

**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas,  
étnicas e outros atravessamentos**

## **Comitê Temático - Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos 2022**

Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)  
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)

O Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos” foi proposto pelos professores Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel) e Marco Aurelio da Cruz Souza (UFPel), tendo sua estruturação a partir de 2018 e tem em sua trajetória, até o presente momento, quatro anos de atividades sequenciais na Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA.

Este período de atividades culmina anualmente nos eventos previstos e realizados pela ANDA: 6º Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança (Salvador, 2019), 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 1ª edição virtual (2020), 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 2ª edição virtual (2021) e o VII ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – 1ª EDIÇÃO VIRTUAL, realizado nos dias 29, 30, 31 de julho e 1 de agosto de 2022.

Este texto pretende apresentar o trabalho do referido Comitê Temático na edição de 2022, o qual integra a Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA (Brasil) juntamente a outros comitês que se organizam por temas e campos de interesse acadêmico e científico no campo da dança.

Vale destacar que o Comitê tem se fortalecido e expandido sua abrangência quanto ao número de participantes, inclusive por conta das diferentes regiões do país que tem participado progressivamente, além da continuidade e manutenção de participação de alguns pesquisadores e algumas pesquisadoras recorrentes, reforçando a importância do comitê como um espaço na divulgação das pesquisas em Danças Populares de programas de pós-graduação, cursos de graduação e projetos de pesquisas, tal qual de ações próprias de diversas instituições e comunidades Brasil a fora.

Para desenvolvimento da rotina de trabalho do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros

atravessamentos” foi configurada uma dinâmica de trabalho distribuída nos quatro turnos previstos pela programação do evento, reunindo todos e todas participantes do CT em uma única sala virtual.

Em termos de proporção e abrangência do comitê na referida edição, cabe destacar que foram 24 (vinte e quatro) trabalhos aprovados, entre comunicações orais e *banners*, resultando num total de 50 (cinquenta) pessoas autoras provenientes dos seguintes estados: SC, RS, CE, SP, AM, SE, PA, RJ, BA, MG, GO, PE, Distrito Federal, compondo uma importante representação das 5 (cinco) regiões brasileiras.

Os trabalhos apresentados em nosso comitê foram organizados em blocos por proximidades dos temas abordados que estavam em relação com aspectos políticos, educacionais e curriculares do ensino superior em dança, das culturas urbanas, dos sapateios/sapateados, das ancestralidades e de outras formas outras de comunicar nossas pesquisas.

Após a apresentação de cada sequência de 3 (três) trabalhos, foram realizados comentários e reflexões sobre eles, de forma coletiva, pelo grupo participante no Comitê Temático. Um dos blocos foi reservado exclusivamente para a apresentação dos *banners*, em que os graduandos e graduandas apresentaram de forma entusiasmada seus estudos, os quais estavam articulados em torno das diferentes relações com suas práticas em/com dança popular.

No ano de 2022, no 7º Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança da ANDA – 1ª edição virtual, foram apresentados os seguintes trabalhos no Comitê Temático:

Dia 29/07/22 – 15h às 18h

“O que Vou Aprendendo Amanhã Vou Ensinando”: Experiências de Ensino-Aprendizagem do Reisado Cearense no Grupo Miralra – Circe Macena de Souza, Bruno Victor Mariano Rodrigues

Corpo, conhecimento e cultura: experiências do projeto de extensão em dança da ASCES-UNITA – Viviane Maria Moraes de Oliveira et al

Saberes e fazeres tradicionais, cultura popular e folclore: percursos formativos de dança na ponte entre Brasil e México - Tainá Dias de Moraes Barreto

Exú e a encruzilhada como prática de pesquisa em dança junto aos terreiros de Matriz Africana - Ivy Brum, Tatiana Damasceno 1925

AFROGRAFANDO OS CRUZOS EXUSÍACOS: etnografia de um corpo preto popular. - Jesse da Cruz

Dança sem boacumba: a macumbança em centros de socio-educação - Igor Fagundes, Thaisa Faustino de Souza

O(s) sapateado(s) miudinho(s) das sambadeiras do Recôncavo da Bahia - CLECIA MARIA DE QUEIROZ

O sapateado brasileiro de Valéria Pinheiro e a Cia. Vatá do Ceará: estudos da cultura popular brasileira e os atravessamentos dos corpos decoloniais e políticos na obra da artista - Ana Beatriz Magalhães Mattar, Marco Aurelio da Cruz Souza

\* Dia 30/07/22 – 14h às 17h (comunicações orais)

Microfeminilidades no corpo que dança: potências, rizomas e devires, por Carlos Adalberto dos Santos Cabral

Camino por ti, Zapata: uma prática decolonial em dança, por Viviane Candiotto e Janine Moreira

Criação poética em Performance Arte no contexto da pandemia Covid-19, por Bruna Leticia Potrich

Semana do Folclore da UFPel: memórias e narrativas de uma década, por Bianca Mendes Ascari, et al

O Encontro de Saberes na UFRJ - decolonialidade e insurgência na graduação em Dança, por Frank Wilson Roberto, et al

Impactos da Pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos: resultados de pesquisa do Projeto FOLK-COVID (2020-2022), por Mayson Gonçalves Brum, Marco Aurelio da Cruz Souza e Thiago Silva de Amorim Jesus

\* Dia 31 – 9h às 11h (comunicações orais)

Duplo Balanço: processo de resistência, enfrentamento e ocupação de espaços na linguagem do Hip Hop em Criciúma (SC), por Maxwell Sandeer Flôr e Gladir da Silva Cabral

Modos dançantes festivos urbanos: cruzando experiências para (re)construir pedagogias da dança, por Roberto Rodrigues e Jonas Sales

Análises e reflexões sobre políticas culturais para dança no Município de Jaguarari (BA), por Danillo Queiroz e Rita Ferreira de Aquino 1926

Questionando danças da mídia: educação, luta de classes e ideologias,  
por Maria Carolina Macari

A corporalidade plural de palhaçarias dançantes como novos modos de  
(r)existência no mundo, por Tatiana Wonsik Recompenza Joseph e Marcílio de  
Souza Vieira

\* Dia 31 – 14h às 16h45 (comunicações orais e *banners*)

Aquilomba FiloMove: O processo de re(criar) a tradição na trajetória da  
Mestra Maria de Tie e a Comunidade Quilombola dos Sousa, por Natacha Muriel  
López Gallucci (comunicação oral)

- *Banners*

O movimento transgressor do Frevo e a Educação Libertária, por  
Catharina Leocádio e Juliana Cunha Passos

Dramaturgias docentes no processo de ensino e aprendizagem das  
danças brasileiras, por Júlia Braga Nascimento e Gustavo Côrtes

A singularidade da dança do boi-bumbá de Parintins: a semiosfera em  
conversão para gestos e movimentos, por Alessy Padilha Everton e Carmem Lúcia  
Meira Arce

Festival Folclorando e a Interconectividade: uma ação de arte popular na  
educação no mundo virtual, por Mônica Ferreira Luquett e Rita Fátima Alves

No âmbito geral dos debates empreendidos em nosso CT, destacou-se a  
importância das metodologias próprias que tem sido criadas e utilizadas para cada  
uma das pesquisas com as danças populares e práticas ancestrais apresentadas,  
bem como a importância de valorizar pesquisas sobre artistas populares brasileiros  
e, sobretudo, dos contextos regionais e de registrar as ações desenvolvidas com  
estas comunidades étnico-culturais.

Surgiu, desta forma, uma inquietação do coletivo que iniciou uma  
discussão sobre políticas educacionais e que sinalizou a necessidade e urgência de  
o governo federal ampliar o fomento à iniciação científica e aumentar o incentivo à  
pesquisa para trabalhos com as manifestações populares nos diferentes programas  
e ações das universidades brasileiras. Desta forma, acreditamos que a pauta das  
culturas populares deve ser prioritária no âmbito da Educação Básica, uma vez que

a Escola é ambiente primordial no reconhecimento das manifestações tradicionais das comunidades.

Como é de praxe em nosso Comitê Temático, o grupo de participantes reuniu-se, ao final do período de trabalho do CT, para realizar alguns apontamentos e reflexões considerados como destaques e encaminhamentos desta edição, a serem tomados como referência para a sequência dos trabalhos do grupo. Também estes aspectos foram apresentados à Assembleia Geral da ANDA, no encerramento do 7º Encontro Científico.

A partir disto, os e as participantes apontaram os seguintes encaminhamentos e destaques na respectiva edição:

- 1) Reconhecimento da valorização da dança popular como ação presencial inicial do Encontro Científico deste ano e da manutenção deste comitê próprio para discutir questões das culturas populares.
- 2) Necessidade de criação e manutenção políticas públicas de registro e fomento das danças e demais manifestações populares e culturais para subsidiar e estimular/fomentar a cultura popular de modo específico nas esferas públicas federal, estaduais, municipais e privadas.
- 3) Urgência para o fortalecimento de programas que vislumbrem a formação e qualificação de agentes culturais para acesso às linhas de fomento.
- 4) Ampliar o diálogo com outras áreas e organizações ligadas às culturas populares para criação de uma rede na busca de ações conjuntas para fortalecimento de políticas públicas culturais.
- 5) Recomendação do movimento de Encontro de Saberes (ampliação da divulgação e ampliação da rede, atualmente desenvolvido em 16 universidades brasileiras), em diálogo com o Prof. José Jorge de Carvalho, da UNB.

Também há que se evidenciar que teve destaque novamente, a exemplo do que já ocorreu em encontros de edições anteriores, a ênfase na relação dialógica entre o conhecimento acadêmico e os saberes orais e empíricos advindos de tradições ancestrais, contemplando as culturas de povos originários, indígenas, quilombolas, povos do terreiro, ribeirinhos, entre outros, a fim de reconhecer a magnitude de referências artísticas e culturais não eurocêtricas, não hegemônicas, não canônicas.

O grupo ponderou, por fim, sobre a importância para a presencialidade no próximo evento, dentro do possível, para que possamos ter espaços para práticas corporais, uma vez que nossas pesquisas são, na sua grande maioria, a partir deste lugar. Entendemos, todavia, que o formato *online* oportuniza a maior participação de pesquisadores e pesquisadoras, principalmente os/as de iniciação científica, por conta dos custos com viagem e participação no evento. Considerando isto, para ampliar e não restringir, sugerimos que talvez seja interessante pensar sobre a possibilidade de um evento híbrido, mas que seja majoritariamente presencial. E que venha o 7º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança!

#### AUTORES – COORDENADORES

##### **Marco Aurelio da Cruz Souza**

Universidade Federal de Pelotas - UFPel  
marcoarelio.souzamarco@gmail.com

Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Universidade de Lisboa - Portugal. Professor adjunto do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador do projeto Pedagogias Possíveis: Ensino Contemporâneo de dança na educação Básica, vinculado ao Observatório de memória, educação, gesto e arte (ÔMEGA UFPel - CNPq).

##### **Thiago Silva de Amorim Jesus**

Universidade Federal de Pelotas - UFPel  
thiago.amorim@ufpel.edu.br

Professor Associado do Curso de Dança-Licenciatura (Centro de Artes) e no Programa de Pós-Graduação em História (Instituto de Ciências Humanas) da Universidade Federal de Pelotas. Doutor em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e Licenciado em Dança (UNICRUZ). Coordenador do Projeto de Pesquisa “Poéticas Populares na Contemporaneidade” e Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Diretor e Artista Popular da Abambá Companhia de Danças Brasileiras.

## Artigos



## Encontro de Saberes na UFRJ: decolonialidade e insurgência na graduação em Dança

Alexandre Carvalho dos Santos (EEFD/UFRJ)  
Eleonora Gabriel (EEFD-UFRJ)  
Frank Wilson Roberto (EEFD-UFRJ)  
Katya Souza Gualter (EEFD-UFRJ)  
Ruth Silva Torralba Ribeiro (EEFD-UFRJ)

Comitê temático Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Esse artigo compartilha a trajetória das ações do movimento Encontro de Saberes nas disciplinas dos cursos de graduação em Dança da UFRJ e propõe uma reflexão sobre suas contribuições para o debate em torno da decolonialidade a partir de experiências vividas, nas aproximações dos mestres e mestras das culturas populares com a Universidade ocorridas na Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ desde 1970 até os dias de hoje. Tais aproximações incorreram na implantação de componentes curriculares ligados ao Folclore Brasileiro ao longo de mais de 30 anos, o que concorreu substancialmente na institucionalização pelo Conselho Universitário, em sessão de 05 de maio de 2022, de uma Superintendência voltada para o Encontro de Saberes na UFRJ, a partir da criação de uma rede com diversas unidades geradoras de iniciativas semelhantes. Para tanto, são relatadas as mobilizações acadêmicas promovidas, na Universidade, pelos seus multiplicadores, entre os quais, docentes, técnicos, discentes, produtores não acadêmicos de conhecimento, aqui, destacados mestres e mestras populares. São inúmeros os modos de atuação configuradas em projetos de pesquisa, extensão, eventos artísticos, entre outras, que também vêm solidificando a relação baseada no diálogo entre saberes acadêmico e tradicional/popular que resultam em caminhos de formação universitária, inseridos os debates acerca do impacto colonial na nossa sociedade.

**Palavras-chave:** ENCONTRO DE SABERES. GRADUAÇÃO. DECOLONIALIDADE. CULTURA POPULAR. CONFLUÊNCIAS

**Abstract:** This article shares the trajectory of the actions of the Meeting of Knowledge movement in the disciplines of the graduate courses in Dance at UFRJ and proposes a reflection on their contributions to the debate around decoloniality from lived experiences, in the approximations of the masters of popular cultures with the University that took place in the School of Physical Education and Sports of UFRJ from 1970 to this day. Such approximations incurred the implementation of curricular components linked to Brazilian Folklore over more than 30 years, which competed substantially in institutionalization by the University Council, in a session of May 5, 2022, of a Superintendence focused on the Knowledge Meeting at UFRJ, from the creation of a network with several units generating similar initiatives. To this do so, the academic mobilizations promoted at the University by its multipliers are reported, among which professors, technicians, students, non-academic producers of knowledge, here, distinguished masters and popular masters. There are numerous

modes of action configured in research projects, extension, artistic events, among others, which have also solidified the relationship based on the dialogue between academic and traditional/popular knowledge that result in university education paths, inserted debates about the colonial impact on our society.

**Keywords:** MEETING OF KNOWLEDGE. GRADUATION. DECOLONIALITY. POPULAR CULTURE. CONFLUENCES

## 1. Introdução

*“... urgência de sonhar outros mundos e pensar com a cabeça na terra.”  
(Ailton Krenak)*

Ailton Krenak em “Pensando com a cabeça na terra” (2019), coloca algumas provocações para as Instituições de Ensino Superior e propõe pensarmos com cabeça na terra. Ele baseia sua crítica no fato das mesmas continuarem mantendo práticas conservadoras mesmo após a instituição das cotas para indígenas e negros estabelecida pela lei 11.645. Para atravessar essas questões, Krenak afirma que é preciso se deparar com uma pergunta inevitável: “qual o meu lugar?” (2019, p. 85). O modelo colonial europeu e racional presente nas Universidades incide uma enorme fenda na relação com corpos racializados que entram na Universidade pelo sistema de cotas, fazendo com que muitos se sintam menores perante o universalismo científico e não se reconhecendo nesse sistema de saber.

Em suas provocações, Krenak nos incita a lembrar que esse lugar, “o meu lugar”, não se separa do território. Desse modo, um saber ancorado no “meu lugar”, lugar de origem, espaço originário, aponta inevitavelmente para a pluriversidade. As paisagens do mundo são diversas, assim como seus corpos-territórios. Por outro lado, o “meu lugar” instaura uma perspectiva de saber ligado ao corpo, ao território e à ancestralidade. Ele nos lembra como, em países que foram colonizados como o Brasil, as Universidades constituem saberes através de “vozes estranhas”, estrangeiras, “vozes de outros lugares” que insistem em tentar diminuir as diferenças locais, as subjetividades e saberes de cada bioma.

## 2. Como a EEFD/UFRJ trata questões tão importantes?

A construção de uma reflexão sobre os temas aqui propostos carece de alguns pressupostos que delimitarão seu alcance e objetivo, buscando de forma

assertiva, contribuir para esse campo teórico. Tratamos aqui de uma experiência realizada em um componente curricular de graduação que envolve estudantes dos cursos de Dança (Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Teoria da Dança), Educação Física, Musicoterapia e Terapia Ocupacional, em que mestres e mestras da cultura popular fizeram parte como elementos principais no ato de ensinar/compartilhar seus saberes.

Essa iniciativa foi realizada por um coletivo de docentes do Departamento de Arte Corporal da EEFD-UFRJ que coordenam os projetos *GrupAR – Grupo de Pesquisa Ancestralidades em rede*, *Companhia Folclórica do Rio-UFRJ*, *Projeto em Africanidades na Dança Educação – PADE* e *Posaûsub ibi (sonhar o chão que se pisa): corporeidade, ancestralidade e decolonialidade nos cruzos da dança*.

A ação segue os encaminhamentos propostos pelo programa *Encontro de Saberes*, coordenado por José Jorge de Carvalho, que o dinamiza a partir do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI). Esse programa integra uma rede de universidades brasileiras e diversas comunidades e seus mestres e mestras de saberes tradicionais.

A meta do projeto é propiciar um espaço de experimentação pedagógica e epistêmica no ensino capaz de inspirar resgates de saberes e inovações que beneficiem a todos os envolvidos – estudantes, mestres e professores. Trata-se de um desafio de grandes proporções devido ao verdadeiro abismo que separa os dois mundos que pretendemos colocar em diálogo: o mundo acadêmico, altamente letrado e centrado exclusivamente nos saberes derivados das universidades ocidentais modernas; e o mundo dos saberes tradicionais, centrado na transmissão oral e que preserva saberes de matrizes indígenas e africanas e de outras comunidades tradicionais, acumuladas durante séculos no Brasil<sup>1</sup>.

Nesse contexto, a aproximação com o *Encontro de Saberes* visa atender a um anseio pela transformação nos modelos epistêmicos da tradição universitária brasileira. Essa demanda vem se apresentando e se ampliando de forma aguda desde da criação da Lei das Cotas em 2012, onde a democratização das formas de acesso permitiu a uma parcela historicamente distanciada do ambiente universitário a entrada e vivência acadêmica no ensino superior. Assim, a adequação dos componentes curriculares, ementas e programas de curso tornou-se um desafio ao corpo social, visando atender a uma demanda emergente e representativa da sociedade brasileira.

<sup>1</sup> Constante em <https://www.inctinclusao.com.br/encontro-de-saberes/encontro-de-saberes>, visitado em 21 fev. 22.

Um eixo fundamental do processo foi estruturado a partir da ideia de desconstruir um modelo ligado às tradições acadêmicas eurocentradas. Entra em cena o debate sobre estratégias para descolonizar os caminhos metodológicos e conceituais, o que promoveu o encontro com os conceitos de decolonialidade e contracolonização. Este último defendido e ilustrado por Antônio Bispo<sup>2</sup>, personagem importante na condução da experiência realizada.

A experiência citada está no campo da Dança, o que envolve práticas não só corporais sensíveis e gestuais, mas transdisciplinares, estéticas, éticas, políticas, sociais, psicológicas entre outras. Passamos agora a descrever a trajetória de construção desta experiência e seus desdobramentos a partir das experiências anteriores que sedimentaram esse caminho.

### 3. Um percurso pioneiro

As iniciativas relacionadas à aproximação dos mestres e mestras das culturas populares com o ambiente universitário ocorrem na EEFD desde os anos 1970, com a implantação das disciplinas ligadas ao folclore brasileiro nos cursos de graduação. Anteriormente, o pioneirismo teve início com a formação do primeiro corpo docente do curso de Licenciatura em Educação Física, na antiga Escola Nacional de Educação Física (ENEFD), onde a professora Maria Helena de Sá Earp foi convidada a inserir no primeiro currículo criado, as disciplinas ligadas ao movimento poético e livre, destoando das tendências militares e médicas que predominavam na educação física de então. Isso levou à criação de um espaço de desenvolvimento do que mais adiante contornou-se como dança, ampliado e sedimentado na reforma Universitária de 1968 como o Departamento de Arte Corporal, um entre os seis da EEFD.

Não demorou para as manifestações das culturas populares se tornarem presença inspiradora nesse espaço universitário de pesquisa, ensino e criação em dança, tanto nas aulas quanto no grupo artístico (Grupo Dança) criado em 1943. Mais adiante, a criação de um departamento específico levou ao ingresso da professora Sônia Chemale exclusivamente para a cadeira de Danças Folclóricas. Como uma professora, artista e agente da cultura popular, Sônia participava de várias frentes ligadas à pesquisa, ensino e relações com os mestres e mestras e

<sup>2</sup> Pensador e liderança quilombola, parceiro das ações do Encontro de Saberes.

comunidades tradicionais. Uma de suas pesquisas acontecia com a comunidade do Moçambique de Osório (RS), sua terra natal, onde manteve uma relação muito próxima, fazendo uso de seu papel institucional para tornar mais visível essa rica manifestação fora de seu território original, que está viva e resistente até os dias de hoje.

Como docente na EEFD, iniciou essa aproximação convidando mestres e mestras para partilharem seus saberes nas aulas, aproximando os diferentes modos de produção de saberes, movimento fundamental para a formação de docentes diante de um contexto de repressão durante o governo militar. Esta prática foi continuada pela professora Eleonora Gabriel, ex-aluna de Sônia Chemale, que assumiu a disciplina nos anos 1980 e manteve a mesma metodologia integrando as pesquisas de campo que estabeleciam uma relação de parceria com os mestres e mestras e as comunidades, retornando um rico material para as atividades da graduação.

Integrando o diálogo entre ensino e pesquisa, Sônia criou em 1971 o Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ como um canal de diálogo extramuros, inserindo a cultura popular no processo de comunicação extensionista através da arte. Prosseguindo nessa mesma lógica, Eleonora mantém o projeto que é renomeado em 1990 como Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Todas as produções artísticas desses projetos tiveram e continuam tendo como base as pesquisas em campo e buscam manter sua originalidade na cena.

Nessa trajetória, muitos mestres e mestras experimentaram a prática de laboratórios, oficinas, aulas, rodas de conversa no ambiente universitário. Foram marcantes as presenças de Tia Eva do Jongo da Serrinha, Mestre Nico do Mineiro-pau e Boi pintadinho de Santo Antônio de Pádua e Dona Teté do Cacuriá do Maranhão.

#### **4. A construção do projeto Encontro com Mestres Populares na UFRJ**

O projeto Companhia Folclórica do Rio-UFRJ expandiu-se desde sua retomada como projeto do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ (PIBIAC) em 1987, com a realização de pesquisas de campo em diversas localidades onde as comunidades mantinham acesas suas manifestações culturais tradicionais ou mesmo em espaços onde ainda eram guardadas apenas na

memória dos mais antigos. Essas pesquisas criavam uma aproximação entre a universidade e as comunidades e seus mestres e mestras, estabelecendo uma rede de ações para ambos os lados. Assim, essa troca de saberes intensificou-se, com a vinda constante desses agentes da cultura popular no espaço acadêmico, ressonando em um sentimento de valorização dos saberes e fazeres tradicionais, reconhecidos pelas áreas de conhecimento saberes tratados socialmente como oficiais.

A partir dessas ricas experiências, em 2005 foi elaborado o projeto **Encontro com Mestres Populares na UFRJ** a partir de edital da Pró-reitoria de Extensão, tendo passado a contar com uma verba destinada à organização das atividades e pagamento de pró-labore aos mestres e mestras. O projeto tem como objetivo principal:

Promover o diálogo entre os saberes acadêmicos e os saberes tradicionais de caráter populares, valorizando a inserção do mestre da cultura popular no ensino superior, por meio da realização de oficinas teórica e prática com temas geradores associados às artes como dança, música e teatro. O contato direto de mestres tradicionais com o corpo discente e docente da graduação sugere uma nova perspectiva na transmissão do conhecimento artístico e sua inserção diferenciada na escola de ensino básico<sup>3</sup>.

Em 2007, o **Encontro com Mestres** seguiu como exemplo de atividade extensionista da UFRJ para o Encontro de Pró-Reitores de Extensão da Região Sudeste. Nesse mesmo ano, a Companhia Folclórica do Rio-UFRJ recebeu o Prêmio Mestre Duda do MinC como instituição pública com ações junto às culturas populares.

Na primeira versão do Encontro, foram convidados mestres e mestras de grupos de diversas manifestações culturais da Região Sudeste e o evento consistia na realização de aulas, oficinas, rodas de conversa, palestras e o grande encontro entre todos no último dia. Esse evento teve continuidade nos três anos seguintes sendo apoiado pela Secretaria de Identidade Diversidade Cultural (SID) do Ministério da Cultura e por editais da própria UFRJ.

É interessante destacar como a presença de mestras e mestres e muitos integrantes de seus grupos causaram uma estranheza construtiva no espaço acadêmico com seus trajes coloridos, estandartes, bandeiras, violas, sanfonas,

<sup>3</sup> Projeto apresentado no edital Pibex da Pró-Reitoria de Extensão da UFRJ. Disponível em: [http://sigproj.ufrj.br/projetos/imprimir.php?modalidade=0&projeto\\_id=325327&local=home&modo=1&original=1](http://sigproj.ufrj.br/projetos/imprimir.php?modalidade=0&projeto_id=325327&local=home&modo=1&original=1).

flautas, caixas, pandeiros, alfaias, atabaques, agogôs, chocalhos, tamancos, sandálias e sapatos, arcos floridos e coroas de reis e rainhas nos corredores e salas.

A entrada do mestre popular no cotidiano universitário possibilita um novo olhar sobre o conteúdo programático da disciplina e corrobora com a ação de flexibilização curricular apontada na Lei de Diretrizes e Bases (1996), possibilitando ao discente a construção da autonomia a partir da leitura da realidade social, na qual a manifestação artística apresentada se insere em nossa sociedade. Além de dialogar com determinação oriunda do Ministério da Cultura através da implementação por Portaria Normativa Interministerial Nº 1 de 04 de outubro de 2007, de incorporar os mestres de ofício e das artes tradicionais nos vários níveis de ensino<sup>4</sup>.

A partir de 2011, o projeto foi reformulado e os mestres e mestras passaram a permanecer durante uma semana ministrando suas oficinas para as turmas de graduação da EEFD e o projeto Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, além de participar de uma Roda Cultural. As vivências eram abertas também ao público em geral. Assim foi mantido até o ano de 2019 e mesmo com as restrições orçamentárias nas universidades, foram buscadas estratégias alternativas para manter o pagamento aos mestres e mestras.

Em 2019, em parceria com a professora Samira Lima do curso de Terapia Ocupacional da Faculdade de Medicina foi experimentado o modelo de uma disciplina específica com a participação de representantes do povo Guarani de Maricá (RJ). Essa experiência mostrou uma nova perspectiva que poderia ser empregada, sem perder o eixo principal da ideia de troca de saberes e já um caminho ao projeto Encontro de Saberes do INCTI, supracitado.

Ainda em 2019, as ações realizadas em parceria com o GrupAR (Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede) convocaram a criação de duas tramas de encontros pactuados entre “Partilhas de Saberes com os mestres Manoel Dionísio & Clyde Morgan”<sup>5</sup> e entre “Corporeidades Pretas na EEFD”<sup>6</sup> em torno, principalmente, das questões nevrálgicas do preconceito racial e das técnicas corporais das danças do Mestre-sala, da Porta-bandeira e Porta-estandarte. As tramas incitaram provocações sobre a dimensão do Racismo na sociedade em que vivemos e, ao mesmo tempo também, sobre a quebra das práticas corporais discriminatórias hegemônicas nesse âmbito. Assim contextualizados, foram realizados dois

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jNYqyh4h7D8&feature=youtu.be>.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SPNbVMkO-s4&feature=youtu.be>.

acontecimentos interconectados, a saber, os Projetos Interinstitucionais de caráter público, aberto e gratuito “Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio” na EEFD-UFRJ e “Corporeidades Pretas em trânsito” (GUALTER *et al.*, 2020).

Importante ressaltar o quanto a mobilização curricular oriunda das ações desencadeadas e dos projetos desenvolvidos desde 1971 - bandeira de luta empunhada pela Companhia Folclórica do Rio-UFRJ em prol da criação, ampliação e sedimentação do espaço para os saberes tradicionais/cultura popular na universidade – potencializou e potencializa a geração de outros projetos na UFRJ, tais como o PADE e o GrupAR, entre outros, que, hoje, erguem a bandeira que fortalece e renova fôlegos, na luta em favor do encontro entre múltiplas formas de pesquisar e de produzir conhecimento, encontro entre saberes que geram fecundidades em “PLURiversidades” (ao invés de UNiversidades), em coabitares PLURilepistêmicos.

A articulação entre esses projetos gerou um marco histórico no âmbito da Universidade Brasileira. Em agosto de 2019, uma grande reunião foi realizada na EEFD com um grupo de lideranças<sup>7</sup> para sacramentar a adesão da UFRJ à Rede Nacional Encontro de Saberes e, futuramente, das demais instituições ali presentes ainda não integradas, tendo como um dos projetos centrais, a criação e expansão da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio na Universidade. A ideia era dar prosseguimento às tramas de encontros, coadunadas à Escola do Mestre Dionísio, passeando pelas diversas instituições. Mas, lamentavelmente, essa sequência foi interrompida em 2020 e 2021, em virtude da pandemia da COVID-19, pois eram confluências que requeriam a presencialidade, como condição primordial.

Em 2022, diante dos novos cenários do corpo em novas presencialidades,

<sup>7</sup> José Jorge de Carvalho (Idealizador e Coordenador da Rede Nacional Encontro de Saberes na UnB), Ivana Bentes (Pró-reitora de Extensão UFRJ), Ana Inês Souza (Superintendente da Pró-reitoria de Extensão UFRJ), Eleonora Gabriel (Coordenadora da Cia Folclórica do Rio-UFRJ), Katya Gualter (diretora da EEFD-UFRJ), Samira Lima (representante do Encontro de Saberes do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia da Inclusão no Ensino Superior/UNB-GO), Mestre Popular Manoel Dionísio (Escola de Mestre-sala, Portas-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio) e interagentes GrupAR: Celina Batalha (Associação Afro brasileira Casa do Tesouro - Egbe Ile Omidewa Ase Igbolayo/MG), Diego Dantas (CCO/RJ), Carmen Luz (Cia Étnica de Dança/RJ), Flavia Meireles (Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca-RJ), Rodrigo Nunes (Casa do Jongo/RJ), Luiz Monteiro (Coletivo NegraAção/RJ e Cia Rubens Barbot Teatro de Dança/RJ), Raphael Arah (Faculdade Angel Vianna-RJ), Joice Aglae (Escola de Teatro e PPGAC/UFBA-BA), Juliane Manhães (Escola de Teatro/UNIRIO-RJ), Emílio Nolasco de Carvalho e Denise Zenicola (UFF-RJ) e Marília Rameh (Companhia Arte&Folia/PE).



estão sendo retomadas de modo bem cuidadoso as partilhas com os grandes Mestres Manoel Dionísio e Clyde Morgan e o Projeto interinstitucional de criação, expansão e consolidação da Escola de Mestre-sala, Porta-bandeira e Porta-estandarte Manoel Dionísio.

## 5. Atravessando a pandemia a bordo da tecnologia

Com a chegada da pandemia da Covid-19 em 2020, houve mais um realinhamento do projeto, entendendo que o distanciamento poderia nos apresentar outras formas de encontro, baseadas no uso de tecnologias de comunicação. A barreira geográfica cedeu lugar ao alcance possível através do uso da internet e das redes sociais, já popularizada entre muitos mestres, mestras e suas comunidades. Assim, foram convidados 20 mestres e mestras populares de várias expressões dançantes de alguns lugares do Brasil para *lives* no *Instagram* e *Youtube*, buscando atingir um público maior, além de somente os estudantes da UFRJ. Foi organizado um calendário temático ligado à natureza das manifestações. Estas estão listadas abaixo, seguindo a linha de temas que foi construída:

- Bailando nas Águas de Tarituba<sup>8</sup>; Semana de AfroBrasileirices<sup>9</sup>; Semana do Samba<sup>10</sup>; Semana do Ciclo Junino<sup>11</sup>; Semana do Coco<sup>12</sup>; Roda Cultural Virtual em homenagem ao Mestre Riquinho da Folia de Reis<sup>13</sup>; Roda Cultural Virtual em homenagem ao Mestre Dado do Batuque de umbigada<sup>14</sup>; Roda Cultural de Natal Virtual<sup>15</sup>.

Seguindo a mesma estratégia pedagógica, foram realizados encontros com mestres e mestras no início de 2021, sempre com reflexões atuais e eternas com temas variados:

<sup>8</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/B\\_dhbuap8MT/](https://www.instagram.com/p/B_dhbuap8MT/) e <https://www.instagram.com/p/CAB2t9XJbAB/>.

<sup>9</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZPtYMIBSIg>.

<sup>10</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=I9HzV\\_1rnwc&t=1414s](https://www.youtube.com/watch?v=I9HzV_1rnwc&t=1414s) e <https://www.youtube.com/watch?v=01kAwJQBGjE> <https://www.youtube.com/watch?v=iE-RQoyOqZ8&t=133s>.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CB1Jyphpd67/>, <https://www.instagram.com/p/CB1QJDdpwOi/> e <https://www.instagram.com/p/CB6On4mFMad/>.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCHmuNJJ1yp/> e [https://www.instagram.com/p/CCZR\\_K6p72A/](https://www.instagram.com/p/CCZR_K6p72A/).

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KgyvdSQfnEU&t=5s>.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1OSBedqldRk>.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://youtu.be/8A-zcSXYyCU>.

- Mulheres Mestras<sup>16</sup>; Roda de Asé - Africanidades na Contemporaneidade<sup>17</sup>; Roda Cultural Mulheres Mestras<sup>18</sup>; Festa dos Territórios Dançantes<sup>19</sup>; Roda Cultural Festa dos Territórios Dançantes<sup>20</sup>.

## 6. Formação de uma rede

Essas experiências solidificaram a certeza de que todo este esforço e realização poderiam se transformar em um pilar importante na efetivação da valorização das culturas populares na UFRJ e, mais do que natural, agregar-se ao movimento que a UNB e outras Universidades já realizam. Depois de alguns episódios de aproximação, passamos a manter um contato direto com a grande rede do Encontro de Saberes e seus projetos inseridos como ações no Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI).

Diante desse alinhamento com um projeto que interliga várias universidades brasileiras, foram estruturadas em 2021 algumas disciplinas da grade curricular para serem ministradas no modelo Encontro de Saberes para os discentes dos cursos de Dança, Educação Física, Terapia Ocupacional, Direção Teatral, além de discentes das pós-graduações do PPGDan e o Programa EICOS do Instituto de Psicologia. Essa organização teve as parcerias do Projeto em Africanidades na Dança Educação – PADE, e dos projetos Festival Folclorando e Dos Mestres Populares à Universidade-um diálogo de saberes, ligados à Companhia Folclórica do Rio-UFRJ.

A disciplina foi oferecida no segundo semestre de 2021, incorporando a presença do mestre Antônio Bispo e um grupo de mestres e mestras indicadas por este que já haviam participado da experiência do Encontro de Saberes em outras universidades. Esse processo configurou-se como o *1 Ciclo Confluências Transfluências e Confluências UFRJ - Quilombos chamam*, contando com a parceria do GrupAR/UFRJ. Junto a essa mesma disciplina foram convidados outros mestres de manifestações culturais completando o programa da disciplina com a presença

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=waVH-U07qOI> e <https://www.youtube.com/watch?v=stbwIHFEJA0>.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GR97Z9vk2E4>.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7a59Yh7OjXc&t=12s>.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tBnV5DZMMEE>,

<https://www.youtube.com/watch?v=p1GTa8LQyi0>, <https://www.youtube.com/watch?v=SzxpwOqDLUI> e <https://www.youtube.com/watch?v=UyX9cVvrZog>.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PwFOMDfQljk>.

de oito mestres e mestras das culturas populares brasileiras. Desta turma participaram também discentes do Curso de Teatro da UNIRIO, da professora Juliana Manhães.

Essas disciplinas foram apresentadas ainda no modo remoto com transmissão ao público em geral e sempre trazendo muitas conversas com os mestres e mestras e oficina de danças e músicas. Isto é, todos vivenciaram em seus corpos as manifestações estudadas. Todas as lives estão gravadas criando assim uma biblioteca virtual aberta a todos.

A cada mês eram realizadas três aulas/encontros, tendo os mestres ou mestras separadamente nos primeiros e depois se juntando em um terceiro encontro denominado como Roda Cultural temática. Nesta disciplina, oferecida no semestre letivo 2021-1, foram convidados mestres e mestras ligados aos temas:

- Maracatus do Brasil<sup>21</sup>; Povos Originários do Brasil<sup>22</sup>; Coco e Dança de São Gonçalo com a Dança de São Gonçalo do Amarante do Quilombo da Mussuca, Laranjeiras (SE)<sup>23</sup>; Roda Cultural Dança do São Gonçalo do Amarante<sup>24</sup>.

Na disciplina oferecida no semestre letivo 2021-2, foram convidados os seguintes mestres e mestras ligados aos temas:

- Ciclo Confluências Transfluências e Confluências – UFRJ e Quilombos chamam, recebendo Mestre Antônio Bispo e Mestre Naldo (Piauí); Mestre Zilda da Escola Quilombista Dandara de Palmares do Morro do Alemão (RJ); Mestre Ana Mumbuca, Jalapão (TO) e Mestre Geni do povo Guarani (SC)<sup>25</sup>; Reisados do Brasil com Mestre Rogério de Moraes a Alferes Leonor de Moraes Reisado Flor do Oriente de Duque de Caxias – RJ 150 anos e o Presidente da Comissão Fluminense de Folclore, Affonso Furtado<sup>26</sup>; com Mestre Katia Juliana e Mestre Matheus Marcos do Reisado Nossa Senhora da Saúde de Fortaleza (CE)<sup>27</sup> e realização da Roda Cultural Reisados do

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jVqvliiJ\\_Y0](https://www.youtube.com/watch?v=jVqvliiJ_Y0) e <https://www.youtube.com/watch?v=>

<sup>22</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xVXEW1r2pPk>, <https://www.youtube.com/watch?v=MD91yI6WdaQ> e <https://www.youtube.com/watch?v=4cJYUSixa8I>.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YGSbNH1HLYg>.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bNhTMDx3L1U>.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWrFn7QpNso/>.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b-n1DLTSZUI>.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iZnNjL11aSl>.

Brasil - Reisado Flor do Oriente de Duque de Caxias – RJ 150 anos e Reisado Nossa Senhora da Saúde de Fortaleza – CE<sup>28</sup>; Danças do Carnaval com Bhrunno Henrique, mestre do Frevo e Otacílio Cabral de Arruda Júnior da Escola Municipal de Frevo Maestro Fernando Borges<sup>29</sup>; Mestre Manoel Dionísio da Escola de Mestre-Sala, Porta- Bandeira e Porta-Estandarte Manoel Dionísio (RJ); realização da Roda Cultural Danças do Carnaval com o encontro entre os mestres.

Como mais um desdobramento dessa potente mobilização curricular, em 29 de abril de 2022, pela primeira vez, na história da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, que completava 83 anos, foi ministrada a aula de abertura do semestre letivo, por um mestre popular e uma mestra popular: Nego Bispo convida mestra Maria Lúcia Oliveira, mulher de Axé, mãe solo, vice-presidente do Centro de Defesa Ferreira de Souza e Defensora Popular. Essa aula via remota inaugurou o semestre 2022/1<sup>30</sup>.

## **7. O Encontro de Saberes e a rede na UFRJ – criação de uma superintendência**

Desde março de 2021, vem sendo construída uma proposta de integração entre diferentes iniciativas de dentro da UFRJ através das culturas populares e seus mestres e mestras, como Escola de Música, Terapia Ocupacional, Escola de Belas Artes, Escola de Serviço Social, Instituto de Psicologia, Escola de Educação Física e Desportos. Essas articulações foram iniciadas através dos coordenadores dos projetos e, mais adiante, integrando instâncias acadêmicas como o Fórum de Ciência e Cultura e a Pró-Reitoria de Extensão (PR-5). Essas discussões levaram à aprovação pelos colegiados superiores da UFRJ da criação de uma Superintendência de Saberes Tradicionais que pretende estruturar-se em diversas ações como as discussões para a efetivação do título de Notório Saber aos mestres e mestras, a solidificação de disciplinas ligadas a diferentes graduações, a integração entre as diferentes áreas em propostas transdisciplinares entre outras e a maior interação entre as diferentes ações e projetos.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://youtu.be/HwjXsHHIQR4>.

<sup>29</sup> Disponível em: <https://youtu.be/bXa2N9tbzAl>.

<sup>30</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Z72r0Prx0KE>.

## 8. Apontamentos e considerações e momentâneas

Após traçar essa trajetória, vários caminhos se apresentam para uma análise do impacto que essas ações trouxeram à graduação nos cursos da Escola de Educação Física e Desportos. Um dos índices poderia ser de modo quantitativo, a partir do número de estudantes que tiveram contato com essas ações ou mesmo a quantidade de estudantes que passaram como bolsistas pelos projetos parceiros da ação e vem produzindo trabalhos acadêmicos com esse tema. Porém, essas medidas não são isoladamente capazes de apontar dados significativos que indiquem a efetividade da ação com os Mestres e Mestras das culturas populares nas graduações. Um elemento-chave pode tornar-se um importante indicativo: a completa mudança de paradigma que se estabelece a partir de inserir nas atividades acadêmicas os Mestres e Mestras como agentes do processo ensino-aprendizagem.

O espaço acadêmico das universidades carrega uma tradição elitista eurocêntrica pela própria natureza de sua formação. Assim, é razoável entender o afastamento histórico que os saberes das culturas populares tem com esse universo.

As universidades brasileiras foram constituídas tendo como modelo as universidades europeias modernas e, para isso, operaram sob o signo de uma dupla negação, científica e cultural. Nesse processo, foram excluídos os saberes científicos e tecnológicos dos nossos povos tradicionais – indígenas, afro-brasileiros e quilombolas – e também as tradições culturais, inclusive populares, dos nossos povos e comunidades, como se o ambiente universitário comportasse apenas as expressões culturais de cunho ocidental associadas com a modernidade e com uma ideia de erudição – música erudita, teatro, artes plásticas, dança moderna, cinema etc (HARTMANN *et al.*, 2019, p. 10).

A partir das transformações na forma de ingresso às universidades com a democratização do acesso através das leis de cotas, as camadas populares têm impulsionado de forma significativa as demandas que são apresentadas. A transformação de uma perspectiva eurocêntrica para uma perspectiva pluriépistêmica reforça a ideia da valorização de diversas formas de produção de saber, dentre elas as advindas de tradições ancestrais das culturas populares. Em muitos casos, a universidade não consegue encaixar esses saberes em seus enquadramentos, paletas, harmonizações e categorias passíveis de análises em seus quadros concretos e assertivos. Hoje através de discussões e ações o caminho está traçado, cabe avançar.

Voltando a Ailton Krenak em “Territórios indígenas como lugares de origem” (2021), observamos sua visão sobre como a colonialidade se sustenta no pensamento dito intelectual e pelo que é considerado arte e cultura. O pressuposto universal prolifera uma radical exclusão da diversidade, anulando perspectivas, criando hierarquias entre modos de existência e produzindo o que Krenak, como outros autores, chamam de monocultura do pensamento e também podemos dizer da sensibilidade. Essa monocultura do saber e das práticas de transmissão de saber incidem no regime de sensibilidade e logo na subjetividade, anulando vidas, histórias, memórias.

Nesse aspecto é interessante observar o avanço de questões que se apresentam em debate no momento atual como o conceito de decolonialidade, apresentado assim por Oliveira e Candau, baseados nas concepções de Mignolo:

o pensamento-outro caracterizado como decolonialidade se expressa na diferença colonial, isto é, um reordenamento da geopolítica do conhecimento em duas direções: a crítica da subalternização na perspectiva dos conhecimentos invisibilizados e a emergência do pensamento liminar como uma nova modalidade epistemológica na interseção da tradição ocidental e a diversidade de categorias suprimidas sob o ocidentalismo e o eurocentrismo (MIGNOLO, 2003, apud OLIVEIRA; CANDAU, 2010, p. 24).

Embora tratado como algo novo, esse fato vem sendo posto em prática desde o momento em que há a presença de um mestre popular no espaço que tradicionalmente seria respondido por um conjunto de saberes adivinhos de uma tradição acadêmica. Assim, pensar de forma decolonial é superar a diferença estabelecida a partir da formação nas graduações universitárias, com mudanças curriculares, adequação de programas e ementas, reformulação de referências bibliográficas, valorização das experiências e narrativas individuais e ter como expectativa que esses agentes serão capazes de refletir criticamente sobre aspectos como diversidade, inclusão e respeito às diferenças. Essas medidas podem permitir quebrar a barreira criada pelo processo hegemônico de transmissão de saber na construção de carreiras universitárias e formação de diversas profissões que atuarão na sociedade. Antônio Bispo (2015, p. 54), em suas confluências e transfluências, é veemente ao afirmar que: “O poder quilombola sobre as terras é um poder baseado na palavra, na atitude, na relação – e não na escrita.” Ailton Krenak (2019) nos alerta e podemos assim vislumbrar a necessidade de pensar com a cabeça na terra e a urgência de sonhar outros mundos.

## Referências

BISPO DOS SANTOS, A. **Colonização, Quilombos**: modos e significações. Brasília, INCTI/CNPq, 2015.

CAMPOS, Y.; KRENAK, A. **Territórios indígenas como lugares de origem - Lugares de Origem**. São Paulo: Jandaia, 2021.

CARVALHO, J. J. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna, *In*: **Seminário Folclore e Cultura Popular**: as várias faces de um debate. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Folclore- IBAC-RJ, 1992.

GABRIEL, E. **Rodas e redes de saberes e criação, o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular ao som da Tamborzada**. 2017. 123f. Tese (Doutorado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ, 2017.

GUALTER, K. S.; COSTA, S. L.; BRAGA, M. R. R.; BARRETO DA SILVA, R. M.; SILVA, R. L. B. Corporeidades pretas em trânsito: expandindo e firmando territórios. *In*: CONRADO, A. V.; ALCANTARA, C. N.; FERRAZ, F. M. C.; PAIXÃO, M. L. B. (Orgs). **Dança e diáspora negra**: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras. Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo. Salvador: ANDA, 2020. p. 646 - 662. Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-6-DAN%C3%87A-E-DI%C3%81SPORA.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

HARTMANN, L.; CARVALHO, J. J.; SILVA, R.; ABREU, J. Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. **Repertório Teatro e Dança**, [S. l.], v. 22, n. 33, p. 8-30, 2019.

KRENAK, A. Pensando com a cabeça na terra. *In*: **Ailton Krenak - Coleção Tembetá**. Lisboa: Oca Editorial, 2019.

MIGNOLO, W. **Histórias Globais/projetos Locais**. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

OLIVEIRA, L. F.; CANDAU, V. M. F. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. **Educação em Revista** [online], v. 26, n. 1, p. 15-40, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-46982010000100002>. Acesso em: 30 ago. 2022.

ROBERTO, F. W.; GABRIEL, E.; CARVALHO, A. Encontro de Saberes na UFRJ – Ações descolonizadoras e decoloniais na formação universitária. *In*: ENCONTRO DE SABERES, PPGAC-UFBA. **Anais [...]**, no prelo.

Alexandre Carvalho dos Santos (EEFD-UFRJ)

E-mail: xandycarvalho50@gmail.com

Artista da Dança, pesquisador das culturas populares. Docente da UFRJ, mestre em Dança (UFRJ), coordenador do PADE – Projeto em Africanidades na Dança Educação e integrante da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Pesquisador CNPq do GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Eleonora Gabriel (EEFD-UFRJ)

E-mail: lolafolc@gmail.com

Artista da Dança, pesquisadora das culturas populares. Docente da UFRJ, doutora em Artes, diretora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ e integrante do coletivo Superintendência de Saberes-UFRJ. Pesquisador CNPq do GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Frank Wilson Roberto (EEFD-UFRJ)

E-mail: frankwknarf@gmail.com

Artista/brincante e pesquisador das culturas populares. Docente da UFRJ, doutor em Memória Social (Unirio), integrante da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ e do coletivo Superintendência de Saberes-UFRJ. Pesquisador CNPq do GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Katya Souza Gualter (EEFD-UFRJ)

E-mail: katyagualter@gmail.com

Artista docente e pesquisadora da dança. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Interagente do coletivo Superintendência de Saberes-UFRJ. Líder CNPq do GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede..

Ruth Silva Torralba Ribeiro (EEFD-UFRJ)

E-mail: ruthtorralba@gmail.com

Artista da dança, professora dos cursos de graduação em dança e do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ. Doutora e Mestre em Psicologia (UFF). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) - UFRJ. Apoiadora da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Maraka'ná (RJ). Pesquisador CNPq do GrupAR/Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.



## O sapateado brasileiro de Valéria Pinheiro e a Cia Vatá do Ceará: estudos da cultura popular brasileira e os atravessamentos dos corpos decoloniais e políticos na obra da artista

Ana Beatriz Magalhães Mattar (FAV)  
Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)

Comitê temático Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas,  
étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Esse artigo trata do estudo da teatralidade, corporalidade e sonoridade da obra coreográfica do sapateado brasileiro da Cia Vatá do Ceará dirigida por Valéria Pinheiro. Tem como objetivo investigar de que forma a composição artística e coreográfica dessa artista encontra processos de singularização técnicas, estéticas e poéticas na postulação de um sapateado baseado em processos formativos em dança aliados à poéticas da diversidade cultural brasileira. Ao propor temáticas relacionadas às danças brasileiras, africanas e indígenas com a linguagem do sapateado nas obras da trilogia Bagaceira: “A Dança dos Mestres” (2000), “A dança dos Orixás” (2003) e “A Dança dos Ancestrais” (2005), a coreógrafa abre diálogo entre tradição e inovação e destaca-se na cena nacional e internacional. Os percursos metodológicos de pesquisa bibliográfica, documental e a assistência das obras da trilogia Bagaceira vão sendo triangulados com o encontro teórico multireferencial na busca por relações das técnicas do *tap dance* em atravessamentos com a tradição do *corpo no ritual afro-ameríndio* e *corpo brincante* da cultura popular.

