



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGCEN**

**ROBERTO RODRIGUES**

**MOVIMENTO FLASHBACK: COMPARTILHAMENTO DE SABERES-FAZERES A  
PARTIR DAS PERIFERIAS NOS BAILES DE PASSINHOS EM APARECIDA DE  
GOIÂNIA-GO**

**BRASÍLIA/DF  
2026**

ROBERTO RODRIGUES

**MOVIMENTO FLASHBACK: COMPARTILHAMENTO DE SABERES-FAZERES A  
PARTIR DAS PERIFERIAS NOS BAILES DE PASSINHOS EM APARECIDA DE  
GOIÂNIA-GO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas da  
Universidade de Brasília, como requisito  
parcial para obtenção do grau doutor.

Linha de Pesquisa: Cultura e saberes em  
Artes Cênicas.

Orientador(a): Prof. Dr. Jonas de Lima  
Sales.

BRASÍLIA/DF  
2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RR696m Rodrigues, Roberto  
Movimento Flashback: compartilhamento de saberes-fazeres a partir das periferias nos bailes de passinhos em Aparecida de Goiânia-GO / Roberto Rodrigues; orientador Jonas de Lima Sales. Brasília, 2026.  
238 p.

Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade de Brasília, 2026.

1. Dança. 2. Periferia. 3. Aprendizagem. 4. Pedagogias da dança. I. de Lima Sales, Jonas, orient. II. Título.

Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Departamento de Artes Cênicas  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**Roberto Rodrigues**

**MOVIMENTO FLASHBACK: COMPARTILHAMENTO DE SABERES-FAZERES  
A PARTIR DAS PERIFERIAS NOS BAILES DE PASSINHOS EM APARECIDA  
DE GOIÂNIA-GO**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas da  
Universidade de Brasília, como requisito  
parcial para obtenção do grau doutor.

**BANCA EXAMINADORA:**

Profº Dr. Jonas de Lima Sales (presidente)  
Universidade de Brasília  
Orientador

Profª Dra. Fabiana Marroni (membro)  
Instituição: Universidade de Brasília

Profº Dr. Rafael Guarato dos Santos (membro)  
Instituição: Universidade Federal de Goiás

Profº Dr. Victor Hugo Neves de Oliveira (membro)  
Instituição: Universidade Federal da Paraíba

Aprovado em: **20 de março de 2026.**

Às pessoas que dançam cotidianamente  
Às que fazem do cotidiano um verdadeiro baile  
Às que frequentam os bailes  
Às que festejam intensamente

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que atravessam as minhas trajetórias de danças. Discentes, docentes, pessoas amigas com quem danço, confabulo, viajo, filosofo, festejo, me escancaro e sigo partilhando.

Às pessoas que protagonizam o Movimento Flashback, especialmente os grupos de dança que toparam compartilhar suas experiências: Mania Funk, Dancemix, Família Fênix e Fênix Funk, Máfia Funk, Faisca e Fumaça.

À Ana Maria Alves Fabiano, uma das organizadoras do Movimento, que gentilmente e afetosamente mediou muitos dos diálogos e contato com os grupos. Ao José Victor dos Reis, Vitão, que também partilhou de suas histórias, muito obrigado!

Ao meu orientador, Jonas de Lima Sales, por todas as trocas, os congressos juntos, as conversas na mesa de bar, à gentileza com que caminhou junto comigo nessa trajetória.

Ao meu parceiro de vida, Anderson Conceição Ferreira, que incansavelmente acompanhou cada passo, cada intensidade, que me ouviu balbuciar e seguir nessa estrada e empreitada acadêmica.

Aos amigos e família constituída que me acompanham e de diferentes formas contribuem em minhas jornadas.

Aos/às professores/as do PPGCEN- UNB com quem tive a felicidade de partilhar tantos conhecimentos, angústias e indagações.

À minha família, e especialmente à minha mãe, Elaine Rodrigues Machado, que está sempre na torcida.

Ao curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Campus Aparecida de Goiânia, especialmente discentes e docentes parceiros/as (Alexandre, Germano, Luciana, Tainá, Giovana) que atravessam minhas experiências. Das delícias de estar sempre em movimento.

À Rousejanny Ferreira, pelas incontáveis sugestões de leituras, eventos e os diálogos partilhados em torno de nossas pesquisas.

