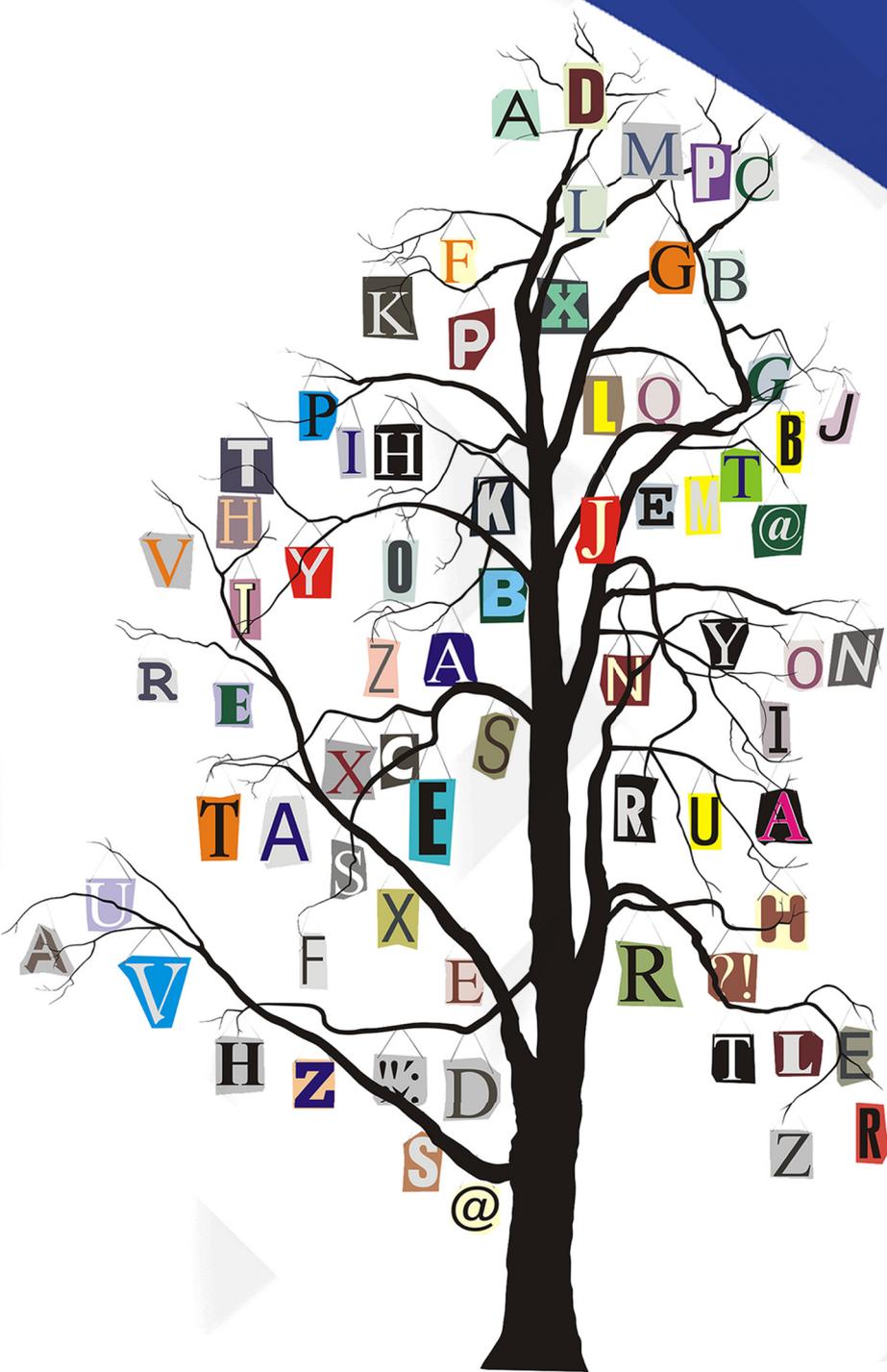


(In) Subordinações Contemporâneas: Linguística, Letras e Artes

Angela Maria Gomes
(Organizadora)



Angela Maria Gomes
(Organizadora)

**(In) Subordinações Contemporâneas:
Linguística, Letras e Artes**

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2019 Os Autores
Copyright da Edição © 2019 Atena Editora
Editora Executiva: Prof^a Dr^a Antonella Carvalho de Oliveira
Diagramação: Geraldo Alves
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
Prof^a Dr^a 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
Prof^a Dr^a Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof^a Dr^a Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof^a Dr^a Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof^a Dr^a Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof^a Dr^a 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
Prof^a Dr^a 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
Prof^a Dr^a 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)	
159	(In) Subordinações contemporâneas [recurso eletrônico] : linguística, letras e artes / Organizadora Angela Maria Gomes. – Ponta Grossa, PR: Atena Editora, 2019. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-85-7247-608-9 DOI 10.22533/at.ed.089190309 1. 1. Abordagem interdisciplinar do conhecimento. 2. Artes. 3. Letras. 4. Linguística. I. Gomes, Angela Maria. CDD 407
Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422	

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

APRESENTAÇÃO

Incorporando as discussões e propostas da educação, no que abrange as ciências artísticas e da linguagem, (IN)subordinações Contemporâneas: Linguísticas, Letras e Artes traz em seu discurso reflexões em favor de uma educação voltada para a inclusão social e pelo reconhecimento e valorização da diversidade artística cultural, incluindo a brasileira. Tais reflexões foram embasadas a partir de, entre outras metodologias, levantamentos bibliográficos, estudos de caso, relatos de experiências e análise de obras literárias, de cinema e teatrais. Diretrizes Curriculares e a Base Nacional Comum Curricular também foram referendadas e analisadas.

Na linguagem, começando por com uma visão naturalista a qual defende que a mesma se desenvolveu e evoluiu com o passar do tempo, tal qual outros elementos naturais, formando assim uma ciência da linguagem pautada nas premissas do botânico Charles Darwin, aproximando as ideias naturalistas dos estudos linguísticos. Ainda sobre o tema, encontramos uma visão holística de como o educador pode lançar mão dos conhecimentos fonéticos e fonológicos em seu trabalho constante na sala de aula quando detectado em seus alunos dificuldades na aquisição e desenvolvimento da linguagem. Em análise do processo de produção textual, especificamente da evolução ocorrida entre a primeira e a última versão da produção de artigos de opinião, são aqui analisadas as principais dificuldades que surgem em relação à produção desse gênero do discurso. Investigam-se aqui as possíveis principais dificuldades que o aluno apresenta ao elaborar um texto argumentativo.

