



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

CAMILA JHULIE DA CRUZ CANTAL

**A DITATIZAÇÃO DO BREGA COMO DANÇA DE SALÃO: PROCESSO DE
CODIFICAÇÃO E ENSINO**

Belém-PA

2018



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

CAMILA JHULIE DA CRUZ CANTAL

**A DITATIZAÇÃO DO BREGA NAS ESCOLAS DE DANÇA DE SALÃO:
PROCESSO DE CODIFICAÇÃO E ENSINO**

Monografia de Conclusão de Curso apresentada à Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, ETDUFPA, como requisito para a obtenção do grau em Licenciatura em Dança, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Sérgio Soares da Paixão.

Belém-PA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Universitária do ICA/ETDUFPA, Belém-PA

Cantal, Camila Jhulie da Cruz

A ditatização do brega como dança de salão: processo de codificação e ensino. / Camila Jhulie da Cruz Cantal; orientador Prof. Dr. Paulo Sérgio Soares da Paixão. 2018.

Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso Licenciatura em Dança, 2018

1. Dança de salão. 2. Brega (Dança). 3. Dança – estudo e ensino. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.82

CAMILA JHULIE DA CRUZ CANTAL

**A DITATIZAÇÃO DO BREGA COMO DANÇA DE SALÃO: PROCESSO DE
CODIFICAÇÃO E ENSINO.**

Esta monografia foi julgada adequada para a obtenção do título de “Licenciado em Dança”, e aprovada na sua forma final pela Universidade Federal do Pará.

Aprovado em: ___/___/___

Conceito: _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr. Eleonora Ferreira Leal

Avaliadora – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Prof. Dr. Paulo Sérgio Soares da Paixão

Orientador – Escola de Teatro e Dança – ICA/UFPA

Belém-PA

2018

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

CAMILA JHULIE DA CRUZ CANTAL

Local e Data: _____

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, por ser essencial em minha vida, autor do meu destino, meu guia, socorro presente na hora da angústia e a minha família, que muito me apoiou e incentivou a realiza-lo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, o que seria de mim sem a fé que eu tenho nele.

A minha mãe, meu marido, meu filho e a toda minha família que, com muito carinho e apoio, não mediram esforços para que eu chegasse até esta etapa de minha vida.

Ao professor Paulo Paixão pela paciência na orientação e incentivo que tornaram possível a conclusão desta monografia.

À professora e coordenadora do curso, pelo convívio, pelo apoio, pela compreensão e pela amizade.

A todos os professores do curso, que foram tão importantes na minha vida acadêmica e no desenvolvimento desta monografia.

Aos amigos e colegas, pelo incentivo e pelo apoio constante.

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é difundir quem foi o responsável por criar uma metodologia de ensino do brega de salão, e como essa dança de origem periférica conseguiu adentrar nas escolas, descrevendo o seu processo de codificação e mostrando como essa metodologia é aplicada. O trabalho se desenvolveu a partir de observação direta e entrevistas semiestruturadas, representando uma pesquisa qualitativa de natureza descritiva e de abordagem indutiva. Também são utilizadas pesquisas bibliográficas, cujo referencial teórico está baseado em Cardoso, o qual traz informações sobre a denominação do brega. Catete, Pressler e Silva, sobre a diversificação do gênero. José Ortega y Gasset e Marcel Mauss falam de cultura, enquanto António Costa e Fontanella tratam especificamente da cultura bregueira. Para a codificação, utilizo Jung e Lima. Felipe Souza, trata de assimilação de aprendizagem e Barroco, Tulesk e Siqueira dos processos criativos. As perspectivas que o trabalho apresenta são mostrar informações necessárias que auxiliem para que se tenha mais conhecimento sobre o ensino codificado do brega na dança de Salão, uma vez que não existem muitos estudos publicados relacionados ao tema.

Palavras-Chave: Brega. Dança de salão. Codificação. Ensino.

ABSTRACT

The purpose of the present work is to disseminate who was responsible for creating a teaching methodology of the hall play, and how this dance of peripheral origin was able to enter the schools, describing its coding process and showing how this methodology is applied. The work developed from direct observation and semi - structured interviews, representing a qualitative research of descriptive nature and an inductive approach. Also bibliographical researches are used, whose theoretical reference is based on Cardoso, which brings information about the denomination of brega. Catete, Pressler and Silva, on the diversification of the genus. José Ortega y Gasset and Marcel Mauss talk about culture, while António Costa and Fontanella deal specifically with the bígira culture. For coding, I use Jung and Lima. Felipe Souza, deals with assimilation of learning and Baroque, Tulesk and Siqueira of the creative processes. The perspectives that the work presents are to show the necessary information that will help to have more knowledge about the coded teaching of the dance in the Hall dance, since there are not many published studies related to the theme.

Keywords: Brega. Ballroom dance. codification. teaching.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Casal dançando brega	18
Figura 2 – Mapa da região caribenha	19
Figura 3 – Distribuição das casas de festa e balneários ligados ao circuito bregueiro, em Belém, Distritos e Região Metropolitana.....	24
Figura 4 – Dança do Brega	27
Figura 5 – O brega dançado nos bailes de dança de salão	30
Figura 6 – Mapeamento das principais escolas que ensinam brega.....	34
Figura 7 – Processo de codificação da dança do brega	35
Figura 8 – Laban Movement Analysis	37
Figura 9 – Conexão do casal no brega	42
Figura 10 – Postura no brega	43
Figura 11 – Base do brega	43
Figura 12 – Aprendizagem teórica	47
Figura 13 – Alunos aprendendo questão rítmica	48
Figura 14 – Alunos aprendendo o passo individualmente.....	49
Figura 15 - Aprendizagem técnica de forma individual.....	50
Figura 16 – Escolhas dos casais.....	50
Figura 17 - Casais aprendendo a dançar a dois.....	51
Figura 18 - Casais treinando o brega.....	51
Figura 19 - Observação sobre o passo a ser estudado.....	52
Figura 20 - Casal convidado a dançar no centro.....	52
Figura 21 - Alunos treinando os passos aprendidos.....	53
Figura 22 - Treino livre dos casais.....	53
Figura 23 - Princípios do processo criativo.....	54
Tabela 1 – Evolução do brega	20

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 O BREGA E SUA HISTÓRIA.....	18
2.1 Cultura bregueira.....	22
2.1.1 O brega visto de dentro.....	26
2.2 Chegada do brega na dança de salão.....	30
3 CODIFICAÇÃO.....	35
3.1 Observação.....	36
3.2 Análise	37
3.3 Registro.....	38
3.4 Experimentação.....	39
3.5 Decupagem.....	39
3.6 Nomenclatura.....	40
3.7 Ordenação.....	44
3.8 Ligação.....	44
4 ASSIMILAÇÃO.....	45
4.1 Processos pedagógicos.....	46
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

Minha vida, desde muito cedo, foi permeada pela prática da dança. A princípio em apresentações em datas festivas nas escolas de ensino formal na qual as danças populares tinham visibilidade maior. Porém, a metodologia de ensino usada por meus professores (professor pedagogo ou educador físico) é vista por mim atualmente como inadequada. Não existiam pesquisas a respeito do que se estava dançando, era apenas reproduzido o que já tinha de conhecimento sobre determinada dança e repassado aos alunos em uma metodologia de reprodução de movimento, onde o professor, através do corpo, mostrava o passo e o aluno repetia atrás, e pouco acrescentava no conhecimento da área social, histórica, cultural e patrimonial daquela dança nos alunos praticantes.

Por mostrar desenvoltura com os movimentos de dança nas apresentações escolares, minha mãe mostrava um desejo em me colocar em alguma escola de dança, mas por falta de recursos financeiros para investir nessa formação complementar, o anseio teve de ser deixado de lado.

Aos 11 anos de idade, uma academia localizada perto de minha casa, abriu inscrições para turmas de *ballet* clássico com preços bem acessíveis, foi quando tive a oportunidade de ingressar na minha primeira escola de dança havendo o contato com o *ballet* clássico, minha primeira dança sistematizada.

Fiquei encantada com a forma organizada que havia na didática aplicada, a qual sempre partia dos passos mais simples aos mais complexos; a preocupação dos professores em fazer seus alunos ter o conhecimento do contexto histórico daquela dança muito diferente de tudo que eu já havia experimentado enquanto dança e aprendizagem e, principalmente, o fato de ser uma dança toda codificada.

Continuando os estudos no *ballet* e perpassando por alguns outros estilos como o jazz e a dança contemporânea, iniciando a fase adulta e com a clareza de que dedicaria minha vida à docência, ingressei na Universidade Federal do Pará para cursar Licenciatura em Dança. Emerge em mim a necessidade de ter um leque de conhecimento maior em relação as outras danças, é aí que a Dança de Salão começou a fazer parte na minha vida. Por meio da internet, busquei redes sociais de escolas de dança de salão que ofertavam vagas para bolsistas, sendo assim ingressei em um studio com bolsa integral e a primeira dança que tive contato foi o

brega. Destaco que cresci ouvindo brega, e jamais imaginei que esse estilo estaria presente dentro de uma escola de dança de salão, e mais que isso, jamais imaginaria que era uma dança tão rica em passos, conteúdos, história e que era toda codificada, assim como o *ballet* clássico que eu já estava acostumada.

Este assunto me chama a atenção pelo fato de ser uma dança tão julgada e até considerada como fator determinante para a marginalização, e no entanto atinge um progresso cultural importantíssimo, considerando também a raridade e até inexistência de estudos aprofundados sobre o patrimônio didático, enquanto modelo de execução a propagar, externar, catalogar e perpetuar.

Ao longo de décadas o brega era dançado em localidades específicas de Belém, e nos últimos anos tem ganhado maior visibilidade de público, parte dessa conquista se dá com a chegada do brega nas escolas de dança de salão. Quem foi o responsável por criar uma metodologia de ensino do brega de salão? Como essa dança conseguiu adentrar nas salas de aula das escolas de dança de salão? Como se codificou uma dança que já exercia um papel social na periferia de Belém? Como essa metodologia é ensinada? São problemas que tentarei responder ao longo deste trabalho.

