



Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Cultura: Conceito Sempre em Desenvolvimento

Solange Aparecida de Souza Monteiro
(Organizadora)

Cultura: Conceito Sempre em Desenvolvimento

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Natália Sandrini
Edição de Arte: Lorena Prestes
Revisão: Os Autores

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. 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.

Conselho Editorial

Ciências Humanas e Sociais Aplicadas

Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar

Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Ciências Biológicas e da Saúde

Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Prof.ª Dr.ª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará

Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias

Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Conselho Técnico Científico

Prof. Msc. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Msc. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Prof.ª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Prof. Msc. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Msc. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Prof. Msc. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista
Prof.ª Msc. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Msc. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof.ª Msc. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
C968	Cultura [recurso eletrônico] : conceito sempre em desenvolvimento / Organizadora Solange Aparecida de Souza Monteiro. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. 217 p. : il. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-437-5 DOI 10.22533/at.ed.375190406 1. Cultura. 2. Política cultural. 3. Sociedade. I. Monteiro, Solange Aparecida de Souza. CDD 353.70981
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná - Brasil
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

O presente livro pretende introduzir o leitor ao conceito antropológico de cultura e seu constante desenvolvimento. Tema central das discussões antropológicas nos últimos 100 anos, o assunto tem se demonstrado inesgotável, motivo pelo qual aqueles que tiverem o desejo de se aprofundar recorrem à bibliografia apresentada no final do volume. Destinado essencialmente a um público que se inicia no tema. A nossa intenção foi a de elaborar um livro texto bem didático e, portanto, bastante claro e simples. Os autores procuraram, na medida do possível, utilizar exemplos referentes à nossa sociedade, à escola, instituições que compartilham conosco um mesmo território. Isto não impede, contudo, a utilização de exemplos torna dos emprestados de autores que trabalharam em outras partes do mundo. Tal procedimento é coerente, desde que o desenvolvimento do conceito de cultura é de extrema utilidade para a compreensão do paradoxo da enorme diversidade cultural da espécie humana. Para tornar a bibliografia citada mais acessível aos leitores, O livro se refere ao desenvolvimento do conceito de cultura a partir das manifestações iluministas até os autores modernos, procura demonstrar como a cultura influencia o comportamento social e diversifica enormemente a humanidade, apesar de sua com provada unida de biológica.

Esta reflexão trata da relação cultura, desenvolvimento local e políticas culturais enfatizando os instrumentos normativos de direcionamentos, constituição e orientação de políticas públicas relevantes a apresentação dos elementos culturais, materiais e imateriais, relacionados aos empreendimentos, associações, entidades e pessoas interessadas na melhoria da qualidade de vida por meio de processos populares de geração de renda.

A cultura traz um conjunto de possibilidades harmônicas ao desenvolvimento entre perspectiva do econômico, social e ambiental. Reverbera ressignificações simbólicas, não sem tensão, sobre identidade, valorização do lugar e das coisas do lugar, das concepções de tradicional e moderno, de futuro e passado, de avanço ou retrocesso, de progresso e atraso e de alteridades que aparecem na constituição do imaginário social.

Boa leitura!!!

Solange Aparecida de Souza Monteiro

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
CULTURA, CONCEITO EM DESENVOLVIMENTO: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DISCENTE.	
Solange Aparecida De Souza Monteiro Paulo Rennes Marçal Ribeiro João Guilherme De Carvalho Gattás Tannuri	
DOI 10.22533/at.ed.3751904061	
CAPÍTULO 2	16
POLITICS (AND POLICIES) OF HISTORICAL MEMORY AND VIOLATIONS OF HUMAN RIGHTS: GENDER AND ETHNICITY INTERSECTIONS	
Ricardo Sant' Ana Felix dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.3751904062	
CAPÍTULO 3	29
A CULTURA COMO CAMPO POLÍTICO EM CONSTRUÇÃO NO BRASIL	
Renner Coelho Messias Alves Ingrid Mendes Miranda	
DOI 10.22533/at.ed.3751904063	
CAPÍTULO 4	42
AS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS E A LEI Nº 10.639/03 NAS QUESTÕES DE ENSINO- APRENDIZAGEM: HISTÓRIA, CULTURA, IDENTIDADE NEGRA E AS COMPETÊNCIAS PARA UM ENSINO MULTICULTURAL	
Francisco Anderson Varela Bezerra Kássia Mota de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.3751904064	
CAPÍTULO 5	51
REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO LIVRO DIDÁTICO DE ALFREDO BOULOS JÚNIOR COM A IMPLEMENTAÇÃO DA LEI Nº 10.639 (2003-2012)	
Vanessa Santos Fontequê Jamaira Jurich Pillati Juliana Ferri Rosa Shizue Abe Sidney Lopes Sanchez Júnior Patrícia Ferreira Concato de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.3751904065	
CAPÍTULO 6	63
O “BICHO-MÃE” NO CIBERESPAÇO: GÊNERO E MATERNIDADE NO BLOG MAMÍFERAS	
Clarissa Sousa de Carvalho	
DOI 10.22533/at.ed.3751904066	
CAPÍTULO 7	75
MULHERES EM SITUAÇÃO DE RUA, MATERNIDADE E TECNOLOGIAS DE GOVERNO: UM ESTUDO ANTROPOLÓGICO	
Caroline Silveira Sarmento	
DOI 10.22533/at.ed.3751904067	

CAPÍTULO 8	87
MEMÓRIAS, MULHERES E PODER NA PRESIDÊNCIA DAS COLÔNIAS DE PESCADORES/AS EM PERNAMBUCO	
Maria do Rosário de Fátima Andrade Leitão	
DOI 10.22533/at.ed.3751904068	
CAPÍTULO 9	99
IMAGENS DO FORRÓ PÉ DE SERRA NO SUDESTE COMO REPRESENTAÇÃO SOBRE A CULTURA NORDESTINA	
Renner Coelho Messias Alves	
DOI 10.22533/at.ed.3751904069	
CAPÍTULO 10	117
SECA E DEVOÇÃO: A CONSTRUÇÃO DO CRUZEIRO DE SÃO BOM JESUS EM CARIUTABA NO MUNICÍPIO DE FARIAS BRITO – CE	
Emanuel Mateus da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.37519040610	
CAPÍTULO 11	124
MITOS E RITOS DOS MUNDOS ÁRABES E INDÍGENAS: A DANÇA COMO UM OÁSIS DE REAFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES	
Luiza Angélica Oliveira Guglielmini	
Romy Guimarães Cabral	
DOI 10.22533/at.ed.37519040611	
CAPÍTULO 12	140
A MANIFESTAÇÃO DO SAGRADO NA TRILOGIA DO SILÊNCIO DE INGMAR BERGMAN A INFLUÊNCIA DO EXISTENCIALISMO MODERNO NO CINEMA EUROPEU	
Yasmin de Sousa Fontes dos Santos	
DOI 10.22533/at.ed.37519040612	
CAPÍTULO 13	151
MOBILIDADE URBANA PELOS MEIOS DE TRANSPORTE ALTERNATIVOS	
Mariana Rei Passos Campos	
DOI 10.22533/at.ed.37519040613	
CAPÍTULO 14	161
CONSUMO NA MEIA IDADE	
Kátia Sayuri Maruyama	
DOI 10.22533/at.ed.37519040614	
SOBRE A ORGANIZADORA	172

