

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

Atena
Editora
Ano 2023

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

Atena
Editora
Ano 2023

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 Cremona

Luiza Alves Batista

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 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-Não-Derivativos 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 Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação 3

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
A786	Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação 3 / Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-0973-1 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.731231001 1. Arte. 2. Cultura. I. Ferreira, Ezequiel Martins (Organizador). II. Título. CDD 306.47
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 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.

As relações entre o conhecimento artístico ou estético e o conhecimento científico sempre existiram, do ponto de vista das produções simbólicas do homem. Já haviam, antes da criação de um método científico, surgido de uma visão racionalista e empirista, os modos de conhecimento se pautavam em explicações que acalentavam as inquietações humanas, a exemplo temos o conhecimento mítico, o filosófico e o artístico.

O mítico, que beira o religioso se baseava principalmente em explicações exteriores e anteriores à construção do homem, mas se baseando nos aspectos mais intrigantes do imaginário humano e se perfazendo em torno da construção própria do destino.

O filosófico partia, em parte da observação e do questionamento sempre presente sobre as atitudes e emoções humanas. E, por fim, o artístico, sendo influenciado por ambos os anteriores, representava numa espécie de mimese o que era colhido nas entranhas humanas.

Nesse aspecto, o vínculo entre os três modos de conhecer era responsável pela evolução de cada um, onde o constante diálogo e interação entre eles inspiravam constantemente um ao outro.

Surge então, pelas guinadas da lógica e na evolução do racionalismo, o estabelecimento do método científico pautado na experimentação e delimitação precisa dos caminhos para a aquisição do conhecimento.

Onde havia um espaço aberto à colaboração, se restringe às premissas de um seletivo grupo que por algum tempo definem o que pode ser considerado científico ou não.

No entanto, essas barreiras entre o científico e o artístico estão novamente mescladas e as discussões sobre o fazer científico num viés artístico se encontram cada vez mais presentes na atualidade.

Pensando nisso, a coletânea *Arte e Cultura: Produção, Difusão e Reapropriação*, em seu terceiro volume, reúne catorze artigos que abordam algumas pesquisas envolvendo a interseção entre arte e cultura.

Uma boa leitura!

Ezequiel Martins Ferreira

CAPÍTULO 1	1
DESMONTAGEM “UJI – O BOM DA RODA”: MÚSICA E CORPORALIDADE PARA UMA DRAMATURGIA DO MÚSICO-ATUADOR	
Eduardo Conegundes de Souza	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310011	
CAPÍTULO 2	10
MUSEUS E ACERVOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO BRASIL	
Igor Erbert	
Raphael Leon de Vasconcelos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310012	
CAPÍTULO 3	20
O AMOR É UM BANQUETE NO QUAL ME ALIMENTO: ABERTURAS POSSÍVEIS PARA A PROSA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA NO ROMANCE A GORDA, DE ISABELA FIGUEIREDO	
André Carneiro Ramos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310013	
CAPÍTULO 4	33
TROPICÁLIA NEGRA: AMÉRICA LATINA, TRADIÇÃO, MODERNIDADE E INTERCULTURALIDADE CRÍTICA PERCEBIDAS NO MOVIMENTO TROPICÁLIA	
Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310014	
CAPÍTULO 5	46
REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO CRIATIVO DO CANTOR NA INTERPRETAÇÃO VOCAL	
Lucila Tragtenberg	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310015	
CAPÍTULO 6	58
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS À LUZ DA PROPOSTA MUSICOPEDAGÓGICA CDG: EXPERIÊNCIAS PARA O ENSINO COLETIVO DE TROMBONE	
Michele Girardi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310016	
CAPÍTULO 7	80
“PIANODEMIA” PROJETO DE EXTENSÃO PIN - PRODUÇÃO ARTÍSTICA/CULTURAL, EDUCACIONAL E CIENTÍFICA NO PERÍODO DA PANDEMIA COVID-19	
Alfeu Rodrigues de Araújo Filho	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310017	

CAPÍTULO 8 91

NELSON FARIA - NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA DE UM PROFESSOR DE MÚSICA

Wanderson Ferreira Bomfim

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310018>

CAPÍTULO 9 103

ASPECTOS DA CULTURA DA FALA E LINGUAGEM EM SAUSSURE: UMA LEITURA DO SERTÃO DE CANUDOS

Marcio Ronaldo Rodrigues Vieira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310019>

CAPÍTULO 10..... 118

UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL PARA A ESCOLA ESTADUAL FIRMINO COSTA

Daniel Jacob de Oliveira

Janaina Faleiro Lucas Mesquita

Vasco Caldeira da Silva

Elisa Reis Moreira

Mariana Lobato Garcia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100110>

CAPÍTULO 11 128

PROTEÇÃO E PERTENCIMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DE PERDÕES (MG): UM ESTUDO CIENTÍFICO

Tales Wendeu Placedino Gomes

Janaína Faleiro Lucas Mesquita

Adriano Rodrigues

Marisa Aparecida Pereira

Laura Barbosa Andrade

Naiany Veloso Silva Lehmkuhl

Lara Carvalho Bauth

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100111>

CAPÍTULO 12..... 139

PATRIMÔNIO CULTURAL LAVRENSE: DESAFIOS E OPORTUNIDADES

Laura Barbosa Andrade

Janaína Faleiro Lucas Mesquita

Adriano Rodrigues

Marisa Aparecida Pereira

Tales Wendeu Placedino Gomes

Lara Carvalho Bauth

Claudimar de Souza Neves

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100112>

CAPÍTULO 13.....151**CAMINHOS CULTURAIS: DO IFBA, CAMPUS SALVADOR, AO FORTE DO BARBALHO**

Catiane Rocha Passos de Souza

Solange Maria de Souza Moura

Maria Lucileide Mota Lima

Marijane de Oliveira Correia

Nadson Silva dos Santos

Pablo Vieira Florentino

Mirella Rodrigues

Jair Souza de Santana

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100113>**CAPÍTULO 14..... 164****ARTE NA ESCOLA: PROCESSOS DE IDENTIDADE E CULTURA EM UMA ESCOLA DO CAMPO**

Isabel Soares de Carvalho

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100114>**SOBRE O ORGANIZADOR 174****ÍNDICE REMISSIVO 175**

O AMOR É UM BANQUETE NO QUAL ME ALIMENTO: ABERTURAS POSSÍVEIS PARA A PROSA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA NO ROMANCE *A GORDA*, DE ISABELA FIGUEIREDO

Data de aceite: 02/01/2023

André Carneiro Ramos

Graduado em Letras – Língua Portuguesa e suas Literaturas (UBM), Mestre em Literatura Portuguesa, e Doutor em Literatura Comparada (ambos pela UERJ); é docente da instituição UEMG, unidade Passos (MG)

Este artigo foi produzido a partir das discussões realizadas ao longo do curso de extensão oferecido pelo Professor Dr. Jorge Vicente Valentim, da UFSCAR, no primeiro semestre de 2020, intitulado *A novíssima ficção portuguesa – I*, sendo posteriormente escrito como parte da pesquisa que desenvolvo na UEMG-Passos, intitulada “Para que não sonheis mentiras: escrita feminina, decolonialismo e responsividade na novíssima geração do romance português contemporâneo”, contemplada pelo edital PROPPG nº 06/2021, do programa de produtividade de pesquisas PQ-UEMG (CONUM/UEMG nº 528, de 11/11/2021), em que atuo como professor bolsista.

*Take me now baby here as I am
Pull me close try and understand
Desire is hunger is the fire I breathe
Love is a banquet on which we feed.
Patti Smith. Because the night.*

NO MEU PAÍS NÃO ACONTECE NADA¹

Neste breve artigo, trataremos do romance *A gorda* (2016), de Isabela Figueiredo, investigando o seu modo de inserção no hipercontemporâneo – conceito esse de Ana Paula Arnaut (2016) –, em sua procura por novas epistemologias que não apenas problematizem a existência portuguesa hoje, mas possa conferir uma real visibilidade à noção iconoclasta de resistência por vezes propagada pela literatura. A desfiguração, nesse sentido, dá-se a partir da vigência secular de um povo que, ao sair pelo mundo consagrando uma dispersa presença de acordo com Eduardo Lourenço (1999), estabeleceu, como uma de suas principais e existenciais características, a estagnação. A partir desse contrassenso, o fato é que ainda hoje em Portugal, no escopo deste mundo, reajustado sob o viés de crises das mais diversas, adensar-se-ia uma espécie de continuidade dessas problematizações,

¹ Todos os intertítulos foram retirados do poema de Ruy Belo intitulado *Morte ao meio-dia*, publicado no livro *País possível* (2014).

como por exemplo, a relativização (ou não) do neocolonialismo, a renitente questão dos retornados, a religiosidade excessivamente castradora, a sexualidade sempre obliterada (vozes femininas silenciadas), etc. Tudo isso influenciaria por demais numa imprescindível alteração do público leitor, gerada a partir do modo como os chamados novíssimos escritores revisariam esse viés autocentrado de seu país, posicionando-se avidamente pela escrita, num desejo de se lançarem para além de tais mazelas, e esgarçando o próprio umbigo eurocêntrico, propensos que estão ao encontro com uma bagagem cultural desvinculada de qualquer herança isolacionista (de dentro ou de fora) redutora e paralisante, conforme anuncia Boaventura de Sousa Santos (2019). Vejamos.

Milton Hatoum afirmou recentemente numa entrevista (2021) que o futuro da literatura é o seu passado. Isso nos faz lembrar do fantasma em Hamlet, precisamente na abertura do famoso texto shakespeariano. Em meio às sombras do castelo de Elsinor, alguns guardas avistam essa entidade e decidem reportar o ocorrido ao protagonista; logo, descobre-se que essa infausta presença é uma espécie de aparição do falecido rei, que cobra do filho um acerto de contas em relação às ocorrências dramáticas de seu passado, acabando por gerar com isso uma teia que se adensa até o trágico epílogo do príncipe da Dinamarca.

Adaptando toda essa teatral atmosfera para o panorama da literatura portuguesa, podemos prontamente estabelecer uma conexão dessa ideia do fantasma, cuja representação traria de volta sempre um renitente passado. Enfim, toda essa mística rondaria os escritores da chamada novíssima geração na terra de Camões lhes assombrando, mas sobremaneira exigindo uma postura de transformação, espécie de ajuste de contas em relação a todo esse estigma até então propagado por uma velha ordem, que já não daria conta dos dilemas deste Portugal do século XXI.