É necessário afirmar que minha impressão sobre o brega se reflete como dança de periferia, por isso a admiração da sua presença em uma escola de dança. O brega sofreu uma inversão de valores do capital cultural que tem transversalidade a sociedade atual, pois “segundo José Maria da Silva trata-se de um tipo de música fortemente presente na sociabilidade das classes populares e que, nos últimos anos, tem sido incorporado no repertório cultural das classes médias e altas” (Silva, 2003 *apud* COSTA, 2011, p. 1)

Nesse sentido, essa inversão de valores do capital cultural em relação ao brega se insere em um novo modelo de aparecimento da voz direta da periferia. Sobre isso, Viana (*apud* Villaça , 2010) se manifesta dizendo:“(...) a periferia se cansou de esperar a oportunidade que nunca chegava, e que viria de fora, do centro. A periferia não precisa mais de intermediários (aqueles que sempre falavam em seu nome) para estabelecer conexões com o resto do Brasil e com o resto do mundo”.

Sobre essa citação observo que a tomada de atitude dos envolvidos nesse processo de

estudo usado para a codificação do brega foi de suma importância para a valorização da diversidade cultural paraense, ressaltando seus valores de identidade e da dimensão multicultural da dança.

Através das pesquisas do professor Marcelo Thiganá, que é professor e coreógrafo de Belém do Pará, e responsável pela codificação da dança do brega, foi possível ao brega ter uma estrutura bem organizada, chegando a um processo de sistematização e adentrando nas salas de aula das escolas de dança de salão. A utilização de uma estrutura própria em documentação é importante para que essa manifestação cultural não se perca, uma vez que a cultura não é estática, e está em constantes mudanças de acordo com os acontecimentos vividos por seus integrantes.

Embora o brega tenha tido desenvolvimento progressivo em distintas cidades do estado, o ponto central deste trabalho será na capital Belém, que agrupou (com rádios, gravadoras, televisão, camelôs etc.) as principais tendências do brega paraense, além de auxiliar como porta de entrada para a exibição, comercialização e consolidação enquanto gênero musical. Enquanto dança, por muito tempo foi dançado apenas em festas da cidade, até passar por um processo de codificação feito por Marcelo Thiganá, e adentrar nas salas de aula das escolas de dança de salão.

A codificação é uma maneira utilizada para identificar itens, partindo de dimensões numéricas, alfabéticas, movimentos, desenhos que, ao agrupar-se identificará determinado item. Para que se possa preservar um conhecimento e repassá-lo para futuras gerações, é necessário que este conhecimento seja registrado, e a codificação é uma forma viável a ser usada para esta documentação com a sua terminologia.

Discutindo esse tema, Benveniste (*apud* LIMA, 2007) afirma que “uma ciência só começa a existir, ou só consegue se impor, na medida em que faz existir e em que impõe seus conceitos através de sua denominação”. Reconheço que a dança precisa dessa codificação e denominação para tornar seu ensino eficiente, pois possibilita a maior compreensão no conhecimento da sua técnica.

O conhecimento pode ser classificado em dois tipos: tácito e explícito. O conhecimento tácito é baseado na experiência da pessoa e é subjetivo, e o que torna difícil de expressar com palavras, números e sentenças. Por outro lado, o

conhecimento explícito, também chamado de conhecimento codificado, é considerável transmissível em linguagem formal e sistemática (Davenport; Prusak, 1999 *apud* RABELO *et al.*)

O conhecimento codificado deve estar bem estruturado para que outras pessoas possam fazer uso de tal. É o que ocorre na dança do brega de salão, que depois de passado por esse processo, tem sido usado em diversas escolas de dança e se propagado até para outros estados

A pesquisa a ser realizada, utilizada neste trabalho, pode ser classificada como pesquisa de natureza descritiva, visto que não há interferências entre o objeto de pesquisa e pesquisador, e com a finalidade de observar, registrar e analisar o objeto de estudo, descobrindo como o processo de didatização do brega acontece e como se estrutura. As fontes de pesquisa se dão pela abordagem direta, onde há contato primário com a fonte da pesquisa, e de abordagem indireta, com o contato secundário das fontes, através de artigos, vídeos e livros digitais.

Quanto à metodologia, o trabalho faz a opção pelo método de abordagem dedutivo. Esta opção se dá pelo fato de todo o conhecimento ser provido da razão de informações. A pesquisa é qualitativa, tais que a pesquisa não pode ser traduzida em números quantificáveis.

Quanto aos procedimentos, este trabalho realizar-se-á por meio de observação direta, com entrevista semiestruturada a Marcelo Thiganá. O trabalho também se utilizará de pesquisas bibliográficas com a busca de autores que se aproximem do tema para uma exploração mais profunda, o que permitirá fazer relações entre o conteúdo da entrevista e documentária.

Como referência histórica do brega, utilizo Cardoso (2014) que elucida como foi o processo para a denominação do gênero musical. Catete (2013), Pressler e Silva (2011) mostram a diversificação do gênero no âmbito das influências sofridas por outros gêneros, principalmente as músicas das regiões caribenhas.

Uso António Maurício Costa (2009) e Fontanella (2005; 2008) para perpassar pelo contexto social da cultura do brega. E apropriando-se do termo cultura, trago José Ortega y

Gasset e Marcel Mauss (1950). Andrea (2013) já fala especificamente da cultura periférica, onde associa com o brega.

O processo de codificação tem embasamento em Jung (2009) e Lima (2006). E Fernandes (2006) me ajuda a fazer uma comparação do método de análise de movimento do Laban com a análise da dança do brega.

Felipe Souza traz o pensamento piagetiano para retratar os procedimentos de assimilação de aprendizagem. Seguido de Barroco e Tulesk (2007) para falar da criatividade, junto com Siqueira (2012) com os seus três princípios do processo criativo.

Este trabalho está dividido em 6 sessões. A primeira é a sessão introdutória, a segunda sessão trata da parte histórica do brega, sendo dividida em subseções que falam da cultura bregueira, como o brega é visto de dentro, culturalmente e uma descrição de como o brega chegou na dança de salão. Na terceira sessão foram utilizadas oito subseções para o processo de codificação, a metodologia observacional, análise, registro, experimentação, decupagem, nomenclatura, ordenação e ligação.

A quarta sessão trata dos recursos didáticos para uma melhor assimilação dos alunos, aqui entende-se que o aluno precisa aprender a explorar, compreender, manipular, desenvolver o que foi lhe ensinado. Em subseção está o processo pedagógico, onde fica claro que o professor, além de ensinar a dança, deve trazer a concepção, noção, estória ou emoção que há por trás. No campo da dança, não deve ser dado ao aluno nada sem primeiro apresentar a ele uma situação concreta que leve a se mover, agir, pensar no movimento, experimentar, descobrir.

A prática da dança oferece ao aluno uma extensa consciência corporal associada ao mundo, desenvolvendo sua expressividade, liderança e criatividade. Com os passos adquiridos e assimilados, o aluno tem a capacidade de fazer suas próprias criações em cima da técnica de dança, no caso o brega. Cada aluno desenvolverá esta etapa de maneiras diferentes pois há diferença nos corpos expressando e transmitindo aquilo que foi assimilado ao longo de sua trajetória pessoal, trazendo a cultura através do seu movimento como forma de expressão, materializando uma ideia. Terminei esta pesquisa na sexta sessão com as considerações finais.

Espero com este trabalho apresentar informações necessárias que auxiliem no conhecimento sobre o ensino codificado do brega na dança de salão, uma vez que não existem muitos estudos publicados relacionados ao tema.

2 O BREGA E SUA HISTÓRIA

*Vem curtir o embalo desse som
Vem que eu vou te mostrar
(Fruto sensual)*

Figura 1 - Casal dançando brega.



Fonte: Emylle Monteiro

Para a melhor compreensão musical do brega, falaremos primeiramente em dimensão territorial brasileira de uma forma geral. Após, falaremos especificamente do brega paraense. No Brasil a nomenclatura “brega” passou a ser usada a partir da década de 70 pelos críticos da música, que segundo Cardoso (2014) “fazia referência indireta aos cantores da fonografia romântica que eram chamados de cafonas”.

Nos anos 60/70, entre o público consumidor, o bolero era o que se destacava enquanto tendência musical, colaborando na realização do acréscimo significativo das produções de músicas românticas nacionais, surgindo muitos artistas que seguiam essa vertente romântica.

A expressão brega estabeleceu-se, constituindo-se como um gênero musical, a música

romântica dançante. O sucesso do brega se deu nas classes populares brasileiras fortemente ligadas às sociabilidades locais e à identidade regional, já que o brega é “consumido pelo público de baixa renda, pouca escolaridade e habitante dos cortiços urbanos, dos barracos de morro e das casas simples dos subúrbios de capitais e cidades do interior” (Araújo, 2003 *apud* COSTA, 2011, p.155).

No Pará, o nome brega nasce junto com as manifestações ocorridas em casas noturnas de Belém, como exemplo, Juventos, Batistão, Changrilar, Pedreirinha, Bar São Jorge, Estrelinha, que também era usado para denominar uma vertente de música popular, sentimental.

Nas décadas de 70/80/90 fizeram sucesso artistas paraenses como Roberto Villar, Tonny Brasil, Chimbinha, Kim Marques, Adilson Ribeiro, Júnior Neves, Juca Medalha, Ditão, Ana di Oliveira, Aninha, Alberto Moreno, Nelsinho Rodrigues. E bandas como Caferana, Cajuí, Calypso, Bis, Wlad, Fruto Sensual, Alternativa, Markinho e Banda e Xeiro Verde.

O brega paraense tem como sua principal característica a mistura de diferentes estilos como as cúmbias, merengues e boleros, que tocavam nas rádios das redondezas caribenhas. Musicalmente, a cultura paraense teve fortes influências do estilo caribenho, por Belém estar situada bem perto da região caribenha como podemos ver na figura 2.

Figura 2 - Mapa da região caribenha



Fonte: APOLO11.COM, 2018

Consumido de forma massificada pela população do estado, o brega é patrimônio imaterial artístico e cultural do Pará desde 2013. Segundo Thiganá (2016) a cidade de Belém do Pará é a maior referência para a consolidação do Brega.

Na época de 70 esses movimentos tomavam forças em circuitos de show, puteiros e casas noturnas das periferias de Belém, com as festas denominadas ‘‘Bregões’’, proliferando-se para as áreas menos favorecidas de Belém, em zonas de prostituição e portuárias.