No campo das artes, vislumbramos desde estudos sobre danças e músicas regionais, reflexões sobre experiência de trocas e processos criativos para a gravação e posterior performance de trilha sonora autoral, até a proposta de utilização de aparatos tecnológicos como ferramenta educacional que oportuniza a inclusão de discentes sem conhecimento musical prévio e pouco contato com a linguagem musical tradicional. Outro ensaio também descreve os procedimentos utilizados em curso de extensão estruturado para a formação criativo-musical de crianças e discute o estímulo produzido partindo do potencial criativo dos alunos, relacionando domínios artísticos diversos (pintura, vídeo arte, literatura, vídeo game arte, quadrinhos...) e aplicando novas tecnologias para o ensino-aprendizagem de instrumentos de percussão. Ensino de artes e as suas ressonâncias na formação inicial de professores foram observadas sob a luz das Diretrizes e Referenciais Curriculares. Assim, esses são alguns dos questionamentos e desafios aqui colocados e refletidos para o ensino da arte contemporânea.

Outro tema aqui abordado: Inclusão Social, que tem sido alvo de muita propagação no cenário brasileiro desde a década de 1990. No contexto da educação de surdos, este processo é motivo de muitas polêmicas e discussões, uma vez que o Ministério da Educação lança políticas de uma educação para esse público direcionadas ao ensino regular. Já a comunidade surda se mantém em uma posição contrária a

essa, dando ênfase a uma educação específica para surdos, tendo como principal língua de instrução a Língua Brasileira de Sinais - Libras. Na questão da inclusão, conjuntamente aqui, reflexões sobre o processo de disseminação de saberes sobre as minorias indígenas no cenário educacional brasileiro, um dos problemas que continuam a desafiar as políticas sociais, e a inclusão e aceitação da pessoa com síndrome de Down na sociedade. Os processos de desenvolvimento humano da pessoa com síndrome de Down estarão tanto mais próximos da efetivação dos direitos de cidadania quanto mais sua inclusão e aceitação na sociedade forem garantidas e defendidas.

Com o advento das Novas Tecnologias na Educação Brasileira, o tema não poderia deixar de ser contemplado. É preciso que ocorra a ruptura de padrões outrora estabelecidos, para que a escola e o professor desenvolvam papéis diferentes e a aula deixe apenas o modelo convencional e sejam trabalhadas novas metodologias. Entre outras, neste volume, analisa-se a possibilidade da utilização de aparatos utilizados no pré-cinema como forma de inserir as tecnologias na educação.

Dessa forma, esta coletânea objetiva contribuir de forma significativa para a reflexão conjunta e a conexão entre pesquisadores das áreas de Linguísticas , Letras e Artes - e de suas interfaces, projetando novos caminhos para o desenvolvimento socioeducacional, artístico e científico.

Angela Maria Gomes

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A ESCOLA NATURALISTA E AS CIÊNCIAS DA LINGUAGEM: DUELOS E DEBATES	
Daiany Bonácio	
Mariângela Peccioli Galli Joanilho	
DOI 10.22533/at.ed.0891903091	
CAPÍTULO 2	15
A MÚSICA NA ESCOLA: POSSIBILIDADES DE AÇÕES MUSICAIS PARA PROFESSORES NÃO ESPECIALISTAS	
Patrícia Lakchmi Leite Mertzig Gonçalves de Oliveira	
André Luiz Correia Gonçalves de Oliveira	
DOI 10.22533/at.ed.0891903092	
CAPÍTULO 3	31
A POLÊMICA DOS EFEITOS DE SENTIDO DO DISCURSO DA INCLUSÃO EDUCACIONAL PARA ALUNOS SURDOS	
Marcos Roberto dos SANTOS	
DOI 10.22533/at.ed.0891903093	
CAPÍTULO 4	40
A SUBJETIVAÇÃO DOS SUJEITOS INDÍGENAS EM APARATO DIDÁTICO EM CIRCULAÇÃO NO CIBERESPAÇO	
Icléia Caires Moreira	
DOI 10.22533/at.ed.0891903094	
CAPÍTULO 5	56
AINDA SOBRE A EDUCAÇÃO DO NÃO-ARTISTA: REFLEXÕES SOBRE UMA POSSÍVEL INICIAÇÃO À ARTE CONTEMPORÂNEA POR MEIO DE NÃO-FORMAS E SUA CONCEITUAÇÃO	
Italo Bruno Alves	
DOI 10.22533/at.ed.0891903095	
CAPÍTULO 6	67
ANÁLISE HISTÓRICO-CRÍTICA DOS DISCURSOS SOBRE 'ORIENTAÇÃO SEXUAL' NA BNCC: EXCLUSÃO E (É) PRECONTEITO?	
Luciene de Carvalho Mendes	
Isabela Candeloro Campoi	
DOI 10.22533/at.ed.0891903096	
CAPÍTULO 7	79
ARTE E CULTURA NAS DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS PARA AS LICENCIATURAS	
Mirian Celeste Martins	
DOI 10.22533/at.ed.0891903097	

CAPÍTULO 8	90
ARTIGO DE OPINIÃO: ESTUDO DE CASO SOBRE ASPECTOS RECORRENTES NO PROCESSO DE PRODUÇÃO TEXTUAL	
Mirian Celeste Martins Thaís Aparecida Burato	
DOI 10.22533/at.ed.0891903098	
CAPÍTULO 9	103
AS IDAS E VOLTAS DO ENSINO DA ARTE NO BRASIL	
Monica Rodrigues de Farias	
DOI 10.22533/at.ed.0891903099	
CAPÍTULO 10	115
BIOGRAFIA E MÚSICA NO CANDOMBLÉ	
Ferran R. Tamarit	
DOI 10.22533/at.ed.08919030910	
CAPÍTULO 11	126
CENTROS DE AUTOACESSO E AUTONOMIA DOS ALUNOS	
Tamires Miranda de Oliveira Italo Barroso Melo Walkyria Alydia Grahl Passos Magno e Silva	
DOI 10.22533/at.ed.08919030911	
CAPÍTULO 12	137
COMPOSIÇÃO MUSICAL NO BOI TINGA EM SÃO CAETANO DE ODIVELAS-PA: HISTÓRIA E ANÁLISES MUSICAIS A PARTIR DO TROMPETE EM BB	
Rosinei Gilberto Rodrigues Monteiro Junior Everton Dalton Pereira Marques	
DOI 10.22533/at.ed.08919030912	
CAPÍTULO 13	150
CONTRIBUIÇÕES DOS ESTUDOS FONÉTICOS E FONOLÓGICOS NA PRÁTICA DOCENTE: ALUNOS COM DESVIO DE FALA	
Jeislene Dutra Pouso Jackeline Aguiar Silva Sousa Michelle Fonseca Coelho	
DOI 10.22533/at.ed.08919030913	
CAPÍTULO 14	162
DANÇAS REGIONAIS & <i>BALLET</i> CLÁSSICO	
Lucienne Ellem Martins Coutinho	
DOI 10.22533/at.ed.08919030914	
CAPÍTULO 15	174
ENSINO MUSICAL, DIVERSIDADE ARTÍSTICA E NOVAS TECNOLOGIAS: POR UMA (IN)ICIAÇÃO PERCUSSIVA (IN)TEGRADA E (IN)SUBORDINADA	
Ronan Gil de Moraes Léia Cássia Pereira da Paixão	