**Palavras-chave:** TAP DANCE. SAPATEADO BRASILEIRO. CULTURA POPULAR. DECOLONIALIDADE.

**Abstract:** This article deals with the study of theatricality, corporeality, and sound in the choreographic work of Valéria Pinheiro, a Brazilian tap dancer, and director of Cia Vatá do Ceará. It aims to investigate in which ways the choreographic composition of this artist finds processes of technical, aesthetic, and poetic singularization in the postulation of a tap dance based on formative processes in dance allied to the poetics of Brazilian cultural diversity. When proposing themes related to Brazilian, African, and Indigenous dances with the language of tap dancing in the works of the Bagaceira trilogy: "A Dança dos Mestres" (2000), "A Dança dos Orixás" (2003), and "A Dança dos Ancestrais" (2005), the choreographer opens a dialogue between tradition and innovation and stands out on the national and international scene. The methodological paths of bibliographic and documentary research and the assistance of the works of the Bagaceira trilogy are being triangulated with the multireferential theoretical encounter in the search for relationships of tap dance techniques in crossings with the tradition of the body in the Afro-Amerindian ritual and the playing body of culture popular.

**Keywords:** TAP DANCE. BRAZILIAN TAP DANCE. POPULAR CULTURE. DECOLONIALITY.

## 1. Introdução

Esse estudo pretende contribuir com a investigação sobre os elementos da composição cênica e coreográfica da artista Valéria Pinheiro e a Cia. Vatá do Ceará em sua trilogia “Bagaceira: (i) Bagaceira, a Dança dos Mestres (2000), (ii) Bagaceira, a Dança dos Orixás (2003) e (iii) Bagaceira, a Dança dos Ancestrais (2005)”. Desta forma, as obras serão analisadas em seus aspectos técnicos, estéticos e poéticos a partir de seus contextos históricos com a cultura popular brasileira e suas influências afro-ameríndias em relação ao sapateado brasileiro.

Busca-se, portanto, dar novos contornos na recepção e percepção crítica no devir do repertório coreográfico da artista como (p)arte da vida de sua concepção artística.

Valéria Pinheiro é uma artista/pesquisadora com grande influência no cenário da dança brasileira e de reconhecimento internacional, e tem influenciado estéticas e técnicas próprias a partir da criação, fruição e ensino do sapateado em sua trajetória profissional.

Há interesse em investigar as relações do corpo e da cena nas discussões complexas entre tradição e modernidade no aprofundamento entre teoria e práxis, sem dicotomias como produção de conhecimento. Essa dobra artista-obra ainda apresenta aspectos intangíveis reveladores quanto à transformação de outra dobra da linguagem dança-sapateado implicada como um processo interativo entre exploração prática de sua *artform*, seu fazer artístico, e a compreensão teórica do que está em questão, o ato criativo.

## 2. Sapateado(s)

Acreditando haver uma decodificação da codificação do vocabulário do *tap dance* (sapateado americano) e sua desconstrução linguística para uma história, um corpo, uma sonoridade, uma cena e uma dramaturgia com fabulações próprias baseada em expressões da diversidade das manifestações culturais brasileiras<sup>1</sup>, buscamos postular nesse capítulo uma recriação menos restritiva e mais aberta do conceito para a originalidade e inovação em diálogos com o território e a contemporaneidade brasileira. Apresentamos duas breves abordagens sobre

<sup>1</sup> Em que se estrutura as obras da Cia. Vatá a serem analisadas neste contexto.

conceitos de sapateado que possam colaborar com o entendimento de onde parte a pesquisa com a artista em estudo neste contexto.

- O Sapateado Americano (*Tap Dance*): quando pensamos no sapateado americano, o imaginário popular rapidamente remete aos musicais da Broadway, aos personagens icônicos como Fred Astaire, Gene Kelly e Ginger Rogers, vestindo trajes elegantes e sapatos com chapinhas de metal em uma dança divertida e alegre em cenários deslumbrantes dos filmes hollywoodianos. A música marca interdependência com a dança e a evolução do *jazz*, *blues*, *be-bop*, entre outros influencia a performance dos sapateadores. Aliados aos avanços tecnológicos dos meios de comunicação e entretenimento como o cinema e a televisão, essa arte foi se disseminando para além dos Estados Unidos. Métodos, simbologias, códigos de passos foram se estruturando com um orquestrado planejamento epistêmico hegemônico. *Flaps*, *shuffle*, *ball-changes* e outros passos se tornam vocabulário universal no ensino-aprendizagem dessa técnica no mundo todo, inclusive no Brasil.

- O(s) Sapateado(s) Brasileiro(s): a própria flexão quantitativa do enunciado já demonstra que não existiria um único sapateado brasileiro, mas vários. Os sapateados são executados como técnicas para produzir sons com os pés, sejam pés descalços, com chinelos, com tamancos, usando botas ou sapatos de couro em diversas manifestações culturais brasileiras. No miudinho das Sambadeiras do Recôncavo Baiano, no sapateado do samba carioca, no fandango caiçara paranaense, na chimarrita e no flamenco de origens europeias, no coco ou no jongo de origens africanas por exemplo, a expressão corporal vai criando narrativas ao tirar sons com os pés e acompanha a história das danças brasileiras.

Nesse estudo trabalha-se com a expansão do conceito de sapateado brasileiro, e desta forma questionamo-nos: onde estaria o *tap dance* na narrativa da artista investigada e sua companhia nesta pesquisa? O que seria a *criação* cênica como um conjunto de fatores como: música ao vivo, elementos cenográficos, figurino, iluminação e amplificação dos sons dos pés com equipamentos tecnológicos? E a *composição* coreográfica em seus processos, pré e pós-coreográficos em que medida influenciam técnica, estética e poeticamente a produção artística? Quanto às influências de outras linguagens da contemporaneidade e das danças tradicionais, como reconhecemos símbolos, sentimentos e as ideias na sucessão do processo criativo que tornaria o trabalho singular de Valéria Pinheiro ser reconhecido nacional e internacionalmente?

### 3. A Trilogia Bagaceira de Valéria Pinheiro e Cia. Vatá do Ceará

A Cia. Vatá foi criada em 1994 na cidade do Rio de Janeiro, local onde Valéria Pinheiro residia na época. No ano 2000, Valéria retorna à sua cidade natal, Fortaleza. Assim, a Cia. Vatá foi junto com ela para o Ceará, onde tem desenvolvido seu trabalho até hoje, na cidade de Juazeiro do Norte. Em 28 anos de trajetória foram produzidos 18 espetáculos. Trataremos aqui da trilogia “Bagaceira” da coreógrafa Valéria Pinheiro.

**Tabela 1 - Cronologia da trilogia Bagaceira de Valéria Pinheiro e Cia. Vatá.**

Ano	Título	Sinopse	Enunciado
2000	“Bagaceira: A Dança dos Mestres”.	Uma obra que mergulha nos fazeres dos Mestres de Reisados, Bandas Cabaçais com textos de Ascenso Ferreira	Tomamos como recorte o corpo nos folguedos e danças tradicionais brasileiras, e passeamos pelo corpo divino e profano; contamos um pouco a história dos Mestres da tradição cearense; o corpo provindo das matrizes tradicionais e folguedos nordestinos.
2003	“Bagaceira: A Dança dos Orixás”.	Um mergulho no Candomblé, com texto e música em Yorubá, trazendo de forma poética e musical lendas do universo dos Orixás.	Investigamos o Corpo no ritual, e dentro desse universo passeamos pelo ritual do Candomblé, Santeria e Xamanismo; fomos estudar (no sentido acadêmico) Vergé, Bastide, Reginaldo Prandi; Então, uma vez tendo alguma bagagem de como o pensamento acadêmico vê o que a gente viu in loco, a gente pôde traçar pontos do processo coreográfico.
2005	“Bagaceira: A Dança dos Ancestrais”.	Uma pesquisa sobre os Índios Cariris, ancestrais do povo cearense. Com músicas em Cariri e muita poesia corporal impulsionadas pelas figuras rupestres no sertão nordestino.	Retratou nosso mergulho dentro do universo de 12 índios Kariris, na história dos encantados e como ponto de partida o homem - rural e indígena em relação com sua ancestralidade; signos, rituais próprios, música e textos são evidenciados durante a apresentação da Cia. Vatá.

Fonte: <http://www.teatrodasmarias.com.br>.

Quando propomos uma análise dos processos coreográficos na obra da artista por meio de uma “decupagem” das obras, como uma escolha metodológica, não nos orientamos pela cronologia de criação para a análise, ou seja, não analisamos uma e depois a outra, mas as relações entre elas e os aspectos de interesses como parte do arcabouço de gestos, cantos, contos, sons, cena e corpos nos estudos coreográficos enquanto possibilidade interpretativa das artes da cena.

Na figura abaixo apresentamos uma cena do segundo trabalho dessa trilogia. Bagaceira: A Dança dos Orixás (2003).



Fig. 1. Bagaceira: A Dança dos Orixás. Foto: Paulo Amoreira. Acervo: disponível na internet em <http://www.teatrodasmarias.com>

**Para todos verem:** Em primeiro plano, ao centro-esquerda, dois dançarinos em pé e abraçados, ele por trás dela segurando na cintura e ela apoiada com a cabeça em seus braços. Estão vestidos com saias brancas com muito tecido de cor branca e com tiras brancas cruzadas no peito e na barriga. Na cabeça uma espécie de turbante na cor preta com tiras brancas. Em segundo plano, temos um(a) dançarino(a) agachado e um(a) em posição de subida ou descida no tecido acrobático. Ambos com o mesmo figurino dos dançarinos no abraço. Ainda em cena, partes dos grandes tambores usados como elementos de cena. A foto tem um tom azulado pelas luzes e uma projeção no ciclorama do palco.

#### 4. Encruzilhadas metodológicas como percurso de pesquisa

A análise dos dados buscou ligar as proposições e as unidades de análise aos conceitos desenvolvidos, segundo a hipótese de que a condição para a criação em dança/sapateado são potencializados no contexto da pesquisa com a cultura popular e o encontro de outras culturas diversas em um pensar-mover deslocamento. Não é possível afastar do objeto da pesquisa em busca de uma corporeidade brasileira e em discussão nesse projeto, do movimento/deslocamento como elemento que carrega fluxos culturais de sujeitos expostos à várias estéticas e linguagens que pode ser um corpo captura e no qual se identifica podendo

transformá-lo em ferramenta de criatividade e autoralidade.

Verifica-se inicialmente que as políticas do movimento e sua relevância no pensamento contemporâneo poderão encontrar ressonâncias no trabalho da artista, já que suas obras apresentam elementos das influências das danças brasileiras, negras e ameríndias como a própria coreógrafa define em suas narrativas de pesquisa. Investigar como a artista encontrou atravessamentos (uma conjugação que se refere ao passado, mas também ao presente) na utilização da técnica do sapateado, *tap dance*, de origem estadunidense, para resolver possíveis usos do vocabulário e dos movimentos coreográficos nos contextos da expressão da cultura popular brasileira.

Com os avanços dos estudos históricos, políticos e sociais da diáspora africana pelo mundo, fomos reconhecendo que precisamos mover corpos-pensamentos que permitam uma reflexão mais aprofundada na (re)(des)construção dos discursos e práticas vigentes no campo das técnicas, estéticas e poéticas em (re)(de)composição nas danças tradicionais brasileiras. Aos poucos vamos entendendo que códigos hegemônicos encobrem “motrizes culturais”<sup>2</sup> da diáspora africana revelando que a exclusividade na perspectiva norte-centrada da história do *tap dance* não nos bastaria para entender a obra da artista.

A metáfora da encruzilhada inserida aqui como uma imagem conceito (cruzamento) e referência epistemológica (trânsito) aponta para outro caminho como entendimento dos processos de singularização nesses estudos.

Multireferenciais teóricos continuam sendo tecidos por este exercício da escrita em dança que sustentem possibilidades de encontro com abordagens concorrentes para a instauração de técnicas, estéticas, poéticas com fabulações próprias na insurgência de conteúdos não excludentes e comprometidos de alguma forma com o campo multidisciplinar da corporeidade das danças brasileiras. Entre essas referências tomamos como premissa o conceito “batucar-cantar-dançar” expandido pelo pesquisador Zeca Ligiéro em seus estudos sobre performances afro-ameríndias do corpo no ritual e a cena contemporânea e que se insere perfeitamente nesta análise. Em seu livro “Teatro das Origens: estudos das performances afro-ameríndias”, o autor expande a ideia original da expressão

<sup>2</sup> O conceito de “motrizes culturais” foi tecido pelo ator, professor e pesquisador das performances afro-ameríndias, Zeca Ligiéro em que propõe substituir o conceito de “matriz” para “motrizes” para compreender a complexidade das dinâmicas das performances culturais.

cunhada pelo pesquisador Bunseki Fu-Kiau para indicar um denominador comum das performances africanas negras quando afirma que

A dança é apenas um dos elementos da performance africana e não deve ser estudada separadamente. Ele propõe, em vez disso, o estudo de um só objeto composto (“amarrado”), o “batucar-cantar-dançar” que seria então um *continuum* (LIGIÉRO, 2019, p. 201).

Em outro estudo do mesmo autor no livro “Corpo a Corpo: estudos das performances brasileiras” (2011), Zeca Ligiéro define:

O conceito de motrizes culturais visa facilitar a percepção de que não apenas os elementos em si, como a dança, o canto, o batuque, os materiais visuais, o enredo, etc., que são a essência da tradição, mas o próprio relacionamento criado entre eles pelo *performer*”, por meios da sua forma de vivenciá-la em cena; a dinâmica interativa é que é a base da performance (LIGIÉRO, 2011, p. 130).

Para ambos os pesquisadores, ao congrugar conhecimentos milenares do “batucar-cantar-dançar”, as dinâmicas dessas “motrizes culturais” se processariam no corpo do performer durante o ritual/jogo/espetáculo e “nessa mescla emprestaria à tradição popular brasileira um tônus e uma rítmica próprios, criando uma literatura corporal que muitos identificariam genericamente como ‘brasileira’” (LIGIÉRO, 2019, p. 199).

Esta contextualização na observação do conceito “batucar-cantar-dançar” nos apresenta como um caminho para o entendimento de onde queremos chegar com este percurso ao analisa a trilogia “Bagaceira” de Valéria Pinheiro e a Cia. Vatá. Restabelecer os elos das danças tradicionais brasileiras com as “motrizes” das danças africanas e indígenas é o nosso objetivo, já que a obra nos apresenta elementos das danças dos folguedos nordestinos, das tradições africanas dos orixás e da cultura indígena respectivamente na trilogia Bagaceira.

Para conectar as informações encontradas no decorrer destes estudos, encontramos outra definição como apoio metodológico desta pesquisa. A professora e pesquisadora em dança Mônica Dantas em seu livro “O Enigma do Movimento” (2001) define poética como forma, técnica e poesia do movimento da seguinte maneira:

A dança enquanto forma é entendida como configuração de uma matéria-prima – o movimento corporal humano -; enquanto técnica é compreendida como processo de transformação do movimento cotidiano em movimento de dança; enquanto poesia é concebida como ato de criação mediante os movimentos do corpo (DANTAS, 2001, p. 13).

Na busca da **poética** dos processos de singularização da coreógrafa baseados nas tradições brasileiras, africanas e ameríndias podemos apontar de maneira preliminar trilogia Bagaceira ao observar o devir “batucar-cantar-dançar” como **forma** que se (re)apresenta diante das três obras de Bagaceira. Em seus aspectos **técnicos** tendo o sapateado como linguagem base, porém amplamente expandido por estudos corporais em danças na contemporaneidade, nas tradições populares e afro-ameríndias vêm impregnada de simbologias e vocabulários pré-estabelecidos por códigos que contornam as técnicas e estéticas em cada obra.

Em parte pelo limite percussivo-corporal que exige o controle dos pés em deslocamento em cena é preciso fazer essa dobra dança-sapateado para dar conta deste aspecto corporal. Os processos interdependentes dos aspectos poéticos e estéticos com a técnica do sapateado exigiram metodologias próprias na concepção coreográfica. Além da seleção de “passos”, a improvisação à partir de abertura nos diálogos dos corpos dos *performers*, criou a (re)dobra sapateado-dança como fluxos de suas próprias experiências nos exercícios pré-coreográficos propostos como rotina de processo de pesquisa da Cia. durante as atividades *in loco*.

Começa a aparecer a importância em entender o “como” a coreógrafa chega em uma estética desejada nesse entrelaçamento profundo de movimento, corpo e lugar. Particularmente, gostaríamos de reconhecer o trabalho artístico da Cia. Vatá na trilogia “Bagaceira” como arte que não poderia ser entendida plenamente e de forma útil. Ao adentrar no complexo pluriverso de configurações simbólicas das culturas populares e afro-ameríndias, a pouco familiaridade brasileira com a diversidade étnica dos escravos e dos povos originários desloca o pensar/mover para o paradigma comunitário. Partindo do processo pré-coreográfico nos terreiros, aldeias e espaços públicos das manifestações populares, imagens concretas despertam memórias e conectam os participantes com suas raízes ancestrais. Assim, segundo Inaicyrá Falcão dos Santos, pesquisados do tema Corpo e Ancestralidade:

Pretende-se, a princípio, a procura pelas raízes ritualísticas que carregamos como seres humanos e, em um segundo momento, a procura pelas narrativas míticas, a razão de ser das tradições, momento este que envolve a construção de imagens e percepção de sentimentos, possibilitando abertura para um corpo criativo e imaginativo que articule matrizes corporais, a memória e a sua expressividade (SANTOS, 2009, p. 35).

Decorre daí, a importância dada ao corpo não como lógica de



representação simbólica/cultural pois não se trata de subjetivação ancorada nas raízes das tradições mas em sua proposta metafórica na dramaturgia da contemporaneidade. Em seu posicionamento como potência corporal, imagética e sonora inscritas à partir de um território, seja entre brincantes, seres encantados mitológicos em rituais ou indígenas, os elementos da dança e suas complexas coreografias tem uma consequência incontornável nesse entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar. Assim, o pesquisador especializado em coreografia e dramaturgia, André Lepecki discute arte e política no entendimento de dança como coreopolítica, uma atividade particular e imanente da ação. Em seu artigo “Coreopolítica e coreopolícia” (2012), Lepecki cita outro autor, Paul Carter em sua conceituação sobre “política de chão” no seu livro *The Lie of the Land*, “um atentar agudo às particularidades física de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se conformam num plano de composição entre corpo e chão chamado história” (CARTER apud LEPECKI, 2012, p. 47).

Procuramos assim, perceber a construção da cena em uma diversidade de situações visíveis e não visíveis, agrupando determinadas premissas da dança das culturas populares sem abrir mão do seu espaço de entretenimento na contemporaneidade. A partir do compartilhamento de informações escritas, faladas e assistidas no emprego de cruzamentos metodológicos e multirreferenciais teóricos.

## 5. Primeiros resultados da análise coreográfica da Trilogia

Como parte dos processos pré-coreográficos para a construção de *Bagaceira: A Dança dos Mestres* (2000), Valéria e os integrantes da Cia. já participavam de uma pesquisa com os Irmãos Aniceto no terreiro da casa do Mestre Raimundo Aniceto na cidade do Crato no Ceará quando foi criado o espetáculo “*Bagaceira: Cana e Engenho*”(1999). Este espetáculo foi criado para uma apresentação na cidade de Nova Iorque nas celebrações dos 500 anos do descobrimento do Brasil à convite de um grupo de artistas americanos à Valéria Pinheiro e a Cia. Vata para uma residência no Teatro La Mama em Nova Iorque durante um evento de comemorações ao Dia Internacional do Sapateado nos Estados Unidos. Esse espetáculo seria o “embrião” da trilogia que viria na sequência. Na obra, a cultura popular encontra-se imbricada no plano de composição no canto, conto e dança dos sapateados. A brincadeira dos mestres

cabaçais é traçada dramaturgicamente em aproximação poética e estética. Inspirada pela convivência com seu pai, rabequeiro e brincante de Reisado e seu retorno à cidade natal, motivada pela pesquisa desses corpos nascidos e criados no sertão nordestino e que mantinham suas raízes nas tradições, Valéria reúne o primeiro elenco para este espetáculo, entre estudantes de sapateado e artistas da cidade de Fortaleza. O sapateado americano (*tap dance*) assume o vocabulário na corporeidade sem muita variação que exigisse afastamento de sua forma-técnica originária. O “corpo-brincante” é (re)encenado à partir das experiências pré-coreográficas e ganham amplificação na projeção de gestos, sons e cantos adaptados aos espaços do não terreiro de origem, como o palco italiano. A postura nos planos baixos, médios e altos reforçam a relação com a terra mas também com a ginga e a capoeiragem do corpo negro na dança, o que aproxima bastante da postura do sapateado de Valéria Pinheiro. A interdependência da música, do canto e da dança baseada na pesquisa nos mestres de reisado se mantém próxima da tradição em que os pífes fazem a melodia de marchas e valsas e a zabumba marca o ritmo da melodia. Os timbres dos sapatos de sapateado encontram espaço como uma terceira tonalidade na textura sonora. A poética do mestre Raimundo Aniceto é evidenciada na dramaturgia da cena que não exhibe elementos cênicos para além daqueles em que se encontram nos terreiros destas manifestações. As cores quentes da terra, do barro representadas pelo figurino em vermelho com detalhes de brilhos e fitas com calças, camisas reforçam a “formalidade” desta manifestação popular em seus contornos sacros e religiosos. Bagaceira: A Dança dos Mestres é o primeiro registro de um espetáculo de sapateado contornada pelos elementos compositivos das manifestações populares, neste caso dos mestres de reisado e cabaçal do Ceará. Por este motivo marca a historiografia da dança brasileira e inaugura uma estética, poética e técnica singular que evidenciaria a coreógrafa Valéria Pinheiro junto à Cia. Vatá.

Na segunda obra Bagaceira: A Dança dos Orixás, o “mergulho” na experimentação foi ainda mais profundo, necessitando flexionar o verbo “vivenciar” tanto no *in loco* pré-coreográfico quanto para os estudos teóricos e filosóficos nas obras de Pierre Verger e Roger Bastide que forneceram um campo semântico para os estudos compositivos. Como contexto dramático, as bordas do terreiro ampliaram-se ainda mais o pluriverso simbólico do Candomblé para uma impressão impactante do espectador. Em cena, 3 tambores de 10 metros de altura,

representam Rum, Rumpi e Lé que resumidamente seriam os três os atabaques em um terreiro. Para as culturas africanas o tambor tem um significado especial e por isso seja o elemento que mais se destaca na estética da obra. Toda a dramaturgia desta obra é expandida pelos elementos cênicos, pela quantidade de instrumentos da música ao vivo e pelo cuidado da pesquisa corporal não homogeneizando o sapateado como técnica fundante. O corpo se apresenta como dança composta de gestos simbólicos criando uma ponte com os símbolos míticos desta cultura cuja eficiência estética parece não se esgotar enquanto linguagem articulada. Entre movimentos explosivos e concentrados, os usos dos sapateados se “borram” com o corpo nas danças contemporâneas a ponto de não estarem interdependente apenas da música mas ao contexto de encenação coletiva de ritos ancestrais. Os planos baixo e médio são tônicos na postura que refletem a relação terra, chão, território. Os tecidos acrobáticos e os 3 tambores de 10 metros em cena dão uma verticalidade na recepção visual do espectador. O figurino representa a orixalidade sobre a construção de cada entidade e suas subjetividades confeccionados pela referência no tecido branco, com saias amplas cheias de tecido e tiras que percorrem o tronco e a cabeça. A narrativa poética é pontuada pelo ritmo alternada dos atabaques, agogôs, chequerês e os gãs. A música como narrativa não é construída arbitrariamente dada sua condição concreta em toda a simbologia do “terreiro” e, portanto, respeita os toques dos tambores no jogo cênico performático para atender a força ancestral que incorporam.

Na terceira obra Bagaceira: A Dança dos Ancestrais, o “corpo no ritual” vem impregnado de signos da dramaturgia dos povos originários vivenciados pelo pré-coreográfico nos territórios dos índios Kariri, no Ceará. Na obra, a coreógrafa se despoja dos apetrechos cênicos tão evidenciados na obra anterior (Bagaceira: A Dança dos Orixás). O figurino é o mais próximo possível da nudez e um detalhe muito interessante foi o uso da pele de testículos de boi ao invés do couro nos sapatos de sapateado, para ficar o mais próximo possível de “pele”, as chapinhas foram costuradas nesta pele. O cenário vem composto por pedaços de galhos de madeira lembrando a natureza do território indígena. A música traz tessituras orgânicas como sons da natureza, de chocalhos e as batidas percutidas no chão pelos pés no sapateado ou pela percussão corporal e seus diversos timbres sonoros. O corpo assume uma postura em que o *performer* se coloca como protagonista da cena, aproximando o sujeito do objeto da obra como ponto focal.

Além da estrutura coreográfica os dançarinos improvisam em sincronia com a música ou *à capela* com o sapateado ora em coro ritualizado pelo coletivo, ora em comportamento expressivo individual.

Em toda a trilogia “Bagaceira”, a coreógrafa dispõe na cena praticamente a mesma estrutura compositiva: os instrumentos com a música ao vivo (destaque para os tambores e instrumentos de percussão), o canto que acompanha o ritmo da música totalmente imbricado com a dança percussiva dos sapatos nos sapateados. Observa-se ainda que os corpos são movidos pelo ritual/brincante de onde parte a pesquisa pré-coreográfica *in loco* e finalizadas pela dramaturgia cênica pós-coreográfica com os figurinos, iluminação, amplificação dos sons com equipamentos tecnológicos sem desconsiderar seu aspecto de entretenimento.

## 6. Considerações finais

Da combinação do visível e não visível ao analisar indicadores da teatralidade, corporalidade e sonoridade nas obras da trilogia “Bagaceira” de Valéria Pinheiro e Cia. Vatá do Ceará buscamos encontrar rastros mobilizadores de questões do viver a relação dos corpos na dança/sapateado como chão de insurgência. Tais elementos compositivos nesta trilogia baseada nas culturas populares, africanas e indígenas dispararam dispositivos mobilizadores decoloniais emancipatórios a ponto de transformar técnica, estética e poética nos processos da criação artística. Ao provocar instabilidades de saberes hegemônicos, em um primeiro momento não nomeando e nem objetivando, mas em acontecimentos em processos de singularização, o terreno do desconhecido foi fundido com a vibração das experiências nos terreiros e comunidades tradicionais agindo no âmago do regime estético do sapateado como linguagem. Esses outros caminhos colocaram em movimento os sentidos, debandando assim, alguns clichês que permanecem no imaginário comum do que é essa arte.

Essa vibração nos planos das experiências artísticas em processos de singularização nas abordagens da composição em dança deste estudo em vibração nos planos de exercícios decoloniais atuariam como resistência social e política como possibilidade poética e política do corpo.

Os elementos compositivos de criação poética se constroem por uma técnica formativa baseada nas experiências *in loco* onde dramatização, música ao

vivo e elementos cênicos ilustrativos exercem plena eficácia por meio da encenação para uma prática completa no “dançar-cantar-batucar” das manifestações culturais sem abrir mão de seu aparato de entretenimento.

Há ainda, uma mediação crítica sobre as relações de subjetividade e produção artística em contextos sociais, políticos, culturais e artísticos nas dramaturgias canônicas das tradições dos mestres da cultura popular brasileira e afro-ameríndias apresentadas nas obras de Valéria Pinheiro e Cia. Vatá. Singularidade tratada aqui não como sinônimo de essência, ao contrário, neste contexto, como sinônimo daquilo que torna um ser único, um fazer único, um saber único. Mas que não é solitário, pelo contrário e modificado pelos acontecimentos durante os processos.

## Referências

DANTAS, M. F. **Dança**: o enigma do movimento. 2. ed. Curitiba: Appris, 2020.

LEPECKI, A. Coreopolítica e Coreopolícia. **ILHA – Revista de Antropologia**, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun, (2011) 2012.

LIGIÉRO, Z. **Teatro das origens**: estudo das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

LIGIÉRO, Z. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

Ana Beatriz Magalhães Mattar (FAV)

E-mail: [biatap@gmail.com](mailto:biatap@gmail.com)

Graduada em Tecnologia da Gestão Pública e especialista em Economia Criativa, Cultura e Inovação pela Univali, Itajaí/SC. Pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança pela FURB, Blumenau/SC. Mestranda em Dança na Contemporaneidade na Faculdade Angel Vianna/RJ. É autora do livro História do Sapateado no Brasil (2020). É presidente da Associação Profissional de Dança de Santa Catarina. É comendadora do mérito cultural com a medalha Cruz e Sousa do Governo de SC.

Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)

E-mail: [marcoaurelio.souzamarco@gmail.com](mailto:marcoaurelio.souzamarco@gmail.com)

Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Universidade de Lisboa - Portugal. Professor do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador do projeto Pedagogias Possíveis: Ensino Contemporâneo de dança na educação Básica, vinculado ao Observatório de memória, educação, gesto e arte (OMEGA UFPel - CNPq).

## Semana do Folclore e Culturas Populares da UFPel: memórias e narrativas de uma década

Bianca Mendes Ascari (UFPel)  
Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)  
Thiago Silva Amorim de Jesus (UFPel)  
Carmen Anita Hoffmann (UFPel)

Comitê temático Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** O artigo busca traçar reflexões a partir das memórias e narrativas de duas mulheres que contribuíram com a Semana do Folclore e Culturas Populares, ação promovida pelo Núcleo de Folclore e Culturas Populares (NUFOLK) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). São mais de dez anos ininterruptos de evento, sendo assim, buscamos refletir acerca de suas contribuições na vida de pessoas que participaram do evento, bem como da sua importância como ação de extensão em prol de difundir e promover o folclore e as culturas populares, além de democratizar o acesso à arte oportunizando que a comunidade em geral da cidade de Pelotas participe e esteja envolvida nessa semana de celebração ao Dia Mundial do Folclore promovida pelo NUFOLK.

**Palavras-chave:** FOLCLORE. SEMANA DO FOLCLORE E CULTURAS POPULARES. MEMÓRIA.

**Abstract:** The article reflects on the memories and narratives of two women who contributed to the event Week of Folklore and Popular Cultures, an action promoted by the Nucleus of Folklore and Popular Cultures (NUFOLK) of the Federal University of Pelotas (UFPel). It's been more than ten years of the uninterrupted event, so we seek to reflect on its contributions to the lives of people who participated in the event, as well as its importance as an extension activity in favor of disseminating and promoting folklore and popular cultures, in addition to democratizing access to art, allowing the general community of the city of Pelotas to participate and be involved in this week of celebration of World Folklore Day promoted by NUFOLK.

**Keywords:** FOLKLORE. FOLKLORE AND POPULAR CULTURE WEEK. MEMORY.

### 1. Introdução

A Semana do Folclore da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) é realizada pelo Núcleo de Folclore e Culturas Populares (NUFOLK), projeto de extensão vinculado ao curso de Dança - Licenciatura desta universidade. A UFPel está localizada no Sul do Rio Grande do Sul, na cidade de Pelotas. Entre diversos prédios da universidade situados em Pelotas, está o Centro de Artes localizado na

zona do porto da cidade. O Centro de Artes é constituído por diversos cursos das áreas das Artes como: Artes Visuais Licenciatura e Bacharelado; Ciências Musicais; Cinema de Animação; Cinema e Audiovisual; Composição Musical; Dança Licenciatura; Design Gráfico e Digital; Música Bacharelado; Música Licenciatura; Música Popular; Teatro Licenciatura; além de cursos de Especialização e Mestrado.

O Curso de Dança - Licenciatura, teve seu início no ano de 2008, sendo um curso noturno, posteriormente tornando-se integral. Dentre seus quase quinze anos de existência o curso passou por algumas modificações deixando de ser Curso de Licenciatura em Dança-Teatro tornando-se Curso de Dança - Licenciatura. Dentro desse curso de graduação há diversos projetos de Ensino, Pesquisa e Extensão; Projetos Unificados; e Grupos de Pesquisa. Dentre esses projetos, está o NUFOLK - Núcleo de Folclore e Culturas Populares. O projeto foi fundado em 2010 e visa oportunizar a vivência, investigação, promoção, educação e difusão das artes populares e do folclore por meio de diferentes estratégias, parcerias e possibilidades de inserção comunitária. Percebendo a necessidade de pesquisar, registrar e divulgar as manifestações folclóricas da cultura nacional, bem como promover o intercâmbio com outras culturas, o NUFOLK “vem desenvolvendo o seu trabalho em prol do folclore e das manifestações populares ao longo de uma década” (ROCHA; JESUS, 2018, p. 53).

O projeto caracteriza-se por desenvolver o trabalho em diversas linhas de atuação, possuindo atividades permanentes como os encontros semanais com os coordenadores e bolsistas, iniciativas de articulação e parcerias com outros projetos institucionais, instituições/entidades e outros segmentos da comunidade. “Além de ações dirigidas à comunidade, tais como: oficinas, workshops, aulas abertas, palestras, webconferências e outros eventos” (ROCHA; JESUS, 2018, p. 53-54).

Uma das ações do projeto, que ocorre desde sua fundação em 2010, é a comemoração do Dia Mundial do Folclore, celebrado dia 22 de agosto. Até 2012 a celebração ocorria em um único dia, entretanto, compreendendo que a diversidade de propostas e ações não cabiam somente em um único dia, passou-se a ser organizada a Semana do Folclore. Importante destacar que o nome do evento foi ampliado no ano de 2021 para Semana do Folclore e Culturas Populares, de modo a conectar-se com as perspectivas contemporâneas que tratam de saberes tradicionais, populares, folclóricos e étnicos.

O dia Mundial do Folclore é comemorado mundialmente dia 22 de agosto,



pois foi neste dia em 1846 que a palavra folclore foi utilizada pela primeira vez em uma carta publicada na revista “The Atheneum”, de Londres “com a finalidade de pedir apoio para um levantamento de dados sobre usos, tradições, lendas, baladas religiosas daquele país” (ARAÚJO; LIMA, 2005, p. 100).

A partir da Semana do Folclore é possível fomentar, promover e desenvolver o intercâmbio cultural com agentes culturais, coletivos locais e com organizações do Brasil e exterior, bem como atuar em prol da valorização da cultura popular nacional na sua perspectiva de patrimônio cultural imaterial. Até a nona edição, o evento levava o nome de Semana do Folclore e ao completar uma década de história, o nome foi modificado para “Semana do Folclore e Culturas Populares” visando ampliar a discussão sobre os saberes e fazeres populares. Esta décima edição teve como tema-gerador “ENCONTRO DE SABERES”. Com este tema buscou-se dar maior foco aos mestres populares, entrelaçando a universidade e a comunidade de forma mais profunda e fortalecendo essa relação.

A Semana do Folclore e Culturas Populares completou, portanto, em 2022, a décima primeira edição ininterrupta. Vergara, Jesus e Hoffmann (2021, p. 99) dizem que a Semana do Folclore tem como objetivo:

vivenciar, investigar, promover, descentralizar e difundir as manifestações populares e folclóricas, estimulando a tolerância às diferenças, o intercâmbio entre etnias e culturas, o desenvolvimento da autoestima cidadã e a noção de pertencimento coletivo, bem como a cooperação pela paz e o protagonismo dos coletivos culturais marginais e em situação de vulnerabilidade.

Desde o ano de 2020 o evento tem acontecido de forma virtual/online devido às medidas de distanciamento social para conter a propagação da COVID-19. Houve um cuidado ao escolher as plataformas digitais, priorizando o acesso gratuito e possibilidade de uso tanto em computador e notebooks quanto em dispositivos móveis e *smartphones*.

A partir desse deslocamento para meios de comunicação remotos, pudemos contar com a colaboração de universidades, professores e entidades de vários lugares do Brasil de forma mais prática e dinâmica, abrangendo outros públicos (VERGARA; JESUS; HOFFMANN, 2021, p. 98).

Para organizar este evento, os bolsistas e colaboradores do NUFOLK se reúnem para planejamento e definição do tema, ações a serem desenvolvidas e mapeamento de possíveis convidados para participar das atividades. Além de traçar

estratégias de divulgação buscando a pluralização das ações. A cada edição busca-se diferenciar as atividades desenvolvidas com intuito de não repetir o mesmo formato todo ano. De acordo com Vergara, Jesus e Hoffmann (2021, p. 97) “as atividades são de diferentes naturezas e modalidades, tais como: oficinas; aulas abertas; palestras; workshops; rodas de conversa; webconferências; fruição de ensaios e apresentações artísticas”.

Neste ano de 2022, aconteceu a décima primeira edição do evento retornando ao formato presencial. Com o tema “Saberes e Fazeres Populares” buscou-se reconhecer e difundir conhecimentos provenientes de experiências culturais tradicionais que herdamos e produzimos em diferentes esferas de nossas vidas. Foram seis dias de celebração com uma atividade em cada dia, abaixo trago um registro da abertura da décima primeira edição, que aconteceu ao ar livre com uma *Ofrenda a Pachamama*<sup>1</sup>.



**Fig. 1.** Abertura da 11ª Semana do Folclore e Culturas Populares. Fonte: Arquivos do NUFOLK.

**Para todos verem:** Fotografia ao ar livre com grama verde no chão, e o céu azul com algumas nuvens. Estão na foto em torno de 25 pessoas em diferentes níveis espaciais, todas usam máscara, e no canto esquerdo da foto há um cachorro caramelo.

Este texto busca identificar através desses mais de dez anos de evento, memórias e narrativas de pessoas que participaram da Semana do Folclore e Culturas Populares. A partir da entrevista com pessoas diretamente envolvidas com a ação, resgatamos memórias individuais e coletivas acerca do evento. O autor Maurice Halbwachs nos diz que “[...] um depoimento não nos lembrará nada se não permanecer em nosso espírito algum traço do acontecimento passado [...]”

<sup>1</sup> Celebração ancestral de nosso continente em saudação à Mãe-Terra em forma de agradecimento por tudo que a natureza nos oferece. Para saber mais sobre este ritual acesse: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/195/pachamama--agradecimento-e-perdao-a-mae-terra>.

(HALBWACHS, 1990, p. 28). Buscamos então perceber nas falas destas pessoas participantes, aspectos que marcaram esses corpos durante as Semanas do Folclore, buscando compreender a importância das memórias na constituição desses sujeitos.

Ao estabelecer o contraponto entre a memória individual e a memória coletiva, Halbwachs diz que

A memória individual não está inteiramente isolada e fechada. Para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos, que são as palavras e ideias que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado do seu ambiente (HALBWACHS, 2013, p. 72).

Portanto, tomando como ponto de partida os pressupostos da memória coletiva e suas imbricações com a memória individual, o estudo apresenta aspectos importantes do protagonismo de duas participantes contribuindo com a escrita sobre as memórias da Semana do Folclore e Culturas Populares no decorrer dos seus 10 anos de realização. Segundo Halbwachs,

Se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas (HALBWACHS, 2013, p. 29).

Isso nos leva a compreender que cada depoente expressa uma consciência – um olhar, uma leitura única – de um determinado fato ou manifestação ocorridos, constituindo-se na memória individual, mas, no seu conjunto, pertencem à memória coletiva. Sendo assim, para a elaboração deste estudo foram entrevistadas duas mulheres que também professoras que possuem envolvimento direto com as diversas edições da Semana do Folclore e Culturas Populares da UFPel.

O método de entrevista utilizado foi a semiestruturada, pois acreditamos que este instrumento organiza de uma melhor forma o diálogo entre entrevistador e entrevistado, deixando espaço para que novas questões surjam a partir das respostas iniciais. Para Dantas (2008) esse instrumento possibilita ao entrevistado desenvolver outros temas que não haviam sido considerados pelo pesquisador.

## 2. A Semana do Folclore e Culturas Populares na formação de discentes do curso de Dança - Licenciatura da UFPel

Uma das mulheres entrevistadas foi Beliza Rocha, graduada em Dança e mestra em Arte Visuais pela UFPel. Também tem formação em Teatro pela UFRGS. Seu envolvimento com a Semana do Folclore e Culturas Populares acontece desde o início da sua graduação em Dança. Beliza nos diz que começou como público do evento, mas percebeu que não conseguiria ficar somente como espectadora e desde então passou a se envolver com a organização do evento.

*[...] Particpei de organização de oficinas, organização da semana em si, das reuniões que ocorrem para organizar a Semana do Folclore. Já fiquei responsável por oficinas de brincadeiras folclóricas e de danças folclóricas, indo em escolas e instituições. Também ali dentro do curso de Dança, fiz junto com a Ludmilla e com a Sabrina, que também eram bolsistas na época, a gente fazia uma oficina juntas de brincadeiras folclóricas. Teve um ano que a gente fez 5 ou 6 oficinas em uma Semana do Folclore. Já fiquei responsável por ficar só na parte dos bastidores, de registrar, fazer o relatório, fotografar. Já fui também convidada para falar do meu trabalho (BELIZA, 2022, p. 1).*

Esta fala da professora Beliza é apresentada para que possamos refletir acerca da importância dos estudantes, principalmente dos cursos de licenciatura, vivenciarem experiências de caráter extensionista que os aproximam de espaços educativos e da comunidade. Ela nos conta que foi fundamental esse contato com ambientes de ensino para além dos estágios supervisionados. De acordo com Beliza, esses momentos em que ela pôde promover oficinas ou acompanhar atividades e apresentações artísticas na escola, auxiliaram ela a criar vínculos com ambientes de ensino desde o início da sua graduação. Além disso, ela comenta que o folclore e as culturas populares foram “tomando conta” de sua vida ao longo dos anos em que esteve colaborando com o NUFOLK, e desde então não consegue separar sua prática acadêmica, artística e docente da temática, sempre buscando inserir estas manifestações em sua atuação profissional no ambiente escolar.

Sobre a contribuição da extensão universitária na formação docente dos acadêmicos de cursos de licenciatura

Parte-se do princípio de que a formação do acadêmico é tomada como fundamento do processo educativo implementado na universidade, uma vez que contribuirá para sua compreensão como ser socialmente responsável e livre, capaz de refletir sobre o vivido e o aprendido em sala de aula e outros espaços, como na comunidade, que vão construindo cotidianamente sua identidade pessoal e profissional alicerçadas na busca do saber ser, saber

fazer e saber aprender, ou seja, na formação de suas competências (FERNANDES *et al.*, 2012, p. 3).

Portanto, acreditamos que a Semana do Folclore e Culturas Populares oportuniza aos estudantes envolvidos tal reflexão sobre os saberes aprendidos e vividos dentro da universidade e em outros espaços que nos constituem como sujeitos, contribuindo na prática docente deles, ao instigar o envolvimento com a comunidade, percebendo e entendendo suas demandas.

A segunda entrevistada foi Rose Miranda, licenciada em Pedagogia e mestre em Educação pela UFPel. Ela já atuou por mais de dez anos como professora da educação básica nos estados de Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, atualmente é professora do curso de Pedagogia da UFPel, atuando nas disciplinas de estágio nos anos iniciais. Seu envolvimento com o NUFOLK começou em 2010 junto do seu ingresso como professora na Universidade Federal de Pelotas, e desde então, ela vem fazendo parte das organizações do evento, bem como uma ponte entre o curso de Dança e o de Pedagogia, ao trazer seus alunos para participarem das ações da semana.

*[...] Como todas as atividades de extensão, ela é extremamente importante porque insere a vida acadêmica dentro da comunidade, ou a comunidade dentro da vida acadêmica de alguma forma. No caso da Semana do Folclore e Culturas Populares geralmente isso acontece de uma forma forte, porque tem uma magia que contamina as pessoas que participam dela (ROSE, 2022, p. 1).*

Nesta fala a professora Rose traz a importância da universidade promover ações dentro da comunidade visando uma aproximação entre ambos. No caso da Semana do Folclore e Culturas Populares essa aproximação ocorre de diversas formas. Por exemplo, neste ano promovemos uma oficina de brincadeiras folclóricas ministrada pela própria Rose na Associação Comunitária do FRAGET localizado no bairro Fragata na cidade de Pelotas. Este bairro é bem distante do campus no qual estava ocorrendo as demais atividades do evento. Portanto, ao levarmos atividades para perto dessa comunidade, oportunizamos que este público, que possui difícil acesso à atividades que sejam fora dos seus bairros, possam estar envolvidos com atividades de extensão promovidas pela UFPel.

Além de estar na organização e promover oficinas e outras atividades dentro da Semana do Folclore e Culturas Populares, a professora Rose também tem um papel importante, já que ela faz uma ponte que liga os cursos de Dança e de

Pedagogia. Ela busca aproximar cada vez mais seus alunos desse evento e também comenta sobre a importância de outros cursos também estarem envolvidos dentro dessas ações em prol da aproximação entre universidade e comunidade.

Por fim, retomamos a importância de resgatar memórias e narrativas de pessoas que já passaram pela Semana do Folclore e Culturas Populares da UFPel, percebendo como esta ação afetou a vida dessas pessoas, bem como valorizar a colaboração de cada uma que se dedicou e se dedica para que o evento aconteça da melhor forma possível ao longo desses mais de dez anos. Também é importante ressaltar a contribuição do NUFOLK em prol da democratização do acesso à arte, ao folclore e às culturas populares ao propiciar atividades gratuitas em diversos espaços nas comunidades de Pelotas.

## Referências

ARAÚJO, D. F. C.; LIMA, E. F. **A contribuição do folclore**. 2005. 64f. TCC (Graduação em Pedagogia) Faculdade de Ciências de educação, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2005. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/235/6630>. Acesso em: 05 set. 2022.

DANTAS, M. F. Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, n. 5, 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**, Belo Horizonte: Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas, v. 9, n. 1, 2008.

DOSSIÊ BELIZA. **Transcrição da entrevista**. Arquivo confidencial não publicado. 3f. 2022.

DOSSIÊ ROSE. **Transcrição da entrevista**. Arquivo confidencial não publicado. 3f. 2022.

FERNANDES, M. C.; SILVA, L. M. S.; MACHADO, A. L. G.; MOREIRA, T. M. M. Universidade e a extensão universitária: a visão dos moradores das comunidades circunvizinhas. **Educação em Revista**, v. 28, n. 4, p. 169-193, jun. 2012.

VERGARA, E. Z.; JESUS, T. S. A.; HOFFMANN, C. A. Semana do Folclore (2012-2021): uma década de história. *In*: CONGRESSO DE EXTENSÃO E CULTURA, 8, 2021, Pelotas. **Anais [...]**, Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, p. 97-100, 2021. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/congressoextensao/files/2022/01/Tema-2-Cultura-2021.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2022.

ROCHA, B.; JESUS, T. S. A. NÚCLEO DE FOLCLORE DA UFPEL E IOV: UMA PARCERIA EM PROL DA DIFUSÃO DAS MANIFESTAÇÕES POPULARES. *In*: CONGRESSO DE EXTENSÃO E CULTURA, 5, 2018, Pelotas. **Anais [...]**, Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, p. 53-56, 2018. Disponível em:

<https://wp.ufpel.edu.br/congressoextensao/files/2018/12/Cultura.pdf>. Acesso em: 02 mai. 2022.

Bianca Mendes Ascari (UFPeI)

E-mail: bascari@gmail.com

Acadêmica do curso de Dança - Licenciatura da UFPeI. Bolsista de Extensão do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPeI.

Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPeI)

E-mail; marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Universidade de Lisboa - Portugal. Professor adjunto do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador do projeto Pedagogias Possíveis: Ensino Contemporâneo de dança na educação Básica, vinculado ao Observatório de memória, educação, gesto e arte (ÔMEGA UFPeI - CNPq).

Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPeI)

E-mail: thiago.amorim@ufpel.edu.br

Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPeI/RS, onde atua como docente nos Cursos de Dança - Licenciatura. É Coordenador projetos de pesquisa "Poéticas Populares na Contemporaneidade" e "FOLK-COVID: Diagnóstico Internacional sobre os impactos da Pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos" na UFPeI.

Carmen Anita Hoffmann (UFPeI)

E-mail: carminhalese@yahoo.com

Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Com larga e contínua experiência em dança e produção artístico-cultural. Professora do Curso de Dança-Licenciatura e Professora Permanente no Programa de Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas. Pesquisadora no Observatório de memória, educação, gesto e arte (ÔMEGA UFPeI - CNPq).

1969

## **“O que eu tô aprendendo, amanhã tô ensinando”<sup>1</sup>: Experiências de Ensino-Aprendizagem do Reisado Cearense no Grupo Miralra**

Circe Macena de Souza (IFCE)  
Bruno Victor Mariano Rodrigues (IFCE)

Comitê temático Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo analisar o processo de Ensino-Aprendizagem da Dança Dramática do Reisado Cearense no Grupo Miralra, um coletivo cultural, laboratório e programa de extensão do Instituto Federal do Ceará - Campus Fortaleza. O Reisado é um produto da mesclagem de diferentes culturas (indígena, portuguesa e africana). Os personagens, as cantigas e a dramatização se alteram a depender da forma que é brincado (BARROSO, 2008). As narrativas dos Reisados Cearenses estão estritamente ligadas à tradição oral presente no ensinamento dos mestres, a partir da experiência vivida, passada para os brincantes. A cada realização, a brincadeira passa por um processo de transformação, inovando a forma de brincar, através da "memória retida" do mestre ou do grupo quando agregada ao presente (MACENA, 2014). Como metodologia, pretende-se realizar um levantamento bibliográfico dos conceitos de tradição oral, memória e Reisados. Bem como, entrevistas semiestruturadas com integrantes do Grupo para análise dessa experiência de Ensino-Aprendizagem.

**Palavras-chave:** APRENDIZAGEM. DANÇA. ENSINO. REISADO.

**Abstract:** The present work aims to analyze the teaching-learning process of the Dramatic Dance of Reisado Cearense in Grupo Miralra, a cultural collective, laboratory and extension program of the Federal Institute of Ceará - Campus Fortaleza. Reisado is a product of the blending of different cultures (indigenous, Portuguese and African). The characters, the songs and the dramatization change depending on the way it is played (BARROSO, 2008). The narratives of Reisados Cearenses are strictly linked to the oral tradition present in the teaching of the masters, from the lived experience, passed on to the players. With each achievement, the game goes through a process of transformation, innovating the way of playing, through the "retained memory" of the master or the group when added to the present (MACENA, 2014). As a methodology, we intend to carry out a bibliographic survey of the concepts of oral tradition, memory and Reisados. As well as semi-structured interviews with members of the Group to analyze this Teaching-Learning experience.

