

Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

3

 **Atena**
Editora
Ano 2022

Fabiano Eloy Atilio Batista
(Organizador)

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

3

Atena
Editora
Ano 2022

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 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

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

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. 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



A arte e a cultura e a formação humana 3

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Mariane Aparecida Freitas
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 A arte e a cultura e a formação humana 3 / Organizador
Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena,
2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-258-0208-4

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.084220906>

1. Arte. 2. Cultura. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio
(Organizador). II. Título.

CDD 701

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

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;

Em sua terceira edição, a obra **'A arte e a cultura e a formação humana 3'** busca trazer uma continuidade das discussões em torno das artes e da cultura, a nível nacional e internacional.

Assim, a coletânea **'A arte e a cultura e a formação humana 3'** vem se configurando e se solidificando como uma ferramenta, teórica e metodológica, que busca auxiliar os sujeitos na prática da compreensão e da reflexão sobre as possibilidades e os diversos olhares que podemos lançar para compreendermos a importância da arte em nosso cotidiano e em nossas relações. Pois, “a arte funciona como uma das principais armas de uma teoria crítica da cultura que pretende potencializar o que de transformador e revolucionário levamos em nossa própria essência de seres humanos” (HERRERA FLORES, 2005, p.31)¹.

Sendo assim, as discussões propostas ao longo dos 15 capítulos que compõem esta edição buscam, de forma crítica e metodológica, trazer uma reflexão de como a arte é importante mediadora da cultura, sendo crucial para o desenvolvimento expressivo, criativo e auxiliando os mais variados sujeitos em suas construções e ressignificações pessoais e coletivas, tornando-os mais sensíveis e críticos ao mundo que os cerca, já que, assim como mencionado por Ferraz e Fusari (2009, p. 38), a “[...] arte não acontece no vazio, nem desenraizadas das práticas sociais vividas pela sociedade como um todo”².

Ademais, espera-se que os textos desta coletânea possam ampliar as possibilidades, os olhares e as reflexões de todos os leitores e leitoras, oportunizando, de forma crítica e reflexiva, o aparecimento de novas pesquisas e olhares sobre a multiplicidade das artes e da cultura como mediadora e formadora de uma formação humana, justa, igualitária e plural.

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

Fabiano Eloy Atilio Batista

1 HERRERA FLORES, Joaquín. **El proceso cultural**. Materiales para la creatividad humana. Sevilla: Aconcagua Libros, 2005.

2 FERRAZ, Maria Heloisa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Resende. **Metodologia do ensino da arte: fundamentos e preposições**. São Paulo: Cortez, 2009.


SUMÁRIO

CAPÍTULO 1..... 1

IDENTIDADE CULTURAL: DISCUSSÕES ATRAVESSADAS PELA MODERNIDADE E PÓS MODERNIDADE

André de Araújo Pinheiro

Carla Daniele Saraiva Bertuleza

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209061>

CAPÍTULO 2..... 15

NOSSO PALCO É A RUA: REFLEXÕES SOBRE CARIMBÓ URBANO E A PRÁTICA DO MANGUEIO COMO RECURSO DE SOCIABILIDADE PARA A AFIRMAÇÃO DO DIREITO A CIDADE


Daniel da Rocha Leite Junior

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209062>

CAPÍTULO 3..... 27

O CARIMBÓ URBANO PRODUZIDO NA GRANDE BELÉM: UM DEBATE SOBRE OS PROCESSOS DE SINCRETIZAÇÃO CULTURAL ENTRE AS CORRENTES TRADICIONAL E MODERNA DO CARIMBÓ

Daniel da Rocha Leite Junior

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209063>

CAPÍTULO 4..... 39

A MAIS DADÁ DE TODAS AS EXPOSIÇÕES: UM NOVO OLHAR ACERCA DE *MACHINE ART*, MOMA, 1934


Marcos Rizolli

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209064>

CAPÍTULO 5..... 48

ENTRE O DESAMPARO JOVEM E O SAGRADO: O ESPECTRO DO GUERREIRO NOS RAPS DO GRUPO REALIDADE NEGRA DO QUILOMBO DO CAMPINHO DA INDEPENDÊNCIA