O gênero musical passou por diversas mudanças por volta da década de 90, quando foram introduzidas novas tecnologias lançadas na época junto com as músicas eletrônicas. ‘‘O surgimento de outros gêneros e influências de músicas de outros países são inevitáveis na cultura brasileira, o brega é o resultado dessa mistura de gêneros’’. (CATETE *et al.* 2011, p. 4). Vemos essas mudanças através da tabela 1, que demonstra suas subderivações:

Tabela 1 - Evolução do brega.

Década	70	80	90	2000	2010
	Brega	Brega	Bregacalipso	Tecnobrega	Cybertecnobregas, Bregamelody, Tecn melody.

Fonte: Acervo pessoal

Na década de 2000 a 2010 o movimento brega sofreu uma vasta evolução em decorrência do fácil acesso às novas tecnologias e à facilidade de reprodução de CDs para vendas no comércio ilegal. Isso levou a um consumo em massa do produto, podendo ser identificado como uma forte manifestação cultural, tornando-se grande característica para a cultura paraense, juntamente com os resultados do processo evolutivo nas condições de produção deste gênero e do sub gênero como o brega pop, o Calypso, o Tecnobrega e o Tecnomelody, ajudando a criar uma identidade bem definida da música popular paraense.

Com o baixo custo de investimento em novas tecnologias, ficou mais fácil o procedimento de aceleração de criação, divulgação e comercialização. Porém, visto que essa disseminação é feita de maneira ilegal por meio da pirataria, leva-se a associar no campo cultural e social à contravenção do estilo, à pobreza, crime, violação, drogas e outras ilegalidades.

A rádio foi outra responsável pela divulgação ao tocar em suas programações os artistas de bregas paraenses, assim como outros artistas e músicas populares nacionalmente conhecidas. Um grande influente para essa popularização foi o ex governador Carlos Santos, que, além da política, atuava como cantor de brega, compositor, apresentador de programas de rádio e televisão, empresário, produtor de disco etc. Seu grupo foi um importante divulgador da música brega pelo seu alto grau de popularidade da gravadora Gravasom.

O tecnobrega ganhou mais popularidade com cantores e bandas como Roberto Vilar, Tonny Brasil, Banda Sayonara, Banda Xeiro Verde, Banda Sabor de Açaí e outros.

O tecnobrega nasceu do brega tradicional, produzido nas décadas de 1970 e 1980, quando se formou o movimento do gênero no Pará. Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypto, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega. Mais recentemente, vieram o cyber-tecnobrega e o bregamelody, todos influenciados pela música eletrônica, que circula mundialmente na web. (LEMOS; CASTRO, 2008, p. 21-22)

Adiante, com a evolução musical e tecnológica, o que era conhecido como “Bregões” vira Festa de Aparelhagem:

As aparelhagens surgiram na periferia de Belém (PA) com a intenção de criar um entretenimento mais acessível. Num primeiro momento foi idealizado para transformar pequenas caixas de som estruturadas para se tornar o centro de atenção das festas. Com influência no Brega e em suas melodias românticas, o movimento modificou a versão original do ritmo introduzindo batidas eletrônicas e regionais. Assim, nesse movimento emergem novas vertentes que tornaram o “Brega das aparelhagens” algo singular. (SILVA; PRESSLER, 2011, p 2)

As mudanças não atingiram somente o estilo musical. Também podem ser percebidas mudanças no meio bregueiro, onde geram-se grandes exaltações das aparelhagens e seus DJs, podendo ser facilmente notadas nas letras das músicas.

2.1 Cultura bregueira

Quando ele chega numa festa, ele chama atenção da galera. ninguém nega que ele é o anormal do brega

(Rubens Mota)

Terra do tacacá, açai, Ver-o-Peso, RE x PA¹, carimbó, guitarradas e brega. A cidade de Belém do Pará é rica e diversificada culturalmente, e essa produção de cultura nos arredores da cidade não é algo recente, a população sempre obteve muitas formas de manifestar e registrar a sua história.

Em grandes ou pequenas casas noturnas, sedes, clubes ou quadras da cidade, todos os dias, principalmente aos fins de semana, é possível localizar uma festa de brega acontecendo. Esses eventos são grandes associações de forma harmonizada de entretenimento e empreendimento econômico, concentrando-se em maior número nos bairros considerados periféricos.

O público já acostumado com esse tipo de evento, comparece fielmente, seja como seguidor de alguma aparelhagem e suas equipes, seja como fã, ou apenas para se divertir, envolvendo-se no que Antônio Maurício Dias da Costa chama de Circuito Bregueiro, de formas que:

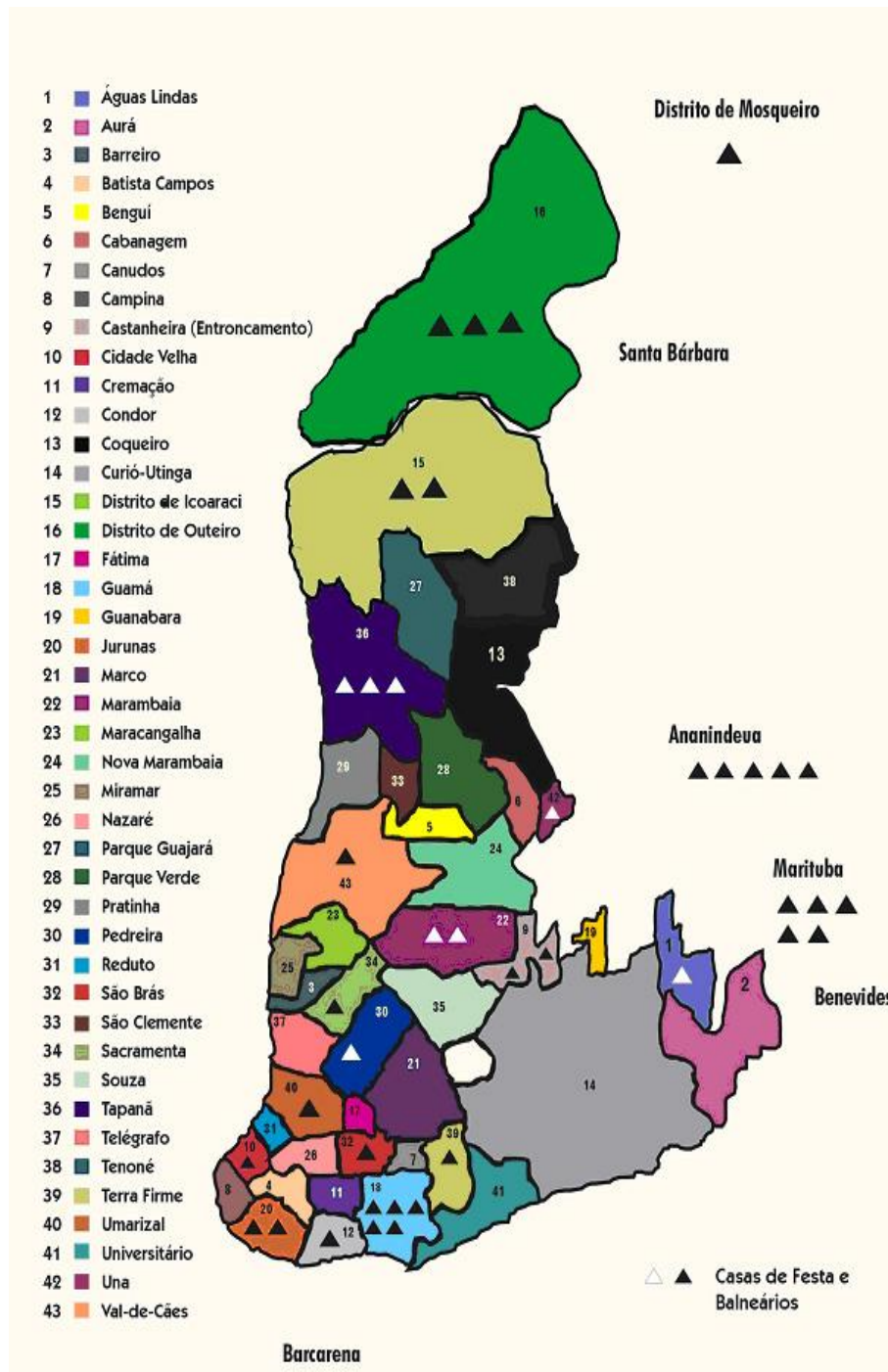
[...] participar deste circuito, então, pode ter vários significados como: frequentar as festas, reconhecer seus locais de realização, saber dos melhores dias de festa das casas que se conhece, estar particularmente inclinado a gostar de uma outra aparelhagem específica, estar atualizado com as músicas e passos de dança de sucesso no momento, estar familiarizado com os nomes de alguns cantores e banda famosas, ouvir eventualmente algum programa de rádio ou assistir algum programa de televisão específico de brega, etc. Num sentido estrito, o circuito é mais claramente visualizado focalizando as relações existentes entre seus componentes e casas de festa (COSTA, 2009).

Esse gênero regional faz parte da identidade local que não pode ser separada dos diversos elementos que a compõe, por exemplo, as rádios, gravadoras, aparelhagens, casas de festas, o grande comércio da pirataria que é uma das maiores fontes de divulgação da música

¹ Nome dado ao clássico de futebol dos times do Clube do Remo e Paysandú Sport Club

brega, os DJs e abundantes fatores que fazem parte desta manifestação cultural. Costa (2009) mostra que o brega possui uma efervescência em Belém, tendo locais específicos onde a população jovem se reúne em galerias que se dirigem para as casas que fazem parte de seu trajeto de lazer conhecido na cidade, ou de vez em quando se arrisca a participar de uma festa em um bairro com o qual se está pouco familiarizado. Costa (2009) na obra “Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará” traça o seguinte mapa sobre o circuito bregueiro em Belém, conforme mostra a figura 3:

Figura 3 - Distribuição das casas de festa e balneários ligados ao circuito bregueiro, em Belém, Distritos e Região Metropolitana.



Fonte: COSTA, 2016.

