

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

CAPÍTULO 1	1
CORPO, <i>UNHEIMLICHE</i> E AUTORIA: BREVES REFLEXÕES SOBRE A DANÇA TORNADA “PRÓPRIA”	
Paula Poltronieri Silva Carla Andrea Silva Lima	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104101	
CAPÍTULO 2	11
CORPOS FUÁS: POÉTICAS NEGRAS TRANSGRESSORAS, RISÍVEIS, IRÔNICAS E PARÓDICAS NA CENA CONTEMPORÂNEA DE DANÇA	
Maria de Lurdes Barros da Paixão	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104102	
CAPÍTULO 3	22
“MEU CORPO, MINHA VIDA” (2017): DOCUMENTÁRIO SOBRE UM TEMA TABU NA SOCIEDADE BRASILEIRA	
Mariana Ribeiro da Silva Tavares	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104103	
CAPÍTULO 4	31
LA RESISTENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA ESCULTÓRICA DE JOHANNA HAMANN	
Judith Leonor Ayala Martínez	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104104	
CAPÍTULO 5	38
O LUGAR DO CORPO E DO ABANDONO NAS FOTOGRAFIAS DE MIGUEL RIO BRANCO	
Adriano Medeiros da Rocha	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104105	
CAPÍTULO 6	48
“A DANÇA É O PUNHO COM O QUAL LUTO CONTRA A IGNORÂNCIA DOENTIA DO PRECONCEITO”	
Maria Consuelo Oliveira Santos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104106	
CAPÍTULO 7	61
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	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3242104107	

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

DIREITO À CIDADE: CONQUISTAS E CONTRADIÇÕES DA MURGA PORTENHA NO SÉC. XXI

Data de aceite: 21/09/2021

Data de submissão: 10/08/2021

Laura Bezerra

Centro de Culturas, Linguagem e Tecnologias
Aplicadas (CECULT)
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
(UFRB)
Salvador-BA
<https://orcid.org/0000-0003-0365-6796>

RESUMO: O artigo aborda caso da Murga Portenha, manifestação cultural popular argentina, cuja gênese está fortemente imbricada com a formação da cidade de Buenos Aires na virada do século XX. Nos interessou, por um lado, a trajetória de organização coletiva dos murguerxs desde os anos 1990, que resultou na construção participativa de uma política para o carnaval de Buenos Aires, mas, por outro, as tensões e contradições surgidas nesse processo.

PALAVRAS-CHAVE: Direito à cidade; políticas culturais; participação; murga porteña; Buenos Aires.

THE RIGHT TO THE CITY: ACHIEVEMENTS AND CONTRADICTIONS OF THE MURGA PORTEÑA IN THE 21ST CENTURY

ABSTRACT: This paper investigates the case of Murga Porteña, an Argentine popular cultural manifestation, whose genesis is strongly imbricated with the formation of the city of

Buenos Aires at the turn of the 20th century. On the one hand, we were interested in the process of collective organization of Murga groups since the 1990s, which resulted in the participatory construction of a policy for the Buenos Aires carnival. On the other hand, we try to think about the tensions and contradictions that have arisen on this trajectory.

KEYWORDS: Right to the city; cultural policy; participation; murga porteña; Buenos Aires.

1 | INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta um pequeno mosaico de uma pesquisa de pós-doutorado que buscou as intersecções entre a cidade, a política cultural e as culturas locais, a partir de experiências de grupos culturais populares no Brasil e na Argentina.

Em estadia na Argentina, entrevistamos representantes de grupos de murga e candombe para obter informações sobre suas formas de organização e averiguar semelhanças e diferenças com grupos do Recôncavo. O caso da Murga Portenha, terminou por adquirir centralidade na primeira etapa da pesquisa, por provocar uma série de reflexões pertinentes para a investigação proposta. Por um lado, a complexa instituição da murga como gênero híbrido, fortemente imbricado com a formação da cidade de Buenos Aires na virada do século XX; por outro, o processo de organização coletiva dos murguerxs desde os anos 1990,

materializado em ações e articulações – que entendemos como exercício do direito à cidade –, que levaram à construção participativa de uma política para o carnaval de Buenos Aires.

Nosso percurso metodológico englobou uma revisão de literatura, com ênfase na história das murgas e nos debates sobre o direito à cidade; análise de documentos sobre a política cultural de Buenos Aires e entrevistas com pessoas-chave do Movimento Murguero, buscando entender a capacidade de agenciamento do movimento, suas motivações e estratégias de organização para a conquista do espaço. Após apresentar alguns aspectos do debate sobre o conceito de direito à cidade, no primeiro capítulo, apresentamos um breve histórico da murga portenha e das ações do Movimento Murguero, seguida de reflexões sobre o exercício do direito à cidade e os processos de disciplinamento acionados nas ações descritas.