MITOS E RITOS DOS MUNDOS ÁRABES E INDÍGENAS: A DANÇA COMO UM OÁSIS DE REAFIRMAÇÃO DE IDENTIDADES

Luiza Angélica Oliveira Guglielmini

Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Amazonas

Romy Guimarães Cabral

Universidade Federal do Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social - Amazonas

RESUMO: O artigo “Mitos e Ritos dos Mundos Árabe e Indígena: a dança como um oásis de reafirmação de identidades”. Caminhos entrelaçados, vidas, culturas, é um exercício na irmandade. Acima de tudo, uma aliança que contém dimensões étnicas, éticas, políticas e práticas. É uma construção contínua, uma costura de mundos, e como um xamã, é uma reunião de conhecimento, percepções, de toda a informação possível, em suas versões mais variadas, sem reduzi-los, mas ampliando-os, em uma multiplicidade de experimentos. Assim, é um oásis no mundo árabe, um ponto no deserto árido, agradável e fértil, onde há abrigo, comida e diariamente, permeado pela música, dança e oralidade, tudo passou através das gerações. No contexto amazônico, é possível dizer que um oásis pode voltar-se para a situação de manifestações de abrigo, organizacional e cultural (ritual), despertando as mais variadas complexidades, com a vitalidade

adequada à música, a preparação do corpo para o fluxo ritual de representação na dança. Uma euforia que mistura a aprendizagem e as emoções, puro encanto em uma extraordinária imersão étnica, que tem nas indumentárias, adornos e ornamentos, profundamente enraizados, sentimentos de prazer-percepções do incessante entrelaçamento de mundos, distintos em suas origens e concepções, mas aqui, da comuna em essência - Árabe e Indígena. Assim, os limites étnicos fortes e simultaneamente fluidos, tanto para os povos indígenas como para os povos árabes, neste ensaio, unem e harmonizam os sons da vida contemporânea, em que esta aponta para identificações e reafirmações identitárias em contexto urbano amazônico.

PALAVRAS-CHAVE: intersecções; indígenas e árabes; mitos e ritos.

MYTHS AND RITES OF THE ARAB AND INDIGENOUS WORLDS: DANCE AS AN OASIS OF REAFFIRMATION OF IDENTITIES

ABSTRACT: The article “Myths and Rites of the Arab and Indigenous Worlds: dance as an oasis of reaffirmation of identities”. Intertwined paths, lives, cultures, is an exercise in fellowship. Above all, an alliance that contains ethical, ethical, political, and practical dimensions. It is

a continuous construction, a seam of worlds, and as a shaman, it is a gathering of knowledge, perceptions, of all possible information, in its most varied versions, without reducing them, but enlarging them, in a multiplicity of experiments . So, it is an oasis in the Arab world, a point in the arid desert, pleasant and fertile, where there is shelter, food, permeated by music, dance and orality daily, all passed through the generations. In the Amazon context, it is possible to say that an oasis can turn to the situation of manifestations of shelter, organizational and cultural (ritual), arousing the most varied complexities, with the vitality appropriate to music, the preparation of the body for the ritual flow of representation in dance. An euphoria that mixes learning and emotions, pure enchantment in an extraordinary ethnic immersion, which has in deeply rooted attire, adornments and ornaments, feelings of pleasure-perceptions of the incessant interweaving of worlds, distinct in their origins and conceptions, but here , of the commune in essence - Arab and Indigenous. Thus, strong and simultaneously fluid ethnic boundaries, both for indigenous peoples and Arab peoples, in this essay, unite and harmonize the sounds of contemporary life, in which it points to identifications and reaffirmation of identity in an Amazonian urban context.

KEYWORDS: intersections; indigenous and Arab peoples, myths and rituals.

1 | INTRODUÇÃO

O presente ensaio é o resultado de um exercício antropológico que, de forma ousada, foi composto tendo como recorte de ancoragem os rituais de dança e expressões dos mundos indígenas e árabes, evidenciados nas atividades festivas e folclóricas realizadas na cidade de Manaus-Am. O Festival Marquesiano foi o lugar escolhido para a composição antropológica deste artigo, onde, metaforicamente constitui-se, sob o olhar das pesquisadoras, como um oásis de interfaces e reafirmações identitárias, demarcadoras da diversidade étnica e cultural existentes no cenário amazônico.

O nome do festival foi atribuído em razão do nome da “Escola Estadual de Tempo Integral Marquês de Santa Cruz”, criadora do evento. O Festival Marquesiano foi criado no ano de 1972, pela Escola Estadual de Tempo Integral Marquês de Santa Cruz. Este ano de 2018, esteve em sua 46ª edição, com o tema “Ame a natureza e a cultura popular”. As apresentações artísticas e culturais contam, anualmente, com cerca de vinte (20) grupos de dança, além dos convidados especiais. Os grupos de dança são avaliados por comissão julgadora composta por artistas e profissionais renomados no Amazonas e no Brasil. Essa comissão, é levada a premiar, com troféus, os grupos concorrentes pela divisão de três categorias: regional, nacional e internacional.

Nesse entrelace e (des)lace, o mundo da comuna requer que estejamos imersos em suas ações, atitudes, e principalmente, nas escolhas de estar unidos, ainda que pelo universo da música e da dança, o que em toda e qualquer cultura designa momentos de confraternização. Considerando as etapas e relações conflitantes nesse processo.

Dantas (1999, p.12) apud Soares (2014, p.12), sublinhava nos encontros de

orientação: “escrever sobre dança é uma outra forma de dançar”. Como alento, destaca-se a fala de Overing (1992, p. 89) ao discorrer sobre o trabalho de Nelson Goodman na Amazônia a respeito do Xamã como construtor, o qual já salientava que nosso conhecimento e percepções são constituídos por informações de diversas versões de mundo, que provém de várias ciências, de obras de pintores, de escritores, da execução de sinfonias e assim por diante, e que muitas vezes podem ser dramaticamente contrastantes, mas não são redutíveis, pois participam do processo do conhecer, e cabe a cada um fazer e refazer mundos descritos de modos diversos, e é esta multiplicidade que nos permite conhecer, perceber, compreender e, portanto, experimentar “o mundo”, seja ele permeado de tradições árabes ou indígenas.