Lucas Fonseca Hipolito de Andrade

DOI 10.22533/at.ed.08919030915

CAPÍTULO 16 186

ENTRE HETEROTOPIA E UTOPIA: DO REGIME DE ORGANIZAÇÃO DOS ESPAÇOS E DOS MODOS DE SUBJETIVAÇÃO EM *O BALCÃO*, DE JEAN GENET

Nilda Aparecida Barbosa

Roselene de Fátima Coito

DOI 10.22533/at.ed.08919030916

CAPÍTULO 17 199

ESTUDO DA NARRATIVA ROSIANA EM “DÃO-LALALÃO”

Jacqueline de Sousa Miranda

Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

DOI 10.22533/at.ed.08919030917

CAPÍTULO 18 214

LETRAMENTOS EM TEMPO DA COMUNICAÇÃO UBÍQUA NAS VOZES DOS GRADUANDOS DE LETRAS NA MODALIDADE À DISTÂNCIA

Albina Pereira de Pinho Silva

Wendell Camilo Deposiano

DOI 10.22533/at.ed.08919030918

CAPÍTULO 19 225

LITERATURA E INTERATIVIDADE NO CIBERESPAÇO: A POÉTICA INTERATIVA DE ZACK MAGIEZI

Camila Santos de Almeida

Daniela Silva Braga

Maryna Garcia Wagner

Larissa Cardoso Beltrão

DOI 10.22533/at.ed.08919030919

CAPÍTULO 20 233

MULHERES NOS ANOS DOURADOS: REPRESENTAÇÕES DISCURSIVAS DAS MULHERES, A PARTIR DO CORPO E DO TRABALHO, NA REVISTA JORNAL DAS MOÇAS, DA DÉCADA DE 50

Palmira Heine Alvarez

DOI 10.22533/at.ed.08919030920

CAPÍTULO 21 245

MULHERES SOB O OLHAR DOS ADOLESCENTES: UMA EXPERIÊNCIA COM FOTOGRAFIA E ARTE

Carla Carvalho

Helen Rose Leite Rodrigues de Souza

Rosana Clarice Coelho Wenderlich

DOI 10.22533/at.ed.08919030921

CAPÍTULO 22 258

O PRÉ-CINEMA COMO RECURSO METODOLÓGICO DE INSERÇÃO DAS

TECNOLOGIAS NA EDUCAÇÃO

Fabiane Costa Rego

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil

DOI 10.22533/at.ed.08919030922

CAPÍTULO 23 270

PRÁTICAS DOCENTES NO ENSINO MUSICAL EM BOA VISTA – RR: PROJETO SONS DE MAKUNAIMA NAS SALAS DE AULAS

Marcos Vinícius Ferreira da Silva

Beatriz Taveira de Moura Teixeira

Celso Lima

Leila Adriana Baptaglin

Rosângela Duarte

DOI 10.22533/at.ed.08919030923

CAPÍTULO 24 286

PROCESSOS CRIATIVOS E ARTIVISMOS FEMINISTAS ANTI-RACISTAS E DECOLONIAIS DE ASÈ

Laila Rosa

Iuri Passos

Adeline Seixas

Brenda Silva

Daniela Penna

DOI 10.22533/at.ed.08919030924

CAPÍTULO 25 295

PRODUÇÃO DE SENTIDOS SOBRE A OBESIDADE INFANTIL E GESTÃO BIOPOLÍTICA: CORPO E (IN)SUBORDINAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Michelle Aparecida Pereira Lopes

DOI 10.22533/at.ed.08919030925

CAPÍTULO 26 306

SÍNDROME DE DOWN E DESENVOLVIMENTO HUMANO: UMA ANÁLISE DO FILME “CITY DOWN A HISTÓRIA DE UM DIFERENTE”

Nilsen Aparecida Vieira Marcondes

Maria Aparecida Campos Diniz de Castro

DOI 10.22533/at.ed.08919030926

CAPÍTULO 27 325

SONORIZAÇÃO AO VIVO: O ACASO E A ATITUDE DE TATEAR NA CONSTRUÇÃO SONORA DE A LUTA VIVE

Alexandre Marino Fernandez

Ricardo Tsutomu Matsuzawa

DOI 10.22533/at.ed.08919030927

CAPÍTULO 28 335

TEMPO E MEMÓRIA DE ENVIOS NA OBRA DE ELIDA TESSLER

Isabela Magalhães Bosi

DOI 10.22533/at.ed.08919030928

CAPÍTULO 29	346
TRILHAS - POR ONDE PISAM MEUS PÉS	
Andréa Luisa Frazão Silva	
Adriana Tobias Silva	
Monica Rodrigues de Farias	
Marcus Ramusyo de Almeida Brasil	
DOI 10.22533/at.ed.08919030929	
CAPÍTULO 30	360
VIBROACÚSTICA Y CREATIVIDAD “UNA EXPLORACIÓN EN ARTES A TRAVÉS DE LA EXPERIMENTACIÓN SENSORIAL”	
Lucía Noel Viera	
Alejandra Escribano	
DOI 10.22533/at.ed.08919030930	
SOBRE A ORGANIZADORA.....	364
ÍNDICE REMISSIVO	365

DANÇAS REGIONAIS & *BALLET* CLÁSSICO

Lucienne Ellem Martins Coutinho

Universidade Federal do Pará

RESUMO: Neste artigo destaco as danças regionais e o ballet clássico, as exemplifico, aponto os conceitos que estão diretamente relacionados a elas, respectivamente: folclore, grupos folclóricos e parafolclóricos; ballet de corte, técnica corporal. A partir da conceituação de Bião, classifico as danças regionais dotadas das características da teatralidade, e o ballet clássico para exemplificar a espetacularidade, por fim saliento que de acordo com o aspecto enfatizado, a dança poderá assumir seu caráter de espetacularidade, em outro momento de teatralidade e vice-versa.

PALAVRAS-CHAVE: Danças Regionais; Ballet Clássico Teatralidade; Espetacularidade

REGIONAL DANCES & CLASSICAL *BALLET*

ABSTRACT: In this article I highlight regional dances and classical ballet, the exemplify, I point out the concepts that are directly related to them, respectively: folklore; folk and parafolclóricos groups; cutting ballet, body technique. From the conceptualization Bião, classify regional dances equipped with the theatricality, of features and classical ballet to exemplify the spectacular, finally I note that according to the

aspect emphasized, the dance could take your character of spectacular, in another moment of theatricality and vice-versa.

KEYWORDS: Regional Dances; Classical Ballet; Theatricality; Spetacular.

Segundo Benjamim (2002 apud HAWERROTH, 2007, p. 14), a palavra folk-lore foi criada por William John Toms, em 1846, com o intuito de denominar sua área de estudos, “[...] fora formada a partir das velhas raízes saxônicas, em que, folk significa povo, e lore, saber. Assim, segundo o seu criador, a nova palavra significaria sabedoria do povo”.

