



Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Letras, Linguística
e Artes: Perspectivas
Críticas e Teóricas 3

Atena
Editora

Ano 2019

Ivan Vale de Sousa
(Organizador)

Letras, Linguística e Artes:
Perspectivas Críticas e Teóricas 3

Atena Editora
2019

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



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição Creative Commons. Atribuição 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

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

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
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. Edvaldo Antunes de Faria – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
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
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
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. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
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. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª 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 Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
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. Alexandre Leite dos Santos Silva – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)	
L649	Letras, linguísticas e artes: perspectivas críticas e teóricas 3 [recurso eletrônico] / Organizador Ivan Vale de Sousa. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Letras, Linguísticas e Artes: Perspectivas Críticas e Teóricas; v. 3) Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader. Modo de acesso: World Wide Web. Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-705-5 DOI 10.22533/at.ed.055190910 1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Sousa, Ivan Vale de. II. Série. CDD 407
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

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

APRESENTAÇÃO

Neste terceiro volume, os autores apresentam suas reflexões de maneira crítica e analítica, colocando em cada trabalho uma singularidade que marca o contexto de reflexão. Colocam, ainda, à disposição das investigações no mercado editorial múltiplos conhecimentos, por isso, os vinte e oito textos que serão apresentados dialogam com as necessidades dos interlocutores deste e-book, os múltiplos leitores.

No primeiro capítulo, são apresentadas reflexões da literatura para o desenvolvimento do ser humano. No segundo capítulo, a cultura ucraniana, bem como seu contexto e trajetória são apresentados em um município do Paraná. No terceiro capítulo, há uma reflexão memorialística não homogênea configurada nas descrições de Valentine de Saint-Point. No quarto capítulo, as autoras discutem sobre plano fronteiro entre o plágio e a intertextualidade, bem como colocam em destaque as possíveis implicações para o meio acadêmico.

No quinto capítulo, é demonstrada a importância da leitura para o incentivo à participação dos alunos nas aulas de literatura. No sexto capítulo, o autor apresenta alguns encaminhamentos no trabalho com a leitura como porta que se abre para as possibilidades de um mundo possível. No sétimo capítulo, as autoras analisam, criticamente, a colocação dos pronomes oblíquos no Português Brasileiro. No oitavo capítulo, as narrativas são colocadas no campo da experiência nas propostas de ensinar e aprender teatro na escola.

No nono capítulo, são desenvolvidas reflexões sobre o posicionamento da mulher negra na noção de entre-lugar ou nos espaços de fronteiras, normalmente, resultantes de processo diaspóricos. No décimo capítulo, pesquisa-se e relata-se o legado deixado pela bailarina, coreógrafa, gestora e professora Rosa Cagliani que atuou, incisivamente, na cidade de João Pessoa, no estado da Paraíba. No décimo primeiro capítulo, as autoras apresentam as peculiaridades do idioma Francês e suas repercussões político-militares. No décimo segundo capítulo, as autoras analisam a figura das beatas na literatura ficcional do livre pensador Clodoaldo Freitas.

No décimo terceiro capítulo, as teorias de Saussure e Chomsky representam o ponto de discussão. No décimo quarto capítulo, a autora apresenta breves reflexões do uso de imagens em sistemas de avaliação. No décimo quinto capítulo, a autora apresenta parte de um resultado de pesquisa do Mestrado Profissional em Artes. No décimo sexto capítulo, são suscitadas reflexões quanto ao uso da linguagem poética na visibilidade do espaço acadêmico.

No décimo sétimo capítulo é apontado uma gama de reflexões críticas sobre o processo de formação e criação do que vem sendo denominado *dança aérea* ou *vertical*. No décimo oitavo capítulo, os autores descrevem e analisam experiências pedagógicas desenvolvidas a partir de um projeto de extensão do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins. No décimo nono capítulo, propõem algumas indagações sobre a dança no universo da cibercultura. No vigésimo capítulo,

a autora relata e discute a relevância de um projeto musical a partir das canções de Dorival Caymmi e Luiz Gonzaga.

O vigésimo primeiro capítulo trata-se de uma análise acerca da divulgação científica feita por dois jornais impressos. No vigésimo segundo capítulo, as autoras debatem os temas *educação* e ética como caminhos saudáveis para uma sociedade melhor. No vigésimo terceiro capítulo, o autor analisa a função do profissional tradutor e intérprete da Língua Brasileira de Sinais. No vigésimo quarto capítulo, a autora articula alguns conceitos de encenação, baseando-se em literaturas especializadas.

No vigésimo quinto capítulo, o autor analisa as proposições da música eletroacústica. No vigésimo sexto capítulo, os autores analisam o fenômeno *fake news* no contexto da campanha presidencial de 2018. No vigésimo sétimo capítulo é discutida a formação continuada de professores de educação infantil e, por fim, no vigésimo oitavo capítulo, o autor discute o termo *folclore* a partir de uma cultura diferente.

Assim sendo, que as reflexões desta obra contribuam de alguma forma com ampliação cultural e leitura dos interlocutores que pretendem tomar cada texto como fonte singular de pesquisa.

Ivan Vale de Sousa

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A CONCEPÇÃO INTERACIONISTA DE LINGUAGEM E O ENSINO DE LITERATURA EM AULAS DE LÍNGUA INGLESA	
Gabriela Tabareli Neuvald	
DOI 10.22533/at.ed.0551909101	
CAPÍTULO 2	10
A CULTURA UCRANIANA E SUA TRAJETÓRIA NO MUNICÍPIO DE RONCADOR – PR	
Ana Flávia Slobodjan dos Santos	
Loremi Loregian-Penkal	
DOI 10.22533/at.ed.0551909102	
CAPÍTULO 3	23
“A DANÇA MODERNA ESTÁ POR CRIAR”: VALENTINE DE SAINT-POINT E O PROJETO DA <i>METACÓREIA</i>	
Verônica Teodora Pimenta	
DOI 10.22533/at.ed.0551909103	
CAPÍTULO 4	35
A FRONTEIRA ENTRE A INTERTEXTUALIDADE E O PLÁGIO: ANÁLISE DE UM CASO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA	
Eliane Guerreiro Nascimento	
Valeria Silveira Brisolará	
DOI 10.22533/at.ed.0551909104	
CAPÍTULO 5	47
A IMPORTÂNCIA DA LEITURA NO INCENTIVO À INTERAÇÃO/ PARTICIPAÇÃO ENTRE OS ATORES DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM NAS AULAS DE LITERATURA	
Reris Adacioni de Campos dos Santos	
Raquel Batista Silva	
DOI 10.22533/at.ed.0551909105	
CAPÍTULO 6	61
LEITURA: PASSAPORTE PARA UM MUNDO POSSÍVEL	
Ivan Vale de Sousa	
DOI 10.22533/at.ed.0551909106	
CAPÍTULO 7	74
A LÍNGUA EM USO: SINTAXE DE COLOCAÇÃO	
Manuelle Pereira da Silva	
Amanda Ferreira Ferreira	
Bárbara Furtado Pinheiro	
DOI 10.22533/at.ed.0551909107	
CAPÍTULO 8	85
APRENDER/ENSINAR TEATRO NA ESCOLA: NARRATIVAS PARA RECRIAÇÕES DE SI COMO ARTISTA/DOCENTE	
Fernanda da Silva Araújo Mélo	
DOI 10.22533/at.ed.0551909108	