Renata Câmara Spinelli

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209065>

CAPÍTULO 6..... 68

SOCIOESTÉTICA, UNA POSIBILIDAD FENOMENOLÓGICA DEL SER SOCIAL

Javier Mauricio Ruiz

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209066>


CAPÍTULO 7..... 77

CONVERSA COM A NATUREZA ATRAVÉS DE EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS COM OS CORANTES DAS PLANTAS

Daniela Corrêa da Silva Pinheiro

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209067>

CAPÍTULO 8	86
O PATRIMÔNIO DUPLAMENTE ESQUECIDO: DOS EFEITOS DA PANDEMIA DA COVID-19 SOBRE EDIFICAÇÃO DE CARÁTER HISTÓRICO EM FORTALEZA-CE	
Jamilé Parnaíba Silva Adriana Guimarães Duarte	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209068	
CAPÍTULO 9	103
SÉRIE DE REPORTAGENS PARA TV: RESGATE HISTÓRICO DOS CINEMAS DE RUA DO RECIFE	
Maiara do Nascimento Cavalcanti Ana Carolina Vanderlei Cavalcanti	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.0842209069	
CAPÍTULO 10	116
SANTUÁRIO DO BOM JESUS DO CARVALHAL, BOMBARRAL, PORTUGAL - ARQUITECTURA RELIGIOSA	
Olívia Maria Guerreiro Martins Rodrigues da Costa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.08422090610	
CAPÍTULO 11	139
POLÍTICAS ESPACIALES DEL AFECTO: EL CASO DE MONA HATOUM	
Toni Simó Mulet	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.08422090611	
CAPÍTULO 12	151
CULTURAS DE CHINA / JAPÃO / ÍNDIA: KARATE-DO E OUTRAS ARTES MARCIAIS	
Marcelo Pessoa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.08422090612	
CAPÍTULO 13	160
ONTEM E HOJE: UMA ANÁLISE CONCEITUAL DO DESIGNER INDUSTRIAL	
María Montserrat Vázquez Jiménez Raymundo Ocaña Delgado Argelia Monserrat Rodríguez Leonel Jorge Eduardo Zarur Cortés	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.08422090613	
CAPÍTULO 14	172
EL DILEMA SOBRE LAS CONCEPCIONES DEL APRENDIZAJE	
Rodolfo Enrique Campos Castorena Felipe Ángel Acosta Ramírez Ulises Alejandro de Velasco Galván Roberto Romo Marín	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.08422090614	

CAPÍTULO 15.....	187
ETNOMUSICOLOGIA, O CARIMBÓ CHAMEGADO, VISIBILIDADE E PROPAGAÇÃO DA PRODUÇÃO MUSICAL DE DONA ONETE	
Patrich Depailler Ferreira Moraes	
Paulo Sérgio de Almeida Corrêa	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.08422090615	
SOBRE O ORGANIZADOR	203
ÍNDICE REMISSIVO.....	204

O CARIMBÓ URBANO PRODUZIDO NA GRANDE BELÉM: UM DEBATE SOBRE OS PROCESSOS DE SINCRETIZAÇÃO CULTURAL ENTRE AS CORRENTES TRADICIONAL E MODERNA DO CARIMBÓ

Data de aceite: 01/06/2022

Daniel da Rocha Leite Junior

Mestrando no Programa de Pesquisa em de Pós-graduação em Comunicação, Cultura e Amazônia (PPGCom) da Universidade Federal do Estado do Pará (UFPA)
Belém-Pará

Trabalho apresentado no GT 02 – Música e Processos Identitários do VIII Musicom.

RESUMO: Este artigo pretende analisar o carimbó, produzido na região metropolitana de Belém no Estado do Pará, com o objetivo de reconhecer como aconteceram os processos de hibridização e, posteriormente, sincretização entre elementos tradicionais do carimbó pau e corda e elementos contemporâneos do carimbó moderno, a partir da análise da atuação dos conjuntos Cobra Venenosa e Caruana para compreender, dessa forma, como acontece a produção do que se denomina carimbó urbano.

PALAVRAS-CHAVE: Hibridização – carimbó urbano de Belém – Cobra Venenosa – Caruana.

1 | INTRODUÇÃO

A percepção da composição múltipla da sociedade permite a compreensão sobre a permanente mutação dos fenômenos culturais, por meio de dinâmicas de apropriação e

rearticulação de significados que promovem deslocamentos nas estruturas de produção das manifestações culturais, ao articular a circulação de fluxos identitários dentro dos espaços de urbanidade, a partir dos processos de hibridização proporcionados pelo encontro entre culturas distintas.

As alterações na cultura popular são estimuladas por mudanças nos modos de fazer dos fenômenos de sociabilidade e de produção social do espaço por uma manifestação cultural tradicional. Nesse sentido, o presente artigo tem como proposta investigar o carimbó e as variações estéticas dentro da sua produção na região metropolitana de Belém-Pará. Entretanto, é necessário pontuar o contexto da Amazônia como um lugar a margem dos grandes centros culturais do Brasil, segundo aponta Paes Loureiro (2001) ao avaliar o reconhecimento da resistência cultural que o imaginário da identidade amazônico paraense ocupa no quadro da cultura nacional: “O isolamento que recobria a Amazônia com o manto do mistério, distância a intemporalidade, que a impedia de intercambiar seus bens culturais, contribuiu para que se acentuasse sobre ela uma visão folclorizante e primitivista”.

A percepção do trânsito de signos existentes na composição do carimbó produzido na região metropolitana da cidade de Belém no Estado do Pará e que pode ser denominado carimbó urbano, faz emergir

tensões socioculturais. Segundo Hall (2003), a cultura não possui origem fixada em algum recorte temporal que nos permitiria transitar entre o início e o fim de uma manifestação cultural, pois são estimuladas por processos de hibridização que movimentam imaginários diaspóricos que estimulam o deslocamento de significados e das atuações socioculturais dos agentes culturais.

Hall (2003) reflete sobre as identidades culturais como pontos de identificação móveis e que oferecem não uma ideia de essência, mas sim de posicionamento mutável, portanto, uma interpretação diaspórica da cultura pode ser compreendida através de um olhar crítico sobre os processos de alteração dos modelos culturais tradicionais, no caso específico deste artigo, por meio das transformações dos paradigmas existentes nos modos de fazer da produção cultural do carimbó no meio urbano.

Primeiramente, para podermos compreender as convergências das dinâmicas culturais dentro dos processos de interculturalidade e hibridização na origem do carimbó invocaremos as pesquisas de Canclini (2003) e, posteriormente, para entendermos os processos de convergência do carimbó usaremos os conceitos postulados por Debord (1997) sobre a questão da espetacularização da cultura popular pela indústria cultural com o objetivo de orientar os caminhos para visualizar os elementos que foram estimulados nos modos de fazer e viver no desdobramento da manifestação cultural do carimbó no espaço urbano.