Observa-se em meio a todo esse circuito, que a construção do sujeito participante se dá pela cultura na qual a criança nasce e já carrega toda uma história e formas de pertencimento

que se tornam típicos em seu meio familiar, assegurando características identificárias, valores e princípios que são medidas para relações balizadoras para a construção do individualismo e da realidade psíquica.

A cultura agrega condutas, representações e práticas sociais. Ocupa-se de um conjunto de elementos que constitui uma comunidade. Estende-se de um sentido bastante vasto, profundo e complexo, sendo aplicado atualmente em variadas áreas, como na filosofia, sociologia, biologia e na antropologia que ultimamente tem colocado como seu ponto central de estudo o corpo entre suas opções, gostos, favoritismos para ser compreendida a estruturação do corpo moldado pela sociedade.

A humanidade está entranhada no contexto histórico do lugar que subsidie e dos conjuntos aos quais pertence. À vista disso, apoderam-se de regras e de signos pertencentes a esses grupos. José Ortega y Gasset (1883-1955) expressa que ‘a cultura é uma necessidade imprescindível de toda uma vida, é uma dimensão constitutiva da existência humana, como as mãos são um atributo do homem’.

Podemos identificar diversas manifestações culturais onde a dança se faz presente, nessas manifestações observa-se expressões de determinadas sociedades por meio de seus movimentos corpóreos. Estudado de maneira mais profunda, podemos identificar alinhamentos, indumentária, gestos, vocabulários, posturas específicas de cada cultura, e é objeto de estudo de muitos etnólogos e antropólogos, assim como Marcel Mauss (1950, p. 211), que a respeito disso diz que ‘o corpo é necessariamente uma construção simbólica e cultural, para ele toda sociedade se utiliza de formas para marcar o corpo de seus membros’.

A cultura brega se dá por diversas extensões, na música, na dança, no modo de vestir, no estilo de vida, no humor, no lazer, no consumo, permeado pelas vivências dos moradores da periferia na cidade analisada, Belém do Pará

Rafael Azevedo (2016, p.2) diz que ‘o brega pode ser percebido como índice de uma identidade cultural que parece ajudar a erigir certo imaginário em torno de práticas ligadas à música popular desse estado, junto de outras expressões tais como carimbó e a guitarrada’. Sobre isso, Costa (*apud* Azevedo, 2016) afirma que ‘este fenômeno tem grande força cultural

e identitária (...) é algo que ganha traços de uma tradição viva inscrita nas mais variadas instâncias de sociabilidade”.

Sobre essa citação observo que além da distância territorial periferia/centro, a distância cultural ainda se mostrou como um fator determinante para a marginalização e preconceito deste estilo, ainda há uma parte da alta sociedade que desqualifica, alegando que o brega não é objeto de qualidade pelo fato de que:

não há a exigência de um domínio de informações ou de técnicas específicas para a produção artística. Praticamente qualquer pessoa pode ser um astro do brega: cantores não precisam saber cantar, compositores não precisam saber escrever. Muitas vezes as músicas são versões de músicas internacionais que estiveram nas paradas de sucesso nos anos 80 e 90, agora esquecidas, “recicladas” com letras de temática brega (FONTANELLA, 2005, p. 13).

Porém, este preconceito foi maior no passado, e hoje em dia o brega já ocupa lugares de prestígio como festas de casamentos, restaurantes, pontos turísticos frequentados por alta sociedade, entre outros.

Cada vez mais temos avanços significativos no reforço cultural das periferias paraenses, seja nas questões artísticas, históricas, sociais ou políticas. Há quem a use como ferramenta de oposição de desigualdade coletiva e há aqueles que usam simplesmente como forma de lazer

2.1.1 O brega visto de dentro

*Na segunda feira dança com o Rubi
Na terça faz seu show com o Nova Dimensão.
Na quarta ele dança com o Trovão Azul
Na quinta vai atrás do novo Cruzeirão.
Na sexta tem Impala e Itamaraty
No sábado Vanguard e o Rubro Negro
Domingo ele dança com o Tremendão.*

(Rubens Mota)

Figura 4 - Dança do Brega



Fonte: FLOGÃO, 2018.

Em algumas visitas a festas de brega no período de janeiro a junho de 2016, pude vivenciar o brega dançado por pessoas que nunca tiveram contato com alguma escola de dança e refazer questionamentos da origem do aprendizado.

Concluí que a maioria se nega em dizer que sabem dançar, mesmo após terem "dado um show". Quanto à aquisição, poderia ser adquirida de diversas maneiras; pela prática, pela observação, ensinados por algum amigo, passado de pai para filho. O repertório coreográfico é muito rico, criativo, dinâmico, embalado por vários passos, giros, marcações, e brincadeiras conhecidas como "caqueado"².

² Dança empolgante e diferente.

Na dança do Brega podemos identificar o uso técnico do corpo em diversos pontos definidos. A sensualidade feminina está presente nesta cultura, começando pela marcação básica dos pés que permite a liberdade de abusar no rebolado pélvico, as jogadas e passadas de mão no cabelo, graciosidade nos movimentos dos braços. Nos homens, percebe-se uma postura mais arqueada para servir de acolhimento para a dama, condução e pegada forte. Essa curvatura do corpo traz afeto entre o casal que carrega uma das principais características da dança do brega que é dançar agarradinho, experimentando a sensibilidade em contato físico com um outro corpo.

Já no Tecnobrega/Tecnomelody, percebe-se que há uma cultura de exibicionismo enquanto se dança, onde aquele que consegue ser mais veloz e autossuficiente enquanto dança é o que mais chama a atenção no salão, causando competitividade entre os casais, mostrando quem tem mais "caqueado", estilo, originalidade, espontaneidade e autenticidade. Relaciono isso com o que Fontanella (2005. p. 57) diz a respeito dessa fruição:

Para sua correta fruição, a dança deve contar com um corpo de certa forma indisciplinado: é comum a menção pelos bregueiros de que para dançar o brega se necessita "não ter vergonha", ou seja, deve-se abandonar o esforço de preservação de uma intimidade do indivíduo da festa.

”Nos shows de brega, todos os cantores e banda são acompanhadas de grupos de dançarinos, que executam coreografias elaboradas com movimentos exagerados, muitas vezes dramatizando as letras das músicas” (FONTANELLA, 2005, p. 12). De acordo com esta citação ressalto que são particularidades bastante presentes no cotidiano das festas, seja pelos casais que dançam no salão ou pelos dançarinos que acompanham as bandas que tocam o ritmo.

Nesse contexto, há um grande anseio dos dançarinos em mostrar autenticidade de movimento. Percebe-se a necessidade de fazer um passo exclusivo para chamar a atenção de quem observa e de outros dançarinos, e que mais tarde poderá ser copiado por outros dançarinos.

Alguns bregas têm conotação sexual, em meio disso os dançarinos reforçam o conteúdo sexual das letras como a música do cantor de tecnobrega Marlon Branco.

Chupa Safadinha - Marlon Branco

Se você quer que eu vá descendo até em baixo
 Se você quer que eu vá descendo só de cueca (2x)

Chupa chupa Paula
 Mete o pau e mete a máquina
 Chupa safadinha e vem pra cá vem dançar(2x)
 Vem dançar
 Vem dançar
 Vem dançar
 Vem dançar safadinha, vem

Ela é toda safadinha não se liga em rock
 O que ela gosta de escutar é aparelhagem
 Essa menina é bregueira e veio lá de baixo
 E vai colar da aparelhagem que sacode o norte
 Ela gosta do rubi e do super pop
 Gosta do tupinambá, príncipe negro
 Do índiosom que vai chegar, do musistar
 Som Moraes e meteoro, do j100
 Dafson e transasom e do vanguarda
 Agora vou falar do brega das aparelhagens

Através dessas expressões, a relação de dança e sexo é estabelecida e afirmada explicitamente. A predominância feminina nas letras das músicas também é notada com facilidade, trazendo em discussão a representação da mulher na cultura brega, a qual é estrategicamente atraída neste movimento, como exemplo, as entradas liberadas ou mais baratas para as festas, bebidas com descontos, ou até mesmo a exibição de belas mulheres seminuas em capas de CDs para chamar a atenção do público.

Como assinala Fontanella (2005, p. 8), ‘um corpo bem cuidado passa a ser um veículo de prazer, como atestam as revistas femininas em que é possível perceber a fórmula de constituição da capa: um belo corpo feminino acompanhado sempre da palavra sexo em destaque para anunciar uma matéria sobre maneiras de se obter maior prazer nas relações’

Deixando claro que nem todas as bandas e cantores produzem músicas relacionadas a este tema, pelo contrário, a maior percentagem é para músicas com temas referentes a desilusões amorosas e traições, ou exaltações a alguma aparelhagem.

2.2 Chegada do brega na dança de salão

*Ei você, pegue a minha mão no meio do salão,
eu vou te ensinar.*

*É um, é dois um passinho pra trás é fácil de
aprender, girou não para mais ...*

(Kim Marques)

Figura 5 - O brega dançado nos bailes de dança de salão



Fonte: Acervo pessoal

Marcelo Thiganá, nascido em 7 de setembro de 1969 em Belém-PA, foi levado ainda pequeno para o interior de São Domingos do Capim. Teve o seu primeiro contato com a dança aos 3 anos de idade, quando no terreiro, ao som dos curimbós, da dança do Siriá, conheceu o folclore paraense. Ao som das aparelhagens sonoras que animavam as festas ribeirinhas que chegavam ao interior através de motor a diesel, foi onde teve seus primeiros contatos com o

brega, merengue, cúmbia, lambadas e outros ritmos regionais e caribenhos que chegavam através das rádios em ondas curtas.

Aos 9 anos foi levado à capital Belém para começar os seus estudos e no Colégio Nossa Senhora do Carmo teve o contato com o *ballet* moderno, onde foi aprimorando suas técnicas natas e, com isso, sua inquietação o levou a conhecer outras danças. Aos 12 anos ganha nome em um grupo de teatro amador onde começa a estudar dramaturgia e segue ministrando suas primeiras aulas de dança de salão na própria escola onde estudava e participava de festivais estudantis. Levou experiência do teatro, dança folclórica e dança de salão para montar um grupo no colégio Souza Franco.