2 | O DIREITO À CIDADE COMO DIREITO E DESEJO

Falar em “direito à cidade” exige uma tentativa de circunscrever o espaço em que nos movemos, tendo em vista a diversidade de sentidos atribuídos à expressão, cunhada por Henri Lefebvre em 1968. Essa ambiguidade da noção de direito à cidade é acompanhada por uma alta produtividade, seja na academia, seja nos movimentos sociais – gerando uma série de críticas entre, elas, a perda de precisão conceitual e do potencial crítico. (TAVOLARI, 2016).

Não concebemos a cidade como um mero espaço físico, como algo objetivo e dado, a-histórico, mas sim “como dinâmica socioespacial e política, produção contínua de sujeitos sociais” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 1). A cidade é “a tentativa mais bem-sucedida do homem reconstruir o mundo em que vive mais próximo *do seu desejo*”, segundo o sociólogo Robert Park citado por David Havey (2012, p. 73, grifos nossos) logo no início do artigo “O Direito à Cidade”.

O desejo aparece também como força motriz nos escritos de Michel Agier, quando, visando criticamente um urbanismo tecnocrático e normativo, apartado das pessoas, trabalha a noção de “fazer-cidade”: a cidade como construção social incessante, “o agir urbano como movimento e desejo”. Para o autor,

O fazer-cidade [...] faz sentido no contexto de uma expansão contínua dos universos sociais e urbanos. Eis por que parece possível elaborar a hipótese teórica (e a aposta política) segundo a qual o fazer-cidade é uma declinação pragmática, aqui e agora, do “direito à cidade”, sua instauração. (AGIER, 2015, p. 491).

A citação explicita uma imbricação entre as esferas teóricas e políticas, uma apropriação do conceito pelos movimentos sociais e, a partir deste lugar, uma realimentação da esfera teórica.¹ Perspectiva que, como veremos, aparece em outros escritos sobre o

1 Um exemplo recente é o dossiê “Teoria Social Urbana e Direito à Cidade: um debate interdisciplinar”, que apresenta como objetivo “que a reflexão acadêmica desenvolvida sobre a cidade se some aos, e dialogue com os sujeitos sociais históricos que a produzem cotidianamente” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 14) – algo importante no horizonte deste

tema.

Mas, de que exatamente estamos falando quando nos referimos ao “direito à cidade”? Bianca Tavorari (2016, p. 105), aponta para dois grandes eixos de entendimento: por um lado, a dimensão jurídica propriamente dita (“um direito subjetivo, uma imunidade, um direito de primeira, segunda ou terceira geração ou um direito moral de violar a lei”?). Por outro, um “direito não jurídico, [n] uma demanda moral fundada em princípios de justiça” (Marcuse sobre Lefebvre, in: TAVOLARI, 2016, p. 104). A ideia de direito à cidade apontando aqui para algo maior: a busca por justiça, o propósito de superar as desigualdades, a concentração de renda no espaço urbano e o próprio capitalismo; o anseio por uma transformação da cidade, baseada em novas formas de organização social, mais horizontais e autogestionárias.

Nesse contexto mais amplo, cabe a busca dos desejos do coração de Harvey e o horizonte inatingível de Agier (2015, p. 484). Cabe o “Direito à integralidade dos lugares da cidade” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 3). Cabe, inclusive, a ocupação/instituição de espaços por aqueles aos quais não foi concedido o pleno exercício do direito à cidade. (FORTUNA, 2012, p. 202).

Entre a luta por moradia, por um sistema de transporte que permita aos cidadãos e cidadãs transitarem por toda a cidade, por Planos Diretores etc. e o anseio por uma cidade utópica, espaço de criação do possível, onde o ser humano tem a chance de reconstruir a si mesmo, uma cidade pulsante de corpos em trânsito existe um amplo espaço de tensão e negociação. Para Tavorari, mais importante do que afirmar um sentido “correto” do conceito, seria entender seu uso como “denominador comum da luta social”:

Os tateios em torno da definição jurídica do direito à cidade não expressam apenas a falta de rigor conceitual ou desconhecimento em relação ao direito: são indícios da tentativa de compreender algo que não cabe exatamente nas categorias institucionais existentes, que envolve as mais distintas reivindicações de movimentos ao redor do mundo. Isso mostra que é a própria reivindicação social que é indeterminada, o que não pode ser entendido como uma falta – de especificidade ou de rigor –, mas antes como formação de um campo comum de discussões. (TAVOLARI, 2016, p. 105).