Ocorre que hoje esse olhar para o passado lusitano não representaria apenas um sentido de celebração das glórias perdidas; na literatura, especificamente, o que se verifica é um movimento muito bem sintonizado com as demandas de uma especificidade identitária para além de dogmas históricos, num sentido cada vez mais amplo de rasura com a tradição, o que não deixa de ser um olhar para o passado, claro, mas a tônica passaria a firmar-se agora a do ajuste de contas, repaginando desadormecidos testemunhos:

A ditadura salazarista, o fim das guerras coloniais e o regresso de muitas antigas colônias (os chamados retornados) foram os impulsionadores de muitas narrativas contemporâneas, sob diversas nomenclaturas de tipos de escrita, essas ficções traziam para si o encargo de colocar ao mundo e aos próprios portugueses as vozes de sua especificidade identitária. Testemunhos de uma memória que não adormece. Sempre redimensionadas, as fronteiras entre a ficção e a realidade são características predominantes da literatura portuguesa. (SILVA, 2016, p. 8).

O fato é que tais fronteiras, na contemporaneidade, acabariam se mesclando na procura por uma relativização ainda mais incisiva desses temas impulsionadores, com

vistas mesmo a um olhar português de si para o mundo, na valorização do esforço de se desprender das amarras de um imaginário que, durante muito tempo, emulou o Colonialismo como pedra de toque, mas que a partir da década de 60 do século XX (com a Poesia 61 e o Projeto Cartucho, por exemplo) iniciaria um processo de reavaliação, passando pela proeminente geração pós-74, com seus desdobramentos, e que agora se renovaria numa necessária disposição em se procurar (no outro, no diferente) algo para além dos limites geográficos e culturais portugueses; tal processo demonstraria a importância não só deste momento hodierno enquanto experiência transformadora, mas também a relevância de novas vozes autorais, identitariamente preocupadas com a transposição dos limites herdados:

No século XXI, no seio de uma sociedade plural e culturalmente globalizada, não faz sentido o tema da existência de um genuíno romance português. Esta questão constituiu objeto de análise temática de caráter nacionalista entre as décadas de 1940 e 50, obediente a influências sociais e ideológicas próprias do regime do Estado Novo, exaltante de veios culturais patrióticos (a “casa” portuguesa, a “filosofia” portuguesa, a “canção” portuguesa...), que a sociedade portuguesa europeia, cosmopolita e democrática pós-25 de Abril de 1974, diluiu culturalmente. (REAL, 2012, p. 20).

Configura-se, deste modo, o desenho de uma paulatina internacionalização da literatura portuguesa, de forma tímida a partir da segunda metade do século XX, e que se seguiu adensando no XXI em sintonia com um, digamos, arrastado – porém essencial – processo de atualização da estrutura sociocultural lusitana. Nesse sentido, recordo-me bem do ensaio de abertura do livro *Mitologia da saudade*, na inquietante afirmação de que a “[...] longa história de Portugal, incluindo nela a anterior ao seu nascimento como reino, é a de uma deriva e de uma fuga sem fim” (LOURENÇO, 1997, p. 12). Isso demonstra a contradição de um povo que, ao sair pelo mundo consagrando uma dispersa presença, estabeleceu igualmente uma de suas principais e existenciais marcas: a estagnação. Eis uma anunciada a indelével (será?) condição de um povo que, historicamente, muito sonhou, mas que se atravancou por demais também.

Essas conjecturas nos geram, por consequência, aglutinadoras reflexões. O fato é que hoje, no escopo lusitano deste mundo estranhamente hipercontemporâneo, reajustado sob o viés das crises mais diversas, inclusive agora com a biopolítica e o agravante da Covid-19, residiria um rol de problematizações que seguiriam se imbricando, como por exemplo, o Decolonialismo e os retornados², a excessiva religiosidade e um moralismo ainda imperante, a sexualidade portuguesa inúmeras vezes obliterada (vozes femininas

2 O significado que perpassa tal vocábulo se expande existencialmente na direção de um problema que, ao longo das eras, seguiria se adensando dramaticamente, desdobrando-se em outros signos que também caminhariam na mesma direção: dissidente, apátrida, diaspórico, refugiado. As designações são muitas, mas no caso do termo *retornado*, no contexto português representa o colono que seguiu para as ex-colônias em África, para implementar/legitimar o sistema colonialista luso, construindo toda uma vida por lá, e que com a independência desses sítios na década de 70 teve de regressar ao país de origem deixando tudo para trás, começando do zero novamente. E não sendo bem recebidos pelos patrícios, seja por questões demográficas ou problemas econômicos gerados nesse êxodo, o que lhes ocorreu foi a sensação de não-pertencimento. O retornado se configuraria, portanto, como um estrangeiro no próprio país.

silenciadas), e a conseqüente forma como tudo isso influenciaria, em se tratando de literatura, numa imprescindível alteração do público leitor, com vistas à sociedade como um todo, diga-se, e no modo como esses novíssimos seguiriam abordando tais questões, relativizando o viés autocentrado de Portugal, posicionamento expresso no desejo de hoje se lançarem na escrita para além do próprio umbigo eurocêntrico, abertos a uma bagagem cultural que não se vinculasse apenas a qualquer ideia isolacionista, redutora e paralisante, seja ela antiquada ou não.

O MEU PAÍS É O QUE O MAR NÃO QUER

Com efeito, trata-se de uma instigante proposição envolvendo um pequeno país, que se agiganta sempre quando o assunto é a temporalidade humana, uma vez mais citando Eduardo Lourenço (1997, p. 13) em sua exposição sobre o tempo da história e o tempo dos homens, com o primeiro num sentido lato e, por conseguinte, pretérito, e o segundo tendo o humano como o protagonista de uma temporalidade que lhe atinge de modo transformador no presente; nesse ínterim, este ser português (heideggerianamente, enquanto existência e presença) abrir-se-ia na contemporaneidade não apenas ao masculino, como também a outras identidades de gênero, fragmentando assim um conceito até então exclusivamente patriarcal – ideologia vinculada à tradição expansionista, que a história lusa nunca deixará de apreciar (*As armas e os barões assinalados* de Camões corroboram com tal dizer); enfim, o que buscaremos evidenciar neste artigo é o quanto os chamados novíssimos escritores e escritoras deste Portugal de hoje reavaliam essa e outras histórias de seu país, bem como os papéis que possuem na temporalidade do agora, enquanto narradores-partícipes dos impasses diluídos num mundo em frequente ebulição:

[...] a narrativa portuguesa [...] não só se transforma, como também se caracteriza por um realismo aberto e por uma técnica que enfatiza, principalmente, o plano ideológico do ponto de vista. É uma nova narrativa que o narrador, autocrítico e ironicamente, projeta-se dialogicamente em seu ser-outro, anônimo, questionando e questionando-se a respeito da alienação do homem português, de conscientização, da participação do homem, enquanto indivíduo, na reestruturação da sociedade portuguesa que, durante muitos anos, foi submetida ao regime salazarista, e, por último, abordando os rumos sócio-político-econômicos seguidos pela modificação do regime. (REMÉDIOS, 1986, p. 239).

Essa oportuna citação foi extraída do livro da professora Maria Luiza Ritzel Remédios, intitulado *O romance português contemporâneo*, originário de sua tese doutoral homônima, que analisa parte do escopo literário circunscrito entre as décadas de 1950 e 1970. Apesar dessa relativa distância temporal, trata-se de uma reflexão bastante atual, que nos remete, inclusive, ao reconhecido conceito de Giorgio Agamben, acerca de o contemporâneo abarcar justamente algum evento (pretérito ou não) que de nós se ajusta em tons de provocação e diálogo; é justamente isso o que ocorre com a pesquisa de Remédios, que

nos faz avaliar o quanto a prosa portuguesa da segunda metade do século XX caminha na direção do que ainda hoje ocorre por lá, seja no adensamento socioideológico que os escritores e escritoras pós-25 de abril magistralmente desenvolveram, enfatizando a relevância existencial e transformadora do ser português enquanto sujeito no mundo; seja por toda reiteração experimental ocorrida na prosa (na esteira de Abelaira, Saramago e Lobo Antunes, por exemplo), qualquer coisa que agora pudesse adensar os Novíssimos ainda mais esteticamente, sem de vista se perder a dinâmica mencionada de aproximação dialogal com este *ser-outro*.

A bem dizer, a literatura, segundo Helena Carvalhão Buescu (2017), não foi feita para se potencializar a História enquanto um discurso irrevogável, mantenedor de verdades universais inquebrantáveis. E nessa equação se faz necessária a inserção daquele que ela designa como intérprete, ou seja, o detentor de um atento olhar às demandas do entorno, a ponto de não somente identificá-las, mas enfatizar, no seu registro, uma abertura para o mundo lá fora, onde fronteiras são aparentemente dissolvidas e assuntos até então complexos acabariam melhor bordados. Todavia, como isso se daria hoje no específico caso da literatura portuguesa?

Os escritores lusos sempre trataram, ao longo da história literária de seu país, desse *dasein* luso – e os exemplos são inúmeros, indo de Garrett a Herculano, passando por Camilo e Eça até o alvorecer do século XX, com seus desdobramentos. Podemos facilmente associar isso a uma preocupação com o fortalecimento daquilo que o literário deveria mesmo por lá enfatizar na concepção deles, ou seja, temas reveladores de um certo universalismo, mas que no caso de Portugal resvalava continuamente na valorização de um particularismo, isso porque, como já mencionamos, a tendência era a do tom evocativo em relação aos próprios feitos. Todavia, o que muito se verifica no agora é uma tentativa bem mais profícua de se ir ao encontro desse universalismo; essa abertura se mostra fazendo refletir que no interior de tais transformações a questão penderá para uma inconformidade e tentativa de rasura ao *stablishment*, inclusive no tocante ao *star system* literário português. No intuito de ampliar a discussão, este artigo desenvolverá como tema alguns desdobramentos sobre quão firmemente a prosa portuguesa contemporânea tem se renovado a partir dessa insurrecta e novíssima geração.

Neste âmbito, resolvemos destacar o nome de Isabela Figueiredo, que em sintonia com os seus contemporâneos revela todos os indicativos até aqui mencionados, sendo que no seu caso um interior de si, resvalado de modo franco, emularia bastante as inferências de inúmeros leitores, num sentido mesmo de desmistificação de uma silenciada gama de problemas cotidianos, banais aos olhos de muitos, porém sistematizadores de um desejado acerto de contas, ao vivificarem em solo português toda uma experiência-mundo advinda do lado de lá de seculares fronteiras.