**Keywords:** LEARNING. DANCE. TEACHING. REISADO.

<sup>1</sup> Música de Fabiano de Cristo e da banda Fulô da Aurora.



## 1. “O que eu vou aprendendo...” – O Reisado Cearense

Pedimos licença para passar com nossa investigação, aqui a brincadeira se fará presente por meio de nossas palavras escritas. Neste terreiro de partilha investigativa a pesquisa se faz cortejo, as canções e danças são nossos materiais, o palhaço Mateus é a metodologia e as considerações finais são nossa despedida.

Mas antes do nosso Mestre apitar e iniciar a marcha, precisamos contextualizar o terreiro. Esta pesquisa faz parte do projeto “Histórias de Reinado – Cartilha digital sobre Reisado Cearense”, realizado no programa de Bolsas de Iniciação Científica Júnior (PIBIC-JR), do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE - campus Fortaleza). A pesquisa se encontra em fase de desenvolvimento, com previsão de lançamento do produto em 2023.

*“Chegou madeira, iniciamos a brincadeira”<sup>2</sup>*

O Reisado é uma dança dramática brasileira rica em adereços, danças, músicas e teatralidade presente hoje em vários estados com características peculiares a cada espaço social e cultural onde ocorre. É essencialmente, uma “narrativa” apresentada como uma jornada, na qual os brincantes carregam o cortejo de forma “peregrinal”, “processional” e “ambulante” (BARROSO, 2013). Trazendo em sua dramaturgia além da narrativa principal, cenas que perpassam seu roteiro, conhecidas como entremeios ou entremezes. Seus personagens podem ser “humanos”, “bichos” e seres encantados (BARROSO, 1996).

Já pelo pedaço cearense, a forte presença afrodescendente, pela raiz das Irmandades Religiosas Negras<sup>3</sup>, indica que os momentos de cortejo e coroação dos Reis de Congo - que era um festejo popular - via-se elementos mais similares ao Reisado tal como conhecemos hoje. As Irmandades, segundo Cícera Nunes (2007), eram zonas abertas de descontração e contato, que através desses espaços, se comunicava os problemas mais presentes entre os negros cativos e libertos.

Continuando o nosso cortejo, agora entra nesse terreiro a Festa de Reis de Congo<sup>4</sup>, que nada mais é do que uma manifestação cultural, como uma forma de manter vivo os costumes dos reis bantos, através da recriação das eleições que ocorriam na África e ainda, uma ressignificação dos símbolos religiosos cristãos

<sup>2</sup> Peça tradicional de Reisados Cearenses.

<sup>3</sup> No Ceará, a Irmandade Religiosa mais presente era a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos.

<sup>4</sup> Também chamadas de Congadas ou Congos.

(NUNES, 2017). As danças de cortejo de “base africana” tem sua origem através da eleição de Reis de Congo, no Brasil. E as danças, assim como a eleição, assumem uma posição apenas simbólica (NUNES, 2017).

Agora, quanto ao nascimento do Reisado no Ceará, tem-se indícios do século XVIII, em uma Festa de Reis de Congo, celebrada por José Tupinambá<sup>5</sup>, que recebia o nome de “Reisado” (NUNES, 2017). Uma festa rica em entremezes, como a Negra Catirina, que aparece até hoje nos é hoje nos Reisados (BARROSO, 1996).

E os brincantes seguem a cantar, então chegamos no Reisado Cearense, que possui duas grandes tipologias ainda presentes na cultura do Estado, que são: os Reisados de Congos e de Caretas. Apesar de serem manifestações da *mesma família*, possuem suas particularidades, na qual podemos diferenciá-las por suas organizações estéticas e dramatúrgicas, como bem aponta Oswald Barroso:

É a partir de sua estrutura de figuras, que o tipo de Reisado pode ser definido. No Reisado de Congos, a estrutura é de uma pequena tropa de nobres guerreiros chefiadas por um Mestre, com dois Mateus e uma Catirina, fazendo o contraponto cômico [...] já o Reisado de Couro ou Caretas, sua estrutura baseia-se no universo de uma fazenda de gado, dramatizando o conflito entre o Amo (Patrão ou Capitão) e os Caretas (seus moradores). Neste caso, o Velho e a Velha Careta fazem o par de cômicos (BARROSO, 2013, p. 33).

As diferenças das estruturas presentes no Reisado Cearense são relacionadas ao processo sincrético, na qual diferentes culturas – africana, portuguesa e indígena - influenciam e transformam a brincadeira. Desse modo, é importante evitar definições duras das manifestações, pois muitos são os fatores que podem influenciar uma brincadeira. Sendo assim é importante conhecer os grupos e respeitar suas diversidades.

O Reisado de Congo, objeto desse cortejo, se organiza com uma estrutura de peças (músicas) que compõe o início, desenvolvimento e o fim da brincadeira. Como explana Barroso (2008) descreve:

Os brincantes de Reisado (atores-dançarinos) compõem um conjunto de figuras (personagens fixos) que, além das diversas partes obrigatórias do Reis de Congo, executam bailados que chamam peças (canções cantadas e dançadas) e encenam uma série de ‘entremeios’ (corruptela de entremezes). Seu espetáculo compõe-se de Marcha em Cortejo, Abertura da Porta, entrada, Louvação ao Divino, ‘Entronamento’ e ‘Destronamento’ do Reis, execução de Peças e entremezes (ou ‘Entremeios’, como dizem os brincantes), comédias do Mateus, encenação de Embaixadas e Batalhas, Despedida. Seu entremezes mais costumeiros é o Boi, a Burrinha, o

<sup>5</sup> Foi o primeiro bispo de Sobral e o segundo bispo de Uberaba.

Jaraguá, São Miguel a Alma e o Cão, Velho Anastácio, o Urso e o Italiano, o Sapo, Pai Tomé e Mãe Maria, a Sereia, o Bode, o Babau, o Lobisomem, o Guriabá, a Doida, o Cangaceiro e o Soldado, e o Gigante (BARROSO, 2008, s/p).

Os brincantes usam espadas e se trajam com saiotes, camisas de manga longa e uma espécie de bata ou colete adornado. O tecido geralmente é de cetim bem brilhoso, dar cor escolhida pelo grupo. Na cabeça usam um capacete, também chamado de Elmo, enfeitado com fitas e espelhos. Como destaca a figura a seguir.



**Fig. 1.** Brincante do Reisado dos Irmãos Discípulos de Mestre Pedro de Juazeiro-CE e sua vestimenta. Fonte: Acervo da autora - 2017.

**Para todos verem:** Fotografia na vertical de um brincante de Reisado que está vestido com um traje colorido de cetim que predomina as cores vermelho e azul. Ele usa na cabeça um capacete brilhoso com fitas, na imagem as fitas que aparecem são 2 amarelas no lado direito e uma azul do lado esquerdo, os tamanhos são diferenciados. Na imagem aparece uma plumagem vermelha por trás do capacete. Ele veste uma capa que tem as cores vermelha por fora e azul por dentro, usa uma blusa vermelha e uma espécie de colete adornado com espelhos, brilhos e com a figura de São Pedro, da qual o grupo é discípulo. Ele usa uma saia vermelha com 4 fitas de cetim colorindo as pontas nas cores: laranja, azul, rosa e verde claro. Por cima da saia tem uma espécie de cinto ou saiote que caem sob a saia adornado com espelhos e brilhos com a base do tecido na cor laranja. Usa meia vermelhas e um sapato marrom com solado branco. Na mão direita usa uma espada prata. A foto foi tirada na rua, em um momento de apresentação do grupo, ao fundo percebe-se carros estacionados em meio a escuridão. A direita da foto aparece parte do corpo de outro brincante com a mesma vestimenta.

Estes são os brincantes que ficam agrupados no que chamamos de cordão, organização espacial da brincadeira que os dispõem enfileirados, deixando geralmente o centro do terreiro livre para entrada de outros personagens ou cenas.

Os personagens do Mestre e Contramestre irão utilizar um figurino parecido com alguns elementos que destacam a sua função de liderança, como capacetes mais altos e o apito utilizado pelo Mestre, que conduz toda a brincadeira.

O Mateus é um palhaço que brinca livremente na dança. Ele é o elo de conexão entre o público e os demais brincantes, organiza também as entradas e saídas de personagens. Por vezes vem acompanhado de outros “Mateus” que juntos promovem momentos de muita comicidade. Seu traje também é adornado com fitas e espelhos, ao gosto do brincante. Geralmente utiliza uma calça comprida e blusa de manga longa, usa um chapéu em formato de cone, também conhecido como Cafuringa, e traz consigo um pandeiro.

Personagens de Reis e Rainhas se vestem conforme sua figura, com muitos brilhos e suas coroas. O figural de bichos é feito de materiais reciclados que montam a estrutura do animal, sendo conduzido por um brincante que corporifica a figura do bicho. Já os demais personagens se vestem conforme suas especificidades, alguns personagens fantásticos vêm trajados com máscaras, como é o caso do Guriabá, outros são feitos pela mesma lógica dos personagens de animais, como o Jaraguá.

O Reisado de Congo é uma manifestação que possui uma longa duração, peças, cenas e embaixadas podem ser diversas para cada grupo, por isso é importante o recorte e escolha desses grupos no momento de estudo, pesquisa e recriação dessas práticas brincantes.

Nos Reisados podemos notar a presença de brincantes das mais variadas idades. Os grupos são verdadeiras escolas do brinquedo, então cada criança que tem a experiência de vivenciar uma posição, vai passando para outras à medida que vai aprendendo. Assim, uma criança quando pequena começa fazendo figuras de dama ou príncipe, depois de um tempo pode começar a *botar* bicho, sendo um pequeno Jaraguá na brincadeira, por exemplo. Até chegar no cordão a criança já tem uma certa experiência. Esse processo de ensino e aprendizagem é vivo e dinâmico, se fazendo muitas vezes pela observação e tentativa de imitação, como afirma Barroso:

O aprendizado faz-se por duas formas: por imitação e através do contato corporal com o Mestre. É interessante observar que a imitação e o contato são exatamente as duas técnicas da magia simpática de comunicação entre os seres, de passagem de energia e de transmissão de conhecimento. No Reisado, o aprendizado por imitação faz-se com o aprendiz observando e

tentando repetir o procedimento do Mestre ou dos brincantes mais experimentados. Geralmente, o aprendiz põe-se nos derradeiros lugares da fila de figuras, imitando a que está imediatamente adiante dele ou a que brinca na vanguarda da fila, no caso o Embaixador (BARROSO, 1996, p. 96).

Neste cortejo, iremos partilhar sobre as experiências de ensino e aprendizagem do grupo, utilizando como recorte a dança dramática do Reisado de Congo Cearense, que no grupo leva o nome de: Reisado Guerreiros de Santo Expedito. Essa manifestação foi a primeira vivenciada por discentes e docentes após o retorno do isolamento social durante a pandemia do coronavírus

## **2. “Amanhã tô ensinando” – O Grupo Miralra em experiências de ensino e aprendizagem**

O Grupo Miralra foi fundado em 1982 pela professora Lourdes Macena, é um programa de extensão do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará do campus Fortaleza (IFCE). Desde 82 o grupo atua com diversos alunos da própria instituição e da comunidade externa, assim além do ensino prático em danças e músicas tradicionais, o grupo favorece um encontro com a cultura popular agregando a vida dos integrantes.

Nas manifestações populares brasileiras o saber geralmente é repassado de forma oral, em qualquer hora ou lugar, ao dançar, cantar ou conversar com um brincante, seja ele Mestre ou um integrante já se aprende muito sobre a festa, sobre a vida do trabalho, sobre o dia a dia da comunidade ou sobre a geografia do lugar, os povos que influenciaram aquela manifestação, dentre tantas outras informações históricas, geográficas, sociais e políticas.

Dentro do universo das culturas populares, se aprende a dançar dançando, a tocar, tocando e assim o aprendizado vai sendo inteiramente ligado a viver, ou seja, à vivenciar, experimentar. Para os mestres, se aprende a ser o miolo do Boi, sendo. Vivendo aquela experiência como se fosse o bicho, daí a frase: “sendo como se fosse”, faz todo o sentido, como Lourdes Macena afirma: “Sendo como se fosse expressa a capacidade de improviso que se deve ter para representar, o mais perto firmemente possível, aquilo que se deseja. É como se faz de conta que é o que se sabe conhecido ou que se imagina que seja” (MACENA, 2014, p. 15).

O Miralra, reconhece a sabedoria dos brincantes não apenas com a beleza e o encantamento da brincadeira, mas também com os modos de ensinar. Por isso, utilizamos o aprender a fazer, fazendo como uma metodologia de ensino possível.

Com anos de experiência no ensino e aprendizagem de práticas culturais, o grupo nunca imaginou que tivesse que readequar suas atividades por conta de uma pandemia. Nesse período de agravante cenário mundial, nossa Instituição manteve suas atividades em caráter remoto.

O Grupo manteve suas atividades durante o ano de 2020 realizando uma série de *lives*, projeto intitulado “Miralra na rede e na cena”<sup>6</sup>. Com o recurso do vídeo ao vivo na plataforma Instagram, Circe Macena e Rony Marques iniciaram o projeto ensinando coreografias online na plataforma. As primeiras *lives* não ficaram salvas, pois o próprio Instagram ainda não possuía essa ferramenta, depois de um mês os vídeos começaram a ficar salvos no perfil. Além do ensino de coreografias, fazíamos *lives* dialogando com o público sobre assuntos diversos, aulas em formato de *lives* ministradas pelos professores Nonato Cordeiro e Lourdes Macena, além de apresentações poéticas e performativas.

No ano de 2021 estávamos cansados do formato e decidimos retomar os encontros apenas com o grupo. Para isso criamos uma sala na plataforma Meet para termos encontros uma vez por semana. Nessa época nossos integrantes acabaram arranjando todo tipo de trabalho, perdendo a disponibilidade nos dois dias semanais. Além disso nosso intuito era promover encontro, conhecimento e felicidade, não queríamos tornar a vida ainda mais sacrificante.

Durante esse período pudemos cuidar mais de perto dos estudos a respeito das práticas culturais brincantes, trouxemos outros parceiros para falarmos dos mais infinitos assuntos e uma das brincadeiras que tivemos a oportunidade de estudar bastante foi o Reisado de Congo.

Já prevendo um retorno presencial no ano de 2022, Lourdes Macena começou organizar projetos para esse ano, pois o grupo completaria 40 anos de existência. Retornamos aos ensaios em fevereiro de 2022 e organizamos uma apresentação que ocorreria no final do mês de março, em comemoração ao nosso

<sup>6</sup> Miralra na rede e na cena foi um projeto realizado pelo grupo no Instagram com uma série de *lives* as segundas e quartas-feiras às 19 horas. Você pode acessar pelo perfil @grupomiraira e pelo Canal do Youtube do grupo.

aniversário, no nosso Espaço Cultural Miralra, IFCE – campus Fortaleza.

Tivemos poucos ensaios para organizar tudo, além do material cênico possuíamos novos integrantes, principalmente no elenco da dança. Este tem sido o período na qual temos mais integrantes novos do que antigos, algo nunca vivenciado pelo grupo. Devido a isso tivemos um zelo maior no ensaio da coreografia e na fala sobre a brincadeira, porém tínhamos pouco tempo, então tudo foi vivido de forma muito intensiva.

Essa nova montagem do Reisado possui quase 20 minutos, então todos os ensaios foram voltados para o ensino da coreografia, que geralmente levam dois dias de encontro e em seguida ensaios voltados para limpar a coreografia e dar mais segurança aos brincantes.

Circe, diretora coreográfica afirma a importância em “ensaiar mas não deixar a apresentação enrijecida, mecânica. Pois se o Reisado é uma prática brincante, temos que permitir que nossos alunos possam compreender que nossa vivência passa pelo lugar do brincar, do improvisar. Então tem ensaio, tem coreografia alinhada, mas nada disso pode tirar a qualidade do brincar” [informação verbal]<sup>7</sup>

Para conhecer sobre o processo de ensino e aprendizagem do Reisado no Miralra, realizamos entrevistas com alguns integrantes, a fim de colher informações a partir de suas experiências na aprendizagem da coreografia. Como partilhamos no seguinte relato:

Foi muito bom! Desde que entrei venho tendo um outro olhar pela nossa cultura, ela é bem mais rica do que imaginei. Então pesquisei mais o que era o Reisado e o que ele significava ou homenageava. Encaixar os passos, personagens, músicas, pesquisas é bem melhor para entender [informação verbal]<sup>8</sup>.

Aqui destacamos o relato de uma integrante que está obtendo a primeira experiência artística através do grupo. Sua relação com conhecimento na área do patrimônio imaterial é bem pequena. Observa-se que essa é uma realidade atual no grupo, cujo integrantes possuem a primeira experiência tanto artística, como em danças tradicionais brasileiras. Logo, o primeiro contato com a brincadeira acontece por meio do corpo, na vivência da brincadeira.

<sup>7</sup> Entrevista realizada com a professora Circe Macena em 18 de julho de 2022 pelo aplicativo *WhatsApp*.

<sup>8</sup> Entrevista realizada com a brincante Sure Rocha Bezerra, de 14 anos, em 18 de julho de 2022 pelo aplicativo *WhatsApp*.

Percebemos esse processo de aprendizagem constante, a cada vez que se brinca, se conhece mais sobre seu próprio território. Por meio dessa experiência os integrantes têm contato com figurino, adereços e demais características do brinquedo, como outro entrevistado relata:

O meu processo de aprendizado do Reisado no Miralra foi, e está sendo, na verdade, porque continua sendo uma experiência riquíssima que ao longo desse semestre e desses seis meses a gente aprendeu algumas movimentações, aprendeu sobre os figurinos, aprendeu sobre a história e principalmente sobre o Reisado é que mais característico no Cariri, né? E foi um aprendizado muito bom, mas eu espero aprender mais ainda sobre sobre a história, sobre as movimentações, por que é uma dança muito bonita [Informação verbal]<sup>9</sup>.

Nós sempre incentivamos que os integrantes pesquisem e estudem as manifestações que dançam, para que assim possam dançar mais preenchidos de conhecimento da prática dançante e de seu território. Bem como insistimos que compreendam que esse aprendizado é constante, sempre estamos aprendendo e em momentos sempre estaremos ensinando. Visto que na chegada de um novo integrante, você já passa a compartilhar seu conhecimento e contribui com o aprendizado do outro. Como explica o terceiro aluno-brincante entrevistado:

Os integrantes que me ensinaram a dançar a primeira montagem de Reisado do grupo, [...] foram bastante pacientes ao ensinar os passos. Já na segunda montagem, para mim, o processo foi bem mais interessante, porque eu estava presente quando a coreógrafa Circe Macena criou a coreografia. Além disso, foi uma época em que os então integrantes do grupo estudaram vários passos isolados de alguns Reisados, estudaram a luta de espadas, estudaram diversas partes que compõem o Reisado isoladamente, e não só em uma coreografia. Eu amo a primeira montagem de Reisado do grupo, mas, quando eu cheguei, a coreografia já estava pronta. Já na segunda montagem, eu consegui participar da criação e do estudo que antecede essa criação. Em ambas, o processo de aprendizagem foi tranquilo, com muito estudo, prática, repetição e feedback. É interessante também perceber que os próprios integrantes do grupo me ensinaram a dançar Reisado. Não aprendi a dançar Reisado diretamente com a professora Lourdes Macena. Então, eles já aprenderam com as pesquisas e com os estudos dela e depois me ensinaram [informação verbal]<sup>10</sup>.

Esse relato explana bem o que buscamos refletir nesse artigo. O entrevistado, Rony Marques, que já possui 12 anos no grupo, então destacou suas duas experiências com as montagens distintas. Na primeira ele aprendeu com

<sup>9</sup> Entrevista realizada com o brincante Diógenes Almeida Queiroz Segundo, de 36 anos, em 18 de julho de 2022 pelo aplicativo *WhatsApp*.

<sup>10</sup> Entrevista realizada com o brincante Rony Cardoso Marques, de 28 anos, em 18 de julho de 2022 pelo aplicativo *WhatsApp*.



outros integrantes, que aprenderam com outros e com a professora Lourdes Macena, que assina a coreografia da primeira montagem.

Já para a segunda montagem, que ocorreu por volta do ano de 2019, antes de criar e decidir a coreografia, Circe buscou desenvolver uma espécie de oficinas, permitindo que os integrantes fizessem vivências em ritmos, passos, jogos de espadas, até decidir de fato o que seria coreografado. Quando a coreografia ficou pronta, os integrantes só precisaram encaixar todo o aprendizado anterior em uma certa sequência coreográfica.

Já nesse momento em 2022, os integrantes tiveram a experiência de aprender diretamente a coreografia, com o incentivo do estudo e pesquisa dessa manifestação, como sempre ocorre. Porém nesse ano Rony, já contribuiu com o ensino da coreografia para os novos integrantes, bem como ajudou com pequenas adaptações coreográficas que foram necessárias.

*“Chegou, tenho dito. Chegou Guerreiros de Santo Expedito”*

Após tantos ensaios é chegado o dia da apresentação. Quando toca essa canção, nossos alunos brincantes entram em cena, orgulhosos do aprendizado e felizes pela etapa vencida. Retornar aos palcos foi algo grandioso, mesmo com a apresentação em nossa sala de ensaio. O que para nós é muito simbólico, visto que a sala abriga o grupo desde o início da nossa história.

Nosso cortejo buscou tecer diálogos sobre o ensino e a aprendizagem baseado no universo educacional da cultura popular, cuja importância se estabelece pela experiência na prática artística em si. No caso do grupo, por meio da vivência na manifestação do Reisado de Congo Cearense, em um processo de ensino e aprendizagem entre docente brincantes e alunos brincantes que integram o grupo.

Por fim, nosso cortejo vai encerrando, mas seguiremos investigando sobre o Reisado Cearense em nosso projeto, buscando construir agora uma cartilha digital, que contribua com outras propostas de ensino e aprendizagem e para que possa servir de exemplo para outras brincadeiras.

*“Deu de madrugada, hora da nossa partida.  
Meu povo todo adeus por despedida.  
Adeus povo brasileiro dessa terra, nosso Reisado já vai se arretirando”*

## Referências

BARROSO, R. O. C. **Reis de Congo**. Fortaleza. Ministério da Cultura. 1996.

BARROSO, R. O. C. **Reisado**: Um Patrimônio da Humanidade. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.

BARROSO, R. O. C. **Teatro como Encantamento**: Bois e Reisados de Caretas. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.

MACENA, L. **Sendo como se fosse**: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor. 2014. 300f. Tese (Doutorado em Artes) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

NUNES, C. **O Reisado em Juazeiro do Norte-CE e os Conteúdos da História e Cultura Africana e Afrodescendente**: Uma Proposta para a Implementação da Lei Nº. 10.639/03. 2007. 157f. Dissertação (Mestrado em Educação Brasileira) Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2007.

## Entrevistas por ordem de entrada no texto:

BEZERRA, Sure Rocha. Entrevista de Circe Macena em 18/06/2022. Fortaleza. Arquivo de texto. Aplicativo Whatsapp.

SEGUNDO, Diógenes Almeida Queiroz. Entrevista de Circe Macena em 18/06/2022. Fortaleza. Arquivo de áudio. Aplicativo Whatsapp.

MARQUES, Rony Cardoso. Entrevista de Circe Macena em 18/06/2022. Fortaleza. Arquivo de texto. Aplicativo Whatsapp.

Circe Macena de Souza (IFCE)  
E-mail: circe.macena@ifce.edu.br  
Atriz, Dançarina e docente de Fortaleza, Ceará. Professora do curso de licenciatura em Teatro e dos cursos técnicos integrados do IFCE- campus Fortaleza. Pesquisadora do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ. Diretora Coreográfica do Grupo Miralra.

Bruno Victor Mariano Rodrigues (IFCE)  
E-mail: bruno.victor.mariano09@aluno.ifce.edu.br  
Discente no curso Técnico Integrado em Eletrotécnica pelo Instituto Federal do Ceará - Campus de Fortaleza, Bolsista do Programa de Iniciação Científica Junior (PIBIC-JR). Bolsista-Pesquisador do Grupo de Estudo em Cultura Folclórica Aplicada (IFCE/CNPQ)

## **Dança sem boacumba: macumbança em Centros de Socioeducação**

Igor Fagundes (UFRJ)  
Thaís Faustino de Souza (UFRJ)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este trabalho aborda o encontro de pesquisa de Igor Fagundes, docente dos cursos de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde coordena o projeto “Macumbança”, com Thaís Faustino de Souza, licencianda em Dança na UFRJ e bolsista do Programa de Iniciação Científica no projeto citado. Em 2017 e 2018 Thaís promoveu oficinas de dança no Centro de Socioeducação Professor Antônio Carlos Gomes da Costa (CENSE PACGC), unidade feminina na cidade do Rio de Janeiro, a fim de uma abordagem ampla e não excludente do que pode ser “dança”, atrelada a questões de raça e gênero. Para desafiar os padrões de dança eurocêntricos, convocaram-se Helenita Sá Earp (2019) e Patricia Stokoe (1978) como referências. Para discutir raça e gênero, a obra de Luana Génot (2018) e Grada Kilomba (2019). O público à margem da sociedade que o repreende apresentou à Thaís o neologismo “boacumba”, a contrapor a negativada palavra “macumba”, conforme o racismo vigente em nível também religioso. Em diálogo com Luiz Antonio Simas (2021), Igor Fagundes e Thaís Faustino desdobraram o termo *macumba* a partir do sentido originário da palavra em kicongo *ma-kumba*, apontando a demonização introjetada ao termo pelo processo de colonização. O artigo também aborda a *macumba* presente na dança do *funk*, capaz de transformar morte em vida e tristeza em alegria rara, transgredindo pelo encantamento o que é cotidianamente marginalizado, excluído, exterminado.

**Palavras-chave:** DANÇA. BOACUMBA. MACUMBA. CENTRO DE SOCIOEDUCAÇÃO.

**Keywords:** DANCE. BOACUMBA. MACUMBA. SOCIAL EDUCATION CENTRE.

### **1. O que pode ser dança?**

Este trabalho encruzilha duas ruas: em uma, Igor Fagundes, docente dos cursos de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde coordena o projeto “Macumbança”, em vigência desde o ano de 2020. Na outra, Thaís Faustino de Souza, concluinte de Licenciatura em Dança pela UFRJ, bolsista do Programa de Iniciação Científica no projeto citado. Em 2017 e 2018, Thaís promoveu oficinas de dança no Centro de Socioeducação Professor Antônio Carlos

Gomes da Costa<sup>1</sup> (CENSE PACGC), unidade feminina na cidade do Rio de Janeiro, a fim de uma abordagem ampla e não excludente do que pode ser “dança”, atrelada a questões de raça e gênero. Uma vez autor e coautora deste texto, Fagundes e Souza serão evocados aqui como Igor e Thaisa, respectivamente.

Thaisa é uma mulher negra que, durante a infância e adolescência, não frequentou regularmente espaços de ensino de dança. Embora recebesse elogios ao dançar entre amigos e familiares, no início do curso de Licenciatura em Dança Thaisa desvalidava a sua maneira de dançar, acreditando que a forma como dançava não apresentasse técnica. Conforme salienta Sílvia Geraldi, “não é incomum ouvirmos estudantes em formação e que começam a atuar profissionalmente (na dança) reclamarem do fato de não terem técnica” (GERALDI, 2007, p. 79). Quando se apresentava às pessoas como licencianda em Dança, quase sempre Thaisa era questionada sobre os estudos acerca do balé na faculdade e até mesmo tratada como bailarina. Nunca lhe perguntavam se estudava danças como a capoeira, o jongo, o coco, o carimbó, o samba, o forró, o maracatu, que são danças originadas no Brasil, mas sempre a dança originada na Europa. Thaisa também percebia que, de algum modo, a coreografia na dança (certo modo canônico de entender, colonial e ocidentalmente, o sentido de coreografia) era utilizada como uma ferramenta de hierarquização, de tal maneira que dissociar um termo do outro – “dança” de “coreografia” – tenha se tornado difícil. O fato de demorar a aprender coreografias reforçava, em Thaisa, a crença de que não possuía técnica e a constante requisição do balé pelos que a associavam a uma bailarina – pelo fato de estudar Dança – impunha a sua consciência qual técnica ela deveria aderir ao seu repertório corporal: uma técnica específica, criada e executada originariamente por corpos brancos. Após ingressar no curso de Licenciatura em Dança, Thaisa teve contato com estudos que ampliaram a sua compreensão acerca do dançar e passou a entender que “técnica é [...] qualquer mecanismo ou estratégia idealizada para o corpo atuar no mundo [...]” (ALMEIDA, 2006, p. 195) e que todos os movimentos aprendidos e produzidos pelos corpos se dão a partir de técnicas, estando a mesma presente em tudo o que se faz e, sendo assim, em tudo o que se dança. Thaisa também passou a entender, após um intenso processo de desconstrução, que o balé tido como referência de técnica a ser adquirida na dança

<sup>1</sup> Centros de Socioeducação são espaços que acolhem menores infratores para o cumprimento penas judiciais.

denuncia no Brasil traços marcantes do colonialismo que pauta e estrutura as relações sociais.

Após incorporar um novo entendimento do que pode ser dança, Thaisa Faustino começou a sentir o desejo de levar a públicos externos à faculdade de Dança experiências que também os fizessem perceber suas potências corporais, como também passassem a questionar exclusões e padronizações raciais. Como em Helenita Sá Earp, professora emérita pioneira da dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), “A dança é intrínseca a todos os corpos” (EARP, 2011, p. 1 apud EARP; MEYER, 2019, p. 143). E foi com este pensamento que Thaisa deu início ao seu ciclo de oficinas de dança.

## 2. Negra mulher

Thaisa Faustino de Souza – artisticamente Thaisa Faustino – é modelo e atriz. No ano de 2017, ingressou em uma agência chamada Grupo Palco dos Mil Sonhos – GPMS Models, grupo teatral, cultural e de moda, que projeta autoestima negra, cidadania e arte: “Com o intuito de subverter uma lógica racista na qual modelos e atores negros representam uma minoria, o GPMS Models tem em seu *casting* pessoas negras em quantidade significativa” (SOUZA, 2022a, p. 15). Esta agência realiza trabalhos no Centro de Atendimento Integrado (CAI-Belford Roxo) – uma unidade de Centro de Socioeducação masculina. Thaisa recebeu do diretor da agência um convite para dar oficinas no Centro de Socioeducação pelo projeto idealizado e dirigido por ele, Projeto Cidadania & Arte – Jovens Sem Rostos. Thaisa deu um total de três oficinas neste espaço. As oficinas no CAI-Belford Roxo foram muito bem recebidas pelos jovens, porém, os estudos acerca da questão racial culminaram na sua atuação em outro lugar. No horizonte da discussão racial, Génot insurge a seguir como referência:

O livro **SIM À IGUALDADE RACIAL: raça e mercado de trabalho** (2018) ressalta que “O termo raça [...] teria pelo menos dois sentidos analíticos: um relativo à biologia genética e outro relativo à sociologia, usado para explicar a sua implicação na estruturação das relações raciais [...]” (GÉNOT, 2018, p. 35 apud SOUZA, 2022a, p. 25).

Neste sentido, “o conceito de raça entre humanos existe apenas socialmente, sem qualquer respaldo científico que o assegure biologicamente” (SOUZA, 2022a, p. 25). Thaisa, desde criança, sentiu na pele as dores do racismo e,

somado ao fato de ser negra, também é mulher, por isso, se torna constante alvo do racismo e do machismo. Grada Kilomba, em **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano (2019), ressalta que “o impacto simultâneo da opressão ‘racial’ e de gênero leva a formas de racismo únicas que constituem experiências de mulheres negras e outras mulheres racializadas” (KILOMBA, 2019, p. 79). Ao considerar toda a sua vivência de mulher negra, sabendo do racismo estrutural, como aborda Silvio Almeida (2017), que inferioriza o fenótipo negro e a cultura de matriz afro, Thaisa criou o projeto *É uma questão de cor*. Um projeto de dança para o desenvolvimento da inteligência corporal através de jogos, com abordagens críticas acerca do racismo instituído no convívio social e debates a partir do resgate de memórias dos participantes (SOUZA, 2022a, p. 34). Thaisa sentiu a necessidade de levar o projeto a uma unidade de Centro de Socioeducação feminina, e assim o fez, levando-o ao CENSE PACGC.

### 3. Dança no CENSE PACGC

No CENSE PACGC, havia dois grupos de jovens, os que faziam parte da internação provisória – ou seja, os que ainda não haviam passado pelo julgamento e poderiam retornar a liberdade a qualquer momento – e os jovens da internação definitiva – ou seja, jovens que já tinham passado pelo julgamento e seguiam como internos em cumprimento penal. Assim que foi apresentada à unidade de socioeducação e ao quadro de atividades, Thaisa recebeu a informação de que trabalharia com o grupo de jovens da internação provisória. Naquele período, por já ter levado oficinas de dança a outros espaços, Thaisa não imaginava que as propostas a serem oferecidas pudessem ter número expressivo de rejeição. No entanto, descobriu que o estranhamento às suas propostas de dança seria uma constante que se manifestaria de formas diversas. Rodas de conversa que culminassem em verbos a serem dançados constituíram um método muito presente em suas propostas, utilizando-se de temas que abordavam questões de raça e gênero, com o intuito de desconstruir frases, expressões e comportamentos racistas e machistas. Porém, a proposta soava demasiada inovadora às participantes da oficina, ao ponto de muitos dos movimentos explorados não serem entendidos pelas mesmas como dança. A cada participante, era dada a liberdade de deixar emergir a sua própria movimentação, única, isenta de cópias e sem a necessidade de

repetições. Movimentos livres, sem a imposição de padrões que os classificassem como movimentos bonitos ou feios, como propõe Patricia Stokoe (1978). Mas a formatação do entendimento do que pode ser dança se manifestava constantemente na relação das jovens com as oficinas, o que levou Thaisa Faustino a repensar e a reformular as propostas de dança continuamente.

Thaisa entendia que o colonialismo estava presente na rejeição das jovens, contudo, ainda assim, buscava aderir às diferenciadas propostas métodos que melhor pudessem fazê-las assimilar aquelas oficinas como de dança, como coreografias criadas em conjunto, a serem executadas algumas vezes. À privação da liberdade daqueles corpos – em sua maioria, não brancos – no convívio social era somada à privação da liberdade na dança dos mesmos, ambas fruto do colonialismo eurocêntrico, que lhes impunha a reclusão – reflexo perene da desigualdade social, que tem como projeto a marginalização de corpos que, ao serem excluídos, são capturados pelo Estado e, ao tentarem subverter uma lógica de privação, são captados pela criminalidade, esta muitas vezes utilizada com tentativa de escape à fome e à carência de recursos sociais básicos. Ademais, o colonialismo impunha e impõe àqueles corpos a anulação dos próprios movimentos, invalidados como *não dança*, na medida em que o juízo se pauta por técnicas específicas de movimentações restritas a determinados corpos e que, desse modo, inferiorizam todos as demais à parte do código hegemônico de movimentação.

Thaisa aprendeu muito com o público de jovens a respeito de suas práticas e abordagens de dança. Na primeira oficina levada ao CENSE PACGC, levou uma proposta na qual convidava a quem estivesse presente a sentar-se em roda, tendo a oportunidade de todas as participantes se apresentarem. No seu momento de apresentação, Thaisa falou sobre o trabalho que gostaria de fazer naquele dia. Na apresentação das participantes, pediu que dissessem o nome e se mudariam algo em si para ficarem mais bonitas. Ao fazer esta pergunta, buscou um ensejo para falar acerca dos padrões de beleza impostos na sociedade, um padrão branco, eurocêntrico. Depois, pediu que as participantes mantivessem um breve silêncio, fechassem os olhos e concentrassem a atenção na respiração e, depois, nos batimentos cardíacos. Uma jovem perguntou-lhe se iria iniciar uma oração e Thaisa respondeu que não estava lá para isso. A pergunta da jovem, de maneira evidente, denunciava mais um traço do colonialismo, devido ao fato de fazer silêncio e fechar os olhos ter sido diretamente associado à maneira de se conectar ao

sagrado, possivelmente, o de cunho judaico-cristão<sup>2</sup>, embora aquela fosse uma oficina de dança. Ainda que aquele espaço fosse público, gerido por um Estado laico, as jovens recebiam, frequentemente, visitas de grupos pertencentes a igrejas protestantes, evangélicas. E evangélicas porque evangelizam, isto é, apregoam o evangelho como única possibilidade de “salvação”. Seja de “salvação” do vício das drogas, seja de “salvação” da criminalidade em geral, que, em sua maioria, é reflexo da própria colonização, outrora e a cada vez justificada pela pregação do cristianismo. A associação feita pela jovem, possivelmente, vinha imbricada com a fé colonizadora.

Grande parte das participantes não manifestou interesse na oficina e, por isso, decidiu parar de participar da atividade. Uma única participante permaneceu, manifestando movimentos que surgiram a partir do verbo “acabar”, derivado da roda de conversa do início do encontro e atribuído ao desejo que a jovem tinha de que o racismo acabasse. A maneira que estava a dançar atraiu a atenção de todas as pessoas presentes no espaço, inclusive de funcionários da limpeza. Ao perceber a atenção das jovens que haviam se colocado fora da oficina, Thaisa pediu que retornassem à atividade, porém, as respostas que recebeu foram: “Não sei fazer”; “É difícil”. Thaisa enfatizou que todo movimento pode ser aproveitado para a dança, sem julgamentos de bonito ou feio, mas, mesmo assim, não quiseram tentar. Em seguida, propôs uma conversa na qual todas as presentes dissessem o que gostavam de dançar. Todas foram unânimes ao mencionar o gênero *funk*.

Durante a oficina, Thaisa colocou algumas músicas de sua *playlist*, com ritmos variados, e as participantes não gostaram. Uma das músicas que Thaisa colocou foi *Menina Pretinha*, da Mc Soffia (2016). As participantes estranharam o ritmo e disseram que aquela música era macumba. Thaisa aproveitou esse comentário para conversar sobre o que seria macumba. A mesma pessoa que havia feito o comentário disse que macumba é um instrumento. Outra participante disse que se macumba fosse boa não seria macumba, seria “*boacumba*”.

#### 4. Macumba ou *boacumba*?

O público à margem da sociedade que o reprende apresentou à Thaisa o neologismo “*boacumba*”, a contrapor a negativa palavra “macumba”, conforme o

<sup>2</sup> Conjunto de crenças herdadas do judaísmo e cristianismo.



racismo vigente em nível também religioso. Quando a sociedade de matriz colonial repreende, ela repreende em nome de Jesus: estar “repreendido” implica o acometido pelo demoníaco, pelo mal: pela má cumba! É neste sentido que a experiência de Thaisa se articula ao projeto de pesquisa *Macumbança*, de Igor Fagundes, o qual rasura justamente “macumba” e “dança” segundo uma possibilidade etimológica da palavra proveniente do idioma kicongo “cumba” (*kumba*), ora entendido como um ser encantado pela energia vital e criativa de um sagrado cheio de corpo. Nessa corporeidade concebido como sacralidade do e no profano, não há má cumba, não há um ser encantado cujo corpo possa ser lido como desencantado, isto é, não vitalizado, não divinizado. Não há, aí, nenhum corpo mau *kumba*! Tal poetização do corpo como divinação diz *kumba* (FAGUNDES, 2020). Em *ma-kumba*, *ma-* responde pelo plural dos corpos encantados, poeticamente manifestados em e como dança. No Centro de Socioeducação, as oficinas de Thaisa buscavam, portanto, *ma-kumba*. Nas macumbas brasileiras, ganham vez e voz os marginalizados e exterminados pela colonização, aqui entendida como fenômeno atual, de longa duração. Não apenas dançam, nos terreiros, deuses de matriz africana, mas os próprios africanos, indígenas e seus descendentes outrora e ainda agora sub-humanizados, desumanizados, pelo branco colonizador. Ganham vez e voz pretos velhos, como ainda hoje são alvos de racismo, apagamento, pretos novos (FAGUNDES, 2020): “malandros”, “pivetes” e demais tidos como “vagabundos”. Ganham vez e voz “pombagiras”: mulheres senhoras de seu corpo, afrontosas do machismo. Pretas jovens se *pombagiram* e quando, por exemplos, nas oficinas propostas resistem ao desencanto da margem sem dança, sem macumba, sem macumbança no Centro de Socioeducação. A estranheza repulsiva desses corpos revela, a um só tempo, a estranheza repulsiva com que o termo “macumba” ocupa o imaginário colonizado. Igor destaca Luiz Antonio Simas (2021), para quem a exclusão social é projeto de Estado, investido por estratégias fundadas na experiência da escravidão. A dominação do outro se articula mediante o corpo amansado pela catequese, pelo trabalho bruto, pela chibata, pelo confinamento em espaços precários (dos porões de navios negreiros, passando pelas senzalas, até chegar às cadeias, até chega a Centros de Socioeducação). O fim da escravidão exigiu novos confinamentos (em favelas, subúrbios, vagões de ônibus, trens lotados, penitenciárias). O desencantamento dos corpos se vincula ao projeto de desqualificação de camadas subalternas como

agentes de invenção de modos de vida. Se inicialmente foram criminalizadas as macumbas, a descriminalização não eliminou a repressão, já que apenas o isento de cultura preta, popular (a ciência, o cristianismo, a economia de mercado, a inclusão pelo consumo de bens etc.) garante cidadania aos corpos, ainda que precariamente e como subalternos.

Nome para toda herança negra (“sem luz”), “macumba” ultrapassa cultos religiosos e acolhe, depreciativamente, toda sabedoria de festa como fresta: toda a macumbança (FAGUNDES, 2020) de carnavais, cordões, blocos, bailes-charme, bailes-*funk*. Consistindo na produção de vida no precário, na medida em que revira morte no instante da alegria rara, ainda que provisória, a festa traz algum protagonismo para cidadanias negadas. É nela que o corpo se terreiriza, dança a fresta, mas não porque a vida se encontra isenta de traumas, lutos, mas pela razão inversa: porque há luto e luta, é preciso festa. De acordo com Simas (2021), o colonialismo gera sobras viventes, gentes descartáveis que não se enquadram na lógica hipermercantilizada e normativa do sistema. Algumas sobras viventes conseguem virar sobreviventes. Outras, nem isso. Os sobreviventes podem se tornar supraviventes – os capazes de driblar a condição de exclusão (de sobras viventes), deixar de ser só reativos ao outro (como sobreviventes) e ir além, inventando a vida como potência (supraviventes). É na supravivência (ou como nomeia Igor, é na macumbança) que o negro feminino se pombagira, adaptando-se aos espaços do precário, e subvertendo esses mesmos espaços ao praticá-los como terreiros de saberes dançados. E é como deflagração e disseminação de uma terreirização dos corpos que o *funk* passa, aqui, agora, a ser lido, tanto nas favelas e subúrbios quanto em um Centro de Socioeducação.

## 5. *Funk* como macumbança

O *funk* é um gênero musical originado nos Estados Unidos na década de 1960, tendo precursores negros. Por sua vez, o *funk* carioca – gênero musical muito solicitado pelas jovens do CENSE PACGC – surgiu nas periferias da cidade do Rio de Janeiro a partir da influência dos gêneros, também estadunidenses, *Funk Melody* e *Miami Bass*. Da década de 1980 até os dias atuais os bailes *funks* sofrem estigmas e preconceitos, como também atraem público majoritariamente não branco, periférico e estigmatizado (SOUZA, 2022b). A potência que o *funk* tem de

contagiar alegremente a todos os que o escutam e dançam é um ato transgressor, subversivo, diante das mazelas que assolam grupos de indivíduos marginalizados, podendo este ato ser associado, na macumbança proposta por Igor, a quatro das dezesseis qualidades do *òrìṣà Èṣù*<sup>3</sup>, presente em cultos de matriz africana, como candomblés, umbandas, quimbandas – cultos popularmente fundidos em um único-múltiplo termo: macumba! *Èṣù Bára* é a qualidade de *Èṣù* que corresponde ao senhor do corpo. É no corpo que se manifesta o movimento das danças, os movimentos que retratam momentos de lazer, distração, partilha e integração: recreação como recriação de vida, sobretudo no instante iminente e eminente da morte. Esta capacidade de transformação pode ser associada à qualidade *Èṣù Elegbára*, o senhor do poder mágico. A magia de *Elegbára* é a capacidade de transformar a política de abandono e morte, direcionada a corpos não brancos, periféricos, desassistidos, à margem, em vida e em centro de atenção. Com o *funk*, a magia acontece na resistência dos corpos a conflitos que, no cotidiano, assolam a existência de pessoas marginalizadas. Como tal, esta resistência se faz, em resiliência macumbante, re-existência. *Èṣù Odàrà*, senhor da alegria rara, advém no baile, como baile: na festa e como a festa. Ao som do tamborzão, corpos são enfeitados, dançam o prazer de estar na festa como lugar de conexão, coletivização, resgate de laços comunitários, de maneira que a alegria transfigure o desenfreado imperativo da morte. Diante disso, a potência de engolir a escassez, a falta, a miséria, a desconexão e desligamento dos corpos e, após regurgitação político-poética, cuspir de volta uma improvável fartura, multidão, reunião, reconexão, religação de corpos sob um excesso de euforia, dança, vida, encontra *Èṣù Enú Gbárijó*, que é a boca coletiva dos *òrìṣàs*. *Èṣù Enú Gbárijó* é engolir, regurgitar, digerir e devolver de modo transformado. *Èṣù Enú Gbárijó* é a coletiva boca que tudo come e, a um só tempo, a boca de que tudo dá.

Note-se, enfim, que *Bára*, *Elegbára*, *Odàrà* e *Enúgbàrijó* são qualidades de *Èṣù*, são forças que reiteram *Èṣú*, um deus não branco, um orixá de matriz africana, iorubá, certamente o signo maior da demonização das macumbas pelo colonialismo, seja na África, seja no Brasil, mas aqui, ao revés, signo maior, matriz e motriz da divinização (encantamento) dos corpos enquanto macumbança. Sem *Èṣú*, nenhum sagrado ganha corpo, palavra, dança, linguagem. *Èṣú* é justamente orixá da

<sup>3</sup> As qualidades de um *òrìṣà* são como características que o mesmo possui.

linguagem, da incorporação, do diálogo, da comunicação, da encruzilhada. A macumbança de Igor se ocupa desta encruzilhada entre cultura letrada e cultura popular; saberes acadêmicos e sabenças da rua; ciências e artes, ciências e religiosidades; religiosidades e artes. Se a academia precisa sair à rua para dar escuta e voz ao que historicamente desprestigia e cala e, na recíproca, se cabe deixar a rua enquanto rua entrar na academia, desfazendo binarismos de centro e margem, também convém a qualquer espaço isolado e isolador, cerceado e cerceador – tal como o de um centro de socioeducação, presídio, cadeia e demais modos de prisão – a experimentação socioeducativa do transe e trânsito – ir e vir da rua ao corpo, ir e vir do corpo à rua, sabendo-se que “rua” aí responde não só a um espaço geográfico, extensivo, a um território definido, mas, sim, a um espaço poético, intensivo, a um terreiro aberto, investido de possibilidade, isto é, efetiva chance de transformação om vista à liberdade.

Embora não seja Thaisa nascida, como Igor, na cidade do Rio de Janeiro; embora tenha vivido Thaisa a maior parte de sua vida em Queimados, na baixada fluminense, ela cresceu ouvindo e dançando o *funk* carioca, que se expandiu por todo o estado, sendo até hoje admiradora deste gênero. Thaisa compreende que a alegria é a potência macumbante que também a afeta quando ouve e dança o *funk*, e talvez seja essa mesma alegria que contagia até os que desdenham do gênero periférico, quando se encontram em festas e quaisquer outros ambientes que o tocam e/ou sejam por ele trocados. Pela coletiva boca de Exu, o *funk* estadunidense se transforma em brasileiro e, ainda mais, carioca. *Enú Gbáríjo* transforma a dor da exclusão diária em *Odàrà*, no rebolado e passinho do *funk*.

Embora, inicialmente, rejeitado, era o tambor macumbante do *funk* que atraía e encantava – transformava e, de algum modo, liberava e libertava – as jovens do Centro de Socioeducação: meras sobreviventes de um sistema, meras sobras viventes, estas jovens eram, de certa maneira, chamadas a oficinais-rituais – performances, performatividades – de supravivência, encontrando maneiras próprias e as mais improváveis de dançar, isto é, as mais improváveis chances de viver e efetivamente *ser*, transgredindo a ordem branca de movimentação em suas várias dimensões de isolamento, encarceramento exclusão. Na macumbança do *funk*, as jovens encontravam *Odàrà* e, mesmo que inconscientemente, cultuavam e sacralizavam o que outrora era – e ainda é – considerado demoníaco. No coletivo (ma-) dos corpos encantados (-*kumba*), ou seja, na macumba, as jovens respondiam

com dança aos estigmas impostos pelo branco colonizador e, ainda que os mesmos estigmas fossem refletidos em seus discursos, a *boacumba* se fazia inexistente na exaltação da cultura vinda de corpos não brancos, marginalizados e sub-representados.

## Referências

ALMEIDA, M. V. M. **A selvagem dança do corpo**. Campinas, 2006. 271 f. Dissertação (Doutorado em Educação Física) Pós Graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ALMEIDA, S. **O que é racismo estrutural?** 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PD4Ew5DIGrU>. Acesso em: 07 set. 2022.

EARP, A. C. S.; MEYER, A.; VIEYRA, A. (Ed.). **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2019.

FAGUNDES, I. **Macumbança**. Guaratinguetá (SP): Penalux, 2020.

GÉNOT, L. **Sim à igualdade racial: raça e mercado de trabalho**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

GERALDI, S. Representações sobre técnicas para dançar. **Húmus**, Caxias do Sul, p. 77- 87, 2007.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MANUELA, M. **Qualidades do Orixá Exu**. 2008. Disponível em: <https://ocandomble.com/2008/09/02/qualidades-de-exu/>. Acesso em: 07 set. 2022.