Como o direito à cidade foi conquistado pelos *murguerxs*? Produtivo para o nosso trabalho foi tentar conectar a ideia do direito à cidade com a noção de cidadania cultural desenvolvida por Marilena Chauí (2006). A autora refere-se às políticas culturais fundamentadas na ideia da cultura como um direito, o que implica não somente em proporcionar à população acesso à produção cultural (ou seja, à fruição), mas também acesso *aos meios* para a produção cultural, bem como a garantia da possibilidade dos cidadãos e cidadãs intervirem diretamente nas decisões sobre as políticas públicas de cultura (a participação). Concebendo o cidadão como sujeito de direitos, Chauí aponta para a necessidade de se garantir os direitos daqueles que não têm direitos. Essa ideia, pensada

trabalho.

do ponto de vista da gestão pública, é complementar às colocações de Carlos Fortuna (2012, p. 202), quando, desenvolvendo a ideia do direito à cidade, refere-se à construção de “lugares onde os usuários manifestam sua recusa em ser recusados e desenvolvem estratégias de afirmação identitária alternativa.”



Figura 1 – Ensaio da Agrupacion Murguera Movidizos Villa Crespo no Parque de Los Andes (out. 2019).

Foto: Laura Bezerra.

Entendendo o direito à cidade como o “direito de ocupá-lo com corpos, desejos e processos criativos” (PARDUE; OLIVEIRA, 2018, p. 3) reconhecemos o fazer-cidade como direito de participação ativa na vida política das cidades onde vivemos.

3 | “MIRALÁ QUE LINDA VIENE LA MURGA PORTEÑA?: A TRAJETÓRIA DE UMA EXPRESSÃO CULTURAL POPULAR

A Murga Portenha é um gênero lítero-musical popular, que combina – em uma encenação de rua – música, dança, poesia, figurinos, adereços. Profundamente conectada com o carnaval e com o desenvolvimento urbano de Buenos Aires, ela surge na virada do século XX, sem que se possa precisar a data exata de seu surgimento (MARTÍN, 1997;

2 Título do livro de Luciana Vainer, publicado em 2005. Vainer, protagonista do Movimento Murguero e uma das organizadoras das *Marchas Carnavaleras*, foi uma informante preciosa, de grande generosidade, a quem agradeço.

PRAT, 2015; ROMERO, 2013; VAINER, 2005).³

Para a socióloga Alicia Martín, o “carnaval fue entonces [na passagem do século XIX para XX] es escenario donde se actuó el drama de la constitución de la moderna nación argentina” (MARTÍN, 1997, p. 31), chamando a atenção para complexas relações étnico-raciais constituídas entre grupos de negros candomberos, sociedades de brancos (algumas delas fantasiados de negros), agrupações gauchescas e agremiações humorísticas. Com a chegada de imigrantes europeus outras influências foram incorporadas ao Carnaval.⁴ É neste cadinho que vai tomando forma a murga portenha.

Coco Romero faz alusão a pequenos grupos de jovens e crianças que saíam pelas ruas com música e humor, um passa-tempo, organizado pelos próprios jovens, que não tinham condições financeiras de sair da capital nas férias, como uma das matrizes da murga portenha (2013, p. 26ff).⁵ Cabe salientar que as crianças (“las mascotas”) são até hoje um elemento distintivo das murgas.⁶

Na década de 1930, Buenos Aires já é uma grande metrópole, que passa por intensos processos de industrialização e urbanização, com ampliação dos limites da cidade e a incorporação de contingentes populacionais das antigas cidades vizinhas, mas também da população do interior (trazendo outras influências culturais), atraída por empregos nas indústrias. “Estos desplazamientos poblacionales modelan el surgimiento de un nuevo espacio urbano: el barrio. Paralelamente, el barrio se constituirá en un núcleo cultural, social y deportivo. [...] nuevos lazos sociales generados en y por la vida en los barrios.” (MARTÍN, 1997, p. 32). Esse momento trouxe uma inflexão nos festejos do Carnaval. A murga se consolida a partir de encontros e organizações masculinas⁷ no/do bairro: o bar, o

3 Em artigo publicado nos anais do XI Seminário Internacional de Políticas culturais, identificamos quatro momentos distintos na sua trajetória, sem grande precisão cronológica, como pontua Coco Romero: 1) sua constituição, entre 1860-1920; 2) a consolidação do “centro murga”, com os traços distintivos que até hoje lhe caracteriza, entre 1930-1950; 3) um período de declínio nas décadas de 1970-1980, no contexto da ditadura militar e início da redemocratização; 4) e, finalmente, seu renascimento, em uma nova conjuntura, a partir dos anos 1990. (BEZERRA, 2020, s.r.). Outras periodizações podem ser encontradas em ROMERO, 2015 e UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, 2019.