Ao Rafael Guarato e Fabiana Marroni, que compuseram a banca de exame de qualificação e permaneceram nesse processo, muito obrigado por suas leituras atentas e provocativas.

Ao Victor Hugo Neves de Oliveira, que tanto me inspira por meio de suas escritas e que também aceitou o convite para compor a banca de defesa final, gratidão!

À Luciana Gomes Ribeiro, parceira de vida e trabalho, muito obrigado pelas provocações na banca de defesa final.

*“Para o participante do baile, é a memória da  
juventude, a memória de usar a cidade nas  
fissuras da “cidade do trabalho” e do  
mercado, mas também nas janelas abertas  
coletivamente.*

*É também a memória individual, dos  
momentos marcantes, mas também rotineiros  
da vida.*

*O baile é resistência.*

*Comunica aos  
negros e brancos de todas as idades: - Viva!  
Vá se divertir, viva um espaço e um momento  
com densidade, espessura. Preserve sua  
memória! Invente e se reinvente!”*

*(Igor Santos Valvassori)*

## PARA ENTRAR NA PRESENTE ESCRITA...

Para entrar na presente escrita, gostaria de apresentar algumas pistas que serão importantes na compreensão do texto e que se trata de escolhas feitas ao longo de sua construção.

Inicialmente, é importante dizer que a presente pesquisa, por estar diretamente relacionada a processos de identificação, pertencimento e reconhecimento a partir das periferias, considerando as fabricações e protagonismos das próprias pessoas que convivem nos bailes, não parte de pressupostos ou de teorias isoladas dos contextos em si e compreende-se que as próprias experiências, narrativas e vozes das pessoas envolvidas constituíram um arcabouço, um terreno fértil para se pensar, dialogar, questionar e compreender as complexidades em torno delas. As teorias que eu trouxe antes de mergulhar nos bailes, muitas delas foram, inclusive, desmontadas, torcidas, abandonadas ou inundadas pelas materialidades dos corpos em movimento, considerando sempre as vozes de dentro, os agenciamentos da própria periferia.

Uma segunda pista para adentrar no texto é a da escolha e alternância da escrita em primeira e terceira pessoa. Por se tratar de experiências que transitam entre narrativas pessoais, vivências em danças e o desejo de convidar as pessoas leitoras a se inserirem no universo reflexivo, escolho, então, fluir na escrita, traçando um modo de empreendê-la como uma espécie de chamamento, de partilha de possibilidades para constituirmos, em conjunto, paisagens e diálogos entrecruzados por narrativas pessoais e coletivas, epistemes, imagens, dentre outras camadas que foram adentrando o percurso. Além disso, destaco que, ao longo do texto, a repetição de algumas ideias se faz propositalmente, sempre acrescidas de novas reflexões. A repetição, aqui, é pensada como lugar de amadurecimento e aprendizagem.

Uma terceira e última pista é a opção de destacar alguns termos e conceitos ao longo do texto. Para tanto, escolho utilizar *itálico* para demarcar títulos de obras referenciadas, bem como palavras e expressões específicas dos territórios pesquisados, assim como termos que são rearranjados conceitualmente na presente pesquisa e que penso ganharem força e, portanto, aparecem ao longo de toda a escrita destacados dessa forma. Além disso, trechos de anotações extraídas dos meus diários de experiências estarão grafados, também, em *itálico* e destacados em recuo próprio, ao longo de toda a tese.

O convite para entrar na escrita está feito! Entre!