CAPÍTULO 9	95
A MULHER NEGRA NO ENTRE LUGAR: LUÍSA MAHIN EM <i>UM DEFEITO DE COR</i> DE ANA MARIA GONÇALVES	
Jeane Virgínia Costa do Nascimento Elio Ferreira de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.0551909109	
CAPÍTULO 10	102
AS CONTRIBUIÇÕES DE ROSA CAGLIANI PARA A DANÇA EM JOÃO PESSOA – PB ENTRE AS DÉCADAS DE 1980 E 2000	
Taciana Assis Bezerra Negri	
DOI 10.22533/at.ed.05519091010	
CAPÍTULO 11	110
AS CONTRIBUIÇÕES DO IDIOMA FRANCÊS PARA A EDUCAÇÃO MILITAR NO BRASIL	
Janiara de Lima Medeiros Fabio da Silva Pereira	
DOI 10.22533/at.ed.05519091011	
CAPÍTULO 12	120
AS REPRESENTAÇÕES DAS BEATAS NA LITERATURA DE CLODOALDO FREITAS DO INÍCIO DO SÉCULO XX	
Camila de Macedo Nogueira e Martins Oliveira Elizangela Barbosa Cardoso	
DOI 10.22533/at.ed.05519091012	
CAPÍTULO 13	134
AS TEORIAS DE SAUSSURE E CHOMSKY NO CRIACIONISMO: A LINGUAGEM COMO FATOR DE PERCEPÇÃO E CONSTITUIÇÃO DA REALIDADE	
Jorge Adrihan do Nascimento de Moraes Monique Siqueira de Andrade Estéfany Ingridy Cruz de Jesus	
DOI 10.22533/at.ed.05519091013	
CAPÍTULO 14	145
BREVE REFLEXÃO SOBRE O USO DE IMAGENS NOS PROCESSOS AVALIATIVOS	
Denise Pereira da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.05519091014	
CAPÍTULO 15	157
CANTOS DE TRABALHO: DAS ROÇAS PARA A SALA DE AULA. POSSIBILIDADES VOCAIS E INSTRUMENTAIS	
Cristina Maria Carvalho Nascimento	
DOI 10.22533/at.ed.05519091015	
CAPÍTULO 16	165
CONSOLIDANDO EXPECTATIVAS: ANÁLISE “FAMÍLIA MULEMBÁ” CONSOLIDATING EXPECTATIONS: ANALYSIS “FAMILY MULEMBÁ”	
Abinair Maria Callegari	
DOI 10.22533/at.ed.05519091016	

CAPÍTULO 17	181
CORPO NA DANÇA AÉREA/VERTICAL: RESSIGNIFICAÇÕES OU REPETIÇÃO DE PADRÕES ESTÉTICOS NA DANÇA?	
Yara dos Santos Costa Passos Raíssa Caroline Brito Costa	
DOI 10.22533/at.ed.05519091017	
CAPÍTULO 18	190
DANÇANDO PARA APRENDER E EDUCAR: DIALOGANDO COM A ESCOLA, A COMUNIDADE E O CORPO	
Roberto Lima Sales Ana Mariza Honorato da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.05519091018	
CAPÍTULO 19	200
DANÇA NO UNIVERSO DIGITAL	
José da Silva Romero Kathya Maria Ayres de Godoy	
DOI 10.22533/at.ed.05519091019	
CAPÍTULO 20	210
DORIVAL CAYMMI E LUIZ GONZAGA PARA CONJUNTO DE VIOLÕES: UM EXPERIMENTO DO ENSINO COLETIVO COM ARRANJOS AUTORAIS PARA MÚSICA BRASILEIRA	
Judith Eny Paes Leite	
DOI 10.22533/at.ed.05519091020	
CAPÍTULO 21	220
ECLIPSE DA SUPERLUA: ANÁLISE DOS PROCEDIMENTOS LINGUÍSTICOS-DISCURSIVOS EM TEXTOS DE DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA	
Denise de Souza Assis Rainhany Karolina Fialho Souza	
DOI 10.22533/at.ed.05519091021	
CAPÍTULO 22	231
EDUCAÇÃO E ÉTICA: RUMO À CONVIVÊNCIA SAUDÁVEL NO ESPAÇO FAMILIAR E SOCIAL	
Rosineide Rodrigues Monteiro Bruna Marjory Monteiro Mota Karine Vanessa Monteiro Mota	
DOI 10.22533/at.ed.05519091022	
CAPÍTULO 23	242
EDUCAÇÃO E PODER: O PAPEL DO INTÉRPRETE DE LINGUA BRASILEIRA DE SINAIS NAS DISPUTAS SIMBÓLICAS PELA DEFINIÇÃO DE SURDEZ	
Elder Freitas Cunha	
DOI 10.22533/at.ed.05519091023	
CAPÍTULO 24	249
ENCENAÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA - UM FRAGMENTO A PARTIR DE UM OLHAR FEMININO	
Júlia Sant'Anna dos Santos Veras	
DOI 10.22533/at.ed.05519091024	

CAPÍTULO 25	259
ESCUTA E ANÁLISE FUNCIONAL COMO FERRAMENTA DE CONSTRUÇÃO INTERPRETATIVA EM MÚSICA ELETROACÚSTICA MISTA	
Ronan Gil de Morais	
DOI 10.22533/at.ed.05519091025	
CAPÍTULO 26	274
FAKE NEWS: (DES)CONSTRUÇÃO DEMOCRÁTICA?	
Holdamir Martins Gomes	
Carla de Queiroz Afonso	
Mithya Balbina Carlos Pereira de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.05519091026	
CAPÍTULO 27	287
FORMAÇÃO CONTÍNUA PARA DIDÁTICA DE PROFESSORES DE EDUCAÇÃO INFANTIL EM REDE PRIVADA NA CIDADE DE TEFÉ	
Delva Maria Motta dos Santos	
Rosineide Rodrigues Monteiro	
DOI 10.22533/at.ed.05519091027	
CAPÍTULO 28	296
HARKADÁ: UMA FORMA DE EXPRESSÃO (FOLCLÓRICA?) DA DANÇA ISRAELITA	
Fernando Davidovitsch	
DOI 10.22533/at.ed.05519091028	
SOBRE O ORGANIZADOR	308
ÍNDICE REMISSIVO	309