Assim, o problema que mais nos motivou foi a constatação na leitura do modo transgressor como Isabela Figueiredo se destacou em meio a essa plêiade dos *novíssimos*,

tocando em temas (até certo ponto mercadológicos), como descolonialismo, sexualidade, identitarismo e emancipação feminina. Tais discussões dariam conta de problematizar a condição existencial dos portugueses na contemporaneidade?

Tais conjecturas não somente conduzem à representação de uma estrutura social lusitana, como também relativizam os estigmas de um passado glorioso, perpetuado nas memórias, e que agora entrariam em choque com esta contemporaneidade, vivenciada pelos portugueses diluindo seculares fronteiras, nos desdobramentos provenientes dessa troca, colocando em xeque o ser português que ainda hoje teima em não começar a revisão de seu particularismo; tal equação pode parecer complexa, mas o fato é que nessa problematização, sumariamente identificada nos romances portugueses recentes, insinuam-se toda essa ruptura:

Pensar a narrativa portuguesa actual à luz de uma dominante pós-moderna implica ponderar na especificidade do contexto político, social e cultural português — o de um país que, coartado por uma ditadura longa e anacrónica, não experienciou nem em liberdade, nem em plenitude, o projecto moderno de emancipação. Tal facto teve por consequência uma atitude de forte responsabilização da parte de intelectuais e escritores de luta pela consumação, antes e depois do 25 de Abril, do referido projecto. Porém, o não cumprimento da racionalidade moderna durante a ditadura não significa que ela se mantenha hoje inocentemente exequível, sem ir a par da denúncia e da crítica da irracionalidade global a que o próprio projecto moderno conduziu. (LIMA, 2000, p. 3).

Ressaltamos que essa citação, extraída do artigo *Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual*, da professora Isabel Pires de Lima, publicado na edição número 4 da revista SemeaR da Puc-Rio, no ano de 2000, teve ao seu final duas notas de rodapé mencionando Boaventura de Sousa Santos e um de seus temas mais recorrentes – a colonização epistêmica eurocêntrica –, que apareceria com detalhes em seu livro de 2019, intitulado *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Ocorre que a ponderação da professora Lima se mantém sintonizada com as demandas hodiernas da produção literária portuguesa em prosa. Contudo, ressalta-se no agora o adensamento de outros imperativos, como os que tangenciam a aspiração cultural lusa ao cosmopolitismo, na materialização de uma escrita que surge investindo na libertação das amarras ideológicas até então celebradas como *eruditas*; e todo esse esclarecimento se fortalece, de modo contumaz, na ampla divulgação, via literatura, dessa necessidade de se apreender em Portugal uma noção mais alargada do conceito de diferença.

Em termos gerais, faz-se primordial o entendimento de algumas questões acerca do conceito de pós-colonialismo, desdobrado a partir da noção de pós-modernidade da década de 1980, que se adensara numa encruzilhada epistemológica que ganhou forças na adoção de um viés positivista das ciências, muito bem representado na valorização de um academicismo que surge ampliando ainda mais as noções de cerceamento que se pretendia polemizar; o fato é que o prefixo *pós*, agregado ao termo *colonial*, passaria a

problematizar em parte um escopo necessário e plurissignificativo de transformações, cuja força identitária almejava ir além da ideia de dominação/exploração determinista em vigor, que somente endossava um lado da verdade: a dos exploradores.

Consequentemente, outra crítica ao prefixo *pós* começou a se estabelecer através da consagração da nomenclatura *descolonialismo*, que a princípio teria um alcance mais eficaz no que se refere a uma reflexão aprofundada acerca das marcas *civilizatórias* transmitidas aos povos colonizados. Nesse sentido, por exemplo, podemos pensar nas ex-colônias africanas de Portugal, a partir de toda uma postura supremacista se estabelecendo enquanto paradigma de uma sociedade que, mesmo com a Revolução dos Cravos, já havia internalizado, enquanto vestígios, tais posturas colonizadoras. Até hoje, pois, é a partir delas que boa parte da população lusa se estabelece identitariamente:

Um futuro nosso, no sentido demagógico-sebástico (mas sobretudo irreal) do termo, é um futuro de ninguém. Já não podemos aspirar a ser “a nação orgulhosamente única” que até somos de algum modo, como cada povo de velha memória é. Só por pânico diante do confronto com um mundo que nos ultrapassa e nos condiciona, ou por ancestral complexo de inferioridade virado do avesso, os nossos abencerragens do nacionalismo por conta própria propõem esse ideário mesquinho à candura do povo português, que não precisa desses senhores para aprender a ser patriota e a gostar naturalmente de seu país. (LOURENÇO, 2001, p. 81-2).

Podemos avaliar que essa velha memória é mesmo crucial na compreensão das mutações ocorridas no mundo, com o processo de relativização da cultura hegemônica seguindo um padrão interessante em Portugal.

A partir dos anos 1990, ao se promover um aprofundamento de tais reflexões, abriu-se um espaço para o termo *decolonial*, com o prefixo *de* reavaliando mesmo as dissonâncias entre colonizados e colonizadores que não viravam a página do processo exploratório. Nesse ínterim, o decolonialismo tenta dissecar o poder através de uma resignificação das demandas que ainda se presentificam nas posturas traumáticas e desestabilizadoras que advêm de indelévels marcas estabelecidas na equação dominadores e dominados.

Como se constata, essa noção de decolonialismo contribui para o desnudamento da polaridade, digamos, execrável da colonização, que deveria persistir hoje somente enquanto conceito, num diálogo aberto objetivando não apenas um revisionismo: deixar de ser colônia não faz um lugar melhor, ainda mais com a Europa sempre reajustando e mantendo seu *status* de inquebrantável centralidade do poder em todas as suas variantes, numa forte “[...] armadilha do colonialismo insidioso é dar a impressão de um regresso, quando o que regressa nunca deixou de estar” (SANTOS, 2018).

Ora bem: o fato de Portugal ser uma semiperiferia dentro da Europa, como uma vez mais nos afirma Santos (2012), é um elemento crucial para se avaliar os desdobramentos do colonialismo por lá, algo que evoluiu de forma diferente, pendendo consideravelmente para a subserviência em relação a certos sítios centrais, como a Inglaterra, por exemplo.

Tal questão nos faz pensar no modo como o colonialismo lusitano foi gerado muito a partir de uma dicotômica relação com o poder. Por conta de inúmeros elementos – associados à sua mítica irrealização enquanto império –, Portugal não compreenderia de todo, em decorrência de seu complexo de inferioridade em relação à Europa, a grandiloquência do discurso colonialista; porém, fez questão de se manter aferrado às glórias de um passado conquistador, naturalizando e justificando como herança expansionista suas anacrônicas explorações em África, pelas vias implacáveis do salazarismo. Ocorre que tal processo geraria, na contemporaneidade, um duplo resultado, direto e indireto, no tocante às ex-colônias, nas reconfigurações colonizador-colonizado/colonizado-colonizador, especificamente no modo como o antigo colonizador perceberia o colonizado, aquele que, mesmo liberto, carregaria consigo ainda a angústia da escravidão.

Isso tudo pode hoje se averiguar no processo de autorrepresentação do colonizador português, que sistematicamente endossaria esse problema não apenas ontológico, como pragmático, se igualmente levamos em conta as perspectivas socio-político-culturais de todos os envolvidos, e no caso desta pesquisa almejando um entendimento do ser português contemporâneo que se diz descolonizado, mas ainda se encontra mergulhado em demandas coloniais diversas. A questão que se impõe esbarra numa tentativa de se pensar um processo ferrenho de autoescuta.

Nesse ínterim, a literatura demarca um lugar profícuo em toda a experiência, haja vista não só a sua possibilidade de registro, mas na relativização de certos dogmas até então instituídos por um passado sempre presente (o passado sempre como um material de escrita, segundo a professora Gabriela Silva, em artigo já aqui referenciado); ao que parece, a novíssima geração de escritores portugueses segue fortalecendo uma visão mais reflexiva acerca dessas temporalidades, com o presente sendo a matéria de fato narrada, não tanto uma preocupação com a história pretérita. É nesse sentido que destacamos a figura autoral de Isabela Figueiredo.

E JUNTAM-SE NA CASA PORTUGUESA

Registra-se que a escritora em questão é uma retornada, que desde sempre enfrentou as adversidades de ser uma portuguesa nascida em Lourenço Marques, antiga capital de Moçambique, ex-colônia de Portugal. O fato é que hoje Isabela Figueiredo se considera portuguesa ao mesmo tempo em que acerta contas com o passado colonial que a rodeia. Na obra *Caderno de memórias coloniais* (2009), fez isso externalizando a centralidade do discurso opressor no comportamento de seu pai, colonizador encarnado na pele de um colono. A maneira como tais expedientes se traduzem em suas obras, em meio aos dilemas existenciais que permeiam sua biografia, dá o tom de sua faceta como artista. Percebe-se, ora bem, nessa interação entre vida e literatura, uma tentativa de se evidenciar uma mudança que pode (e deve) ser compartilhada por todos.

Isabela Figueiredo já se autodeclarou portuguesa em algumas entrevistas, e talvez, para muitos, fosse mais coerente a escritora se proclamar moçambicana. Todavia, quando nasce em Lourenço Marques (atual Maputo), Moçambique era um território português – no seu dizer, uma “[...] Europa construída na África” (in: OLIVEIRA, 2020). Entretanto, a escritora segue em seus discursos evidenciando uma espécie de dupla identidade, a partir dessa perspectiva eurocêntrica *imposta* em África, direcionando e, sobremaneira, formatando as experiências dos futuros apátridas-retornados, a ponto de lhes causar a dura sensação de não-pertencimento a lugar algum. Trata-se, pois, de um devir cambiante: ao mesmo tempo em que se considera, hoje, mais fortemente portuguesa, nas obras que lançou até o momento, Isabela Figueiredo resgata e tenta entender as vivências e memórias moçambicanas, numa leitura que abriria espaços, sim, para um viés decolonial. Neste momento, oportuna é a menção de um trecho reflexivo de Suely Aldir Masseder:

Para sairmos dessa cilada da episteme do conhecimento eurocêntrico-colonial, devemos implodir o mapa epistêmico, questionar os espaços privilegiados, as fronteiras, os fluxos e as direções que o estruturam dessa forma, cuja aparência é de uma lei natural. (In: HOLLANDA, 2020, p. 165).