Adentrar nas incursões literárias sobre a dança, seja ela árabe ou indígena, exige mais que dançar, verifica-se de modo decisivo a exigência da ‘consciência corporal’, tão solicitada nas salas de aula em cursos de dança, que aqui é empregada tal qual afirma Bakhtin (2003a, p.105) apud Reis & Zanella (2010, p.151), sentir-se por dentro, no sentido visceral dos efeitos do movimento sobre o corpo: músculos, ossos e articulações. Uma consciência sensível, cinestésica, relativa ao corpo interior, quando o eu vivencia a si próprio enquanto corpo exterior, constituindo-se em relação ao outro, e que também atua em bailarinos durante a improvisação, quando não há tempo para imaginar ou planejar mentalmente a sequência de passos na dança.

Esse exercício cultural é considerado aqui como um costurar de mundos, experiência que reúne conhecimentos, informação, percepções. E em ambas culturas (árabe e indígena), manifestações de abrigo, organizacional e cultural (ritual), despertando as mais variadas complexidades, com a vitalidade adequada à música, tendo a preparação do corpo para o fluxo ritual de representação na dança, pois é nisto que consiste a “ ‘eficácia da arte’ - se constituir nesta capacidade agentiva da forma, das imagens e objetos, que não necessita ser bela, mas deve agir sobre o mundo ao seu modo, e surtir seus efeitos” (LAGROU, 2009, p.31). Assim iniciamos essa caminhada no universo árabe e indígena, pelos vieses da dança, da música e das expressões e imersões corporais, enquanto possibilidade de entendimento e construto de registro.

Os árabes, de acordo com El-Moor (2013, p.2) fazem parte de um grupo de povos que aportaram no Brasil ao longo de quase dois séculos, trazendo diversas culturas estrangeiras e contribuindo para a construção de uma identidade nacional. Falar da cultura árabe no país, é segundo esta autora, fazer referência àqueles imigrantes – na sua maioria sírios e libaneses – que aqui desembarcaram a partir da segunda metade do século XIX, bem como é, reconhecer uma herança cultural que se instalou na forma de hábitos e costumes por meio dos portugueses e espanhóis após quase oito (8) séculos de influência islâmica na Península Ibérica.

Os indígenas, de forma histórica e inegável, aparecem no cenário brasileiro desde antes de sua “certificação de existência”, ilustrada e referendada por emissários da corte portuguesa desde o ano de 1500 do século XVI. De acordo com Pacheco de

Oliveira (2016):

A conhecida pintura de Victor Meirelles, *A Primeira Missa no Brasil*, baseada na carta do escrivão da frota portuguesa, Pero Vaz de Caminha, retrata a chegada às costas do Brasil da frota de Pedro Álvares Cabral. Ela será saudada por Capistrano de Abreu (1931-1934) [1883], destacado historiador e intelectual influente, como legítima “certidão de nascimento do Brasil”. [...] Se formos buscar nos arquivos coloniais imagens mais aproximadas do que poderia ser um tal “nascimento”, certamente a gravura de Jean-Baptiste Debret, colocada na capa deste livro, poderia ser muito mais sugestiva. A transformação da população autóctone, antes livre e autônoma, em subalterna, processo indissociavelmente violento e arbitrário, respondeu aos interesses econômicos dominantes, como a apropriação da terra e a obtenção de mão de obra, articulada com a consolidação da classe dirigente e de uma estrutura de governo. Ela não prescindiu jamais de um processo de genocídio – chamado de forma eufemística de “pacificação” – que correspondia à fabricação de um permanente estado de guerra que justificasse, na prática, a completa negação de quaisquer direitos à população autóctone. (PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 16.17).

Com base nessas históricas colocações, vê-se que a esse período o indígena era concebido pelos primeiros exploradores, como índios genéricos, sem pertencimento a um povo com língua e costumes próprios. À essa época seus rituais de organização social, expressão e celebrações eram considerados, pelos enviados da corte portuguesa, como indicadores de “fidalguia e naturalidade”, costumes que, em suas visões, eram apenas distintos dos costumes europeus (PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 27).

Essas visões não contribuíam para o desenvolvimento e exploração econômicos tencionados pela coroa portuguesa, ao passo que logo se trabalhou no sentido da percepção de ver os povos indígenas como selvagens, perigosos e de práticas inconcebíveis, para a corte, como o canibalismo. Assim, esse imaginário foi incutido na memória brasileira, como bem se pode exemplificar, tendo como mostra, os livros de história usados nas escolas, que, em muito, continuam a contribuir para apresentar os povos indígenas como “populações primitivas, rudimentares e neolíticas” (PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 27).

Ainda segundo Pacheco de Oliveira (2016), no período da República, resgata-se a imagem do índio ideal, emblematicamente romantizado pela literatura brasileira. Este índio se encontra “nas regiões mais remotas do Brasil atual, numa espécie de coração ou núcleo da nacionalidade, no meio das florestas intocadas, que reproduzem a natureza do país antes do descobrimento”. (PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 28).

Em contraposição à essa imagem estereotipada de “ser índio”, as organizações, movimentos e representações indígenas e indigenistas, nos dias atuais, desenvolvem uma postura coerente e política, expressando suas identidades, diversidades e especificidades, através:

de elementos diacríticos de sua alteridade: as pinturas corporais, os adornos e os cocares [...]. As ações culturais e performances rituais deixam de ser um saber restrito aos mais velhos, e passam a envolver crescentemente os jovens e as mulheres, incorporando também contextos cotidianos, como as atividades escolares, as manifestações artísticas e as mobilizações políticas. (PACHECO DE

Dessa forma, as representações indígenas vão ganhando espaço no contemporâneo cenário brasileiro. No recorte aqui pretendido, as danças e os rituais indígenas, inicialmente, refletiam o índio genérico e romantizado, através de festividades folclóricas apresentadas, em geral, nos meses de junho a agosto e em datas comemorativas escolares, como o Dia do Índio e Dia do Descobrimento do Brasil.

O exercício que por ora nos impomos, de estudar a dança como tomada de identidade, se ampara dentro da Antropologia no que Travassos (2007, p.196) destacou como fala de Blacking em 1973, reivindicando para a área, o estudo da estrutura e qualidade dos afetos entendidos como fenômenos simultaneamente internos, subjetivos e externos, comunicados a outros e capazes de exercer efeitos sobre a cognição e a ação na busca em explorar os vínculos entre mental e corporal, biológico e cultural, hemisférios direito e esquerdo do cérebro, comunicação verbal e não-verbal, habilidades inatas e adquiridas.

Percebe-se que tanto para os árabes quanto para os indígenas, a dança, antes de ser milenar e sagrada, pode ser entendida como uma linguagem de sobrevivência, resultado bem sucedido de expressão ritual e de “adaptação” longa e dolorosa, tal como apontam os estudos de Zemp (2013, p.31), que descreveu a música e a dança como um vetor poderoso de identidade e herança cultural de um povo, que pode ser compreendida através de múltiplas abordagens.