No entanto, tal definição suscitou muitos questionamentos, entre eles questionava-se em que sentido e quais os limites desse saber. Para alguns historiadores, a cultura material como o artesanato, a culinária, enquanto técnica popular, a arquitetura e a confecção de instrumentos musicais, ficariam fora de tal conceituação. Para outros historiadores, “esta cultura só estaria incluída, quando ligada à cultura não-material como a música folclórica, festas tradicionais, entre outros”. (BENJAMIM, 2002 apud HAWERROTH, 2007, p. 14)

Os limites e os sentidos à palavra folclore incitaram muitas discussões, em especial, entre os intelectuais marxistas que traziam

suas análises, posições, ideias, suas próprias teorias, divergindo do que estava estabelecido. Segundo Hawerroth (2007) no Brasil por longos anos, prevaleceu o que havia sido estabelecido na Carta do Folclore Brasileiro que foi adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore realizado em 1951.

Na Carta do Folclore brasileiro (1951) estabelecia-se que:

Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humanos ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.

São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônima ou não, e essencialmente popular. (Comissão Nacional do Folclore 1951 – Carta do Folclore Brasileiro. Salvador: CNF, p.1-2 apud HAWERROTH, 2007, p. 15)

Em 1995 houve uma releitura da carta, no decorrer do VIII Congresso Brasileiro de Folclore, e nesse encontro, decidiu-se realizar uma reconceituação do Folclore, capaz de torná-lo atualizado e abarcador das contribuições dos estudos das Ciências Humanas, das novas tecnologias utilizadas, a própria transformação da sociedade, entre outros fatores, e o “novo conceito” considerou que:

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. (HAWERROTH, 2007, p. 16)

No âmbito dessa nova conceituação, várias características que, anteriormente, haviam sido atribuídas ao folclore, acabaram desaparecendo ou foram relativizadas.

Benjamim (2002 apud HAWERROTH, 2007, p. 16-17), destaca entre essas características, o anonimato, “uma vez que o fato folclórico, como o artesanato e a poesia dos repentistas, têm seus autores identificados no ato da criação”; a aceitação coletiva, “para alguns folcloristas, a criação de um autor conhecido passa a ser folclórica quando há aceitação coletiva e ela se torna um patrimônio comum do grupo, admitindo adições, variações e reinterpretações”; a transmissão oral “uma vez que existem registros materiais e escritos do folclore”; a Antiguidade, “a tradicionalidade é entendida hoje como uma continuidade, onde os fatos novos, se inserem sem uma ruptura com o passado, mas que se constroem sobre este passado”; espontaneidade, “entendido que o folclore se aprende com a convivência, de forma quase inconsciente e progressiva. Assim como a funcionalidade, pois os fatos folclóricos integram sistemas culturais, exercendo funções”.

No entanto, o mais interessante e rico fator determinante do folclore é o da regionalidade. A manifestação folclórica é própria de uma comunidade. Por vezes o mesmo tipo de manifestação pode ser encontrado em locais diferentes e distantes, mas têm origens comuns, que são reinterpretadas e recriadas. (HAWERROTH, 2007, p. 17)

Portanto, como afirmam Oliveira et al. (2010), folclore é a forma que um povo tem de compreender o mundo no qual vive. Com isso, conhecendo o folclore de um país pode-se compreender o seu povo nativo.

Destaco o fato de haver muitas atividades culturais imbricadas ao folclore, no entanto, apontarei às danças, já que estas são o foco deste artigo. Saliento o fato de trazer autores, que antes de falar a respeito da dança folclórica, objeto de suas pesquisas, remetem-se à conceituação de folclore. Possivelmente porque as fontes onde se coletam dados sobre a dança se autodenominam “grupo folclórico” ou “grupo parafolclórico”.

Um grupo folclórico “deve constituir-se com o louvável propósito de representar com a autenticidade possível a realidade social, econômica e cultural da sua região numa determinada época”. (MENDES, 1990, p. 66 apud VASCONCELOS, 2001, p. 410)

São características desses grupos o espírito coletivo, antiguidade, anonimato, e o fato de serem formados praticamente por pessoas de baixo poder aquisitivo, em sua grande maioria de baixa escolaridade. Estas características se refletem nas vestes humildes, mas bem elaboradas, nos enfeites “improvisados” e nas cantigas estróficas de fácil memorização. Estes são os grupos folclóricos, que, para preservarem a tradição, a história, não se permitem mudanças nas roupas, tampouco nas cantigas “conhecidas de todos”. São Conservadores. (RIBEIRO, 2003, [s/p])

Já parafolclórico, Azevedo (2004, p.11) salienta que o prefixo “para” na língua portuguesa, “quer dizer: próximo à, perto de, parecido, semelhante”. E como os grupos trabalham suas produções coreográficas, nesse sentido de proximidade com o folclore, uma vez que são caracterizados e fundamentados no estudo do folclore, logo são chamados de grupo parafolclóricos.

Segundo a ótica dos folcloristas, os grupos folclóricos são grupos populares, conservadores, portanto, detentores do conhecimento tradicional, enquanto os grupos parafolclóricos, se apropriam do conhecimento tradicional, adotando uma liberdade de criação e inovação diferenciada tanto nos figurinos, quanto nos instrumentos musicais mais modernos, sem se preocupar com o tradicionalismo. No entanto, ambos os grupos possuem como cerne a difusão do folclore em suas regiões.

Cabe destacar que utilizo neste artigo o conceito de **Dança Regional**, primeiro por ser a denominação utilizada no projeto social lócus de minha pesquisa de dissertação de mestrado; segundo, por não ser pertencente a nenhum grupo folclórico ou parafolclórico; e terceiro, por ser uma manifestação amazônica resultado

da dinâmica cultural dos povos, que retrata o cotidiano dos afazeres dos nativos de cada município de origem. Mas destaco que cito autores os quais utilizam o conceito de danças folclóricas, por não haver encontrado nenhum teórico que desse destaque à definição de **Dança regional**, além dos motivos supracitados.

Oliveira et al. (2010) nos falam que as danças folclóricas [regionais] são formas de danças sociais e que sempre foram um componente cultural, imprescindível, à humanidade. O folclore brasileiro é rico em danças, capazes de representar a cultura e as tradições de uma determinada região. Os autores ainda destacam o fato de estarem ligadas aos fatos históricos, religiosos, festas, lendas, brincadeiras e acontecimentos do cotidiano. As danças folclóricas brasileiras possuem uma característica bem particular no que tange às músicas animadas, letras simples e bastante populares, apresentam-se com figurinos e cenários bem representativos. (OLIVEIRA et al., 2010, p. 2)

Utilizarei Oliveira et. al.(2010) para mostrar, de forma sintética, um pouco do folclore, em especial, as danças folclóricas presentes nas regiões do Brasil. Na região Norte são as seguintes: Marujada, Carimbó, Siriá, dentre muitas outras; há festas indígenas, e a festa religiosa de grande destaque é o Círio de Nazaré; o artesanato se constitui de cerâmica marajoara, máscaras indígenas, artigos e objetos feitos de miriti e palha etc. Se constitui por lendas como: da lara, Curupira, Vitória-régia, Uirapuru. Possui comidas típicas como a caldeirada de tucunaré, o pato no tucupi, a maniçoba etc.