## RESUMO

Esta tese investiga o compartilhamento de saberes-fazer nos bailes de passinhos promovidos pelo Movimento Flashback, na periferia de Aparecida de Goiânia-GO. O objetivo central é analisar e compreender as experiências desses bailes e como estas reverberam nos modos de aprender, compartilhar saberes-fazer e ampliar percepções sobre o dançar, o reconhecer-se e o identificar-se no contexto em que estão inseridas. A pesquisa adota como metodologia a Cartografia, inspirada em Passos & Barros (2009), e a noção de Corpografias Urbanas de Jacques (2008), privilegiando a experiência direta, a observação participante, entrevistas semiestruturadas e registros audiovisuais. Os caminhos trilhados nesta pesquisa evidenciam que os bailes de passinhos se constituem como territórios de resistência, celebração e construção de pertencimento, onde saberes-fazer são compartilhados predominantemente pela experiência cotidiana, observação e repetição, em processos que conjugam individualidades e coletividade. O estudo destaca a centralidade das musicalidades afro-estadunidenses e suas ressignificações locais, bem como a importância dos grupos de dança e das alianças intergeracionais na manutenção e reinvenção dessas práticas. As discussões apontam para a existência de pedagogias próprias, baseadas na convivência, na partilha e na valorização das diferenças, tensionando modelos hegemônicos e eurocêntricos de ensino-aprendizagem em dança. A pesquisa contribui para a valorização dos saberes-fazer periféricos, questionando apagamentos históricos e propondo breves rupturas significativas nos modos de pensar o ensino da dança. Ao visibilizar os modos dançantes e os repertórios culturais das periferias, a tese reforça a necessidade de reconhecimento das múltiplas epistemologias e das experiências coletivas como fundamento para a construção de uma cultura comum. Dentre as pessoas pesquisadoras com quem o texto dialoga, destaca-se os estudos de Sandro de Oliveira Safadi (2017), Carl Emil Shorske (1988), Mónica Pinto Verdugo (2017), Hugo Oliveira (2017), Jesús Martín-Barbero (2001), Halifu Osumaré (2002), Luciana Xavier de Oliveira (2018), Hermano Vianna (1988), Rickey Vincent (1996), Luciana Ballestrin (2017), Michel de Certeau (1998), Stuart Hall (2013), Homi Bhabha (1998), Rafael Guarato (2008), Victor Hugo Neves de Oliveira (2022), Leda Maria Martins (2003), Ivana Delfino Mota (2025), Jorge Larrosa-Bondía (2002), Raymond Williams (2011), Edward P. Thompson (1998), Diana Taylor (2013), entre outras.

**Palavras-chave:** Dança; periferia; aprendizagem; pedagogias da dança.

## ABSTRACT

This thesis investigates the sharing of *saberes-fazer*es (embodied knowledges and practices) in the “passinhos” dance parties promoted by the Movimento Flashback in the outskirts of Aparecida de Goiânia, Brazil. The central objective is to analyze and understand the experiences that emerge in these dance events and how they reverberate in ways of learning, sharing embodied knowledge, and expanding perceptions of dancing, self-recognition, and identification within their specific social context. The research adopts Cartography as its methodological approach, inspired by Passos & Barros (2009), along with Jacques (2008) notion of Urban Corpographies, privileging direct experience, participant observation, semi-structured interviews, and audiovisual records. The paths taken in this research show that *passinho* dance parties constitute territories of resistance, celebration, and the construction of belonging, where embodied knowledge is shared predominantly through everyday experience, observation, and repetition—processes that combine individuality and collectivity. The study highlights the centrality of African American musicalities and their local re-significations, as well as the importance of dance groups and intergenerational alliances in sustaining and reinventing these practices. The discussions point to the existence of situated pedagogies grounded in conviviality, sharing, and the appreciation of differences, which challenge hegemonic and Eurocentric models of dance teaching and learning. The research contributes to the recognition and appreciation of peripheral embodied knowledge and practices questioning historical erasures and proposing small but meaningful ruptures in the ways dance education is conceptualized. By making visible the *modos dançantes* (dancing modes) and cultural repertoires of the peripheries, the thesis reinforces the need to acknowledge multiple epistemologies and collective experiences as foundational to the construction of a shared culture. Among the researchers with whom the text engages in dialogue, the studies of Sandro de Oliveira Safadi (2017), Carl Emil Shorske (1988), Mónica Pinto Verdugo (2017), Hugo Oliveira (2017), Jesús Martín-Barbero (2001), Halifu Osumaré (2002), Luciana Xavier de Oliveira (2018), Hermano Vianna (1988), Rickey Vincent (1996), Luciana Ballestrin (2017), Michel de Certeau (1998), Stuart Hall (2013), Homi Bhabha (1998), Rafael Guarato (2008), Victor Hugo Neves de Oliveira (2022), Leda Maria Martins (2003), Ivana Delfino Mota (2025), Jorge Larrosa-Bondía (2002), Raymond Williams (2011), Edward P. Thompson (1998), Diana Taylor (2013), among others.