SIMAS, L. A. **Pelintras e padilhas: a dança dos corpos encantados**. Folha de São Paulo, 2021. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhasdanca-dos-corpos-encantados/>. Acesso em: 07 set. 2022.

SOFFIA, MC. **Menina Pretinha**. 2016. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/mc-soffia/menina-pretinha/>. Acesso em: 07 set. 2022.

SOUZA, T. F. **Dança em Centros de Socioeducação e escolas: questões raciais na potência do mover**. Rio de Janeiro, 2022a. Monografia (coordenação de Licenciatura em Dança) Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

SOUZA, T. F. **Funk carioca: a macumbança dos bailes**. 2022b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xkxCfc1qE7Y>. Acesso em: 07 set. 2022.

STOKOE, P. **Expressão Corporal**: guia didático para o professor. Tradução Mabel Botelli. Argentina: Editorial Ricordi, 1978.

Igor Fagundes (UFRJ)

E-mail: [igortsfagundes@gmail.com](mailto:igortsfagundes@gmail.com)

Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança e das graduações em Dança da UFRJ. Doutor em Poética (UFRJ) e Coordenador do Projeto “Macumbança”.

Thaís Faustino de Souza (UFRJ)

E-mail: [thaisfaustino92@gmail.com](mailto:thaisfaustino92@gmail.com)

Licencianda em Dança pela UFRJ e Bolsista do Programa de Iniciação Científica da UFRJ no Projeto “Macumbança”.

1992

## Exú e a Encruzilhada como prática de pesquisa em dança junto aos terreiros de Matriz Africana

Ivy Marins Brum Viana de Souza (UFRJ)

Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

Comitê temático Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este artigo traz um diálogo entre a Pedagogia das Encruzilhadas (RUFINO, 2019), a ideia do Pesquisador Cambono apontado por Simas e Rufino (2018), e a forma de pesquisa denominada “Ser Afetado” (FAVRET-SAADA, 2005) para compor reflexões sobre metodologia de pesquisa em dança junto aos Terreiros de Matrizes Africanas, como um contragolpe as metodologias coloniais e possibilidade integrada de pesquisa prática-teórica, comprometido com o fazer social, ético e político ao quais estes territórios estão envolvidos. A Pedagogia das Encruzilhadas é apontada por Rufino (2018) como um projeto de educação poético, político e ético tendo Exú como seu fundamento, sendo apresentado como força motriz, de princípio, invenção e impressibilidade. Para isso o autor faz importantes considerações para se pensar a encruzilhada de Exú como campo de pesquisa.

**Palavras-chave:** METODOLOGIA EM DANÇA. TERREIROS DE MATRIZ AFRICANA. EXÚ. ENCRUZILHADA

**Abstract:** This article brings a dialogue between the Pedagogy of Crossroads (RUFINO, 2019), the idea of the Cambono Researcher pointed out by Simas and Rufino (2018), and the form of research called “Being Affected” (FAVRET-SAADA, 2005) to compose reflections on dance research methodology with the Terreiros de Matriz Africanas, as a counter-coup to colonial methodologies and an integrated possibility of practical-theoretical research, committed to the social, ethical and political action to which these territories are involved. The Pedagogy of the Crossroads is pointed out by Rufino (2018) as a poetic, political and ethical education project having Exú as its foundation, being presented as a driving force, of principle, invention and impressibility. For this, the author makes important considerations to think about the crossroads of Exú as a field of research.

**Keywords:** DANCE METHODOLOGY. TERREIROS OF AFRICAN ORIGIN. EXU CROSSROADS

### 1. Introdução

Propomos um diálogo entre a Pedagogia das Encruzilhadas (RUFINO, 2019), a ideia do Pesquisador Cambono apontada por Simas e Rufino (2018), no livro Fogo no Mato - A Ciências Encantada das Macumbas e a forma de pesquisa denominada “Ser Afetado” (FAVRET-SAADA, 2005) para compor uma metodologia

de pesquisa em dança junto aos Terreiros de Matrizes Africanas, como um contragolpe as metodologias coloniais e possibilidade integrada de pesquisa prática-teórica, assim como já é feito dentro dos Terreiros.

A Pedagogia das Encruzilhadas é apontada por Rufino (2018) como um projeto de educação poético, político e ético tendo Exú como seu fundamento. Na Pedagogia da Encruzilhada Exú é apresentado como força motriz, de princípio, invenção e impressibilidade. O autor faz alguns apontamentos importantes de compreender para se pensar a encruzilhada de Exú como campo de pesquisa:

A encruzilhada não é mera metáfora ou alegoria, nem tão pouco pode ser reduzida a uma espécie de fetichismo próprio do racismo e de mentalidades assombradas por um fantasma cartesiano. A encruzilhada é a boca do mundo, é tecnologias e poéticas de espantar a escassez abrindo caminhos (RUFINO, 2019, p. 5).

Enquanto candomblecistas, compreendemos a encruzilhada como campo de possibilidade e interação aberta para a descoberta, Rufino (2018) afirma a necessidade de se desapegar do conceito cartesiano da encruzilhada, e incorporar uma perspectiva baseada em Exú fundamentado nas sabedorias de Terreiro. Como possibilidade de pensar uma metodologia de Pesquisa prático-teórica em dança, trazemos para o diálogo o conceito do Pesquisador Cambono (SIMAS; RUFINO, 2019), em que os autores apresentam a importância de o pesquisador assumir a postura do cambono. Nos terreiros o cambono é o papel de quem auxilia em todas as funções que forem necessárias e que lhe seja permitido fazer.

Ao encontro do que Simas e Rufino (2018) propõem a respeito do Pesquisador Cambono e na Pedagogia das Encruzilhadas (RUFINO, 2019), sobre se afetar pelo processo na encruzilhada de saberes, para somar ao diálogo temos as contribuições de Jeanne Favret-Saada (2005) a respeito do que ela apresenta como uma proposta de metodologia de pesquisa em que ser afetado está embrincado com o processo de investigação.

Estes são caminhos ao qual estamos discutindo como possibilidade de orientação metodológica para uma ação em campo, em busca de uma investigação em dança teorizada e teorizada dançada, que esteja comprometida com os fazeres políticos e sociais dos terreiros e aberta aos encontros, dúvidas e mudanças de caminhos. Uma metodologia que permita traçar caminhos como Exú, que engole algo para cuspir transformado, matando o pássaro ontem com a pedra que só atirou



hoje.

## 2. O Terreiro: As macumbas e as sabedorias de Encante

O processo ao qual se deu a formação dos terreiros no Brasil configura uma importante estratégia de resistência e reinvenção da vida a partir da maior migração forçada da história. O tráfico transatlântico de negros, que aqui foram escravizados, se apoiou na lógica cristã de que os sujeitos não-brancos não possuíam alma e por isso podiam ser destituídos de qualquer aproximação da condição de humanos. Afastados de seus territórios, famílias e crenças, foram também condenados à impossibilidade de manutenção da sua cultura em território brasileiro.

O processo de escravização no Brasil tentou destituir os povos afro-pindorâmicos de suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo puro monoteísta (BISPO, 2015, p. 37).

São nessas condições que os terreiros começam a surgir e se estruturar no Brasil, como uma estratégia de sobrevivência física e subjetiva desses sujeitos. Os terreiros foram, e são até hoje, uma possibilidade de reestruturação de laços familiares, territoriais e culturais.

A esse pensamento se deveram a recriação e a preservação de uma forma social caracterizada por organizações litúrgicas (egbé) ou comunidades-terreiros, que se armaram como polos de irradiação de um complexo sistema simbólico, continuador de uma tradição de culto a divindades ou princípios cosmológicos (orixás) e ancestrais ilustres (egun) (SODRÉ, 2017, p. 104).

Por muitos anos, mesmo após o período ao qual a escravidão foi legalizada, as práticas de terreiro eram condenadas e proibidas. Até agosto de 2020, o maior acervo de peças da cultura afro-brasileira estava sob a tutela da Secretaria de Polícia Civil do Rio de Janeiro. Esse acervo foi recolhido através da perseguição que se realizava no século XX de criminalização das práticas de terreiro. Além disso, é importante ressaltar que, mesmo após o período abolicionista, diversas eram as formas de segregação das populações não-brancas. Sem direito de acesso a saúde e nem a educação formal oferecida pelo país. Assim, os terreiros eram também locais de cuidado para saúde, para educação, e para a continuidade de saberes

culturais que foram preservados e mantidos vivos, para que hoje tenhamos conhecimento. “É na emergência por outros saberes, lançados como possibilidade de encantamento do mundo, que firmamos os pontos entoados em nossos terreiros/mundo” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 46).

Não é de se espantar que toda perspectiva encantada trazida pelos terreiros tenham sido (e ainda são) demonizadas e atribuídas conceitos que nunca estiveram dentro da lógica dos terreiros. Entre tantas palavras e práticas distorcidas e condenadas pela visão europeia-branca-cristã está a palavra macumba, sendo o macumbeiro aquele que pratica a macumba. Diversos significados foram atribuídos ao longo da história. Simas e Rufino (2018, p. 07) dizem que “a expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). *Kumba* também designa os encantadores das palavras, poetas.” E é a partir dessa perspectiva que nos assentamos aqui. Entendendo então por macumbeiro aquele que pratica e compartilha do encantamento, que vive a partir da palavra cantada, dançada, tocada, vivida e alimentada na corporificação dos saberes.

Macumbeiro: a definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiados e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundante de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 7).

As macumbas se assentam como práticas de sabedorias, “[...] como um complexo de saberes que forjam epistemologias próprias, cosmopolitas e pluriversais” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 27). O corpo macumbeiro é o corpo encantado, “o corpo como um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa), igualmente feito de minerais, líquidos, vegetais e proteínas, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de tomada de posse da pessoa” (SODRÉ, 2017, p. 151). “A complexa trama de práticas de saber que compõe a málgama macumba é fundamentada nas circulações de experiências que forjam uma espécie de gramática própria” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 26).

Eis a encruzilhada transatlântica e os corpos pretos como os primeiros terreiros inventados nas experiências de trânsito contínuo. Suporte de memórias e sabedorias que em diáspora inventaram outros saberes, mundos, cotidianos, territórios e possibilidades de sobrevivência em forma de potência de vida: terreiros (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 47).

### 3. Exú e a Encruzilhada

Como nos diz Simas e Rufino (2018, p. 20) “a experiência da escolarização no Brasil é fundamentada pelo colonialismo europeu-ocidental e pelas políticas de expansão e conversão da fé cristã”. As culturas ocidentais colonizadoras forjam a verdade e caminham em direção a ela na tentativa de anulação do outro. Nessa perspectiva Simas e Rufino (2018) também apontam que:

A presença dos encantos nas bandas de cá do Atlântico dimensionam a não redenção do projeto colonial. O dono da rua, morador da encruzilhada, manteve a dinamização das invenções da vida nas esquinas da modernidade. Se o cristianismo edificou a cruz como égide de seu projeto de dominação, aqui nós reinventamos o mundo transformando a cruz em encruzilhada e praticando-a como campo de possibilidade (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 20).

Através de uma perspectiva do cruze buscamos um fazer em dança que se realiza no encontro das dinâmicas corporais, nas variações. Exu: elemento constitutivo, [...] o elemento dinâmico, [...] de tudo o que existe (SANTOS, 2012, p. 140). Exú move e conduz toda a relação dinâmica. Toda possibilidade de variação conduzida, é por Exú que aparece e se mostra, pois Exú é a possibilidade de mover nas variantes dos elementos e das forças dinâmicas. Santos (2012) nos diz que:

[...] cada òrisà possui seu Èsù, com o qual ele constitui uma unidade. Na realidade, é o elemento Èsù de cada um deles que executa suas funções. No ‘terreiro’, cada òrisà é acompanhado de seu Èsù particular (SANTOS, 2012, p. 141).

Assim, cada corpo possui também o seu Exú. Exú é o princípio de individualização e multiplicidade. Que escapa a cada tentativa de rotulação, que aparece em cada corpo, mas se desdobra e multiplica-se, deixando ver infinitas outras possibilidades. Ao comunicador que as palavras não dão conta. Exu é o Orixá que traz o conceito lorubá do movimento das massas e de cada corpo material. “Èsù não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio” (SANTOS, 2012, p. 141).

Exú aparece no eixo e na periferia como toda possibilidade de mover. Todo caminho percorrido, no entre do percurso está Exú, no início e no fim. No encontro de cada caminho cruzado está Exú nas suas múltiplas variantes. Exú esta em cada encontro, em cada corpo, em cada entrada, em todas as possibilidades. Em cada nova descoberta, em tudo que aparece e vem a ser. Em todo encontro de

forças mostra-se Exú antes, possibilitando aparecer. Nas encruzilhadas esta o encontro de forças, surgindo infinitas possibilidades de mover. Multiplicado ao infinito como Exú, são as possibilidades qualitativas de combinação de força/energia empregada ao movimento e relação de abandono ou resistência à gravidade. Em cada encontro de possibilidades, na multiplicidade de qualidades de movimento, está Exú. Exú está associado ao movimento espiralado, como nos diz Santos (2012):

Uma análise da imagem Òkòtò com que Èsù está associado é essencial... O Òkòtò é uma espécie de caracol e aparece nos motivos das esculturas e como emblema entre os que fazem parte do culto de Èsù. Ele consiste em uma concha cônica cuja base é aberta, utilizado como um pião. O Òkòtò representa a história ossificada do desenvolvimento do caracol e reflete a regra segundo a qual se deu o processo de crescimento; um crescimento constante e proporcional, uma continuidade evolutiva de ritmo regular. O Òkòtò simboliza um processo de crescimento. O Òkòtò é o pião que apoiado na ponta do cone – um só pé, um único apoio – rola “espiraladamente” abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numacircunferência aberta para o infinito (SANTOS, 2012, p. 143).

Em busca de uma investigação em dança comprometida com os fazeres políticos e sociais dos terreiros e aberta aos encontros, dúvidas e mudanças de caminhos, acreditamos em um fazer que permita traçar caminhos como Exú, engolindo dos golpes colonialistas para cuspir transformação. Que permita aproximar das sabedorias de encantamento das macumbas nas práticas acadêmicas em dança.

Aqui saímos em dupla para o ganho. Se for para vestir carapuças, que façamos como Exú, com uma banda em cada tom. Para quem nos observa, basta desatar o verso e brigar por uma verdade que não almejamos. Se nessa gira baixam intelectualidades, a que nos pega é a da encruza, a de um dizer com vários entenderes. Para quem cospe marafo na encruza não há universalismo que se sustente, qualquer pretensão é desmantelada na primeira vibração do transe. Para quem versa em mais de uma gramática só se contitui saber no cruzo, e a catequese epistemológica do Ocidente europeu já não mais assombra, porquê nós cumprimos o rito, praticamos o ebó (SIMAS; RUFINO, p. 15).

A Pedagogia das Encruzilhadas é apontada por Rufino (2018) como um projeto de educação poético, político e ético tendo Exú como seu fundamento e aponta que:

Na relação com o empreendimento colonial, seja nas Américas ou em África, Exú é lançado a inúmeras violências, formas de regulação, castração e desencante. É em meio às suas travessias, cruzos e reinvenções que ele se destaca como potência que se reinventa a partir dos cacos

despedaçados. Senhor das gingas, dribles e esquivas, absorve os golpes sofridos e os refaz como acúmulo de força vital, engole tudo que há e vomita de maneira transformada (RUFINO, 2019, p. 77).

Exú é força motriz, de princípio, invenção e impressibilidade. Por isso, trazemos o traçado da encruzilhada de Exú como prática de pesquisa. “Haveremos de nos inspirar em Exu para praticarmos estripulias nos conhecimentos, na vida e na arte” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 23). “A encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação” (MARTINS, 2003, p. 70).

A perspectiva do cruzo parte da implicação de que não há como pensar as produções de saber presentes em determinadas práticas culturais sem que nos afetemos e nos alteremos por aquilo que é próprio delas. O cruzo como exercício de rasura e encante conceitual postula-se como parte do caráter teórico-metodológico assente na epistemologia das macumbas. A perspectiva do cruzo na produção de conhecimento configura-se como uma resposta responsável, orientada pelo reconhecimento de que nos formamos, sempre, a partir da relação e do acabamento que nos é dado pelos outros (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 33).

Assim, nos apoiamos em uma prática de pesquisa em dança em que Exú está no eixo da prática, tendo a sua encruzilhada como abertura de encontros e possibilidades. Pois “a encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que nossas vidas nós mesmos encantamos” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 23).

#### 4. A Pesquisa como Ato de Cambonagem

Tendo a epistemologia das macumbas como uma ciência e tecnologia encantada, uma sabedoria que canta, dança, batuca, dar de comer e encanta cada corpo. Os autores Simas e Rufino (2018) trazem a ideia do pesquisador cambono como uma atitude de quem pesquisa. Nessa perspectiva os autores nos propõem a prática do pesquisador como cambono, sendo fiel a dúvida, ao imprevisto, ao improvisado e a abertura de novos caminhos. “Sentir, fazer e pensar nas sabedorias das macumbas brasileiras nos exige o exercício da dobra” (SIMAS; RUFINO, 2018). “Confrontar as dicotomias produzidas nas tradições de pensamento que não reconhecem as noções de teoria e prática como parte de um único fazer é uma das implicações fundamentais do que aqui propomos” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 26).

É nessa perspectiva que abordamos a ideia do Pesquisador Cambono (SIMAS; RUFINO, 2018), como contribuição para uma possibilidade do fazer em dança alinhado com interesses e formas de existir dos terreiros. Entendemos a prática como teoria e a teoria como prática. Em que prática e teoria são relações interdependentes, até porque, para as macumbas brasileiras, a teoria não está distante do corpo, a teoria mora na prática e vice-versa. Não tem como haver um sem haver outro. O corpo é o fenômeno da sabedoria movimentada. A experiência é o centro do saber-fazer.

A busca, neste caso, é pela mobilidade constante. Os caminhos, ao invés de apresentados como lineares, devem ser codificados em encruzilhadas. É nesse sentido que a partir dos saberes assentados nas epistemologias das macumbas destacamos o ato de se fazer pesquisa como prática de quem cambona. Em outras palavras, destacamos as possibilidades das práticas de rodopio, cruze e encanto a partir da atitude do pesquisador cambono (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 36).

Tendo como atitude de pesquisa o movimento para gerar conhecimento em encantamento de pesquisa, apresento o que Simas e Rufino (2018, p. 37) discorrem sobre o que é, no terreiro, as atitudes de cambonagem:

O direcionamento da questão não se esgota em uma única resposta. O fazer, assim como as compreensões possíveis acerca do fazer, é inacabado. Por mais que encontremos alguns registros que tentem diagramar as práticas de cambonagem, sabemos que nos cotidianos dos terreiros ela é um fazer aberto. Assim, o cambono é uma espécie de auxiliar de pai de santo e das próprias entidades que, ao mesmo tempo, atua como um 'faz tudo' no terreiro: ele varre o salão, acende o chachimbo da vovó, sustenta o verso nos corredos, organiza a assistência, auxilia os consulentes, despacha a entrada, opera como tradutor nas consultas, registra o receituário, toma bronca e é orientado. Sem delongas, o cambono firma o ponto e segura a pomba em um terreiro (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 37).

Desta forma, a atitude de cambonagem é o centro para uma pesquisa feita na encruzilhada de Exú. Aberta aos encontros, buscando “[...] um saber cismado, aquele que é aliado da dúvida” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 40). Em um saber aliado com o fazer, onde “o conhecimento é compreendido não como acúmulo de informação, mas como experiência” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 38). “Na lógica do pesquisador cambono é prudente que se recuse qualquer condição de conhecimento prévio que venha afetar os princípios que inferem mobilidade nas dinâmicas do saber” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 38).

## 5. Deixar afetar

Ao encontro do que Simas e Rufino (2018) propõem a respeito da atitude do Pesquisador Cambono, sobre se afetar pelo processo na encruzilhada de saberes, trazemos para o diálogo as contribuições de Jeanne Favret-Saada a respeito do que ela apresenta como uma proposta de metodologia de pesquisa em que ser afetado está embrincado com o processo de investigação.

Favret-Saada (2005) é uma antropóloga etnográfica que ao realizar uma pesquisa sobre a feitiçaria em uma localidade camponesa na França se depara com a afetação como necessidade para sua prática de pesquisa. A autora relata diversos caminhos que fizeram questionar seus métodos de pesquisa enquanto etnógrafa em um campo de investigação ao qual buscava contribuir para localidade. Nesse percurso ela apresenta o caminho que trilhou se deixando ser afetada pelo campo de pesquisa como prática metodologia. A autora aponta a necessidade de aceitar participar e interagir com o meio, como forma de atuação junto ao território, assim ela pontua que “aceitar ‘participar’ e ser afetado não tem nada a ver com uma operação de conhecimento por empatia, qualquer que seja o sentido em que se entende esse termo” (FAVRET-SAADA, 2005, p. 158). Destacando que ser afetado pelo espaço não é o mesmo que ser empático ao grupo, percorrendo a cerca de algumas concepções de empatia ela ressalta seu posicionamento:

Vou considerar as duas acepções principais e mostrar que nenhuma delas designa o que pratiquei no campo. Segundo a primeira acepção (indicada na Encyclopedia of Psychology), sentir empatia consistiria, para uma pessoa, em ‘vicariously experiencing the feelings, perceptions and thoughts of another’. Por definição, esse gênero de empatia supõe, portanto, a distância: é justamente porque não se está no lugar do outro que se tenta representar ou imaginar o que seria estar lá, e quais “sensações, percepções e pensamentos” ter-se-ia então. Ora, eu estava justamente no lugar do nativo, agitada pelas “sensações, percepções e pelos pensamentos” de quem ocupa um lugar no sistema da feitiçaria. Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável, sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações: quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los. Uma segunda acepção de empatia – *emfühlung*, que poderia ser traduzida por comunhão afetiva – insiste, ao contrário, na instantaneidade da comunicação, na fusão com o outro que se atingiria pela identificação com ele. Essa concepção nada diz sobre o mecanismo da identificação, mas insiste em seu resultado, no fato de que ela permite conhecer os afetos de outrem. Afirmo, ao contrário, que ocupar tal lugar no sistema da feitiçaria não me informa nada sobre os afetos do outro; ocupar tal lugar afeta-me, quer dizer, mobiliza ou modifica meu

próprio estoque de imagens, sem contudo instruir-me sobre aquele dos meus parceiros (FAVRET-SAADA, 2005, p. 158).

Simas e Rufino (2018, p. 37) dizem que “o pesquisador em atitude de cambono nos desloca e nos coloca diante de uma intrigante condição, pois nos lança na porteira da condição de não saber e da emergência do ato de praticar”. É estar aberto para as afetações do fazer no campo de possibilidades que nos coloca em ato de uma pesquisa encruzilhada. “A gira se firma a partir de muitas lógicas e o pesquisador cambono deve estar de corpo aberto para afetar-se por algumas que lhe cruzarão” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 36).

Favret-Saada (2005) ainda nos aponta uma importante reflexão, afirmando que permitir ser afetado não implica:

[...] identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada (FAVRET-SAADA, 2005, p. 158).

Com as contribuições aqui abordadas, apontamos um caminho de metodologia de pesquisa em dança junto aos terreiros, onde a teoria e prática são indivisíveis. Onde o corpo e sua vivência estão integralmente comprometidos com as sabedorias movimentadas no seu campo de pesquisa. De forma que o pesquisador se coloque na encruzilhada de possibilidades, assumindo o papel da cambonagem e se deixando afetar, trazendo a sua perspectiva para a pesquisa e não mais falando sobre o outro, mas se colocando no lugar de quem vivencia, de quem se afeta e se transforma pelo campo. Convocando Exú para transformar, criar, multiplicar e transgredir. “Exu nos oferta enquanto uma outra possibilidade de repensar o mundo em uma perspectiva crítica a uma lógica contemporânea ocidentalizada” (MOREIRA; MAGALHAES, 2021, p. 63).

Os artistas devem ser como Exu, atemporais, dinâmicos e astutos. Como uma supernova que sempre explode em suas profusões de forças inimagináveis, recriando-se como algo novo, que não tem controle sobre sua própria criatividade e inventividade, nem sobre o que vai acontecer. Sempre será surpresa, novos mundos se descortinarão (MOREIRA; MAGALHAES, 2021, p. 68).

## Referências

MARTINS, L. Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória. *Letras*, [S. l.], n.



26, p. 63–81, 2003.

MOREIRA, A.; MAGALHÃES, E. Padesofia: uma filosofia a partir de encontros. **Abatirá - Revista de Ciências Humanas E Linguagens**, v. 2, n. 4, dez. 2021.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, L.; RUFINO, L. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. 1 ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIQUEIRA, P. “Ser afetado”, de Jeanne Favret-Saada. **Cadernos de Campo (São Paulo – 1991)**, [S. l.] v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.

Ivy Marins Brum Viana de Souza (UFRJ)

E-mail: ivy.brum@yahoo.com.br

Bacharel em Dança, bacharelanda em Terapia Ocupacional (UFRJ) e Mestranda em Dança (UFRJ). Integrante do Projeto em Africanidade na Dança Educação (PADE/UFRJ) e pesquisadora artística na Companhia PADÊ: Dança Afro-Diaspóricas de Terreiro. Cocriadora do Aráyé Produções.

Tatiana Maria Damasceno (UFRJ)

E-mail: tatiana@eefd.ufrj.br

Tatiana Damasceno. Mulher negra, candomblecista, artista, docente e pesquisadora nos Cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) e do Curso de Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal (EEFD-UFRJ). Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO). Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira. Integrante do Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede/GrupAR.

2003

## **Afrografando os cruzos exusíacos: etnografia de um corpo preto popular**

Jesse da Cruz (FURB)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Laroyê Exú abre os caminhos para este ensaio científico que cruza parcialmente as matrizes estéticas negro-africanas que estão inseridas na dança dos Orixás, a partir do fenômeno da corporificação em seu deslocamento para um devir negro que dança. O que habita um corpo dançante? Corpo que dança. Corpo em movimento. Um corpo em poética popular. A perspectiva inicial da pesquisa esta sobre/entre meu corpo, no ato do meu dançar, não limitado ao corpo cênico, mas um corpo-encarnado, que é atravessado e dispõem sobre e entre as fronteiras corporais sua própria história, identidade, cultura, vida, dentre as encruzilhadas que sobrepõem, desconstroem e reconstroem quotidianamente. Vive em estado de devir, um devir preto que estou reconhecendo e encontrando em processo de criação. Cruzo esta escrita finalizando com imagens do processo contínuo a ser denominado 'Borigrafia', estou metodológico a ser desenvolvido no doutoramento em andamento, diante do mesmo convido para a encruzilhada Mbembe (2014), Oyěwùmí (2002), Rufino (2019) e Deleuze-Guattari (2012).

**Palavras-chaves:** ORIXÁ; CORPO PRETO; CANDOMBLÉ; POÉTICA POPULAR.

**Abstract:** Laroyê Exú, opens the way for this scientific essay that partially crosses the black-African aesthetic matrices that are inserted in the dance of the Orixás, from the phenomenon of embodiment in its displacement to a black becoming that dances. What inhabits a dancing body? Body that dances. Body in movement. A body in popular poetry. The initial perspective of the research is on/between my body, in the act of my dancing, not limited to the scenic body, but an incarnated body, which is crossed and has its own history, identity, culture, life on and between the corporal borders. , among the crossroads that overlap, deconstruct and reconstruct on a daily basis. It lives in a state of becoming, a black becoming that I am recognizing and finding in the process of creation. I cross this writing ending with images of the continuous process to be called 'Borigraphy', I am methodological to be developed in the PhD in progress, before the same I invite to the crossroads Mbembe (2014), Oyěwùmí (2002), Rufino (2019) and Deleuze- Guattari (2012).

**Keywords:** ORIXÁ; BLACK BODY; CANDOMBLE; POPULAR POETICS.

## 1. Por uma autoetno(borro)grafia: que corpo é esse?

Esse ensaio cruza parcialmente as matrizes estéticas<sup>1</sup> negro-africanas que estão inseridas na dança dos Orixás, a partir do fenômeno da corporificação em seu deslocamento para um devir negro que dança.

O que habita um corpo dançante? Corpo que dança. Corpo em movimento. Hum corpo com suas transformações, variantes e conexões. Corpo como indivíduo, corpo como texto, corpo como cultura, corpo de pesquisa. Aqui o corpo também é narrador, um encarnado, um corpo que desliza e despacha movimentos de ir e vir, provocando criações em um devir preto. Corpo como potência do cruzo.

Um corpo em poética popular.

A perspectiva inicial da pesquisa esta sobre/entre meu corpo, no ato do meu dançar, não limitado ao corpo cênico, mas um corpo-encarnado, que é atravessado e dispõem sobre e entre as fronteiras corporais sua própria história, identidade, cultura, vida, dentre as encruzilhadas que sobrepõem, desconstroem e reconstroem quotidianamente. Vive em estado de devir, um devir preto que estou reconhecendo e encontrando em processo de criação.

O devir negro opera em potências nas quais não é a cor da pele o preponderante para se produzir afetos. Porém, eles provêm da diferença e da intervenção constante de personagens específicos que estão a todo o tempo se movimentando no plano de imanência. Esses personagens são representantes fiéis da identidade coletiva (ficcional) de um povo (MBEMBE, 2014, p. 25).

Ao pensarmos no corpo como a biologia do destino, ou reverso, o destino é a biologia, tem sido uma imposição legitimada pelo pensamento ocidental por muito tempo, por séculos<sup>2</sup>. Seja na composição de um corpo sempre binário, dualista como na questão de quem é quem, quem é descartável e quem opera o manuseio do descartável, visto que a noção de hierarquia, diferença e pantaleão de

<sup>1</sup> Segundo Bião: “A noção de matriz estética, que dá título a esta palestra, tem como base a idéia de que é possível definir-se uma origem social comum, que se constituiria, ao longo da historia, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma Mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto no sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo” (BIÃO, 2000, p. 15).

<sup>2</sup> Comparar e inquietar com o uso feito por *Thomas Laqueur*: “Destino é anatomia”, que é o título do capítulo 2 de seu *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.

classe na sociedade ocidental, são biologicamente determinadas, continua em estado de operação, gozando da sua credibilidade colonial.

Laroyê Exu. Ativo o verbo ‘poder’ para pensar formas e estruturas de poderes incorporados ao movimento do ‘auto’ – si, ‘etno’ – identidade, ‘grafia’ – território, para que o lugar de pertencimento seja a ponta da corda, cuja narrativa se enrola e desdobra pelo corpo encarnado, desabrochando o estar, o ser e o fazer.



Fig. 1. “BORROgrafia”. Fonte: Autor

**Para todos verem:** Um corpo cafuso no olhando para baixo com escrita pelo corpo e um pé solto na pele.

Eu posso, tu podes, ela pode, ele pode, nós podemos, vós podeis, eles podem, elas podem, ‘poder’ substantivo decide as coisas inclusive quem pode ou quem não pode, o ‘poder’ substantivo decide o poder verbo, ‘poder’ substantivo decide quem vive e quem morre, quem é feliz e quem é triste. E sobre esses jogos gramáticos do ‘poder’, entre o substantivo e o verbo, defendo alternância de ‘poder’.

Este corpo encarnado que horas é um *griô*<sup>3</sup> e horas é um incorporado, busca nas fontes da autoetnografia, aqui chamaremos de autoetno(borro)grafia alusivo a este corpo em estado de “lama”, de “barro”, que se modifica a cada caminhada, para fortalecer as encruzilhadas em criação. O “borro” como aquilo que a visualidade não define, não determina e não categoriza, pois esta lama que é móvel, instável, contrapõem a este sistema ocidental cujas explicações biológicas se

<sup>3</sup> Griot na Cultura Yorubá é o contador de histórias, o mensageiro da oralidade. Hoje este movimento esta relacionada e atravessado nos estudos da Pedagogia Griô.

colocam como privilegiadas em comparação e cruzamento a outras diversas formas de explicar diferenças. Será que uma autoetno(borro)grafia inverte o estado da diferença como expressão de degeneração, putreficação e bosteamento de um corpo encarnado?

Oyëwùmí (2002) nos provoca a pensar problematizando o corpo a partir da narrativa ocidental sobre as múltiplas estruturas, estéticas e composição de corpos, visto que “a noção de sociedade que emerge dessa concepção é que a sociedade é constituída por corpos e como corpos – corpos masculinos, corpos femininos, corpos judaicos, corpos arianos, corpos negros, corpos brancos, corpos ricos, corpos pobres”.

Quando coloco um corpo como envolto na pesquisa, corpo que dança, pesquisa dança e produz dança, observo este o corpo como conjunto de (des)estrutura que adquire diversas formas e desformas, qualidades e desqualidades, atravessado por possibilidades de movimentos que levam a expressividade e dramaturgia do meu corpo, por vezes treinado, com o intuito de chamar atenção para a espetacularização e fisicalidade do corpo – presente na cultura ocidental, e por vezes encarnado em uma transcodificação da espetacularidade.

Ao pensar a autoetno(borro)grafia se faz importante pensar além da biografia e definições pré-estabelecidas sobre a dinâmica de corpo, para não compor uma metonímia da biologia tanto do corpo físico como as metáforas do corpo, mas sim transcender um corpo micro resistente por uma identidade minoritária.

Este movimento autoetno(borro)gráfico se faz no cruzamento do meu corpo identidade, história e memória, atravessado pela corpografia<sup>4</sup>, orixalidade - Orixá<sup>5</sup> em um corpo-pesquisa Afro-orientada<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> O termo corpografia foi proposto por Serrano para destacar a ideia de um tipo de biografia dos corpos que pretendia fazer sobre os integrantes do grupo de teatro Dimenti, ou seja, escritas corporais de “arquiteturas efêmeras inacabadas” (SERRANO, 2010, p. 116).

<sup>5</sup> Divindades veneradas no candomblé que personificam energias e forças da natureza. Para aprofundar mais referencio: Prandi, R. 2005. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras.

<sup>6</sup> Com o conceito de danças afro-orientadas, Luciane Ramos Silva (2018) se refere às danças comumente associadas às categorias de dança afro, dança afro contemporânea, dança negra, dança negra contemporânea, dança africana.



Fig. 2. "Laroyê Exu". Fonte: Alceu Bett.

**Para todos verem:** Um corpo negro no palco de joelho e de costa para o público. No ato esta em "cambre". Veste uma saia com estampas de animais diversos, utiliza pinturas afro-brasileiras na cabeça e nos braços e um colar de búzios. Ao fundo há 2 cestos e uma cabaça.

## 2. Poética Popular

Pensar o terreiro como corpo é uma contemporaneidade do ser, que a todo o momento se desloca e ocupa a si e ao outro. Outro espaço, território, você.

Este rabisco de escrito é para se aproximar de uma poética popular que transcende a manifestação da rua, do próprio terreiro. É um cruzo.

Os estudos *The Ethnic Dance Research Guide* (1984), realizados por Judith Lynne Hanna, foram a minha segunda fonte teórica de pesquisa para observar e analisar a dança e o corpo vinculados às matrizes estéticas e culturais inseridas nesse contexto religioso, visto que a primeira foi à ancestralidade e os mais velhos dos terreiros que meu corpo vivenciou.

Estudando Thompson (1974) e Welsh-Asante (1985), concluí que além da ênfase na ancestralidade, as danças africanas mostram que a sua estrutura básica é composta por três pilares fundamentais, embasados pela filosofia e pela estética. Estes juntos funcionam como mola propulsora da estética negra, seja nas artes, na religião, na vida cotidiana da comunidade.

São compostas pela polirritmia ou múltiplos metros, o policentrismo e o holismo.

A cultura do Candomblé assimilou esses pilares como matrizes estéticas de herança dos africanos, o que se observa também em outras manifestações artísticas dos negros e dos afrodescendentes, como o samba-de-roda, maculelê,

2008

afoxé, capoeira, samba-reggae, maracatu, entre outras.

Diante das relações entre corpo, afro e suas estéticas, trouxe a tona questões que quando um corpo-negro se move ritmicamente e faz dançar elementos recortados da cosmologia africana, compõe uma imagem no presente, na qual se desdobram tempos memoriais, passados e por vir.

O corpo-negro que dança as mitologias da africanidade, desdobra em sua performance, repertório e estímulos estéticos outros corpos, que o perpassam enquanto linhas de um grande tear. Negro o corpo-negro que aqui nos referimos, em sua unidade estetizada na dança, é múltiplo e refere a outros corpos que compõem sua corporeidade: corpo-infância negra, atemporal metáfora de um presente imemorial que traduz outros tempos vividos no ato do agora;

Corpo-minoritário sujeitado e subjetivado pela colonialidade, que tenciona os fantasmas de seus antepassados ativando o legado dos esquecidos; corpo-gentrificado que redimensiona os dualismos do gênero;

Corpo-imagético que enuncia e traduz a linguagem corpórea de seus ancestrais; corpo-devir que dissolvem em universos sonorizados, percepções tragadas nos ambientes educativos nos quais circula;

Corpo-subalterno que traz à margem as margens das quais é parte quando referem aos atravessamentos político, ético e estético que se fazem na vida de um artista negro, professor e pesquisador.

Corpo-múltiplo, ondulatório e rizomático, que dá forma rítmica às formas suturadas por uma estética da raça, alimentada pela fragmentação da cultura contemporânea, pós-iluminista e pós-colonialista. Corpo-negro que ao trazer a matriz africana para um baile das linhas, das formas e dos estratos, evita ser capturado por novos jogos de poder. Corpo cor e corpo dor que aposta na dança como forma de desestratificar esse corpo, aliviá-lo do seu passado colonial e protagonizar a tradição afrodiáspórica.

Essa miríade de corpos diz dos tensionamentos que atravessam a vida de um profissional de dança e de um artista negro, diz de um dia a dia no qual a escolha pela arte como forma de viver, remete a um sobreviver e se expressar, que exigem constantemente vigilância, atenção e cuidado, para não apenas remover obstáculos que vem junto aos preconceitos de classe, raça e gênero, pois quer ousar buscar modos de superá-los.

Tal superação se faz em uma dança que acolhe a linguagem de seu

grupo cultural ancestral. Daí perguntarmos nesse texto: o que pode um corpo-negro que ousa enegrecer a dança contemporânea, quando coloca para se expressar, outros corpos que o atravessam? Empretecemos que quando perguntamos “o que pode – um corpo-negro que dança sua negrura”, estamos nos referindo a possibilidade, a contingência que envolve o corpo, a sua capacidade de ser linguagem artística, rítmica e estética, linguagem que expressa potências e forças que o atravessam. Potências que se movimentam quando um corpo-negro no seu poder de afectar e ser afectado dança a negrura que vem da sua africanidade em diáspora. Também podemos perguntar quais devires/cruzoz-afrodiaspóricos são movimentados, ressurgidos, sensibilizados, quando um corpo-negro dança sua multiplicidade ancestral?

É questionamento em processo de discussão no processo de doutoramento realizado pelo pesquisador deste artigo, mas que já se materializa na construção estética e poética do espetáculo “ORIXALIDADE IN-CORPO(r)-AÇÃO”.

### **3. Orixalidade IN-CORPO(r)-AÇÃO**

Conectado a macumbaria e os movimentos exusíacos a proposta de compor um espetáculo com a estética, política e ética das orixalidades se compõem principalmente no seu processo de transmutação. Esta terceira parte apresenta uma composição de imagens apresentando os detalhes da montagem artística e seu percurso.





Fig. 3. “Exu de Rua”. Fonte: Rony Costa

**Para todos verem:** Um corpo no meio do cruzamento de rua, vestido roupas brancas com colete e gravata vermelha, um chapéu de sambista. Tem dois adereços no chão, um prato e um jarro de barro.



Fig. 4. “Exu – A Boca que tudo come”. Fonte: Rony Costa

**Para todos verem:** Meio corpo (membros superiores) com a boca super aberta, com um cesto na cabeça coberto de tecido com estampas e livros em cima. Utiliza um vestido com alças de estampa de animal e vestido branco. Ao fundo uma mapa.



Fig. 5. "Exu – Fome de Que?". Fonte: Rony Costa

**Para todos verem:** Meio Corpo, com a boca aberta comendo livros. São 4 livros todos de pesquisadoras/es negras/os. Esta no canteiro central de uma rodovia, ao fundo vultos de carros, faixa de pedestres e rua.



Fig. 6. "Exu – Lixo ao Luxo". Fonte: Rony Costa

**Para todos verem:** Um figurino todo preto com detalhes em tecidos pendurados brancos, vermelhos e pretos. Na cabeça um adereço preto com detalhes em vermelho e branco que apresenta os riscos de Exú, acima conectado a cabeça um elemento pontudo.

2012

## Despacho

Ao provocarmos um deslocamento em cruzo, provocamos o despacho linguístico do terreiro para compor a sonoridade, imagem e letramento macumbístico desta produção científica, que tensiona diretamente o escrever, estudar e pensar na acadêmica por epistemologias de (re)existências.

Um corpo preto no espaço de poder da branquitude desterritorializa o conhecimento, visto seu corpo cicatrizado pela condição histórica. Mas um corpo preto que tensiona as potências da pretitude resterritorializa a tradição. Por isso o movimento deste pensar a partir do BORI, o alimento da cabeça.

A partir deste processo inicia-se outro processo e a partir de agora chamado de “BORIgrafia”. Uma senha metodológica que adapta a cartografia e seus modos de operar para dizer das potências deste corpo negro bailarino e professor, das partes extensivas que o referem e o apresentam como contexto, linguagem artística e diaspórica, para tratar das forças internas e externas que o compõem, para demarcar sua capacidade de adaptação e de mudança.

Ou, em outras palavras, nesta escrita, ousamos dizer da construção de um sentido de pertença de um corpo negro bailarino, pesquisador e professor, afetado, que se deixa afetar pela magia das macumbarias, essa espécie de teoria exusíaca<sup>7</sup>, como disse Luiz Rufino (2019) que o perpassa, desde sempre, mas que permite essa mobilidade e fluidez, na medida em que constrói para si um lugar em uma dada comunidade. Esse lugar de pertença e reconhecimento profissional que vai se tornando potência, poder de transmutação, de metamorfose artística, deste corpo negro, que muitas vezes foi e é (in)visibilizado pelas políticas neoliberais, pós-colonialistas, pós-fascistas.

## Referências

BIÃO, A. J. C. **Matrizes Estéticas**: O Espetáculo da Baianidade in Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. São Paulo: Annblume Editora, 2000.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. de

<sup>7</sup> Usaremos o termo Exusíaco na contramão do conceito narcisista, visto que na teoria Grega, Narcísio morre afogado em sua própria beleza, sobre um olhar individual e único, como opera a colonialidade. Movimento Exusíaco opera pela lógica do EU acompanhado por todo um coletivo ancestral e presente, decolonizando o olhar para o eu e os outros, outras e outros.

Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnick. 2.ed. São Paulo: Editora 34, v. 3, 2012.

HANNA, L. J. **Anthropology and the dance**. CORD Research Annual VI, 15. Tamara Comstock (ed). Tucson: The University of Arizona, 1970.

JONES, S. H; ADAMS, T. E.; ELLIS, C. **Handbook of autoethnography**. New York: Routledge, 2013.

JONES, S. H; ADAMS, T. E.; ELLIS, C. Handbook of autoethnography. Walnut Creek: Left Coast Press, 2013. *In*: MOTTA, P. M. R.; BARROS, N. F. Resenha. Autoetnografia. **Cadernos de Saúde Pública**, [online], v. 31, n. 6, p. 1339-1340, 2015.

KILOMBA, G. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

RUFINO, L. **Pedagogia das encruzilhadas**. Mórula editorial, 2019.

THOMPSON, R. F. **African Art and motion**: Icon and act. Los Angeles: University of California, 1974.

WALKER, S. **Ceremonial spirit possession in Africa and Afro-America**. Netherlands: E.J. Brill, 1985.

Jesse da Cruz (FURB)

E-mail: jescruz@furb.br

Cruz é doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (PPGE-FURB) onde atua como coordenador da Graduação em Licenciatura em Dança. É professor substituto no SEPT (Setor de Educação Profissional e Tecnológica) UFPR e no Departamento de Artes da FURB. Membro da linha de pesquisa LICORES (Linguagem, Corpo e Estética na Educação) e pesquisador do grupo de pesquisa RIZOMA (RIZOMA/UFPR).

2014

## Questionando danças da mídia: educação, luta de classes e ideologias

Maria Carolina Macari (UNESP)

Comitê Temático Dança (em) cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este artigo é fruto do início de uma pesquisa de doutorado. É a percepção inicial de um estudo que ainda está em andamento. O texto, aqui apresentado, traz a cultura popular como um sério assunto político. O artigo assume o *Funk Carioca* como uma dança da mídia. Discussões sobre ideologias e cultura para massas atrelada à prática da dança, são fundamentais para a formação de identidades, cidadania e subjetividades de jovens estudantes. Como jovens adolescentes estão interagindo e consumindo danças veiculadas pela grande mídia? Embora o currículo da Secretaria Municipal de Educação (Currículo da Cidade de São Paulo) manifeste a importância de se trabalhar o consumo, os apelos da mídia e a influência dela na nossa sociedade, a hipótese da pesquisa é que jovens estudantes estão consumindo danças indiscriminadamente, sem uma reflexão crítica adequada e profunda. As referências teóricas coadunam com a linha dos Estudos Culturais, assumindo Antônio Gramsci (1978), Michel Foucault (1969, 2005) e Jhon Storey (2001) como autores que constituem os pilares que inspiram a construção do pensamento conceitual da tese.

**Palavras-chave:** DANÇA, FUNK CARIOCA, CULTURA POPULAR, CULTURA PARA MASSAS, IDEOLOGIA

**Abstract :** This study will treat the São Paulo Funk Movement and its relationship with young teenagers living in the society of postmodern consumption. The purpose of this research is to identify which body and verbal discourses are being produced and disseminated by young students, between 12 and 15 years of age, who participate in the Funk Movement in the city of São Paulo, and attempt to understand if the manifestations in the Funk Movement are contributing to the construction of multiple identities among these teenagers. The historical, social and political characteristics of this movement will be related to the Theory of Hegemony, from Antônio Gramsci (1996), in dialogue with authors from Cultural Studies, especially John Storey (2015) and Jean François Lyotard (1988), who work with pop culture and its relationship with postmodernity. This qualitative empirical study will follow the framework of action research. Through dance workshops offered in the school context, together with interviews and the collection of images, a reflective analysis and a later discussion will be developed, bearing in mind the data collected crisscrossed with the aforementioned theories. This researcher argues that the contemporary Brazilian Funk Movement is part of the postmodern pop culture. At the same time in which it represents the cultural resistance of economically excluded groups, it is also a Movement whose participants appropriate the media discourses present in the society of postmodern consumption. Dance is a language that uses the body to express ways of being and thinking. This researcher therefore defends that teenagers are reproducing media discourses, through body and verbal languages, in

2015

a scarcely reflective manner, and thus the formation of their multiple identities may be compromised as regards the construction of their subjectivities.

**Key words:** FUNK MOVEMENT, DANCE, ART AND EDUCATION, POP CULTURE.

## Introdução

A pesquisa de doutorado<sup>1</sup> que está sendo desenvolvida tem como principal questão:

Jovens adolescentes têm consciência crítica dos apelos consumistas que as indústrias da cultura impõem em corpos?

Danças veiculadas pela mídia constituem o objeto de estudos da pesquisa.

É uma pesquisa ação, de cunho qualitativo que busca também compreender como jovens estão pensando sobre as danças que eles consomem, e conseqüentemente como suas identidades e subjetividades estão sendo construídas.

A partir de questionários e trabalho prático em dança, jovens estudantes serão convidados a emitirem opiniões, dialogar a respeito de suas opiniões sobre corpos e danças da mídia.

Embora o estudo em questão aborde variados tipos de danças da mídia que são consumidas por adolescentes, como por exemplo danças presentes na plataforma *Tik Tok* e *kPop* (danças coreanas) optamos, nesse artigo, por focar o *Funk Carioca* (pois constatou-se que é presente na grande mídia e praticada por esses estudantes).

Em 1987 Hermano Vianna, publicava a primeira tese brasileira a respeito do movimento *Funk* no Rio de Janeiro.

Numa das passagens do texto, ele afirma categoricamente: “sem depender da Indústria Cultural, o *Funk Carioca*, é, sem dúvida nenhuma, um fenômeno de massa em todo o grande Rio, que já dura há quase duas décadas”. (Vianna, 1987, p.07)

De 1987 para 2022 várias teses e dissertações continuam sendo escritas sobre o *Funk* e o movimento continua mais vivo do que nunca. Não somente nas

<sup>1</sup> A pesquisa ainda está em andamento. Faz parte do programa de pós- graduação do Instituto de Artes da UNESP, sendo orientada pela profa. Dra. Káthya Maria Ayres de Godoy.

periferias de grande e pequenas cidades, como também entre classes sociais abastadas de todo o Brasil.

No dia 01 de janeiro de 2021 uma das notícias de um dos jornais (*online*) mais lidos no Brasil era:

Sem máscaras, jovens se aglomeram em bailes *Funk* em SP na manhã desta sexta-feira: Globocop flagrou imagens das festas clandestinas de desrespeito ao isolamento social determinado pela quarentena de coronavírus no dia em que a cidade volta para a fase mais restritiva da quarentena<sup>2</sup>.

Em março de 2022, uma das notícias que circulava na *internet* era sobre os bailes *Funk* em pleno carnaval, lembrando que esse ano na cidade de São Paulo, os carnavais de rua estavam restritos devido à pandemia (no mês de março, foram proibidas manifestações carnavalescas nas ruas devido a disseminação da variante do covid 19, “ômicron”). A notícia era a seguinte:

Bailes funk tomam conta de ruas em SP nesta terça-feira de carnaval: Festas reuniram jovens no Jaraguá, Vila Itaberaba e Jardim Paulistano. Bailes funk se estendem da noite até o início da manhã desta terça-feira (1º), na região da Brasilândia, zona norte de São Paulo, e no Jaraguá. Os “pancadões” acontecem na rua Travessa Cardeal Tangará, na Vila Itaberaba, e na rua Padre Achilles Silvestre, no Jardim Paulistano, desde a noite desta segunda-feira (28/02/2021). Os locais estão a cerca de um quilômetro de distância um do outro. A primeira festa, chamada pelos frequentadores de Baile do Iraque, teve início por volta de 0h e reúne dezenas de jovens com o apoio de carros de som e bebidas alcoólicas<sup>3</sup>.