Sintonizada a essas demandas, a autora confirma em *A gorda* todo um manancial de incursões memorialísticas que se coadunam em diálogo com a história de muitos de seus patrícios. Ao se compreender como partícipe de uma episteme colonizante e colonizada (pelo estigma colonial português), a personagem Maria Luísa, em suas interrelações com o mundo e seus pares, vê-se num jogo demarcado por inúmeras radicalizações, normativas e heterossexistas, a lhe impor ditames comportamentais na ordem de uma homogeneização do corpo, por exemplo. Nesse sentido, consoante à dimensão ocidental de perfeição corpórea a nós imposta, um olhar por sobre tais regramentos (com sua aceitação ou não) a conduz para um reconhecimento da própria corporeidade enquanto instrumento para a afirmação do já mencionado estigma do não-pertencimento que a acompanha, a começar-lhe por dentro, para logo se expandir às demais experiências:

Ainda penso como gorda. Serei sempre uma gorda. Sei que o mundo das pessoas normais não é para mim. Continuo a ter o defeito, mas não se vê tanto; tornou-se menos grave. Há momentos em que me parece ter ganhado uma nova vida, como os que passaram por experiências de quase morte, viram o túnel para o outro lado, com a atraente luz branca no final, chamando-os, mas escolheram voltar. Eu também tenho escolhido, e mesmo que já ninguém me exclua, excluo-me eu, à partida. Conheço muito bem os meus limites. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle).

Todavia, no decurso da narrativa, Maria Luísa se encontra realinhando-se a partir de uma configuração, digamos, insurgente em relação a certos paradigmas, mantenedores ainda de uma colonialidade que, à revelia de muitos, insiste em ecoar nos sítios lusos. E o que a personagem faz, além de viver experimentando e ressignificando as próprias dificuldades, é celebrar seu lugar fundador de uma identidade, que começa no âmbito

exclusivo da casa de sua mamã, mas que segue se expandindo, agigantando-se até se espriar de vez em novas e arraigadas possibilidades de um encontrar-se de fato com um chão para chamar de seu:

Situa-se na parte de trás do prédio, virado a Oriente, com porta à esquerda da entrada no apartamento, aberta na mesma parede. O compartimento acede a uma varanda fechada, transformada em marquise, da qual se avista o rio Tejo e o Mar da Palha banhando Lisboa, Barreiro, Montijo e Alcochete. De manhã, o sol incide plenamente no quarto. Na porta que o separa da marquise pedem cortinas de shantung cinzento, diminuindo a abundância da luz. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle).

Como se percebe, a configuração do espaço lá de fora penetra o lugar interno da casa, agregando a esse todo uma importância-limite, feito um ambiente *praticado*, de acordo com Michel de Certeau (2012). A evocação das imagens do Mar da Palha e rio Tejo, em todo apogeu paisagístico, ajudam, a bem da verdade, definir a própria identidade do ser português. E o que Isabela Figueiredo faz nessas incursões é valorizar não só a visão externa, mas a interna igualmente. Por seu turno, Michel Collot afirma que a paisagem “[...] não está apenas habitada, ela é vivida. A busca ou a eleição de um horizonte privilegiado pode tornar-se, assim, uma forma de busca de si mesmo. Então, o fora testemunha para o dentro” (apud ALVES, 2010, p. 207).

Em suma, quando seguimos na direção dessa casa portuguesa, reconfigurada, percebe-se o valor de cada elemento nela contido, repositórios de memórias das mais diversas, geradoras de emoções e reflexões, sonhos e realidades:

O que é feito de ti, menina? O que é isso? O que tens tu?” Sentei-me no sofá de veludo, frente à estante de pau-rosa onde se encontrava a televisão, a Lexicoteca, a História de Portugal da Alfa, alguns livros de arte da minha coleção, as fotos do meu pai, do meu tio, minhas de quando era pequena, os cinzeiros, passarinhos, esculturas de animais e cenas tribais, tudo em pau-preto, naturalmente, os jarrões de louça com flores de plástico, e na confusão emocional ouço a minha voz de outro dia dizer à mamã, “flores de plástico não são flores, é plástico”. E ouço-a responder-me, “mas dão alegria à casa, menina”. Sento-me com ela ao lado, fazendo perguntas. E choro. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle).

Este choro, enfim, e toda essa descrição, leva-nos a crer que toda essa forma como a autora reconfigura para nós as paisagens portuguesas, associadas à importância dos objetos, faz com que imaginemos em como a personagem Maria Luísa tenta existencialmente se renovar, abrindo-se ao novo, apesar de tratar ainda de coisas não *velhas*, mas do passado, como os objetos de uma casa; como a própria casa, que pode se reconstruir/ressignificar para, desse modo, tornar-se mesmo nova. Eis como essa tentativa abriria espaço para uma perspectiva decolonizada do próprio ser português, a essa altura um pouco mais situado em tais demandas, arrombando a porta dessa casa e firmando os pés para fora dela também, pertencendo a algum sítio, de fato. Em meio a esse posicionamento, o vocábulo *retornado*, inclusive, coadunar-se-ia à representação

metonímica de um outro Portugal, mantenedor de crises e mazelas existenciais, diferente desse, que ora se insurge.

A MINHA TERRA É UMA GRANDE ESTRADA

Nisso está o poder do artístico, não propriamente em criar algo a partir do nada, mas em reorganizar o que se encontra em torno ou dentro de nós, de modo a dar nova forma ao existente, por assim dizer ao alcance da mão.

Evando Nascimento. *Diários de Vincent: impressões do estrangeiro*.

Chegamos a este final convencidos de que Isabela Figueiredo integra a plêiade da chamada novíssima geração de escritores em Portugal, imprimindo em sua obra um tom de deveras reflexão e enfrentamento a certos dogmas que parte da crítica literária de lá, em especial a mais antiga, insiste em ainda dar voz, assim revelando-se autocentrada e, quase sempre, excludente.

Na contramão disso, a autora de *A gorda* segue registrando e, potencialmente, polemizando essas e outras contradições de uma cotidianidade portuguesa ainda bastante centrada no passado, mas com manifestações comportamentais e artísticas que aproximam, por agora, uma boa parte de seus escritores e leitores ao mundo da cultura pop³, por exemplo, abrindo-lhes as portas para uma benfazeja rota de colisão, diga-se, com outros lugares da Europa, bem como os EUA:

O Opel Corsa azul-escuro, comprado com a venda do Renault Chamade cinzento diplomático, deslizava pela rotunda junto ao Pingo Doce do Feijó, que na altura era ainda um vulgar cruzamento com as normais prioridades inerentes ao código da estrada, e na rádio passou "Unforgettable", cantado pela Natalie Cole, em homenagem ao pai. Unforgettable, that's what you are/ Unforgettable, though near or far. Acompanhámos o tema, cantando alto e desafinadamente, cada um puxando-a à sua maneira, o que nos fez rir mais uma vez, e também à mamã, que tinha o riso pesado. (FIGUEIREDO, 2018, arquivo Kindle).

Na literatura de Isabela Figueiredo, novíssima, portanto, ocorre a vigência de lugares-espacos-paisagens que se mesclam, muito a propósito, a incontáveis corpos identitários (seus leitores e além), coadunados que estão a objetos-memórias a sugerirem não apenas uma visão ampliada do outro que logo ali está, como também da paisagem que o circunda, construindo-o em suas epistemológicas interações. A amplitude disso tudo se verifica na urgência da transformação em curso averiguada, de um país que, aos poucos, procura caminhar forte por essa grande estrada que se abre, *ao alcance da mão*, numa premente reatualização para muitos decolonial, inscrita sob formas novas de entendimento e representação de crenças e valores, coadunados a uma premente abertura para além de

3 Em tempo: o título deste artigo é também uma provocação surgida a partir de uma livre tradução de um verso da música de Patti Smith, *Because the night*, que Isabela Figueiredo consagra criativamente no início de seu romance como uma das epígrafes sonoras. Esse fragmento adaptado da canção tem tudo a ver com a proposta de *A gorda*, com a autora fazendo coro à inelutável abertura desse Portugal contemporâneo.

um Portugal que não deve, não pode mais se pautar como fronteira.

REFERÊNCIAS

ALVES, Marcos. O futuro da literatura é o seu passado, afirma Milton Hatoum. **Notícias UFMG**. Belo Horizonte, 2021, <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/o-futuro-da-literatura-e-o-seu-passado-afirma-milton-hatoum>.

ARNAUT, Ana Paula. A insólita construção da personagem post-modernista. **Revista Abusões**. Vol. 3, no. 3, p. 7-34, Rio de Janeiro, 2016, <https://core.ac.uk/download/pdf/144051323.pdf>.

BELO, Ruy. **País Possível**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

BUESCU, Helena Carvalhão. Literatura-mundo comparada e os mundos em português. **Revista ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada**. Vol. 19, no. 32, Rio de Janeiro, 2017, <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/441/606>.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: ALVES, Ida e FEITOSA, Marcia Manir Miguel, orgs. **Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos**. Niterói: EDUFF, 2010, p. 205-217.

FIGUEIREDO, Isabela. **A gorda**. São Paulo: Todavia, 2018.

_____. **Caderno de memórias coloniais**. São Paulo: Todavia, 2018.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

MASSEDER, Suely Aldir. A pesquisadora encarnada: uma trajetória decolonial na construção do saber científico blasfêmico. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de, org. **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 154-171.

LIMA, Isabel Pires de. Traços pós-modernos na ficção portuguesa actual. **Semear – Revista da Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses**. No. 4, p. 2-38, Rio de Janeiro: NAU, 2000, http://www.letras.pucRio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_02.html.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Nós como Futuro**. Fotografias de Jorge Molder. Lisboa. Assírio & Alvim: 1997.

NASCIMENTO, Evando. **Diários de Vincent**: impressões do estrangeiro. Rio de Janeiro: Circuito, 2021.

OLIVEIRA, André. Racismo e opressão sob a ótica de Isabela Figueiredo. **Fronteiras do pensamento**. Porto Alegre, 2020, <https://www.fronteiras.com/entrevistas/racismo-e-a-colonizacao-sob-a-otica-de-isabela-figueiredo>.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Lisboa: Caminho, 2012.

REMÉDIO, Maria Luiza Ritzel. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Edições UFSM, 1986.

SILVA, Gabriela. A novíssima literatura portuguesa: novas identidades de escrita. **Revista Desassossego**. Vol. 16, p. 6-21, São Paulo, 2016, <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/download/122430/125551>.

SANTOS, Boaventura de Sousa. O colonialismo insidioso. **Público**. Lisboa, 2018, <https://www.publico.pt/2018/03/30/sociedade/opinioao/o-colonialismo-insidioso-1808254>.