A análise do carimbó produzido na região metropolitana de Belém é marcada pelo entendimento do diálogo entre sua representação tradicional ou pau e corda com elementos da sua representação moderna ou estilizada, portanto, para compreender essa interação recorreremos aos questionamentos de Borgonõ (2017) sobre a mutação discursiva e estética do carimbó urbano, por meio do processo de sincretização de signos culturais de ambas as correntes carimbozeiras.

Outro fator que move as pretensões dessa pesquisa é a recente afirmação do carimbó como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil no ano de 2014, após a organização de um inventário por meio da Campanha Carimbó Patrimônio Cultural Brasileiro organizado pelo Comitê Gestor da Salvaguarda do Carimbó com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) que durou, aproximadamente, 10 anos. A proposta se inicia na percepção de que o Dossiê Iphan Carimbó (2013) priorizou o registro da manifestação tradicional do carimbó pau e corda, deixando uma lacuna de observação sobre a expressão do carimbó produzido na região metropolitana da capital paraense, apesar dos comentários sobre a existência do carimbó moderno/estilizado da indústria cultural, deixando de abarcar as variações discursivas e estéticas que o carimbó urbano apresenta.

Os contextos de produção do carimbó urbano afirmam outras formas de interação sociocultural e desdobramentos estéticos que estabelecem a existência de novos posicionamentos e discursos que demonstram novas possibilidades de entendimento do processo de subversão do paradigma do carimbó tradicional e moderno dentro da

urbanidade globalizada do século XXI para, dessa forma, pontuar as transformações existentes na mutação urbana do carimbó na Grande Belém¹.

2 | DESENVOLVIMENTO

2.1 Tipos de Carimbó: pau e corda/tradicional e estilizado/moderno

Para começar a jornada na historiografia do carimbó faz-se necessário definir apontamentos sobre o seu surgimento no território do Estado do Pará, até a sua consolidação como gênero musical símbolo da identidade cultural paraense após mais de dois séculos de existência.

O vocábulo carimbó é uma herança da língua Tupi *korimbó*, que é a junção dos prefixos *curi* (pau oco) e *m'bo* (escavado) que origina a expressão “pau que produz som” e é, também, o nome dado ao tambor, o *curimbó*, utilizado para batucar o ritmo do carimbó e que, posteriormente, veio a ser o termo associado à manifestação cultural.

Segundo as pesquisas Salles e Salles (1969), Gabbay (2012) e Salles (1980), definir um lugar de partida para o nascimento do carimbó suscita debates que invocam questões referentes aos processos de miscigenação, que aconteceram na cultura do Estado do Pará, e quando remontamos os signos que formaram a identidade amazônico-paraense encontraremos elementos de hibridização cultural por meio da influência de povos indígenas, negros e europeus-ibéricos na construção da identidade sociocultural do Estado do Pará.

Dentro da Amazônia nada é, essencialmente, indígena, africano ou europeu (SALLES, 1980, pg.27).

Podemos analisar por meio das afirmações do inventário realizado pelo Dossiê Iphan Carimbó (2013) que um dos logradouros e povos preponderantes para o surgimento da manifestação cultural é a cidade de Marapanim, no litoral do Estado, a partir do povo indígena Tupinambá, porém é interessante observar que há documentos que apontam o carimbó como um invento de negros e escravos que ocupavam o território paraense no século XVII.

Podemos, a partir da informação citada anteriormente, entender o estímulo que a diáspora cultural, influenciada pelos processos de mestiçagem e hibridização, ofereceu aos povos da Amazônia, a partir das características híbridas encontradas na manifestação cultural do carimbó desde a sua origem. Portanto, segundo Hall (1996) é preciso observar a identidade como uma produção que nunca se finaliza, afinal deve ser percebida como um processo estabelecido internamente e não de forma externa a sua apresentação.

¹ Também conhecida como região metropolitana de Belém e equivale a reunião de sete municípios (Ananindeua, Belém, Benevides, Castanhal, Marituba, Santa Bárbara do Pará e Santa Izabel do Pará) do estado do Pará que passaram por processos de integração socioeconômica.

Desta maneira, alguns estudos apontam para a influência indígena observada na dança em formato de roda e em alguns instrumentos de percussão como as maracas. No batuque (síncopes, antifonias e polirritmias), na aceleração do ritmo e no “molejo” da dança estaria a contribuição do negro. E, por fim, na dança em pares ou mesmo individualmente com gestos, palmas e estalar de dedos, além dos padrões melódicos, estaria a influência ibérica. Nesta figuração, passou a ser comum a associação do carimbó aos emblemas e ícones identitários de promoção cultural emanados discursivamente por seus defensores e praticantes. (DOSSIÊ IPHAN CARIMBÓ, 2013, pg. 14).

A oralidade de comunidades tradicionais de diversas regiões do território do Estado Pará caracteriza a expressão musical do carimbó tradicional até a década de 70, quando surge o desdobramento do carimbó moderno, porém, antes de aprofundar a pesquisa para os deslizamentos estéticos da variação tradicional e moderna do carimbó. Salles e Salles (1969) explicam que há segmentações demográficas e, também, estéticas no carimbó tradicional referente à existência do carimbó pastoril, alusão à produção de carimbozeiros da Ilha do Marajó², a presença do carimbó rural, referente ao que é produzido na região do Baixo Amazonas³ e por último o carimbó praieiro do município de Marapanim e da ilha de Maiandeuva na faixa litorânea da Zona do Salgado⁴.