Na região Nordeste, as danças são: Frevo, Maracatu, Bumba-meu-boi, Baião, Congada, Carvalhada, Bambolê, Cirandas, entre muitas outras. As festas de destaque são as seguintes: Senhor do Bonfim, Nossa Senhora da Conceição, Iemanjá, Missa do Vaqueiro, Paixão de Cristo. Os pratos dessa região são compostos por: Arroz de Hauçá, Baba de moça, Frigideira de camarão, entre outros.

No Centro-Oeste, há as seguintes danças: Tapiocas, Reisado, Folia de Reis, Cururu e Tambor, dentre várias. Nas festas tradicionais encontram-se: Tourada, Carvalhada, festas juninas. As lendas dessa região são: Lobisomem, Saci-Pererê. Arroz de carreteiro, Mandioca, peixes, entre outras, fazem parte das comidas típicas dessa região.

Na região Sudeste, há as danças: Folia de Reis, Catira, Batuque, Fandango, entre outras. Fazem parte das lendas: Mula-sem-cabeça, Lagoa Santa. Tutu de feijão, Feijoada, linguça, carne de porco, são algumas das comidas típicas dessa região. E no artesanato, há trabalhos em pedra sabão, colchas, bordados, trabalhos em cerâmicas, entre outros.

A região Sul é constituída pelas seguintes danças: Chula, Chimarrita, Jardineiras, dentre outras. No que tange às festas tradicionais há: Nossa Senhora dos Navegadores, Festa da Uva, da Cerveja, Rodeios, festas juninas. As lendas presentes nessa região são: Negrinho do Pastoreio, do Sapé, Tiaracaju do Boitatá etc. As comidas típicas dessa região são: churrasco, arroz-de-carreteiro, feijoada, fervido, entre outras.

Como o foco deste artigo são as danças regionais paraenses, darei destaque à dinâmica cultural presente nas danças. Como afirma Jastes (2009, p. 59): “façamos um encontro imaginário entre as três principais etnias que contribuíram para a formação de nossa cultura brasileira, [...], o ameríndio, o europeu e o africano”.

Jastes (2009) aponta que a dança é uma manifestação espetacular capaz de apresentar em seu contexto, uma ética da estética da cotidianidade considerada uma herança universal da humanidade, resultado de inúmeras contribuições que apresentam sua representatividade, tanto ao nível global quanto ao local. Há inúmeros elementos que apresentam características comuns presentes nas primeiras manifestações cênicas do homem, e que são recorrentes ainda hoje como a figuração em círculo, a gestualidade do cotidiano,

[...] nos quais através da sua teatralidade cotidiana e extra-cotidiana, sistematizavam suas experiências transformando-as em espetacularidade para o outro ver, seus desejos mágicos, míticos, religiosos, comemorativos, lúdicos e militares, apresentavam desta forma, sentidos e significados próprios de cada grupo ou cultura. (JASTES, 2009, p. 59).

A roda ritual consiste no espaço de socialização de estórias, desde a época das cavernas, passando aos terreiros, em seguida, aos salões e teatros. A gestualidade cotidiana é sistematizada e retratada nas letras das músicas, “nas quais o imaginário do artista flui e influi no comportamento da comunidade, por fazer parte do imaginário coletivo”. (JASTES, 2009, p. 59)

Para Jastes (2009), um pequeno retrocesso no tempo permite entender essa dinâmica cultural da dança na Amazônia e ver que a história considerada “oficial” (aspas minhas) sempre negou o fazer criativo e os conhecimentos desses povos, desconsiderando suas possíveis contribuições à história universal. Porém, esse saber continuou vivo na oralidade e nas manifestações culturais expressas por esses nativos:

Com a descoberta do Brasil, a Carta Magna de Caminha indica a preferência dos nativos pela música e sua interpretação pelo gestual animado, que revela a arte, sempre presente no cotidiano nativo imbricado em seu fazer.

E, com a chegada da família real ao Brasil, começam as expedições científicas para decodificar as novas fronteiras e, em 1819, têm contato com uma manifestação nativa, imitativa de bichos que denominam de Dança do peixe, no Rio Negro, observada por Spix e Martius (1823-1832). As pesquisas começam a ganhar força, assim como o híbrido filho da terra, como José Veríssimo registra na dança do Gambá realizada pelos Maué, acompanhada por tambores, os quais têm o mesmo nome da dança, assim como o Carimbó de nossos dias. (BATES, 1979 apud JASTES, 2009, p. 59)

Segundo Jastes (2009, p. 60), em 1880 houve uma explosão populacional em Belém, e tanto os nativos mansos quanto os moradores da periferia, foram proibidos

pelo código de postura do município de realizarem qualquer tipo de manifestação. No entanto, o índice populacional aumentava mediante a libertação dos escravos. Murilo Menezes, em 1990, descreve que essas pessoas tinham como principais divertimentos os Bumbás, o Batuque e os Cordões de Marujos. O Negro Antônio Moraes (Mestre Parafuso) é registrado pela imprensa, à época, como o mestre popular que incentivava o Carimbó/ Zimba.

Edson Carneiro, Câmara Cascudo e demais folcloristas, com ajuda de informantes não muito fiéis em suas descrições, registraram as manifestações dos nativos de cada região. Enquanto Vicente Salles, Julieta de Andrade e Paes Loureiro contribuíam no registro de manifestações amazônicas.

Dentre as inúmeras manifestações espetaculares da região Amazônica, que foram resultado da dinâmica cultural dos povos, segundo Jastes (2009) as mais conhecidas são: Pretinha de Angola, Çairé, Carimbó, Desfeiteiras, Chula Marajoara, Lundu Marajoara, Gestual da Procissão de Mastro, Vaqueiro do Marajó, Marujada Bragantina, Xote Bragantino, Retumbão, Banguê, Boi-Bumbá, Cordão de Bichos, Siriá, Samba de Cacete, Dança do Maçariquinho, Ciranda do Norte, Batuque Amazônico, Dança da Onça, Farinhada, Boi de Máscaras, Abaluiaê (Dança dos Orixás), Quadrilhas, Dança do Coco, entre muitas outras.

Jastes (2009) afirma que o caboclo traz consigo um imbricamento étnico, o qual recebeu influências e traços de outras culturas, por meio de uma antropofagia cultural e conseguiu elaborar uma cultura forte, que se alimenta de seus ancestrais, e é rica de vivências, oriunda do empirismo.

O caboclo que possuiu enquanto ancestrais índios e negros, herdaram as indumentárias lusitanas para esconder o que os europeus, consideravam, uma nudez selvagem. No entanto, os signos das pinturas corporais, foram ressignificados pelo caboclo, por estampas coloridas e florais, mostrando a ligação com a mãe natureza, assim como os mitos e as divindades, resultando em um sincretismo cultural.