**Keywords:** Dance; periphery; learning; dance pedagogies.

## RESUMEN

Esta tesis investiga el compartir de saberes-haceres en los bailes de passinhos promovidos por el Movimiento Flashback, en la periferia de Aparecida de Goiânia, Brasil. El objetivo central es analizar y comprender las experiencias que emergen en estos bailes y cómo reverberan en los modos de aprender, compartir saberes-haceres y ampliar percepciones sobre el danzar, el reconocerse y el identificarse en el contexto en el que están insertas. La investigación adopta como metodología la Cartografía, inspirada en Passos & Barros (2009), junto con la noción de Corpografías Urbanas de Jacques (2008), privilegiando la experiencia directa, la observación participante, entrevistas semiestructuradas y registros audiovisuales. Los caminos recorridos en esta investigación evidencian que los bailes de passinho se constituyen como territorios de resistencia, celebración y construcción de pertenencia, donde los saberes-haceres se comparten predominantemente por medio de la experiencia cotidiana, la observación y la repetición, en procesos que articulan individualidades y colectividad. El estudio destaca la centralidad de las musicalidades afroestadounidenses y sus resignificaciones locales, así como la importancia de los grupos de danza y de las alianzas intergeneracionales en el sostenimiento y la reinención de estas prácticas. Las discusiones señalan la existencia de pedagogías propias, basadas en la convivencia, la cooperación y la valorización de las diferencias, tensionando modelos hegemónicos y eurocéntricos de enseñanza-aprendizaje en danza. La investigación contribuye a la valorización de los saberes-haceres periféricos, cuestionando los borramientos históricos y proponiendo pequeñas pero significativas rupturas en los modos de pensar la enseñanza de la danza. Al visibilizar los modos danzantes y los repertorios culturales de las periferias, la tesis refuerza la necesidad de reconocer múltiples epistemologías y las experiencias colectivas como fundamento para la construcción de una cultura común. Entre las personas investigadoras con quienes dialoga el texto, se destacan los estudios de Sandro de Oliveira Safadi (2017), Carl Emil Shorske (1988), Mónica Pinto Verdugo (2017), Hugo Oliveira (2017), Jesús Martín-Barbero (2001), Halifu Osumaré (2002), Luciana Xavier de Oliveira (2018), Hermano Vianna (1988), Rickey Vincent (1996), Luciana Ballestrin (2017), Michel de Certeau (1998), Stuart Hall (2013), Homi Bhabha (1998), Rafael Guarato (2008), Victor Hugo Neves de Oliveira (2022), Leda Maria Martins (2003), Ivana Delfino Mota (2025), Jorge Larrosa-Bondía (2002), Raymond Williams (2011), Edward P. Thompson (1998), Diana Taylor (2013), entre otras.

**Palabras clave:** Danza; periferia; aprendizaje; pedagogías de la danza.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1: Feira coberta da Cidade Vera Cruz.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 2: Mapa da Região Metropolitana (RMG) de Goiânia.....</b>	<b>47</b>
<b>Figura 3: Mapa das macrorregiões de Aparecida de Goiânia .....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 4: Clube sócio recreativo de Aparecida de Goiânia .....</b>	<b>54</b>
<b>Figura 5: Flyer com imagem dos DJ's residentes (Juliano, Clovinho, Eduardo Soares, Eudes Feitosa), DJ convidado (Freire) e organizadores (Juarez Benevides e Ana Maria) .....</b>	<b>62</b>
<b>Figura 6: Feira Coberta da Cidade Vera Cruz (2).....</b>	<b>64</b>
<b>Figura 7: Flyer de divulgação - Movimento Flashback .....</b>	<b>68</b>
<b>Figura 8: Quadro de vídeo/frame -Vitão performando James Brown.....</b>	<b>94</b>
<b>Figura 9: A montagem e o auge do baile .....</b>	<b>101</b>
<b>Figura 10: DJ Juliano e os discos de vinil.....</b>	<b>103</b>
<b>Figura 11: Quadros de vídeo/frame Danceteria “Dance mix”, Clube Cruzeiro do Sul, em Goiânia, na década de 1980 .....</b>	<b>142</b>
<b>Figura 12: Capas dos discos do Kool &amp; The Gang e de Michael Jackson na década de 1980 .....</b>	<b>143</b>
<b>Figura 13: Camisetas e uniformes dos grupos de dança .....</b>	<b>146</b>
<b>Figura 14: Vestuário das pessoas dançantes nos bailes do tempo presente .....</b>	<b>148</b>
<b>Figura 15: Quadro de vídeo/frame – show Rufus Thomas/ “Do the funky chicken” (1972) .....</b>	<b>151</b>
<b>Figura 16: Quadro de vídeo/frame – Dança da família Angolana.....</b>	<b>151</b>
<b>Figura 17: Integrantes do Grupo Mania Funk.....</b>	<b>130</b>
<b>Figura 18: Integrantes do Grupo Família Fênix .....</b>	<b>130</b>
<b>Figura 19: Integrantes do Grupo Dancemix .....</b>	<b>131</b>
<b>Figura 20: Integrantes do Grupo Máfia Funk.....</b>	<b>131</b>
<b>Figura 21: Integrantes do Grupo Faísca e Fumaça.....</b>	<b>132</b>
<b>Figura 22: Flyers com mulheres DJ's .....</b>	<b>138</b>
<b>Figura 23: Pessoas dançantes .....</b>	<b>181</b>