São mais de 35 anos de movimento *Funk* no Brasil. Quais enunciados estão presentes em seus discursos que atraem tantos jovens?

Será que o movimento *Funk* não depende de uma Indústria Cultural para sobreviver?

Depois de estudar algumas teses e dissertações de autores como Vianna (1988), Amorim (2009), Lopes (2010), percebi que o movimento *Funk* é contraditório. Ao mesmo tempo em que é taxado pela mídia e por várias pessoas como um movimento que incita a violência, faz apologia às drogas, erotização infantil, pornografia e ostentação, é um movimento que representa a cultura negra, a diáspora africana na contemporaneidade, em que temas como racismo,

<sup>2</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/saopaulo/noticia/2021/01/01/jovens-se-aglomeram-em-bailes-funk-em-sp-na-manha-desta-sexta.ghtml>. Acesso em: 08 mar. 2022.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://noticias.r7.com/sao-paulo/bailes-funk-tomam-conta-de-ruas-em-sp-nesta-terca-de-carnaval-010320>. Acesso em: 08 mar. 2022.

empoderamento feminino e valorização da periferia também são tratados.

## História do *Funk* no Brasil

Filósofos como Lopes (2010), Amorim (2009) e Vianna (1988), caracterizam o *Funk Carioca* como um movimento cultural composto por música, dança, maneiras de falar e vestir.

O movimento *Funk* tem início na cidade do Rio de Janeiro na década de 1980 e se espalha por todo o Brasil. "Funk carioca é uma música, uma linguagem, uma cultura; uma prática social historicamente situada, uma forma de cantar, de se expressar, de construir e sentir o mundo. Os sujeitos adeptos do Funk possuem uma identidade" (LOPES, 2010, p. 21).

Muitos adeptos do *Funk* vestem-se estilo "Mandrake", usam óculos "Juliete", sabem dançar os passinhos, ouvem os famosos Mcs (como MC Kevinho, Mc Lin da Quebrada, Tati Quebra o Barraco, dentre outros) e frequentam bailes *Funk*. Um dos bailes *Funk* mais famosos em São Paulo, é o baile no bairro de Heliópolis.

Desde 1988 o *Funk Carioca* vem sendo estudado no Brasil por diferentes autores. "O funkeiro apresenta-se como o "sujeito da favela" que gosta de cantar e dançar de uma maneira própria, despojada, utilizando uma linguagem simples, característico das periferias dos grandes centros urbanos" (AMORIM, 2009, p. 20).

Presente nas favelas e bailes Black do Rio de Janeiro desde a década de 1980, o *Funk Carioca* conquistou desde metrópoles como São Paulo, Belo Horizonte e Fortaleza até cidades pequenas do interior; lá está o Funk sendo praticado e consumido por pessoas de todas as idades.

Quando o Movimento *Funk* começa a ser estudado ele era a expressão de uma juventude negra, menos favorecida economicamente, presente nos guetos e favelas do Rio de Janeiro. No entanto, dos anos 1980 para cá, vemos o *Funk* presente em todas as classes sociais e muito presente dentro das escolas públicas brasileiras.

Mas quais as origens do Movimento *Funk* no Brasil, também chamado de *Funk Carioca*?

De acordo com Lopes (2010), o *Funk* brasileiro (Carioca) é contemporâneo e uma mistura do Movimento Hip Hop com culturas negras da



periferia do Rio de Janeiro.

Uma pausa. Antes de tratar o surgimento do *Funk Brasileiro* e contemporâneo, é preciso fazer uma retrospectiva histórica.

Storey (2015) escreve que após a segunda guerra mundial, por volta da década de 1960, os intelectuais e ativistas pelos direitos humanos norte-americanos disseminaram ideais liberais, defendiam o respeito ao pluralismo cultural e fim das diferenças entre classes sociais. Na década de 1960, nos Estados Unidos, a população se uniu contra a guerra do Vietnã, as mulheres lutaram pelos direitos feministas, houve a campanha pelos direitos de lésbicas, gays e transexuais, discussões sobre cultura de massa estavam em alta e a população negra começou a reivindicar seus direitos.

Nesse contexto (fins da década de 1950), nos Estados Unidos, surgem “figuras” como James Brown, George Clinton, Horace Silver, Ray Charles, dentre outros. Esses músicos, inspirados nos ritmos musicais do *Soul*, *Jazz*, *Rhythm* e *Blues* criam uma nova batida denominada *Funk*.

Os adeptos do *Funk* norte americano apresentavam um estilo peculiar no modo de falar, no corte do cabelo e nas roupas que usavam. Para Vianna (1988, p. 20) citado por Amorim (2009, p. 270) tudo podia ser *Funk*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de música que ficou conhecida como *Funk*. (Vianna, 1988 apud AMORIM, 2009, p. 270).

Esse *Funk* norte-americano se transforma e origina o movimento Hip Hop.

O *Hip Hop* foi um movimento cultural que surgiu na década de 1970 nos Estados Unidos. Ele engloba três segmentos: as danças urbanas (como *Break*, *Locking*, *Popping*), o *Rap* (música) e o grafite (desenho) e quatro elementos (*MC*, *DJ*, *B.boy*, *Graffiteiro*).

No *Rap*, existe o MC (mestre de cerimônia), que faz o canto falado e o DJ (*disc-jockey*) *Funk* que controla o vinil no toca-discos e domina a técnica do *Scratch* (arranhar o disco para produzir um efeito sonoro). Os que dançam são denominados *B. boys* (*break boy ou break girl*). Os grafiteiros são os responsáveis pela técnica da pintura, especialmente com spray, em muros da cidade. Existe o quinto elemento, conhecimento e sabedoria, que consiste na atividade educativa do movimento.

O *Funk* norte-americano de 1960 e o *Hip Hop* da década de 1980 eram diferentes ritmicamente e filosoficamente do *Funk Carioca* contemporâneo, eram movimentos que reivindicavam sobretudo, os direitos dos cidadãos negros. As

músicas abordavam a resistência ao sistema racista, enaltecia a cultura afro-americana e reivindicava direitos civis.

Na década de 1970, imigrantes jamaicanos começam a habitar o bairro do Bronx em Nova York e misturam ritmos latinos com as batidas do Funk. Além dessa mistura rítmica nomes como Afrika Mambaataa, Grandmaster Flash e Hool Herc começam rodar discos de vinil em sentido anti-horário, criando interessantes sonoridades que viriam a se tornar as batidas do Rap.

Uma pessoa emblemática do movimento *Hip Hop* é Grandmaster Flash criador do *scratch*, sons ou arranhões produzidos a partir do contato das agulhas de vitrolas com discos de vinil girando em sentido anti-horário. Além dos *scratches*, Grandmaster Flash desenvolveu o *Rap* (AMORIM, 2009, p. 28).

O *Rap* é um dos elementos do Movimento *Hip Hop*. Ele se constitui de poesias falada e muitas vezes improvisadas ao som de batidas rítmicas, os *scratches*. Em geral, as letras musicais tratam de temas contestatórios como a conscientização das populações negras, o fim do racismo, a diáspora africana, o resgate da dignidade de pessoas pertencentes a classes sociais economicamente menos favorecidas. É uma música que instiga as pessoas em situações de vulnerabilidade a lutarem pelos seus direitos.

Os negros norte-americanos praticavam o *Rap* nas ruas e em bailes. A partir dele, tem-se início as danças como o *Break Dance*, *Locking*, *Popping* e o *Free Style*.

O *Break Dance* por exemplo, surgiu a partir de movimentos inspirados nos soldados que foram mutilados da guerra do Vietnã. A dança também assumia um caráter político e questionador.

Pintores também se inspiraram nesse ambiente de lutas e contestação social e criaram os grafites, desenhos pintados ou gravados nas paredes, uma forma de expressão das artes visuais que também fez e faz parte do Movimento Hip Hop.

Existem diferentes batidas de *Rap* como *Break Beat*, *Acid Rap*, *Freestyl*, *Rap Instrumental*, *Hip Hop*, *Jazz Rap*, *Country Rap*, dentre outros.

De acordo com Lopes (2010), na Flórida, na década de 1980, mais especificamente, em Miami, surge uma batida de rap chamada *Miami Bass*.

Esse ritmo, embora possuísse características das batidas do *Rap*, continha letras que remetiam ao sexo, erotização, apologia ao consumo e violência. 2020  
Era uma música que não tinha um caráter contestatório, no sentido de discutir lutas

sociais e direitos civis.

O *Miami Bass* foi um estilo musical que surgiu a partir do chamado *Dirty Hip Hop*. Em inglês a palavra *dirty* tem a livre tradução de sujo.

Foi justamente esse estilo chamado *Miami Bass*, que devido a intensa globalização cultural, adentrou no Rio de Janeiro, misturou-se à cultura brasileira periférica e, fez surgir o *Funk Carioca*.

O *Funk Carioca* é resultado de um processo de hibridização. Fazendo uma comparação com o movimento Antropofágico de 1922, o *Funk Carioca* também propunha uma releitura aos moldes brasileiros da cultura vinda do exterior.

Sendo assim, o *Funk Carioca* nasce nos Estado Unidos, mas reinventa-se em terras brasileiras

Nem é preciso dizer que o *Funk Carioca* invadiu a vida cotidiana de jovens, principalmente moradores das periferias dos grandes centros urbanos, e desde a década de 1980 vem causando repercussão na mídia, discussões em escolas e polêmicas na sociedade em geral.

Os diferentes estilos de *Funk* presentes no Brasil como *Funk ostentação*, *Funk Putaria*, *Funk Consciência*, *Brega funk*, *Pop Funk*, dentre outros, provêm de uma releitura, uma adaptação “à moda brasileira” daquilo que ficou conhecido nos Estados Unidos como *Miami Bass*.

### **O *Funk Carioca* e escolas públicas em São Paulo**

Há dez anos atuando como professora da rede Municipal de Educação da cidade de São Paulo (Ensino Fundamental I e II) percebo que o chamado *Funk Carioca* é presente no dia a dia dos estudantes.

Seja na maneira de se vestir, na música com as batidas (beats), os passinhos de dança (passinho do romano, quadradinho de oito, passinho do Romano, Lepo Lepo, etc) e até na maneira de falar. Adolescentes e crianças identificam-se com esse movimento. Já trabalhei em 6 diferentes escolas públicas, e em todas elas vi o movimento *Funk* pulsante nesses dez anos de labuta.

A principal questão que me intriga nesse movimento é: jovens estudantes conseguem perceber os apelos consumistas que existem nas danças que integram esse movimento?

Os jovens estão consumindo e praticando o *Funk Carioca*, sejam

2021

músicas, dança, reproduzindo discursos, com a consciência de que se trata de um movimento de duplo viés, que tanto possui um lado de apropriação de discursos de grande mídias e influenciadores, quanto outro de resistência cultural de populações negras e periféricas? Qual lado a balança está mais pesada?

O que leva os jovens a gostarem tanto desse movimento?

Existe uma indústria por trás do *Funk Carioca* que movimenta ideologias de maneira que jovens consomem passivamente uma “moda”? O que jovens pensam sobre isso? Como lidam com ostentação, mas ao mesmo tempo, muitos consumidores do Funk moram em favelas?

### **Os Estudos Culturais e Cultura Popular**

Para esta pesquisa estão sendo utilizadas epistemologias presentes nos Estudos Culturais.

Na década de 1950 “nascem” os Estudos Culturais. Essa é uma área de conhecimento ainda em construção, mas que trata, sobretudo, de cultura e cultura popular.

Apesar de muitos filósofos considerarem o surgimento dos Estudos Culturais na Inglaterra, com Raymond Williams (1921-1988), E. P. Thompson (1924-1993) e Richard Hogardt (1918-2014), esses autores bebem em fontes de autores de diferentes nacionalidades como o italiano marxista Antônio Gramsci, franceses como Michel Foucault (1926-1984), Roland Barthes (1915-1980), Pierre Bourdieu (1930-2002), dentre outros. “O interesse primário dos Estudos Culturais consiste em estudar como pessoas constroem cultura a partir de mercadorias e como as condições de existência e subsistência de seres humanos contribuem para a construção de culturas” (STOREY, 1996, p. 3). Os Estudos Culturais pressupõem que estudar cultura popular tem a ver com refletir sobre questões luta de classes.

Essa nova área de conhecimento chamada de Estudos Culturais traz a ideia que culturas são formadas a partir de textos, signos (palavras, movimentos, cores, formas, sons, manifestações expressivas). De acordo com essa área de conhecimento, diferentes textos possuem diversos significados e que, conflitos que insistem em um único significado, sempre irão existir entre os seres humanos. É um campo de pesquisa que trata, sobretudo, das relações entre cultura e poder. Antônio Gramsci e Michel Foucault constituem os filósofos pilares para a construção dessa

área acadêmica (Storey, 1996).

Segundo Jhon Storey (2015), importante estudiosos dos Estudos Culturais, os conceitos de cultura e cultura popular apresentam amplo panorama, são expressões bastante complexas de definir, e sem dúvida, trazem a ideia de diferenças de classes sociais e disparidades econômico-sociais.

Um dos fundadores dos Estudos Culturais ingleses, Raymond Williams (1963), discorre sobre as expressões cultura e cultura popular. Para ele, cultura é uma das palavras mais complexas da língua inglesa e propõe três definições amplas.

Em primeiro lugar, a palavra cultura pode ser usada para se referir a um processo geral de desenvolvimento espiritual, intelectual e estético; também pode sugerir determinado estilo de vida de uma pessoa, grupo ou período histórico. E por último, cultura pode significar um determinado estilo de vida, como a expressão de significados e valores de um grupo social.

Nessa terceira definição, Cultura são textos e práticas cuja função é significar, produzir significados [...]. Cultura é uma definição de “experiência vivida de homens e mulheres comuns. Cultura nessa perspectiva é sinônimo do que estruturalistas e pós estruturalistas chamam de práticas significantes<sup>4</sup> (WILLIAMS, 1963, p. 96).

A respeito da especificidade do termo cultura popular, Williams (1963) chega à conclusão que existem diferentes interpretações para essa palavra. Há várias possibilidades de se definir a expressão. Ele discorre a respeito de cinco maneiras diferentes de interpretar a palavra cultura popular.

Uma primeira definição de cultura popular é: aquilo que é apreciado por muitas pessoas. Uma segunda maneira de definir o termo cultura popular é “aquilo que é deixado de lado após termos decidido o que é alta cultura” (STOREY, 2015, p. 20). Essa segunda definição traz a ideia de cultura popular como reflexo de uma cultura inferior, de segunda linha, produzida por uma classe social desprovida de educação e bens materiais. A terceira diz respeito a cultura popular como reflexo da cultura de massa, comercial e sujeita as lógicas do Capitalismo. Uma quarta indica a cultura popular como algo que se origina do povo. Essa definição “discorda de qualquer abordagem que sugira ser algo imposto sobre o povo” (1963, p. 29) a partir de classes sociais abastadas. E finalmente, a quinta definição que parte da análise

<sup>4</sup> WILLIAMS, Raymond. *CultureAnd Society*. Harmondworth: penguin, 1963 (In: STOREY, Jhon. *Cultural Studies and popular culture: a reader*. 4.ed.Harlow: Pearson Education, 2009a, p. 96).

política do marxista Italiano Antônio Gramsci (1978), especialmente ao desenvolver o conceito de hegemonia.

Para a pesquisa de doutorado que está sendo desenvolvida, está sendo considerada cultura popular sobre o ponto de vista de Antônio Gramsci, relacionando cultura popular com o conceito de hegemonia.

O conceito de hegemonia é fundamental para compreender os estudos sobre cultura popular em Gramsci. Para ele, hegemonia é um conceito político desenvolvido para explicar (dada a natureza exploradora e opressora do capitalismo) a ausência de revoluções socialistas nas democracias capitalistas ocidentais. Gramsci usa o conceito de hegemonia para se referir a uma condição em curso, em que uma classe dominante não simplesmente regula uma sociedade, mas a lidera através do exercício de liderança intelectual e moral". Hegemonia envolve certo tipo de consenso: um grupo social busca apresentar seus próprios interesses particulares como interesses gerais da sociedade como um todo. Nesse sentido, o conceito é usado para sugerir uma sociedade em que, apesar da opressão e da exploração, existe alto nível de consenso, alto grau de estabilidade social; uma sociedade em que grupos e classes subordinadas parecem ativamente apoiar e adotar valores, ideais, objetivos, significados culturais e políticos que os unem, e os incorpora às estruturas prevaletentes no poder (STOREY, 2015, p. 168).

## Antônio Gramsci e os Estudos Culturais

Em 1971 o pensamento de Antônio Gramsci sobre hegemonia é introduzido nos Estudos Culturais. A filosofia de Antônio Gramsci é um marco divisório dos Estudos Culturais europeus como forma de repensar a cultura.

Antes de Gramsci existiam duas maneiras dominantes e antagônicas de se pensar o conceito de cultura popular. Via-se cultura popular como manipulação ideológica, algo imposto pelo lucro (ponto de vista este defendido pela Escola de Frankfurt, o estruturalismo e alguma correntes do pós-estruturalismo, por exemplo). Essa maneira de pensar, tratava a cultura como uma estrutura, ou seja, como fruto de um mecanismo dependente de fatores econômicos.

A segunda ideia, trazia a cultura popular como algo espontâneo, vindo das classes baixas, um autêntico folclore, a voz dos pobres, dos trabalhadores. Aqui cultura popular era vista como agência<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Anthony Guiddens substitui as ideias de indivíduo e sociedade, pelos conceitos de agência (indivíduo) e estrutura (sociedade), respectivamente. Para Guiddens é na agência, na ação de indivíduos, que a estrutura (sociedade), ganha vida. Para Guiddens, a estrutura são regras ou recursos que os agentes lançarão mão para fazerem suas ações. A ação do agente é que dá vida a uma estrutura. Guiddens propõem que ações sejam monitorada, pensadas e reflexivas (GUIDDENS, Anthony. As consequências da modernidade. São Paulo: Editora Unesp, 1991).

Da perspectiva dos Estudos Culturais, a partir da apropriação do conceito de hegemonia em Antônio Gramsci, a cultura popular não é nem um folclore autêntico de uma classe trabalhadora e nem uma cultura simplesmente imposta pela indústria capitalista (Indústria Cultural segundo Adorno e Horkheimer), mas “um equilíbrio comprometido de forças entre as duas, “um contraditório misto de forças de cima e de baixo, a mistura entre o comercial, o capitalista e o autêntico, ou seja um misto entre apropriação e incorporação, estrutura e agência” (GRAMSCI, 1997, apud STOREY, 1996, p. 5).

Gramsci estudou o impacto da dominação ideológica de uma classe sobre a outra, o que ele chamou de Hegemonia Cultural.

Ele sinaliza que a coerção ideológica se encontra em diferentes grupos sociais e instituições como o Estado, igrejas, escolas, sindicatos e a comunicação social. Para esse filósofo, os meios de comunicação sustentam ideologias dominantes, mantendo o “status quo” de grupos sociais abastados. “Gramsci usa o termo hegemonia para se referir à maneira como grupos dominantes na sociedade, por meio de um processo de liderança intelectual e moral, procuram ganhar a aprovação de grupos subordinados na sociedade” (STOREY, 2015, p. 30).

Gramsci vê a Cultura Popular como:

Um lugar de “resistência de grupos subordinados e as forças da incorporação que operam em favor dos interesses de grupos dominantes” Cultura popular nesse sentido, não é a cultura de massa, algo imposto, nem aquela cultura que emerge espontaneamente do povo. Trata-se de “um terreno de trocas e negociações entre as duas: um terreno marcado por um desequilíbrio entre incorporação e resistência” (1963, p. 30).

Storey (2015) afirma que para se estudar Cultura Popular, é importante que seja discutido termo Ideologia. Para esse pensador, não existe separação entre os estudos de Cultura Popular e os diversos significados que o termo ideologia pressupõe.

Assim como a palavra cultura popular possui diversos significados, o termo Ideologia também pode ser entendido de diferentes maneiras.

O conceito de ideologia foi amplamente estudado por Marx, abaixo explicado por Gonçalves,

A rigor, define-se a ideologia, de forma mais exata como ideia dominante de uma época, de um determinado modo de produção. Nesse sentido, o conceito não poderia ser, propriamente, uma falsa consciência, mas a consciência dominante dessa época, determinada pelo modo de produção

vigente, que altera as relações e, no interior do processo, o sujeito assume a condição de objeto e o objeto assume a condição sujeito. Haja vista, que essa concepção da realidade também adquire uma equivocada naturalização, pois os interesses particulares são universalizados como interesses de todos (GONÇALVES, 2019, p. 42)<sup>6</sup>.

Enquanto Marx trata a ideologia como um discurso da classe burguesa para exercer dominação sobre o proletariado, para Gramsci, ideologia é um grupo de ideias presentes em determinados grupos sociais. Tanto classes sociais abastadas, quanto classes sociais menos favorecidas possuem ideologias.

O dicionário Gramsci traz a seguinte definição de ideologia:

A ideologia não é em si negativa, mas nem todas as ideologias são iguais. Elas constituem o terreno comum e necessário da consciência e também do conhecimento, mas a superioridade da ideologia marxista é dada pela consciência do próprio caráter não absoluto e não eterno: consciência de parcialidade, ligada a uma classe e a um momento histórico. O marxismo é uma ideologia entre outras, mas diferentemente das outras não nega as contradições, ao contrário, manifesta-as e analisa-as. Tem em comum com as outras ideologias o fato de ter uma determinada utilidade para um grupo social, mas não se disfarça como algo acima de ou além da história (LIGUORI; VOZA, 1987, p. 625).

Roland Barthes também estuda cultura popular e sua relação com o termo ideologia. Ele queria localizar o “abuso ideológico” (STOREY, 2015, p. 240) que existia por trás do que chamou de “mitos de consumo”.

Por mito, Barthes (1975)<sup>7</sup> se refere a ideologia entendida como um “grupo de ideias e práticas que, ao promover ativamente os valores e interesses de grupos dominantes na sociedade, defendem as estruturas dominantes de poder” (STOREY, 2015, p. 241).

Barthes estudou os múltiplos significados que um signo pode trazer. Ele trabalhou com a semiótica atrelada aos Estudos Culturais.

Barthes (1975) estudou os diferentes níveis de leituras que existe nos textos publicitários e chegou à conclusão que quaisquer textos, sejam eles escritos, falados ou imagéticos, produzem níveis de interpretação que dependerá do leitor, da sua história e do seu meio social uma para uma dada interpretação. Aponta que precisamos questionar sobre o “Falso óbvio”, isto é, perceber que um texto produz significados facilmente observáveis e de leitura direta, que chamou de denotação,

<sup>6</sup> GONÇALVES, Nélío. **Gênese e desenvolvimento histórico-filosófico do conceito de Ideologia em Marx e Engels**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Filosofia Universidade Federal de Uberlândia. MG, 2019.

<sup>7</sup> Barthes, Roland. *Mitologias*. 2ª edição. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1975.



mas também possuem outras leituras que não são tão diretas e que dependem de o leitor estar atento e perceber questões históricas, sociais, políticas e ideológicas presentes em cada texto. Texto, por sua vez, são signos como palavras, gestos, movimentos, cores, formas.

Quando observo as camadas conceituais e olho para meu campo de ação, não me furto em questionar se os praticantes e consumidores do *Movimento Funk* conseguem ler esses signos que existem no *Funk*.

Será que jovens em idade escolar percebem o que Barthes chamou de “falso óbvio” ao fornecer diferentes interpretações ao *Funk*, sejam suas letras, suas batidas ou suas danças?

## Referências

AMORIM, M. F. A. **O discurso da e sobre a mulher no funk brasileiro de cunho erótico**: uma proposta de análise do universo sexual feminino. 2009. 177f. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

AULETE, C. **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 3ªed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. rev. Campinas: Unicamp, 2004.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria da Educação Básica. **Base nacional comum curricular**. Brasília, DF: MEC/SEB, 2016. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/#/site/inicio>. Acesso em: ago. 2020.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: terceiro e quarto ciclos do ensino fundamental: introdução aos parâmetros curriculares nacionais. Brasília, DF: MEC/SEF, 1998. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/introducao.pdf>. Acesso em: set. 2020

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: ensino médio. Brasília, DF: MEC/SEB, 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/blegais.pdf>. Acesso em: set. 2020.

DIAS, E. F. **O outro Gramsci**. 2. ed. São Paulo: Xamã, 1996.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe B. Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a.

- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 12. ed. Trad. Laura Fraga A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2005b.
- FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 55a edição, Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017.
- Gil, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. 6. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere**. 7. ed. v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- GRAMSCI, A. Hegemony. Intellectuals and the State. *In*: STOREY, J. (Org.). **Cultural Theory and popular culture: a reader**. 4. ed. Harlow: Pearson Education, 2009, p. 47.
- GREGOLIN, M. R. **Análise do discurso e mídia: a reprodução de identidades**. São Paulo: Clara Luz, 2003.
- GRUPPI, L. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: edições Graal, 1978.
- HALL, S. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LIGUORI, Guido e VOZA, Liguore. **Dicionário Gramsci**. 2ª edição. São Paulo: Boi tempo, 1987.
- LOPES, A. C. **Funk-se se quiser: No batidão negro da cidade carioca**. 2010. 177f. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2010.
- LYOTARD, J. F. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Correa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- SÃO PAULO. Secretaria Municipal de Educação. Coordenadoria Pedagógica. **Currículo da cidade: ensino fundamental: Arte**. São Paulo: SME/COPED, 2017.
- STOREY, J. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução**. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Sesc, 2015.
- STOREY, J. **Cultural Studies and the study of popular culture**. 2nd edition. United Kindom, 1996.
- TEIXEIRA, M. E. G. M. **Sentidos do percurso da análise de discurso no Brasil na voz de pesquisadores da área**. 2014. 219 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

THIOLLENT, M. **Metodologia dapesquisa-ação**. 17. ed. São Paulo: Cortez, 2009.

VIANNA, H. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

YÚDICE, G. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

YÚDICE, G. The funkification of Rio. *In*: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (Orgs.). **Microphone fiends**: youth music, 1994.

Maria Carolina Macari (UNESP) 2029

## Duplo Balanço: processo de resistência, enfrentamento e ocupação de espaços na linguagem do *Hip Hop* em Criciúma (SC)

Maxwell Sandeer Flôr (UNESC)  
Gladir da Silva Cabral (UNESC)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar um recorte da produção historiográfica de uma ação pontual sobre a linguagem do *hip hop*, intitulado Duplo Balanço, no município de Criciúma (SC). A coleta de dados ocorreu no período de novembro de 1997 a abril de 2022, por meio de matérias jornalísticas, fotos, atas, estatuto social e matérias no blog da Associação Dança Criciúma (ASDC). No período de vinte e cinco anos, foram observados processo de instituição, modificação, alteração de identidade, ações culturais e ocupação de mais de onze espaços. Este estudo tem como referências os autores Paulo Freire, Zygmunt Bauman e Stuart Hall. Acreditamos que nenhum movimento é singular ou isolado, nenhuma ação é sólida, e nenhuma ocupação é inválida. O *Street Dance*, que hoje podemos definir como *Danças Urbanas*, está ligado diretamente à cultura *hip hop*, que é uma cultura popular contemporânea que ainda está buscando seu espaço de pertencimento junto às instituições públicas na região do Sul de Santa Catarina.

**Palavra-chave:** HIP HOP. RESISTÊNCIA. OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS. DANÇAS URBANAS.

**Abstract:** This article presents a selection of historiographic production about a specific hip hop action called Duplo Balanço (Double Balance), in Criciúma (SC). Data collection occurred between November 1997 and April 2022, through journalistic articles, photos, minutes, bylaws, and articles on the blog of Associação Dança Criciúma (ASDC). During the period of twenty-five years, we have observed the process of institutionalization, modification, and alteration of identity, besides cultural actions and the occupation of more than eleven public spaces. As references, Paulo Freire, Zygmunt Bauman, and Stuart Hall are cited. It is our belief that no action is isolated or singular, no movement is monolithic, and no occupation is invalid. Street dance, which is a form of Street Dance, is directly related to hip hop culture, which is a popular contemporary culture seeking for a place in the public institutions in southern region of Santa Catarina, Brazil.

**Keywords:** HIP HOP. RESISTANCE. OCCUPATION OF SPACES. URBAN DANCES.

### 1. Mostra de Street Dance de Criciúma: Festival Duo de Rua

As danças urbanas iniciaram sua trajetória em Criciúma em 1991, com o grupo SOS Dance, formado por Diógenes José e seu primo Roberto Costa, mais

2030

conhecidos como “Turbo B e Roger Volks”. No ano de 1993, a dupla abriu espaço de educação não formal, na Sociedade Recreativa União Operária, incluindo mais dançarinos/as urbanos/as ao grupo.

Paralelamente, nesse período histórico se formou o grupo *The Laws*, em 1995. Depois de dois anos o grupo participou da seleção do 15º Festival de Dança de Joinville (1997), sendo selecionado. Com apoio da Fundação Cultural de Criciúma (FCC), o grupo participou do maior festival de dança do mundo (reconhecido em 2005 pelo *Guinness Book*). Depois da participação no Festival de Dança de Joinville, o grupo organizou seu primeiro Festival de Danças Urbanas (1997), a “Mostra de Street Dance de Criciúma”, e na programação havia o “Festival Duo de Rua”. Dessa mostra participaram oito grupos: *The Laws*, *Over Boys*, *Street C*, *Expressão de Rua*, *Mad Dance*, *Treme Terra*, *Era 2000* e *Academia Estação Vital*.

Em 1998, ocorre a segunda edição do Festival Duo de Rua, no Criciúma Shopping. Em 1999, a Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC) patrocina a 3º Mostra de *Street Dance* de Criciúma, realizada no Ginásio de Esportes do Curso de Educação Física da UNESC. Por sua vez, o Festival Duo de Rua ocorre na Signus Danceteria, ganhando autonomia e singularidade.

Em 2000, o IV Festival Duo de Rua foi executado na Praça do Congresso, com apoio da Associação Feminina de Assistência Social de Criciúma (AFASC). Em 2001, a Mostra de *Street Dance* de Criciúma vai para o Teatro Municipal Elias Angeloni, com apoio institucional da UNESC, FCC e do Bairro da Juventude, tendo a participação 22 grupos de danças urbanas vindos de cinco estados: Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina. O V Festival Duo de Rua ocorre na Praça Nereu Ramos, continuando com apoio da FCC e com a participação dos dançarinos urbanos Faísca e Fumaça, de São Paulo (SP).

Desde 1997, o Festival Duo de Rua e a Mostra de Street Dance de Criciúma ocuparam sete espaços diferentes: Centro Comunitário da Vila Zuleima, Criciúma Shopping, UNESC, Danceteria Signus, Praça do Congresso, Praça Nereu Ramos e Teatro Municipal Elias Angeloni. Esse trânsito entre os espaços foi elemento fundamental e estratégico na difusão da linguagem do *hip hop* em Criciúma.

No período de 2002 a 2005, o Festival Duo de Rua teve sua primeira 2031 interrupção, enquanto a resistência cultural alterou seu caminho, focando na

educação não formal em *hip hop* nos Centros de Referência de Assistência Social de Criciúma (CRAS) dos bairros Santa Luzia e Paraíso, na Casa da Criança e do Adolescente e no Bairro da Juventude, espaços de assistência social de Criciúma. Pode-se aqui lembrar a afirmação de Stuart Hall, segundo o qual a esfera da cultura configura-se como “uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitória definitiva, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas” (HALL, 2005, p. 255).

A partir de 2006, o Festival Duo de Rua passou a ser identificado como “Duplo Balanço”, uma nova linguagem com interessantes implicações em relação às questões de identidade do movimento: foi uma transição da coreografia para a batalha de improvisação na linguagem do *hip hop freestyle dance*. Parafraseando Stuart Hall novamente, podemos dizer que, nesse contexto, a sensação é de “uma fervilhante variedade de identidades possíveis” (HALL, 1992, p. 277).

As pausas e interrupções no movimento podem abrir novos caminhos, formas de agir podem levar abertura de novas brechas no cenário social, político e econômico.

## 2. Instituição da Associação Street Dancers de Criciúma: registro e memória

Em 2008, foi instituída a Associação Street Dancers de Criciúma (ASDC), com endereço na Vila Zuleima, em Criciúma (SC). A residência pertence à família do presidente da ASDC, local onde eram realizadas as reuniões da diretoria. A motivação por fazer uma associação partiu do Grupo União Dança de Rua da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), que foi formada em 1999, via Setor Arte e Cultura, ligada à Diretoria de Extensão, Cultura e Ações Comunitárias. Os objetivos que fundamentaram o estatuto social da associação foram:

- a) Reunir cidadãos interessados, associados ou não para mobilizar forças na dança no sentido de aperfeiçoar as raízes culturais especificamente do Street Dance, estimulando especialmente os jovens a manifestação artística cultural;
- b) Identificar, criar e desenvolver instrumentos para a promoção de eventos culturais;
- c) Discutir e desenvolver informações específicas na área da dança em caráter transitório ou permanente, fundamentando a teoria e a prática do Street Dance;
- d) Promover a integração social nos grupos e adeptos buscando formas para estabelecer um relacionamento de companheirismo, de solidariedade e cooperação entre os mesmos, estimulando a boa vontade como instrumento de socialização;
- e) Fortalecer os laços institucionais com os representantes políticos da comunidade, com as demais organizações comunitárias em atividade e com outras associações, trocando experiências, informações e conhecimentos;
- f) Fomentar em caráter permanente, as de questões fundamentais do

conceito, dos fundamentos e da história do Street Dance, estimulando o estudo, a pesquisa e a extensão na comunidade (ASSOCIAÇÃO STREET DANCERS DE CRICIÚMA, 2008, p. 1).

Seguindo com o objetivo de identificar, criar e desenvolver instrumentos para a promoção de eventos culturais, a ASDC passou a realizar alguns eventos nas linguagens urbanas em Criciúma (SC), por exemplo o Duplo Balanço. Essa ação veio ao encontro do Estatuto Social da ASDC (artigo segundo, parágrafo único), que para alcançar os seus objetivos a associação atuaria de uma forma ampla, realizando reuniões, formando grupos de estudos, pesquisas específicas, simpósio, palestras, oficinas de dança, organização de campeonatos de *Street Dance*.

Em 2010, com a criação da Setorial de Dança de Criciúma, ligada ao Conselho Municipal de Políticas Culturais de Criciúma (COMCCRI), artistas da dança de outras linguagens procuraram a associação para colaborar com a discussão de políticas públicas no município, resultando na inserção de novos membros na associação.

O estatuto social foi alterado em 2016, depois de oito anos, modificando os objetivos e o próprio nome da associação, ficando instituído: Associação Dança Criciúma (ASDC). Assim, percebemos como que uma primeira “crise de identidade”, questão discutida na teoria social, que fazem surgir, modificar, alterar novas identidades, um movimento de adaptação da associação para abranger novas identidades, linguagens de dança (HALL, 2005). O processo de alteração de identidade da associação pode ser comparado com a tecedura da formação do sujeito, conforme Stuart Hall destaca:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ (HALL, 2005, p. 38).

Nesses oito primeiros anos de “vida” da Associação Dança Criciúma (ASDC), podemos verificar ações utilitaristas e imediatistas, como a solicitação, por parte de sócios, de apoio para viagem com a finalidade de participar de competições de dança, convites à ASDC para participar de ações de festividades na região, realizações de eventos e oficinas de dança. Certamente, as atividades de formação são necessárias, porém contratar a associação para incorporar programação cultural de uma festa como instrumento de “atração” ou “animação” seria contraditório em

relação aos objetivos traçados pela própria associação.

Dessa maneira, foram formulados novos objetivos para a ASDC, possibilitando parcerias entre instituições específicas, abrindo pontos de conexão com as políticas públicas de cultura.

a) Reunir cidadãos interessados, associados ou não para mobilizar forças na dança no sentido de fortalecer o setor de dança em Criciúma; b) Desenvolver instrumentos para a promoção de eventos culturais consolidados realizados pela ASDC, e incentivar os demais eventos diagnosticados pelo Plano Municipal de Cultura; c) Discutir e desenvolver informações específicas na área da dança em caráter transitório ou permanente, fundamentando a teoria e a prática da Dança; d) Promover a integração social nos grupos de dança de Criciúma, buscando formas para estabelecer um relacionamento de companheirismo, de solidariedade e cooperação entre os mesmos, estimulando a boa vontade como instrumento de socialização; e) Fortalecer os laços institucionais com o Setor Dança do COMCCRI – Conselho Municipal de Políticas Culturais de Criciúma, APRODANÇA – Associação Profissional de Dança de Santa Catarina, Pontos de Cultura, UNESCO – Universidade do Extremo Sul Catarinense, com demais organizações comunitárias em atividade e com outras associações/instituições, trocando experiências, informações e conhecimentos; f) Fomentar em caráter permanente, captação de recursos para realização de projetos de extensão na comunidade: Projeto TREM e o Projeto Instituto Dança Criança (ASSOCIAÇÃO DANÇA CRICIÚMA, 2016, p. 1).

O projeto TREM, contemplado pelo Edital Pontinhos de Cultura, do Ministério da Cultura do Governo Federal, realizou em 2012 oficinas de danças urbanas em cinco escolas públicas de Criciúma, como destaca objetivo “f” da associação. Consideramos um marco divisório da saída para participação em eventos pontuais para atendimento semanal em escolas de comunidades periféricas. É claro, o evento pode ser apenas “vento”, se não tiver registro; o atendimento pode ser “seguimento”. Um estudante tocado pela dança hoje poderá se tornar um professor educador em dança amanhã.

Respeitando a memória da primeira formação da ASDC, no artigo 39 do novo estatuto da associação, foram nomeados os vinte e seis membros sócios fundadores da primeira constituição da Associação *Street Dancers* de Criciúma, em 2008:

1 - MOISÉS MARCELINO NASCIMENTO - Rua: Beira Rio, Imperatriz. Criciúma/SC. CEP 88800-000 2 - DINAMAR JUST - Av. Universitário, Universitário. Criciúma/SC CEP 88806-001 3 - MICHEL FLOR - Rua: Irene Búrigo Costa, Floresta II. Criciúma/SC. CEP 88817-058 4 - EDSON LUIS FERREIRA DE LIMA - Rua: “O” Quadra 8, Vida Nova Siderópolis/SC CEP 88860-000 5 - KARINA ROSA INACIO SOUTO - Rua: “O” Quadra 8, Vida Nova. Siderópolis/SC CEP 88860-000 6 - REGINA GOMES DE OLIVEIRA FLOR - Rua: Irene Búrigo Costa, Floresta II. Criciúma/SC CEP 88817-058 7



- GISELE FELICIANO DE ASSIS - Rua: Antonio Rossi, Vila Zuleima. Criciúma/SC CEP 88817-140 8 - JOSÉ DE OLIVEIRA - Rua: Gílio Búrigo, Ana Maria. Criciúma/SC CEP 88815-300 9 - CAIO CESAR RICARDO JACQUES - Rua: Vereador Acácio Villain, São Luiz. Criciúma/SC CEP 88800-000 10 - ALINE ANDRADE BRIGIDO - Rua: Benjamin Bristot, Michel. Criciúma/SC CEP 88802-040 11 - ÉRICA DE OLIVEIRA - Rua: Gílio Búrigo, Ana Maria. Criciúma/SC CEP 88815-300 12 - WILIAN SIMÃO TOMAZ - Rua: Elnigo de Azevedo, Santa Bárbara. Criciúma/SC CEP 88800-000 13 - JOSIANE DOMINGOS DE SALLES - Rua: Da Paz, Nova Esperança. Criciúma/SC CEP 88800-000 14 - PRISCILA VIEIRA - Av. Universitária, Pinheirinho. Criciúma/SC CEP 88805-120 15 - PAULA GREGÓRIO GONÇALVES - Rua: Rio do Sul, Santo Antônio. Criciúma/SC CEP 88809-350 16 - EVERSON DA ROSA SILVA - Rua: Epitácio Pessoa, São Luiz. Criciúma/SC CEP 88800-000 17 - FERNANDA BISCARO - Rua: Sete de Setembro, Centro. Criciúma/SC CEP 88801-170 18 - MAYKON SILVA DA ROSA - Rua: Beira Rio, Imperatriz. Criciúma/SC CEP 88800-000 19 - NARA REGINA GOMES DE OLIVEIRA - Rua: Gílio Búrigo, Ana Maria. Criciúma/SC CEP 88815-300 20 - CRISTIANO DO SANTOS VARGAS - Rua: Luiz Manoel Rodrigo, Imperatriz. Criciúma/SC CEP 88800-000 21 - MAXWELL SANDEER FLOR - Rua: Antônio Rossi, Vila Zuleima. Criciúma/SC CEP 88817-140 22 - JOSÉ DE OLIVEIRA JÚNIOR - Rua: Gílio Búrigo, Ana Maria. Criciúma/SC CEP 88815-300 23 - EDIVILSON ROSA TEODORO - Rua: 77, Imperatriz. Criciúma/SC CEP 88800-000 24 - RAFAEL FERNANDES PINHEIRO - Rua: Rod. Luiz Rosso, São Luiz. Criciúma/SC CEP 88809-470 25 - MANOEL ANTONIO FLOR JÚNIOR - Rua: Valdir Albino, Monte Castelo. Criciúma/SC CEP 88800-000 26 - MAYK SANDEER FLOR - 49 Rua: José A. de Mello, Renascer. Criciúma/SC CEP 88800-000 (ASSOCIAÇÃO DANÇA CRICIÚMA, 2016, p. 8).

Atualmente, os sócios ativos da ASDC são diferentes dos sócios fundadores, a transitoriedade e a durabilidade são líquidas, os projetos e as ações da associação são pontes culturais entre assumir a responsabilidade e viver o momento (BAUMAN, 2003).

Entre as ações culturais da associação, destaca-se o “Encontro de Pioneiros das Danças Urbanas de Criciúma”, que durante suas cinco edições reúne dançarinos/as para manter a memória ativa de recortes de acontecimentos dos grupos de Danças Urbanas formado na década de 1990: SOS Dance, *The Laws*, União Dança de Rua da Unesc e Sistema *Breaking*.

### 3. Duplo Balanço: resistência e pausa

Depois da nova identidade Duplo Balanço (2006), o evento cultural ocorreu por três anos consecutivos no Teatro Rogacionista do Bairro da Juventude, e em 2009 o Duplo Balanço foi inserido na programação da Festa das Etnias (principal festa folclórica de Criciúma), ganhando novos recursos para a execução da proposta. Além das batalhas de *hip hop freestyle dance* e *breaking*, foi incluída a

Na sua 10ª edição, a ASDC foi contemplada com Projeto Duplo Balanço 2010, pelo Edital Elisabete Anderle de apoio à Cultura, da Fundação Catarinense de Cultura. O festival continua na programação da Festa das Etnias e no Festival Internacional de Danças Folclóricas. A comissão organizadora do Duplo Balanço viajou para vários municípios, divulgando o projeto em eventos de Batalha de *Breaking* e *Hip Hop Freestyle Dance*, incluindo o “Encontro das Ruas” no Festival de Dança de Joinville.

Segunda pausa: depois da destituição do Grupo União Dança de Rua da UNESCO (2010), do qual a maioria dos sócios ativos da ASDC eram integrantes, algumas ações foram interrompidas, e uma delas foi o Duplo Balanço, que no período de 2011 a 2014 não ocorreu. Isso nos faz lembrar que o derretimento do sólido relaciona-se com a vida cotidiana, de forma a potencializar outros efeitos de possíveis consequências indesejadas dos sujeitos artistas urbanos/as, e da própria associação, como nos alerta Zygmunt Bauman (2003).

Perceber os novos contornos da cultura requer compreendê-la como um processo de luta, como campos de ações que podem assumir diversas formas e que “podem ser reorganizados para se articular a diferentes práticas e posições e adquirir um novo significado e relevância” (HALL, 2005, p. 260). As danças urbanas também operam na confluência das políticas de representação social e cultural. As pausas, as intermitências são parte das mudanças pelas quais passam as diferentes culturas. Neste caso, a cultura *hip hop* não deve ser compreendida como algo estático ou monolítico, mas como um sistema de significações em permanente transformação.

Em 2015 o projeto Duplo Balanço foi contemplado no Edital Cultura Criciúma, da Fundação Cultural de Criciúma, realizando a Batalha de *Breaking*, na modalidade dupla, e oficinas de danças urbanas. Nessa 11ª edição, foi inserida na programação o Festival Criciumense de Hip Hop, que ocorreu durante a Festa das Etnias – consideramos importante a ocupação de espaços de eventos, assim como foi em 2009. O processo de inscrição e divulgação passou da rede social da Associação Dança Criciúma do “Orkut” para o “Facebook”, demonstrando que até na comunicação digital o processo liquefação se confirma.

Terceira pausa: mais quatro anos se passaram sem a continuidade dessa ação cultural (2016 a 2019), período em que a Associação Dança Criciúma (ASDC) se uniu com o Instituto Criciumense de Hip Hop (IHHC) para organizar o Festival

Criciumense de Hip Hop, e assim esse evento aconteceu sem recursos de editais públicos.

Outra vez nos recordamos de Stuart Hall (2005), para quem o terreno da cultura, entendida como espaço de batalha por significação, torna-se ainda mais tenso e disputado quando as rápidas transformações são estabelecidas. Pausar ou migrar as ações coletivas são processos de enfiamento, pois nesse período poucos editais foram lançados na área da cultura, e a alternativa estratégica foi estabelecer parcerias com instituições como a Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), a Associação de Grupos Étnicos de Criciúma e empresas locais, para a realização do Festival Criciumense de *Hip Hop*.

Pensando nessas migrações, em 2018, na Sede da Vila Zuleima, foi criado e adaptado o “Espaço Cultural Flor e Ser”, dando-se início às atividades do Sarau Cultural e Feira Criativa de Produtos Artísticos. O espaço deixou de “ser” apenas um lugar de reuniões da diretoria da Associação Dança Criciúma (ASDC), para conectar artistas da região, difundido a cultura local. No mesmo ano, a Associação Dança Criciúma, junto com o Instituto Criciumense de *Hip Hop*, assinou o “Termo de Uso de Espaço Físico”, com duração de cinco anos, no Bairro Paraíso, com a finalidade de abrir a Casa do *Hip Hop* de Criciúma. Assim, as instituições iniciaram o processo de reforma e adaptação da Casa do *Hip Hop* de Criciúma. As ações de eventos pontuais de captação de recursos por meio de pedágio solidário, rifas e mutirão de reforma e limpeza resultaram na abertura das portas da casa.

Podemos levantar as seguintes questões: como os agentes culturais atribuem sentidos a suas identidades de ativismo no movimento *hip hop*, ocupando e readequando espaços comunitários? E como esses agentes se diferenciam em suas interações com a comunidade?

A organização de coletivos e associações de massas populares, que implica a articulação de lideranças e a escuta de depoimentos, é um esforço de libertação comum para ambas as partes, o que faz lembrar uma importante observação de Paulo Freire a respeito do exercício dialógico:

Sendo históricas estas dimensões do testemunho, o diálogo, que é dialético, não pode importá-las simplesmente de outros contextos sem uma prévia análise do seu. A não ser assim, absolutiza o relativo e, mitificando-o, não pode escapar à alienação. O testemunho, na teoria dialógica da ação, é uma das conotações principais do caráter cultural e pedagógico da revolução (FREIRE, 2005, p. 203).

Nesse espírito de busca pelo diálogo e pela colaboração, e como representantes da Casa do *Hip Hop* de Criciúma, participamos de várias reuniões com a comunidade, conselhos, instituições, prefeitura e câmara de vereadores, apresentando os espaços culturais que estavam sendo atendidos na Vila Zuleima e no bairro Paraíso, conotando a importância da manutenção desses espaços.

### 3. Duplo Balanço: Linguagens Urbanas

Em 2020, o Duplo Balanço acrescenta o termo “Linguagens Urbanas” e passa a desenvolver em suas ações culturais os quatro elementos do *hip hop*: *breaking*, *graffiti*, MC e DJ. Na 12ª edição, o projeto foi contemplado em dois editais públicos: Edital Cultura Criciúma, da Fundação Cultural de Criciúma, e Edital Elisabete Anderle de Apoio à Cultura, da Fundação Catarinense de Cultura.

A ação cultural estava prevista para acontecer no dia 28 e 29 de março de 2020. Faltando dezessete dias para execução da proposta, todos os eventos do Estado de Santa Catarina foram suspensos por tempo indeterminado, por causa da Pandemia da COVID-19. A Fundação Catarinense de Cultura e a Fundação Cultural de Criciúma emitiram suas comunicações reforçando a suspensão das atividades do projeto.

A sensação é como a de um movimento/fundamento do *breaking* que se identifica como *freeze*. Esse fundamento é o de uma pausa, em que o dançarino/a fica por um segundo parado, finalizando sua sessão de movimentos de dança.

Depois de alguns meses, a Fundação Catarinense de Cultura e a Fundação Cultural de Criciúma emitiram comunicações autorizando os proponentes dos editais a realizarem as propostas de forma virtual. Para a adequação do “Duplo Balanço Linguagens Urbanas *On-line*”, foi necessária a criação de duas redes sociais específicas da ação cultural: *Instagram* e *Facebook*. Apesar de tornar-se uma ocupação de espaço virtual, a ação possibilitou a participação de *b-boys* e *b-girls* de todo o País, inclusive com a participação de um dançarino residente em Portugal.

Depois de quatro anos sem ser realização, a interrupção do evento por conta da Pandemia é algo que não estava nos planos dos agentes culturais de Criciúma. Pensando no termo assunção da “identidade cultural”, Paulo Freire ressalta ser uma das tarefas mais importantes da prática educativa:

Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos [...] A questão da identidade cultural, de que fazem parte a dimensão individual e a de classe dos educandos cujo respeito é absolutamente fundamental na prática educativa progressiva, é problema que não pode ser desprezado. Tem que ver diretamente com assunção de nós por nós mesmos (FREIRE, 2020, p. 42).

Eis o desafio que nos cabe: tomarmos como nosso o desafio da autonomia e da ação sempre acompanhada da reflexão.