4 A população de Buenos Aires mais que duplicou com as ondas de imigrantes europeus chegadas no final do século XIX. Esses grupos tinham formas próprias de festejar o carnaval, como as *rondallas* e estudantinas da península ibérica, ou ainda as sociedades líricas e filarmônicas. Romero (2013, p. 41ff) referencia especificamente a Murga Gaditana, pequenas bandas de música de rua, que atuavam no carnaval de Cádiz e aponta, ainda, para outras influências, desvinculadas do carnaval, que incidirão na constituição da Murga Portenha, a exemplo de gêneros populares e artísticos europeus como o vaudeville, as revistas, a ópera-bufa, as sátiras; o circo crioulo; e as influências combinadas do candombe, habanera e milonga.

5 Esse aspecto está presente até os dias atuais e surgiu em várias das entrevistas feitas por mim em 2019. Héctor Cicero, membro da comissão diretiva da murga *Los Viciosos de Almagro* ingressou, com 17 anos, na murga do bairro para estar com os amigos: segundo ele, ou se viajava nas férias ou se saía nas murgas (Informação oral, entrevista realizada em Buenos Aires, em 15/10/2019). Ariel Prat relata que criou uma “murgita” nos anos 1970 com outras crianças do seu bairro, que, como ele, não tinham condições de viajar nas férias de verão (Informação oral, entrevista realizada em Buenos Aires, em 9/10/2019). Cf. também VAINER, 2005, p. 14.

6 O centro-murga, referência da murga tradicional, tem *obrigatoriamente* a presença de crianças. Cf. *Reglamento de los Carnavales Portenos 2004*, 3 A.1. Cf. também o clip “Murguerita”, dirigido por Fernando Pailhé, uma canção-homenagem de Ariel Prat às “mascotas” do Centro Murga Iluminados x Urquiza, em: <https://www.youtube.com/watch?v=ilhh-0VgCtp0>. Ou ainda “La Murga del Monstruo”, do grupo de música infantil Canticuénticos: <https://www.youtube.com/watch?v=AoUaDqazJg>.

7 Em artigo publicado em 1994, Martín (1997, p. 13 e 19) aponta para as murgas como espaço de validação do lugar social subordinado das mulheres. Luciana Vainer, ela própria diretora de murga e uma das organizadoras das *Marchas Carnavaleras*, mostra o processo de inclusão de mulheres a partir dos anos 1970, inclusive sublinhando seu papel

estádio de futebol, as sociedades de auxílio mútuo. Nesse contexto, a “riqueza musical se simplificó, se redujo la variedad artística de las organizaciones. La posta de la tradición carnavalesca fue tomada por las murgas...” (MARTÍN, 1997, p. 33).

O golpe de estado nos anos 1930, com suas regulamentações repressivas e proibições⁸ leva a um esvaziamento do carnaval do centro da cidade, com a formação de uma “nueva geografía festiva que se desplazaba del centro hasta la periferia. [...] De los barrios emergían con fuerza las murgas, con sus nombres compuestos a partir de alguna característica que definiría al grupo y del lugar de pertenencia...” (ROMERO, 2015, p. 124). Impedidas de desfilar na ruas, as murgas se refugiam nos bailes nos clubes da periferia.

É aí – nas margens da cidade em formação –, que surge o “centro-murga”, com os traços de referência atuais, tanto no que tange à esfera organizacional, quanto à artística-expressiva: uma comissão diretiva, que organiza as atividades; divisão de papéis (diretores, músicos/as, bailarinos/as, cantores/compositores; o apresentador, o glosador, etc); uso de determinados instrumentos (o “bombo con platillo” – coração pulsante da murga –, caixa e apito); figurinos específicos; além de um desfile com estrutura definida.⁹

Si hacemos un recorrido histórico, podemos ver que la murga como manifestación cultural, tuvo su pico en 1950 y comenzó a declinar a principios de los '60. Los elementos distintivos de esta época – la vestimenta, el baile y los cancioneros – fueron tomados, cincuenta años después, como los más representativos del género. [...] Entre esa etapa y la siguiente hubo un impace, una especie de pausa en el desarrollo de la murga. En esa década decayeron los festejos de los carnavales... [...] Sin embargo el movimiento se mantuvo latente sobre todo en el conurbano. (ROMERO, 2013, p. 189).

Mal vistas, associadas com a violência, fortemente reprimidas, as murgas quase foram extintas. Quase. O livro de Luciana Vainer, *Miralá que linda viene la murga porteña. Recorrido por los carnavales desde 1970 al 2004*, começa com uma pergunta: “¿Por qué querés contar los carnavales desde 1970, si es cuando empezaron a morir?” (VAINER, 2005, p. 13).