## **LISTA DE QUADROS**

<b>Quadro 1: Trajetória espacial de Aparecida de Goiânia.....</b>	<b>49</b>
<b>Quadro 2: Grupos de dança e equipes nas décadas de 1980 e 1990.....</b>	<b>51</b>

## SUMÁRIO

<b>COMO CHEGUEI AO CONTEXTO DA PESQUISA?</b> .....	16
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	27
<b>CAMINHOS PARA SE CHEGAR AOS BAILES</b> .....	37
<b>ENTRADAS NOS BAILES (DA ORGANIZAÇÃO DA TESE)</b> .....	45
<b>ENTRADA 1 – “COLA AÍ! NO RITMO DO <i>FLASHBACK</i>”</b> .....	46
1.1 A periferização de Aparecida de Goiânia – territórios e pertencimentos.....	47
1.2 A produção de sentidos nos bailes.....	59
1.2.1 Práticas dançantes e suas nomenclaturas nos bailes do <i>Movimento Flashback</i> .....	68
1.2.2 Musicalidade <i>black</i> , bailes <i>black</i> e <i>flashback</i> .....	74
1.2.3 Mediações midiáticas, imperialidade e apropriação cultural.....	82
1.2.4 "Eu gostava era daquele ritmo, das batidas, das pessoas dançando daquele jeito” – traduções locais.....	87
1.2.5 “O <i>Flashback</i> vira um lugar nosso, de vida” – processos de identificação e protagonismos.....	91
<b>ENTRADA 2 – “CHEGA JUNTO!” O BAILE É AQUI</b> .....	100
2.1 Musicalidades fabricando pertencimentos.....	103
2.1.1 <i>Funk</i> , <i>soul</i> e a <i>disco music</i> – relações intergeracionais .....	106
2.1.2 Outras musicalidades e práticas dançantes periféricas – dos anos 1980 a 2010 .....	113
2.2 “Você via uma pessoa fazendo uma coreografia, outra fazendo ali, você juntava as duas e já criava outra coisa” – modos dançantes .....	120
2.3 Pedagogia dos <i>passinhos</i> .....	128
2.3.1 “Então, líder a gente não tem! A gente tem uma inspiração” – a constituição dos grupos .....	129
2.3.2 “A gente escolhia a melhor roupa, o melhor penteado, o melhor calçado para ir ao baile” – indumentária.....	142
2.3.3 “Os grupos de dança, cada um deles dança diferente. É a mesma música, mas o estilo é diferente” – técnicas dos <i>passinhos</i> .....	150
2.3.4. “As minhas referências eram as pessoas que eu via dançar nos bailes” – experiência cotidiana .....	161
2.3.5 “Não foi ninguém que chegou e me ensinou! Eu aprendi, mesmo, olhando!” – observação e repetição.....	172

<b>ENTRADA 3 – “DEMORÔ!” UM BAILE DENTRO DO BAILE .....</b>	<b>181</b>
3.1 “Saber que você, de uma certa forma, tem uma importância dentro de uma festa” – cultura comum .....	182
3.2 “Os <i>passinhos</i> qualquer um faz! Agora para dançar o funk mesmo, não é fácil não!” – diferenças e descontinuidades nos bailes.....	191
3.3 Repensando as aprendizagens em diálogo com as periferias – breves rupturas significativas.....	203
<b>E SEGUE O BAILE... CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>211</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>214</b>
<b>SITES .....</b>	<b>230</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>236</b>
<b>APÊNDICE 1 (TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO) .....</b>	<b>237</b>
<b>APÊNDICE 2 (Roteiro semiestruturado para as entrevistas).....</b>	<b>239</b>