E não por acaso, aos que conseguem esse descortinar cultural, e aproximam-se na participação dos ritos, aprendem sobre suas cosmologias, sentem algo inexplicável, mas que de algum modo perpassa o lúdico e seu intenso transbordar na dança ritual. De modo que a admiração nos faz dar vazão aos desejos em participar, tal como Montardo (2009, p. 18) coloca sobre os Guarani: “vamos com o objetivo de aprender”.

Nessa composição, busca este o entendimento das danças e suas ritualísticas com maior poder de representação folclórica na cidade de Manaus/AM, e que terminam tendo como principal preocupação, reforçar o construto de identidade de seus respectivos povos representantes. O Festival Marquesiano é o lócus investigativo nessa construção teórica, deste extraindo as danças indígenas e árabes, como importantes expressões de fortalecimento identitário em contexto manauense.

Dos povos árabes escolheu-se o estudo do Dabke, que em árabe significa “sapateado”, surgiu entre o Líbano e a Palestina, é uma dança folclórica muito comum no Oriente Médio. Trata-se de um ritmo de coreografias de grupo, pisadas de pés (ou dabke), aplausos e gritos. É tradicionalmente dançada também durante a primavera, e a estação chuvosa e em casamentos na época da colheita. É uma dança em que os participantes, homens e mulheres, estão em linha e executam os passos que o líder (Al-Lawaah) do grupo faz. É uma mistura de passos, sapateados e saltos, sendo as dançarinas alternadamente separadas, de mãos dadas ou de ombros, por isso requer energia e força, e assume a forma de um semicírculo, geralmente entre 6 e 15

dançarinos. (ZAIN, 2017).

Para Weiss (2013), uma possível teoria de sua origem (Dabke) é que talvez tenha sido uma necessidade, isto porque na antiguidade as casas eram construídas de pedra e argila com seus tetos de madeira, também em palha e argila. Eram colocados tirantes nos telhados e depois faziam uma camada de palha e lama com 50cm de espessura. Com o passar do tempo, esta camada se quebrava e ocorriam infiltrações da água de chuva dentro das casas, então o teto tinha que ser reparado. A maneira de repará-lo era umedecendo a argila e pisoteando-a; desta forma eram reparadas as rachaduras do telhado das casas. Um trabalho que envolvia muitas pessoas e muito tempo, por isso era realizado em grupos de vizinhos que se encontravam para ajudar uns aos outros. Então, eles se alinhavam, agarravam as mãos e avançavam um passo e pisoteavam, depois dava um passo à direita e pisoteavam novamente. Para evitar que o trabalho se tornasse monótono e cansativo, alguns cantavam poesias e dançavam ao ritmo delas, dando um passo à frente, um pisoteio e um passo à direita e outro pisoteio.

Com o passar do tempo, instrumentos de música foram adicionados às essas cantorias, originando assim a dança e a música do Dabke. Atualmente há uma variação da dança em um círculo, virando à direita, com as mãos agarradas, com um ou vários ponteiros que são chamados de “ras”, que em árabe significa cabeça.

De acordo com Karim Nagi (s/d) o dabke (também escrito Dabka, Dubki, Dabkeh, plural Dabkaat) é uma dança de grupo encontrada nos países árabes orientais. Realizada principalmente como uma dança de linha unisex, e é feito em festas de comunidades libanesas, sírias, jordanianas e palestinas. Uma versão também pode ser encontrada no Iraque, conhecido como Chobie. Há muitas performances de palco e teatro que mostram o Dabke como uma forma de protesto social não-violenta durante a guerra e conflitos. Em cenários sociais, os dançarinos dão as mãos, movendo-se em linhas e girando em círculos e semi círculo. É uma dança apreciada por todas as idades e ambos os sexos. Na cidade de Manaus, o Dabke palestino tem como principais representantes, no festival folclórico Marquesiano, a Cia El Fanoum e o Dabke libanês a Cia Al Karak.

Os estudos das danças do povo indígena Sateré-Mawé, aqui em análise o Ritual da Tucandeira. Ritual de passagem, que mostra o crescimento do menino sateré até a fase adulta. Para completar a passagem o rapaz deve ter colocado as mãos na luva por vinte (20) vezes, no correr dos anos. Essa é a preparação para o ser guerreiro, adulto capaz de conceber, manter e repassar os conhecimentos tradicionais sateré e a língua mãe para sua família.

A luva da tucandeira, assim chamada, é feita de teçume de palha, onde são colocadas cerca de duzentas (200) a quatrocentas (400) formigas, da espécie tocandira/tucandeira, colocadas uma a uma, com o ferrão para dentro. Essas formigas são conhecidas por picada fortemente dolorosa, mas que para o povo Sateré funciona, também, como uma espécie de vacina, capaz de fortalecê-los contra doenças variadas,

dentre elas o reumatismo. Esse relato feito pelo cacique Antônio Tibúrcio, cacique local da Aldeia Vila Nova, situada no rio Marau, e cacique geral da Terra Indígena Andirá-Marau.

A dança, no Ritual da Tucandeira, é executada pelos mais velhos, homens conhecedores de todo o processo, um cantor, seguido por outros e depois muitos homens. O(s) menino(s)/rapaz(es) escolhidos para a passagem de fase, são acompanhados/ segurados por dois homens, um que canta e outro que vai entoando falas que provocam o menino a se encorajar, a ser homem durante e depois da participação no processo. Para adentrar ao ritual, o “escolhido” é preparado da seguinte forma: passam-lhe as mãos numa tintura de jenipapo e colocam-lhe adornos nas pernas – espécies de chocalhos - , na altura da panturrilha, e nos braços. Esses adornos funcionam dando ritmo à cantoria, além de aquecer o sangue para minimizar as dores, enquanto dançam, batendo com os pés no chão, geralmente a perna direita que dá a marcação forte e rítmica. Inicialmente, a dança inicia em formato de cobra, qual vai se movendo conforme juntam-se à esta outros participantes, hoje compondo-se também por mulheres e crianças, além de visitantes aceitos pelo povo como aliados.

O ritual da Tucandeira é realizado em festividades diversas, tanto pode ser realizado no final de uma colheita, como pode ser uma das atividades em alusão ao Dia do Índio e também para comemorar a finalização de conquistas, como a formação em nível superior de professores Sateré-Mawé.

Apenas para destacar, a formação acadêmica dos professores Sateré, são processos desenvolvidos desde o final dos anos 90 e meados de 2000, que iniciou com a formação no nível fundamental ao nível médio, através do Programa de Formação de Professores Indígenas, Projeto Pyra-Yawara, da Secretaria de Educação e Qualidade no Ensino (SEDUC/AM). Depois, com formação continuada nas graduações em licenciatura e bacharelado, por turmas específicas e/ou por sistemas de cotas ofertados pelas Universidade Federal do Amazonas (UFAM), pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e pelo Instituto Federal do Amazonas (IFAM).