Porque a murga renasceu. E renasceu com uma enorme potência. Seu ressurgimento

nas modificações das relações internas e externas das murgas: “Las murgas dejan de ser grupos de muchachos que compiten por el poder, y empiezan a jugarse otro tipo de disputas. [...] El ingreso de las mujeres, entonces, fue un factor que contribuyó al crecimiento y la democratización de la murga, algo que destaca el músico e investigador Coco Romero [...]” (VAINER, 2005, p. 50). Atualmente, é forte a presença de mulheres nas murgas, ocupando diversas funções, inclusive diretoras e subdiretoras. Mas são, ainda, raras as “bombistas”, tocadoras do *bombo con platillo*, instrumento principal e coração das murgas.

8 Ao golpe de 1930, sucederá o primeiro governo de Perón, que “abraça” as murgas encerrando o período de repressão. Há, inclusive uma forte associação das murgas com o Peronismo. Tanto para os que assumiram o poder na década de 1930, quanto em 1955 a “vadiagem”, o hedonismo do carnaval era um problema a ser superado. Assim, em 1955 (após a queda de Perón), os militares extinguem, inclusive, os feriados de carnaval.

9 Há uma ordem tradicional do cortejo: primeiro, o estandarte com nome da murga e ano de fundação, filas de crianças (“las mascotas”) no início, seguidas pelas mulheres (que passam a participar regularmente das murgas a partir dos anos 1970), a percussão, e, no final os homens/bailarinos. Personagens fantasiados podem acompanhar o cortejo que é estruturado em um “desfile de entrada”, a entrada da murga, que avança até o palco, e a subida ao palco de alguns membros (apresentador, glosador, cantores) que cantam a canção de apresentação (na qual a murga fala de si e do seu bairro), a crítica (que trata de temas atuais e pode ser mais política ou mais humorística) e a homenagem (que não é obrigatória) a uma pessoa, um lugar ou acontecimento. O cortejo encerra com o “desfile de retirada”, quando entoam a “canção de despedida”, prometendo voltar no próximo ano. Cf. VAINER, 2005, p. 23ff; PRAT, 2015, p.

se dá sob novas condições: a partir do teatro, de grupos de classe média, por um lado.¹⁰ Por outro, a partir da compreensão da necessidade de uma construção cultural coletiva no país em crise.

Assim como Alicia Martín, Vainer (2005, p. 13) lê na história da murga um capítulo da História Argentina: "...una historia en la que también puede leerse lo que fue ocurriendo en nuestro país...". Assim como Martín,¹¹ Luciana Vainer também aponta para uma história invisibilizada:

...un carnaval como éste merece que su historia [...] sea contada. Su historia no se encuentra en registros institucionales sino más bien en las voces de los participantes que le dieron y le dan vida. [...] Quizás porque entonces la murga no era leída como es leída hoy: era un ritual, una vacación de verano para el que no podía salir de Buenos Aires. Con el tiempo se fue resignificando y empezó a concebirse como herramienta para la organización comunitaria. (VAINER, 2005, p. 13-14).

Veremos a seguir como a murga se transformou em um espaço de organização coletiva e quais os resultados deste processo.

4 I “LA MURGA ES EL BARRIO QUE SE UNE. EN REVULSION CONTESTATARIA”

Como dito, as murgas quase foram extintas entre os anos 1970-1980. Mas, na década seguinte, vieram a renascer sob novas condições: “La murga es el barrio que se une. En revulsion contestataria”, escreve o *Jornal Clarín* em fevereiro de 1993.

Cabe salientar que houve uma resignificação das murgas no final dos anos 1980, com aspectos muito diversos. Relevante para esse artigo é o fato de que os (novos e antigos) murgueros superaram suas tradicionais rivalidades e dão um salto para a organização coletiva. Com isso, surge um novo ator político,¹² “que pasaría a formar parte de la nueva participación social de la democracia” (Depoimento de Coco Romero, in: VAINER, 2005, p. 84).

Foi um deslocamento surpreendente. As murgas estão profundamente enraizadas nos laços de vizinhança, na identidade dos bairros, na identificação com um time de futebol local, com instituições e personagens do lugar. Inclusive, os nomes da maioria das murgas combinam o nome do bairro com referências poéticas ou humorísticas, por exemplo, *Movedizos de Villa Crespo*.¹³ Lembremos que identidade é, muitas vezes, construída numa

10 “Por um lado, artistas, músicos e diretores de teatro se interessam por este elemento da cultura popular local e realizam espetáculos, filmes, exposições e oficinas que colocam xs murguexs, já quase aposentados, em contato com grupos de jovens. Isso gera encanto, interesse e uma revitalização da manifestação. Necessário sublinhar a importância basililar das oficinas iniciadas por Coco Romero no Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, da Universidade de Buenos Aires, em 1990” (BEZERRA, 2020, p. 5). Veja também VAINER 2005, p. 83 e ROMERO, 2013.