HARKADÁ: UMA FORMA DE EXPRESSÃO (FOLCLÓRICA?) DA DANÇA ISRAELITA

Fernando Davidovitch

Universidade Federal de Sergipe (UFS) –
Departamento de Dança – Aracaju – SE

**HARKADÁ: A (FOLK?) FORM OF
EXPRESSION OF ISRAELI DANCE**

RESUMO: *Harkadá*, comumente conhecida como bailes de danças circulares israelitas (há danças em fileiras também), é um tipo de expressão cultural emergida juntamente com a criação do Estado de Israel. Suas coreografias são produzidas em Israel desde o início do séc. XX, sendo passadas de geração para geração. Ela carrega informações culturais (música, língua hebraica, passos técnicos de dança, por exemplo) relativas ao território de Israel e é hoje uma forte referência para a identificação étnica judaica para muitos judeus da diáspora. Muitas novas danças para *harkadá* continuam sendo criadas anualmente por vários coreógrafos israelenses. Ainda que relativamente nova, a *harkadá* se tornou um hábito cultural praticado por diversas comunidades judaicas espalhadas pela diáspora, sendo reconhecida atualmente como uma prática tradicional dos judeus e é por muitos considerada uma expressão folclórica. O presente artigo irá discutir sobre a palavra “folclórica” polemicamente utilizada para se referir à manifestação cultural da *harkadá*.

PALAVRAS-CHAVE: *Harkadá*. Dança Israelita. Folclore. Identidade.

ABSTRACT: *Harkadá*, commonly known as Israeli circular dance events (there are dances in lines too), is a type of cultural expression emerged along with the creation of the State of Israel. His choreographies have been produced in Israel since the beginning of the 20th century, being passed down from generation to generation. It carries cultural information (music, Hebrew language, technical dance steps, for example) relating to the territory of Israel and is currently a strong reference for Jewish ethnic identification for many Jews of diaspora. Many new dances for *harkadá* continue to be created annually by several Israeli choreographers. Although relatively new, *harkadá* has become a cultural habit practiced by diverse Jewish communities scattered throughout the Diaspora, being recognized nowadays as a traditional practice of the Jews and is considered for many by a folk expression. This article will discuss about the word “folk” polemically used to refer to the cultural manifestation of *harkada*.

KEYWORDS: *Harkadá*. Israeli Dance. Folklore. Identity.

DANÇA ISRAELITICA: DA DIÁSPORA PARA ISRAEL E DE ISRAEL PARA DIÁSPORA

A dança israelita é uma expressão cultural que se disseminou, e ainda continua se disseminando, através da atuação de uma rede de comunicação colaborativa entre comunidades judaicas das mais distintas regiões. Historicamente, podemos identificar nesta situação aspectos advindos do ideal sionista (o termo *Sião* é referente à parte Sul de uma colina onde Salomão, filho do Rei David, construiu o primeiro templo dos judeus, em 1000 a.C.), que visava uma rede solidária entre as mais diversas populações judias da diáspora, que se uniam por uma causa: levantar um estado judaico, Israel. Este ideal buscava garantir a sobrevivência do povo judeu e de sua cultura. No caso da dança israelita, neste intercâmbio de comunicação entre comunidades judaicas de variados lugares, podemos reconhecer ainda este ideal, visto que a associação entre Israel e judaísmo é hoje um importante ponto de referência para que um judeu consiga identificar-se dentro de sua identidade étnico-cultural judaica.

Assim como o Estado de Israel é um fato ainda recente (sendo oficialmente reconhecido como tal em 1948), a dança israelita, que surgiu junto com a construção deste estado, também é. A migração massiva de judeus oriundos de diversos países a Israel (final do séc. XIX e durante o séc. XX), em muito incentivada pelo movimento sionista, liderado por Theodor Herzl (1860-1904), marca a formação de uma pluralidade cultural neste país. Conforme explica Gilbert (2010, p.31), a ideia do sionismo consistia no desejo de tornar Israel um estado soberano dos judeus, visto que os mesmos, por estarem durante séculos dispersos por entre outras civilizações, como um povo sem pátria, foram e estavam sendo alvo de muitas discriminações, isolamentos sociais e perseguições. A situação dos judeus no final do séc. XIX estava crítica em diversas sociedades nas quais eles estavam espalhados, principalmente na Rússia em que, sob o governo dos czares, violentos ataques (os *pogroms*), que resultavam em destruição de casas, negócios e sinagogas, foram realizados contra a população judaica da região. Estes *pogroms* acarretaram numa emigração maciça de judeus a outros países, inclusive Israel.

Na Europa, mesmo que os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade tivessem sido politicamente instituídos desde a Revolução Francesa, reduzindo o isolamento social dos judeus, o que possibilitou que este grupo se emancipasse diante das sociedades com as quais convivia, o sentimento antissemita continuava a existir. Theodor Herzl, judeu de Budapeste, jornalista e escritor, que vivia na França, percebeu, a partir do *Caso Dreyfus*, que o antissemitismo se encontrava num grau exacerbado e que a situação dos judeus estava se tornando insuportável. O *Caso Dreyfus* foi um escândalo político, ocorrido no final do séc XIX, na França, que condenava Alfred Dreyfus, judeu, oficial de artilharia do exército francês, por traição. O processo contra Dreyfus era fraudulento e baseava-se em documentos falsos.

Quando os oficiais da alta patente perceberam a fraude, tentaram ocultá-la. A onda de nacionalismo e xenofobia, que invadiu a Europa no final do séc. XIX, contribuiu para que a farsa fosse acobertada. O *Caso Dreyfus*, que repercutiu em gritos de “morte aos judeus” nas ruas da França evidenciou o ainda forte sentimento antisemita naquela sociedade. Ele, então, tomou frente como grande líder do movimento, que viria a ser chamado de movimento sionista. Escreveu, então, no final de 1896 e início de 1897, a obra *O Estado Judeu: ensaio de uma solução da questão judia* (publicada simultaneamente em alemão, inglês e francês).