Quarta pausa: Em 2021, devido a problemas administrativos com a Fundação Cultural de Criciúma envolvendo a prestação de contas do projeto Duplo Balanço Linguagens Urbanas, os agentes decidem não submeter o projeto ao Edital Cultura Criciúma. O coletivo de artistas urbanos opta por propostas de “Manutenção de Espaços” pelo Edital Aldir Blanc Criciúma, que resultaram na aprovação de quatro espaços ligados ao ecossistema da cultura *hip hop* de Criciúma. Mais uma vez encontramos em Paulo Freire o referencial teórico para nossas reflexões. A experiência histórica, política e cultural é um ato de assunção, como reforça Freire:

A experiência histórica, política, cultural e social dos homens e das mulheres jamais pode se dar “virgem” do conflito entre as forças que obstaculizam a busca da assunção de si por parte dos indivíduos e dos grupos e das forças que trabalham em favor daquela assunção (FREIRE, 2020, p. 42).

E também pensamos em Stuart Hall para compreender que o terreno da cultura, entendido como espaço de batalha por significações, torna-se mais tenso quando mais rápidas as transformações acontecem. Nesse contexto, são engendradas práticas sociais diversificadas que obrigam ao surgimento de novas formas de perceber e validar as práticas populares (HALL, 2003).

O *breaking* não é apenas assimilação de movimentos e gestos que resultam em uma sequência de movimentos ou um ato performático, ela faz parte da formação dos sujeitos que a praticam. O Mestre de Cerimônias (MC) que canta e se expressa por meio das palavras, o grafiteiro que pinta sua leitura de mundo e o DJ que mixa sua identidade musical elaboram suas identidades e forjam em seus praticantes um fortalecimento de vínculos pelos quais compartilham sonhos e desencantos.

#### 4. Duplo Balanço Linguagens Urbanas: não há sonho sem esperança

entre o sonho e a esperança, na dinâmica dialética coletiva para a qual nos alertou Paulo Freire:

Fazendo-se e refazendo-se no processo de fazer a história, como sujeitos e objetos, mulheres e homens, virando seres da inserção no mundo e não da pura adaptação ao mundo, terminaram por ter no sonho também um motor da história. Não há mudança sem sonho como não há sonho sem esperança (FREIRE, 1992, p. 91).

Em 2021, foi deferida a Setorial Cultura *Hip Hop* Criciúma, após militância de seis anos de discussão em fóruns e conferências de cultura em Criciúma, e confirmada a inclusão da cadeira do *Hip Hop* no Conselho Municipal de Políticas Culturais de Criciúma (COMCCRI). Apesar de muita resistência por parte de alguns conselheiros da parte governamental, a cadeira foi deliberada.

No dia (31/07/21), no Fórum Setorial de Cultura Popular, foi realizado em formato híbrido (Plataforma Google Meet e na UNESCO) onde deliberou de forma coletiva à implementação de mais uma cadeira no Conselho Municipal de Políticas Culturais de Criciúma – COMCCRI, a cadeira de Cultura Hip Hop. A Presidente do COMCCRI, Daniele Zacação, iniciou o Fórum apresentando as pautas a serem debatidas, sendo elas: a eleição de representantes da cadeira da Cultura Popular, revisão do Plano Setorial de Cultura Popular e a implementação da Cadeira de Hip Hop no Conselho. “Semana passada foi realizado Encontro Setorial de Hip Hop de Criciúma, onde ficou claro a organização desse setor, e recebemos no dia seguinte o diagnóstico da Setorial de Hip Hop de Criciúma com indicadores importantes para análise, e também a solicitação de maneira formal para implementação da cadeira Hip Hop no COMCCRI. O processo é legítimo, e vamos discutir o assunto nesse Fórum”, destaca em sua fala inicial (ASSOCIAÇÃO DANÇA CRICIÚMA, 2021, p. 10).

No ano de 2022 foi realizada a “Audiência Pública” com o tema Cultura Hip Hop em Criciúma, e por unanimidade os vereadores de Criciúma aprovaram o PL 70/2022, implementando a Lei da Semana do *Hip Hop* de Criciúma. Consideramos um avanço importante para justificar ações permanentes do Duplo Balanço, bem como as ações do Festival Criciúmeno de *Hip Hop*.

Com recursos do Edital Elisabete Anderle de Apoio à Cultura, da Fundação Catarinense de Cultura, a proposta Duplo Balanço Linguagens Urbanas (2022) continua sua trajetória. Associação Dança Criciúma (ASDC) conclui seus objetivos de voltar às “origens”, realizando a Batalha de Breaking na Sede da ASDC, e ainda acrescentou a ação “JAM de Artistas Urbanos” em dois espaços de cultura: Centro de Treinamento UDR Crew, no bairro Imperatriz, e Casa do *Hip Hop*, em Criciúma, no bairro Paraíso, comunidades invisíveis e socialmente vulneráveis. 2040

Vejamos a programação:

26 de março de 2022 (Sábado): 14h - Perfo-palestra “Arte, Breaking e Identidade” com Bate Papo sobre “Construção de Repertório Artístico e Ferramenta de Registro Cultural”. Local: Sede da ASDC – Associação Dança Criciúma, com transmissão (LIVE), pelo Instagram da ASDC @asdc.criciuma; 15h - Duplo Balanço – Batalha de Breaking 2 x 2 (Formato Duplas). Local: Sede da ASDC – Associação Dança Criciúma (Bairro Vila Zuleima); 18h - Palestra “SOS Dance: Breaking, Memória e Identidade”. Local: Sede da ASDC – Associação Dança Criciúma (Bairro Vila Zuleima), com transmissão (LIVE), pelo Instagram da ASDC @asdc.criciuma; 19h - JAM UDR Crew – Encontro de Artistas Urbanos, e Batalha 1 x 1(Formato Individual). Local: Centro de Treinamento UDR Crew (Bairro Imperatriz). 27 de março de 2022 (Domingo): 10h - Oficinas de Breaking. Local: Centro de Treinamento UDR Crew; 14h – JAM de MCs (Pocket Show de MCs e Batalha de Rima). Local: Casa do Hip Hop de Criciúma (RELATÓRIO DE EXECUÇÃO, 2022, p. 4).

Os primeiros moldes do “Festival Duo de Rua” e o desejo dessa manifestação popular foram sempre de levar a cultura para as comunidades. O que compreendemos nesse retorno de atividades aos bairros é que as ações podem ir para além das estruturas elitizadas como o Shopping Center. O que percebemos da cultura popular é que ela contém características do povo, e levar ações populares da/para a comunidade é valorizar nossas raízes culturais.

Se não houvesse interrupção, nestes 25 anos de existência o Duplo Balanço deveria fazer sua vigésima quinta edição de festival urbano, porém por falta de políticas públicas contínuas foram realizadas treze edições. Podemos destacar as migrações de ocupação de espaços e as pausas durante essa trajetória pelo quadro a seguir:

**Quadro: Pausas, Ocupação e Identidade Cultural**

Ano	Local de ocupação	Identidade cultural	Ação Cultural
1997	Centro Comunitário da Vila Zuleima	Festival Duo de Rua	Competição Street Dance Modalidade Duo
1998	Criciúma Shopping	2º Festival Duo de Rua	Competição Street Dance Modalidade Duo
1999	Signus Danceteria	3º Festival Duo de Rua	Competição Street Dance Modalidade Duo
2000	Praça do Congresso	4º Festival Duo de Rua	Competição Street Dance Modalidade Duo
2001	Praça Nereu Ramos	5º Festival Duo de Rua	Competição Street Dance Modalidade Duo
Pausa 01: o Festival Duo de Rua, ficou 4 anos sem realização (2002 – 2005)			
2006	Teatro Rogacionista	Duplo Balanço	Batalha Hip Hop FreeStyle Dance 2x2
2007	Teatro Rogacionista	Duplo Balanço	Batalha Hip Hop FreeStyle Dance 2x2
2008	Teatro Rogacionista	Duplo Balanço	Batalha Hip Hop FreeStyle Dance e Breaking 2x2
2009	Festa das Etnias	Duplo Balanço	Batalha Hip Hop FreeStyle Dance e Breaking 2x2
2010	Festa das Etnias	Duplo Balanço	Batalha Hip Hop FreeStyle Dance e Breaking 2x2
Pausa 02: o Duplo Balanço, ficou 4 anos sem realização (2011 – 2014)			
2015	Festa das Etnias	Duplo Balanço	Batalha Breaking 2x2
Pausa 03: o Duplo Balanço, ficou 4 anos sem realização (2016 – 2019)			
2020	Virtual – Redes Sociais	Duplo Balanço Linguagens Urbanas	Batalha Breaking 2x2 JAM Artistas Urbanos
Pausa 04: o Duplo Balanço, ficou 1 ano sem realização (2021)			
2022	Sede da Associação Dança Criciúma, Centro de Treinamento UDR Crew e Casa do Hip Hop de Criciúma	Duplo Balanço Linguagens Urbanas	Batalha Breaking 2x2 JAM de Artistas Urbanos

Fonte: criado pelos autores (2022).

Ao criar o quadro de pausas, ocupação e identidade cultural, constatamos as rupturas durante o período em que foi criado o Duplo Balanço. Nesse caminho, parece nítida a marca histórica das “pausas”, além da militância para ocupar diferentes espaços para essa ação cultural híbrida popular. Há espaço para utopia? A decisão de perseguir os sonhos lutando é um ato de esperança, a briga por ela é um “cabo de guerra” entre soltar a corda ou fazer força nesse espaço-tempo.

## 5. Considerações Finais

A partir das produções historiográficas do Duplo Balanço, podemos constatar a importância do trabalho da Associação Dança Criciúma (ASDC), tendo como eixo as danças urbanas e a cultura *hip hop*.

Durante o processo de pesquisa, ficou evidente a prática da cultura



popular e a reflexão teórica a partir de algumas práxis coletivas, algo que aprendemos com Paulo Freire. O modo como a arte urbana está diretamente relacionada à constituição das identidades, num contexto de tensão entre o centro e a periferia, a tradição e os novos movimentos populares. As políticas públicas de cultura atravessam articulação de manobras de interesses privados e de forças sociais.

Podemos constatar que houve momentos nos quais as ações se fragmentaram, mas também foram oportunizados importantes questionamentos e reflexões sobre a nossa prática artística e cultural.

Uma delas seria o próprio planejamento das atividades da associação: será que contemplamos a intencionalidade do estatuto social da ASDC? Está claro, no planejamento da diretoria da associação, até onde se quer chegar com a ação cultural Duplo Balanço? Quais as ações que propiciam efetivamente a continuidade do Duplo Balanço? Quando não há recursos de editais públicos, qual a segunda opção de captar recursos para a realização de ações culturais ligadas ao Duplo Balanço?

O que se observa ao longo de tantas “pausas” é a necessidade de ampliar o número de sócios ativos da Associação Dança Criciúma (ASDC) para que se possam ocupar novos espaços, firmar outras parcerias institucionais, ampliar a formação de agentes do *hip hop* para a produção e a gestão cultural, e assim quem sabe surjam novas alternativas.

## Referências

ASSOCIAÇÃO DANÇA CRICIÚMA (ASDC). [Blog institucional] Fórum delibera a Implementação da Cadeira Hip Hop no COMCCRI. Disponível em: <http://asdccriciúma.blogspot.com/2021/08/forum-delibera-implementacao-da-cadeira.html>. Acesso em: 10 ago. 2022.

ASSOCIAÇÃO STREET DANCERS DE CRICIÚMA. **Estatuto Social**: fevereiro 2008. Criciúma, 2008. 20 p.

ASSOCIAÇÃO STREET DANCERS DE CRICIÚMA. **Estatuto Social**: fevereiro 2016. Criciúma, 2016. 21 p.

ASSOCIAÇÃO STREET DANCERS DE CRICIÚMA. **Estatuto Social**: fevereiro 2021. Criciúma, 2021. 23 p.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 65° ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FREIRE, P. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. 12° ed. São Paulo: Paz & Terra, 1992.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 40° ed. Rio de Janeiro, Paz e terra, 2005.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HALL, S. The Question of Cultural Identity. *In*: HALL, Stuart; DAVID Held; MCGREW, Tony (org.). **Modernity and its Futures**. Cambridge: Polity Press, 1992. p. 273-325.

RELATÓRIO DE EXECUÇÃO. **Duplo Balanço: Linguagens Urbanas 2022: abril 2022**. Criciúma, 2022. 32 p.

Maxwell Sandeer Flôr (UNESC)  
Gladir da Silva Cabral (UNESC)

2044

## Modos dançantes festivos urbanos: cruzando experiências para (re)construir pedagogias da dança

Roberto Rodrigues (IFG)  
Jonas de Lima Sales (UNB)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** O presente trabalho é fruto inicial de uma pesquisa de doutorado a ser desenvolvida com alunos do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás – Campus Aparecida de Goiânia e em diálogo com um movimento cultural na cidade de Aparecida de Goiânia-GO, conhecido como *Movimento Flashback*. Neste momento inicial da pesquisa tratamos, aqui, de contextualizar as experiências protagonizadas por diferentes corpos que se encontram e compartilham danças, de modos singulares, cruzando referências ético-estético-políticas de modos dançantes, pensando a dança como um modo de vida, que se constituem em contextos festivos urbanos e suas relações com as corporeidades cotidianas de sujeitos que participam e se inserem nesse ambiente, onde existem brechas para que se possa inventar, improvisar, dançar-junto no aqui e agora. Tal contexto se constitui como um espaço de encontro onde pessoas se reúnem para compartilhar danças surgidas de uma ambiência social envolvendo musicalidades que transitam entre *funk*, *soul*, *música eletrônica* e outras hibridações nos tempos atuais. A partir daí, quer-se explorar a seguinte questão: Como ampliar possibilidades e caminhos de ensino-aprendizagem-criação a partir da construção de modos de saberes-fazeres em dança que transitem entre o contexto urbano e o ambiente acadêmico de formação superior em dança?

**Palavras-chave:** DANÇA. MODOS DANÇANTES FESTIVOS URBANOS. EXPERIÊNCIA. ESTAR-JUNTO. PEDAGOGIAS DA DANÇA.

### Abstract:

The present work is the initial result of a doctoral research to be developed with students of the Degree in Dance of the Federal Institute of Goiás - Campus Aparecida de Goiânia and in dialogue with a cultural movement in the city of Aparecida de Goiânia-GO, known as Flashback Movement. In this initial moment of the research, we are here to contextualize the experiences carried out by different bodies that meet and share dances, in unique ways, crossing ethical-aesthetic-political references of dancing modes, thinking dance as a way of life, which constitute in urban festive contexts and their relationships with the everyday corporeities of subjects who participate and are inserted in this environment, where there are gaps so that one can invent, improvise, dance together in the here and now. This context is constituted as a meeting space where people gather to share dances arising from a social environment involving musicalities that transit between funk, soul, electronic music and other hybridizations in current times. From there, we want to explore the following question: How to expand possibilities and ways of teaching-learning-creation from the construction of ways of knowing-doing in dance

2045

that transit between the urban context and the academic environment of higher education in dance ?

**Keywords:** DANCE. URBAN FESTIVE DANCING MODES. EXPERIENCE. BE TOGETHER. DANCE PEDAGOGIES.

## 1. Introdução

O presente trabalho é fruto inicial de uma pesquisa de doutorado a ser desenvolvida com discentes do curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás (IFG) – Campus Aparecida de Goiânia-GO e em diálogo com um movimento cultural na cidade de Aparecida de Goiânia, conhecido como *Movimento Flashback*<sup>1</sup>. A proposta parte do desejo em investigar possíveis cruzamentos entre modos dançantes festivos urbanos constituídos em espaços periféricos da cidade e o ambiente de formação de professoras/es de dança no curso de Licenciatura.

A partir daí, quer-se explorar a seguinte questão: Como ampliar possibilidades e caminhos de ensino-aprendizagem-criação a partir da construção de modos de saberes-fazer<sup>2</sup> em dança que transitem entre o contexto urbano e o ambiente acadêmico de formação superior em dança? A proposta é, então, cruzar conhecimentos entre os modos dançantes festivos presentes no *Movimento Flashback* com as experiências de discentes do curso de Licenciatura em Dança para a realização de eventos culturais e/ou propostas de vivências direcionadas à comunidade local da cidade de Aparecida de Goiânia em que seja possível (re)construir pedagogias da dança e investigar como é possível borrar modos dançantes que transitem entre estruturas de movimento, espontaneidades e criações.

Como exercício reflexivo inicial desta pesquisa tratamos, no presente artigo, de contextualizar o *Movimento Flashback*, bem como apontar possíveis cruzamentos epistemológicos que corroborarão com o trajeto de investigação. Cabe ressaltar que como se trata de uma pesquisa que emerge fundamentalmente da

<sup>1</sup> O Movimento Flashback, na cidade de Aparecida de Goiânia, é um movimento que acontece nas periferias da cidade por iniciativa de pessoas ligadas a contextos culturais da dança a partir da ideia de retomar ou relembrar danças que são conhecidas como *passinhos*. São eventos abertos às comunidades locais ambientados pela presença de um DJ, grupos de praticantes dessas danças e os frequentadores que participam ativamente dançando junto a eles.

<sup>2</sup> A partir da obra de Michel de Certeau (1998) *Artes do fazer – a invenção do cotidiano*, podemos pensar em modos de saberes-fazeres que são criados, inventados no cotidiano através do que o autor chamou de “artes de fazer”.

experiência, das práticas dançantes como lugar de investida, certamente as reflexões que aqui trataremos funcionam como ponto inicial de problematização compreendendo, inclusive, que ao longo do percurso muitas delas serão torcidas, desconstruídas pela própria materialidade das experiências que se forem constituindo. Eis, então, as primeiras pistas de um plano de investigação que se constituirá na própria caminhada.

## 2. Movimento *Flashback*

O *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia teve seus primeiros eventos por volta do ano de 2012 na Feira Coberta da Cidade Vera Cruz, bairro periférico da cidade. Surge como uma reunião entre amigos para dançar músicas características e advindas das culturas negras norte-americanas, inicialmente em ritmos como *funk* e *soul* que conquistaram espaço nas mídias brasileiras em fins da década de 1970 e 1980, conhecidos em muitos lugares do nosso país como musicalidade *black*<sup>3</sup>. Sobre o surgimento desses eventos, encontramos apenas um material áudio-visual produzido como contrapartida ao Edital da Lei Aldir Blanc de Goiás<sup>4</sup> pela proponente Ana Maria.

<sup>3</sup> Sobre contextos urbanos em que essas sonoridades ganharam espaço na cultura brasileira, maiores informações poderão ser obtidas, dentre outras obras, em: ALVES, César. *Pergunte a quem conhece*: Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004. SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo*: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, SP, 1998.

<sup>4</sup> A Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural foi criada pelo governo federal com o objetivo de auxiliar trabalhadoras e trabalhadores da Cultura, bem como os espaços culturais brasileiros, no período de isolamento social, ocasionado pela pandemia da Covid-19.



**Fig. 1.** Flyer de divulgação. Movimento *Flashback*. Fonte: página de divulgação no *Instagram*.

**Para todos verem:** Imagem de divulgação do evento com fotografia de cinco DJ's localizados ao centro da imagem. Acima de suas fotos, dois globos em cores prateadas que fazem referências a festas em boates. Também ao centro da imagem, escritas em cor amarela indicando o nome do Movimento *Flashback*. Informações de data e horário de realização do evento também estão localizadas na imagem. Abaixo da fotografia dispõem-se logomarcas dos grupos de dança participantes do evento.



**Fig. 2.** Evento na Feira da Cidade Vera Cruz. Fonte: acervo próprio.

**Para todos verem:** fotografia de grupos de pessoas dançando em um espaço coberto de uma feira onde são realizados os eventos do Movimento *Flashback*. Na imagem além das pessoas dançando, podemos identificar pessoas ao redor observando os movimentos realizados pelos dançantes.

Nos modos dançantes característicos do *Movimento Flashback* identifica-se estéticas de movimento chamadas de *passinhos*<sup>5</sup>. É possível aproximar essas

<sup>5</sup> Cabe aqui destacar que essa nomenclatura não é a mesma que a utilizadas para se referir à estética do *passinho* criada nas periferias da cidade do Rio de Janeiro a partir da musicalidade do funk carioca. Os *passinhos*, aqui, fazem referência a um modo de dançar peculiar que encontra

estéticas do que culturalmente se disseminou em diferentes locais do país, como por exemplo as danceterias das cidades de Uberlândia e São Paulo, a partir da reunião de grupos de pessoas que se encontram para ouvir e dançar os passinhos arrastadinhos do *funk e soul* (GUARATO, 2008)<sup>6</sup>. Além disso, em cidades como Goiânia e Brasília encontra-se, também, eventos *Flashback* que se propõem a compartilhar esses modos dançantes que se conectam a tais contextos.

[...] os Passinhos ficaram famosos no Rio nos bailes Blacks e bailes Charmes e festas familiares, por fatores semelhantes aos de Angola, no processo de adaptação da memória histórica; e nos Estados Unidos, como ferramenta de expressão do orgulho negro durante o período de lutas pelos direitos civis e resposta ao racismo. Essa dança simples tem em si um elemento de suma importância para os ambientes festivos e de rito, e que serve de mecanismo para o processo de desenvolvimento do senso de coletividade, de identificação, do ato de agregar e de afirmação. Valores tão relevantes, principalmente para negros e favelados, que dificilmente se veem retratados ou representados em lugares de destaque social (OLIVEIRA, 2017, p. 65-66).

Sobre esses tipos de reuniões sociais embalada pela musicalidade *black* e por um jeito característico de promover encontros através da música e da dança, encontramos outras afinidades com bailes surgidos na cidade do Rio de Janeiro, conhecidos como *Baile charme*<sup>7</sup>. Também imbuídos do desejo em compartilhar sonoridades e modos de dançar provenientes das culturas negras, os *Bailes Charme* se constituem como espaços criados por grupos sociais advindos das periferias que têm na intersecção sonora e corporal seu lugar de potência do coletivo.

Esses modos de se organizar e produzir reuniões grupais envolvidas por expressões culturais das diferentes identidades negras, constituídas a partir do que alguns autores chamaram de diásporas negras parecem influenciar diretamente nas construções estéticas de danças populares provenientes de contextos urbanos como, por exemplo, nos Estados Unidos onde surgem fenômenos conhecidos como

sintonias com os movimentos de clubes, bailes e danceterias que em finais da década de 1970 se espalharam por diferentes cidades do país.

<sup>6</sup> A pesquisa de Rafael Guarato intitulada *Dança de rua: corpos para além do movimento (Uberlândia 1970-2007)* faz uma leitura histórica, estética e política do surgimento de práticas dançantes advindas de contextos urbanos brasileiros com recorte para a cidade Uberlândia que nos permite compreender e conectar as experiências de dança com outros locais do país através da contextualização histórica dos movimentos urbanos após a década de 1970.

<sup>7</sup> Sobre o contexto específico dos Bailes Charme maiores informações podem ser encontradas em algumas pesquisas como: RAMÃO, Thayse Eugênio. *Baile Charme: um estudo de observação sociocultural de festas urbanas e étnico-raciais*. Monografia de graduação. Porto Alegre, 2019; MIRANDA, Marcela Regina de. *Viaduto Madureira: uma análise sobre o Baile Charme carioca*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019; FERNANDES, Cíntia Sanmartin & PINTO, Tatiane Mendes. *A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no Baile Charme do Rio antigo*. In: Anais ENECULT, Salvador, 2014, dentre outras.

danças sociais afro-americanas e, em Angola, como Danças da Família, conforme aponta Oliveira (2017).

Esteticamente, os *passinhos* são acionados por coreografias sociais de caráter lúdico onde o *dançar-junto*<sup>8</sup> significa dançar coletivamente uma sequência de movimentos que geralmente é repetida muitas vezes durante a execução de uma música realizada por um DJ<sup>9</sup>. “Um jogo de passos, que geralmente se aprende na hora, marcando as batidas com pés, não sendo necessária uma técnica específica ou treino para realização” (OLIVEIRA, 2017, p. 62). A sua configuração espacial é organizada por linhas horizontais, ocorrendo com similaridades ao método de comando (segue-se uma pessoa que lidera os passos coreografados, porém a troca de líder é parte da diversão).

Especificamente nos eventos protagonizados pelo *Movimento Flashback* pode-se observar a presença de diferentes grupos que se organizam em associações, coletivos e projetos culturais envolvendo vivências de dança, onde participantes se reúnem para experimentar, aprender e treinar juntas/os/es os *passinhos* que têm nos bailes seu momento de compartilhamento e, certo modo, apresentação. No entanto, conforme destaca Oliveira (2017) as características que envolvem esse jogo de passos possibilitam que qualquer pessoa que esteja presente no baile possa interagir e estar inserida nesses agrupamentos coletivos proporcionados pela dança. Desse modo, o *dançar-junto* se configura por um estar aqui e agora que se constitui pela participação, pela interrelação entre diferentes corpos e experiências.

No divertimento em grupo, do mesmo modo que na religião, o indivíduo desaparece no grupo e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tomam possível a vida em sociedade. Ou seja, o grupo revigora periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais (AMARAL, 1998, p. 14).

<sup>8</sup> Ao longo deste texto, os termos *estar-junto*, *dançar-junto* e *estar (dançar)-junto* aparecerão em grafias diferentes destacadas em itálico, mas se referindo à categoria epistemológica utilizada por Michel Maffesoli acoplada às experiências da dança em uma perspectiva da coletividade. A alternância entre as três expressões poderá ser futuramente problematizada na pesquisa.

<sup>9</sup> Do inglês *disc jockey*, a abreviação do termo refere-se à figura do profissional da música que atua em diferentes ambientes festivos a partir da seleção, arranjo e composição de diferentes formatos e estéticas musicais com repertórios que transitam entre músicas previamente gravadas e rearranjadas através de processos de mixagem e remixagem, até produções e composições autorais onde a mesclagem, a hibridação e o acoplamento de diferentes ferramentas sonoras são agenciadas.



Esse modo de entender as celebrações, os ajuntamentos coletivos na atualidade, nos dá pistas de algumas relações estabelecidas no contexto do *Movimento Flashback* e que serão percorridas ao longo da pesquisa. Os primeiros rastros para tais reflexões advêm de breves experiências em contato com o *Movimento* que tive ao longo dos anos que venho atuando profissionalmente na cidade de Aparecida de Goiânia. Minha primeira entrada nesse contexto foi a da contemplação e, ao mesmo tempo, curiosidade em torno da vibração coletiva e festiva constituída em/através da música e da dança neste espaço.

Corpos diversos, corpos potentes que se arriscam nos *passinhos* pelos atravessamentos que música e dança remixadas provocam entre si e, assim, nos impulsiona a querer, também, experimentar. Corpo-adulto, corpo-criança, corpo-maduro. Ali há uma junção de corpos que se relacionam e potencializam-se em torno da comunhão, do *dançar-junto*, das afetividades que se colocam para jogo e envolvem todas/os/es numa espécie de fusão, de mixagens de afetos, modos de ser e transitar pelo espaço da cidade através da dança, do movimento coletivo.

Ao se arriscar nessas comunhões grupais, diferentes corporeidades se interrelacionam e ali se constitui uma relação de indissociabilidade entre dança-música-espaço. Espaço afetado e preenchido por danças e músicas que se acoplam e são acopladas por diferentes corpos. Músicas e danças que se deixam afetar pelos trânsitos e relações que o espaço vai imprimindo na construção de diferentes poéticas corpóreo-espaciais.

Nesses contextos urbanos pode-se observar a criação de instantes coletivos que acontecem de diferentes formas, seja nos momentos em que determinados praticantes se colocam na pista e são acompanhados no intuito de se dançar em coro, seja nos instantes em que cada pessoa improvisa conforme aquela musicalidade provoca os corpos a dançarem. Certamente, nesses espaços se criam algumas regras ou modos específicos para compartilhar esses movimentos, mas, ao mesmo tempo, há um espaço para que os sujeitos que aí convivem encontrem seus modos de expressão a partir da convivência, das relações que vão se estabelecendo a partir da frequência nesses eventos e, sobretudo, que se torna o cerne nesta pesquisa as possibilidades de dançar coletivamente seja pelo improvisado ou pelos *passinhos* combinados em que os grupos se seguem uns aos outros.

Para refletirmos sobre as relações que aí se estabelecem e que, 2051  
potencialmente, podem ser alargadas no cruzamento entre diferentes olhares acerca

dos processos de ensino-aprendizagem-criação em dança, empreenderemos um movimento em torno do *dançar-junto* como possibilidade de redescoberta de pedagogias da dança como lugar de potência e criação.

### 3. A experiência de *estar (dançar)-junto*

A coletividade como característica fundamental nesse tipo de experiência potencializa e exalta as relações humanas como elemento criador de novas possibilidades de vida. A experimentação e intervenção em espaços públicos como lugar de criação e instauração dessas possibilidades torna-se uma ação necessária de agenciamento e construção dessa coletividade ativa e participativa propiciada por tais experiências. Nesse sentido, o espaço público e, aqui mais especificamente, os espaços onde se constituem os processos de ensino-aprendizagem-criação em dança são transformados em lugares onde se instauram novas socialidades, arquitetando, assim, modos de vida ativos e participativos.

Caminhando nessa direção trazemos para o presente diálogo o pensamento de Michel Maffesoli (2006) que é, sem dúvida, um importante expoente das discussões em torno da coletividade, da redescoberta da potência humana a partir das interações sociais, dos agrupamentos coletivos, o que ele chama de *estar-junto*, que compõem traços de uma socialidade característica e específica que nos ajuda a alargar as discussões e compreender o espaço da Instituição Pública e o contexto urbano da cidade em geral como lugares potentes para a instauração dessas possibilidades.

Impulsionados por suas reflexões caminhamos à procura de um tempo presente. Esse tempo que se apresenta como intenso e vital, como religação do ser com o mundo. Uma das possibilidades de vivermos o presente de forma plena e profunda se dá na entrega ao gozo, ao delírio de nos experimentarmos como sujeitos jogados no mundo, onde estabelecemos laços, construímos relações com nós mesmos, com o outro, com nossa natureza humana.

Como forma de criticar e combater o individualismo crescente, a partir da Modernidade<sup>10</sup> e encontrar nos contextos culturais atuais sua potência, Michel

<sup>10</sup> Para o sociólogo Michel Maffesoli a Modernidade foi instaurada a partir de valores como a racionalidade, o progresso e o trabalho e que estão em crise, devido à saturação no modo de ser e pensar. Maffesoli empreende críticas aos modos de ser constituídos a partir dos valores modernos que supervalorizam o individualismo e o predomínio da razão em detrimento de outros valores. "Os

Maffesoli nos aparece como um turbilhoador, corajoso pensador nômade que busca, a partir de suas escritas, refletir sobre a sociedade através de outras metáforas e, não mais, pelos conceitos de forma restrita e universal. Experimenta em sua escrita, novas palavras e termos que não se estruturam em torno da verdade absoluta e nem aspiram à totalidade dos fatos de forma tão rigorosa e paradigmática como querem alguns acadêmicos e seu cientificismo.

Como pensador nômade, não fixa morada nos conceitos, em fórmulas generalizantes, em pensamentos únicos, pelo contrário, aventura-se em um universo epistemológico escorregadio, permissível, dinâmico, poroso, tal qual a própria cultura e seus contextos se apresentam. O aspecto nômade de seus escritos é o que nos chama a andar de mãos dadas com suas reflexões, sua ousada forma de inventar lugares e formas de analisar a cultura com a força de uma escrita pessoal, com o prazer pelo saber sem que se demore somente nas palavras e na sua duração. A força de sua escrita e seu aspecto efêmero se alia ao desejo de experimentar, na própria escrita, a possibilidade de construir redes que surgem das relações que se estabelecem no seio da cultura, onde convivemos com o(s) outro(s) compartilhando afetos, vibrações e energias que reverberam e revigoram esse tempo do aqui e agora que se traduz em um *estar (dançar)-junto*.

A unidade e o sentimento de comunidade extrapolam os limites da vida individual irrompendo uma espécie de vida em conjunto que se afirma na construção de um mundo em comum que poderia se tornar, talvez, a chave de processos de subjetivação que tivessem os ideais de comunidade, o sentimento de pertença e a consciência coletiva como ferramentas potentes contra os fascismos e o individualismo presentes no nosso cotidiano.

O espaço público se torna, aqui, um território de construção e criação artística composto pelas multiplicidades e experiências celebrativas da dança a partir da compreensão da importância do *estar-junto* na arquitetura dessa comunhão. “A multiplicidade do eu e a ambiência comunitária que ela induz servirá de pano de fundo à nossa reflexão. Propusemos chamá-la de “paradigma estético” no sentido de vivenciar ou de sentir em comum” (MAFFESOLI, 2006, p. 37). É sobre este outro paradigma, ancorado nas formas de vida que se afirmam e se apresentam pela

---

valores modernos se saturam e outros nascem”, afirma Maffesoli (2017) que aponta a emergência de novos valores, como a ideia de criação no lugar de trabalho, o retorno da imaginação em vez do racionalismo, e, no lugar do progresso, a “ecosofia”, uma relação de parceria entre a natureza e a cultura.

coletividade que buscamos criar lugares a partir da escrita acadêmica para essas experiências artísticas como forma de se relacionar com a cultura e seus elementos de maneira curiosa, inventiva e reflexiva.

O *estar (dançar)-junto* como possibilidade de construção de uma teia, de uma rede coletiva nos incita a pensar sobre as intensidades, os afetos e os modos de vida que se constituem a partir do compartilhamento de saberes e experiências nos instantes de experimentação e criação possibilitados pela dança. Reflete o desejo coletivo da busca por encontros, por descobertas de si no outro, nas convivências, criações e experimentações artísticas.

Esse modo de operar com a realidade e, portanto, com o conhecimento não se contenta apenas com a reprodução de saberes, aposta na experiência e trocas coletivas como criação e transformação da própria realidade. Trata-se de um movimento de criação que parte do já conhecido, já experimentado para pensar a condição processual e de constituição dos próprios caminhos como modo de criar outras possibilidades de compreensão e construção do conhecimento em dança.

Partimos, então, da possibilidade de refletir sobre as experiências vivenciadas junto ao *Movimento Flashback* como forma de provocar encontros entre experiências distintas. Potencializar as relações do *dançar-junto* a partir do encontro de saberes para reconstruir lugar de ensino e aprendizagem. Mais que isso, uma espécie de acoplagem, de fusão, de mixagem de movimentos, gestos, posturas, modos de agir corporalmente que podem ser misturados, transformados e (re)criados a partir da pesquisa

Experimentar e dialogar com os aspectos éticos, estéticos e políticos característicos nos modos dançantes provenientes de contextos populares urbanos pode ser uma interessante pista para descobrir possibilidades de criação, de relação com os saberes da própria experiência a partir de inspirações poéticas que esses contextos nos trazem. Esses aspectos podem ser pesquisados através de provocações feitas aos sujeitos participantes para que tragam para o ambiente acadêmico pesquisas baseadas nas vivências junto ao *Movimento Flashback* cruzando-os com suas referências poéticas, ou seja, aquilo que os afeta cotidianamente através de músicas, imagens, movimentos vindos tanto do seu universo acadêmico, lugar onde descobrem inúmeras possibilidades ligadas à dança, como também, dos diversos contextos onde estão inseridos socialmente, dentre tantos outros lugares que influenciam e contornam o cotidiano.

Situarmo-nos de forma relacional e aberta à elaboração de saberes pode ser uma pista para construirmos modos de ensinar-aprender através dos diálogos, das trocas, dos encontros entre diferentes expressões artístico-culturais. Nesse sentido, reconstruir pedagogias pautadas no coletivo, no *estar (dançar)-junto* se torna um caminho interessante para estarmos abertos a tais possibilidades.

Assim, é preciso estabelecermos conexões, experiências corporais que tenham a descoberta, os estímulos e a escuta de si, do ambiente e do outro enfatizando os relacionamentos, as diferenças e as múltiplas percepções agenciadas através de nossas práticas cotidianas transformadas em poéticas de criação por meio de nossas danças. Nesse sentido, os processos de ensino-aprendizagem-criação em dança podem potencializar a abertura, a disponibilidade para um *estar (dançar)-junto* que dialogue com a cultura dos sentimentos, a importância do afetual como signos de nossas emoções estéticas e o caráter societal que envolve tais processos. Necessitamos, então, estarmos abertos aos aprendizados e àquilo que o contato com diferentes saberes provenientes de contextos culturais distintos tem a nos oferecer.

[...] precisamos perceber o invólucro pertencente às expressões de arte elaboradas pelo povo para podermos compartilhar do que ele oferece. É nesses encontros não hierárquicos que abrimos portas para que as paralelas sejam cruzadas, provocando desta maneira outras perspectivas de relacionamento, novas arquiteturas nas relações e a elaboração de saberes. Precisamos estar abertos a receber os estímulos oferecidos pelo ambiente, pelas pessoas e situações, a fim de constituir modos de aprendizagem que respeitem a oferta das sociedades em que estamos inseridos. E é o corpo aberto à recepção do que o mundo possa oferecer que provocará ensinamentos e aprendizados (SALES, 2020, p. 75).

Permeamos os contextos das danças populares na acepção de Sales (2020) entendendo-as como expressões das culturas produzidas coletivamente a partir da construção e compartilhamento de regras próprias ao coletivo e que se encontram em constante movimento. Nesse sentido, podemos também pensar nas danças populares provenientes de contextos urbanos no tempo presente, onde as relações que estabelecemos com os conhecimentos arquitetados no corpo e no movimento podem estar pautadas pela valorização dos diferentes saberes e a não hierarquização de culturas. Por meio do corpo e nas relações que se agenciam entre os saberes manifestamos nossas percepções, incorporamos e transformamos outros saberes.

Apostaremos, assim, em um processo que transita coletivamente entre as possibilidades de ensinar-aprender-criar dança como forma de expandir conhecimentos, visibilizar outros modos de compartilhar saberes e, certamente, reconhecer a potência das trocas, do contato e dos cruzamentos entre os contextos experienciados na presente pesquisa.

## Referências

ALVES, C. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo, Labortexto, 2004.

AMARAL, R. C. **Festa à brasileira** - Significados do festejar, no país que "não é sério". Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 1998.

BACAL, T. **Música, máquinas e humanos**: os djs no cenário da música eletrônica. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

CERTEAU, M. **Artes de fazer** – a invenção do cotidiano. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

FERNANDES, C. S.; PINTO, T. M. A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no Baile Charme do Rio antigo. *In*: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 10, 2014, Salvador. **Anais [...]**, v. 1, 2014.

GUARATO, R. **Dança de rua**: corpos para além do movimento (Uberlândia 1970-2007). Uberlândia: EDUFU, 2008.

GUARATO, R. **História e dança**: um olhar sobre a cultura popular urbana-Uberlândia 1990/2009. 2010. 227f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editoria WMF Martins Fontes, 2017.

MAFFESOLI, M. **Entrevista para a TV Brasil**. 2017. Disponível em: <https://tvbrasil.etc.com.br/incertezas-criticas/episodio/sociologo-frances-michel-maffesoli-analisa-a-relacao-entre-crise-e-pos-~-:text=%22Os%20valores%20modernos%20se%20saturam,a%20natureza%20e%20a%20cultura>. Acesso em: 26 jul. 2022.

MAFFESOLI, M. **Homo eroticus**: comunhões emocionais. Rio de Janeiro: Forense, 2014.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas. 4ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAFFESOLI, M. **O instante eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas. São Paulo: Zouk, 2003.

MIRANDA, M. R. **Viaduto Madureira**: uma análise sobre o Baile Charme carioca. 2019. 94f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

OLIVEIRA, H. **VEM NI MIM QUE EU SOU PASSINHO**. A dança Passinho na confluência entre Redes Sociais, Arte e Cidade. 2017. 137 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

RAMÃO, T. E. **Baile Charme**: um estudo de observação sociocultural de festas urbanas e étnico-raciais. 2019. 50f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SALES, J. L. Lá vem o maracatu descendo a ladeira: reflexões e apontamentos para ressignificar a dança afro-brasileira em contextos acadêmicos. *In: Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança*, [S. l.], v.5, n.1, p.66-77, 2020.

SILVA, J. C. G. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 286f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

Roberto Rodrigues (IFG)

E-mail: roberto.rodrigues@ifg.edu.br

Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília. Membro do grupo de pesquisa Cena Sankofa da UNB. Docente da área de Artes/Dança no Instituto Federal de Goiás- Câmpus Aparecida de Goiânia. Docente do Mestrado Profissional em Artes - Prof - Artes. Mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás.

Jonas de Lima Sales (UNB)

E-mail: jonassales1@gmail.com

Artista da cena, Diretor, Coreógrafo e Professor Efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB) e PPgCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (2019-2020). Doutor em Arte/UnB com estágio doutoral na FMH da Universidade de Lisboa.

2057

## A corporalidade plural de palhaçarias dançantes como novos modos de (r)existência no mundo

Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph (UFSM)

Marcilio de Souza Vieira (UFRN)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este trabalho é parte da pesquisa de pós-doutorado feita com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARc)-Mestrado Acadêmico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), na linha de pesquisa Práticas Investigativas da Cena: Poéticas, Estéticas e Pedagogias, sob supervisão do prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira. O escopo é “Dança e Múltiplas Cognições: novas epistemologias para o século XXI”. Em 2022, a pesquisa se encaminha para suas fases conclusivas, com uma parte prática desenvolvida em escolas de rede pública de ensino de Natal e espaços variados. Foram realizados estudos da branquitude e estratégias de comunicação não violenta para a linguagem da palhaçaria como ação de deslocamento de sentidos que transitam entre culturas - e epistemologias. A palhaçaria surge como propositora de novas formas de se pensar o ser humano, cognitiva e epistemologicamente. Para este trabalho, nosso objeto de estudo é a linguagem corporal na palhaçaria, a hipótese é a de que, pela sua natureza plural tal linguagem permite um trânsito entre a dança e o teatro bem como intervenções pedagógicas em diferentes espaços sociais, sendo a problemática central as dores existenciais decorrentes das desigualdades sociais no nosso país, bem como atravessamentos nas questões de raça e gênero. A pesquisa é teórico e prática, contando com estudos de bibliografias contemporâneas nas produções da intelectualidade afrodiaspórica e dos estudos da branquitude.

**Palavras-chaves:** CORPOS PLURAIS. PALHAÇARIA. EPISTEMOLOGIA.

**Abstract:** Abstract: This work is part of the post-doctoral research carried out with the Postgraduate Program in Performing Arts (PPGARc)-Academic Master's Degree at the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN), in the line of Investigative Practices of the Scene: Poetics, Aesthetics and Pedagogies, under the supervision of prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira. The scope is “Dance and Multiple Cognitions: new epistemologies for the 21st century”. In 2022, the research is heading towards its conclusive phases, with a practical part developed in public schools in Natal and in different spaces. Whiteness studies and non-violent communication strategies were carried out for the language of clowning as an action of displacement of meanings that transit between cultures -and epistemologies. Clowning appears as a proposer of new ways of thinking about the human being, cognitively and epistemologically. For this work, our object of study is the body language in the straw, the hypothesis is a language that, due to its plural nature, allows a transit between dance and theater as pedagogical interventions in different existential social spaces resulting from social inequalities in our country, as well as crossings on issues of race and gender. The research methodology is a theoretical and practical research that goes through the studies of contemporary bibliographies in the productions of the Afro-diasporic

2058



intellectuality and the studies of whiteness.

**Keywords:** PLURAL BODIES. CLOWNSHIP. EPISTEMOLOGY.

## 1. Introdução à palhaçaria dançante

Em meio às diluições das fronteiras entre os campos do teatro e da dança, sobretudo se pensarmos a partir das práticas ritualizadas de pesquisas do corpo, a palhaçaria dançante desloca fazeres cartesianos no Brasil e reencontra-se espiralada em novas-velhas águas afro-diaspórica-ameríndias. Permite outras discursividades de conhecimento na era contemporânea em relação às tradições da modernidade, incorporando novos formatos, discussões reivindicatórias para a validação artística em sua natureza simbólica como produção equivalente à produção escrita, e novas maneiras de se pensar a própria cultura ao receber, em seu bojo, as discussões provenientes das políticas inclusivas - que literalmente incorporam novos sujeitos no universo acadêmico. Diante disto, questões sobre corpo, cognição, razão, subjetividade, identidade conduziram a uma demanda por se repensar epistemes em torno de diferentes tradições do pensamento. Este projeto, iniciado em 2017, experimentou a produção e apresentação de dança em diferentes configurações: performances, estreitamento com o teatro físico, dança-teatro, composição coreográfica coletiva, composição coreográfica-solo e estados do corpo. Ao longo dos anos passados fomos nos aproximando das epistemologias afrocentradas e das nossas culturas populares que estão ocupando, finalmente, os espaços acadêmicos de modo irreversível. Através de canais como “Pensar Africanamente”, do *youtube*, mediado por Silvany Euclênio, viemos incorporando pesquisas e pesquisadores em várias temáticas a partir do decolonialismo, do contracolonialismo e da luta antirracista. Foram estudadas bibliografias, junto aos alunos de uma disciplina que propõe a “dança moderna brasileira” como opção na reforma curricular do Curso de Dança Bacharelado da UFSM, tais como as das seguintes escritoras e escritores da coleção feminismos plurais, organizada por Djamila Ribeiro e autoras e autores negros como Silvio Almeida, Sueli Carneiro, Rodney William, Joice Berth, Carla Akotirene, Adilson Moreira, Sidnei Nogueira, e livros de Abdias Nascimento, bell hooks, Katiuscia Ribeiro, Conceição Evaristo, Luiz Simas, Muni Sodré, Odé Kileuy & Vera de Oxaguiã e estudos da branquitude com

Tânia M.P. Muller e Lourenço Cardoso. Em meio aos estudos, na prática artística foram realizados dois projetos que ressaltaram a inventividade para uma palhaçaria dançante: “Brincandanças: um projeto de comunicação lúdica e transcendência poética para todas as idades”, em coautoria com Marcilio de Souza Vieira e Allana Bockmann Novo e o projeto de Extensão na Universidade Federal do Rio Grande do Norte no formato de Ensino Remoto, intitulado “Jogos coreográficos para todas, todos e todes”. Do ponto de vista das discussões desenvolvidas, nota-se uma demanda por se compilar, registrar e discutir destas novas epistemologias e abertura de novos campos paradigmáticos, dentre os quais a experiência e memória em forma de narrativa, as diferenças cognitivas (especificamente a surdez), as culturas das minorias em oposição à normatividade, a corporeidade. Apesar das limitações impostas pela COVID-19 pôde-se avançar nos estudos de gênero, inclusão e diferenças cognitivas propostos pelo projeto apresentado ao Programa.

### Licença, posso entrar?

Com as culturas afrodiaspóricas vou (re)encontrando parte fundamental e fundante da minha brasilidade. Na tradição oral que vive em nós, reaprendo a pedir licença: Licença aos mais velhos; licença aos mais jovens. Licença aos que vieram antes de mim; licença aos que virão depois de mim. Licença Poética.

Esta pesquisa, ainda que permeada por estudos bibliográficos vários e uma prática da existência nas brechas do tempo da produtividade acadêmica, veio se acumulando em fazeres que agora, em tempo que flui com uma escuta e um olhar mais descansados da docência, vão se abrindo mais cuidadosamente.

Minha palhaça tem um nome que, como todos os nomes, pode ser também plural: a “Pureza”. Já a “Pureza” não fala quase no “singular”; quase sempre é um “plural de si”; é um “nóis”.

Deste modo, surge como tema para este trabalho, “A corporalidade plural de palhaçarias dançantes como novos modos de (r)existência no mundo”.

Passemos, agora, a fazer uma descrição da pesquisa prática a fim de levantar alguns argumentos para uma discussão epistemológica sobre o fazer poético do que aqui foi nomeado “palhaçaria(s) dançante(s)”.

Esta pesquisa foi realizada em dois vieses:

1. Através das intervenções pedagógicas realizadas em diferentes espaços

(onde atuo como artista-educadora);

2. Através das entrevistas que entraram como recurso metodológico e coleta de dados para as discussões relativas às epistemologias populares.

Passaremos a subdividir a apresentação dos dados coletados até agora, sendo primeiro o roteiro da entrevista que vem sendo realizada desde o início de julho e continua sendo coletada; as invenções práticas que vem sendo desenvolvidas em processo criativo ininterrupto (como linguagem propriamente dita).

### Das entrevistas - e dos entrevistados

A entrevista entrou para a pesquisa como ferramenta e como recurso investigativo, recentemente. Até final de junho deste ano de 2022 a pesquisa guarda-chuva (Dança e múltiplas cognições: Novas epistemes para o século XXI) não previa a realização de entrevistas e, além disso, não haviam sido elencadas as epistemologias que atualmente seriam discutidas como escopo. Assim, há uma densa discussão teórica que antecede a inserção das entrevistas. Desta discussão teórica trago, para este texto, as confluências de, pelo menos, cinco linhas epistemológicas que eu, como pesquisadora e docente, organizaria para discutir junto aos pesquisadore/as mais jovens da área da dança ( e artes em geral):

- Epistemologias Ocidentais (da colonização)
- Epistemologias Afrodiaspóricas e Afroameríndias
- Epistemologias feministas
- Epistemologias espiritualistas
- Epistemologias (das culturas) populares

As epistemologias populares entraram, na minha trajetória, como reconhecimento de um saber e abertura de um novo campo de estudos há menos de três meses. Ingressar no comitê temático **Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos** é, para mim, um batismo em uma nova jornada de estudos.

Portanto, é deste lugar do “novo” (no “velho”, como diria o sábio mestre Eusébio Lôbo), que eu escrevo sobre o roteiro de minhas entrevistas e conto, um pouco para o/a leitor/a, das bonitezas do/as entrevistado/as na arte da palhaçaria como cultura popular e plural. Plural porque reflete muito das discussões não só de gênero, mas sobretudo de classe, nas interseccionalidades que a atravessam.