_____. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. **O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)**. Porto: Edições Afrontamento, 1992.

TROPICÁLIA NEGRA: AMÉRICA LATINA, TRADIÇÃO, MODERNIDADE E INTERCULTURALIDADE CRÍTICA PERCEBIDAS NO MOVIMENTO TROPICÁLIA

Data de submissão: 11/12/2022

Data de aceite: 02/01/2023

Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira

Universidade Federal de Goiás

Goiânia-GO

<http://lattes.cnpq.br/8978913225703213>

RESUMO: Tendo como suporte para a reflexão deste artigo as aulas da disciplina Interculturalidade Crítica, Transdisciplinaridade e Metodologias Decoloniais, ministradas pelo professor Dr. Elias Nazareno no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, e também uma pesquisa de doutorado em andamento desenvolvida no Programa citado, o presente artigo tem por objetivo, partindo da compreensão de interculturalidade crítica, discutir a relação da tradição com a modernidade percebida no movimento Tropicália ou Tropicalismo e seu diálogo com a América Latina e com a realidade brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Interculturalidade Crítica. Tradição. Modernidade. América Latina.

**TITLE OF THE PAPER IN ENGLISH:
BLACK TROPICÁLIA: LATIN
AMERICA, TRADITION, MODERNITY
AND CRITICAL INTERCULTURALITY
PERCEIVED IN THE TROPICÁLIA**

ABSTRACT: Having as support for the reflection of this article the classes of the discipline Critical Interculturality, Transdisciplinarity and Decolonial Methodologies, taught by teacher Dr. Elias Nazareno in the Graduate Program in History at the Federal University of Goiás, as well as a doctoral research in progress developed in the quoted course, this article aims to, starting from the understanding of critical interculturality, discuss the relationship between tradition and perceived modernity in the Tropicália or Tropicalismo and its dialogue with Latin America and the Brazilian reality.

KEYWORDS: Critical Interculturality. Tradition. Modernity. Latin America.

Vem de Pixinguinha a Jorge Ben
Pousem Djavans
Wilson Batista, Jorge Veiga
Carlos Lyra e o imenso Milton
Nascimento
(Caetano Veloso)

1 | INTRODUÇÃO

Sabe-se com Vargas (2007) que a unidade música-letra, que é a canção popular, é um objeto cultural de “alta porosidade” e extrema capacidade de absorção e tradução de informações a partir dos contatos que se dão nas cidades desde o início do século XX” (VARGAS, 2007, p. 91). Nesse entendimento, o cultivo da diversidade que caracterizou o movimento Tropicália pode ser analisado a princípio como reflexo do contexto global da época no qual o movimento ocorreu – anos finais da década de 1960/início da década de 1970 -, período esse marcado por encontros culturais mais acirrados decorrentes do aprimoramento da tecnologia e dos meios de comunicação, e de um capital que “nunca permitiu que suas aspirações fossem determinadas por fronteiras nacionais” (WALLERSTEIN, 1979, p.19 *apud* HALL, 2014, p. 39), que é “um processo e não uma ‘coisa’” (HARVEY, 2013), e que torna os bens culturais mola propulsora de consumo¹. Quando se escuta as gravações dos discos Tropicália ou Panis et Circensis (1968), disco manifesto do movimento Tropicália, Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (1967), dos The Beatles, e Pet Sounds (1966), da banda The Beach Boys, comparando-as, percebe-se grande semelhança estilística na sonoridade, pautada pela diversidade, que certifica que no período em questão os encontros culturais estão mais acentuados. Nota-se, porém, que no disco dos Tropicalistas o caráter de diversidade apresentado sobressai.

Ciente de que os encontros culturais ficaram mais acirrados a partir desse marco temporal da modernidade - meados da década de 1970 -, este artigo contraria a ideia de um contexto global, de elementos globais comuns, pois tal tende a uma homogeneização, que é excludente. Aparentemente democrático, sabe-se bem que o mundo do bem-estar capitalista não pode ser globalizado; o da miséria sim. Considerando isso, reflete-se então a América Latina e o Brasil a partir de suas práticas culturais, sabendo que suas realidades, cercadas de desigualdade social, têm origem em seus processos de colonização e constituição de nação.

Ocorre então que os encontros culturais são mais significativos, intensos e constantes na América Latina. Canclini (2011) descreve que isso se deve, dentre outras

1 Tal foi concebido em uma dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, intitulada “Sonoridades do Cenário Brasileiro Pós-Moderno e Sonoridades Tropicalistas: suas relações, diversidade, tempo múltiplo e processos identitários”. Considerou-se na pesquisa que a modernidade é a história do tempo, “é o tempo em que o tempo tem uma história” (BAUMAN, 2001, p.40). Concebeu-se que, com a ideia de progresso, a modernidade teve como principal objetivo a conquista de espaços e territórios, que por sua vez, no ímpeto de primeiro chegar e sempre chegar, condicionou um processo de aceleração (e colonização!). Mesmo que na pesquisa atual, de doutorado, não haja mais concordância com alguns conceitos utilizados como pós-modernidade (pois, havendo-a, há de se esperar uma pós-pós-modernidade?), é relevante considerar esse processo de aceleração quando se observa as introduções das canções brasileiras em suas respectivas épocas. Percebe-se que no decorrer do tempo tem havido nas gravações, em sua maioria, um encurtamento das introduções. Fato esse pode ser visto comparando duas gravações de tempos distintos: as canções Eu Sonhei Que Tu Estavas Tão Linda, composição de Lamartine Babo (1904-1963) e Francisco Mattoso (1913-1941), registrada na voz de Francisco Alves (1898 – 1952) ou Chico Viola, como ficou conhecido o artista, e Meu Coco, composição de Caetano Veloso, registrada pelo cantor no ano de 2021 no disco homônimo. A introdução da canção cantada por Francisco Alves tem aproximadamente um minuto e vinte segundos, e a de Meu Coco, de Caetano Veloso, tem apenas dois segundos. Assunto de uma discussão posterior, questiona-se: a pressa de chegar, instituída pela modernidade, estaria também implicada na redução do tempo das introduções das canções?

particularidades, ao cultivo da tradição e ao convívio e relação de elementos da tradição com elementos da modernidade e elementos “globais”. O autor também observa que no espaço de produções culturais latino-americanas, o cultivo da tradição, da forma como se apresenta, tem a ver com as diferenças do desenvolvimento do capitalismo local, sobretudo no referente às condições econômicas, tecnológicas e midiáticas apresentadas, que condicionam um constante “entrar e sair da modernidade”. No decorrer deste artigo se verá que, onde há mais desigualdades, maior será o cultivo da tradição. A condição peculiar latino-americana de investir no cultivo da tradição em suas práticas culturais, afirmando-a de forma constante, também aponta para uma circunstância que não deixa de evidenciar lutas de representações, circunstâncias essas que estão relacionadas aos “poderes oblíquos” que se revelam em situações nas quais se negocia e se entra em conflito com a diferença (CANCLINI, 2011).

Neste artigo acredita-se que os diálogos estabelecidos por esses “poderes oblíquos”, revelados nessas situações, são de conflito e não de entendimento, e determinam a maior diversidade das práticas culturais latino-americanas.

Em tanto enxerga-se uma postura de enfrentamento, uma proposta intercultural, uma interculturalidade. Quase sinônimo de decolonialidade, a interculturalidade quando assim percebida é crítica, pois se deixa interpelar pelos sentidos das ações e pelos significados constituídos naquele contexto do outro (PIMENTEL DA SILVA, 2017), difere de uma interculturalidade de corte funcional e contraria outros termos como o multiculturalismo. Catherine Walsh (2009), apresentando o conceito, pontua que a partir da perspectiva da “colonialidade”, para a compreensão da complexa conjuntura cultural do cenário atual, é preciso considerar de forma mais específica, “a operação do multiculturalismo neoliberal e uma interculturalidade de corte funcional como dispositivos de poder que permitem a permanência e o fortalecimento das estruturas sociais estabelecidas e sua matriz colonial” (WALSH, 2009, p. 13). A autora ainda afirma, com Zizek (1998), que

No capitalismo global da atualidade, opera uma lógica multicultural que incorpora a diferença, na medida em que a neutraliza e a esvazia de seu significado efetivo. Nesse sentido, o reconhecimento e respeito à diversidade cultural se convertem em uma nova estratégia de dominação que ofusca e mantém, ao mesmo tempo, a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo e sua ferramenta conceitual, a interculturalidade “funcional”, entendida de forma integracionista. (ZIZEK, 1998, *apud* WALSH, 2009, p. 16).

Com o discorrido, ao se falar de tradição, chama a atenção a composição étnica latino-americana e brasileira, que não pode ser facilmente resumida pela interação de europeus com indígenas e africanos, como propõe alguns teóricos que abordam o assunto e deixam transparecer que houve e há uma convivência afetiva das diferenças. A propósito, sabe-se que no Brasil, no início da colonização, existiam aproximadamente 1300 povos, cada um com sua língua, conhecimentos e diferentes maneiras de estar e ler o mundo. Ainda mais,

estima-se que das costas da África para a Bahia, entre 1550 e 1850, foram trazidos cerca de 1.200.000 africanos, dos quais 350.000 provinham do hemisfério sul, Congo e Angola e 850.000 do hemisfério norte, golfos do Benim e de Biafra (TINHORÃO, 1999 *apud* CORTE REAL, 2006, p. 41). Diante do cenário apresentado, de colonização e escravização, pois um prescinde do outro, ressalta-se o porquê de ser impossível falar de “trocas”, “diálogos” e “convivências afetivas”. Houve, há e haverá conflitos! Dos europeus colonizadores tem-se conhecimento, até mesmo porque as práticas culturais dominantes intentam e tendem em prevalecer, mas quanto aos indígenas e africanos que foram descritos, questiona-se: quais? Onde estão as suas práticas culturais que se sabe que, para continuarem a existir, tiveram que se mostrar insubmissas frente à tentativa de apagamento?

A escuta e a análise das canções tropicalistas revelam que em sua diversidade a tradição que predomina é a de origem africana (capoeira, baião, banda de pífanos de caruaru, entre outras). Isso possivelmente decorre da tentativa de apagamento do histórico de escravização brasileira, pois havendo maior tentativa de esquecimento, maior será a insistência em existir, portanto, maior força de resistência será manifesta, nesse caso, pela tradição. Visando uma homogeneização ou pacificação, que novamente se traduz por tentativa de apagamento, também maior será a apropriação e/ou forjar da tradição pelas classes dominantes em benefício próprio. A pretensa “uniformidade” étnica nacional em forma de “um só povo”, brasileiro, atesta isso e esconde uma estratificação que, além do distanciamento racial, aponta para o distanciamento social (RIBEIRO, 2015). Torna-se até redundante então falar do encontro da tradição com a modernidade pois, para existir a tradição, tem que haver a modernidade, e não existe **colonialidade** sem modernidade e vice-versa.