Nesta obra estão descritas as circunstâncias do antisemitismo, das quais os judeus estavam sendo vítimas e, devido à evidente necessidade da existência de um estado onde eles pudessem viver livres e soberanamente, formulou-se estratégias para a sua construção, que requisitaria uma atuação coletiva da população judaica espalhada pelo mundo. Esta obra carrega todo o ideário do movimento sionista. Uma das ideias centrais do sionismo era que os judeus emigrassem dos seus países onde estavam morando e viessem habitar e ajudar na construção do Estado de Israel, procedimento este conhecido como *aliá* (retorno). Muitos judeus preferiram continuar vivendo onde já estavam, mas, mesmo assim, conforme explica Gilbert (2010, p. 34-35) a ideia do sionismo tomou tamanha proporção, que até estes que não emigraram para Israel se envolveram com a causa realizando contribuições para a construção deste novo Estado.

Devido ao longo período da diáspora judaica, os grupos de pessoas judias que chegavam traziam consigo uma série de informações culturais advindas dos povos com os quais se assimilaram na convivência e trocas de informações. A dança em Israel, desta maneira, conforme exposto por Wilensky e Freinquel (2002, p. 14), terá como aspecto característico estilos relativos a cada grupo imigrante, que, ao chegar ao território israelense passou a dialogar com este ambiente, gerando, assim, novas configurações que hoje se reconhecem como danças israelitas.

Há variados tipos de danças provenientes da cultura migratória destes diversos grupos para Israel, mas os que mais se difundiram e se popularizaram foram a *Hora Israelita* (derivada da mistura de influências da *Hora*, da Romênia, *Krakoviak*, da Polônia, *Polka*, da Lituânia e *Circassiana*, da Rússia), a *Debka* (origem árabe), a *lemenita* (trazida pelos judeus que vieram da região do Iêmen) e a *Chassídica* (expressão de dança trazida da Europa por judeus religiosos adeptos do movimento do *chassidismo* - fundado por Baal Shem Tov no séc. XVIII, este defendia a possibilidade de um judeu alcançar sua elevação espiritual, mesmo sem a habilidade de leitura e estudo judaico-religioso).

O processo de desenvolvimento da dança israelita desencadeou-se de forma muito rápida, devido ao empenho de personalidades, que resolveram organizar procedimentos, que possibilitariam promover, desenvolver e disseminar a cultura de dança então presente no território de Israel. Dentre estas personalidades, podemos destacar Gurit Kadman (1897-1987) como a principal ativista do movimento. Gert

Kaufman, conhecida como Gurit Kadman (em hebraico), era uma judia que nasceu na Alemanha, na cidade de Leipzig. É reconhecida por muitas pessoas como a “mãe da dança israelita”.

Ela foi uma ativista, que atuou de diversas formas em prol da dança israelita. Além de ter organizado importantes festivais, que reuniam as variadas etnias em Israel (Festival Dália), informações estas que fizeram dela uma personalidade conhecida na história da dança israelita, ela também atuou de diversas outras formas, em favor do desenvolvimento desta expressão cultural, tais como: os registros que ela fez, junto ao seu cameramen, dos tipos de danças dos diversos grupos étnicos (com os quais ela conviveu durante um tempo para fazer sua pesquisa) residentes em Israel; criou, em 1971, o “Projeto de Conservação de Danças Étnicas”; criou a comissão de *Rikudei-Am* (Tradução: dança do povo. Termo em hebraico utilizado para se referir às danças israelitas), que se tornou a organização responsável por todas as atividades referentes à dança israelita no país. Esta comissão se incorporou ao Departamento de Cultura da *Histradut* (Federação da União dos Trabalhadores de Israel), que passou a ser um órgão de grande apoio às ações pela dança israelita; disseminou, ainda, a dança israelita para fora de Israel, viajando e ministrando aulas em outros países; organizou cursos para a formação de professores nesta dança; estabeleceu terminologias para os passos e movimentos técnicos da dança israelita, a fim de facilitar a metodologia para os ensinamentos da mesma; escreveu, em 1968, o livro *Am Roked* (Povo que dança), e, em 1982, o livro *Rikud etni be Israel* (Danças étnicas em Israel), onde ela deixa por escrito os seus conhecimentos acerca deste tema.

Juntamente com ela, podemos mencionar aqui outros nomes que contribuíram para o desenvolvimento da dança israelita, tais como Tirza Hodes, Rivka Shturman, Moshe Itzrak Halevy (Moshiko), Yoav Ashriel, Yaacov Levy e outros. A atuação conjunta deste grupo promoveu um rápido desenvolvimento da dança israelita, principalmente depois de terem criado o Departamento de *Rikudei-Am* (“dança do povo”. Termo utilizado para se referir à dança israelita), que, apoiado pela *Histradut* (Federação da União dos Trabalhadores de Israel), passou a ser o responsável por todas as ações referentes a esta dança no país. A fim de que a dança israelita se desenvolvesse como expressão representativa da cultura de Israel, um Estado, até então, recém-construído, diversas medidas foram tomadas por este grupo através deste órgão (*Histradut*), tais como: realização dos festivais *Dália* (festival de dança que reunia as diversas etnias existentes em Israel e ocorria no Kibutz Dália, motivo pelo qual o evento recebia esse nome); organização de cursos e seminários para a formação de professores em dança israelita; publicação de revistas acerca deste assunto (revista *Habanirkoda* – tradução: vamos dançar); transmissão por rádio de eventos de dança israelita; concursos para desenhos de figurinos; e outras ações que possibilitaram o fortalecimento de uma expressão cultural de dança em Israel.

A dança israelita, nesse processo de solidificação como expressão cultural de Israel, passou a ter um significativo crescimento do número de adeptos. Sua

popularização e divulgação se deram em muito através da *harkadá* (comumente conhecida como eventos de danças circulares israelitas, mesmo que tenham hoje muitas coreografias em fileiras). O aspecto de se dançar em roda, segundo Wilensky e Freinquel (2002), vem da *Hora Israelita*, cuja dança, segundo as autoras, se tornou uma forte expressão cultural nacional de Israel. Emergida na época da independência deste Estado, a *Hora Israelita* se caracterizava por ser executada a partir de canções na língua hebraica, que falavam sobre aspectos da paisagem local de Israel e de seu contexto sócio-político. Assim como Gurit Kadman almejava, “dançar em língua hebraica, dançar nossas próprias danças” era um sentimento de desejo da nova sociedade, que estava se constituindo em Israel. Era, então, um novo estilo de dança que se desenvolvia. Uma expressão autóctone de Israel. Quanto a isso, Wilensky e Freinquel (2002, p. 58, tradução própria) colocam:

Aqui não falamos de uma etnia ou minoria, mas de uma dança nacional, de um estilo de dança de um país que emergiu em 1948 e que foi adaptada pelos jovens colonos. [...]. Este estilo surgiu como uma necessidade de cortar os laços com a diáspora, onde os novos imigrantes que chegavam ao país antes e depois da criação do Estado se uniam com um objetivo comum: criar uma nova sociedade. [...] apesar da diversidade de origens dos imigrantes, existia a dança como forma de igualar, de “encontrar-se” em um mesmo *maagal* (círculo) com um código comum, com um idioma comum, com uma força especial.