O bailarino e coreógrafo foi atrás de novos estudos e entrou no campo da pesquisa registrando danças regionais como o brega (de onde surgiu o vídeo produzido pelo Instituto de Artes do Pará "A dança do Brega"), tornando-se assim um pesquisador e intérprete. Fundou sua companhia em 1993 revelando 90% dos profissionais de dança de salão do Estado do Pará.

Marcelo conta que nesta época, em Belém, havia poucos professores de dança de salão, podendo ser citados Rubem Meireles, Lene Estelianeides, Cosme, Edmilson Mota, Patrícia Leão, Maria do Carmo. Os dois professores entrevistados Marcelo Thiganá e Rubem Meireles, desconhecem a existência de academias de dança de salão neste período, as aulas eram ministradas em salas emprestadas ou a serviço de alguma empresa. Era ensinada a dança de salão tradicional, como o samba de gafieira, salsa, merengue, bolero, soltinho e outros, entretanto o brega não era entendido como dança de salão.

O professor de dança Rubem Meireles teve a oportunidade de ter uma turma de danças populares para os comerciários no SESC, e ministrava aulas de mambo, salsa, bolero e o fenômeno da época, a lambada. Depois o brega passou a fazer parte de suas aulas, porém sendo um estilo de “bolero regionalizado”. Aplicava nas aulas o que observava de brega, porém sem tanta informação didática. Por diversos motivos pessoais, Rubens acabou se afastando da dança de salão e focou seus estudos no folclore e danças clássicas.

O brega passou a ser objeto de estudo do professor Marcelo durante 15 anos, dando início na época dos anos 90, estendendo para o lado histórico, contexto social, codificação e

didática. Pesquisou em festas da periferia da Capital e nos interiores a diversidade dos movimentos e chegou à conclusão de que não existia apenas uma forma de dançar o brega, e sim várias, que seria modificado de acordo com a região, idade, cultura e etc.

Marcelo sentiu a necessidade de trazer o brega de forma fundamentada para dentro das academias, para ser praticado por mais pessoas, tornando-o um subgênero a mais dentro da dança de salão. O apuramento de dados para a pesquisa foi um processo longo e difícil, pois havia uma escassez de referências, e o mesmo não conseguia encontrar uma lógica histórica dentro do contexto urbanizado para as suas dúvidas.

Marcelo aponta que quando viu o urbanismo percebeu que não seria na capital o ponto de partida para a iniciação da pesquisa, e sim ir nos lugares dos povos que foram miscigenadores da população na época do aparecimento do ritmo na cidade.

Notou que a base do brega partia de uma forte batida com a perna esquerda à frente, e a comparou com o carimbó e as danças tribais, e partiu para pesquisa de campo com a hipótese de que a história do brega deveria ser investigada antes da sua chegada à cidade urbanizada, buscando relações com o antepassado. Com esse pensamento, Thiganá foi a campo no município paraense de Jacareacanga, no baixo amazonas, nas Tribos Mundurucus³ para afirmar a sua teoria de que o passo básico do brega teria uma relação com as movimentações das danças indígenas.

A junção entre as danças caribenhas, com os movimentos tribais como a marcação básica, faz parte da estrutura da dança do brega e, pelo fato de ser dançado a dois, podemos fazer essa comparação na conexão do casal com as danças europeias que, de acordo com Baena (2010, p.186), ‘se faz presente na estrutura dos abraços e na colocação postural do tronco. Desde os bailes dos castelos, que os cavalheiros envolvem o braço direito em volta do tronco da dama’. Com essas referências posso então afirmar que a dança Brega é Brasil miscigenado em um estilo, trazendo influências do índio, negro e branco, das danças latinas e caribenhas.

³ São um grupo de indígenas brasileiros que habitam as áreas indígenas Cayabi, Munduruku, Munduruku II, Praia do Índio, Praia do Mangue e Sai-Cinza, no sudoeste do Pará.

“Para João de Jesus Paes Loureiro⁴ o brega tem sua riqueza rítmica e potencialidade coreográfica, podendo ser visto como o "Tango do Pará" (FREITAS, 2009, p. 6). Tendo em vista que o tango é uma das danças de salões com maior requinte de movimentos.

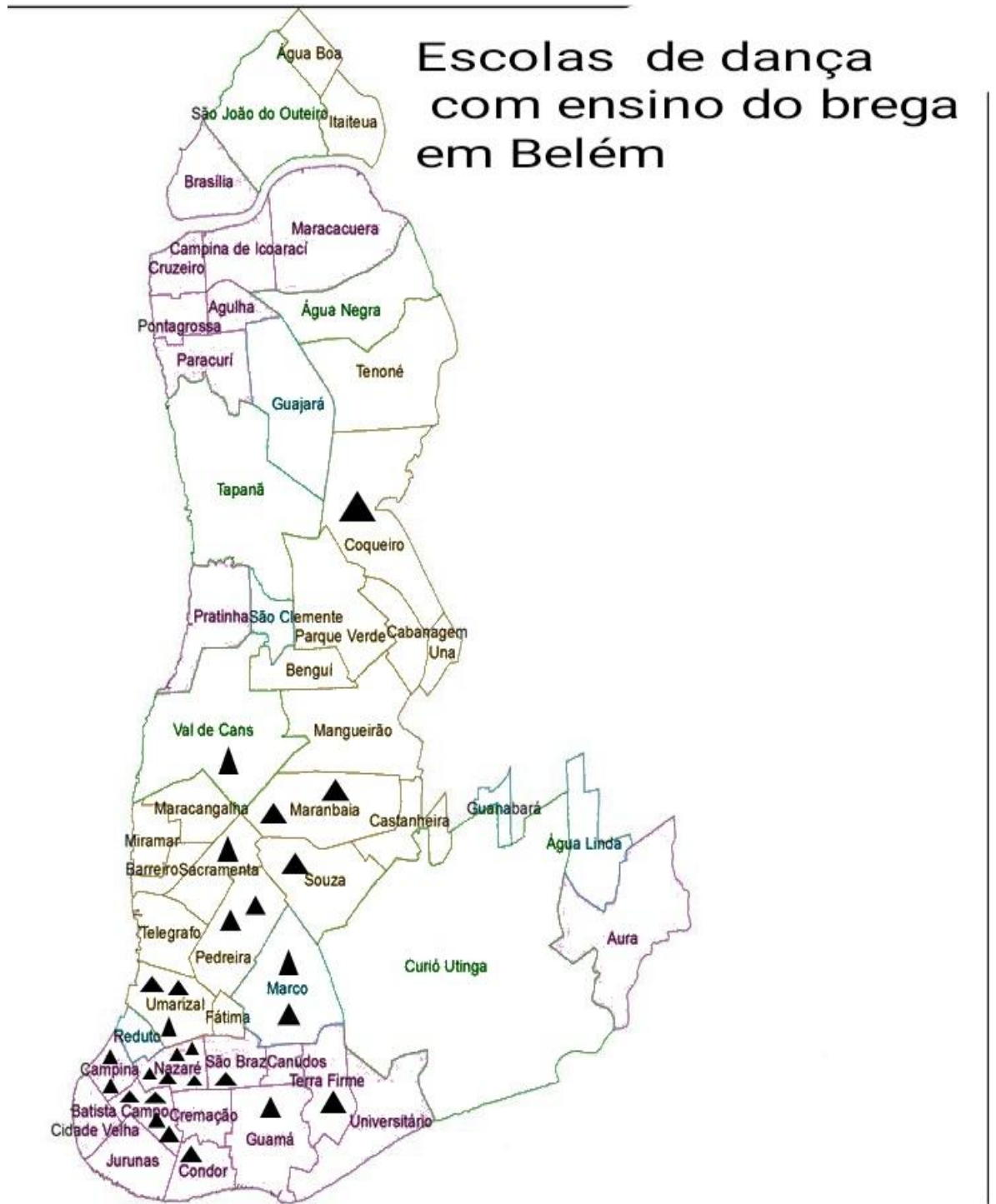
Depois de um longo processo de codificação, o brega passa a ser ensinado aos alunos de Marcelo em suas turmas de dança de salão. Ao chegar dentro de uma academia/Studio/escola de dança ele se depara com um público de classes e culturas diferentes. Como trazer esse público elitizado e que é culturalmente enriquecido para o contexto do brega? Em uma entrevista, o professor de dança e responsável pelo estudo que codificou o brega de salão, Marcelo Thiganá, diz que procura tirar o preconceito social, fazer as pessoas verem que existe uma riqueza cultural grande, uma cultura de massa. A dança e a periferia ganham um novo sentido:

Não mais entendida apenas como local de pobreza, privação e sofrimento passível de comisseração, a periferia passa a ser um termo utilizado como marcador da presença ativa de populações vistas não sob o signo da fragilidade, mas da potencialidade (ANDREA, 2013, p. 24).

A espacialidade de lazer muda. O que antes era dançado em casas de shows, bares, sedes e até mesmo na rua, passa a ser dançado em salões de bailes de escolas de danças, praticados por alunos das mais diversas classes sociais. Como podemos ver na figura 6, onde se vê a distribuição das principais escolas de dança de salão de Belém que ensinam o brega em suas aulas, percebemos que os bairros considerados nobres, são os que mais têm escolas com este ensino.

⁴ Poeta, teatrólogo e professor na Universidade Federal do Pará

Figura 6 - Mapeamento das principais escolas que ensinam brega



Fonte: acervo pessoal

3 CODIFICAÇÃO

A evolução do som...

(Fruto Sensual)

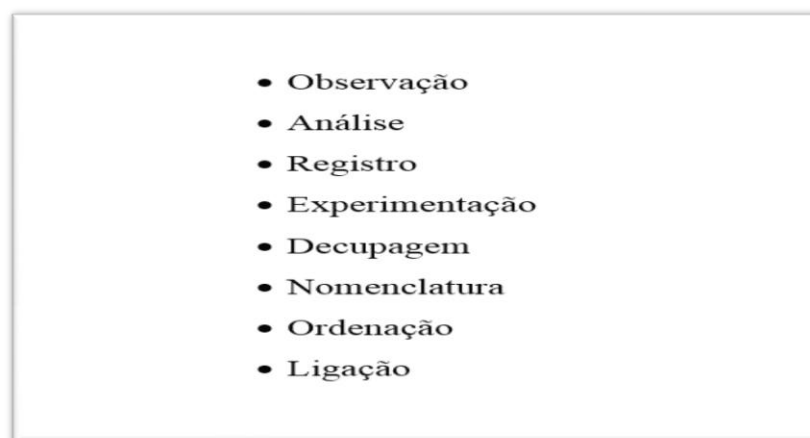
A codificação pode ser definida como a elaboração de uma mensagem por intermédio de princípios, normas, preceitos dentro de um determinado paradigma, podendo ser em códigos numéricos, escritos, gestuais entre outros.