Nesse momento da análise desta pesquisa, reacendemos o debate estimulado por Hall (1996) sobre as identidades culturais não estarem fixadas, apesar de serem provenientes de algum grupo de signos, e sim em contínuo processo de negociação de deslocamentos socioculturais e estéticos quando encontramos variações da produção do carimbó pau e corda ou tradicional nos territórios do interior do Estado do Pará, antes mesmo de qualquer comentário sobre a existência do desdobramento moderno da manifestação cultural do carimbó.

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico sofrem alterações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, que espera para ser descoberto e que, quando o for, há de garantir nossa percepção de nós mesmos pela eternidade, são apenas os nomes que aplicamos a diferentes maneiras que nos posiciona, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado (HALL, 1996, pg.69).

Sobre os tipos de carimbó, também é necessário assinalar duas configurações estéticas sobre a manifestação cultural na região metropolitana de Belém-PA, referente a duas correntes carimbozeiras que foram consolidadas no imaginário popular com o passar

2 A Ilha de Marajó é uma ilha costeira do tipo fluvio-marítima situada na Área de Proteção Ambiental do arquipélago do Marajó, no estado do Pará.

3 A Mesorregião do Baixo Amazonas é composta por municípios que fomentam a economia do Estado do Pará. São 13 cidades que compõem o território do Baixo Amazonas: Alenquer, Almeirim, Belterra, Curuá, Mojuí dos Campos, Faro, Juruti, Monte Alegre, Óbidos, Oriximiná, Prainha, Santarém e Terra Santa.

4 A Zona do Salgado Paraense compreende as Reservas Extrativistas de Mãe Grande de Curuá, São João da Ponta, Caeté-Taperaçu, Tracuateua, Araí Peroba, Gurupi-Pirirá, Chocoaré-Mato Grosso e Soure no Estado do Pará.

do tempo, segundo Amaral (2004) e Gabbay (2012) com relação às estéticas distintas do carimbó pau e corda ou tradicional e do carimbó moderno ou estilizado. Nesse sentido, para melhor compreensão, foi indispensável analisar a instrumentação destas correntes do carimbó, assim como, também, uma análise sobre o conteúdo das composições musicais.

Para começar, segundo Amaral (2003), pensar na instrumentação do carimbó pau e corda ou tradicional é levar em consideração, antes de qualquer coisa, que a manifestação cultural possui uma instrumentação observada por meio das amostras musicais gravadas e outra que foi registrada a partir do discurso dos mestres e carimbozeiros, portanto, para, visualizar essa perspectiva apontada, usamos como referência a trajetória discográfica e atuação cultural do Mestre Verequete, um dos primeiros a gravar o ritmo musical no estilo long play.

Mestre Verequete é tido como referência primordial do carimbó tradicional ou pau e corda e ao analisarmos a sua produção musical, percebemos que ele mantém a estrutura musical do referencial marapaniense, pois é visto como elemento base de originalidade da manifestação cultural pelos carimbozeiros, mesmo quando foi absorvido pelo mercado fonográfico, como observado na sua discografia.

Ao aprofundar a pesquisa sobre a instrumentação utilizada pelo Mestre Verequete em canções gravadas, foi possível encontrar na sua formação instrumental o uso de dois curimbós deitados no chão ao serem tocados, banjo, maracas, saxofone e clarinete como a configuração mais usada por ele nas suas gravações e shows.

O carimbozeiro Verequete, por sua vez, cita três formações instrumentais diferentes. Da primeira participariam os dois tambores, a onça, o clarinete, a flauta, a viola, o pandeiro, o reco-reco (ou reque-reque) e duas baquetas de madeira que servem para percutir o dorso de um dos carimbós. Da segunda fariam parte os carimbós, o saxofone, o clarinete, o banjo, as maracas, o triângulo e o ganzá (cilindro de metal parcialmente recheado com grãos). A terceira formação agregaria os tambores, a viola, o pandeiro, o triângulo, o xeque-xeque (reque-reque, reco-reco), a flauta, o ganzá e as baquetas de percussão (Amaral, 2003:60-1). Nas três “orquestras” mencionadas coincidem apenas os tambores e o banjo (se entendido como viola). (AMARAL, 2005, pg75-76).

A questão sobre as composições musicais de carimbó, do Mestre Verequete, foi abordada a partir do teor de seus conteúdos que variam entre temáticas do cotidiano do caboclo das comunidades tradicionais, ao trabalho na roça, os encantos da natureza e a criticidade com relação às tentativas de ocultamento da manifestação cultural.

Para comparar ambos os desdobramentos estéticos, após a análise dos elementos que constituem o carimbó pau e corda, se faz urgente a análise das configurações consolidadas pelos desdobramentos estéticos do carimbó moderno introduzido por Pinduca, um dos responsáveis pela popularização da manifestação no âmbito da indústria cultural, a partir da sua tentativa de inserir a expressão musical nos bailes populares da região metropolitana de Belém durante a década de 70 após ter incorporado elementos da

modernidade no carimbó.

Pinduca é visto como o primeiro artista a modernizar o carimbó, alterando a estrutura do carimbó tradicional ou pau e corda por meio da inserção de instrumentos musicais elétricos. Inaugura, dessa forma, outro modo de fazer que, posteriormente, ficou denominado como carimbó moderno ou estilizado.