Voltando ao ritual da Tucandeira, é um dos muitos rituais que são representados nas danças indígenas apresentadas em Manaus e em festivais renomados de dança no Brasil, onde as batidas fortes dos pés no chão, os sons dos chocalhos, a entonação das vozes e os passos da dança, são folclorizados, permitindo que o imaginário da população, manauense e brasileira, generalizem essa representatividade de como é ser índio. Para o movimento e associações indígenas, essas manifestações, na atualidade, podem e devem contribuir para fortalecer o ethos cultural de cada povo indígena do território nacional, bem como de reafirmar suas lutas e existências.

Vale lembrar que, o povo Sateré-Mawé, de língua Tupi, habitante da Terra Indígena Andirá-Marau, ficou conhecido por essa nomenclatura devido a necessidade de junção de dois clãs (sateré: lagarta de fogo; Mawé: papagaio falante) pertencentes ao mesmo grupo e que, com as investidas opressoras do governo local e nacional, além dos missionários religiosos, uniram-se como estratégia de continuidade e perpetuação

de seus rituais e língua originária.

Os registros aqui feitos, sobre o Ritual da Tucandeira e sobre o povo Sateré-Mawé, são resultado de pesquisas de campo realizadas nos anos de 2001-2013, nas Aldeias Nova Esperança, Vila Nova, Ponta Alegre e Vila Batista (esta localizada na Terra Indígena Kwatá-Laranjal, terra Munduruku, no Amazonas).

Tanto o Dabke quanto a Dança da Tucandeira, aparecem nas coreografias, nas letras das músicas, nos acessórios, figurinos, indumentárias, pinturas e nos elementos de cada apresentação, tendo tal qual Marques (2011, p. 34) aponta, o corpo como canal de expressão, utilizando técnicas adequadas para despertar a energia psíquica que necessita fluir com o despertar criativo, com o propósito de concretizar, dar forma, ao que é intangível, difuso, desconhecido ou reprimido.

Ritualística esta que, ao ser desenvolvida, dá mais beleza às apresentações e no dia a dia em qualquer lugar que seja executada, ao ser permeada pela música, dança e oralidade através das gerações, fortalecem a identidade. Numa certa euforia, ressalta-se uma mistura de aprendizagem e emoções. Além do encanto visualmente proporcionado, o posicionamento político de reafirmação identitária, aparecem como uma extraordinária imersão étnica, que tem nos adornos e ornamentos profundamente enraizados, sentimentos de prazer e de pertença. Percepções de um incessante entrelaçamento de mundos, da comuna em essência, seja ele árabe ou índio.

Assim o objetivo geral deste ensaio foi analisar por meio do processo interpretativo da dança executada no cotidiano, a construção de eventuais bailarinos/dançarinos (termos utilizados aqui como sinônimos para designar aquele/a que pratica a dança), demonstrando por meio da pesquisa bibliográfica as diversas nuances dos estudos e pesquisas acadêmicas já realizadas, as suas facetas enquanto arte, sensibilizando quanto as suas múltiplas interpretações, percorrendo por fim na contextualização da experiência das autoras nas respectivas danças.

De modo que inicialmente nos propusemos a buscar e selecionar o material encontrado, separando e fichando os textos julgados mais relevantes, além de recorrer a anotações de aula e festivais já participados, verificaram-se vídeos, releam-se textos trabalhados em sala de aula, o que denota que ao menos para este ensaio, o enfoque seja eminentemente descritivo.

Todavia conforme apontado por Montardo (2009, p. 22) apesar do foco do trabalho ser a dança, a música e o corpo surgem como elemento principal para o entendimento cultural. Isto porque a dança somente pode ser entendida propriamente nos contextos de uso e dos mundos conceituais de seus praticantes (BLACKING, 2013, p. 78), pois o corpo é um tema incontornável quando se pesquisa dança, por ser o veículo próprio dessa forma de expressão (XAVIER, 2006, p. 65).

2 | A BUSCA DO INDIVIDUAL NO PREPARO DO COLETIVO: A TRADIÇÃO DO OUTRO NA ARTE DO APRENDER E ENSINAR

O corpo tem sensações que são vias de acesso ao inconsciente. Estas são precisamente algo que se cria na relação individual com o mundo, para além da percepção e do sentimento, quando uma sensação se produz no mapa dos sentidos, torna-se um signo que necessita ser decifrado (MARQUES, 2011, p. 23).

Tal como Xavier (2006, p. 65) relata, “inicie a prática da dança quando meu corpo não mais podia executar movimentos bruscos, saltos ou permanecer de cabeça para baixo”. E esse movimento foi um descobrir-se! A motivação da persistência vem a partir desta sensação, tal como a relatada por Montardo (2009, p. 50), de abrir, revelar, que remetem à noção do que já existe, mas que está sendo aberto, revelado, naquele exato momento para determinada pessoa.

Mas como bem disse Geertz (1997, p. 180), é importante buscar a raiz das formas ao que o autor chamou de “história social da imaginação”, isto é, na construção e desconstrução dos sistemas simbólicos, na medida em que indivíduos, ou grupos de indivíduos buscam fazer sentido da profusão de coisas que lhes acontece.

Para Blacking (2013, p.78.80), a música tal como a dança é vista como um sistema significativo pleno (signos) e uma linguagem de emoções (sentimentos), e deve ser estudada transculturalmente, através das ‘linguagens’ cotidianas em cada cultura. De acordo com Travassos (2007, p. 199) a inteligência musical agrega indivíduos em grupos, coordena ações e integra os hemisférios do cérebro. Isto adquire relevância, na medida em que aponta para os estudos de Seeger (2008, p.239) sobre a etnografia da música, que aponta para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados, e como influenciam em outros processos musicais e sociais, indivíduo e grupos.

Na academia de dança e nos ensaios em preparação para o festival, apurar o ouvido para a música, os passos das danças, tanto árabe quanto indígena, é solicitado como requisito para melhora do ritmo, do acompanhamento e discernimento dos instrumentos utilizados. E ainda que o foco do trabalho de sala de aula seja o corpo e os movimentos possíveis, os fundamentos históricos da dança são posteriormente sugeridos como pesquisa para melhor compreensão do ritmo, imprescindível para o entendimento da cultura, conforme Vidal & Silva (1992, p. 283), novamente aqui vai aparecer o universo dos sons e da afinidade que é preciso ter com a música:

O porto seguro, o manancial criativo da dança é a música. Este gênero de dança está vinculado à música em todos os aspectos, portanto, um trabalho que não oferece conhecimento e pesquisa das estruturas rítmicas e melódicas, está no mínimo pela metade. Assim sendo, recriações, teatralidade e artifícios cênicos vêm sendo explorados e pode se utilizar deles para construir em sala de aula a atmosfera de criação expressiva interna. (CUNHA, 2010, p. 82).