Mesmo que o movimento de danças circulares israelitas tenha surgido a partir da *Hora Israelita*, ao se ampliar o repertório de danças para *harkadá* (que hoje já não é mais composta apenas por danças circulares, mas também em fileiras), os coreógrafos passaram a incluir os outros estilos de dança respectivos aos grupos imigrantes, que também constituíam o ambiente cultural de Israel, como a *Debka*, a *Ieminita*, a *Chassídica* e as demais. Esses tipos de danças (cujos estilos antes eram próprios da cultura de cada grupo imigrante), quando inseridas no repertório da *harkadá* (através de coreógrafos que resolveram explorar e investir nestes estilos) passaram a apresentar novas configurações, resultantes do diálogo e interação cultural entre povos e as circunstâncias dos novos contextos nos quais os mesmos estavam vivendo.

Essas danças derivadas dos diversos grupos de imigrantes judeus (que estavam espalhados pela diáspora) no território israelense transformaram-se quanto formas de expressões de dança e transformaram o movimento e a cultura israelense de dança. São hoje vistas não mais somente como danças respectivas dos povos que compuseram o novo Estado, mas sim como integrantes do grande conjunto conhecido como dança israelita.

No caso da *Hora Israelita*, o seu processo se deu de forma bastante particular e diferente das demais expressões culturais hoje identificadas como danças israelitas. O seu movimento transformativo não é apenas o resultado de como as danças advindas dos judeus da diáspora a Israel se recontextualizaram no novo ambiente. A *Hora Israelita*, derivada da mistura de elementos das danças da Romênia,

Polônia, Lituânia e Rússia, surgiu no *Kibutz* (assentamentos judaicos, agrários, de funcionamento cooperativista e de filosofias socialista e sionista), dentro do território de Israel. É um gênero híbrido, visto que se constituiu através de “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, p. XIX, 2011).

A popularidade da dança israelita alcançou as comunidades judaicas que viviam em outros países, na diáspora. Muitas delas foram atraídas por esta manifestação cultural, pois sentiram que apontava para a possibilidade de ser uma forte referência da cultura étnico-judaica para os judeus da diáspora. Para muitos autores, Israel é na contemporaneidade a maior referência simbólica para a identificação dos judeus em relação a sua cultura judaica, permitindo que este se autorreconheça como grupo étnico-cultural, ainda que estejam espalhados pelos mais diversos países e regiões do mundo, com hábitos culturais e aspectos fisionômicos extremamente distintos entre eles (PFEFFER, 2003).

Ao entender que Israel é ponto de referência histórica sobre a construção da cultura do judaísmo e da identificação dos judeus como um grupo cultural étnico, é possível reconhecer que desde 586 a.C. (identificada como a primeira diáspora judaica), quando Jerusalém foi tomada por Nabucodonosor, que as pessoas judias derivadas deste contexto passaram pelo que Hall (2006) compreende como “tradução cultural”, termo trazido pelo antropólogo indo-britânico Homi K. Bhabha (2007). Este termo serve para explicar o modo como grupos étnicos que vivem na diáspora fazem para se organizar identitariamente. O autor explica que tradução cultural se refere a formações de identidade de pessoas que foram dispersadas de sua terra natal, mas que retêm fortes vínculos com suas tradições e lugares de origem, sem, todavia, alimentar a ilusão de um retorno ao passado. Essas pessoas acabam tendo que negociar com as novas culturas em que vivem, sem serem totalmente assimiladas por elas e também sem perderem completamente os referenciais identitários de seus lugares de origem.

A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (e não a uma ‘casa’ em particular). As pessoas pertencentes a essas culturas híbridas têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente traduzidas. (HALL, 2006, p.89)

Hemsi (2002), cuja tese aborda a questão da identidade judaica em meio aos judeus não religiosos, liberais, da cidade cosmopolita de São Paulo, traz, em suas argumentações, que Israel, como território e Estado, é uma das maiores referências simbólicas para o judaísmo contemporâneo. Como ela expressa:

Outro parâmetro que caracteriza a identidade judaica é a relação com o Estado de Israel, considerada a pátria ancestral do povo judeu. Na religião judaica

todas as rezas são realizadas em direção a Jerusalém. Nas grandes Festas e em *Pessach* o judeu afirma: 'ano que vem em Jerusalém'. Além do aspecto religioso a ligação com o Estado de Israel possibilita aos judeus a referência a um território único. Por este motivo as comunidades judaicas da diáspora procuram estreitar os vínculos dos judeus com este país objetivando fortalecer a identificação e fortalecendo a ideia de povo. De acordo com DellaPergolla (2000, p.482) este Estado 'é um dos pólos de referência simbólica mais poderosos da identidade judaica contemporânea e, como consequência, um elemento fortalecedor da existência coletiva dos judeus'. (HEMSI, 2002, p. 20)

Já tendo o movimento sionista fortalecido o elo entre judeus e Israel, a dança israelita serviu como mais um artifício para que pessoas judias conhecessem mais a cultura de lá, vivenciando-a e tendo, desta maneira, um sentimento de pertencimento à cultura judaica. Isto propiciou a ação de líderes comunitários e de instituições israelitas, responsáveis pelas atividades destinadas às suas comunidades judaicas, que a prática da dança israelita fosse estimulada nos seus meios.

Em muitos lugares as instituições judaicas responsáveis por suas comunidades, a fim de que a dança israelita se tornasse uma prática destes grupos de judeus, passaram a realizar investimentos para trazer professores de Israel para que eles ensinassem as danças daquele lugar e as coreografias que estavam sendo criadas. Gurit Kadman, Tirza Hodes, Rivka Shturman e Moshe Itzrak Halevy, por exemplo, atuaram bastante fora de Israel, dando aulas e difundindo a dança israelita por diversos países. Além destes nomes de referência, um numeroso grupo de pessoas começou a se formar nos cursos para a formação de professores em dança israelita, passando, assim, a atuar na área, dando aulas fora de Israel. Em alguns casos, eram judeus de fora de Israel, que viajavam para lá para estudar nestes cursos e adquirir formação em dança israelita para poder trabalhar com a comunidade judaica de sua região. Outra forma também como ocorreu a disseminação da dança israelita por entre as comunidades judaicas da diáspora, foi através da atuação de judeus não israelenses que movimentaram a cultura desta dança em países diferentes dos seus, como é o caso, segundo o relato de Wilensky e Freinquel (2002, p.18), da norteamericana Carole Iaffa, que introduziu na Argentina esta expressão cultural no meio daquele grupo judaico.