Para fazer as entrevistas, elaborei um roteiro primeiro que, depois, ganhou novas perguntas e pode, inclusive, vir a ser renovado. Foi um roteiro para entrevista semi-estruturada, como uma conversa a partir da qual eu pudesse extrair o que mais me interessava – e que estava nas últimas perguntas. O meu principal interesse era investigar a existência de uma epistemologia própria da palhaçaria. Como estado de consciência, como “múltiplas cognições” que se dão simultaneamente, pretendo verificar quais “cognições” são essas. Fosse neurologicamente, fosse pelo campo da percepção, fenomenologicamente. O roteiro de entrevista é o que segue:

“Qual é a sua trajetória artística e como a palhaçaria entrou neste percurso?”; “Qual é a sua memória de ter visto um palhaço/a pela primeira vez?”; “Você prefere chamar seu palhaço/a de palhaço/a ou de clown?”; “Quais outros palhaço/as você conhece?”; “Por que você se afastou da arte da palhaçaria (se for o caso)?”; “Quais os palhaço/as de cinema que você conhece?”; “Você gosta de assistir cinema com palhaço/as ou clowns?”; “Que relações você vê entre dança e palhaçaria?”; “Que relações você estabeleceria entre palhaçaria e cultura popular?”; “Que relações você vê entre palhaçaria e questões de gênero?”; “Você conhece Patch Adams (se sim, o que acha dele ou do seu trabalho)?”; “Como você vê a palhaçaria e mediunidade?”; “Você conhece palhaço/as negro/as?”; “Você conhece o circo negro?”; “Você conhece Benjamim de Oliveira?”; “Como você definiria intuição?”; “Como você vê palhaçaria e epistemologia (principalmente para palhaço/as da academia)?”; “Você faria um novo encontro para complementar a entrevista com outras perguntas?”; “O seu palhaço/a aceitaria ser entrevistado ou entrevistar a Pureza?”.

Destas últimas perguntas, a pergunta sobre intuição e mediunidade são de interesse sob o aspecto das características de uma epistemologia da palhaçaria que eu gostaria de discutir já nas fases conclusivas desta pesquisa.

Vale ressaltar que não tenho entrevistado apenas artistas, mas também pedagoga/os, sobretudo se são gestora/es das escolas públicas onde vou fazer as intervenções pedagógicas ou se são formadore/as de outro/as profissionais da educação. Este recurso serve como termômetro para sentir a realidade da aplicação, na prática, das leis que em princípio garantem acesso às linguagens das artes como parte do componente curricular das escolas e mesmo qual é o raio de extensão da arte como cultura que tem estado acessível às crianças e jovens, principalmente das

escolas públicas.

Por ora, dos dados coletados (as entrevistas ainda não foram transcritas), foram 3 pedagogas e 8 artistas da palhaçaria (11 entrevistado/as) e apenas uma entrevistada, pedagoga, que rejeitou a pergunta sobre mediunidade. É importante levar em consideração que a natureza religiosa desta última foi o critério para categorizar a mediunidade como inexistente.

### Das intervenções Pedagógicas

Iniciei o trabalho de palhaçaria no formato de intervenções pedagógicas “intuitivamente” entre 2017 e 2018. Em 2018, quando criei o Programa de Extensão UFSM CIA DE DANÇA na Universidade Federal de Santa Maria, comecei a estabelecer contatos de extensão entre a universidade e outros espaços da comunidade, fossem de educação formal ou informal. Era uma estratégia para fomentar a formação de público e dar visibilidade ao curso de dança da Universidade, ainda desconhecido por muitas pessoas da cidade de Santa Maria.

Naquela época eu não conhecia este termo, “intervenção pedagógica”, que vim a conhecer entre inúmeras rodas de conversas e participação de debates sobre educação e formação continuada, com propostas de diferentes pedagogias.

A Pedagogia é uma área que sempre me interessou e tem feito parte de minha vida desde o acompanhamento materno à fase de escolarização de minhas filhas e sobrinha/os, e sobretudo a esfera da ludicidade que sempre me encantou.

Levar a palhaçaria aos espaços da escola pública era (e ainda é), para mim, uma ação política formativa e, neste sentido, iniciei minha trajetória ativista dentro do sindicato docente **com** a palhaçaria.

Uma coisa levou à outra, e a “Pureza” (minha palhaça), sedenta de contato humano, trocas afetivas e emotivas, foi pouco a pouco tomando conta dos meus espaços. Conjuntamente a isto, sempre vinha me questionando sobre minha própria prática docente em sala de aula ao “ensinar” dança em uma disciplina obrigatória chamada “Exercícios Técnicos em Dança I e II”.

No início, esses fazeres eram “compartimentados”, segmentados, separados.

Porém, como docente fiz um trabalho em 2019, apresentado na ANDA, em que discutia os processos de adoecimento docente e as tensões que eu vinha

encontrando na prática docente ao perceber que naquele momento havia ocorrido uma distância entre os sentidos para a dança para mim e para os jovens artistas em sala de aula que, agora, estavam de certa forma sob minha responsabilidade docente. Como deixar tudo mais leve? Como equilibrar um conjunto de informações, atribuições, responsabilidades, trocas, formatividades de modo a que a Vida fluísse com mais sentido de Ser?

Um Programa de Extensão que coordenei, chamado “RODA” (Razão, Organismo, Docência e Arte) já vinha trazendo várias questões diferentes e plurais, desde palestras sobre economia, trabalho e sociedade até laboratórios de criatividade -de onde saiu um “estudo para o Jardim”. Este “estudo para o jardim” foi apresentado em uma Mostra de Dança da UFSM que coordenei em 2017, e eram cenas em que as jovens bailarinas e bailarinos, ao experimentarem com objetos e figurinos acabavam compondo imagens poéticas com seres de um jardim inventado: centopeias, borboletas, flores, caramujos, bichos-paus, dentre outros imaginados tomavam a cena como uma expansão do imaginário infantil, e tudo isso foi apresentado através de uma “comunicadora” no teatro 13 de Maio, da cidade de Santa Maria. Esta comunicadora era a Pureza, também se experimentando de “peruca azul”.

A ideia de uma “corporalidade plural” aparecia tanto quanto os diferentes seres do jardim que também eu, como bailarina, estava a encarnar: mãe-sapo, abelha, pássaro-azul, dentre outros. Esta performance ganhou o nome de “jardim botânico” junto ao Jardim Botânico da Universidade Federal de Santa Maria, e deu início às intervenções com escolas recebidas por um Projeto de Extensão com o Jardim Botânico e, depois, com intervenções junto ao Lar de Miriam, ao Ypê Amarelo e o Centro de Apoio a Crianças com Câncer (CACC) da cidade de Santa Maria.

Como eram feitas as escolhas dos espaços a receberem esta intervenção pedagógica?

A realização de uma intervenção pedagógica por parte de uma pesquisadora docente que tem jornada tripla de trabalho não é nada fácil.

Como “palhaça solitária” em meio a inúmeros afazeres, ir às escolas, apresentar o projeto (estabelecer contato), agendar a apresentação e lutar para que disto seja feita uma produção artística se torna uma tarefa quase hercúlea.

O critério para iniciar as intervenções, deste modo, foi o de escolher os

espaços mais “abandonados” (para usar uma terminologia da historiografia do abandono, de Rafael Guaratto), pelas instituições públicas.

A realização de um pós-doutorado em que este fazer pudesse ganhar espaço de pesquisa e se expandir como produção formal de conhecimento me foi uma estratégia de redimensionamento de minha prática acadêmica e, na cidade de Natal, pretendi “visitar o máximo de escolas públicas possível”.

No entanto, ao chegar no contato real com minhas condições de trabalho na cidade de Natal, reestruturei o tipo de pesquisa quantitativa para uma pesquisa qualitativa e passei a levar as intervenções pedagógicas para as escolas que estavam no meu “percurso de ônibus”.

Assumindo todas as dificuldades financeiras e de deslocamento para a realização da tarefa, redimensionei meu fazer.

Deste modo, as intervenções pedagógicas, como pesquisa, envolvem um estudo anterior à ida efetiva nas escolas: o que eu levo na mala (ou o que eu trago dentro dela).

### **Com que mala eu vou?**

Quando planejei vir a Natal tinha em mente “apenas trazer roupas da Pureza”. A ideia era não trazer “roupa de gente” ou, como bem diz Ana Wuo, sobre “ser palhaço disfarçado de gente”, a minha ideia era dar espaço para o estado de consciência palhacesco (ou clownesco) o máximo de tempo possível e, até, por tempo integral.

Mas, de fato, seria muito “arriscoso” deixar que a Pureza assumisse todo o comando desta empreitada.

Porém, posso dizer que quando “desarrumei” a(s) mala(s) o estado de consciência da Pureza (um estado dilatado da percepção poética das coisas) estava semidesperto. Por isso, fiz tudo “muito devagar” e, ainda assim, faltou tempo para o pensamento. Selecionei o que trazer tentando “manter o máximo simples possível” e desejosa de conseguir testar os materiais que eu ainda não tinha experimentado em Santa Maria – e que ficavam ali, rodando meu redor, querendo ganhar Vida.

Pois eu “animo” os objetos. Brinco dizendo que eles, os “objetos”, “falam comigo”. A gente gosta de dizer que os objetos falam com a gente; conversam “com nós”. Esse estado de encantamento acontece devagarzinho e vai preenchendo

tudo, a daqui a pouco: “bagunçou”.

É como se fossem diversas crianças brincando ao mesmo tempo, mas é só “a gente mesmo, com a gente próprio”.

Assim, a primeira tarefa para organizar o que eu trouxe -desde “qual mala escolher” até o que colocar dentro dela, foi buscar seguir o máximo possível a ideia-conceito de que tudo ali era “da” ou “para a” palhaçaria.

A segunda tarefa foi ter um diário de registro sistematizado, para acompanhar o processo.

A terceira tarefa foi organizar por proximidade os objetos que levei.

Assim, consegui identificar (sistematizando) tudo o que estava levando:

- Roupas muito simples (calça folgada e camiseta folgadinha) que permitem um uso cotidiano e permitem mudar para melhor adequar a uma palhaçaria em improvisação;
- Roupas de brechó compradas para figurinos;
- Duas perucas;
- Muitos narizes;
- Maquiagem Básica;
- Um par de tênis preto;
- Uma mochila, uma bolsinha de saco, uma bolsinha pequena, uma bolsinha pochete, uma sacolinha de algodão cru;
- Instrumentos musicais (um pandeiro, um pau de chuva, um chocalho indígena);
- Instrumentos musicais de brinquedo (de faz de conta): uma mini guitarra, uma mini corneta-apito, um mini “não sei quê de plástico”0;
- Bolinhas (4);
- Bola suíca para encher;
- Uma casinha de pano;
- Fantoques;
- Bonequinhas de pano;
- Bonequinhas de artesanato;
- Bonequinhas-bebê;
- 4 chapéus

Tentei não levar livros. mas não consegui.

2066



Queria ter trazido duas malas, que têm qualidades cênicas; mas trouxe apenas uma mais cênica e a outra mais “de gente”. Ainda construí uma terceira, que já utilizei cotidianamente por mais de uma semana (andando com ela de ônibus todos os dias). Assim, neste momento estou testando o uso deste material nesses espaços pedagógicos, e vou juntando algumas informações processuais.

### **Colhendo conchinhas**

Gostava de dizer que “estava vindo a Natal para pegar conchinhas”. E levava essa ideia-conceito muito a sério... A pureza dentro de mim é também um tanto “turrona” e eu queria trazer muito espaço vazio na bagagem para levar cheio de conchinhas e transformar em cenário; em imagem cênica.

Mas além de já não ter tanta conchinha nas areias da praia, não é ecológico a remoção das conchinhas de seu local de origem. Assim, tive que substituir esta ideia poética por outra, que lhe valesse em beleza e poesia.

Pensei em levar os contornos das mãozinhas das crianças que eu transformaria em conchinhas depois, mas quando lhes pedi esse contorno, demorou muito, foi uma dinâmica que “não funcionou”, e muitas crianças fizeram desenhos... Isto iria ficar pesado na bagagem e, mais uma vez, revi o “conceito”.

Em outras intervenções substituí a ideia das conchinhas-formatos de mãos por pintarem com a ponta do dedo no papel branco, em tinta guache.

Mas... a tinta demora um pouco a secar, e mais uma vez tenho que rever o conceito... como trazer um pouco do afeto carinhoso das carinhas das crianças que transbordam meu coração de luz?

Essas são as conchinhas que levarei comigo. Devolvendo à lemanjá o que é sagrado ao mar, deixo as conchinhas na areia (levo só algumas, pouquinhas...); mas o som das ondas quebrando na praia é o som das vozes das crianças que trago, e que levo.

### **Inspirações e Espiralamentos**

Passamos agora a algumas considerações indo em direção ao fechamento deste texto. Quais seriam os livros que acabei trazendo? Quais ficaram para o meu retorno? Como esta bibliografia conversa com todo este trabalho?

A fim de responder um pouco essas perguntas, nos colocamos diante do papel.

Quero ressaltar que minha ideia era não trazer nenhum livro.

Eu os tenho na residência de Santa Maria, para quando não estiver em deslocamento. Porém, acabei trazendo aqueles cujas leituras são matinais e cotidianas, em uma espécie de ritual pessoal para o enfrentamento existencial de cada novo amanhecer. Seis deles não são da bibliografia da área; são mensagens de sabedoria, pensamentos positivos e assim por diante. Do tipo que estão lotadas as prateleiras das livrarias na categoria “religião”. Deste modo, me darei ao direito de não comentar muito. Os outros são livros escritos ou organizados por pesquisadores brasileiros, e são: “Herdeiras do Axé”, cujo autor é Reginaldo Prandi, sociólogo, “Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil”, organizado por Lourenço Cardoso e Tânia M.P. Müller; “Palhaças na Universidade”, organizado por Ana Elvira Wu e Daiani Brum e “Práticas decoloniais nas artes da cena”, organizado por Robson Haderspeck, Joice Aglaes Brondani e Saulo Almeida, que me recebeu gentilmente em sua residência quando cheguei e acabou por me presentear com esta significativa obra que reflete das “novas epistemes para o século XXI”.

A escolha por esses livros foi multifacetada: da palhaçaria, agora começo a reunir os estudos sobre este tema em específico, que provavelmente fechará o tema da pesquisa abrindo um novo campo dentro dos estudos das culturas populares para minha trajetória artística e docente - inclusive para pensar a dança moderna brasileira. Foi um livro sugerido por uma das entrevistadas, a professora Dra. Lúcia Royes Nunes, que tem uma tese de doutorado na Educação sobre a arte da palhaçaria e a docência. Devido ao recorte temático desta obra, ela acaba por atravessar questões dos estudos feministas que acompanho desde 2016, além de estabelecer uma ponte mais direta com minha realidade de classe econômica, uma vez que infelizmente a arte da palhaçaria popular está dividida em diferentes classes sociais, dentro das quais se inclui a classe financeiramente mais desfavorecida. As demais obras tangenciam ou se verticalizam em discussões em torno das epistemologias: Herdeiras do Axé segue uma metodologia ocidental clássica, descritiva e distanciada de seu “objeto”, que seriam as histórias das mulheres que transmitem os conhecimentos dos terreiros de candomblé em São Paulo, coletando relatos de senhoras que fizeram parte da história desta tradição; Os estudos da

Branquitude são artigos de diferentes pesquisadores muito interessantes ao fazer pensar os sentidos do chamado “clown branco”, que desconfio ser uma crítica social a determinado “tipo” social, incluindo no nome algo relacionado às esferas do micropoder; a obra “Práticas Decoloniais na Arte da Cena” traz textos diretamente relacionados aos novos espaços sociais conquistados pelos discursos contracoloniais ou decoloniais.

Tanto estes livros quanto os autores citados anteriormente constituem um volume de leituras que servem a uma palhaçaria mais e mais trabalhada em uma criticidade viva e dinâmica, que dá muito trabalho por um lado, mas que abre um horizonte de esperança por outro... em meio a um país, que é o nosso, e que literalmente tem sofrido as piores barbáries epistemicidas que uma “ideia de alma” ou de “espírito” poderia não imaginar.

Finalizamos, aqui, este ensaio, desejosos de que consigamos caminhar um pouquinho mais para perto dos corações de nossos/nossas próximo/as, acalentando nas crianças sonhos de ludicidade e esperando que ser artista possa vir a ser uma profissão planejada e próspera.

## Referências

ALMEIDA, S. **Racismo Estrutural**. Coleção Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

AKOTIRENE, C. **Interseccionalidade**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Pólen, 2020.

BERTH, J. **Empoderamento**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Pólen, 2019.

BRINCANDANÇAS. Disponível em:

[https://www.youtube.com/channel/UC06CNfaYCvBKYmliFrfPr\\_Q](https://www.youtube.com/channel/UC06CNfaYCvBKYmliFrfPr_Q)

CARDOSO, L.; MÜLLER, T. M. P. **Branquitude**: estudos da identidade branca no Brasil. Curitiba: Editora Appris, 2018.

CARNEIRO, S. **Escritos de uma vida**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Pólen, 2019.

HADERSPECK, R. C., BRONDANI, J. A.; ALMEIDA, S. **Práticas Decoloniais na Arte da Cena**. São Paulo: Giostri Editora: 2022.

hooks, b. **Erguer a voz**. Pensar como feminista, pensar como negra. Tradução Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: elefante, 2019.

KILEUY, O.; OXAGUIÃ, V. **O candomblé bem explicado**. Nações Bantu, Iorubá e Fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

LADEIRA, T. A.; INSFRÁN, F. F. N. A pedagogia engajada e a práxis da transformação do mundo – um ensaio sobre a educação libertadora. **Revista Educação Pública**, v. 19, n. 22, 2019. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/19/22/a-pedagogia-engajada-e-a-praxis-da-transformacao-do-mundo-r-um-ensaio-sobre-a-educacao-libertadora> Acesso em: 14 ago. 2021.

LUZ, M. A. AGADÁ. **Dinâmica da civilização africano-brasileira**. 4ª edição. Salvador: Edufba, 2017.

MOREIRA, A. **Racismo Recreativo**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Pólen, 2019.

MÜLLER, T. M. P.; CARDOSO, L. **Branquitude**. Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba: Appris, 2017.

NASCIMENTO, A. **O quilombismo**. Documentos de uma militância pan-africanista. São Paulo: Editora perspectiva: rio de Janeiro: Ipeafro, 2019.

NOGUEIRA, S. **Intolerância Religiosa**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Pólen, 2020.

PENSAR AFRICANAMENTE. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCim1JapL579s1rnaJBpS9dw>

PRANDI, R. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1997.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.

SANTOS, I. F. **Corpo e ancestralidade** – uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: Edufba, 2002.

SILVA, G. C. **Pretagogia**: construindo um referencial teórico-metodológico de matriz africana para a formação de professores/as. 2013. 243f. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2013.

VIEIRA, M. S. **História das ideias do ensino da dança na educação brasileira**. Curitiba: Appris, 2019.

WILLIAM, R. **Apropriação cultural**. Feminismos Plurais. Coordenação Djamila Ribeiro. São Paulo: Sueli Carneiro, Editora Pólen, 2019.

WUO, A. E. **Palhaças na Universidade**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2022.

Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph (UFSM)  
E-mail: twonsik@gmail.com

Docente da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Pós-Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGARc) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob supervisão do Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira. Doutora em Artes (UNICAMP), Mestre em artes (UNICAMP) Bacharel e Licenciada em Dança e Letras(UNICAMP).

Marcilio de Souza Vieira (UFRN)  
E-mail: marciliov26@gmail.com

Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Artista da dança, Pós Doutor pelo Instituto de Artes da Unesp e pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPB, Professor Associado do Departamento de Artes. Atua nos Programas de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN, Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGed), PROFARTES/UFRN.

2071

## Impactos da Pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos: resultados de pesquisa do Projeto FOLK-COVID (2020-2022)

Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPeI)  
Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPeI)  
Mayson Gonçalves Brum (UFPeI)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas,  
étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este estudo apresenta os resultados do Projeto Unificado com Ênfase em Pesquisa “FOLK-COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos”, desenvolvido entre os anos de 2020 e 2022 na Universidade Federal de Pelotas - RS. “FOLK-COVID” foi criado mediante uma ação universitária com professores, alunos e pesquisadores de várias universidades que se aglutinaram para a realização desta pesquisa, a qual visa mostrar e identificar os aspectos que a COVID-19 trouxe para o mundo dos eventos folclóricos. O projeto teve como base o mapeamento dos eventos temáticos do folclore, das artes tradicionais e das culturas populares, tendo como contexto de análise o processo pandêmico da COVID-19 afeto à área cultural. Esta pesquisa caracterizou-se por ser quanti-qualitativa quanto à abordagem e do tipo descritiva quanto aos objetivos, pois se observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. Foram analisados os seguintes Festivais: Festival Internacional Folclore Artes Populares Pelotas – FIFAP (RS); Encontro Internacional de Etnias (SC); Festival *Đakovo Embroidery Festival (Đakovački vezovi)*. Verificamos que adaptações foram necessárias para que os eventos fossem realizadas e, com isso, mantivessem a sua continuidade. Os setores artísticos e culturais foram amplamente afetados, e no contexto dos festivais de folclore muitos foram os impactos em diferentes âmbitos.

**Palavras-chave:** NUFOLK. FOLK COVID. FESTIVAL DE FOLCLORE.

**Abstract:** This study presents the results of the Unified Project with an Emphasis on the Research “FOLK-COVID: International Diagnosis on the Impacts of the Covid-19 Pandemic in Folkloric Contexts”, developed between 2020 and 2022 at the Federal University of Pelotas - RS. “FOLK-COVID” was created through a university action with professors, students, and researchers from several universities who came together to carry out this research, which aims to show and identify the aspects that COVID-19 has brought to the world of folkloric events. The project was based on mapping thematic events of folklore, traditional arts, and popular cultures as a context for analyzing the COVID-19 pandemic process affecting the cultural area. This research was characterized by being quantitative-qualitative in terms of approach and descriptive in terms of objectives since it observes, records, analyzes, and correlates facts or phenomena (variables) without manipulating them. The following Festivals were analyzed: Festival Internacional de Folclore e Artes Populares Pelotas – FIFAP (RS); Encontro Internacional de Etnias (SC); Festival *Đakovo Embroidery Festival (Đakovački vezovi)*. We verified that adaptations were

necessary for the events to be carried out and, with that, to maintain their continuity. The artistic and cultural sectors were primarily affected, and in the context of folklore festivals, there were many impacts in different areas.

**Keywords:** NUFOLK; FOLK COVID; FOLCLORE FESTIVAL

## 1. Apresentando o estudo

Apresentamos aqui, algumas reflexões sobre os resultados obtidos com a realização do Projeto de Pesquisa “FOLK COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos”, desenvolvido entre os anos de 2020 e 2022. O objetivo central da investigação foi realizar o mapeamento dos eventos tematizados pelo folclore, pelas artes tradicionais e pelas culturas populares, direcionando-se à análise sobre quais os efeitos que a pandemia já causou (e ainda está causando) nestes contextos, especialmente no que se refere aos festivais de folclore e eventos similares.

Este projeto de pesquisa é uma ação universitária de investigação do campo afetado pela Pandemia do Covid-19, mediante a análise de contextos folclóricos em diferentes países e continentes, que foi promovida pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, do Curso de Dança – Licenciatura, em parceria com o Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes) e com o projeto de pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade. Tem como parceiros externos a ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e conta com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a *Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai)*.

## 2. Aspectos metodológicos

Esta pesquisa caracterizou-se por ser quanti-qualitativa quanto à abordagem e do tipo descritiva quanto aos objetivos, pois se observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. Para Braga (2007) a pesquisa descritiva visa identificar as características de um problema e descrever os dados interpretando-os. Gil (2002, p. 42) acrescenta que “as pesquisas

descritivas têm como objetivo primordial a descrição das características de determinada população ou fenômeno ou então, o estabelecimento de relações entre variáveis”.

Para o levantamento de dados, utilizamos um questionário enviado aos contatos levantados na fase de mapeamento e ainda disponibilizado online em site próprio da pesquisa composto de perguntas com questões abertas e fechadas. As abertas permitiram que os participantes respondessem livremente de forma discursiva, expondo suas opiniões e sua linguagem própria acerca do assunto abordado. Quanto às perguntas fechadas, os participantes poderiam assinalar o número de alternativas que considerassem adequadas às suas respostas. O período para recolha dos dados aconteceu entre 01 de fevereiro a 31 de março de 2021; estendendo-se por mais um mês, até dia 30 de abril de 2021. Após, iniciou-se o trabalho de tabulação e análise de dados.

### **3. O mundo em tempos de pandemia: desdobramentos no setor cultural**

Devido ao agravamento da covid-19 vários setores foram afetados, por uma doença que nos impossibilitou do contato físico e nos fez perceber que o que era normal passou a ser necessário, o braço, os sorrisos, ficaram impedidos e a máscara passou a ser o nosso refúgio.

Uma das principais características deste contexto pandêmico, é o quanto os ambientes que eram frequentados antes da chegada do COVID-19, foram fechados por conta do distanciamento social, como vimos nessa imagem:





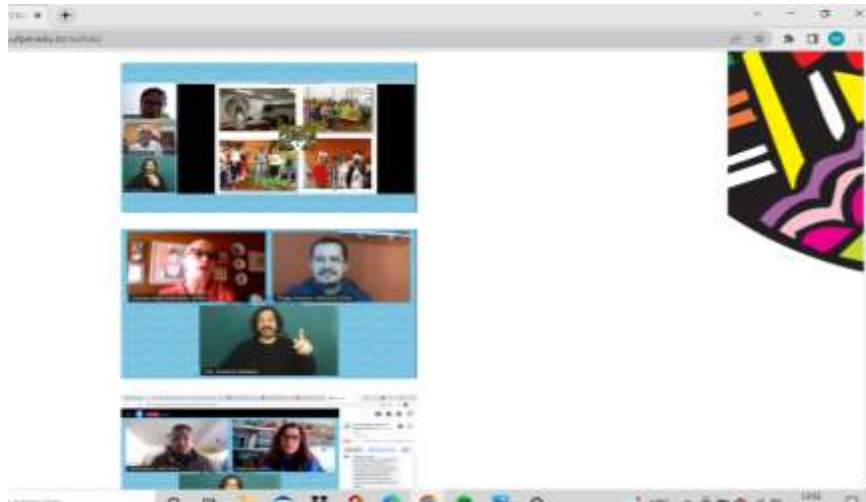
Fig. 1. Cidade de Caçapava do Sul. Fonte: google imagens.

**Para todos verem:** Fotografia mostra a igreja da cidade de Caçapava do sul, cidade onde acontecem os eventos folclóricos dessa cidade, ao qual devido a pandemia os eventos foram cancelados. A imagem é uma demonstração de como esse período pandêmico afetou o setor cultural.

Desde a década de 1980 na medida que o neoliberalismo foi se estabelecendo com uma versão dominante do capitalismo nesta percepção, foi se percebendo mais e mais a lógica do setor financeiro, onde o mundo tem vivido de uma certa forma um estado de crise, mas percebendo também que essa ideia de crise é um por oximoro, por que quando falamos de crise ela atrás um sentido etimológico que mostra que esta crise ela é de natureza, excepcional e passageira e que nos dá a oportunidade de superá-las e dar origem a um estado melhor de coisas. Para Boaventura (2020), quando chamamos uma crise de passageira ela deve ser explicada pelos fatores que a provocam, porém quando ela se torna permanente ela se transforma na causa que explica todo o resto, vendo a crise financeira por exemplo ela é utilizada para explicar os cortes das políticas culturais.

De uma forma bastante simples, podemos perceber o quanto ainda temos que evoluir e se adaptar e observar a crise que estamos passando, os setores foram e estão sendo, muito prejudicado com essa retomada que ainda continua diferente no em várias setor, como no cultural, as adaptações foram sendo feitas, o que seria presencial apreciado e contagiando passou a ser transmitida pela tela dos celular, computadores ou notebook, cantores, bailarinos e até mesmo os setor comerciais passaram a fazer “live”, isso também gerou muita criatividade, segundo a revista Sociedade e Cultura (2020). 2075

As lives produzem um tipo de sociabilidade diferente daquela do mundo “físico”: enquanto assistem ao mesmo show, amigos trocam mensagens em aplicativos de conversa e, além disso, pode-se acompanhar o que os outros internautas comentam instantaneamente.



**Fig. 2.** 10ª Edição da Semana do Folclore e Culturas Populares com a riquíssima palestra “Encontro de Saberes”.

**Para todos verem:** Fotografia mostra a 10ª Edição da Semana do Folclore e Culturas Populares com a riquíssima palestra “Encontro de Saberes”, protagonizada pelo Prof. José Jorge de Carvalho (UNB) e mediada pela Prof. Raquel Silveira Dias (UFPEL)

Esses encontros de partilhas dentro do Folclore e das Culturas Populares, vem nos trazendo bastante importância, e hoje ainda mais por termos atravessado essa momento pandêmico, onde por muitas das vezes familiares não tinha um momento, de sentar, conversar e compartilhar experiências e tradições e esses encontros de saberes tem esse papel de pôr as pessoas a um momento reflexivo, seja ele sobre as suas culturas e até mesmo do momento que estamos passando.

No âmbito de espetáculos, as adaptações também foram feitas, assim como na música, no cinema foram organizadas novas formas de se apresentar ao público, a revista Sociedade e Cultura nos diz que, várias instituições culturais do Brasil inteiro se motivaram a encontrar recursos digitais e virtuais para as expressões, formas elementos culturais e artísticos durante a pandemia.

#### 4. O ambiente dos festivais de folclore

Os festivais têm como sua característica essencial a reafirmação da comunidade ou de sua cultura. Do ponto de vista das ciências sociais, um festival se

refere a uma celebração periódica composta de uma multiplicidade de formas e eventos rituais que afetam direta ou indiretamente todos os membros de uma comunidade. Além disso, de forma explícita ou implícita, mostra os valores básicos, ideologia ou visão de mundo que é compartilhada pelos membros da comunidade e que é a base de sua identidade social (FALASSI, 1997).

Do ponto de vista político-econômico, os festivais culturais são muito difundidos, diversificados e fortemente conectados às comunidades locais por meio do emprego, do voluntariado e da participação. A proliferação de festivais culturais produz enormes benefícios econômicos diretos e indiretos (RICHARDS, 2008; ZOLTÁN, 2010).

Do ponto de vista artístico dos festivais, várias organizações têm dado um contributo notável para a investigação e manutenção do “folclore” como CIOFF (*International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts*), IOV (*International Organization of Folk Art*), FIDAF (*Federation of International Dance Festivals*), WAPA (*World Association of Performing Arts*) ou EAFF (*European Association of Folklore Festivals*) com diferentes iniciativas como livros folclóricos e organização de festivais de folclore e em apoio às políticas da UNESCO para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial.

No caso do festival de folclore, é importante destacar que o seu propósito fundador costuma ser dar visibilidade social a um movimento artístico-patrimonial ou endossar uma tradição (GARLOUGH, 2011) ou uma tendência estética marginal ou emergente que não encontra canais de expressão regular. Outros festivais, por outro lado, são criados atendendo a interesses particulares ou coletivos alheios ao fato artístico. Devido ao grande valor simbólico e à capacidade de penetração nos meios de comunicação, algumas populações promovem a criação e celebração de festivais como instrumentos eficazes de promoção do desenvolvimento turístico e econômico de uma localidade. Mesmo para a geração de empregos, para promover a consciência coletiva, a autoestima, a compreensão da cultura daí resultante e a coesão social (COLOMER; CARREÑO, 2011).

Os encontros reúnem grupos de perfis diversificados, tanto os que se ‘inspiram’ na cultura popular para fazer apresentações musicais e artísticas, quanto os que ‘adaptam’ ritos e práticas da cultura popular para um contexto de apresentação cultural (SILVA; 2018), as programações dos festivais de folclore são compostas majoritariamente por grupos folclóricos considerados ‘tradicionais’ –

constituído por brincantes e mestres.

Na sequência, citamos alguns eventos que foram mapeados na fase inicial de coleta de dados do presente projeto de pesquisa que sofreram impactos nesse período de pandemia.



**Fig. 3.** Abertura oficial do 4º FIFAP na Prefeitura de Pelotas.

**Para todos verem:** Fotografia mostra a abertura do festival FIFAP, na cidade de Pelotas, na Prefeitura Municipal. Na foto temos os cinco países que estavam participando desse festival.

O Festival Internacional Folclore Artes Populares Pelotas – FIFAP é realizado bianualmente pelo período de 6 a 10 dias habitualmente no mês de outubro na cidade de Pelotas, Estado do Rio Grande do Sul, Brasil. A primeira edição aconteceu em 2013, e desde então, já foram realizadas 4 edições, sendo que a última aconteceu em 2019 em função da pandemia. e está vinculado à Universidade Federal de Pelotas, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Riograndense (IF-Sul Campos Pelotas), a Abambaé (Companhia de Danças Brasileiras) e a Prefeitura Municipal de Pelotas. O número de pessoas envolvidas na organização do evento gira em torno de 40, sendo 30 destas voluntárias. Trata-se de um festival não competitivo e público, com financiamento dado por meio de editais e verba pública. Os grupos não precisam pagar inscrição para poderem participar do evento, que abrange as seguintes áreas folclóricas: 2078 dança, música, artesanato, gastronomia e indumentária.

O evento oferece certificados de participação aos grupos e artistas participantes. O Festival oferece aos participantes: transporte interno, traslado, city-tour e assistência médica, também oferece café da manhã, almoço, jantar e lanches, e os participantes ficam acomodados em hostels e alojamentos particulares. Os grupos participam de uma programação que conta com atividades externas e internas. As externas do evento são: oficinas, espetáculos, desfiles de rua, coletivas de imprensa e almoço com familiares dos voluntários, já as internas são: oficinas, rodas de conversa, gincana, festa de integração e intercâmbio entre as delegações.



**Fig 4.** Encontro Internacional de Etnias.

**Para todos verem:** Fotografia mostra a abertura do evento. Encontro Internacional de Etnias é um evento que acontece anualmente, vinculado à Associação de Amigos do Grupo Folclórico Tropeiros do Litoral.

O Encontro Internacional de Etnias é realizado anualmente, por cerca de 11 a 15 dias, entre os meses de janeiro e abril, em Barra Velha, Itapema SC, Piçarras e Luiz Alves. O evento é vinculado à Associação de Amigos do Grupo Folclórico Tropeiros do Litoral.

O Encontro Internacional de Etnias se caracteriza por ser festival, mostra e feira internacional. Além disso, ele não é competitivo, é público e gratuito, envolvendo as áreas folclóricas da dança, música, artesanato, gastronomia e indumentárias.

Na última edição, teve 12 grupos participantes (aproximadamente), sendo

eles cinco grupos nacionais e sete grupos internacionais. Contou, ainda, com mais de 100 participantes e cerca de 30 pessoas compondo a sua comissão de organização (destas, 25 eram voluntárias).

O evento se caracteriza por oferecer a todos os participantes transporte interno, traslado, *city tour*, alimentação (café da manhã, almoço e jantar), hospedagem (em escolas e/ou alojamentos comunitários) e certificados. Para a comunidade local (no âmbito da programação externa do evento) são oferecidas atividades como oficinas, espetáculos, desfiles de rua, festas, coletivas de imprensa e entrevistas. Para a comunidade interna do evento (participantes) são oferecidas atividades como oficinas, festa de integração e intercâmbio entre as delegações. Para o marketing do evento, são utilizados cartazes, *flyers*, jornais, rádios, televisões e plataformas de redes sociais.



Fig. 5. Festival Dakovo Embroidery.

**Para todos verem:** Fotografia mostra a abertura do festival. O festival é um evento que está vinculado a Cidade de Dakovo e secretaria de Turismo, é um festival que não é competitivo.

O Festival *Đakovo Embroidery Festival (Đakovački vezovi)* é habitualmente realizado junho e julho (entre 23 a 30 dias), em *Đakovo, Croatia, Slavonia, Osijek-Baranja county*. O evento está vinculado a Cidade de *Đakovo* e secretaria de Turismo. Trata-se de um festival não competitivo, que envolve a

iniciativa pública e não há custo para a participação dos grupos no evento, e acontece anualmente com abrangência internacional. Reuniu aproximadamente 60 grupos participantes na última edição, sendo 50 nacionais e 10 internacionais. Abrange as seguintes áreas folclóricas: dança, música, canções, gastronomia, literatura, figurinos e artesanato. Os grupos eram compostos com muito mais de 100 participantes no evento.

O número de pessoas envolvidas na organização do evento é em torno de 200 pessoas, sendo 120 voluntários. O evento oferece *city tour*, acomodação (exército, hotéis, *homestay*), refeição (café da manhã, almoço, jantar) *tickets* para eventos da cidade as atividades desenvolvidas na programação externa do evento são: *workshops*, espetáculos de dança, desfile de rua, palestras, conferência de imprensa, entrevistas, festas e atividades no âmbito da programação interna são: *workshops*, espetáculos de dança, desfile de rua, palestras, conferência de imprensa, entrevistas, festas as ferramentas utilizadas para o marketing do evento são: cartazes, jornal, *flyers*, rádio, televisão, redes sociais, outdoors e sites.

O número de edições do evento foi 53 o ano da primeira edição foi 1967 e da última edição 2019.

## 5. O folclore em tempos de Pandemia: reflexões sobre resultados da pesquisa

Atentando-se aos resultados obtidos, pode-se dizer que, diante da situação mundial de distanciamento social oriunda da pandemia causada pelo COVID-19 (SARS-CoV-2), estas práticas e festivais de folclore foram impactadas mundialmente, assim como outros setores da sociedade. Desse modo, adaptações foram necessárias para que fossem realizadas e, com isso, mantivessem a sua continuidade. Os setores artísticos e culturais foram amplamente afetados, e no contexto dos festivais de folclore muitos foram os impactos em diferentes âmbitos.

Todos os impactos globais da Pandemia provocaram a diminuição e/ou paralisação das produções artísticas e culturais em todo o mundo, sendo assim a área cultural é uma das mais afetadas até o momento com a pandemia. É possível visualizar alternativas para a realização de eventos folclóricos diante da Covid-19, tais como a adoção de formato híbrido/remoto de realização durante a pandemia, seja no surgimento de novos eventos online ou mesmo adaptação de alguns eventos existentes através do uso de mídias sociais, canais e plataformas web.

Consideramos que o formato online veio para ficar e provavelmente teremos novas possibilidades de realizações de festivais com tais características, a partir de agora.

Este contexto crítico deve resultar no fato de que alguns festivais talvez não voltem mais a ser realizados, bem como grupos e associações foram e estão sendo desativados. Isso se deve a diversos fatores associados à pandemia, sendo um deles, a morte de pessoas que foram e são referência nestes contextos como equipes de trabalho, organizadores e diretores de eventos, grupos e associações que mantêm/mantinham trabalhos de preservação do folclore.

### **Resultados e discussões de dados do relatório**

Ao observar os questionários, dos 3 festivais selecionados e apresentados neste trabalho, todos eles sofreram com os impactos da covid-19, e tiveram os seus eventos e apresentações canceladas. O contexto pandêmico trouxe para esses festivais um grande desafio, e o questionamento de quando tudo iria se normalizar e voltar ao que podemos chamar de “Normal”.

Observando as resposta de cada um deles individualmente, observei que a covid-19, não trouxe um impacto só para quem estava ali organizando os festivais mas também para o município que se faziam presente e traziam mais engajamentos para esses eventos, onde o Turismo, a economia e a cultura foram completamente afetados, segundos essas respostas os festivais traziam a cidade mais movimento de pessoas e também, deixavam a cultura da cidade mais engajada pois os pontos turísticos eram explorados e visitados.

Além disso, esses eventos fazem parte de uma agenda, onde eram esperados pelas escolas, destes municípios e por aquelas pessoas que gostam de prestigiar cada dança. A grande maioria da população que foi atingida por esse vírus, perderam seus familiares, amigos, e até mesmo muitos bailarinos, que fica um questionamento, como será daqui pra frente?

Para o futuro acredito que vários aspectos serão reorganizados e algumas mudanças terão que ser feitas, o contexto pandêmico nos trouxe muitas tristezas dentro do nosso âmbito cultural, assim como para vida todos que perderam seus familiares.

Pretendeu-se, com a investigação, produzir informações que orientem o planejamento de políticas públicas destinadas às atividades desse campo, o qual



depende quase que exclusivamente da aglomeração de pessoas para sua sustentação e manutenção financeira. Acredita-se também, que a pesquisa possa contribuir para a produção de conhecimento acadêmico a respeito das manifestações folclóricas e seus desdobramentos.

## Referências

BRAGA, J. A. O. Aspectos relevantes para a seleção de metodologia adequada à pesquisa social em Ciência da Informação. *In*: MUELLER, S. P. M. **Métodos para a pesquisa em Ciência da Informação**. Brasília, DF: Thesaurus, 2007. p. 17-38.

COLOMER, J., CARREÑO, T. El paisaje de los festivales escénicos en España. En L. Bonet, y H. Schardorodsky (Eds.). **La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates**, 2011, p. 127-149

DEVESA, M. **El impacto económico de los festivales culturales**. El caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid. Madrid: Fundación Autor. 2006.

FALASSI, A. Festival. En Thomas Green (Ed.). **FOLKLORE: an encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art**. 1997, p. 295-302.

GARLOUGH, C. **Folklore and the Potential of Acknowledgment: Representing "India" at the Minnesota Festival of Nations**. *Western Folklore*, 2011, p. 69-98.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

RICHARDS, G. **Culture and Authenticity in a Traditional Event: The Views of Producers, Residents, and Visitors in Barcelona**. *Event Management*. 2008, 11, p. 33-44.

ZOLTÁNZ, J. **La investigación acerca de los festivales**. *Boletín GC: Gestión cultural*. 2010, 19, p. 7.

Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)  
E-mail: thiago.amorim@ufpel.edu.br

Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPel/RS, onde atua como docente nos Cursos de Dança - Licenciatura. É Coordenador projetos de pesquisa “Poéticas Populares na Contemporaneidade” e “FOLK-COVID: Diagnóstico internacional sobre os impactos da Pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos” na UFPel.

Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)  
E-mail: marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Universidade de Lisboa - Portugal. Professor adjunto do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas. Coordenador do projeto Pedagogias Possíveis: Ensino Contemporâneo de dança na educação Básica, vinculado ao Observatório de memória, educação, gesto e arte (OMEGA UFPel - CNPq).

Mayson Gonçalves Brum (UFPel)  
E-mail: maysonbrumj@gmail.com

Acadêmico do Curso de Dança Licenciatura na Universidade Federal de Pelotas, foi aluno de dança Afro na companhia do Daniel Amaro, Professor de dança na área de ensino não formal, coreógrafo de comissão frente. Bolsista (UFPel/CNPq) no Projeto FOLK-COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos.

## **Camino por ti, Zapata: uma prática decolonial em dança**

Viviane Candioto (UNESC)  
Janine Moreira (UNESC)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** Este estudo tem como objetivo refletir sobre as práticas pedagógicas em dança a partir do contexto decolonial a fim de compreender dimensões históricas ainda não identificáveis por um mundo que se impõe por uma monocultura da dança clássica. Para tanto escolhi desenvolver este tema partindo de uma criação artística para a Cia de Dança Unesc, tomando como referência para o processo coreográfico os estudos de Anibal Quijano quando problematiza as diferenças entre conquistadores e conquistados na ideia de raça. A partir dos estudos de Anibal Quijano e Edgardo Lander, busco traçar considerações sobre raça e as relações de poder colonial em aproximação tanto no modo como ensinamos quanto no modo como aprendemos a dança. A posição defendida aqui é que a dança possa criar oportunidades de viver e interagir para além de padrões coloniais de poder eurocentrista.

**Palavras-chave:** PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM DANÇA. RAÇA. DECOLONIALIDADE. EUROCENTRISMO.

**Abstract:** This study to reflect on pedagogical practices in dance from decolonial context in order to understand historical dimensions not yet identifiable by a world that imposes itself by a monoculture of classical dance. For that I chose to develop this theme starting from an artistic creation for the Cia de Dança Unesc, taking as a reference for the choreographic process the studies of Anibal Quijano When he problematizes the differences between conquerors and conquered in the idea of race. From the studies of Anibal Quijano and Edgardo Lander, I seek to draw considerations about race and colonial power relations in approach both in the way we teach and in the way we learn dance. The position defended here is that dance can create opportunities to live and interact beyond colonial patterns of Eurocentric power.

**Keywords:** PEDAGOGICAL PRACTICES IN DANCE. RACE. DECOLONIALITY. EUROCENTRISM.

### **1. Introdução**

Este trabalho parte do pressuposto da ideia de raça e decolonização como conhecimento científico para os trabalhos artísticos em dança no ensino superior a fim de compartilhar com a comunidade acadêmica dimensões históricas ainda não identificáveis por um mundo que se impõe por uma monocultura

da dança clássica. A ideia de raça e decolonialismo florescem de forma significativa na modernidade, tanto como produção quanto como objeto de estudo. Dessa forma, a partir dos debates realizados na disciplina “Seminário Avançado” do curso de Doutorado em Educação do PPGE/UNESC, apresentamos uma reflexão sobre a ideia de raça, decolonização e práticas pedagógicas em dança, a título de experimento, analisando uma intervenção artística para a Cia de Dança Unesc.

Nossa reflexão nasce, primeiramente, da vontade de contribuir para o entendimento dos diferentes aspectos que envolvem a ideia de raça e poder colonial em aproximação tanto no modo como ensinamos e como para o modo como aprendemos a dança e suas relações com a construção de um sentido de existência humana enquanto conquistadores e conquistados. Para iniciar as reflexões sobre raça e decolonização como conhecimento científico para a criação em dança, faz-se necessário, num primeiro momento, reconhecer como a colonização europeia está enraizada em uma visão de mundo onde o que não é europeu é considerado inferior.

Ao acompanhar disciplina de Seminário Avançado, através das contribuições do Prof. Dr. Renato Carola sobre decolonialidade, nos deparamos com a música de Ana Lila Downs Sanches, cantora mexicana mais conhecida como Lila Downs. Durante a aula, o professor Carola, nos apresentou uma artista que resgata suas raízes mexicanas e as várias culturas da mesoamérica através de sua interpretação artística. Motivadas pela composição, melodia, representatividade cultural de um povo originário que luta pelo direito ao acesso à terra e bem viver, emergiu a análise do modo como representamos a dança em nossas instituições de ensino. Nas palavras de Jorge Larrosa, “para contar o que somos, talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que falem para nós” (1998, p. 22). Assim compreende-se também que na dança, temos que percorrer nossas origens, nossas histórias e tentar representar em movimentos e gestos a expressão de um povo multifacetado.

Desta forma, o objetivo deste estudo é refletir de que maneira o processo criativo que resultou na intervenção coreográfica “*Camino por ti, Zapata*” pode auxiliar os bailarinos, professores e coreógrafos a repensarem suas práticas pedagógicas e artísticas em dança a partir do entendimento decolonial. Buscamos refletir e discutir sobre a relação entre raça, poder colonial e representação do corpo

que dança. Somos sujeitos originários da diversidade cultural e racial e conforme promovemos a igualdade no reconhecimento dos valores e diferenças, estamos oportunizando a formação multiétnica de um povo que constrói a sua verdade.

Para realização deste estudo inicialmente utilizamos como metodologia a pesquisa de campo num processo de criação coreográfica para Cia de Dança Unesc mergulhadas nas leituras que abarcam problemáticas da relação do poder eurocentrista e o resgate da cultura dos povos originários da região da mesoamérica. Logo, nos demos conta de que por questões burocráticas, precisávamos de mais diálogos para compartilhar os nossos pensamentos em relação a dança e educação e apontar caminhos de aproximação entre a pesquisa e os trabalhos coreográficos da Cia de Dança Unesc. Desta forma, amparadas nos estudos de Aníbal Quijano (2005, p. 117) que define que: [...] “A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América”. Talvez se tenha originado como referência às diferenças fenotípicas entre conquistadores e conquistados, mas o que importa é que desde muito cedo foi construída como referência a supostas estruturas biológicas diferenciais entre esses grupos [...] (QUIJANO, 2005, p. 117). Acrescenta o autor que “a formação de relações sociais fundadas nessa ideia, produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu outras quando menciona as diferenças fenotípicas [...]” (QUIJANO, 2005, p. 117).

Portanto, a composição coreográfica foi criada e dirigida para representar a identidade cultural de um povo que luta pelos seus direitos de acesso às terras com suas diferenças raciais. Para isso foi necessário explanar a ideia de desconstrução hierárquica das técnicas clássicas de dança a partir de experimento pedagógico de práticas sociais e históricas que pode auxiliar no entendimento de que na dança também somos parte da cultura de um povo que têm memória e história que se movem e se modificam enquanto pertencentes de uma cultura de novas identidades indígenas, negras e mestiças.

Para tratar dos pensamentos dos povos originários da região da mesoamérica, busquei como referência os estudos de Eduardo Natalino dos Santos (2020, p. 11) quando afirma que “assim como muitas outras histórias e cosmologias ameríndias, o Popol vuh nos mostra que é possível, construir e narrar outros mundos, habitados por outras humanidades, que não são em nada inferiores às humanidades de matriz europeia” aos quais, hoje, habitam e dominam politicamente

o continente americano (SANTOS, 2020, p. 111).

Como objeto da pesquisa e para ilustrar as discussões que serão feitas sobre raça e as relações de poder colonial em aproximação tanto no modo como ensinamos quanto no modo como aprendemos a dança, repensamos, dialogamos, imaginamos e criamos para o grupo de bailarinos da universidade a coreografia “*Camino por ti, Zapata*” e as relacionamos com os estudos dos autores acima citados, apresentando uma criação coreográfica que busca representar a identidade cultural que une os povos mexicanos em todo o país pelo movimento revolucionário Zapatismo, movimento social que luta pelo direito ao acesso à terra e condições de bem viver dos povos originários, das comunidades camponesas e de populações marginalizadas pelas políticas neoliberais do Estado mexicano contemporâneo.

Antes de entrar no foco principal que é a intervenção artística “*Camino por ti, Zapata*”, tentaremos identificar como a dança já está inserida na própria vida em sua forma mais primitiva, livre das repetições ordenadas de gestos em compassos binários ou ternários.