Para uma codificação é necessário um método, que é "um conjunto de etapas que quando executadas de forma sistemática facilitam a obtenção de conhecimentos sobre fenômenos físicos, químicos e biológicos ou o desenvolvimento de novos produtos ou processos" (JUNG, 2009, p. 3).

Na dança, o mais famoso processo de codificação tem como um dos responsáveis o Frances Pierre de Beuchamps, que participou inicialmente na elaboração da codificação da dança clássica. Assim como na dança moderna, Martha Graham ganha destaque por ser a primeira a ter estruturado uma técnica.

O objetivo da codificação na dança é estabelecer formas de representações das diversas características do movimento. Muitas danças foram codificadas, inclusive as danças de salões. A codificação do brega nesta pesquisa se deu através das seguinte etapas divididas por mim:

Figura 7 - Processo de codificação da dança do brega



Fonte: Dados da pesquisa.

3.1 Observação

A observação é uma etapa de captação precisa do objeto que está sendo estudado. É a percepção do dado a ser coletado, sobre o conjunto de fatores de um determinado movimento. A observação é uma das principais metodologias utilizadas por etnógrafos e deve ser feita de forma cuidadosa. Requer muita atenção para que se possa identificar com exatidão e clareza as informações.

É o momento de ver e não interpretar, agindo com maior neutralidade possível para que a princípio não sejam produzidas leituras interpretativas. Por aproximadamente 5 anos Marcelo frequentava as festas de brega na capital e interiores do estado para simplesmente observar como as pessoas se comportavam durante as movimentações

Jung (2009, p. 22) aponta que ‘‘a observação científica pode ser classificada em laboratório; em campo; sistemática; assistemática; individual; em equipe; participante; não-participante.’’

Marcelo utilizou-se da pesquisa de campo, que é um dos estágios da metodologia científica que constitui a observação, para que sucedesse a coleta, análise e compreensão dos fatos e fenômenos sucedidos nos cenários desta observação. Nada mais é do que extrair dados e informações diretamente da realidade do objeto de pesquisa, ou seja, em festas, em casas noturnas, bares, shows, bailes etc. O pesquisador colocou-se em um ambiente onde o fenômeno ocorria e não se poderia ter um controle, no qual os acontecimentos estão vulneráveis a todas e quaisquer variantes.

Em razão de a observação ser feita na dança do brega pelo Marcelo Thiganá nas festas de casas noturnas da capital e interiores paraenses, não transcorre uma observação previamente planejada (eventos, condições, pessoas), visto que o pesquisador se deparou com casos inesperados em campo, portanto, transfigura-se uma observação assistemática.

Por ser um estudo aplicado apenas por um pesquisador, torna-se uma pesquisa individual. Foi feito contato com a realidade estudada, mas não houve integração do pesquisador, permanecendo exteriormente, presenciando os acontecimentos, porém sem participar dela.

3.2 Análise

A análise do movimento é uma exploração detalhada em partes. Compondo um todo, procura a compreensão do que o caracteriza. Marcelo, de início, tinha uma observação das impressões gerais, mas depois poderia observar detalhadamente, efetuando uma análise sistemática de dados, comportamentos, fatos e ações, obtendo subsídios sobre a dança do brega e fazendo análises que posso relacionar ao método Laban Movement Analysis que "é um método sistemático de observação, registro e análise dos aspetos qualitativos do movimento corporal. A qualidade do movimento pode ser pensada em termos de "como" um movimento é realizado." (Cohen *apud* FERNANDES, 2006):

Figura 8 - Laban Movement Analysis



Fonte: ALVES, 2016.

A análise feita neste processo se encaixa nas ações esforços básicos do movimento que, segundo Laban, seria: peso, tempo, fluxo e direção, que paralelamente produz estados, qualidades e movimentos. É significativo usar os seguintes questionamentos durante a análise:

- Qual intensidade de energia é dada a este movimento?
- Qual a velocidade este movimento é feito?

- O fluxo é livre ou controlado?
- Para quais lados o movimento se direciona no espaço, e qual seu tamanho e quais desenhos formam?

Levando em consideração que para essa análise é importante que as conclusões não sejam feitas diante de um só ponto de vista, pois as respostas podem variar de acordo com tais problemáticas, através das respostas é possível fazer uma definição objetiva das invariáveis.

- Quem são os sujeitos?
- Quantos são os sujeitos?
- Quais as suas idades?
- Como se vestem?
- O que os movimentos de seus corpos expressam?

3.3 Registro

O registro tem como objetivo reunir as informações observadas e analisadas. Pode ser feito de várias maneiras: registro fotográfico; registro em vídeo; registro em áudio; anotações; desenhos.

Pela falta de recursos audiovisuais o pesquisador se utilizou dos registros em anotações, fazendo seus apontamentos dos dados por escrito, esclarecendo e comentando as informações por meio de notas. Toda informação que tinha alguma relevância foi documentada.

Mas é necessário anotar tudo? Com base nos conhecimentos de Paiva (2013) é necessário, pois a memória humana tem limites. A estratégia da “memória seletiva” fará com que a pessoa só se lembre das partes que lhe interessam. Para o sucesso da pesquisa é importante que contenha informações claras e precisas, melhorando a sua qualidade.

3.4 Experimentação

A experimentação é um meio de obtenção do conhecimento do produto que o pesquisador utiliza, se dá através das experiências ou práticas de experimento. Jung (2009, p. 32) diz que ‘a experimentação prevê a interferência, introdução e manipulação das condições ambientais ou quaisquer outros fatores pelo pesquisador, em função das finalidades da pesquisa’.

Através dela realizamos uma ação, verificamos os resultados e definimos se o resultado está satisfatório. Com a experimentação temos a capacidade de testar, avaliar, estudar a validade das presunções. Nesta subseção, recordo-me de uma frase conhecida de Aristóteles: aquilo que devemos aprender a fazer aprendemos fazendo.

Pode ser experimentada em ambientes externos e internos, assim podendo classificar a experimentação em duas formas dissemelhantes: em campo e em laboratório. Em campo os eventos são ocorridos no ambiente externo, permitindo resultados com variáveis não controladas. Em laboratório o ambiente é interno, com variáveis e condições controladas pelo pesquisador.

No processo desta pesquisa foi utilizada a experimentação em laboratório. Para aproveitar a lembrança recente dos movimentos, logo após as festas e seu processo de observação, análise e registro, assim que chegava em casa Marcelo iniciava a experimentação em seu próprio corpo, tentando reproduzir fielmente os passos que havia observado.

Levando em consideração peso, tempo, fluxo e direção de cada movimento foi um longo processo, pois além de experimentar os passos masculinos, teve também que experimentar os passos femininos, no qual as diferenças eram imensas, já que os cavalheiros são condutores e damas são conduzidas.

Os movimentos femininos necessitariam acrescentar características femininas presentes na dança a dois, como por exemplo a sensualidade e floreios. A experimentação dos passos a dois era feita através da lógica, tendo vista que os passos são espelhados, se o cavalheiro vai para a frente com a perna esquerda, logo a dama vai para trás com a perna direita, ou vice-versa.

3.5 Decupagem

Decupagem é o ato de recortar ou cortar dando forma. É uma partição e reestruturação de algo para torná-lo mais decifrável. Nessa pesquisa foi a etapa de divisão de movimentos em passos e a avaliação de como esses passos vão se encadear aos outros através das divisões, e assumir as formas definitivas em sua montagem.

Coutinho (2012) que é do teatro, diz que:

É o procedimento de separar intenção por intenção, definindo uma ação para cada intenção. A decupagem possibilita a consciência de cada passo da cena, por parte do ator, levando-o a entender que primeiro vem uma determinada ação, porque é ela que leva a seguinte, e assim por diante.

Da mesma forma que isso é feito no teatro, também podemos fazer na dança, os passos decupados facilitam a compreensão do bailarino. A percepção de cada movimento em relação a espaço, tempo, peso, fluxo e direção se torna transparente Depois de experimentado o passo, Marcelo dividiu os movimentos, decidindo o seu começo e fim, dando o código dos passos.

3.6 Nomenclatura

Depois de decupados, cada passo recebia uma nomenclatura, que geralmente eram denominações em homenagem a alguma pessoa, municípios, músicas conhecidas ou que seria alguma característica própria daquele movimento. Entre eles estão:

- ***Passo Raoni***

É o passo básico da dança do brega. O cavalheiro deve estar com o braço esquerdo em uma semi flexão segurando a mão da dama, e com o braço direito envolvendo sua cintura. A perna esquerda é projetada para a frente e o peso deve ser transferido para cima dela, em seguida volta-se com o peso para a perna direita e traz a perna esquerda em paralelo com a outra, e repete todo o movimento.

Para o movimento da dama, o braço direito é que deve estar semiflexionado e apoiando na mão do cavalheiro, braço esquerdo envolvendo pelo ombro do parceiro. A perna direita é projetada para trás, fazendo a transferência de peso, volta-se com o peso para perna esquerda e traz a perna direita em paralelo com a outra, repete-se o movimento.

- ***Passo Marraia***

É uma variação do primeiro passo. A diferença do passo Marraia para o Raoni é o direcionamento do movimento. Neste passo a perna projetada a frente do cavalheiro e a perna projetada atrás da dama, deve ser feito apontando a uma diagonal.

- ***Relógio***

Uma segunda variação do passo básico. Agora o movimento é projetado para os quatro direcionamentos, esquerda, atrás, direita, frente, formando um giro. Podendo ser feito em sentido horário e anti-horário.

- ***Passo Crioulo***

Com o mesmo passo básico, o movimento ganha mais curvas, os joelhos devem estar mais flexionados e o movimento feminino do quadril mais exagerado para os lados.