Pinduca, teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir-lhe uma feição de modernidade. [...] Esse dado indica um ponto de contato entre os carimbós da cidade grande e o referencial de "originalidade". Ora, se existem características marapanienses em Pinduca, por exemplo, entendo que, em uma concepção mais abrangente, a tradição está sendo reconhecida pela modernidade. (AMARAL, 2003, pg. 74-75)

A imersão na discografia do Pinduca demonstrou que a instrumentação, mais utilizada nas gravações de seus discos e nos shows realizados, tinha uma formação completamente diferente da considerada tradicional, pois sua composição contém guitarra, teclado, bateria, piston, contrabaixo, saxofone e efeitos percussivos. Sendo assim, percebe-se que apesar de não haver uso do tambor-curimbó como na matriz do carimbó de Marapanim, encontramos a partir da pesquisa de Amaral (2005) uma afinidade rítmica pequena com o padrão da configuração musical do carimbó pau e corda marapaniense.

Sobre a questão das letras das canções de Pinduca é possível afirmar que há uma abordagem sobre temas que envolvem relacionamento amoroso, cotidiano da cidade de Belém, sobre o ato de dançar carimbó, comida típica do Estado do Pará, além de composições em homenagem à manifestação cultural típica do território paraense.

Um apêndice necessário, nesse momento da pesquisa, é referente à questão da popularização da manifestação do carimbó ter acontecido a partir de processos de espetacularização da cultura popular, que foi estimulado pela consolidação vigente da globalização na América Latina e, conseqüentemente, na Amazônia, conforme observado por Canclini (2003).

(...) os circuitos midiáticos ganharam mais peso que os tradicionais locais na transmissão de informações e imaginários sobre a vida urbana e, em alguns casos oferecem novas modalidades de encontro e reconhecimento, como a comunicação através do rádio e da televisão, programas "participativos" ou de linha direta, ou a reunião em shoppings centers que substituem parcialmente os antigos espaços de encontro e passeio (CANCLINI, 2003, p.160).

Portanto, a partir da lógica mercadológica, da ideia de um produto modificado para o mercado, o carimbó moderno consolidou sua cadeia produtiva apoiada por um circuito de shows presenciais, gravação de discos, intensificação da presença radiofônica e apoio de políticas públicas, motivadas pelo potencial de uso no turismo, principalmente, na década de 70 em âmbito regional e nacional.

Agora, após pontuações teóricas e análises sobre a produção carimbozeira de Mestre Verequete e Pinduca, é possível dizer que ambas as trajetórias e fazeres musicais

possuem aproximações como, também, distâncias. Afinal, as duas correntes carimbozeiras foram expoentes da popularização da manifestação cultural do carimbó na indústria cultural, porém com atuações distintas de ambos no cenário mercadológico regional e nacional, instrumentações diversas e diferenças com relação ao conteúdo das composições. Podemos afirmar que ambos defendiam o carimbó como manifestação cultural originária e característica da identidade cultural do Estado do Pará, apesar das variações estéticas e socioculturais produzidas.

A presença de multifacetados e complexos elementos de mobilização da cultural popular, no contexto contemporâneo da globalização, a partir da espetacularização cultural dentro das sociabilidades dos espaços urbanos demonstra, segundo Debord (1997), que as tensões da negociação entre tradição e modernidade estão recheadas de convergências e oposições como foi apontado, anteriormente, na comparação entre a produção de carimbó de Pinduca e Mestre Verequete.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo que era vivido diretamente tornou-se representação. (DEBORD, 1998, pg. 13)

A comparação entre o carimbó moderno ou estilizado com o carimbó pau e corda e tradicional incita a percepção de que o primeiro busca uma releitura dos elementos do carimbó, a partir das condições contemporâneas, por meio da inserção da tecnologia com o uso de instrumentos elétricos ou, também, com o posicionamento da manifestação na indústria do entretenimento. Enquanto, o segundo mobiliza a sensação de pertencimento da identidade cultural de um território por meio da representação da realidade de um povo, portanto, como afirmou Amaral (2003, pg. 81): “a continuidade do carimbó como movimento musical que identifica o Pará depende de uma articulação entre a tradição e a modernidade”.

2.2 A sincretização cultural entre as correntes tradicional e moderna no processo de urbanização do carimbó

A análise sobre a historiografia do carimbó permitiu a visualização dos signos culturais que foram mobilizados das culturas indígena, negra e europeu-ibérica que influenciaram sua criação, portanto, após essas percepções podemos afirmar, segundo Canclini (2003), que o carimbó é uma manifestação cultural híbrida, pois o encontro entre culturas que foram deslocadas para o território amazônico proporcionou um ambiente favorável para uma nova expressão cultural, o carimbó.

O hibridismo das práticas culturais de três culturas distintas, como observado anteriormente sobre o DNA do carimbó, possibilitou a percepção sobre o deslocamento de símbolos culturais que foram adaptados ao contexto amazônico paraense, por meio da interação entre as subjetividades que resultaram em negociações culturais, a partir de processos de interculturalidade através de convergências e oposições entre tensões socioculturais estéticas.

De um mundo multicultural – justaposição de etnias ou grupos em uma sociedade ou nação – passamos a outro, intercultural e globalizado [...] Em contrapartida, a interculturalidade remete à confrontação e ao entrelaçamento, àquilo que sucede quando os grupos entram em relações e trocas. Ambos os termos implicam dois modos de produção do social: multiculturalidade supõe aceitação do heterogêneo; interculturalidade implica que os diferentes são o que são, em relações de negociação, conflito e empréstimos recíprocos (CANCLINI, 2009, pg. 17).