Descendente da Icamiaba, da lamuricumá, a mulher amazônica, esconde em seu âmago a onça cabocla, a fera cheia de astúcia, repleta de encantos, disposta a sempre se defender de ataques não sedutores, a exemplo da dança do Lundu, em que a dama se rende ao seu parceiro, mediante a comprovação do poder de sensualidade deste homem. É no exemplo do Carimbó, enquanto uma manifestação típica da região norte, que se pode demonstrar o confronto de forças sedutoras, nos jogos em que desafiam o parceiro, ou a ambos. “Em especial, na Dança da Onça, em que a mulher transgride as regras sociais e toma iniciativa, se defende, ataca, domina e vence o poder masculino, desmoralizando o macho, diante de todos”. (JASTES, 2009, p.61)

Para falar um pouco mais da identidade amazônica, presente, nas danças regionais, trarei de forma sintética um estudo realizado pela pesquisadora Maria Ana Azevedo sobre a dança do Vaqueiro do Marajó, em especial, o papel masculino interpretado pelos dançarinos.

Azevedo (2011) considera a dança dos Vaqueiros do Marajó (ver Figura 1), segundo a classificação de Caminada (1999), como uma dança mimética e ou imitativa, uma vez que os dançarinos interpretam a dança, mediante o imitar da cavalgada do vaqueiro no campo, isto é, o movimento do galope, incluindo o gesto de laçar o boi, que é executado pelo movimento imitativo do braço que está segurando uma corda de sizal.

Na dança dos Vaqueiros do Marajó, o movimento corporal demonstra a experiência de labuta dos homens do campo, em sua vivência coletiva, de cavalgar e também de laçar o boi. Ressalta-se a cultura marajoara, na música e na indumentária. A execução do passo do galope é realizada pelos dançarinos que interpretam a dança de forma metafórica: é como se cavalgassem, e com isso retratam uma das principais atividades realizadas pelos vaqueiros no campo (AZEVEDO, 2011).

Azevedo (2011) destaca a imagem heroica do vaqueiro marajoara, ligada ao trabalho no campo, já que o mesmo assume uma postura guerreira em cima do cavalo, e com isso é capaz de representar a sua luta diária nas atividades com os animais: gado, cavalos, búfalos e outros. No entanto, a total representação do papel masculino se dá, por meio do desafio de laçar o animal e do movimento de galope, os quais são convertidos à dança e imaginados por quem assiste.

O vaqueiro marajoara:

Ele é como a própria terra; plantado no solo, agarrado a todos os meios de sobrevivência para vencer determinantes ecológicas da região. É um lutador preparado para disputar palmo a palmo, dia a dia, de igual para igual, o espaço verde necessário para a sua fixação na grande ilha. (Luxardo ([1997?]) apud AZEVEDO, 2011, p. 9)

Na dança dos Vaqueiros do Marajó, os dançarinos interpretam a figura do vaqueiro, a partir do retrato da postura e da potência do homem que trabalha no campo, “utilizando-se do sapateado executado pelos tamancos de madeira e da forma prazerosa com que executam os movimentos fazendo dessa manifestação espetacular a representação da cultura marajoara” (AZEVEDO, 2011, p. 9).

Na dança dos Vaqueiros do Marajó, Azevedo (2011) afirma que os dançarinos interpretam, de forma coreográfica, a gestualidade do cotidiano do trabalho do vaqueiro marajoara. Com isso, a coreografia torna-se uma representação estética da labuta do vaqueiro, que é intensamente homenageado, é uma expressão da virilidade do homem que trabalha nos campos e também nas fazendas.

Como foi possível perceber, a dança regional é capaz de retratar o cotidiano dos nativos da região à qual pertencem. Logo, retratam nos movimentos, a vida de trabalho, as representações sociais, os costumes, as crenças, entre outros fatores, imbricados nessa cotidianidade nativa.

Como base sólida dessa vertente de raciocínio, da dança regional, no que tange a retratação da vida cotidiana enquanto elemento identificador dessa cultura nativa,

trago Bião e seus conceitos de teatralidade e espetacularidade, e saliento em qual desses conceitos as danças regionais se encaixam.

Segundo Bião (2009), teatralidade e espetacularidade são conceitos que possuem o elemento lúdico como fator lubrificante das “articulações do corpo social”. Respectivamente, “são os jogos cotidianos e os rituais extraordinários que constituem essas articulações” (p. 162).

Nessa vertente de teatralidade e espetacularidade, traço a seguinte construção de pensamento: a partir da conceituação de Bião, classifico as danças regionais dotadas das características da teatralidade a qual seria “o jogo cotidiano de papéis sociais e pertenceria, sobretudo, ao domínio dos ritos de interação de ordem íntima e pessoal” (HALL, 1971 apud BIÃO, 2009, p. 158). Observo esse jogo latente nas danças regionais, pois elas retratam a realidade e a cotidianidade dos sujeitos e seus afazeres no trabalho seja no campo, nos rios, nos manguezais etc.

Outra característica, envolve as técnicas corporais, consideradas na teatralidade cotidiana. Para Mauss (2003, p. 407), “o ato tradicional das técnicas é sentido [...] como um ato de ordem mecânica, [...] físico-química, e é efetuado com esse objetivo. [...] Cabe [...] dizer: estamos lidando com técnicas do corpo”.

Segundo Bião (2009, p.164), “Uma vez essas técnicas banalizadas [...], penetram o mundo cotidiano e transformam-se em técnicas corporais da teatralidade”. Tal afirmação pode ser ratificada ao lançarmos o olhar às danças regionais, mais especificamente, ao seu foco de origem e veremos que seus movimentos estão imbricados de técnicas cotidianas dos indivíduos pertencentes àquela cultura. “É o reino da pessoa e da rotina [...]. Trata-se também do reino das formas de delicadeza e cortesia [...] numa cultura dada.” (BIÃO, 2009, p. 158).

A Dança do Siríá é executada [...] [mesorregião, nordeste paraense, banhada pelo rio Tocantins na qual está o município] de Cametá, no Pará, onde se conta a história de uma enorme aparição de siris nas praias da cidade, em uma noite de lua cheia. A dança é a forma de agradecer aos céus o presente divino que livrou o povo da fome. O mais extraordinário é que os crustáceos não ofereciam resistência para serem apanhados. A maior característica da dança são os passos, que simulam a pesca ou a colheita dos siris no chão. (CÔRTEZ, 2000, p. 57)

Trago o *ballet* clássico para exemplificar a espetacularidade (*spectacularité*), que para Bião (2009) “seria a colocação em cena extracotidiana de relações sociais que têm lugar nos espaços sociais e públicos” (p. 158), ou seja:

É a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. O espaço 'teatral' é aí mais definido que na teatralidade cotidiana (onde este compreende todo o espaço social). São os templos, estádios, salões, palanques, determinadas ruas e praças. (BIÃO, 2009, p. 163-164)

Na história do *ballet*, vê-se o exemplo bem claro desse jogo social no *Ballet*

Comique de la Reine (“*Ballet* cômico da Rainha”), que “reunia amadores e profissionais em um espetáculo que era apresentado como parte dos divertimentos de corte” (MONTEIRO, 2006, p. 34). “Assim, o tão famoso balé da corte, cujas apresentações se davam nos salões, era uma espécie de metáfora das relações políticas e sociais de uma trama bem ajustada de hierarquias [...]” (PEREIRA, 1999, p. 220).

