

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

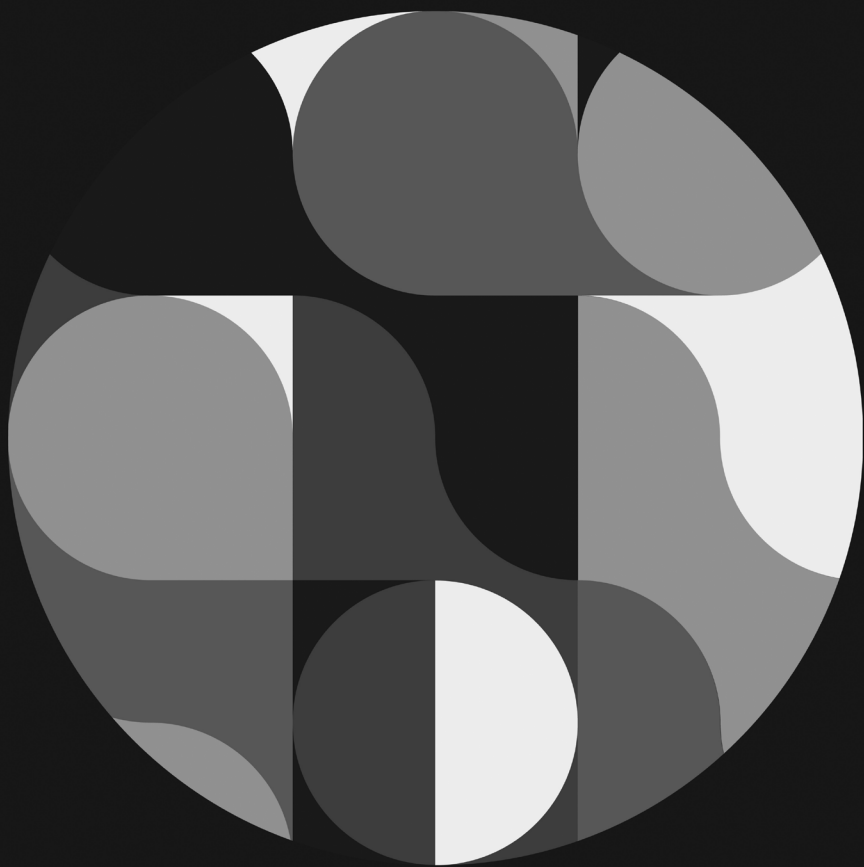
ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

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**

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