Desse modo, cercada de conflitos silenciosos e silenciados (tradição negra), percebe-se o porquê da intraduzibilidade da canção tropicalista. Nem toda prática cultural latino-americana é e será facilmente traduzida. Naves (2010), ao retratar o movimento Tropicália e sua canção observa que “é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais” (NAVES, 2010, p. 97).

Conforme ressaltado pelo docente da disciplina, Dr. Elias Nazareno, em aula, com Walter Mignolo pode-se afirmar que só consegue entender a interculturalidade – mais que um conceito, uma postura - quem vive a partir da fenda colonial. Para tanto é preciso saber falar a “linguagem da fresta” (ARAÚJO, 2013), onde “tudo aquilo que o malandro pronuncia, e o otário silencia, toda festa que se dá ou não se dá, passa pela fresta da cesta e resta a vida” (CAETANO VELOSO). Catherine Walsh (2017), contrapondo outros modos de pensar e atuar ao dominante, reconhece ainda que é nas rachaduras do chão e em seus arredores que nascem, crescem e moram as pequenas esperanças. Desses locais outros, periféricos, rebeldes, desafiadores, não convencionais, que não deviam existir, que insistem em desafiar o **concreto**, surge a vida, que neles passa a habitar e de lá a se posicionar politicamente, eticamente, epistemicamente e estrategicamente. “En las fisuras

de abajo (...), se construyen y caminan formas de estar-hacer-ser-sentir-pensar-saber-vivir muy otras”, diz Walsh (WALSH, 2017, p. 31). Assim, pensa-se: as práticas culturais latino-americanas e brasileiras, tal como apresentadas ao mundo ocidental, são fantásticas? Mágicas? Ou apenas refletem **realidades**?!

21 AMÉRICA LATINA E BRASIL: REALISMO MÁGICO, FANTÁSTICO OU REALIDADE?

Como visto no tópico anterior, as práticas culturais latino-americanas são pautadas por uma diversidade decorrente do cultivo acentuado da tradição, o que leva por vezes a serem denominadas de exóticas, fantásticas ou mágicas. O escritor Gabriel Garcia Márquez (1927-2014) reagia ao conceito em suas entrevistas dizendo que “é só realismo. A realidade que é mágica. Não invento nada. Não há uma linha nos meus livros que não seja realidade. Não tenho imaginação”.

Reflete-se neste artigo que a América Latina é triste. O Brasil é triste. Nossa história é triste. A escuta das canções brasileiras leva a crer nisso. As histórias de amor quando nelas relatadas são de amores que não deram certo, diferente das letras das canções americanas, que descrevem amores concluídos. As canções de carnaval, festa dionisíaca que celebra a alegria, por sua vez têm também por temática histórias não alegres². Com Oswald de Andrade pode-se então afirmar, partindo dessa observação, que o Brasil é triste, pois “a alegria é a prova dos nove”. Decorre que “somos mulatos, híbridos e mamelucos, e muito mais cafuzos do que tudo mais, o português é um negro dentre as euro línguas, superaremos câimbras, furúnculos, ínguas” (CAETANO VELOSO, 2021). Somos?

Se pensarmos com Quijano (2005) que a ideia de raça, “em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América”, que “talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados” e “produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras” (QUIJANO, 2005, p. 117), sim. Aliás, somos *barroco*! A América Latina é barroca, angular em suas diferenças trágicas. Somos díspares, *barroco* composto de gentes ibéricas, conquistadores outrora conquistados, negros e indígenas escravizados. No mundo moderno colonizador, as nações tidas como “germinais”, tal como foi Roma no passado, foram os Iberos, Ingleses e os Russos (RIBEIRO, 2015). Somos herança colonial dos primeiros que, antes sujeitos ao poderio milenar Árabe, trataram em um primeiro momento de se livrar dessa ocupação, expulsando também de seu território o contingente judeu. Em um segundo movimento, se expandiram pelos mares, lançando-se em guerras de conquistas sobre povos da África, Ásia e principalmente das Américas. A causa primeira dessa expansão ultramarina, segundo Ribeiro (2015), foi a precoce unificação nacional de

2 Interessante discussão apresentada no programa Roda Viva da TV Cultura exibido em 20 de dezembro de 2021, cujo entrevistado foi o cantor e compositor Caetano Veloso.

Portugal e Espanha, amparada por toda uma revolução tecnológica³, que lhes deu acesso ao mundo inteiro. Assim, “libertos da ocupação sarracena, dirimidos dos poderios locais da nobreza feudal, os iberos emergiram em cada área um Estado nacional” (RIBEIRO, 2015, p. 52).

Essas gentes ibéricas não reconheceram nos indígenas, povos nativos, outro direito a não ser o de se multiplicarem em braços postos a seus serviços, o que também mais tarde se estenderá aos negros escravizados. Diferente dos ingleses, de tolerância soberba e orgulhosa “dos que se sabem diferentes e assim querem permanecer”, os iberos manifestaram uma “tolerância opressiva, de quem quer conviver reinando sobre os corpos e as almas dos cativos, índios e pretos, que só podem conceber como os que deverão ser, amanhã, seus equivalentes, porque toda a diferença lhe é intolerável” (RIBEIRO, 2015, p. 54). Foi nesse processo colonizador que se constituiu o povo latino-americano. Pergunta-se então: de que forma se aproxima ou distancia a colonização brasileira dos outros processos de colonização da América Latina?

“O português é um negro dentre as euro línguas”, canta Caetano Veloso na canção Meu Coco. O Brasil é o único país da América Latina a ter o português como língua oficial, o que já o difere de outros países colonizados, nos quais vigora o espanhol. Bosi (1992) critica alguns autores como Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, e suas respectivas obras, Raízes do Brasil, Casa-grande & Senzala e Sobrados e Mucambos, que de forma complacente leem a História da colonização brasileira a partir de determinantes psicológicos, legando à forma de colonização realizada pelos portugueses uma herança de *traços típicos* que se “tornaram brasileiros” tais como

O individualismo, qualificado como *exaltação extrema da personalidade*, o espírito aventureiro (daí a ética da aventura oposta à ética do trabalho), o *nosso natural inquieto e desordenado*, a cordialidade, o sentimentalismo sensual, que se exerce sem peias no que Gilberto Freyre classifica de patriarcalismo polígamo, a plasticidade social, a versatilidade, a tendência à mestiçagem (que já viria dos cruzamentos com mouros) intensificada pela carência de orgulho racial, atributo que comparece nas caracterizações de ambos os estudiosos (BOSI, 1992, p. 27).

Ocorre que ambos os autores citados por Bosi (1992), olhando o Brasil da *casa-grande*, e não da *senzala*, não buscaram entender o outro; não se ativeram em buscar compreender os sentidos que as ações assumem no contexto de seus respectivos padrões culturais (FLEURY, 2003 *apud* PIMENTEL DA SILVA, 2017).

Assim, a ideia de formação de um povo nação brasileiro, unido e pacífico, é confrontada. Enquanto na Europa houve estruturação de classes opostas, conjugadas à necessidade de sobrevivência e progresso, no Brasil o que se presenciou foi o trabalho escravo atendendo a propósitos mercantis alheios a ele, recrutado por processos violentos

³ Cabe lembrar que a revolução tecnológica-mercantil foi gerada primeiramente no mundo árabe e no mundo oriental, sendo posteriormente acolhida pelos portugueses e espanhóis.

de ordenação e repressão.

Portanto, a formação colonial brasileira pode ser em um instante resumida em tráfico e senzala, monopólio e monocultura. Pode-se dizer que esteve vinculada:

Economicamente, aos interesses dos mercadores de escravos, de açúcar, de ouro; politicamente, ao absolutismo reinol e ao mandonismo rural, que engendrou um estilo de convivência patriarcal e estamental entre os poderosos, escravista ou dependente entre os subalternos (BOSI, 1992, p. 25).

Ao molde liberal-escravista⁴, às avessas, comum também ao Sul algodoeiro e Antilhas canavieiras, de sangue e suor cativo e não espoliação do *proletariado*, foi formatado o processo de colonização brasileira. Ou seja, um processo colonizador que acionou ou reinventou regimes arcaicos de trabalho – extermínio e escravidão – nas áreas de maior interesse econômico. Cabe destacar que a cultura popular, que pode ser traduzida como formas de existência outras que não a dominante, desde esse processo passa a ser constantemente reelaborada em negociações de conflito; subsistindo, enfrentando, sendo forjada ou apropriada. Nesse aspecto é revelada a canção popular brasileira. Sendo a canção uma prática oral, reproduzida comumente de forma oral, repetida nos bares, concertos e ambientes familiares e informais, facilmente guardada na memória⁵, pode-se afirmar com Napolitano (2007) que a música popular é um repertório de memória coletiva, e também “depositária da cultura popular oral”. Em seu caráter de oralidade, cabe relacioná-la ao que propõe Michael Pollak (1989). que diz que:

ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à “memória oficial”, no caso a memória nacional (POLLAK, 1989, p.4).

Pollack (1989) ainda afirma que a “memória coletiva subterrânea” é zelosa em guardar suas lembranças em estruturas de comunicação informal. A propósito, “a arte que vive sob o limiar da escrita parece sobreviver *fora da História* ou, pelo menos, fora do ritmo da história ideológica da Europa Ocidental que, por sua vez, reflete com nitidez na vida mental das classes dominantes da Colônia” (BOSI, 1992, p.57).

No apresentado percebe-se que o termo popular se mistura ao conceito de tradição. É mais fácil entendê-los relacionando-os ao substrato sobrevivente, reagente, insurgente, recorrente, que insiste. Ainda na colonização instaurou-se um problema, que é o de “cruzamento de culturas”, conforme Bosi (1992) o denomina, ou “poderes oblíquos”, de acordo com Canclini (2011). O primeiro fala de “formas simbólicas de fronteiras” e o segundo apresenta as “situações nas quais se negocia”. Culto e popular, tradição e

4 Ainda que, conforme sintetiza de forma cortante Eric Hobsbawn (1986), “o liberalismo e a democracia pareciam mais adversários que aliados; o tríplice slogan da Revolução Francesa – liberdade, igualdade e fraternidade – expressava melhor uma contradição que uma combinação (HOBBSAWN, 1986 *apud* BOSI, 1992, p. 204).