O conceito de interculturalidade segundo Hall (2003) e hibridização cultural conforme o percebido nas pesquisas de Canclini (2009) oferece base para o entendimento do surgimento e dos elementos que compõem a configuração do carimbó como manifestação cultural da identidade amazônico-paraense no âmbito social, cultural e estético.

A pesquisa instigou a reflexão sobre a dinâmica sociocultural existente na interação estética entre as correntes carimbozeiras pau e corda ou tradicional e a moderna ou estilizada, por terem deslocado os modos de fazer da sua cadeia produtiva, a partir do entrelaçamento ou sincretismo estético-temporal, como observado na análise da produção de carimbó dos grupos escolhidos, após vivência e contato com o cenário do carimbó urbano da Grande Belém.

Para compreendermos melhor, o que propomos na pesquisa desse artigo, iremos usar como objeto e sujeito de pesquisa a produção discográfica. E, também, a organização instrumental dos grupos de carimbó Cobra Venenosa e Caruana que atuam na região metropolitana de Belém dentro e fora dos palcos, por atuarem em ocupações, praças e feiras. Surgiram recentemente, e já possuem uma trajetória que nos permite apontar os elementos e as transformações inseridas no contexto do carimbó produzido na região metropolitana de Belém.

É necessário pontuar nesse momento a motivação da escolha de somente esses dois grupos de carimbó urbano, pois há no cenário outros projetos que poderiam ter sido pinçados para análise, entretanto, a Cobra Venenosa e a Caruana lançaram EP em plataformas de streaming em períodos, relativamente, próximos e possuem uma atuação a partir de editais de cultura, além de diálogo com o cenário de produção cultural independente de rua.

3 | COMENTÁRIOS SOBRE OS CONJUNTOS DE CARIMBÓ COBRA VENENOSA E CARUANA

Começaremos pelo grupo de carimbó Cobra Venenosa que surgiu em 2016 no distrito de Icoaraci, que faz parte da região metropolitana de Belém, é um dos expoentes do movimento do carimbó urbano que luta pela valorização do carimbó pau e corda ou tradicional, entretanto com processos de produção social do espaço e sociabilidades que constroem desdobramentos estéticos e socioculturais da urbanização. No ano de 2019 lançou seu primeiro trabalho musical, um disco intitulado “Cobra Venenosa” que reúne 8

faixas autorais e inéditas no cenário fonográfico do carimbó, além, de 5 músicas extras de gravações realizadas ao vivo no ano de 2017.

O disco que leva o nome homônimo ao conjunto de carimbó Cobra Venenosa produzido, lançado e distribuído de forma independente, apesar do envolvimento com editais de incentivo cultural em âmbito nacional e regional, possui composições com temáticas cosmopolitas que estão presentes em espaços urbanos por todo território mundial, tais como o feminismo, a violência, a periferia, contra homofobia e política. Dessa forma, é possível afirmar que a matriz do carimbó tradicional sofreu uma alteração dos elementos das canções com a intenção de pontuar elementos contemporâneos na sua produção de carimbó, influenciada pelo contato com os processos de urbanização que o projeto recebe ao estar inserido na região metropolitana de Belém.

Com relação à instrumentação do conjunto de carimbó Cobra Venenosa podemos perceber uma instrumentação padrão, tanto para shows quanto para gravações de estúdio que tem a seguinte configuração: maracas, tambores de curimbó, banjo, efeitos percussivos, clarinete e saxofone. Entretanto, encontramos algumas variações na composição de seus instrumentos encontrados nos curimbós e no banjo, em que ambos são construídos por meio de processo de reciclagem de materiais urbanos, como por exemplo, o percebido no curimbó criado da reutilização de tubo de esgoto de PVC pelo carimbozeiro Flavio Gama, ou no banjo feito de capacete de motocicletas do artesão Ney Lima.

O nosso grupo faz referência ao carimbó pau e corda, um grupo jovem que surge formado por jovens das periferias [...] envolvidos em atividades de rua e dos processos vividos em Belém que a ver com uma conjuntura nacional [...] a gente tinha essa visão que era necessário valorizar o carimbó pau e corda, não achávamos ele demodê, não achávamos que pro som ser contemporâneo entre aspas moderno, precisa de equipamentos eletrônicos [...] diferenciado do carimbó raiz, porém no instrumental se mantendo tradicional, com curimbó, banjos, maracas e efeitos orgânicos, sem o uso de bateria, baixo ou guitarra [...] (entrevista da Priscila Duque, compositora do Cobra Venenosa, no Programa Sem Censura Pará no dia 27.06.2019).

Agora nos debruçaremos sobre a produção do conjunto de carimbó Caruana que nasceu em 2017 na capital do Estado do Pará e surgiu dentro do movimento de valorização que o carimbó, assim como, também, outros grupos no período, a partir da afirmação da manifestação cultural como Patrimônio Imaterial Brasileiro no início da atual década século XXI, entretanto, tal como o grupo Cobra Venenosa, possui atuações socioculturais influenciadas pelos processos urbanos da globalização e, portanto, desenvolvem desdobramentos estéticos que geram novas formas de sociabilidade do carimbó nos espaços de urbanidade.

O EP chamado “Chave do interior”, do conjunto de carimbó Caruana, lançado no ano de 2018 com 4 faixas autorais e com espetáculo de lançamento no Teatro Margarida Schivasappa, porém produzido de forma independente. Isso demonstra o uso da cadeia produtiva do mercado fonográfico, apesar da tentativa de manter a liberdade poética na

produção musical do projeto durante o período de gravação.