11 Martín (1997, p. 21ff), que pesquisa as murgas desde a década de 1980, pontua que o único trabalho anterior sobre o tema foi o estudo de Santiago Bilbao “Las Comparsas del Carnaval Porteño”, de 1962.

12 Fala-se em novos atores políticos quando grupos se organizam e pressionam o sistema político, exigindo resposta a suas demandas (Cf. RUA, 1998, p. 3).

13 São inúmeros os exemplos: *Viciosos de Almagro*; *Iluminados Villa Urquiza*; *Amantes de la Boca*. Várias murgas de um mesmo bairro podem trazer seu nome como distintivo: *Chiflados de Boedo*; *Cometas de Boedo*; *La locura de Boedo*. O GT que tratou das murgas no “Encuentro y foro de Cultura de la ciudad de Buenos Aires”, em 2019, fazia referência

relação de exclusão do outro e que havia uma forte concorrência entre elas, até mesmo com ataques, brigas e violência física (VAINER, 2005, p. 58). Portanto, esse deslocamento de grupo rivais para um ente de organização coletiva da cidade de Buenos Aires é bastante significativo.

Unidos nas “*Marchas Carnavaleras*” – passeatas cantadas e dançadas –, na luta pela recriação do feriado de carnaval, xs murgerxs desenvolvem estratégias originais e bem sucedidas de organização. Surge a *Agrupación M.U.R.G.A.S. (Murgueros Unidos Recuperando y Ganando Alegrías Siempre)*, cuja denominação exprime uma lógica de organização construída a partir de redes afetivas e atuações lúdicas.¹⁴

Um novo tipo de relação com o poder público se estabelece, passando de permissão-proibição-repressão para uma atuação conjunta na construção de uma política de carnaval.¹⁵ É um exemplo de ação política que alcançou resultados concretos. Em primeiro lugar, o *Consejo Deliberante* da cidade de Buenos Aires (equivalente à nossa Câmara de Vereadores), aprova a Lei 52.039/1997, que reconhece as manifestações do carnaval portenho como patrimônio cultural municipal. Em segundo, definiu um orçamento para sua manutenção. Desde então, as murgas podem acessar anualmente subsídios públicos (VAINER, 2015, p. 143). Terceiro: Foi criada uma Comissão de Carnaval, na qual os representantes das murgas são maioria, e que, desde então passou a definir os rumos do carnaval da cidade.

O processo de organização coletiva e o acesso a recursos leva a um renascimento das murgas nos bairros e a um rápido aumento da quantidade de grupos no cortejo oficial, de 42, em 1998 para 103, em 2001. Esse aumento abriu uma série de debates e tensões: “Así empezamos a ver que el carnaval se estava a desfigurar al invés de a crecer”, diz Luciana Vainer.¹⁶

Como solução, em 2004, a Comissão de Carnaval decidiu definir detalhadamente em texto legal o que pode ou não ser considerado uma murga,¹⁷ ou seja: quem é habilitado a participar do carnaval oficial e, pode, portanto, receber recursos públicos. Somente grupos cadastrados na Comissão de Carnaval; classificados em determinadas categorias (gênero e tamanho); que tenham sido avaliadas no carnaval anterior e obtido uma pontuação mínima, poderão acessar os recursos, que, mesmo não sendo suficientes para a manutenção das murgas, são essenciais para garantir o pagamento de despesas básicas (tecidos para os

explícita à “identidad barrial” (GT Cultura Viva: Expresiones de la música popular de la ciudad: tango, milongas, murga porteña, carnaval, identidad barrial).

14 Cabe salientar que, posteriormente, outros espaços de articulação foram criados nas esferas estaduais, regionais e nacional, como o *Movimiento Nacional de Murgas*, a *Frente Murguero* ou a *Red de Murgueros del NOR*.