5 Afinal, não é comum notar pessoas lendo a letra de uma canção ao cantá-la ou mesmo escrevendo a letra com fins de registro na memória. É essa a referência oral apontada neste trabalho.

modernidade, colonizador e colonizado. Marilene Chauí (1986) coloca que no Brasil, o popular é encarado “ora como ignorância, ora como saber autêntico, ora como atraso, ora como fonte de emancipação” Cabe então, considerá-lo “ambíguo, tecido de ignorância e saber, de atraso e desejo de emancipação, capaz de conformismo ao resistir, capaz de resistência ao se conformar” (CHAUÍ, 1986, p. 123). O interessante é saber que os “traços, linhas, cores, **pontos de dança, ritmos, frases melódicas, ecos, versos inteiros ou estribilhos**, motivos de abertura, de gancho e de fecho voltam, de fato, na maioria das criações populares” (BOSI, 1992, p. 52, grifo meu), o que comprova que o popular e/ou a tradição em sua recorrência, insistem em não se deixar apagar!

Estando mais presentes na música popular brasileira os substratos negros que os indígenas, questiona-se: porquê?

Na tentativa violenta de constituir a nação, firmou-se um pensamento de que o indígena não mais existia. Quanto ao negro, foi ignorado. Havendo a necessidade de apagamento da situação escravocrata, os negros no Brasil ficaram invisíveis. Quando o Estado brasileiro, na pessoa do monarca D. Pedro II, após a delimitação do território, foi organizar a nação, pensou-a “branca, ocidental e cristalina”⁶ (NAZARENO, 2008, p. 177). Após mais ou menos trezentos e cinquenta anos de escravidão, caberiam no processo de branqueamento da sociedade os indígenas, mas não os negros! “Em realidade, los negros no fueron olvidados, pues para olvidarse hay que pensarlo primero; los negros fueron borrados de la historia como si jamás hubieran existido. La esclavitud fuera una mácula que tendría que ser quitada de la historia de Brasil” (NAZARENO, 2008, p. 177).

Por outro lado, cabe ressaltar que foi a invisibilidade dos afro-brasileiros que lhes garantiu a existência e fez com que a sua cultura permanecesse viva. No exílio social, esquecidos, a sua forma de ler o mundo, através de suas danças, músicas, comidas, sexualidade, epistemes, não foi apagada. O mesmo não ocorreu com os indígenas, que tiveram uma atenção “desastrosa”, por parte do Estado (NAZARENO, 2008).

Assim tem-se nítida a resposta da questão levantada, que é a da recorrência da tradição africana na música popular brasileira.

Quando de sua visita à cidade de Salvador, em 1850, o escocês Alexander Marjoribanks observou que os negros escravizados estavam sempre cantando. Deixou em registro que “os escravos parecem a raça mais feliz que se pode imaginar” (GRANATO, 2021, p. 42). Esqueceu ele de que

O labor simbólico de uma sociedade pode revelar o negativo do trabalho forçado e procura de formas novas e mais livres de existência. Os ritos populares, a música (...) produzidos nos tempos coloniais nos dão signos ou acenos dessa condição anelada. Em algumas manifestações é possível não só reconhecer o lastro do passado como entrever as esperanças do futuro que agem por entre os anéis de uma cadeia cerrada (BOSI, 1992, p. 30).

6 O autor citado comenta que D. Pedro II, com o objetivo de conferir uma ideia de nação, criou os Institutos Históricos e Geográficos do Brasil em cada uma das regiões do país. Dessa forma, as regiões teriam condições de oferecer informações sobre os seus diversos aspectos de vida (NAZARENO, 2008).

Esqueceu ele de que aquilo se tornaria um dia o gênero samba!

31 EU TÔ TE EXPLICANDO PRA TE CONFUNDIR, EU TÔ TE CONFUNDINDO PRA TE ESCLARECER: TROPICÁLIA, INTERCULTURALIDADE CRÍTICA E TRADIÇÃO

Quando se conceitua o movimento Tropicália ou Tropicalismo, fala-se em um movimento cultural brasileiro amplo, que junto a outras manifestações artísticas, buscou pensar o Brasil através da canção popular. Ocorrido no cenário artístico brasileiro da década de 1960, com o lançamento de um disco-manifesto em 1968 - *Tropicália ou Panis et Circencis* -, o movimento Tropicália esteve diretamente relacionado ao momento histórico dos anos finais da década de 1960; um período de acirramentos políticos, por conta da ditadura civil-militar⁷, e fortes ebulições culturais (PAIANO, 1996). Sendo a canção uma das forças motrizes dos debates, os músicos participantes do movimento criticaram a arte e a cultura brasileiras do período, e estabeleceram diálogos com as linguagens verbais, cênicas e visuais (NAVES, 2001). Além de músicos e grupos populares como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e Os Mutantes, participaram também do movimento poetas (Torquato Neto e Capinam), músicos de formação erudita (Rogério Duprat e Júlio Medaglia) e artistas plásticos (Rogério Duarte). Sendo assim, cabe ressaltar o caráter aglutinador do movimento, ou seja, de absorção de vários e diversos elementos culturais, de diferentes épocas, refletido na diversidade sonoro-musical acentuada das canções, diversidade essa pautada no experimentalismo, nos quais gêneros e estilos diferentes convergem entre si.

Gilberto Gil, em entrevista ao documentário brasileiro *Uma noite em 67*, produção de Renato Terra e Ricardo Calil, discorrendo acerca da diversidade sonora da canção tropicalista, afirma:

(...) fazer os cultivares híbridos, misturar as coisas para dar plantas novas, misturar laranja com mamão, o abacateiro que amanhecerá tomate e anoitecerá mamão que eu vim a fazer no Refazenda, essa ideia de Refazenda já estava ali naquilo tudo, era os Beatles e Luís Gonzaga, era os Rolling Stones e Jorge Bem Jor, era a banda de pífaros de Caruaru e o Jefferson Airplane (GIL, 2010).

Mas chama a atenção, quanto ao caráter estilístico da canção tropicalista, a forma na qual a sua diversidade foi pensada. Sua pluralidade intencional, ao promover o diálogo entre os diferentes - gêneros, estilos, tradição, modernidade -, reconhece-os tal como são em seus contextos, sem hierarquizá-los nem dicotomizá-los, e revela um processo

⁷ Salta aos olhos que o cenário político no qual a Tropicália está inserida; um cenário de ditadura civil-militar, consolidada com um golpe de Estado instaurado em 1964, possui semelhança com outros contextos políticos, também de ditaduras, que se espalharam pela América Latina na segunda metade do século XX. Cita-se no mesmo período ou próximo a ele como exemplos, o Paraguai, em ditadura desde 1954, instaurada pelo general Alfredo Stroessner, a Bolívia, Peru e Argentina, na década de 1960, o Chile e o Uruguai, na década de 1970. Ribeiro (2015) aponta que as ditaduras na América Latina são “as classes dominantes se precavendo de insurreições”. São de fato “revoluções preventivas” (RIBEIRO, 2015, p. 21).

contrário àquele no qual vinha sendo formatada a canção popular brasileira⁸. A proposta do movimento Tropicália foi a de rescindir com uma pretensa coerência interna de um discurso nacional-popular. Mesmo reconhecida como representante da canção oficial, canonizada como a legítima música popular brasileira, sua proposta veio diferir daquilo que vinha sendo institucionalizado. Era outra: a de desnudar o discurso nacional-popular como um elemento ideológico e estético, entre outros. A propósito,

Na visão de Caetano e outros críticos, ao ser submetida ao mercado, esta cultura política deixava de funcionar como uma ideologia emancipadora para se transformar numa ideologia conservadora que, ao ser consumida, **ajudava a mascarar as contradições internas das categorias tomadas como absolutas: a “nação” e o “povo”, para ele categorias cerceadoras da liberdade de criação e mistificadoras da crítica cultural** (NAPOLITANO, 2007, p. 132, grifo meu).

Entende-se, portanto, que a tradição como vista no tópico anterior, como resistência, a partir de “negociações”, aqui compreendida em mais conflitos que entendimentos, pode ser também apropriada na constituição de uma outra tradição, essa forjada, canonizada, servida ao gosto da classe média e/ou elite. Nesse aspecto, de caráter educativo, de pensar e instituir um modo de ser e até mesmo impô-lo através de uma prática cultural – a canção popular –, se revela um processo de imposição. Assim, gêneros de origem africana como o samba, mesmo “sem saber” a que se serviriam, ainda como frutos de resistência, foram utilizados para forjar a construção de uma música popular brasileira.

Interessante ainda é pensar, nesse sentido, que nessa última tradição, forjada e criada, se reconhece uma interculturalidade de corte funcional e não crítica (PIMENTEL DA SILVA, 2017). Representando um discurso oficial, o diálogo proposto serve apenas como estratégia para dar continuidade ao que se instituiu como hegemônico. Como se verá na conclusão deste artigo, a Tropicália, mesmo buscando pensar o Brasil pela canção popular, contrapôs esse projeto de canção, trazendo o distante, “exótico”, diferente, para perto, reconhecendo-o não mais apenas como material a ser utilizado.

4 | CONCLUSÃO

Assim, a proposta estilística da Tropicália, como uma postura, condiz a uma proposta de interculturalidade crítica. O cantor Belchior, participando em 1974 do programa MPB Especial, da TV Cultura, fala da importância do movimento Tropicália “em deflagrar coisas”. Enfatiza a atitude dos tropicalistas de se posicionar frente à ideia de canção brasileira que vinha sendo formatada, que mais tarde viria a se firmar na sigla MPB⁹. Mostrando

8 Uma “canção oficial”, canonizada, servida ao gosto da classe média branca e/ou elite. Napolitano (2007) descreve que essa canção, sendo formatada, “não aconteceu apenas como um conjunto de eventos históricos, mas também como narrativa desses eventos, perpetuada pela memória e pela história, que os articulou e rearticulou como se fossem expressão de “tempos fortes” e “tempos fracos” da história. Expressão de síncope de ideias dando ritmo e fluidez à passagem do tempo e construindo um enredo vivo, aberto e imprevisível, sujeito a revisões ideológicas, reavaliações estéticas e novas configurações de passado e futuro” (NAPOLITANO, 2007, p. 7).