Dito isso, podemos imergir nas composições musicais, presentes no produto musical ou nos espetáculos, para afirmar o posicionamento discursivo e estético do carimbó produzido pelo conjunto Caruana, haja vista que assim como o grupo Cobra Venenosa, também realiza desdobramentos no conteúdo das suas canções a partir de temáticas que envolvem a diversidade, valorização da fauna e flora amazônico-paraense, a questão da legalização da maconha, política social e enaltecimento do universo batuqueiro do carimbó.

Sobre a questão da instrumentação do conjunto de carimbó Caruana é perceptível variações se comparada às duas correntes carimbozeiras do pau e corda ou tradicional e da moderna ou estilizada conforme encontramos na configuração instrumental padrão, tanto para gravações de estúdio quanto para espetáculos, que tem o seguinte formato: maracas, curimbós, violão, banjo, saxofone, clarinete, alfaia e outros efeitos percussivos diversos.

Porém, há alterações na composição e uso dos curimbós, haja vista que, assim como, observamos no grupo Cobra Venenosa, são construídos por material reciclado como os tubos de esgoto de PVC feitos pelo Mestre Dimmi Paixão que, também, influenciou a Caruana a tocar os curimbós em pé, suspensos por um tripé acoplado no corpo do tambor, o que estimula novos timbres e uma forma de sociabilidade outra, antes não enxergada em nenhuma composição de carimbó gravada e distribuída dentro de um produto musical e cultural como o LP.

No carimbó, por incrível que pareça, apesar de diversas influências pessoais que fluem no nosso som, o nosso diferencial, principal, é o respeito pela tradição, na tentativa de manter a instrumentação, com as maracas e os curimbó protagonizando [...] (entrevista de Rafael du Valle, compositor da Caruana, no Programa Terruá da TV Unama, no dia 15.05.2019).

A autonomia sociocultural do carimbó urbano, segundo pesquisas de Borgonõ (2017), sobre a questão das negociações socioculturais que uma identidade atravessa e é atravessada por meio de processos de sincretização cultural e estética, está presente no resultado da síntese entre elementos carimbozeiros tradicionais e modernos que resultou na construção de um novo modo de fazer e de viver o carimbó tanto no âmbito do significante quanto no do significado.

4 | CONCLUSÃO

A pesquisa demonstrou que, segundo Borgonõ (2017), o hibridismo cultural é incapaz de explicar, totalmente, os desdobramentos estéticos de uma manifestação cultural como o carimbó urbano, haja vista, como relembra o autor, a questão de a cultura se construir em círculos. Oferecendo, dessa forma, um horizonte teórico que procura entender a dinâmica da mudança cultural que transporta o significante sem, necessariamente, carregá-lo com o seu significado originário ou inicial.

Convivemos com valores e práticas próprios da modernidade e com outros que pertencem ao mais profundo das formas culturais tradicionais latino-americanas, que se agudiza por um processo peculiar de sincretização, no qual nem o tradicional nem o moderno se apresentam quimicamente puros. (BORGONÓ, 2017, pg. 131)

Os signos são ressignificados como no caso do uso de instrumentos de forma diferenciada tanto na instrumentação quanto na confecção dos mesmos por meio de outros materiais não convencionais nas outras correntes carimbozeiras, assim como, também, a atualização, a partir de pautas sociais e culturais, existentes no conteúdo das composições musicais que fazem uso de temáticas cosmopolitas e contemporâneas que residem nos grandes centros urbanos do Brasil e do Mundo.

A dinâmica de negociação cultural que a manifestação cultural do carimbó sofreu dentro dos espaços urbanos demonstra, segundo Hall (2003) ao comentar sobre a diáspora cultural, que para compreendermos como aconteceu essa articulação é necessário observar as identidades culturais como produções que nunca se finalizam, pois estão sempre sofrendo atravessamentos estéticos, culturais, sociais e políticos.

O contexto de produção do carimbó em espaços de urbanidade evidencia que há novas sociabilidades que configuram novos processos estéticos e culturais da manifestação urbana do carimbó que iluminam percepções sobre a sincretização entre signos das correntes carimbozeiras pau e corda ou tradicional em diálogo com o moderno ou estilizado.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Paulo Murilo. G. do. Tradição e modernidade no carimbó urbano de Belém. In: Pesquisa em música e suas interfaces/ Lia Braga Vieira (Org.). Belém: EDUEPA, p. 67- 84, 2005.

BORGONÓ, Miguel Alvarado. Aculturações: o vazio da cultura e o delírio da identidade. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2017.

CANCLINI, Nestor García. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Cidade. Nº 23. Brasília, DF: IPHAN, p. 95-115, 1994.

_____. Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2003.

CARUANA, Conjunto de Carimbó. Fanpage nas redes sociais. Link: <https://www.facebook.com/ConjuntoCaruana/>

COBRA VENENOSA, Grupo de Carimbó. Fanpage nas redes sociais. Link: <https://www.instagram.com/carimbocobravenenosa/?hl=pt-br>

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUQUE, Priscila. Entrevista em nome do grupo Cobra Venenosa no dia 27.06 Programa Sem Censura Pará. TV Cultura. Belém-Pará, 2019. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=FGgmelpLDKY>

GABBAY, Marcelo. M. O Carimbó Marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura)- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação- ECO, 2012.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Editora: Zahar, 1978.