Assim, ensinamentos de coreografias de *rikudei am* (dança do povo. Uma das formas utilizadas para se referir à dança israelita) começaram a se difundir pelas comunidades judaicas da diáspora e, com o tempo, judeus das diversas partes do mundo dançavam, cada qual em sua região, *harkadot* (*ot* denomina sufixo plural feminino, na língua hebraica) compostas pelas mesmas músicas e coreografias. Essa é uma característica marcante que torna a *harkadá* um fenômeno cultural, que propicia o sentimento de unidade entre judeus do mundo todo. Uma pessoa, ao aprender uma coreografia de *harkadá*, pode tranquilamente dançá-la em qualquer *harkadá* de qualquer parte do mundo (por exemplo, uma pessoa do Rio de Janeiro poderia participar sem problemas de uma *harkadá* em São Paulo, ou Nova York, Londres, Tel Aviv...).

Hoje uma grande quantidade de judeus do mundo todo está conectada entre si, trocando informações sobre *harkadá*, através do auxílio dos dispositivos tecnológicos, como mídias digitais e internet. Israel por décadas enviou mídias (de VHS a DVD`s) com ensinamentos de danças de *harkadá* para diversas partes do mundo. Não é qualquer pessoa de qualquer lugar que pode inventar uma coreografia para *harkadá*. Estas são produzidas em Israel com coreógrafos credenciados e autorizados para isso. Fora desta circunstância a coreografia não tem reconhecimento como uma dança de *harkadá* para se coletivizar.

Além de Israel, mídias digitais com tais ensinamentos são produzidas pelas próprias comunidades judaicas da diáspora, sendo distribuídas muitas vezes em eventos, como seminários e festivais de dança israelita, que ocorrem fora de Israel. Os portais da internet (*youtube*, por exemplo) têm assumido um papel fundamental nesta difusão da *harkadá*. Encontramos vídeos postados por pessoas de diferentes nacionalidades, que assumem o papel de ensinar algumas coreografias destas danças circulares a partir deste veículo tecnológico.

Ainda que recente e se transformando em alta velocidade em um curto período de tempo, chegando a aderir ritmos da indústria cultural do ambiente contemporâneo, a *harkadá* é muitas vezes tratada como uma expressão folclórica.

HARKADÁ: UMA EXPRESSÃO (FOLCLÓRICA) DE DANÇA ISRAELITA

Folk-lore, palavra criada por William John Thomas em meados do séc. XIX, tem como sentido “o saber tradicional do povo”. Folclore é comumente compreendido como questões culturais, advindas de tempos remotos, que estão presentes em uma sociedade. O entendimento predominante é que este trata de elementos de uma cultura que, mesmo que não se tenham mais referências de onde surgiram, estão presentes através de seus costumes, objetos e símbolos populares. A questão da coletivização (um acordo de um coletivo) é que faz algo se tornar folclore. Algo que se cria, que se reproduz e que, com o tempo, cai no domínio público. Para Brandão (1994), o folclore se caracteriza por um anonimato dos autores e criadores daquilo que se reproduziu e coletivizou. O autor considera que o fato coletivizado, que se tornou, assim, folclórico, se caracteriza por sua persistência de permanência no tempo, pois, mesmo com suas modificações e transformações, ele sustenta algumas matrizes básicas.

O conceito de folclore para *harkadá* é bastante questionado por muitos, haja vista que ela não é uma manifestação cultural que se caracteriza por advir de tempos remotos e tampouco os autores de suas coreografias e músicas são anônimos. Todavia, há outras características que associam-na com o entendimento comum sobre expressão folclórica. Assim como a palavra *folk-lore* tem como sentido “o saber tradicional do povo”, o termo *rikudei am*, referente às danças de *harkadá*,

tem como significado “dança do povo”. Ou seja, a ideia de uma expressão cultural advinda de um saber popular (não erudito) está presente em ambos os termos. Além disso a associação que se faz da *harkadá* ao folclore se deve aos seguintes fatos: ela se caracteriza por coreografias que quando produzidas são coletivizadas para todo o povo (não tendo os seus autores o controle sobre o seu fazer-acontecer por outras pessoas); carrega o aspecto de um conhecimento que é passado de geração em geração; é um tipo de evento que agrega um grupo de pessoas que se reúnem para celebrar uma mesma tradição.

A questão que vem, todavia, problematizando mais a atribuição do termo “folclore” para *harkadá* é o seu caráter de mutabilidade demasiado rápida, o que vai de encontro com o pensamento hegemônico dos estudos folcloristas, que, mesmo que admitam transformações, consideram que a lentidão nesse processo é uma das características que marcam determinada expressão como folclórica. Todo ano se produzem, em Israel (com coreógrafos autorizados para isso), novos *rikudim* (danças de *harkadá*) os quais muitos se fazem a partir de músicas pop israelenses, que estão em alta naquele exato momento, e até mesmo com músicas pop em outras línguas (como inglês, espanhol...), cujas coreografias correspondem à classe dos *rikudei amim* (dança dos povos). Importante frisar a diferença entre as denominações *rikudei am* e *rikudei amim*. A primeira traduz-se como “dança do povo” e diz respeito aos judeus e suas expressões culturais quanto um grupo com toda a sua pluralidade. A segunda traduz-se como “dança dos povos”, cujas coreografias se utilizam de elementos de outras nações e culturas, mesclando com passos da dança israelita para integrar o repertório da *harkadá*.

No Dicionário do Folclore Brasileiro, de Luís da Câmara Cascudo (2001), a explicação para o termo folclore se inicia pela seguinte colocação: “É a cultura do popular tornada normativa pela tradição” (CASCUDO, p. 240, 2001). Esse enunciado, se interpretado ao pé da letra de forma simplificada, ativa um pensamento tradicionalista que apenas legitima como folclórico o que é “antigo” e olha com horror esses atuais fazeres coreográficos de danças de *harkadá*, considerando-os uma deturpação dos “verdadeiros” *rikudim*, da “verdadeira” dança israelita. Cascudo (2001), porém, não encerra seu pensamento sobre o que é folclore nesse enunciado, mas continua o desenvolvendo admitindo que dados recentes e informações do mundo contemporâneo podem ser assimilados por determinada manifestação cultural (não deixando de ser folclórica por isso). Desta maneira, o autor vai de encontro à compreensão preservacionista que envolve o termo e patrulha esses fazeres populares, ao afirmar que qualquer expressão folclórica pode excluir elementos (que por algum motivo passam a não fazer mais sentido para aquele grupo) e incluir outros novos que estejam em diálogo com o pensamento daquela geração daquela comunidade.