9 Acrescenta-se com Napolitano (2007), que a MPB pode ser melhor definida como uma “instituição sociocultural,

preferência pela nomenclatura Tropicália e não Tropicalismo, que segundo o cantor melhor se relaciona à proposta do movimento, que era a de refletir “toda a loucura colorida dos trópicos, dos tristes trópicos”, Belchior destaca que todos os cantores nordestinos do interior do Ceará de seu grupo – Roger, Augusto, Ednardo, entre outros -, tinham em comum com a Tropicália a consciência certa de que a província, neste caso, o Nordeste, necessitava de outra espécie de cultura, “uma cultura que *desprovincializasse*, uma cultura que abrisse mais, e que se desvinculasse da tradição”. Ainda de acordo com Belchior, os tropicalistas e os artistas nordestinos compreendiam a arte “como uma coisa que não pode obedecer a nenhum cânone, nem que seja de beleza mesmo”. Ou seja, a tradição não era mais reconhecida como material exótico, mas algo de igual valor a The Beatles, Rolling Stones, Jefferson Airplane. A ruptura com o cânone estabelecido como música popular brasileira foi tamanha que desde então os movimentos musicais cessaram. A interculturalidade também está refletida quando se pensa que a tradição relacionada à Tropicália é em sua maioria de origem africana (capoeira, baião, samba, banda de pífanos de caruaru, entre outras). Seria intencional, da parte dos tropicalistas, cultivar essa tradição? Ou estaria sua presença marcante, já como forma de substrato, reagente, resistência, relacionada ao local no qual a Tropicália foi concebida, a Bahia?! Cabe lembrar que os negros foram esquecidos na constituição do país; Salvador, capital da Bahia, é a cidade fora do continente africano com o maior contingente de negros do mundo; e os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, deflagradores do movimento, são baianos.

Fato é que, após o desbunde tropicalista, não se teve mais no país, formatado ao gosto da classe média, branca, algum movimento musical. É curioso quando se nota que as bibliografias, ao discorrerem sobre a música popular brasileira, não excluindo delas dissertações e teses, em sua maioria pautam os gêneros por uma ordem cronológica na qual vêm em sequência o samba, a bossa-nova, a Tropicália e a MPB. Da MPB em diante não se diz nada e não há prosseguimento; os grandes “momentos” musicais cessaram! Gêneros musicais só aqueles de “periferia” (em relação a que?), tais como o Funk, Pisadinha, etc. Não é de surpreender quando, de forma contumaz, se escuta da classe média intelectualizada do Brasil a frase: “não se faz mais músicas como antigamente!”

REFERÊNCIAS

ALVES, Francisco. Eu sonhei que tu estavas tão linda – Francisco Alves – W/Translation. Youtube, 22 ago. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mO2GB_vTf2I&list=RDEM_hCC5EiYc8GToktIDUAJ6zA&index=1>. Acesso em: 01de jan. 2022.

ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu Não Sou Cachorro Não: música popular cafona e ditadura militar*. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

depositária de uma tradição e de um conjunto de cânones estéticos e valores ideológicos”. (NAPOLITANO, 2007, p.6).

BEATLES, The. *The Beatles – Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (Full Album)*. Youtube, 8 dez. 2020. Disponível em: < <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3PhWT10BW3VDM5IcVodrdUpVIhU8f7Z->>. Acesso em 13 jan. 2022.

BELCHIOR, Antônio Carlos Gomes. *Belchior – MPB Especial (02/10/1974)*. Youtube, 05 nov. 2016. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

CORTE REAL, Márcio Penna. *As Musicalidades das Rodas de Capoeira (s): diálogos interculturais, campo e atuação de educadores*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina, 2006.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOYS, The Beach. *The Beach Boys – Pet Sounds (Full Album) 1966*. Youtube, 7 out. 2020. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Mh_yhTyae08>. Acesso em 12 jan. 2022.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e sair da Modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1986.

CRISTINA, Tereza et al. *Tereza Cristina, Caetano Veloso – Festa Imodesta (Ao Vivo)*. Youtube, 06 dez. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0v6akyE6Uxs>>. Acesso em: 13 jan. 2022.

DUNCAN, Zelia. “*A alegria é a prova dos nove*”. Piauí, SP, 15 de jun. de 2011. Disponível em: < <https://piaui.folha.uol.com.br/a-alegria-e-a-prova-dos-nove/>>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GABRIEL García Márquez revelou para o mundo o realismo fantástico. Bom dia Brasil. Disponível em: < <http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2014/04/gabriel-garcia-marquez-revelou-para-o-mundo-o-realismo-fantastico.html>>. Acesso em: 13 jan. 2022.

GIL, Gilberto et al. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Youtube, 16 nov. 2021. Disponível em:<<https://www.youtube.com/playlist?list=PL1n9WCjA7Kz6S5hnYGHfx5sVuLFGuaT3C>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

GIL, Gilberto. In: TERRA, Renato e CALIL, Ricardo, diretores. *Uma Noite em 67*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_pethu9seDU>. Acesso em: 01 jan. 2022.

GRANATO, Fernando. *Bahia de Todos os Negros: as rebeliões escravas do século XIX*. 1. Ed. Rio de Janeiro: História Real, 2021.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. 24ªEd. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. RJ: Civilização Brasileira, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *A Síncope das Ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAZARENO, Elias. *El Bilingüismo em la Construcción de la Nación Brasileña*. In: Alternativas em Educación Intercultural. El caso de América Latina: la educación intercultural y bilingüe. Fidel Molina (ed.). Centre de Cooperació Internacional de la Universitat de Lleida. Lleida: deParís edicions, 2008.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao Vento no Coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PIMENTEL DA SILVA, Maria do Socorro. *A Pedagogia da Retomada: decolonização de saberes*. Articulando e Construindo Saberes, v. 2, nº 1, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/racs.v2i1.49013>. Acesso em: 21 de set. 2021.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: Estudos históricos: Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, setembro 2005. Pp. 227-278.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3ª Ed. São Paulo: Globo, 2015.

VARGAS, Herom. *Hibridismos Musicales de Chico Science e Nação Zumbi*. 1ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VELOSO, Caetano. Caetano Veloso – *GilGal (Visualiser)*. Youtube, 9 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8dqgVygfxl8>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

_____. Roda Viva | Caetano Veloso | 20/12/2021. Youtube, 20 dez. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=onKg_-7rCQ0>. Acesso em: 20 dez. 2021.

_____. Caetano Veloso – *Meu Coco (Visualiser)*. Youtube, 31 out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ITV5Wog_jAc>. Acesso em 13 jan. 2021.

WALSH, Catherine. *Interculturalidade Crítica e Pedagogia Decolonial: in-surgir, re-surgir e re-viver*. In: Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. RJ: Viveiros de Castro Editoras Ltda, 2009.

_____. *Pedagogías decoloniales: Gritos, grietas y siembras de vida: Entretejeres de lo pedagógico y lo decolonial*. In: WALSH, Catherine. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. TOMO II. Ediciones Abya-Yala, Serie Pensamiento decolonial, 2017.

(Auto)biografia 91, 95, 96, 97, 101

(Músico)biografia 91, 98

A

Ajustes 80, 81, 82, 85, 90

Arquivos 10, 11, 57, 85

Arte 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 29, 31, 39, 41, 43, 54, 56, 57, 61, 64, 73, 74, 76, 79, 85, 91, 92, 96, 99, 107, 108, 116, 117, 120, 137, 155, 158, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174

B

Bahia 36, 43, 44, 58, 78, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 151, 152, 155, 157, 158, 160, 161, 162

C

Caminhos culturais 151, 152, 153, 155

Canto 46, 47, 50, 53, 67, 73, 159

Corporalidade 1, 2, 3, 52

Criação 2, 3, 5, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 42, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 68, 74, 76, 82, 83, 109, 118, 119, 130, 145, 147, 155, 159, 162, 167, 170, 171

Cultura 2, 7, 10, 15, 16, 18, 26, 30, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 79, 80, 85, 93, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 130, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174

D

Descrição 29, 80, 82, 84, 88, 89, 108, 112, 124, 166, 169

E

Educação 9, 12, 45, 59, 77, 80, 82, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 174

Educação patrimonial 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 133, 135, 136, 138, 141, 147, 148, 149, 150

Ensino coletivo de trombone 58, 70

Entrevista narrativa 91

Escola 8, 12, 13, 34, 83, 87, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 136, 137, 140, 142, 146, 149, 162, 164, 165, 166, 167,

168, 169, 170, 171, 172

Extensão 20, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 108, 109

F

Fala 5, 7, 39, 41, 42, 53, 55, 65, 66, 69, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 130, 132, 143

Formação 11, 14, 15, 38, 39, 41, 45, 58, 59, 60, 62, 65, 67, 69, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 88, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 104, 114, 115, 118, 119, 125, 127, 130, 131, 134, 143, 148, 150, 159, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173

Formação do ator 58, 62, 65, 67, 70, 73, 76, 79

Forte do Barbalho 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

H

História de vida 91, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102

I

Identidade cultural 44, 118, 129, 130, 139, 140, 141

IFBA 151, 152, 154, 160

L

Lavras - MG 140

Linguagem 103, 104, 105, 116

M

Memória 1, 9, 11, 21, 26, 39, 42, 45, 47, 62, 63, 64, 65, 75, 109, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 124, 127, 130, 131, 132, 135, 139, 141, 142, 144, 145, 148, 155, 165

Mimesis corpórea 1, 2, 3, 4

Modelo Teórico CDG 58, 60

Museus 10, 11, 15, 16, 17, 18, 153, 155

P

Pandemia 17, 80, 81, 82, 85, 90, 104, 159

Patrimônio 11, 16, 17, 18, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 160

Patrimônio cultural 16, 18, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Perdões - MG 129

Performance 1, 2, 3, 6, 8, 9, 48, 53, 55, 56, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 90

Pertencimento 22, 28, 98, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 166

Práticas interpretativas 58, 59, 61, 63, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 81, 90

Preservação 10, 15, 17, 113, 118, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 141, 143, 147, 148, 149, 159

Processos 2, 5, 6, 7, 34, 38, 46, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 66, 72, 82, 83, 84, 85, 94, 106, 152, 154, 155, 162, 164, 165, 166

Professor de música 91, 94, 99, 100, 101

Proposta Musicopedagógica CDG 58, 78

Proteção 122, 128, 129, 131, 137, 143, 148

R

Roda de samba 1, 2, 3, 4, 5, 9

S

Salvador 40, 43, 58, 78, 111, 116, 117, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163

Samba 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 41, 42, 43, 153

Sertão de Canudos 103, 104, 113, 116

T

Teatro de formas animadas 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19

ARTE E CULTURA:

PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



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



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2023

ARTE E CULTURA:

PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



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



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2023