## 2. Sobre a dança e decolonialidade

A maior parte dos estudos em dança tem se voltado para o ensino da técnica corporal e os mitos em torno do artista. Todavia, poucos se propõem a fazer uma análise da transdisciplinaridade da dança e os pontos essenciais para transpassar a dança em suas diferentes possibilidades. Reduzir a dança à simples atividade física é muito ingênuo e perturbador. Para nossa grande surpresa, recentemente estudiosos acreditam que a dança é tão importante para o ser humano, quanto falar e cantar. Historicamente, a dança sempre esteve presente em todos os grandes momentos da história. Ela também faz parte do nosso cotidiano e está marcada também nas pequenas coisas, muitas vezes até imperceptíveis. E assim surgiu a dança em uma comunidade, em uma cultura.

Dançar é pensar a partir de um corpo que se movimenta. Por conseguinte, o conhecimento que temos em dança se dá pela tradicional linha ocidental baseada numa característica colonial do século XVII, onde observa-se um discurso dominante das classes burguesas em torno das danças clássicas originadas da corte francesa e as danças modernas/contemporâneas de tradição do norte americano e europeia como as mais bonitas, sofisticadas e com maior

importância. Por outro lado, as danças étnicas, afro-brasileiras ou indígenas, já não possuem os mesmos prestígios. Conforme cita Cássia Navas (2006, p.3):

[...] Nas instituições de ensino superior no Brasil e no mundo, os cursos de dança apresentam outros paradigmas de formação que não o do balé clássico – acertadamente, não seguiram os pressupostos de alta performance física exigida na dança clássica. De outro modo, estão fundados na formação e expressão do intérprete-artista no mundo, com ênfase na sua individualização, no “corpo que dança”, e ao trabalho do “self” do indivíduo que possui este corpo (NAVAS, 2006, p. 3).

Sendo assim, há várias maneiras de se considerar a história da dança. Pode-se visualizá-la do ponto de vista técnico, do ponto de vista social e do ponto de vista estético. Mas se analisado as três facetas que se apresentam, nota-se que uma delas, ou seja, a parte técnica pode ser submetida às demais, ou seja, a técnica por si só transformaria o artista em mero robô. Para Faro (1994, p. 124) “a dança contemporânea é tudo aquilo que é feito neste tempo, por artistas que nele vivem”. Para ele não importa o estilo, a procedência, nem os objetivos ou a forma a que se chegará. Segundo Bourcier (1987, p. 54), “Noverre é tão exigente quanto à formação dos bailarinos e seus professores, que ainda hoje suas exigências só excepcionalmente são realizadas nas escolas”. Reivindica uma cultura bem vasta, com estudos mais detalhados de poesia, história, pintura; exige conhecimentos sólidos de música e anatomia. Insiste neste último ponto: os bailarinos devem conhecer seu corpo para não serem apenas “autômatos da dança”.

Pelo viés artístico, a autora Dalal Achcar (1998), acrescenta que:

[...] “sendo o corpo humano o instrumento da arte da dança, é necessário discipliná-lo e desenvolvê-lo a fim de que atinja, por meio de movimentos harmônicos e coordenados, toda plasticidade, pureza de linhas e expressão possíveis”. Se o sentido da estética é indispensável à dança, a musicalidade e o ritmo são fundamentais, é impossível dançar sem musicalidade (ACHCAR, 1998).

O balé clássico foi criado para compreender o mundo no qual estava inserido, no desejo de mostrar-se ao outro num gestual elegante com ares aristocráticos. Bourcier (1987, p. 69) observa ainda que a “influência cultural da Itália no início do século XVI é evidente nas artes”, mudando o aspecto dos castelos e vilas.

O balé clássico se desenvolveu, se espalhou como uma técnica respeitável sistematizada e descrita a fim de difundir sua técnica. Todavia, na

de diferentes leituras e culturas. Podemos dizer que, o fato de os europeus terem inventado o balé, não quer dizer que toda dança é balé. A dança está em todos os lugares onde os diferentes povos e suas culturas se desenvolveram e, assim, são múltiplos estilos de dança com seus muitos mundos. Há, assim, uma diversidade de conhecimento que comporta todo o patrimônio da humanidade.

Deste modo, com interesse em pesquisar danças de fora do mundo ocidental e diversificar o interesse da Cia de Dança Unesc para os estudos e abordagens decoloniais e descolonizadoras, apresentamos a seguir os aspectos metodológicos da criação coreográfica “*Camino por ti, Zapata*” alicerçada nos estudos sobre decolonialidade do poder, de Quijano e Lander para o entendimento das culturas mesoamericanas. Para isso, complementamos com a busca sobre a história da revolução mexicana. Muito se sabe sobre a revolução francesa, mas pouco se sabe sobre a revolução mexicana. Assim iniciamos um estudo decolonial de poder eurocentrista.

### 3. Aspectos metodológicos de “*El Camino por ti, Zapata*”

Transformar em escrita o que se dança já é uma tarefa desafiadora, o que dizer então de uma pesquisa para uma construção coreográfica aonde o tema vai na contramão de tudo àquilo que nos é apresentado, onde a técnica clássica é a base para as outras formas de dançar, com passos sistematizados e codificados. Por outro lado, escrever sobre a ideia de raça e decolonialidade torna-se sedutor porque, à medida que vamos escrevendo, e aqui neste caso, dançando, percebemos que acessar a cultura de outrem é reconhecer que precisamos também de significado, e isso de certa forma tem sua importância e nos desafia. A partir de uma definição inicial de raça conforme Quijano (2005) elabora “dois processos históricos convergiram e se associaram na produção do referido espaço/tempo e estabeleceram-se como os dois eixos fundamentais do novo padrão de poder”. De um lado temos os conquistadores e do outro os conquistados. De um lado temos a dança clássica, do outro toda diversidade cultural de movimento que nos identifica como pertencentes a uma civilização.

Anibal Quijano (2005) pontua que “em primeiro lugar, expropriaram as populações colonizadas – entre seus descobrimentos culturais – aqueles que resultavam mais aptos para o desenvolvimento do capitalismo e em benefício do



centro europeu”. “Em segundo lugar, reprimiram tanto como puderam, ou seja, em variáveis medidas de acordo com os casos, as formas de produção de conhecimento dos colonizados, seus padrões de produção de sentidos, seu universo simbólico, seus padrões de expressão e de objetivação da subjetividade”. (QUIJANO, 2005). Dessa forma, na dança não é diferente. Houve civilizações que foram impedidos também de se expressarem através do movimento, crenças e religiões.

O estudioso é bastante pragmático quando sua definição de que “a repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada”. (QUIJANO, 2005).

Neste sentido, é importante trazer para esta discussão o conceito de decolonialismo. Para Edgardo Lander (2000) os estudos decoloniais são um conjunto de manifestações que examinam questões de poder na modernidade. Sobretudo, acrescenta o autor, “representada pelo caráter eurocêntrico do conhecimento moderno e sua articulação às formas de dominação colonial/imperial” (LANDER, 2000). Não é à toa que ainda se observa a supremacia do balé clássico e as danças de corte. “Nesse sentido, o eurocentrismo universaliza a experiência local europeia como modelo normativo a seguir e, por outro, designa seus dispositivos de conhecimento como os únicos válidos” (LANDER, 2000).

Neste parâmetro, e aqui o verbo se repete propositadamente em uma prática decolonial para a dança, foi necessário buscar então o aporte na história dos povos originários da região da mesoamérica e trazer para o grupo de bailarinos formas “decoloniais de dança”, sem os movimentos coordenados, sistematizados da técnica clássica. A partir do imaginário, a compreensão da história dos povos originários levou a proposição de uma corporeidade nova para todos os integrantes do grupo de dança.

Na composição de Lila Downs, a coreografia representa a busca pela identidade cultural que une os povos mexicanos em todo o país pelo movimento revolucionário Zapatismo, movimento social que luta pelo direito ao acesso à terra e condições de bem viver dos povos originários, das comunidades camponesas e de populações marginalizadas pelas políticas neoliberais do Estado mexicano contemporâneo. A partir do imaginário das manifestações que revelam o sincretismo

entre as religiões indígenas e o catolicismo, com suas ressignificações de mestiçagem e pluralidade étnica, permanece ainda vivo o espírito de Zapata, o líder popular da Revolução Mexicana que lutou pela restituição das terras roubadas/confiscadas por latifundiários durante a ditadura de Porfírio Díaz e pela melhoria das condições de vida dos camponeses e populações indígenas do México. Baseada nas crenças dos povos do mundo Asteca, que enriquecem a sociedade mexicana em suas festividades culturais, a coreografia enaltece a formação multiétnica de um povo que acreditava que os mortos, o corpo e a alma continuavam a viver e que poderiam retornar aos lugares onde haviam vivido. Aqui no caso, o espírito de Zapata continua vivo, projetando luz de esperança e resistência para um México mais democrático, mais igual e socialmente mais justo.

#### 4. Considerações finais

A dança se faz por vários caminhos. O que precisamos é provocar novas aprendizagens e dar sentido a elas. Independente dos procedimentos utilizados e por estar adentrando o mundo da pesquisa, relacionar as duas áreas evocaram a importância tanto da arte quanto da educação para minha vida pessoal de professora e coreógrafa. Para intervenção coreográfica com o tema decolonial foi possível atingir dimensões históricas ainda obscuras para mim e elucidar a importância dos valores de diferentes culturas, logo, de renúncia a uma monocultura hegemônica de dança clássica imposta por dominação e poder eurocentrista.

Como se pode finalizar a escrita de uma pesquisa que ainda não termina aqui? Estamos em constante mudança e, conseqüentemente, novos paradigmas não de surgir. No entanto, para este trabalho coreográfico, o primeiro passo foi concluído. Entre história, memória, figurinos e adereços, maquiagem, os gestos e expressão ganharam movimentação rítmica representante de uma nação a partir de novas identidades. O sentido decolonial estava atingido ali diante de nós enquanto bailarinos performáticos para o trabalho em si.

Dialogar com a ciência muito ofereceu para compreender que, antes de tecer movimentos codificados é preciso saber que corpos são estes que dançam, qual sua história e suas verdades. Os conflitos em querer realizar movimentos que vão além do que se é possível com o corpo trouxeram a compreensão de que na dança temos sempre um elemento a mais, que é “qual a identidade do corpo que

dança e qual sua significação enquanto sujeito pertencente a uma cultura”.

A partir desta pesquisa, percebemos que raça possui uma estreita relação com a identidade do indivíduo e com o corpo que dança e as práticas pedagógicas em dança deveriam começar justamente por aí, afinal, somos corporalmente descendentes de qual lugar, qual cultura? Por que colocar sempre a cultura de outrem em primeiro lugar? Diversificar é também uma forma de conhecer o diferente, experimentar o novo e ousar novos sentimentos.

Quanto ao grupo de bailarinos da Cia de Dança Unesc foi uma surpresa os sentimentos bons aflorados. Foi perceptível o sentimento de satisfação e prazer não somente com a música, sua composição e idioma, mas também prazer nas vestimentas, representações e movimentos. Quanto à história, muito nos ensinou. Aprendemos acima de tudo o respeito pelas diferentes culturas e que cada uma têm a sua verdade. Vivemos num mundo onde as diferenças nos faz aprender quem somos. Parafraseando Lacoste (1996), na arte da imaginação consiste em descobrir na realidade e nas palavras uma composição original, analogias e metáforas, nas relações íntimas e secretas das coisas.

Concluimos este texto pontuando o olhar para os desafios de percorrer o caminho da arte e da educação com base no conhecimento científico da pesquisa. Fomos levados para além do caráter nacional do movimento zapatista, e como projeto, capaz de se retomar práticas dançantes representando a luta por autonomia. Além de uma estratégia para a intervenção artística em si, serviu para fortalecer vínculos, elucidar memórias e identidade do corpo que dança.

## Referências

ACHCAR, D. **Balé**: uma arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA, 1987.

FARO, A. J. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LANDER, E. (org.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

NAVAS, C. A arte da dança na universidade pública contemporânea. **Arte contemporânea e suas interfaces**, São Paulo, v. 1, p. 99-105, 2006. Disponível em: [http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/arte\\_da\\_danca.pdf](http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/arte_da_danca.pdf). Acesso

2093

em: 07 set. 2021.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *In*: LANDER, E. (org.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Buenos Aires: CLACSO. 2000, p.203-241.

SANTOS, E. N. Histórias e cosmologia indígenas no Popol vuh, livro maia-quiché. **Revista USP**, [S. l.], n. 125, p. 109-124, 2020.

SALVADOR, G. D. D. **Histórias e propostas do corpo em movimento: um olhar para a dança na educação.** Guarapuava: Unicentro, 2013.

Viviane Maria Candioto (UNESC)

E-mail: vivianecandioto@hotmail.com

Doutoranda em Educação pela UNESC; Mestre em Educação pela UNESC; Especialista em Fisiologia do Exercício pela UNESC; Graduada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; Professora do curso de graduação de Educação Física UNESC; participa dos grupos de pesquisa de Pesquisa em História e Memória da Educação- GRUPEHME.

Janine Moreira (UNESC)

E-mail: jmo@unes.net

Doutorado em Educação realizado na Universidade de Córdoba, na Espanha, e convalidado pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou estágio pós-doutoral na Faculdade de Educação na Universidade de Murcia, na Espanha. É líder do Grupo de Pesquisa Descolonização, Educação e Processos Subjetivos. Teoricamente, trabalha com o existencialismo, com a educação popular e com os estudos decoloniais.

2094

## **Corpo, conhecimento e cultura: experiências do projeto de extensão em dança da ASCES-UNITA**

Viviane Maria Moraes de Oliveira (ASCES-UNITA)  
Camila Regis de Carvalho (ASCES-UNITA)  
Maria Eduarda Ferreira da Conceição (ASCES-UNITA)  
Gustavo Henrique Gomes Silva (ASCES-UNITA)

Comitê temático Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

**Resumo:** A extensão universitária oportuniza o confronto de saberes plurais baseados em conhecimentos adquiridos nos mais diversos âmbitos sociais. O presente estudo objetivou demonstrar as ações desenvolvidas no projeto de extensão “Dança no Agreste” do Centro Universitário Tabosa de Almeida (ASCES-UNITA) ao qual propõe ofertar à comunidade um contato com as danças populares numa perspectiva artística e cultural. A pesquisa foi realizada por meio do relato das atividades desenvolvidas no projeto com embasamento da temática na literatura acerca das danças populares e da extensão universitária. Concluiu-se que o projeto em questão se caracteriza como um importante colaborador para a formação da concepção de dança dos discentes e da propagação das manifestações populares pernambucanas na sociedade através da troca de saberes e experiências por meio da intervenção.

**Palavras-chave:** CULTURA POPULAR. DANÇA POPULAR. EXTENSÃO UNIVERSITARIA.

**Abstract:** The university extension provides an opportunity for the confrontation of plural knowledge based on knowledge acquired in the most diverse social spheres. The aim of this study was to demonstrate the actions developed in the extension project "Dança no Agreste" of the Centro Universitário Tabosa de Almeida (ASCES-UNITA) to which it proposes to offer contact with popular dances from an artistic and cultural perspective. The research was carried out through the report of the activities developed in the project based on the theme in the literature about popular dances and university extension. It was concluded that the project in question is characterized as an important contributor to the formation of the students' dance conception and the propagation of popular Pernambuco manifestations in society through the exchange of knowledge and experiences through intervention.

**Keywords:** POPULAR CULTURE. POPULAR DANCE. UNIVERSITY EXTENSION.

### **1. História e transformação das danças populares**

As danças receberam diversos significados ao longo do tempo devido às transformações sociais, e dentro desse processo de transformação cada dança

2095

assumiu uma dinâmica, uma história, uma técnica, características e motivações específicas. De acordo com Amaral (2009, s/n), a dança “[...] era parte viva e funcional das comunidades, uma verdadeira reação e interação com o universo no qual se vivia”. Essa afirmação pode ser melhor entendida quando é realizada uma retrospectiva pelos períodos históricos e observa-se que nos seus primeiros indícios a dança possuía uma motivação diferente do que encontramos comumente na atualidade, esta tinha um sentido sagrado, místico, uma ligação do homem com o divino.

Paul Bourcier (2001, p. 10) “[...] os ritos religiosos personalizavam-se em cada grupo à medida que este descobre sua identidade”. Cada grupo terá, portanto, sua ou suas danças próprias, ou seja, os povos passam a definir mais fortemente suas características, o que se reflete na forma como estes dançam, o que também implica para qual objetivo aquela prática está sendo realizada. Assim era possível se expressar de diversas formas seja por questões de sobrevivência, por crenças, por lazer ou para manutenção da saúde.

O conceito de cultura popular ou folclóricas pode ser melhor entendido por meio da obra de Brandão (1984) “O que é folclore” onde ele apresenta quatro elementos fundamentais que caracterizam essas manifestações: a) a origem de classe: faz parte de um povo considerado hierarquicamente inferior; b) coletivização anônima da criação pessoal: os conhecimentos foram aceitos e retraduzidos como um saber coletivo; c) a persistência no tempo: há uma certa estrutura que é determinante e que apesar das modificações ao longo da história não invalidam o original e, d) a aprendizagem informal: os saberes populares são transmitidos ao longo das gerações em espaços não-formais. São esses elementos que validam as manifestações humanas como fatos populares.

Esse autor vai mais além ao dizer que aquilo que podemos observar como folclórico não existe num estado puro, mas no interior de culturas que se cruzam a todo instante, sendo assim o folclore seria uma “[...] situação de cultura. É um momento que configura formas provisoriamente anônimas de criação: popular, coletivizada, persistente, tradicional e reproduzida através dos sistemas comunitários não-eruditos de comunicação do saber” (BRANDÃO, 1984, p. 56). Além disso, ao tratar sobre o esforço em compreender o sentido da cultura folclórica na vida das pessoas, tendo como exemplo um estudo sobre a festa maranhense do Bumba-meu-boi, ele afirma que tudo no folclore é relação e se articula com outros

elementos da cultura, sejam estes ritualísticos, religiosos, lúdicos ou tecnológicos.

[...] tanto um passo de dança quanto um grito no canto, tanto uma pena na roupa do “brincante” quanto uma crença na cuca da criança são coisas vivas, interligadas e, para serem compreendidas, devem ser procuradas através de sua vida na cultura e sua articulação com outras formas vivas dessa cultura, que são o produto coletivo da vida das pessoas que criam, dançam e cantam (BRANDÃO, 1984, p. 86).

As danças consideradas folclóricas ou populares, segundo Oliveira (1991), são apreendidas por imitação direta e não por situações formais onde o saber é transmitido, portanto, essas danças são típicas de cada região ou país e que por razões históricas não foram universalizadas. Benjamin (2002) escreve que as manifestações e fatos folclóricos nascem na comunidade e não como produto de decretos, portarias ou estudos metódicos. Eles vêm da criação e aceitação coletiva de sua cultura tradicional ou da mistura com elementos de outras culturas, como criações folclóricas atribuídas ao povo brasileiro na verdade são consequência da incorporação de planos de dominação ao longo do processo de constituição da identidade brasileira.

A manifestação corporal das gerações nas suas diversas ocasiões traz consigo intencionalidades e significados, ou seja, o modo com o qual determinado grupo social dança possibilita o conhecimento sobre a sua cultura, sua história. Para Oliveira (1991), não é possível refletir sobre a beleza artística dos movimentos corporais nem apreender seu significado histórico quando essa reflexão está desassociada do tempo e espaço social da sua criação, porque “[...] as várias maneiras de dançar estão relacionadas às várias maneiras de existir” (OLIVEIRA, 1991, p. 63).

Dentro desse contexto, pode-se apontar as danças populares pernambucanas, ao qual tem-se como exemplo o Frevo, o Maracatu, o Coco, o Caboclinho, a Ciranda que fazem parte de um leque tão diverso de manifestações rítmicas e expressivas dessa região. A riqueza cultural pernambucana pode ser melhor entendida quando a enxergamos como um espaço criativo de símbolos e tradições sustentados pelas músicas, a indumentária, as danças, as festividades, entre outros elementos. É por essa e por tantas outras razões que é imprescindível conhecer, apreciar e valorizar a diversidade que permeia as danças populares pernambucanas e seus significados na vida da comunidade.

Sendo assim, este trabalho, objetivou demonstrar as ações desenvolvidas

no projeto de extensão “Dança no Agreste” do Centro Universitário Tabosa de Almeida (ASCES-UNITA) ao qual propõe ofertar à comunidade um contato com as danças populares numa perspectiva artística e cultural. Considera-se a realização deste trabalho pertinente por ele apontar como as ações extensionistas contribuem na construção de uma formação superior mais qualificada, ética e transformadora da sociedade, assim como por meio das danças populares é possível inspirar conhecimento, apreciação e valorização das raízes culturais de cada região.

## **2. A extensão universitária como possibilidade de construção do conhecimento**

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 93.94/1996 (LDBEN), no art. 43 ratifica a promoção da extensão na educação superior visando a difusão do progresso cultural e científico gerado nas instituições. A extensão é instrumento notável para uma formação profissional qualificada uma vez que, de acordo com Garcia, Bohn e Araújo (2013), ao ir além do espaço das salas de aula oportuniza solidificar o conhecimento produzido na universidade através da articulação de saberes acadêmicos e sociais objetivando promover transformações no meio social e no desenvolvimento humano.

Ribeiro, Pontes e Silva (2017), afirmam que a extensão universitária oportuniza o confronto de saberes plurais baseados em conhecimentos adquiridos nos mais diversos âmbitos sociais, ou seja, os saberes da sociedade serão articulados com o que foi estudado em sala de aula construindo através dessa troca de aprendizado uma formação ética para os estudantes que se comprometem com a comunidade a promover mudanças na realidade social buscando avanços. Acerca disso, Melo (2017) comenta que:

[...] é também cultivar uma relação de parceria com a sociedade, buscando contribuir no processo organizativo de forma a amenizar as desigualdades sociais, econômicas e políticas ratificando os valores democráticos e éticos na formação dos indivíduos (MELO, 2017, p. 180).

Assim, as ações de extensão perpassam também valores éticos, políticos e sociais trazendo uma mudança de postura dos estudantes frente às situações trabalhadas no projeto, sua participação coletiva é um fator que favorece atitudes de compromisso, responsabilidade, empatia e fortalece a construção do sujeito social.

2098

Quando a extensão universitária sugere um contato com a comunidade



não se tem como função apenas levar o conhecimento para a sociedade, mas também se busca uma troca de saberes entre acadêmicos e a comunidade, ou seja, a formação do indivíduo e a construção dos seus conhecimentos é um processo que depende significativamente das relações sociais estabelecidas. A aprendizagem não é unilateral, pelo contrário, ela é potencializada quando os sujeitos se abrem para articular, compartilhar e experimentar novas ideias.

Para Costa, Baiotto e Garces (2013, p. 74) “[...] esses valores brotam a partir da vivência das diferenças, na reciprocidade das relações, ao nos colocarmos no lugar do outro ou ao se ter um novo olhar sobre o outro, [...]”. Desta forma, o conhecimento vinculado na universidade é confrontado na realidade vivida pelos estudantes e esses têm a oportunidade de promover reflexões e mudanças significativas mediante a extensão.

### **3. O projeto de extensão “dança no agreste”**

O projeto de extensão “Dança no Agreste” existe desde 2017 e é constituído por acadêmicos e egressos de diversos cursos da ASCES-UNITA, nele são desenvolvidas oficinas, apresentações artísticas e aulas teórico-práticas tanto para o público acadêmico quanto para toda a comunidade em geral, com o intuito de levar as danças populares numa concepção cultural, artística e pedagógica. Essa compreensão de como as danças populares podem ser abordadas na sociedade de forma multifacetada é amparada numa compreensão dos processos históricos de transformação que sofreram essas manifestações, como afirma Oliveira (1991), ao tratar, por exemplo, as danças populares como espetáculos públicos, ela compreende que

[...] o objetivo a ser atingido no ato de dançar – a motivação da dança – não é mais de natureza religiosa ou de entretenimento, mas sim de natureza fundamentalmente de natureza estética ou cênica. [...]. Neste momento, pode-se acrescentar que ao se transformarem em espetáculos públicos as danças populares se transformaram em arte, no sentido estrito do termo (OLIVEIRA, 1991, p. 59).

Dessa maneira, a forma e a motivação das expressões de danças são influenciadas pelo tempo histórico, meio social e comportamento de um indivíduo ou grupos de indivíduos.

Formado por alunos de diferentes cursos da instituição, a partir das

experiências no projeto de extensão em questão, o grupo de dança que emergiu a partir do projeto, o Brincantes do Agreste, é reconhecido pelas suas apresentações tanto na universidade como em regiões circunvizinhas, suas composições coreográficas abrangem diversas linguagens de danças como o maracatu, o coco, ciranda, frevo e danças afro-brasileiras, como apresentado nas figuras abaixo.



**Fig. 1.** Fonte: Excerto capturado do Instagram em 30.04.2021.

**Para todos verem:** Fotografia de um grupo de pessoas usando roupas pretas com detalhes coloridos, segurando sombrinhas de frevo e sorrindo. Ao fundo um painel e mais um grupo de pessoas conversando.



**Fig. 2.** Apresentação cultural. Fonte: Excerto capturado do Instagram em 30.04.2021.

**Para todos verem:** Grupo de oito pessoas realizando um movimento de dança, usando roupas brancas

Por meio dessas danças, é possível desenvolver um comportamento criativo e expressivo nos estudantes extensionistas, além de proporcionar aos 2100

acadêmicos do curso de Educação Física da Universidade (licenciatura, bacharelado e etapa comum) a atuação na área da dança como elemento complementar que agrega na sua formação profissional sob a supervisão docente, isso ocorre nos momentos de planejamento e execução de oficinas que são realizadas em outros projetos de extensão da universidade e nos eventos acadêmicos, além disso, o Brincantes do Agreste, por meio da organização de um grupo de monitores, desenvolve no CMEI Anastácio Rodrigues (escola de referência do curso de Licenciatura em Educação Física da ASCES-UNITA) aulas de danças folclóricas culminando em apresentações pelas próprias crianças, como apresentado na figura 3, abaixo.



**Fig. 3.** Aula de coco de roda no CMEI. Fonte: Excerto capturado do Instagram em 30.04.2021.

**Para todos verem:** Grupo de crianças distribuídas em roda, vestindo farda da escola com cores verde e branca. As crianças estão sendo orientadas por dois professores que se encontram batendo palmas.

Esse trabalho apresenta grande relevância no âmbito do grupo e na comunidade atendida pelas aulas por ser uma das ferramentas de propagação das nossas heranças culturais através do ensino e aprendizagem das danças folclóricas e do contexto sociocultural que envolve sua criação e reprodução na sociedade. O desenvolvimento das aulas é realizado de modo que em seu encerramento, os alunos do CMEI possam apresentar os resultados dos conteúdos trabalhados nas aulas semanais através de apresentações artísticas para a comunidade. É uma experiência única e enriquecedora para as crianças envolvidas e para os monitores do projeto que podem atuar como criadores e recriadores da linguagem popular e

folclórica.

É fundamental que haja esse diálogo do ensino ministrado na universidade e das experiências diversificadas que o discente poderá experimentar através da extensão. É esse contato com a comunidade que aperfeiçoa a formação do sujeito e permite construir relações interpessoais positivas pelo trabalho com diferentes pessoas. Sendo assim, as intervenções sociais devem sempre levar em consideração a contribuição que pode ser deixada na comunidade, seja através de prestação de serviços ou de intervenção com vistas a modificação da realidade a longo prazo, como afirma Costa-Rendes e Silva (2013, p. 87). “Como espaço público, as IES comunitárias têm compromisso com a sociedade nos termos da democratização dos saberes, da defesa da diversidade cultural e da formação cidadã dos estudantes universitários”.

Os conhecimentos acerca das danças da cultura popular pernambucana por parte dos cidadãos caruaruenses, em sua maioria, são restritos às danças do período junino, visto que a cidade é internacionalmente conhecida pela festa do São João. Apesar da cidade ser o palco de diversas manifestações culturais tais como o cordel, os grupos de bacamarteiros, banda de pífanos, o artesanato, a capoeira, entre tantos outros há uma “[...] falta de reconhecimento da história e da cultura caruaruense por parte das instituições locais, e um conseqüente preconceito, incompreensão e falta de interesse da população em relação à cultura popular [...]” (SANTOS *et al.*, 2018, p. 5) tais incompreensões acabam por provocar um estranhamento do público que assiste às manifestações decorrentes do não entendimento do sentido e significado do trabalho artístico.

Atualmente, as festas juninas são os principais eventos realizado em Caruaru-PE, são estas festividades popular que desde 1994 mobiliza vários ramos da cultura da cidade desde exposições artísticas à culinária de grandes dimensões o que se apresenta como um fator positivo, porém, para além desses festejos juninos a cidade carece de projetos que valorizem as manifestações de caráter popular. Em consequência disso, é possível que esses conhecimentos populares acabem se perdendo por não serem preservados pelas gerações mais novas. Por outro lado, a cultura popular pode acabar sendo incorporada à cultura de massas transformando-se em espetáculos com fins de promover a imagem local ou nacional e gerar retornos financeiros, e não com a perspectiva de valorização do saber popular, fenômeno que Benjamin (2002) denomina de expropriação.

No que se refere à cultura popular, o projeto em questão possibilita aos estudantes adentrarem nas suas próprias raízes culturais, e que este não se restringe ao ato de dançar por si mesmo, mas que traz conhecimento cultural e histórico nas atividades desenvolvidas. Para Oliveira (1991) essa atitude de criação ou recriação das manifestações folclóricas é capaz de reafirmar as crenças, valores e concepções de mundo de um determinado povo. É um benefício de poder expandir essas manifestações artísticas à toda a universidade e à população em geral, e avivarem a arte popular nos nossos dias fazendo com que as pessoas tenham a oportunidade de apreciá-la para além do ciclo junino.

#### **4. Considerações finais**

A presente pesquisa possibilitou compreender como o ensino e vivência das danças populares é construído dentro de um projeto de extensão a partir do projeto Dança no Agreste da ASCES-UNITA. Identificou-se as contribuições da extensão universitária na formação dos discentes e a importância da dança como objeto de conhecimento e experimentação devido à viabilidade de conhecimento histórico-cultural. A realização comprometida de um projeto de extensão influencia na aprendizagem, uma vez a extensão possibilita a aproximação com o conhecimento prático e contextualizado, ou seja, no caso do projeto da pesquisa, um olhar direcionado para os movimentos não se restringem apenas aos aspectos motores, mas o desenvolvimento de um olhar crítico com relação ao que está sendo feito buscando compreender os sentidos e significados para além do ato de dançar.

Em virtude disso, o projeto Danças no Agreste insere-se como colaborador para a formação da concepção de dança dos discentes e da propagação das manifestações populares pernambucanas na sociedade através da troca de saberes e experiências por meio da intervenção. Considerando esse projeto um produtor do conhecimento do ponto de vista profissional e pessoal, além de aumentar a probabilidade de conscientização acerca da dança apresentar-se como conteúdo essencial para a educação sendo compreendida em uma perspectiva artística e cultural, fazem-se necessários estudos que ampliem e aprofundem compreender os sentidos, significados das manifestações de caráter popular, bem como o desenvolvimento de projetos de extensão que contemplem o ensino dessas manifestações culturais nas suas práticas.

## Referências

AMARAL, J. Das danças rituais ao ballet clássico. **Revista Ensaio Geral**. Belém, v.1, n.1, jan-jun de 2009. Disponível em: <https://docplayer.com.br/21040614-Das-dancas-rituais-ao-ballet-classico-jaime-amaral.html>. Acesso em: 01 abr. 2020.

BENJAMIN, R. Folclore: invenção, apropriação e expropriação. In: ENCONTRO CULTURAL DE LARANJEIRAS, n. 28, 2002, Laranjeiras. **Comunicação [...]**, Universidade Federal do Sergipe, Laranjeiras, 2002.

BOURCIER, P. **História da dança no ocidente**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRANDÃO, C. R.. **O que é folclore**. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COSTA, A. A. C.; BAIOTTO, C. R.; GARCES, S. B. B. Aprendizagem: o olhar da extensão. In: SÍLVERES, L. (Org.). **A extensão universitária como princípio da aprendizagem**. Brasília: Liber Livro, 2013.

COSTA-RENDERS, E. C.; SILVA, L. D. A extensão e o alargamento do espaço de ensino-aprendizagem na educação superior. In: SÍLVERES, L. (Org.). **A extensão universitária como princípio da aprendizagem**. Brasília: Liber Livro, 2013.

GARCIA, B. R. Z.; BOHN, L. R. D.; ARAÚJO, M. I. S. Universidade e extensão universitária: uma relação dialógica entre formação profissional e compromisso social. In: SÍLVERES, L. (Org.). **A extensão universitária como princípio da aprendizagem**. Brasília: Liber Livro, 2013.

MELO, J. R. **História e memória da Extensão Universitária na formação dos egressos da Universidade Federal de Pernambuco (2003-2010)**. 2017. 295f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Pernambuco, 2017.

OLIVEIRA, M. G. R. **Danças populares como espetáculo público no Recife, de 1979 a 1988**. Recife: O Autor, 1991.

RIBEIRO, M. R.; PONTES, V.; SILVA, E. A. A contribuição da extensão universitária na formação acadêmica: desafios e perspectivas. **Revista Conexão UEPG**, v. 13 n.1, 2017. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/conexao>. Acesso em: 30 mar. 2020.

SANTOS, E. C.; DIAS, P.; MORAIS, W.; OLIVEIRA, W.; FREITAS, I.; MELO, C.; BARROS, I.; SILVA, A.. Mapeamento das organizações e saberes da cultura popular em Caruaru – PE. **Relatório Parcial**. Caruaru: UFPE, 2018.

Viviane Maria Moraes de Oliveira (ASCES-UNITA)

E-mail: vivimmo@hotmail.com

Mestre em Saúde da Criança e do Adolescente – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutoranda em Educação Física – Universidade de Pernambuco (UPE)

Camila Regis de Carvalho (ASCES-UNITA)

E-mail: 2019103328@app.asc.es.edu.br

Estudante de Educação Física (ASCES-UNITA)

Maria Eduarda Ferreira da Conceição (ASCES-UNITA)

E-mail: 2019103328@app.asc.es.edu.br

Estudante de Licenciatura em Educação Física (ASCES-UNITA)

Gustavo Henrique Gomes Silva (ASCES-UNITA)

E-mail: 2018103218@app.asc.es.edu.br

Residente em Atenção Básica Saúde da Família (ASCES-UNITA)

Graduado em Educação Física (ASCES – Unita)

## Resumos Expandidos



## **A Singularidade da dança do boi-bumbá de Parintins: A Semiosfera em conversão para movimentos e expressões.**

Alessy Padilha Everton (UEA)  
Carmem Lúcia Meira Arce (UEA)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

A partir do Programa de Iniciação à Pesquisa Científica da Universidade do Estado do Amazonas, adentramos ao espaço semiótico do Festival Folclórico de Parintins para conhecermos sobre a cultura do boi-bumbá e principalmente compreendermos as simbologias que a partir deste espaço se transfiguram em dança. O objetivo é a compreensão dos elementos que tornam esta dança uma singularidade. Assim, o boi-bumbá de Parintins através de sua dança expressa gestos e movimentos que comunicam ao lado da toada a cultura amazônica. Batalha (2015) elucida que o corpo do dançarino é emprestado para o personagem e que se transfigura em qualquer ser imaginário ou real amazônico, sendo assim o corpo se torna uma nova perspectiva em transformações e relação com o outro. A mesma autora salienta que a criação da dança do boi-bumbá de Parintins se cria a partir de sua associação com a letra da toada, “a coreografia é um processo de linguagem do conteúdo musical” (BATALHA, 2015, p. 98) E nessa pesquisa a semiosfera do festival de Parintins, conforme Sena (2019) é onde se dá a comunicação entre as culturas e linguagens, pois no espaço cultural se é também um espaço semiótico. E esses elementos, enquanto significante de outras culturas que se relacionam, possuem suas fronteiras de comunicação e “Lótmán frisa que é nas fronteiras que se dão os encontros dialógicos entre os elementos estruturais das diferentes culturas, dos diferentes sistemas” (VELHO, 2009, p. 256). E as ressignificações, ou conversões semióticas ocorrem nestes espaços de fronteiras, pois conforme Loureiro (2017), “O homem vê as coisas do mundo e as remolda por sua faculdade simbolizadora, na medida em que as vê umas em relação às outras” (p. 14). E a partir das fronteiras multiculturais do boi-bumbá de Parintins que se cria e ressignificam os signos, pois Nogueira (2013) diz que dentro do festival há a linguagem do boi-bumbá que expressa esse mundo real de experiência compartilhada de valores próprios, de uma estética particular que relata este modo

de vida amazônica. Logo, os elementos da cultura se transformam nos gestos/movimentos de bailados do boi-bumbá, e Biriba (2005) nos traz a perspectiva que este corpo dançante do dançarino/brincante está interligado a diversos elementos do cotidiano, buscando readaptar as manifestações amazônicas para este fazer artístico.

Para esta pesquisa adentramos no processo exploratório, bibliográfica e descritiva acerca do boi-bumbá de Parintins e da cultura Amazônica como primeiro ato, junto da abordagem qualitativa a partir de Minayo (2007). No segundo ato, selecionamos algumas coreografias de bailado do Boi-Bumbá Garantido e dispomos da análise das coreografias Prece Cabocla ano 2018, e O Gigante Mapinguari ano 2013, a partir de vídeos disponibilizado pelo canal da agremiação do boi-bumbá Garantido. Em continuidade ocorreu análise descritiva dos movimentos e gestos das coreografias, para entendimento em como estes bailados dialogam e representam o folclore e a cultura Parintinense e Amazônida.

A coreografia da toada Prece<sup>1</sup> Cabocla evoca um pedido a mãe e ao pai de determinada pessoa, sendo filho ou filha. E a toada nos traz uma fé com simbolismo popular que se encontra presente também na vida do povo da região, principalmente de religião cristã-católica. Dentro da coreografia estes simbolismos estão bem expressados no bailado no estender das mãos a um pedido ou louvor. A expressão facial é o sorriso que resplandece a alegria, pois se trata de uma toada de galera e que representa o povo na felicidade pela sua fé. E a dança de O Gigante Mapinguari<sup>2</sup> é imersa no imaginário amazônico. Ao observar o vídeo, fez-se o recorte de determinada parte do refrão da toada que se refere a do Mapinguari. Os gestos e os movimentos procuram representar o ser Mapinguari a partir da letra e a movimentação induz se referir a criatura mitológica, podendo assim significar esta movimentação como a força do Mapinguari e referenciado como sendo o próprio corpo. A expressão se adentra a figura imaginária do personagem, assim o semblante fechado, misterioso e por muitas vezes a gestualidade e a movimentação fazendo com que o corpo dançante simbolize o próprio ente mítico, expressando uma robustez, alargando os braços e o peitoral para transmitir a imagem de um ser

<sup>1</sup> Câmara Cascudo em História dos Nossos Gestos (2012), explica que “Pedir, dar a bênção, fórmula invocatória da proteção divina, *bene dicere*, bendizer, *Bene-dictio*, bem dito” (p. 229).

<sup>2</sup> O Mapinguari é o mais popular dos monstros da Amazônia. Seu domínio estende-se pelo Pará, Amazonas, Acre... Descrevem-no como um homem agigantado, negro pelos cabelos longos que recobrem como um manto, de mãos compridas, unhas em garra, fome inextinguível. Só é vulnerável no umbigo (CASCUDO, 2012, p. 208).

grande e forte.

Diante deste contexto de exaltação de uma religiosidade amazônica, Sena (2019) ratifica que a cultura do boi-bumbá se cria e recria dentro de todo um contexto cultural que fortalece e exalta a identidade dos povos desta região. O bailado se encontra neste processo das composições de toadas que se transfiguram em conversão para a dança. É imprescindível notar a diversidade de simbolismos dentro de cada toada que se ressignificam em dança, por isso a análise das partituras das toadas e suas danças se faz necessário para também compreender este diálogo de signos dentro deste espaço semiótico. Sendo assim, a singularidade da dança do boi-bumbá de Parintins se configura na cultura do indígena, do negro, do ribeirinho, e outros que adentram no boi-bumbá e que contribuem através das letras das toadas para o fortalecimento destas culturas em meio a floresta, dos interiores da Amazônia e suas cidades. É a cultura deste espaço semiótico que torna o bailado do boi-bumbá de Parintins singular, uma dança folclórica e identitária que representa através dos gestos, movimentos e expressões a vida do povo Amazônia.

## Referências

BATALHA, S. S. **“Gingando e balançando em sincronia”**: uma antropologia da dança do boi-bumbá de Parintins-AM. 2015. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Amazonas, 2015.

BIRIBA, R. B. **Parintins cidade ritual**: boi-bumbá, performance e espetacularidade. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), 2018. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27484>. Acessado em: 9.jun. 2021.

CASCUDO, L. C. **Geografia Dos Mitos Brasileiros**. São Paulo: Editora Global, 2012

CASCUDO, L. C. **História dos Nossos Gestos**. 2. Ed. São Paulo: Editora Global, 2003.

LOUREIRO, J. J. P. **A Conversão Semiótica**: na arte e na cultura. Ed.trilingue. Belém: EDUFPA, 2017.

MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001

NOGUEIRA, W. S. **A espetacularização do imaginário amazônico no boi-bumbá de Parintins**. 2013. 244 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - 2109

Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013. Disponível em:  
<http://tede.ufam.edu.br/handle/tede/4319>. Acesso em: 11 jun. 2021

SENA, D. S.; MAISEL, P. O. P. Festival de Parintins - A Epopeia Cabocla e a Semiose Linguística e Cultural. **RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, [S.l.], v. 5, maio 2019. Disponível em:  
<https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1555>. Acesso em: 11 dez. 2020.

VELHO, A. P. M. A SEMIÓTICA DA CULTURA: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. **Revista de Estudos da Comunicação**, [S.l.], v. 10, n. 23, nov. 2009. Disponível em:  
<https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22315>. Acesso em: 21 jan. 2021.

Alessy Padilha Everton (UEA)  
E-mail: [alessypadilha@gmail.com](mailto:alessypadilha@gmail.com)

Estudante de Bacharelado em Dança (UEA); Formado em Tecnologia em Design Gráfico (Uninorte Laureate), Artista e pesquisador independente.

Carmem Lucia Meira Arce (UEA)  
E-mail: [carce@uea.edu.br](mailto:carce@uea.edu.br)

Orientadora; Doutoranda em Dança pelo PPGDança-UFBA; Membro do Grupo de Pesquisa CORPONECTIVOS, orientação da Profa. Dra. Lenira Peral Regal; Professora do Curso de Dança; Coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança UEA; Pesquisadora de processos de criação artística pelo *LaboCorpo-Residência/UEA*.

2110

## O movimento transgressor do frevo e a educação libertária

Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto Silva (IFB)  
Juliana Cunha Passos (IFB)

Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas,  
étnicas e outros atravessamentos.

### 1. Frevo, Freire e seu arcabouço histórico.

Este trabalho busca uma interseção entre a Dança-Educação, os conceitos da pedagogia de Paulo Freire (1967, 1993, 2001, 2002) e o Movimento Cultural Popular do Frevo. O objetivo geral deste trabalho é difundir o movimento plural e cultural do frevo como Patrimônio Imaterial da Humanidade reunindo seu valor educativo e político-filosófico com o seu potencial para experimentação, transgressão, educação libertária e criação artística.

O objeto do estudo é a Dança Frevo, trabalhando questões regionais da dança popular, relacionando-a com o pensamento Freiriano, desenvolvendo a educação para a prática de liberdade. Essa manifestação popular incentiva uma educação descolonial levando em consideração seu contexto histórico, originária do povo negro ocupando as ruas e se desenvolvendo como sistematização coletiva de um repertório de passos codificados.

A Dança Frevo é abordada através dos pilares da Dança-Educação, possibilitando o entendimento de que o corpo gera conhecimento e se relaciona com outros conhecimentos. Com isso, a pesquisa não pretende abordar a reprodução de passos, e sim trazer a contextualização da dança. Algumas questões norteadoras da pesquisa são: O que é o movimento transgressor no Frevo? O que é uma educação libertária? Como apresentar o Frevo sendo uma ferramenta para a educação libertária?

Como objetivos específicos procurou-se valorizar a manifestação popular do frevo como Patrimônio Imaterial da Humanidade; difundir a cultura popular brasileira através da dança; relacionar conceitos freireanos da educação com a prática do frevo; gerar conhecimento e fomentar discussão sobre frevo e educação libertária; compreender e refletir sobre fatos e contextos históricos relacionados à

manifestação do frevo; investigar o movimento teórico-prático do frevo e, por fim, elaborar um produto artístico decorrente de uma criação de videodança, incentivando a fruição artística da Dança Frevo.

Como parte do processo metodológico, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre dança popular utilizando este conhecimento teórico-prático no contexto da Dança-Educação. Utilizou-se o conceito abordado por Marques (2011) que parte de uma metodologia da Educação Freiriana. Foram utilizados também os estudos de Vicente (2016, 2019) abordando o processo de criação em Dança Frevo que parte da investigação prática como pesquisa.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, foi elaborada uma cronologia, com fatos e personalidades importantes do frevo. Em uma segunda etapa, foi realizado a criação de imagens, textos e poesias, além disso foi possível realizar a análise da letra de um Frevo Contemporâneo e investigação artística teórico-prática do frevo com enfoque na *munganga*<sup>1</sup> a fim de abordar o improviso dentro do processo criativo em dança.

A vivência da pesquisadora enquanto passista profissional e foliã de frevo, atuando em diversas apresentações em Recife e Olinda, foi fundamental para uma investigação corpórea do conceito de improvisação da *munganga* no processo criativo, elencado com a experiência visual e pedagógica do espectador, que passa a ser também cocriador, ao participar da manifestação artística do frevo.

## 2. Frevo e a Educação Libertária

Paulo Freire (1921-1997) foi um educador e filósofo brasileiro considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. É também o Patrono da Educação Brasileira e desenvolveu um método único e eficiente de alfabetização em horas, a partir da consciência social que as classes trabalhadoras populares estavam inseridas. Freire buscava descolonizar a sociedade através da educação trazendo a realidade dos educandos no processo de aprendizagem. Compreendendo a educação como uma forma de politizar as pessoas.

A liberdade abordada na metodologia de educação de massas, estava

<sup>1</sup> *Munganga*: Se refere à brincadeira, ao improviso de passos e desconstrução do corpo na dança, muito utilizada no improviso do frevo.

presente também na qualidade do movimento cultural e corporal do frevo que ocupava os centros urbanos. Essa concepção de que para educar tem que promover uma conscientização da realidade social e cultural do educando é fundamental para a prática educativa.

Assim, a Pedagogia da liberdade visava a educação das massas populares através do movimento popular e todo seu contexto sócio-político instaurado antes do golpe de estado de 1964. Em 1960, em Recife, foi criado o Movimento de Cultura Popular (MCP), que teve como objetivo conscientizar a população através da educação e da cultura popular. Esse movimento foi coordenado por Paulo Freire e Abelardo da Hora com o auxílio de vários artistas, intelectuais e estudantes universitários.

O Movimento de Cultura Popular (MCP) era constituído por estudantes universitários, artistas e intelectuais e tinha como objetivo realizar uma ação comunitária de educação popular, a partir de uma pluralidade de perspectivas, com ênfase na cultura popular, além de formar uma consciência política e social nos trabalhadores, preparando-os para uma efetiva participação na vida política do País (GASPAR, 2008, s/p).

Atualmente, observa-se a necessidade de estudar e pesquisar o frevo, como parte de um arcabouço teórico-prático, tratando-se de uma manifestação que proporciona o envolvimento de massas, sendo parte constituinte de uma Educação Popular e da Arte-Educação. Assim compreende-se os fatores sociais e culturais que se formam na construção coletiva do saber, desenvolvendo um estudo aprofundado com a noção de que os saberes acadêmicos e populares são complementares, conforme preconizava Freire na Educação Popular.

Nesse sentido, é imprescindível acabar com a hierarquização entre os saberes populares e os conhecimentos acadêmicos, como apontado por Meneses (2018, p. 66): “Estudar e escrever sobre o frevo, agora dentro da academia”<sup>2</sup>. Partindo do conceito de formação integral do indivíduo, buscando o entendimento dos fatores sociais e políticos que formam a construção coletiva do saber, assim como era abarcado na Educação Popular.

<sup>2</sup> Entrevista de Janine Primo C. Meneses *apud* Santos; Esteves, 2017.

## Referências

FREIRE, P. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro-RJ: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo-SP: Paz e Terra, 2002.

FREIRE, P. **Política e educação: ensaios** 5º Ed. São Paulo-SP: Cortez, 2001.

GASPAR, L. **Movimento de Cultura Popular (MCP)**. Recife-PE: FUNDAJ, 2008, n.p. Disponível em: [http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content & view= article & id=723](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=723). Acesso em: 23 mai. 2021.

LELIS, C. **Memórias, Comitê Gestor de Salvaguarda do Frevo**. Recife-PE, SECULT, IPHAN, 2014.

LÉLIS, C.; MENEZES, H.; NASCIMENTO, L. [org.] **Frevo Patrimônio Imaterial do Brasil: síntese do dossiê de candidatura**. Recife-PE: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2011.

MARQUES, I. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo-SP: Cortez, 2011.

SANTOS, L.; ESTEVES, L. **Frevo, memória e patrimônio** - Recife: Ricardo Veiga, 2017.

VICENTE, A. V. R. **Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo**. 2019. 293f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VICENTE, V.; SOUZA, G. D. **Frevo para aprender e ensinar**. Olinda-PE: Editora da Associação Revive; Recife-PE: Editora UFRPE, 2015.



Catharina Stephanie Santos Leocádio Aniceto Silva (IFB)  
E-mail: estudantededancacatharina@gmail.com

Dançarina, Passista de Frevo, Professora, Coreógrafa e Pesquisadora de dança.  
Estudante da Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, bolsista do  
PIBIC (2021/2022) e do PIBID (2018/2019), ambos abordando a temática do frevo.  
Aluna especial do Mestrado em Artes da UFPB.

Juliana Cunha Passos (IFB)  
E-mail: juliana.passos@ifb.edu.br

Doutora e Mestre em Artes da Cena (Unicamp), Licenciada e Bacharel em dança  
(Unicamp). Docente do IFB desde 2018, sendo membro do Grupo de Pesquisa em  
Dança Educação e do GELPE e coordenadora do projeto de extensão IFestival  
Dança desde 2019. Orientadora do PIBIC.