A mentalidade móbil e plástica torna tradicional os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fenômeno coletivo, como a imóvel enseada dá

a ilusão da permanência estática, embora renovada, na dinâmica das águas vivas. O folclore inclui nos objetos e fórmulas populares uma quarta dimensão, sensível ao ambiente. Não apenas conserva, depende e mantém os padrões do entendimento e da ação, mas remodela, refaz ou abandona elementos que se esvaziaram de motivos ou finalidades indispensáveis a determinadas sequências ou presença grupal. (CASCUDO, 2001, p. 240)

Em diálogo com Cascudo (2001), Vianna (2005) traz uma série de indagações e pertinentes discussões sobre o pensamento preservacionista em relação às manifestações folclóricas. Vianna (2005, p.4) aborda que dentro do pensamento sobre mutabilidade de manifestações populares tradicionais há a problematização acerca do que pode ser remodelado ou abandonado, sem perturbar os “padrões imperturbáveis”, se fazendo presente um patrulhamento sobre a gradação da mudança. Para o autor essa “régua para medir a mudança” que determina quando ela realmente se torna perturbadora pode destruir “a dinâmica das águas vivas” (CASCUDO, 2001, p.240), que caracteriza o sistema móbil de funcionamento e de existência desses patrimônios imateriais, impedindo que surjam novidades (elementos novos) que possam vir a se tornar populares e tradicionais no futuro. O autor compreende a possibilidade de se ver tradicional aquilo da cultura popular que também está no fluxo das transformações e representam as novas festas populares, como, por exemplo, o baile funk do Rio de Janeiro. O novo agora pode vir a ser tradicional e/ou folclórico no futuro.

Vianna (2005) traz, assim, em seu pensamento o caráter de mutabilidade não apenas via exclusão de elementos e inclusão de novos dentro de uma expressão tradicional específica, mas também na grande rede que integra as festas populares (em sua abordagem, as brasileiras), podendo dentro deste conjunto haver a extinção de algumas e surgimento de outras novas. O caráter móbil desta rede de festas populares faz circular entre elas pedaços de melodias, detalhes de indumentária, falas de encenações teatrais, instrumentos musicais, etc e que, assim, cada festa representa apenas um nó nesta rede. O desaparecimento de uma festa (um nó) não compromete a vitalidade deste sistema maior. Tampouco o surgimento de uma festa comprometeria também. A cultura é viva e sobre esse fluxo de trocas e circulação de informações entre festas e entre elementos internos de cada uma, “nenhum ‘preservacionista’, por mais bem intencionado que seja, vai conseguir ordenar ou (totalmente) estancar”. (VIANNA, 2005, p.7).

O autor pontua também que este fluxo de trocas e de entendimento de rede (como um sistema poroso) não se restringe, contudo, às relações das festas populares entre elas, mas entra aí a relação com o mundo pop e da indústria cultural, cujos diálogos entre estes resultam em contaminações recíprocas, ambos absorvendo elementos, mas também exportando ideias, células rítmicas, melodias, instrumentos, etc. A este movimento de fluxo de trocas, pode se referenciar Katz e Greiner (2001, p. 73-74) que dizem que:

A idéia de cultura aqui adotada é de um sistema aberto, apto a contaminar o corpo e ser por ele contaminado [...] as informações tendem a operar dentro de um processo permanente de comunicação e, nesse movimento de trocas constantes, enquanto se modificam, as informações vão também transformando o meio. Caso a vida funcione, de fato, de acordo com uma estrutura como esta aqui descrita, com o passar do tempo, as trocas permanentes de informação tenderiam, quase que como uma conseqüência natural, a borrar as suas próprias delimitações produzindo, então, uma plasticidade de fronteiras não controlável. [...]. A compreensão da vida como produto e produtora de uma rede inestancável de troca de informações, marca uma diferença básica. Nela a idéia de corpo como mídia ocupa posição central.

É importante frisar que expressões culturais não são entidades autônomas, mas que funcionam e têm vida a partir das pessoas que fazem o seu acontecer. Pessoa é corpo, aqui compreendido como corpomídia (KATZ e GREINER, 2005). Este corpo é entendido não como uma mídia no senso comum, que funciona como um veículo de transmissão, mas ele como mídia de si mesmo. As informações do ambiente com as quais ele entra em contato estabelecem negociações com as informações que antes nele já estavam. “A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo” (KATZ e GREINER, 2005, p. 131).

Este conceito traz uma perspectiva dos corpos como sistemas abertos, cujas fronteiras que o distinguem como unidade em relação ao ambiente são como membranas permeáveis, ao invés de invólucros não permeáveis. Este estudo entende o corpo não como um recipiente que acumula informações por ele selecionadas, as quais as que estão do lado de dentro não se afetam ou se contaminam pelas que estão do lado de fora, no ambiente. Ele não é ativo em relação a um ambiente passivo, afinal o mundo não é um objeto, ou um composto de objetos a espera do observador para ser observado. O corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) é, pois, o resultado dos cruzamentos com as informações com as quais ele entra em contato. As informações se transmitem em processos de contaminação. Por isso tanto o corpo como o ambiente são sistemas aptos a contaminar e serem contaminados reciprocamente.

Assim, então, ocorre com a *harkadá*. Ela estabelece relações entre as informações que a constituem com outras do ambiente midiático. Atualiza-se fazendo acordos entre os elementos que antes nela já estavam com os novos que chegam. Isso não faz com que ela perca sua “identidade”, nem faz com que sua permissividade a trocas de informação com a indústria cultural a deslegitimem como expressão folclórica, afinal, como coloca Cascudo (2001) na sua definição sobre folclore, a permanência estática de uma imóvel enseada é uma ilusão.

A associação da *harkadá* como uma expressão folclórica de Israel fortalece o imaginário da importância que ela tem para a sustentação de uma referência étnico-identitária para judeus da diáspora. Conforme coloca Brandão (1994, p.9), o folclore carrega símbolos coletivos da afirmação de uma identidade de pátria, de povo. Salienta, ainda, que a cultura do folclore “não é apenas ‘culturalmente’ ativa.