HALL, Stuart. A identidade cultural na Pós-Modernidade. 8ª edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (Iphan). Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) Carimbó. Dossiê Iphan Carimbó. Belém-PA, 2013.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Cultura Amazônica- uma poética do imaginário. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

PINDUCA. Canções selecionadas da sua discografia. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=DOAEWtiJ0EY>

SALLES, V.; SALLES, M. I. Carimbó: Trabalho e lazer do Caboclo. Revista Brasileira de Folclore. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, v. 9, nº 25, set./dez., p. 257-282 1969.

VALLE, Rafael du. Entrevista em nome do conjunto Caruana. Programa Terruá, 15.05. TV Unama. Belém-Pará, 2019. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IQSfOR6iXaI>

VEREQUETE, Mestre. Canções selecionadas da sua discografia. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=vFHJRXixOLO>

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afecto 139, 145, 146, 147, 148, 149

Afeto 55

Anthotype 77, 78, 79, 80, 81, 82, 84

Arquitectura 116, 137, 138, 170, 171

Arquitectura religiosa 116

Arquitetura 42, 46, 47, 86, 90, 91, 100, 101, 118, 129, 130, 162

Arte 22, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 65, 79, 84, 85, 101, 104, 110, 137, 139, 140, 143, 144, 145, 147, 148, 150, 152, 153, 156, 157, 158, 162, 164, 165, 175, 192, 194, 203

B

Belém 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 158, 187, 189, 190, 193, 194, 202

C

Carimbo 23, 187, 190, 196, 197, 201

Carimbó urbano 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 34, 36, 37

Cartografias 139, 140, 141, 143, 146, 148

Caruana 27, 34, 35, 36, 37, 38

China 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158

Chlorophyll print 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84

Cidade 15, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 32, 37, 53, 54, 55, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 114, 115, 133, 158, 193, 194

Cinemas de rua 103, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114

Cobra venenosa 27, 34, 35, 36, 37, 38

Conceito 4, 6, 11, 19, 21, 23, 24, 26, 34, 38, 53, 60, 77, 78, 79, 89, 99, 160, 161, 162, 164, 168, 169

Contenidos 70, 74, 172, 183

Cotidiano 15, 16, 25, 31, 32, 39, 42, 45, 50, 55, 60, 64, 70, 73, 86, 88, 98, 100, 101, 140, 164, 165, 166, 168, 169, 176, 187, 200

Cultura 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 42, 45, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 76, 83, 95, 101, 108, 114, 115, 136, 143, 151, 155, 175, 185, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 198, 200, 201, 203

D

Desamparo 48, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 65

Desenho industrial 160, 161, 162, 167

Designer industrial 160, 161, 162, 164, 166, 167, 168, 169

Dilemas del aprendizaje 172

E

Enfoques 140, 172, 173, 183

Espacialidad 71, 76, 139, 140, 143

Estética 18, 20, 28, 34, 36, 41, 42, 45, 47, 49, 53, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 100, 164, 166, 168

Evaluación 172, 177

F

Fotografía 40, 47, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 93, 102, 106, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137

G

GCUB 151, 152

Globalización 139, 147

Guerreiro 26, 48, 49, 51, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 116

H

Hibridização 15, 17, 27, 28, 29, 34

História 8, 10, 13, 21, 30, 39, 43, 46, 48, 50, 51, 54, 56, 59, 61, 65, 66, 85, 89, 94, 95, 96, 97, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 118, 131, 137, 138, 153, 156, 158, 160, 161, 187, 188, 189, 191, 195

I

Ideas previas 172, 183

Identidade 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 23, 27, 29, 33, 34, 36, 37, 38, 48, 50, 51, 52, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 65, 66, 67, 95, 112, 115, 118, 152, 156, 157, 158, 162, 166, 188, 190

Identidade negra 48, 50, 51, 54, 57, 58, 61, 65

Índia 151, 153, 155, 156, 158

Intuición empírica 68, 69, 70, 73

J

Japão 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158

Jovem 35, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 62, 63, 191

Juventude 48, 49, 50, 203

K

Karatê 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159

L

Legislação 86, 97, 135

M

Machine Art 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47

Mangueio 15, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26

Memória 10, 39, 50, 54, 60, 61, 88, 89, 90, 100, 102, 103, 104, 152, 156

Modernidade 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 18, 26, 32, 33, 37, 38, 39, 52, 56, 66, 78, 163

Mundo natural 68, 69, 71, 73

P

Pandemia 86, 87, 90, 96, 98, 99, 100, 101, 107, 109, 111, 112, 114, 115

Patrimônio 16, 18, 24, 26, 28, 35, 37, 38, 86, 87, 90, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 108

Patrimônio cultural 16, 18, 28, 37, 86, 87, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101

Pós-modernidade 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 38, 52, 66

Preservação 51, 86, 90, 94, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 110

Processo de criação 77, 78, 83, 190, 191

Q

Quilombo 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 61, 66, 67

R

Recife 93, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115

Reportagens 103, 104, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 115, 196

Rua 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 34, 35, 87, 88, 89, 93, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 158, 194

S

Série 43, 50, 54, 80, 103, 104, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 137, 161

Socioestética 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75

T

Televisão 32, 103, 104, 108, 113, 196, 197, 200, 203

Tempo 3, 6, 8, 11, 20, 22, 26, 31, 40, 43, 45, 50, 55, 61, 62, 63, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 94, 107, 112, 113, 115, 131, 154, 158, 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 191

U

UEMG 151, 152, 203

V

Vanguarda 39, 164

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

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

3


Ano 2022

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

A arte

e a

cultura

e a

formação humana

3

 **Atena**
Editora
Ano 2022