É a partir da intimidade com a música, com os acessórios e os movimentos, que se permite o espelho cada vez mais, e observa a beleza do movimento projetado e

passa a sentir-se cada vez mais seguro e feliz. E é essa relação com o espelho, com outro ausente, que ocupa a posição de contemplador da dança, que é muito utilizada em sala de aula de dança, pois assim é possível saber de antemão numa dança não coreografada, ou até mesmo no improvisado que vez ou outra é solicitado, como fazer ou não para ficar com os movimentos esteticamente melhores (REIS, 2007, p. 89).

Na vida agimos julgando-nos do ponto de vista dos outros, tentando compreender, levar em conta o que é transcendente à nossa própria consciência: levamos em conta o valor conferido ao nosso aspecto em função da impressão que ele pode causar em outrem. (...) Na vida, depois de vermos a nós mesmos pelos olhos de outro, sempre regressamos à nós mesmos; e o acontecimento último, aquele que parece-nos resumir o todo, realiza-se sempre nas categorias de nossa própria vida. (BAKHTIN, 1997, p.36.38).

Importa observar o que nos sinaliza Marques (2011, p.41-42) de que a dança pressupõe um trabalho com a emoção, seja no expectador como a de quem produz a obra, e este processo artístico é um caminho para transformações pessoais, uma vez que envolve além da técnica, a comunicação, a estética, a criatividade, a percepção e a atitude.

Por isso Trevisan (2000, p.107) aponta que além das técnicas de movimentos, quando se opta pela dança, é preciso buscar sentir como é bom dançar, demonstrar os sentimentos, saber improvisar, ter ritmo, simpatia, desenvoltura para palco, e somente assim conseguirá conquistar o público com a sua arte, sorriso e alegria, demonstrados através do completo conhecimento que se tem do próprio corpo.

A beleza dos acessórios que passamos a conhecer e ou a usar no cotidiano, fortalecem a relação com o espelho a cada dia. O que por vezes ocasiona tal como as sensações de Luísa descritas por Eça de Queiroz:

[...] Sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações! (...) Veio-lhe uma alegria: sentia-se ligeira, tinha dormido a noite de um sono são, contínuo, e todas as agitações, as impaciências dos dias passados pareciam ter-se dissipado naquele repouso. Foi-se ver ao espelho: achou a pele mais clara, mais fresca, e um enternecimento úmido no olhar. (QUEIRÓZ, 1878, p. 151).

Mas, importa salientar que os acessórios não por acaso estão para uso, que tanto nas danças árabes quanto nas indígenas, eles auxiliam na marcação e lembrança dos movimentos. Uma vez que o som deve ser uníssono, ou seja, elas devem bater iguais, no mesmo ritmo da música e é também assim, que sabemos quem está ou não fazendo o movimento corretamente.

E são essas ações físicas, provenientes de uma grande fonte interior de energia, pertencente ao ser como um todo, que impõe o grau de intensidade dos sentimentos e que na verdade comandam as manifestações do corpo, transformando seus gestos em um significado (MARQUES, 2011, p. 23).

Aqui vale lembrar as palavras de Scherer (2011, p. 219) de que a compreensão

da intensidade da performance, perpassa pela descoberta de como esta se constrói, acumula ou usa a monotonia; como ela atrai participantes ou intencionalmente os barra; como o espaço é projetado ou manipulado e finalmente de como o cenário ou roteiro é utilizado.

Uma vez que a arte vive nos homens e nas mulheres e são acionadas ao público por meio de processos especiais de interação, por ser um sistema modelar primário do pensamento humano, a música faz parte da infraestrutura humana, sendo o fazer musical um tipo especial de ação social que pode ter consequências importantes para outros tipos de ação social, tornando-se para além de reflexiva, gerativa, tanto como sistema cultural quanto como capacidade humana (BLACKING, 2007, p. 201-202).

E é por considerar a dança uma arte que recorremos a Domínguez (2011/2012, p. 272) que explica na história da arte, que o conceito de apropriação, em geral, é utilizado em sentido formal, significando basicamente a tomada de elementos de um contexto que se integra a outro, e nessa perspectiva de práticas de apropriação, tanto o objeto apropriado como o sujeito que se apropria se transformam.

Sendo a coreografia passada paulatinamente pelo (a) professor (a) coreógrafo (a), que a cria a partir dos movimentos aprendidos em sala de aula e em cima da memória muscular, de cada um dos (as) alunos (as), que irão compor cada coreografia a partir do seu nível. Após as repetições, quando já ocorre uma unidade quanto ao tempo da coreografia o estudo e a música, faz-se um vídeo da mesma para que seja possível ensaiar em casa.

E ocorre tal como nos fala Blacking (2007, p. 215) a respeito da compreensão intuitiva da música, esta é possível porque tanto os performers quanto ouvintes possuem, tal como os criadores de música, a mesma “competência” ou “inteligência” musical inata e por serem estes sentimentos parte essencial das atividades do corpo humano, eles acompanham as experiências de plenitude, satisfação e de bem-sucedida autorrealização.

A técnica do vídeo pode ser facilmente identificada como a antropofagia na dança de Mônica Dantas, utilizando-se do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade (1928), para pensar a dança em sua tese de Doutorado, defendida em 2008 no Québec, na qual o corpo assimila movimentos, técnicas e digere-os revelando-os por meio de sua corporeidade (SOARES & DANTAS, 2013, p.5).

Acredita-se também, conforme os apontamentos de Bencardini (2002, p.141-142) que para “criar” a dança, é importante ter inspiração para fazê-lo. Para dançar, é necessário estar inspirada seja pelas emoções (amor, paixões, desejos, vingança, luxúria - emoções viscerais) pela técnica, capacidade quase mecânica de pôr o movimento certo no momento exato, através de um intenso esforço que adequa o físico, ou que a inspiração pode vir também, de um condicionamento, resultado do estudo constante para a realização do todo, ou ainda pode vir de um conteúdo devocional que gere o processo criativo. Esse é o que a autora chama de exercício da sensibilidade e que, muitas vezes, vem acompanhado da intuição.

Essa mesma intuição, auxilia e guia o trabalho, uma vez que quase sempre as apostilas de dança correspondem a movimentos soltos e explicações resumidas (material de estudo conferido com grupos de dança que participam do Festival Marquesiano). É nesse ritmo que nos chegamos às coreografias realizadas no Festival nas apresentações em festas, festivais, minicursos e mostras de dança.

Aqui fazemos como Cardoso (2013, p. 44) acerca de sua “Confabulação de estória sobre os espíritos dos pretos velhos”, transitamos por muitos caminhos que de um modo ou outro buscam executar a reflexão sobre narrativas, performance, cotidiano e história, ficção e etnografia, buscando relacionar e estabelecer entre estas coisas, a pretensão de tecer nossa própria narrativa.

