musical 133, 134, 146

Antropologia 48, 53, 55, 94, 209, 221

Arte 32, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 49, 51, 58, 59, 60, 62, 67, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 96, 98, 100, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 113, 116, 117, 118, 119, 125, 127, 163, 164, 167, 181, 182, 188, 189, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 202, 204, 206, 208, 209, 210, 214, 222, 229, 231

Arte público 182, 192

Ativismo-estético 48, 54

Autoria 1, 5, 6, 7, 9, 48, 75, 76, 116, 130

Azulejos 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168

### B

Base Nacional Curricular Comum (BNCC) 72, 74

Buenos Aires 37, 58, 171, 172, 174, 175, 177, 178, 180, 181, 195, 202, 203

### C

Cerâmica 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 164, 165, 169

Contexto 11, 14, 20, 23, 31, 32, 33, 37, 67, 74, 79, 89, 92, 94, 96, 106, 107, 116, 119, 125, 126, 129, 130, 137, 140, 149, 151, 154, 157, 159, 172, 173, 175, 176, 179, 194, 202, 206

Corpo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 49, 54, 58, 60, 72, 74, 79, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 100, 101, 105, 108, 118, 132, 205, 212, 229, 231

Corporlidade 48

Corpos fuás 11, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20

Cuerpo 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 149, 157, 188, 198, 202

Cultura 6, 7, 8, 11, 12, 14, 20, 33, 40, 46, 51, 54, 55, 61, 64, 68, 69, 72, 86, 98, 99, 103, 105, 107, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 150, 156, 160, 173, 177, 178, 180, 181, 182, 185, 193, 195, 197, 231

Cultura popular 61, 64, 123, 177, 197

## D

Dança 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 114, 125, 127, 129, 131, 137, 174

Danças tradicionais gaúchas 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71

Direito à cidade 128, 171, 172, 173, 174, 180, 181, 221

Documentário 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 128

## E

Educação 59, 60, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96, 98, 106, 107, 108, 109, 117, 118, 120, 124, 131, 132, 231

ENART 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 70, 71

Ensino médio integrado 72, 73, 74, 75, 76, 88, 89

Epistemologia 48, 55, 123

Escuta digital 109

Esparcimiento 182, 183

Estranho 4, 6, 7, 38, 39, 40, 41, 46, 109

## F

Feminismo 22

Fotografia 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 204, 207, 211, 212

Funk 118, 119, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132

## H

Helena Solberg 22, 23, 29, 30

## I

Identidad cultural 147, 156, 160

Identidade 39, 40, 42, 47, 79, 84, 96, 104, 105, 106, 118, 119, 127, 132, 177

Interpretação musical 133

Irônicos 11, 13, 20

## J

Jongo 118, 119, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132

## M

Maciel 38, 40, 42, 43, 44, 46

Memoria 109, 156, 158, 159, 164



Miguel Rio Branco 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Móvel 8, 109, 110, 113, 115, 116

Murga porteña 171, 174, 176, 178, 180, 181

Música 52, 54, 62, 66, 67, 73, 81, 82, 83, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 146, 174, 175, 178, 210, 212, 213

Música acadêmica 109

Musicalidade 90, 91, 128, 131

## O

Online 11, 48, 51, 63, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108

## P

Paisaje urbano 147, 150, 155, 156, 157, 158, 162, 165, 166, 167, 187, 190

Pandemia 96, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108

Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNS) 72, 73, 82, 89

Paródicos 11, 13, 20

Participação 101, 102, 103, 137, 171, 173, 174, 220

Patrimônio 109, 110, 125, 126, 130, 132, 178

Piano 133, 134, 136, 139, 144, 146

Poéticos 11, 227

Políticas culturais 171, 173, 175, 181

Processo criativo 1, 9

## R

Radamés Gnattali 133, 134, 140, 141, 143, 146

Rescate urbano 182, 183, 192

Resistência 103, 104, 106, 122, 128, 130, 209

Risíveis 11, 13, 20

## T

Tatu com volta no meio 61, 62, 63, 64, 67, 70, 71

Técnica silvestre 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108

## U

Unheimliche 1, 6, 10

# ARTE

## Multiculturalismo e diversidade cultural



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



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



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)



# ARTE

## Multiculturalismo e diversidade cultural



[www.atenaeditora.com.br](http://www.atenaeditora.com.br)



[contato@atenaeditora.com.br](mailto:contato@atenaeditora.com.br)



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



[www.facebook.com/atenaeditora.com.br](https://www.facebook.com/atenaeditora.com.br)