No que tange às técnicas corporais, na espetacularidade, elas são, segundo Bião (2009, p. 164), “extracotidianas e exigem um treinamento específico”. Conforme sugere Barba (1995, p. 9), pode-se entender técnicas corporais extracotidianas como aquelas técnicas que não respeitam os condicionamentos habituais do corpo, e por serem princípios ou regras de ação que codificam um estilo de representação fechado.

Para Bião (2009, p. 157-158), Barba propôs esta noção de técnicas corporais “para dar conta das alterações de andar e de equilíbrio corporal dos atores”, tendo como referência, dentre muitas, os dançarinos de *ballet*. As técnicas extracotidianas, seriam “uma das principais referências não somente do espetacular teatral ou coreográfico, mas também do espetacular mais geral [...]”. “É o reino da grandiosidade, do chocante, do impressionante”.

O *ballet* clássico é um exemplo de técnica corporal extracotidiana, uma vez que exige uma aprendizagem específica. Segundo Byrne ([s/d], p. 1-2), a ênfase do ensinamento do *Ballet* Clássico figura na atenção veiculada ao “ensinar o corpo”, sob três exigências básicas: postura correta, *en dehors*, e posicionamento do peso, que devem ser entendidas e aplicadas continuamente.

Portanto, de acordo com a linha de pensamento que tracei e defendi tendo como base os conceitos de teatralidade e espetacularidade de Bião (2009, p. 163), aponto as danças regionais na vertente da teatralidade, formada pelos “microeventos da vida cotidiana”, e o *ballet* clássico, na espetacularidade, formada pelos “macroeventos que ultrapassam a rotina, são extracotidianos”.

Destaco que a teatralidade tenta ir em direção à vida, neste caso, específico da dança regional, a dança vai apresentar elementos que estão (ou estavam) presentes na vida, do dia a dia, de agora ou de outro tempo, dos nativos dessas regiões, e os dançarinos realizaram movimentos e gestos que se assemelham com aqueles presentes na labuta diária desses nativos.

Seja no Siriá, no Vaqueiro do Marajó, Banguê, entre outras danças regionais, conseguiremos identificar, nessas danças, esses movimentos, gestos, detalhes presentes na vida cotidiana dos nativos das regiões, onde essas danças tiveram origem.

E na espetacularidade, o exemplo específico do *ballet* clássico, na grande maioria dos repertórios clássicos, a dança vai apresentar movimentos e gestos que destoam completamente do cotidiano e os dançarinos devem dominar técnicas específicas para cada gestualidade, seja ela no modo de andar, de se comunicar, é como se fosse uma hipérbole do movimento, por isso, extracotidiano.

Mas não quero dizer que o *ballet* clássico e as danças regionais estão fechados

nas vertentes conceituais, respectivamente, de espetacularidade e teatralidade, uma vez que “são noções moles contra os conceitos duros, são noções líquidas, como diz Jean Duvignaud”, “[...] é invenção ‘ideal-típica’ (Max Weber) para poder se compreender a realidade e, depois, descartar-se dela” (BIÃO, 2009, p. 128).

Por exemplo, posso dizer que o *ballet* clássico também se encontra na vertente da teatralidade, quando olhada sob outra ótica, isto é, quando nos atentamos que ela reflete a realidade na qual surgiu. Kealiinohomoku (2013 [1998]) salienta a ideia dos antropólogos em relação à dança étnica como “um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas”:

A grande forma de dança espetacular do mundo ocidental é certamente o *Ballet* Clássico. O termo *ballet* clássico faz, exatamente, referência a uma forma particular de dança teatral que apareceu durante a Renascença e que repousa sobre uma tradição, uma técnica e uma origem estética que lhe são próprias. (MARTIN, 1939, p. 173 apud KEALIINOHOMOKU, 2013, p. 137 [1998, p. 61-62])

Para sustentar a etnicidade do *Ballet* clássico, Kealiinohomoku aponta temas que possuem diversas características, alicerces de tal discussão. Ela começa falando da tradição ocidental do prosaíco, do uso de campainhas e de aplausos, da estilização dos costumes ocidentais, representados em cena, como a imitação da época da cavalaria, os casamentos, os batizados, os funerais, os costumes de guardar luto. Outro ponto que observo nos *ballets* é a visão de mundo, revelada por meio de frequentes temas como o do amor não correspondido, de bruxarias, de falsa identidade, de mal-entendidos, entre outros.

Kealiinohomoku (2013) enfatiza que a etnicidade da dança clássica também está representada tanto na fauna quanto na flora, utilizadas regularmente nos *ballets*. Da fauna, é possível destacar a presença de cavalos e cisnes; da flora, são bastante utilizadas com grande eloquência sementes, rosas, lírios.

Portanto, Kealiinohomoku (2013, p. 141 [1998, p. 65]) mostra que a dança clássica é uma forma de dança étnica porque “reflete as tradições culturais a partir das quais ela se desenvolveu”.

E em contrapartida, a dança regional também se encontra na vertente da espetacularidade, quando coloco como cerne os valores estéticos, presentes nas danças. Como a dimensionalidade, desde o toque dos instrumentos característicos dessas danças, como o curimbó, “que instigam pela vibração da união de todos os instrumentos”; a própria performance dos dançarinos, “até os cheiros exalantes da pele perfumada dos caboclos e caboclas a dançar”; a marcação do “ritmo da música” e a interpretação “com o corpo a letra cantada pelos poetas”. (JASTES, 2009, p.46)

Nas danças regionais a imitação e harmonia, “caracteriza-se por utilizar certas cenas do cotidiano, no qual a teatralidade do conviver social é transformada e mostrada de forma espetacular aos olhos de quem observa, a manifestação é apresentada com tensões” (BIÃO, 1996 apud JASTES, p.46).

Outros aspectos observados são: a repetição (prática na linguagem cênica); a memória épica; a forma circular, linhas curvas; imagens e sensações no dançar.

Posso destacar que a dança regional quando apresentada para o outro ver, passa a ser vista como um espetáculo, ou seja, a vida cotidiana passa a ser trabalhada para o olhar do outro, com isso é imbricada de elementos das linguagens cênicas como gestos ensaiados, aprendizagem de movimentos pela repetição, e conseqüentemente, aprimoramento técnico pelos inúmeros ensaios, etc.

Enfim, de acordo com a ótica à qual se lança o olhar sobre essas duas danças, elas podem assumir a vertente distinta da que foi categorizada. Isto é, de acordo com o aspecto enfatizado, a dança poderá assumir seu caráter de espetacularidade em um momento, em outro de teatralidade e vice-versa.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. **O tamanco e o vaqueiro: um estudo dos elementos espetaculares da dança dos vaqueiros do Marajó, em Belém do Pará**. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Bahia, 2004.