E mesmo que possamos saber de todo arcabouço histórico a respeito da dança, terminamos por nos ver cultuando a força que reverencia o feminino, pois nos sentimos inebriadas por seu poder:

Um pensador sufista moderno chamado Burke descreveu em 1973: ‘Uma dança é definida como movimentos corporais ligados a um pensamento e a um som ou uma série de sons. Os movimentos desenvolvem o corpo, o pensamento concentra a mente e o som funde os dois e orienta-os em direção a uma consciência do contato divino que é chamada de ‘hal’ e significa ‘estado ou condição: o estado ou condição de estar em êxtase. Êxtase é uma condição física que permite que determinadas experiências interiores sejam sentidas e compreendidas; não é simplesmente um estado prazeroso, de super estimulação. O corpo é a fonte de experiência, é o canal através do qual a experiência passa. (BURKE, 1973 apud BENCARDINI, 2002, p.44).

Por alguns meses imersas nessa pesquisa, vimos as intensas marcações, passos, ritmos e cadências, em que o preparo físico se evidencia para além da dança, na academia de musculação, caminhadas, aulas de bike e pilates, situações que apontam um (des)envolver na dança.

3 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tal como Xavier (2006, p. 16.20.61) este trabalho buscou inserir a dança no discurso acadêmico como uma manifestação artística que possibilite discussões e reflexões profundas, pois ainda que haja um crescente esforço em inseri-la no âmbito dos estudos das ciências humanas e das artes, as danças árabes e indígenas, em particular, ainda são tratadas superficialmente e de modo fragmentado, e é comum que a referência seja feita a conjuntos de pessoas, com discursos cristalizados, como se a coletividade fosse entendida por sua homogeneidade. Importa o alerta para a percepção das subjetividades que podem compor os conjuntos.

Por isso mesmo, é possível perceber as diversas possibilidades de pesquisa que partem da dança. Aqui optamos em discorrer sobre as experiências e descobertas que a dança nos trouxe, seja em relação a possibilidades de movimento em sala de aula, seja como motivação de pesquisa.

Reis (2012, p. 75-76) propõe para além, o estudo da Biodança, uma vez que parte das vivências estimulando o contato com as emoções e a genuína expressão, na qual a afetividade permeie o modo de ser de cada indivíduo, como um ato de cuidado.

A solicitação maior quando vamos a fundo nessa investigação, é tempo para que pesquisássemos grupos específicos com observação atenta para os movimentos de braço, perna, cabeça e seus respectivos estilos e especificidades, que são pontos centrais tanto nas danças árabes como nas danças indígenas – aqui encontramos a comuna. Para Borges (2015, p.23), assistir a vídeos de estilos diferentes, ainda que a princípio não haja identificação com nenhum, importa perceber a interpretação e a leitura musical da dança vista e aperfeiçoar a própria dança, bem como a compreensão dos ritmos, para que seja possível encontrar o próprio estilo, para que então, os coreógrafos e professores possam reinterpretar e adicionar aos passos das danças para o festival.

Tão importante quanto saber dos principais grupos que em nossa cidade transmitem parte da cultura de povos distintos, é buscar saber o que inspira a esses movimentos, quais os seus significados, enquanto uma prática local, ainda que transnacionalizada, tornada um fenômeno global.

Ao cogitar a possibilidade de aulas, confirmamos o que Borges (2015, p.22) orienta quando diz que o (a) bailarino (a) é capaz de traduzir a música de maneira tridimensional, através de seus movimentos, ao dominar os ritmos, tendo maior facilidade para criar suas próprias coreografias. Isto posto,

devido a música ser considerada portadora de poderes encantados em diversas culturas ao redor do mundo, e poder proporcionar transformações, seja na esfera mitológica ou ritualística, uma vez que ativa os atributos de resplandescência e radiância, deslocamentos e comunicações com divindades e seres espirituais, atuando enquanto rituais diários, no sentido de trazer para perto dos corpos essa presença e interação, proporcionando alegria, saúde e beleza. (MONTARDO, 2009, p. 273).

Em todas as turmas de aula que estivemos, foi possível observar que as matriculadas em geral e mesmo as professoras, com exceção da proprietária da escola, não fazem da dança o ‘seu ganha pão’, estão e estiveram lá testando suas habilidades, descobriram suas possibilidades. Essas pessoas possuem outras ocupações, estudantes ou profissionais de diversas áreas, que garantem seu sustento, e fazem da dança seu hobby, primeiramente. Seguidamente, encontram afinidades de relações de pertencimento, seja com o grupo do bairro e até mesmo por vieses sociais e de relação identitária, em que descendentes podem demarcar suas raízes e/ou evidenciar essas raízes como existentes, através da corporificação da personagem.

Indicamos que dançam com graça, talvez por terem “almas de bailarinas(os)”, pois pensamos ser algo intuitivo também, pois o participante troca o ver pelo ouvir, tal como relata Montardo (2009, p. 254) ao referir-se a escuta no xamanismo Guarani, que esta é feita com o corpo, e somente se manifesta nos cantos e na dança que acompanha o escutar, afirmando a autora, que o sentir é consequência imediata desse

escutar.

Segundo Pacheco de Oliveira (2016), quando discorre sobre a situação histórica dos povos indígenas no Brasil, mas aqui, suas colocações serão tomadas como parte da comuna em perceber as nuances de encontros das danças indígenas e árabes, nas quais:

A autorrepresentação instaura uma interlocução duradoura, cria um sujeito histórico e institui um projeto coletivo, se apoia em vozes e aromas locais, engendra muitas expectativas e possibilidades novas. Ela pode permitir tanto vislumbrar ou enunciar coisas não evidentes e não ditas, no contexto de sua criação, quanto recuperá-las pela memória muito tempo depois. (PACHECO DE OLIVEIRA, 2016, p. 10).

Assim, os limites étnicos fortes e simultaneamente fluidos, tanto para os povos indígenas como para os povos árabes, neste ensaio, unem e harmonizam os sons da vida contemporânea, em que a vida hesita na busca da reafirmação das identidades.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail Mykhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad.: Maria Emsantina Galvão G. Pereira. Revisão da tradução Marina Appenzellerl. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Coleção Ensino Superior.

BENCARDINI, Patrícia. **Dança do Ventre: ciência e arte**. São Paulo: Textonovo, 2002.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Trad.: André Kees de Moraes Schouten. Rev.: Daniela do Amaral Alfonsi, Paula Wolthers de Lorena Pires e Thaís Chang Waldman. São Paulo, 2007. Cadernos de Campo, n. 16, p. 1-304.

BORGES, Janaína Sampaio. **Ritmos Árabes: Manual de Estudo**. Pelotas, 2015. 68p. E-book disponibilizado por: Central Dança do Ventre. www.centraldancadoventre.com.br/publicações. Acesso em 19/8/2017.