Ela é também politicamente ativa. É um codificador de identidade, de reprodução de símbolos que consagram um modo de vida de classe” (BRANDÃO, 1994, p.41). Segundo Brandão, no ato de participar de uma manifestação folclórica, há o sentimento de afirmação da identidade, de “não esquecer quem são” (BRANDÃO, 1994, p.10).

Quando um judeu vai em busca de uma *harkadá* para dançar, existe, em muito, a procura de se sentir pertencente à cultura judaica, aspecto este que motiva que comunidades judaicas da diáspora invistam, dentro do seu meio, nesta tradição (folclórica) recentemente construída.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG 2007. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da USP, 2011. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

GILBERT, Martin. **História de Israel**. São Paulo: Edições 70, 2010. Tradução: Vera Martins

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro.

HEMSI, Sylvana. **Identidade judaica: significados e pertinência – um estudo sobre jovens judeus liberais**. 2002. Tese (Doutorado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) – Departamento de Línguas Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2002. 248f

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma Teoria do Corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005. p.125-133.

_____. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: estudos midiáticos**, vol. 3, número 2, Ed. Unisinos, 2001.

PFEFFER, Renato Somberg. **Vidas que sangram história: a comunidade judaica de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: FACE-FUMEC, 2003.

VIANNA, Hermano. Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileiras. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). **Revista do Patrimônio**, nº 32/2005. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/tradicao-da-mudanca-a-rede-das-festas-populares-brasileiras> Acesso em 28/08/2018

WILENSKY, Gabriela; FREINQUEL, Paola. **Danzas folklóricas israelíes: la experiencia argentina**. Buenos Aires: Milá, 2002.

SOBRE O ORGANIZADOR

IVAN VALE DE SOUSA - Mestre em Letras pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará. Especialista em Gramática da Língua Portuguesa: reflexão e ensino pela Universidade Federal de Minas Gerais. Especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela Universidade Federal Fluminense. Especialista em Arte, Educação e Tecnologias Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Professor de Língua Portuguesa em Parauapebas, Pará.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Analítica 267, 272

Avaliação 9, 57, 58, 89, 93, 145, 147, 150, 151, 152, 153, 155, 289, 294

B

Beatas 120, 121, 126, 127, 130, 133

C

Chomsky 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144

Cibercultura 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 278

Criação 14, 16, 49, 89, 91, 93, 103, 106, 113, 117, 118, 134, 135, 140, 141, 144, 150, 159, 164, 179, 181, 182, 184, 192, 194, 195, 197, 198, 201, 203, 208, 223, 250, 251, 252, 256, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 296, 300

Crítica 3, 24, 27, 28, 31, 78, 83, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 130, 132, 178, 179, 187, 212, 214, 250, 251, 266, 282, 297

Cultura 2, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 53, 89, 93, 95, 96, 97, 100, 101, 104, 105, 107, 113, 116, 117, 118, 130, 146, 149, 157, 158, 159, 164, 165, 176, 178, 179, 180, 181, 183, 190, 191, 192, 197, 199, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 211, 213, 215, 216, 218, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 256, 257, 280, 285, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307

D

Dança 14, 15, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 30, 31, 32, 33, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 136, 163, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 257, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304

Divulgação científica 220, 221, 222, 226

Dorival Caymmi 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218

E

Educação 2, 9, 14, 16, 21, 35, 42, 45, 49, 54, 57, 64, 70, 71, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 95, 110, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 124, 128, 133, 134, 148, 149, 155, 157, 158, 159, 160, 164, 181, 183, 190, 192, 194, 199, 201, 208, 210, 212, 218, 219, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 259, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 308

Educação infantil 88, 116, 118, 208, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295

Eletroacústica 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 270, 272, 273

Encenação 90, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 257, 258

Ética 37, 39, 42, 44, 132, 185, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 278, 282

F

Fake News 274, 275, 276, 277, 280, 282, 284, 285, 286

Folclore 125, 176, 296, 303, 304, 305, 306, 307

Formação 2, 3, 4, 8, 9, 14, 15, 19, 26, 29, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 104, 106, 110, 115, 117, 118, 119, 121, 124, 127, 133, 135, 140, 141, 142, 143, 144, 148, 155, 157, 160, 181, 183, 185, 186, 188, 196, 198, 202, 208, 210, 211, 213, 216, 218, 227, 231, 232, 233, 240, 247, 270, 281, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 302

Francês 104, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 144, 175, 297, 298

Fronteiras 95, 96, 176, 185, 204, 206, 249, 255, 306, 307

H

Homogênea 96, 183

I

Intertextualidade 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 128, 131

L

Leitura 2, 3, 4, 6, 8, 9, 36, 37, 38, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 83, 131, 148, 151, 153, 155, 156, 188, 211, 233, 298

Literatura 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 27, 31, 33, 35, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 64, 74, 75, 79, 84, 87, 93, 113, 120, 121, 123, 126, 127, 131, 133, 146, 160, 182, 184, 203, 231, 307

Luiz Gonzaga 210, 213, 214, 215, 216, 217, 218

M

Mulher negra 95, 96, 97, 99, 100, 101

P

Plágio 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45

Possibilidades 26, 33, 71, 76, 92, 150, 151, 153, 154, 157, 164, 185, 186, 188, 197, 198, 205, 257, 260, 265, 268, 269, 270, 271, 272, 279, 288, 294

Professores 5, 7, 9, 47, 56, 57, 64, 66, 71, 72, 113, 114, 116, 117, 118, 122, 124, 154, 164, 193, 197, 202, 212, 213, 215, 216, 232, 234, 239, 241, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 299, 302

Pronomes oblíquos 74, 75, 76, 79, 80, 83

R

Reflexão 35, 36, 62, 64, 68, 74, 129, 135, 145, 149, 158, 171, 178, 185, 187, 201, 202, 203, 205, 207, 214, 235, 237, 243, 245, 251, 252, 253, 278, 282, 287, 288, 289, 292, 293, 294, 308

S

Saussure 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144

Sociedade 3, 7, 26, 28, 29, 31, 55, 57, 59, 62, 67, 71, 99, 100, 111, 114, 116, 118, 120, 122, 126, 127, 130, 132, 138, 143, 158, 159, 188, 191, 192, 198, 202, 208, 209, 215, 230, 231, 232, 234, 235, 237, 239, 240, 242, 243, 244, 247, 248, 263, 275, 277, 278, 279, 282, 284, 285, 298, 300, 303

T

Teatro 15, 24, 25, 58, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 147, 184, 234, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258

Tradutor 43, 242, 245, 246, 247

Trajectoria 10, 11, 72, 85, 86, 87, 90, 94, 102, 103, 107

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-705-5