- ***Passo Jaciara***

Este passo se caracteriza pelo movimento de circulação alternado dos ombros. O cavalheiro faz a circulação dos ombros para a frente e dama para trás, juntamente com o passo básico.

- ***Passo Bereca***

Neste passo, deve-se alternar o peso das pernas quatro vezes no mesmo lugar e quatro vezes em deslocamento, para frente ou para trás. Cavalheiro começa alternando com a perna esquerda e dama com a perna direita.

- ***Giro Bujarú***

O cavalheiro se desloca para a frente em dois passos e retorna também em dois passos, porém desta vez iniciará com a perna direita. O braço esquerdo se eleva sobre a cabeça da dama conduzindo-a para um giro. A dama executará um giro em dois passos e retornará para a frente do seu cavalheiro em mais dois passos.

- ***Passo Thiganá***

São três alterações de peso começando com a esquerda do cavalheiro e a direita da dama. O que na dança também podemos chamar de contratempo.

- ***Caminhada Realengo***

Trata-se de uma caminhada com dois passos lentos e três passos rápidos à frente, e retornando do mesmo jeito, continuando a ordem de cavalheiro começando com a esquerda e a dama com a direita.

- ***Passo Gererê***

É o passo onde o quadril ganha movimentos para um lado e para o outro. Deve-se alternar os lados três vezes e ao mesmo tempo deslocando para baixo, em seguida mais três movimentos do quadril se deslocando para cima.

- ***Passo Cavalo Manco***

Realizam-se quatro passos à frente, levando a perna do cavalheiro direita para a frente e juntando a esquerda, sempre seguindo esta ordem. Em seguida o movimento é realizado para trás.

Figura 9 - Conexão do casal no brega.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 10 - Postura no brega



Fonte: Acervo pessoal

Figura 11 - Base do brega



Fonte: Acervo pessoal

Para os resultados da pesquisa do Marcelo, foi feito um documentário didático na série "Danças do Pará" do Instituto de Artes do Pará (IAP), com a finalidade de mostrar e ensinar

todos esses passos que passaram pelo processo de codificação. Podendo ser encontrada no site de vídeos “Youtube” servindo para um exemplo dinâmico dos passos descritos acima.

3.7 Ordenação

Para o brega chegar dentro da sala de aula, é necessária a ordenação dos passos, fazer uma divisão de níveis de complexidades dos movimentos. A ordenação desses passos é feita pelos movimentos mais simples para os mais complexos, do geral ao específico. Segue a ordem pelo grau de dificuldade, por exemplo, primeiro se ensina o passo básico, o Raoni, em seguida pode-se aplicar o passo Thiganá, Crioulo, Gererê, Jaciara, pois são passos que não têm deslocamento.

Posteriormente podem vir os passos com variações de direcionamento, como o Marraia e Relógio, e após, os passos com deslocamento, tendo como exemplo o passo Bereca, Caminhada Realengo, Cavalo Manco e Giro Bujarú.

3.8 Ligação

A junção de um passo com o outro é feita de forma direta. A mudança do primeiro passo para o segundo é feita pela condução do cavaleiro, através da condução indicativa e permanente.

A condução indicativa é quando o condutor exerce uma energia pelo braço do conduzido indicando o próximo passo, e a condução permanente é quando a energia permanece, não troca de passo. A ligação de um passo para o outro é feita através da liberação da perna esquerda do cavaleiro.

Na dança do brega não há uma ordenação de passos a seguir, exceto nas aulas de dança de salão em que o professor pode pedir uma determinada sequência, mas em geral pode ser feita em livre ordenação dos passos, visto que todos os passos podem se relacionar com o outro.

Dentro da dança do brega as ligações podem variar de acordo com as mudanças rítmicas, se relacionando de acordo com as músicas, podendo ser dançado em contratempo, tempo contínuo, tempo dobrado, tempo melódico.

4 ASSIMILAÇÃO

A assimilação é a compreensão e entendimento de algum conhecimento informado. É uma ação mental na qual integra informações de práticas aos esquemas de execução, integralizando o meio com o corpo. O Professor Felipe Souza (2017) cita que:

Para Piaget, a assimilação é um termo que faz referência a uma parte do processo de adaptação do ser humano. Através da assimilação, as pessoas conseguem captar e obter novas informações e incorporá-las nas ideias já existentes dentro de seu psiquismo.

Podemos afirmar que a assimilação é abstrata, tendo em vista que cada indivíduo terá sua própria concepção da informação dada. Cada assimilação será diferente e única, podendo modificar conhecimentos já adquiridos através dos novos dados.

Com o conteúdo didático pronto, começou-se o ensinamento do brega codificado nas aulas de dança de salão. Iniciando no Thiganá Studio Dança, que atualmente se encontra na Avenida Estrella, 2625 no bairro do Marco em Belém-Pa, foi criado em 2007 para atingir o público de todas as idades, com uma metodologia adquirida através dos anos nas experimentações, vivências e pesquisas do professor Marcelo Thiganá.

Ao chegar dentro de uma academia/Studio/escola de dança ele se depara com um público de classes e culturas diferentes. Como trazer esse público elitizado e que é culturalmente enriquecido para o contexto do brega? Em entrevista Marcelo responde que procura tirar o preconceito social, fazendo as pessoas verem que existe uma riqueza cultural grande, uma cultura de massa. Para trazer esse público Marcelo tem algumas estratégias:

- Esclarecer culturalmente o que vai passar. Relatando a história do Brega;
- Explicar a riqueza cultural que ele tem, tentando tirar os preconceitos já formados dos alunos perante aquele ritmo;
- Colocar a pesquisa de forma encantadora;
- Teorizar para o aluno. Dança teórica.

Após o aluno ter assimilado a história, contexto e valores culturais do brega, vindo de uma forma diferente, entendendo que a cultura brega é rica e deve ser valorizada por se tratar de uma identidade local, inicia-se a parte técnica, no qual o objetivo do professor é fazer o aluno compreender como o movimento é realizado, entendendo como ele funciona.

Para melhor assimilação dos alunos os passos são orientados de forma lenta, destacando as pequenas características dos passos, a medição e alcance dos movimentos, a conexão feita pelos casais e questão rítmica.

4.1 Processos pedagógicos

Processos pedagógicos são maneiras de ordenar e construir o processo de aprendizado em função dos fundamentos da educação e finalidades de acordo com tal necessidade. Manchine (2014. p. 15) defende que:

(..) os procedimentos pedagógicos são fundamentais na prática do professor, pois são condições criadas por eles para alcançar os objetivos determinados. Pode-se dizer que os procedimentos pedagógicos fazem parte da ação do professor, como: planejar; refletir; estabelecer relações; trabalhar coletivamente; questionar; avaliar e registrar sua prática docente; e realizar adequações ou adaptações curriculares.

As construções desses processos devem ser ininterruptos, visto que há diversas necessidades e situações encontradas no ensino-aprendizagem, portanto cada objetivo a se atingir precisará de novos processos que favoreçam a aquisição do aluno,

Em uma visão geral, a maioria das aulas de turmas iniciantes analisadas no Thiganá Studio Dança ocorreu nos seguintes esquemas: alongamento; aprendizagem teórica; aprendizagem técnica individual; aprendizagem técnica da inter-relação; observações; treino livre.

O alongamento é feito com uma parte específica de cada vez, por exemplo, cabeça, braços, tronco, pernas, pés etc., com a intenção de preparar o aluno para a aula, ganhando maior amplitude de movimento das articulações e evitar lesões.

O momento teórico torna-se relevante em razão de que, ao se ter o conhecimento da fundamentação teórica, beneficentemente adquirimos pontos de vista para a realização de ações estabelecidas. Por exemplo, ao saber do contexto histórico bregueiro, das origens periféricas, fica mais fácil ao aluno assimilar que nesta dança não há um corpo clássico, e sim uma desconstrução da postura, principalmente no momento de dançar juntos.

Figura 12 - Aprendizagem teórica



Fonte: Acervo pessoal

Figura 13 - Alunos aprendendo questão rítmica



Fonte: Acervo pessoal

A aprendizagem técnica individual permite ao aluno conhecer seu próprio corpo, estabelecendo relações de movimento em sua totalidade, explorando as possibilidades de gestos e ritmo corporal a partir do passo dado, e logo mais utilizá-las nas situações de interações. E aprender o movimento sozinhos, cada pessoa sabendo fazer o seu passo, independente da condução do cavalheiro, no caso da dama. E para os homens também são passadas técnicas de condução.

Figura 14 - Alunos aprendendo o passo individualmente.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 15 - Aprendizagem técnica de forma individual.



Fonte: Acervo pessoal

A aprendizagem técnica da inter-relação envolve contato, comunicação, ajustamento, paciência, coordenação corporal, sintonia. Os passos são repetidos até o casal mostrar uma fluidez e naturalidade no movimento. Nas aulas geralmente são mantidos os cônjuges e os demais são distribuídos à escolha do professor ou pelos próprios alunos.

Figura 16 - Escolhas dos casais.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 17 - Casais aprendendo a dançar a dois



Fonte: Acervo pessoal

Figura 18 : Casais treinando o brega.



Fontes: Acervo pessoal

Quando algo dá errado, ou acontece alguma coisa que precise de atenção, o professor pede para "abrir uma roda" e no centro expõe o que aconteceu, seja um erro, seja um aluno que se destacou e é convidado a mostrar no centro, seguido das observações do professor.

Figura 19 - Observação sobre o passo a ser estudado.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 20 - Casal convidado a dançar no centro.



Fonte: Acervo pessoal

São reservados alguns minutos finais para que os casais possam treinar livremente o que foi aprendido naquela aula e neste momento também ocorre a troca de casais. Não há grandes interferências do professor, somente quando o aluno está com muita dificuldade.

Figura 21 - Alunos treinando os passos aprendidos



Fonte: Acervo pessoal

Figura 22 - Treino livre dos casais.



Fonte: Acervo pessoal


No treino livre o professor busca estimular a criatividade de cada aluno. A capacidade de criatividade do homem é o que lhe permite fazer avanços significativos. Nosso cérebro não se contenta apenas em guardar informações, ele também tem a ocupação de ligação e criação.