_____. **Seguindo a trilha dos vaqueiros: Uma dança sempre presente**. Tucunduba, v. 2, p. 04-15, 2011.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Etnocenologia e cena baiana: textos reunidos**. Prefácio Michel Mafesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BYRNE, John; HANCOCK, Shirley; MCCORMACK, Moira. **Os princípios e a prática da técnica clássica**. [s.l.]: [s.n], [s.d].

CÔRTEZ, Gustavo P. **Dança, Brasil!:** festas e danças populares. - Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.

COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. **Arte em Movimento Dialógico: uma experiência criativa em dança a partir de diálogo entre *ballet* clássico e danças regionais paraenses**. 135f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2014.

HAWERROTH, Leonardo. **As origens e importância do grupo de danças folclóricas alemãs friedburg**. 2007. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física). Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências, Departamento de Educação Física, Curso de Licenciatura Plena em Educação Física. Bauru, 2007.

JASTES, Éder R. M. Dinâmica cultural nas danças tradicionais da Amazônia. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun, 2009.

_____. "Banzeiro de saia. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.2, jul/dez, 2009.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet comme une forme de danse ethnique. In: **Nouvelles de Danse**, 34/ 35: Danse Nomade: Regards d'Anthropologues et d'Artistes. Bruxelles: Contredanse, 1998, p. 47-67.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Uma antropóloga olha o *ballet* clássico como uma forma de dança

étnica. (Trad. Giselle G. A. Camargo) In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Ed. Insular, 2013, p. 123-142.

KHAZNADAR, Chérif. Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia. (trad. Sérgio Guedes). In: **Etnocenologia: textos selecionados**. Cristine Greiner e Armindo Bião, organizadores – São Paulo: Annablume, 1999.

MAUSS, Marcel. “As Técnicas do Corpo”. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: 399-422.

MONTEIRO, Mariana. O Balé de Ação: Teoria e História. In: Noverre: **Cartas sobre a dança**. São Paulo: EDUSP/ PAPESP, 2006, p. 33-69.

OLIVEIRA, Anderson. et al. **Danças folclóricas regionais brasileiras**. Universidade Federal de Alagoas. Arapiraca, 2010.

PEREIRA, Roberto. **Gruas Vaidosas**. In: Lições de Dança 1. Rj: Univercidade Editora, 1999 : 217-239.

PROSCÊNIO. Disponível em <[http:// pt.wikipedia.org/wiki/Prosc% C3%AAnio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Prosc%C3%AAnio)>. Acesso em: 09 de abril 2014.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. **Folclore versus parafolclore: o caso das Taieiras de Sergipe**. In: VIII Reunião de Antropólogos do Norte Nordeste - ABANNE. São Luis: Elizabeth Maria Beserra, 2003. v. 1.

VASCONCELOS, João. Estéticas e políticas do folclore. IN: **ANÁLISE SOCIAL**. Volume XXXVI (158-159), 2001, p. 399-433.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Análise do Discurso 1, 31, 40, 41, 44, 54, 69, 78, 295, 296, 297, 304, 305

Argumentação 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 109, 112, 152

Arte 16, 17, 18, 19, 21, 22, 29, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 121, 122, 166, 172, 174, 177, 179, 180, 181, 182, 185, 206, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 267, 268, 269, 280, 282, 284, 285, 324, 326, 328, 330, 331, 333, 334, 335, 336, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 353, 355, 356, 357, 358, 361, 362, 363

Arte Contemporânea 56, 57, 58, 59, 62, 65, 333

Artes Integradas 174, 176, 177, 178, 184

Artes Visuais 16, 18, 56, 58, 59, 66, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 183, 185, 264, 269, 270, 277, 278, 345, 346

Artigo de Opinião 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101

B

Base Nacional Comum Curricular 67, 69, 71, 73, 75, 78, 104, 108, 110, 114

Base Nacional Comum Curricular (BNCC) 67, 69, 108

C

Ciberespaço 40, 41, 46, 49, 51, 52, 217, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 231, 232

Ciência Linguística 1, 2, 6, 7, 8, 9, 12, 13

Cultura 21, 24, 32, 35, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 69, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 88, 89, 107, 116, 118, 121, 122, 123, 126, 131, 133, 137, 142, 149, 162, 165, 166, 167, 168, 169, 185, 189, 192, 212, 213, 218, 219, 221, 224, 255, 258, 262, 264, 272, 274, 275, 277, 284, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 308, 332, 335, 336, 337, 356

D

Danças Regionais 162, 166, 167, 169, 170, 171, 172

Diretrizes Curriculares 19, 29, 79, 80, 89

Discurso 1, 2, 11, 12, 13, 14, 31, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 90, 101, 123, 159, 191, 198, 217, 220, 221, 222, 223, 233, 234, 235, 236, 241, 242, 243, 244, 295, 296, 297, 299, 300, 302, 304, 305

E

Educação Bilíngue 31, 34, 35

Educação Inclusiva 31, 32, 34, 36, 37, 38, 323

Educação Musical 15, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 174, 184, 270, 273, 276, 280, 282, 283, 284

Ensino de arte 56, 57, 62, 105, 107, 114, 258, 346, 348

F

Formação de professores 15, 16, 20, 29, 78, 79, 107, 215, 216, 218

Formação docente 87, 109, 219, 221

G

Guia didático 40, 41, 42, 46, 47, 54

H

Hipertexto 217, 225, 226, 228, 232

I

Inclusão Social 31, 224, 261, 283, 308, 319, 320, 321, 324

Indígena 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 117, 271, 277

Interdisciplinaridade 80, 81, 86, 264, 270, 277, 283, 324

L

Linguagem 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 20, 33, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 66, 68, 69, 76, 77, 83, 84, 89, 105, 107, 109, 111, 124, 129, 136, 150, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 172, 179, 189, 200, 207, 214, 215, 216, 217, 218, 224, 226, 227, 234, 235, 236, 263, 264, 270, 280, 287, 291, 308, 340, 346, 349, 355, 357, 358

M

Materiais alternativos 268, 270, 276, 277, 283

Música 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 132, 138, 139, 145, 146, 147, 148, 162, 166, 168, 171, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 197, 260, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 292, 293, 294, 311, 326, 327, 332, 356, 360, 361, 362, 363

N

Naturalismo 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13

Novas tecnologias 40, 46, 163, 174, 177, 178, 184, 185, 228, 260, 261, 268, 269

O

Orientação sexual 67, 68, 69, 75

P

Pedagogia 16, 18, 19, 20, 35, 70, 78, 79, 80, 83, 85, 86, 88, 89, 136, 219, 222, 293, 318

Pedagogo 15, 16

Poesia 84, 163, 225, 256, 353

Professor 15, 16, 19, 20, 26, 27, 28, 30, 33, 70, 88, 92, 95, 102, 106, 107, 112, 120, 132, 133, 159, 202, 219, 221, 222, 223, 224, 258, 260, 262, 263, 267, 277, 280, 282, 284, 353, 355, 357, 358

Professor pedagogo 15

S

Subjetividade 38, 40, 45, 52, 53, 176, 198, 206, 296

T

Teoria social do discurso 67, 68, 69

 **Atena**
Editora

2 0 2 0