15 Em entrevista, os informantes de fora do município de Buenos Aires sublinham que a repressão às murgas não acabou.

16 Informação oral, entrevista dada à autora em 7/10/2019.

17 Segundo o *Reglamento de los Carnavales Portenos 2004*, “Los géneros originarios de Buenos Aires son: A. Murga Porteña [...] B. Agrupación Humorística Musical.” São reconhecidas dois tipos de Murgas, o “Centro Murga [...] que recrea el estilo de la Murga Porteña tradicional, característica del carnaval” e a *Agrupación Murguera* que “Puede presentar modificaciones o algunos agregados siempre manteniendo su raíz, que es la Murga Porteña.” (In: VAINER, 2015, p. 149-150).

figurinos, transporte para os desfiles, alimentação).¹⁸

Trata-se de uma regulamentação bastante rígida, o que é justificado pelos murguerxs, por um lado, com o perigo de descaracterização do carnaval (“Y todo lo que se volcó a niveles de evaluaciones se eligió para que no se perda de todo el género”, afirma Héctor Cícero, em entrevista citada anteriormente) e, por outro, com melhoria da qualidade artística das apresentações. Nas palavras de Fausto Arce, “el jurado lo creamos nosotros como instancia de control de cuanta es la riqueza artística de las agrupaciones.”¹⁹ David Beltrán Nunez defende que a avaliação das murgas no cortejo oficial nasceu do “convencimiento que eso [la murga] tiene un valor que tiene que ser trabajado” e do “cuidado de la expresión”, sem, entretanto negar as tensões entre tradição e inovação.²⁰

O pensamento de “profissionalização”²¹ das murgas não impede, em algumas delas, todo um processo de politização dos grupos, muito forte, por exemplo, em *Los Movedizos...*, que se percebe como um ator no contexto democrático latino-americano e enviou um vídeo de apoio ao ex-presidente Lula, quando da sua prisão,²² ou ainda no *Centro Murga Pasión Quemera*, que inclui no seu planejamento anual as celebrações em defesa dos Direitos Humanos em 24 de março.²³ Uma das associações nacionais surgidas no período é a *Frente Murguero*, que em sua Carta de apresentação (2003) declara: “Intentamos ser protagonistas como artistas populares en la resistencia contra este sistema opresor de injusticia y exclusión, participando en diferentes luchas que libra nuestro pueblo.”

O Movimento Murguero apresenta traços complexos, com facetas diversas, onde se expressam tensões entre tradição e inovação; fazer artístico e ação política; autonomia e disciplinamento.

5 | À GUIA DE CONCLUSÃO

O Movimento Murguero conquistou o direito de ocupar a rua com seus corpos, suas danças, suas alegrias e resignificou a celebração – agora reconhecida pelo poder público como manifestação cultural e, como tal, digna de ser contemplada com ações estatais positivas.

Os dois aspectos apontados por Tavolari, o jurídico e o político, são relevantes para

18 Segundo David Nuñez, em entrevista citada, os recursos públicos são importantes para os desfiles de carnaval, mas a murga está ativa e precisa se manter durante todo o ano. Uma forma comum de captação de recursos complementares são as apresentações nos meses que antecedem o carnaval: uma determinada murga organiza um evento, com apresentação de 2-3 murgas amigas convidadas, ficando com a renda obtida através da venda de ingressos, de comida e bebidas. Esses eventos representam também um espaço de celebração e fortalecimento dos laços murgueros. Muito comuns antigamente eram a venda de rifas, bingos, a passagem de “Livros de Ouro” no comércio do bairro e os “asados” (uma espécie de churrasco colaborativo, ficando a renda para a murga. Ressalte-se aqui também o momento de confraternização). Essas atividades ainda são realizadas. Durante o carnaval podem, ainda, acontecer apresentações em clubes ou em desfiles privados, com recebimento de cachês.

19 Entrevista com Fausto Arce, o diretor-geral de *Los Movedizos Villa Crespo*, 5/10/2019.

20 Informação oral. Entrevista com David Beltrán Nuñez, cantor/compositor dos *Movedizos*, em 1/10/2019.

21 Expressão usada por David Beltrán Nuñez na entrevista citada.

22 Fausto Arce, em entrevista citada.

23 Informação verbal obtida em entrevista com o diretor-geral, Fernando di Renzo, em 26/10/2019.

entendimento desse feito. Sem dúvida, a conquista do exercício do direito à cidade se deu na esfera legal, com uma série de leis e decretos que autorizam a ocupação de ruas e praças, mas também delimitam e regulamentam o espaço concreto onde elas se movem.

Entretanto, o impulso propulsor do Movimento Murguero foi a ação política – inclusive com a instituição de um novo ator político, que obtém reconhecimento do Estado. Foi a “recusa em ser recusado”, para usar as palavras de Carlos Fortuna (2012), que impulsionou o movimento a assumir o protagonismo político e, assim, prosseguir no seu fazer-cidade. Foi esse o motor das ações e articulações bem-sucedidas que culminaram na legalização de sua atuação e de seu desejo de ocupar ruas e praças em determinados períodos – o que entendemos como concretização do agir urbano na perspectiva de Michel Agier (2015): a “presença recalitrante” das murgas operou uma transformação do tecido urbano.