O cérebro [...] é também um órgão combinador, criador, capaz de reelaborar e criar com elementos de experiências passadas novas normas e posições. Se a atividade do homem se reduzisse a repetir o passado, o homem seria um ser voltado exclusivamente para o fazer e incapaz de se adaptar ao amanhã diferente. É precisamente a atividade criadora do homem a que faz dele um ser projetado para o futuro, um ser que contribuiu para criar e que modifica seu presente. (IBID *apud* BARROCO; TULESKI, 2007, p. 16)

Com suas experiências, práticas e conhecimentos sobre os passos de maneira esquematizada e estruturada, o próximo objetivo na aula é aguçar os processos criativos deste aluno, dando-lhe a possibilidade de aprofundamento da sua consciência corporal, estimulando a sua criatividade para livres composições coreográficas. Para a criação é necessário que o dançarino tenha clareza das possibilidades e limites de seu corpo.

A permissão da experimentação é fundamental para a criatividade. De acordo com Siqueira (2012), “o 'processo criativo se fundamenta em três princípios: atenção, fuga e movimento”. Como podemos analisar na figura 23.

Figura 23 - Princípios do processo criativo.

 Atenção À que?	 Fuga De que?	 Movimento Em que sentido?
<ul style="list-style-type: none"> ◆ Elementos da situação atual. ◆ Características, atributos e categorias. ◆ Diferenças e similaridades. ◆ Suposições, padrões e paradigmas. ◆ O que funciona e o que não funciona. ◆ Coisas em que normalmente não prestamos atenção. 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ Idéias dominantes. ◆ Pensamento convencional. ◆ Restrições mentais atuais. ◆ Julgamentos prematuros. ◆ Barreiras e regras. ◆ Suposições. ◆ Experiências passadas. ◆ Tempo e lugar. 	<ul style="list-style-type: none"> ◆ No tempo e no espaço. ◆ A outro ponto de vista. ◆ Do geral para o particular e vice-versa. ◆ Livre associação de idéias. ◆ Explorar conexões ente conceitos, tecnologias e objetos.

Fonte: CRIATIVIDADEAPLICADA.COM, 2018.

Na dança, essa atenção é voltada para a ação de se concentrar no seu repertório de movimentos, mantendo-se focado, explorando novas possibilidades e novas junções de

movimentos, compreendendo a situação, suas diferenças e similaridades com as sequências de passos já conhecidas.

A fuga é um escape da maneira convencional de se pensar, tem por objetivo fugir do óbvio. Deve-se dar a possibilidade de explorar novos pensamentos, não se limitando aos antigos. Em seu texto, Siqueira (2012) cita uma frase de Albert Einstein: você não pode resolver um problema com a mesma atitude mental que o criou.

O movimento propicia dar vazão à criatividade, se permitindo explorar e combinar novas ideias e alternativas. Na dança pode ser usada para fazer novas conexões de passos que ainda não foi utilizada.

Barroco e Tuleski (2007, p. 17), afirmam que "é a relação com o mundo que torna o homem criativo". De acordo com esta referência, acredito que quanto mais estivermos inclusos no ambiente da dança, nos relacionando diretamente com a sua prática, nosso processo criativo se desenvolverá.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O brega com sua riqueza e potencialidade vem ganhando destaque em espaços jamais imaginados, de forma que muitos pesquisadores vêm buscando novos pontos de vistas para se pesquisar. A sua codificação é relevante para a sua sistematização enquanto subgênero da dança de salão. O desenvolvimento do presente estudo possibilitou a documentação do processo de codificação, facilitando a preservação de patrimônios imateriais culturais.

Os resultados apresentados nesta pesquisa permitiram descrever como se deu o progresso da dança do brega, enquanto dança de periferia, a um subgênero da dança de salão, obtendo contato direto com o principal intermediador desta conquista. Bem como, atestar a veracidade dos fatos apresentados através de outro professor do subgênero.

Conjuntamente foi possível realizar a descrição de como a metodologia desta dança é ensinada nas salas de aula de dança de salão na escola do professor Marcelo Thiganá e mapear as escolas que ensinam brega em suas salas.

Dada a importância do assunto, torna-se necessário o desenvolvimento de futuras novas catalogações de novos movimentos, visto que desde o início da pesquisa de Thiganá, o brega sofreu diversas mudanças e influências de outras danças, conseqüentemente gerando novos passos.

Espera-se que essas reflexões levem a novas ideias e discussões, sobretudo, do aprofundamento da dança regional paraense.

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria João. **Métodos de observação, codificação e registro de elementos coreográficos**. Publicado em 24 de jun de 2016. Disponível em:

<https://pt.slideshare.net/MariaAlves2/metodos-de-observacao-codificacao-e-registo-de-elementos-coreograficos>

ANDREA, Tiarajú Pablo d'a. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo, 2013.

APOLLO11.COM. **Mapa da América central e Caribe**. Disponível em:

http://www.apolo11.com/mapas.php?mapa=mapa_mundo_16. Acesso em: jan. 2018.

AZEVEDO, Rafael José. Do brega paraense ao tecnobrega: história e tradição na websérie Sampleados. In: ENCONTRO ANUADA COMPÓS, 25., 2016, Goiânia. **Anais**. Goiás: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação; Universidade Federal de Goiás, 2016.

BAENA, Suanne Souza. Dança de salão: uma estética transcrita para a cena . **Ensaio Geral**, Edição Especial, Belém, v1, n.1, 2010.

BARROCO, Sonia; TULESKI, Silvana. Vigotski: o homem cultural e seus processos criativos. **Psic. da Ed.**, São Paulo, n. 24, 1º sem. de 2007.

CARDOSO, Silvia. **Cafona, brega e de mau gosto: música e crítica nos anos 1970**. 2014. Disponível em: <http://www.cultura.rj.gov.br/artigos/cafona-brega-e-de-mau-gosto-musica-e-critica-nos-anos-1970> acesso em 18/12/17 21:48. Acesso em: 14/10/2017.

CATETE, Ricardo *et al.* Ao som das poderosas: a memória do brega e a representação feminina nas relações de poder do tecnobrega. In: ENCONTRO DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO E MÚSICA, 5., 2013, Belém. **Territórios e fronteiras da música mediática**. Belém: CENTUR, 2013.

COSTA, Tony Leão. BREGA PARAENSE: indústria cultural e tradição na música popular do Norte do Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais ...** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

COSTA, A. M. D. **Festa na Cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, USP, São Paulo, 2004.

COUTINHO, Eduardo Tessari. Procedimentos para uma cena mais precisa. **Sala Preta**, v. 12, n. 2, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57493/60509>. Acesso em: 25/10/17

DICIONÁRIO INFORMAL. **Decupagem**. Disponível em:

<http://www.dicionarioinformal.com.br/decupagem/> Acesso em: 25/10/17

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

FLOGÃO. **Eu e maromba dançando brega, huahuahua!!!!** Disponível em: <https://www.flogao.com.br/morenademacae/93018818>. Acesso em: jan. 2018.

FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega: cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife**. Recife: O Autor, 2005.

FONTANELLA, Fernando Israel. Do Brega POPULARESCO ao Calypso do consumo. Corpo e subalternidade na hegemonia do consumo. **Revista ContraCultura**, nº. 2, abril de 2008.

FREITAS, Aline. A força que vem das ruas e vai parar na tela: o caso do tecnobrega de Belém do Pará. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO – INTERCOM, 32., Curitiba, 2009. **Anais...** Curitiba, PR: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009

GASSET, José Ortega y. **Frase de José Ortega y Gasset**. Disponível em: <https://kdfrases.com/frase/104938>. Acesso em: 15/10/2017.

JUNG, Carlos Fernando. **Metodologia Científica e Tecnológica**. 2009. Disponível em : <http://www.dsce.fee.unicamp.br/~antenor/mod4.pdf>. Acesso em: 25/10/17

LE MOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. Tecnobrega. **O Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro, RJ: Aeroplano, 2008.

LIMA, Vania. A informação documentária: codificação e decodificação. **Transinformação** [online]. vol.19, n.2, pp.119-127, 2007. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-37862007000200003>>

MANCHINI, Francislayne. **Procedimentos pedagógicos para favorecer a inclusão de alunos com deficiência intelectual no ensino regular: um estudo bibliográfico**. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

MAUSS, M. As técnicas corporais: a noção de pessoa. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EDUSP, 1974. v. 2.

PAIVA, Luiz de. **É Importante Documentar Absolutamente Tudo?** 2013. Disponível em: <http://stakeholdernews.com.br/artigo/registro-informacoes-projeto/> Acesso em: 27/12/17.

RABELO, Jacilane et al. Usando PABC-Pattern para Codificar o Conhecimento: Um Estudo Experimental. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE QUALIDADE DE SOFTWARE, 13., 2014, Blumenau, SC. **Anais...** Blumenau, SC: Sociedade Brasileira de Computação, 2014. Disponível em: <http://www.lbd.dcc.ufmg.br/colecoes/sbqs/2014/001.pdf>. Acesso em 14/11/2017.

SILVA, Jairo da; PRESSLER, Neusa. Hibridismo Cultural e Identidade Indígena na Aparelhagem Tuxaua. In: CONFERENCIA SUL-AMERICANA MÍDIA CIDADÃ, 2.;

CONFERÊNCIA BRASILEIRA MÍDIA CIDADÃ, 7., 2011. **Anais ...**. Belém, PA: Associação Latinoamericana de Investigadores de La Comunicación, 2011. Disponível em: http://www.unicentro.br/redemc/2011/conteudo/alaic_artigos/Alaic_Silva_e_Silva.pdf Acesso em 15/10/2017

SIQUEIRA, Jairo. **O processo criativo**. 2012. Disponível em: <http://criatividadeaplicada.com/2007/02/10/o-processo-criativo/> Acesso em: 15/12/17.

SOUZA, Felipe. **Definição de Assimilação para Jean Piaget**. Disponível em: <http://www.psicologiamsn.com/2014/04/definicao-de-assimilacao-para-jean-piaget.html> Acesso em: 26/12/2017.

VILLAÇA, Túlio. **O Manifesto Hermano Vianna, ou o novo folclore chegou**. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2010/11/15/o-manifesto-hermano-vianna-ou-o-novo-folclore-chegou/> Acesso em 26/12/2017.