CARDOSO, Vânia Z. Contar o passado, confabular o presente: performances narrativas, poéticas e as construções da história. In: **A terra do não-lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2013. Coleção Brasil Plural, p. 44-59.

CUNHA, Adriana Miranda da. **Reflexões sobre o ensino de Dança do Ventre: Laban e biomecânica como base para sistemas de aprendizagem**. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: UDESC, 2010.

DOMÍNGUEZ, Maria Eugenia. **Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão**. Revista Ilha, v.13, n.2. p. 269-288, 2011/2012.

EL-MOOR, Patrícia Dario. **Alimentação, memória e identidade: hábitos e tradições culinárias árabes no Brasil**. XVI Congresso Brasileiro de Sociologia de 10 a 13 de setembro de 2013, Salvador (BA). Grupo de Trabalho Memória e Patrimônio. Universidade de Brasília. 20p. Disponível em: www.academia.edu/. Acesso em abril/2015.

GEERTZ, Clifford. **A arte como um sistema cultural**. In: **O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Trad.: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

LAGROU. Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

MARQUES, Luciene Barboza. **Dança do Ventre como Expressão Corporal. Monografia para o Grau de Especialista no Curso de Arteterapia em Educação e Saúde.** Universidade Cândido Mendes. Rio de Janeiro/ RJ: Faculdade Integrada AVM, 2011.

MONTARDO. Deise Lucy Oliveira. **Através do Mbaraka: Música, Dança e Xamanismo Guarani.** São Paulo: EDUSP, 2009.

NAGI. Karim. **Stomps. Sticks. Spins: Arab Folk Dance with Karim Nagi.** Disponível em: www.karimnagi.com/arabfolkdance/info/. Acesso: 23 de junho de 2018.

OVERING, Joanna. **O Xamã como construtor de mundos: Nelson Goodman na Amazônia.** In: Man (n.s.). Texto apresentado em Conferência ao IFCH/UNICAMP. Trad.: Nádia Farage. Departamento de Antropologia, IFCH/UNICAMP. Abril de 1992. Vol. 25: 602-619.

QUEIROZ. Eça de. **O Primo Basílio. Universia: rede de universidades, rede de oportunidades.** Obra de 1878. 392p. Disponível em <http://livros.universia.com.br>. Acesso em 17/08/2015.

PACHECO DE OLIVEIRA, João. **O Nascimento do Brasil e outros Ensaio: “pacificação”, regime tutelar e formação de alteridades.** Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

REIS, Alice Casanova dos. **A Atividade Estética da Dança do Ventre.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Florianópolis, 2007. 145p.

REIS, Alice Casanova dos. **A Dança da Vida: A Experiência Estética da Biodança.** Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Instituto de Psicologia. São Paulo, 2012, 142p.

REIS, Alice Casanova dos & ZANELLA, Andréa Vieira. **A constituição do sujeito na atividade estética da dança do ventre.** Psicologia & Sociedade, 2010. 22(1), p. 149-156. Disponível em: www.scielo.br. Acesso em 04/08/2015.

SALGUEIRO. Roberta da Rocha. **Um Longo Arabesco – corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre.** Tese de Doutorado. Universidade de Brasília. Departamento de Antropologia. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Brasília, 2012. 191p.

SCHENER, Richard. **Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e Teatral.** Trad.: Ana Letícia de Fiori. Rev.: John CowartDasey, Diana Paola Gómez Mateus. São Paulo, 2011. Cadernos de Campo, n. 20, p. 1-360.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música.** Trad.: Giovanni Cirino. Rev.: André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira, 2008. Cadernos de Campo, n. 17, p. 1-348.

SOARES, Andréa C. Moraes. **Raqsel Jaci / Dança de Jaci: Híbridação por Antropofagia entre a Dança do Ventre e a prática de Eva Schul.** Memorial parcial para o Título de Mestre em Artes Cênicas. Porto Alegre/RS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2014. 169p.

SOARES, Andréa Cristiane Moraes & DANTAS, Mônica Fagundes. **Conexões Contemporâneas: repensando a dança do ventre.** Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Comitê Dança em Configurações Estéticas. Maio de 2013. Disponível em <http://portalanda.org.br/index.php/anais>. Acesso em 04/08/2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. **John Blacking ou uma humanidade sonora e saudavelmente organizada.** São Paulo, 2007. Cadernos de Campo, n. 16, p.191-200.

TREVISAN, Claudia Simões. **Dança do Ventre: considerações sobre a sua história e o seu ensino.** Monografia de Graduação em Educação Física na modalidade Licenciatura. Faculdade de

Educação Física. São Paulo: UNICAMP, 2000. 146p. Disponível em www.bibliotecadigital.unicamp.br. Acesso em: 04/08/2015.

VIDAL, Lux (org.); e SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In.: **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da FAPESP, 1992.

WEISS, Philip. Turns out the dabke is an Israeli dance, according to The New York Times. In.: **Mondoweiss**. 4 de agosto de 2013. Disponível: <http://mondoweiss.net/2013/08/turns-out-thedabke-is-an-israeli-dance-according-to-the-new-york-times/>. Acesso: 23 de junho de 2018.

XAVIER, Cíntia Nepomuceno. **...5,6,7,... Do Oito ao Infinito: por uma dança sem ventre, performática, híbrida, impertinente**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília, 2006. 120p.

ZAIN, Aziza. 5 coisas que você precisa saber sobre Dabke libanês. In.: **Belly Maníacas**. Disponível: bellymaniacas.com/5-coisas-que-voce-precisa-saber-sobre-dabke-libanes/. Acesso: 23 de junho de 2018.

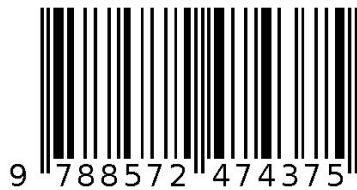
ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In.: **Antropologia da Dança I**. Giselle Guilhon Antunes Camargo (org). Trad.: Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013. p.31-56.

SOBRE A ORGANIZADORA

SOLANGE APARECIDA DE SOUZA MONTEIRO Mestra em Processos de Ensino, Gestão e Inovação pela Universidade de Araraquara - UNIARA (2018). Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1989). Possui Especialização em Metodologia do Ensino pela Faculdade de Educação, Ciências e Letras Urubupunga (1992). Trabalha como pedagoga do Instituto Federal de São Paulo campus São Carlos (IFSP/ Câmpus Araraquara-SP). Participa dos núcleos: -Núcleo de Gêneros e Sexualidade do IFSP (NUGS); -Núcleo de Apoio às Pessoas com Necessidades Educacionais Específicas (NAPNE). Desenvolve sua pesquisa acadêmica na área de Educação, Sexualidade e em História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena .

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/5670805010201977>

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-437-5



9 788572 474375