Por outro lado, caberia aqui uma reflexão sobre as ambiguidades de se definir através um documento legal uma categorização rígida das manifestações carnavalescas, o que “congelou” os traços da Murga Porteña, uma manifestação cultural viva e pulsante e que, lembremos, nasce como *brincadeira* entre vizinhos. Um processo de patrimonialização realizado nesses termos aponta para a tensão entre o empoderamento da sociedade civil e sua própria opção por medidas que podem ser consideradas como disciplinamento e domesticação, mas isso extrapolaria o escopo deste artigo. Citamos anteriormente as explicações da regulamentação como defesa da qualidade artística e das características “originais” das murgas, mas é preciso dizer que essa é uma questão controversa dentro do próprio Movimento Murguero. Existem grupos, por exemplo, que rejeitam o que consideram como mercantilização do carnaval e se recusam a participar do circuito oficial da cidade de Buenos Aires, vivendo, no seu bairro, uma festa livre de amarras. Outras instâncias organizativas, como a *Red de Murgas del Noroeste* [do Estado de Buenos Aires], querem regulamentar as atuação das murgas na sua região (onde continuam a sofrer com os atos repressivos do poder público), mas sem os liames da capital.

Entendendo a cultura como disputado espaço de produção de sentidos e a política cultural como campo complexo que incide transversalmente em áreas distintas, ao mesmo tempo em que é afetada por ações advindas das mais diversas esferas, nos interessou as variáveis materiais, afetivas, político-culturais encontradas na experiência dxs murguerxs, nos seus anseios por se expressar culturalmente em torno de seu bairro. Considerando a construção de cidadania como um processo complexo de ampliação de direitos, que é irrigada pela ocupação do espaço público por atores sociais diversos, percebemos a constituição do *Movimento Murguero* como instituição de um novo ator social, que se junta aos que pleiteiam moradia digna, transporte, emprego etc. Suas maneiras de exercitar o direito à cidade – nas coordenadas dos corpos, dos afetos e da alegria – apontam para outras maneiras possíveis de intervenção na cidade.

REFERÊNCIAS

- AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. In: *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, 2015, p. 483-498.
- BEZERRA, Laura. Miralá que linda viene la murga porteña: A construção participativa de uma política para o carnaval da cidade de Buenos Aires. In: XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, s. d. *Anais*. Rio de Janeiro: LABAC/UFF, 2020, s.r.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural: o direito à cultura*, Fundação Perseu Abramo, São Paulo, 2006.
- FORTUNA, Carlos. (Micro) territorialidades: metáfora dissidente do social. In: *Revista Terra Plural*, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, jul/dez de 2012, p. 199-214.
- GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda (comp.). *Ciudades Sudamericanas como Arenas Culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- HARVEY, David. Direito à cidade. In: *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, 2012, p. 73-89.
- MARTIN, Alicia. Murgas en el carnaval de la ciudad de Buenos Aires. In: *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, Colômbia, ano 13, n. 32, mayo-agosto 2017, p. 197-168.
- _____. *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. *Estudio de Diagnóstico sobre el Carnaval Porteño*. Buenos Aires: Observatorio Cultural / IADCOM / FCE-UBA, 2019.
- PARDUE, Derek; OLIVEIRA, Lucas. Direito à cidade: problema teórico e necessidade empírica. In: *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 25.2, 2018, p. 1-19.
- PRAT, Ariel [Roberto Ariel Martorelli] (comp.). *De este lado del Plata – Cantos y Ritmos de Murga Argentina*. Avellaneda: UNDAV Ediciones, 2015
- RAGGIO, Liliana. Los derechos culturales en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires: una contienda simbólica en pleno desarrollo. VI JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP, s.d. In: *Anais*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, 2010, s.r.
- RED LATINOAMERICANA DE ARTE PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL. *La murga en la comunidad: Murga y organización comunitaria*. Buenos Aires: ALACP, 2009. Disponível em: < <http://cajondeherramientas.com.ar/wp-content/uploads/2015/06/cuadernillo-murga.pdf>>. Acesso em: nov. 2019.
- ROMERO, Coco, *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2013.
- TAVOLARI, Bianca. Direito à cidade: uma trajetória conceitual. In: *Novos Estudos*, CEBRAP, v. 104, 2016, p. 93-109.
- VAINER, Luciana. *Miralá que linda viene la murga porteña*. Buenos Aires, Ediciones Papel Picado, 2015.

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



contato@atenaeditora.com.br



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



www.facebook.com/atenaeditora.com.br



ARTE

Multiculturalismo e diversidade cultural



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



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



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