## COMO CHEGUEI AO CONTEXTO DA PESQUISA?

Sou um homem branco, cisgênero, gay, criado em uma família de classe trabalhadora, nascido em vinte e três de setembro do ano de 1988 na cidade de Goiânia. Cresci em um ciclo familiar rodeado por mulheres que trabalharam como professoras, a maioria delas em escolas públicas. Certamente, as trocas de experiências que tive com elas foram e vão me constituindo professor. É assim que me apresento e me identifico para estabelecer, aqui, um diálogo interseccional<sup>1</sup> em que a consciência de meus privilégios e das imbricações entre os marcadores sociais de raça, gênero, classe, território me permitem fabricar uma identidade racial branca, questionando a branquitude<sup>2</sup>, de homem gay, de classe média, buscando desfazer as amarras dos discursos, ações e modos de ser machistas e classistas.

---

<sup>1</sup> O conceito de interseccionalidade, formulado pela escritora feminista afro-estadunidense, Kimberlé Crenshaw, tornou-se um importante lugar de denúncia, questionamento e enfrentamento às diferentes formas de violência conjugadas em torno da relação entre os marcadores sociais, quais sejam raça, classe, gênero, territórios, dentre outros. Essa teoria emerge como uma resposta à limitação das análises que tratam as identidades de forma isolada. Em vez de considerar uma única dimensão da identidade, a abordagem interseccional reconhece que as pessoas estão sujeitas a uma miríade de formas de opressão e privilégio, que não podem ser dissociadas umas das outras. Pesquisadoras brasileiras como Carla Akotirene, Djamila Ribeiro e a feminista negra estadunidense, Patrícia Hill Collins, dentre muitas pesquisadoras, vêm ampliando suas discussões, tomando a interseccionalidade como ferramenta ancestral de combate às diferentes formas de injustiças sociais. Para um maior aprofundamento deste debate, ver: AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Além dela, outras escritoras negras contribuem para ampliarmos esses debates:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam todos feministas**. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: **Estudos Feministas**. Tradução de Édna de Marco. Ano 8. 1o semestre de 2000.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista - conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Trad. por Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. Tradução de: Women, Race & Class.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais**. Anpocs, 1984.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: episódios e racismo cotidiano** [Plantation Memories]. Trad. por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

<sup>2</sup> Cida Bento, pesquisadora, psicóloga e ativista brasileira, escreveu um importante livro intitulado *O pacto da branquitude* que se tornou referência para os estudos das relações raciais no Brasil. Branquitude, para a autora, é um pacto não verbal de preservação e manutenção do poder de pessoas brancas. A esse fenômeno, Cida Bento deu o nome de “pacto narcísico da branquitude”. Ver: BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Almejo, então, a construção constante de uma identidade racial, de classe e de gênero que esteja atenta e trabalhando conjuntamente, em diálogo, proximidade e ação com pessoas que prospectam, assim como eu, possibilidades de usar os privilégios não como lugar de segregação e silenciamento, mas como possibilidade para contrariar, combater e enfrentar as estratégias de opressão e eliminação de todas as formas de vida que não se enquadram, não se calam, não queiram reproduzir e reafirmar as estruturas racistas, classistas, machistas, homofóbicas, transfóbicas e suas muitas facetas operantes nesse lugar do apagamento e de suas diferentes formas de violências.

É assim que me apresento, conectado às pessoas, na busca por trilhar caminhos de aproximação, diálogo, reflexão e, sobretudo, ação, para que a construção do conhecimento salte os muros da academia, ouça os sons das ruas, conheça os movimentos das periferias, das pessoas e seus modos de vida que sempre estiveram lá, mas dificilmente foram percebidas, ouvidas, escutadas, quem dirá apreciadas, como quando tratamos de movimentos culturais criados e fabricados singularmente nas periferias.

Aprendi/aprendo, também, com diferentes docentes, pessoas amigas de trabalho, de diferentes lugares, pessoas pesquisadoras com quem constantemente confabulo, reflito, discuto, ainda que todas essas ações sejam, em alguns casos, realizadas pelo contato com suas reflexões através das obras, pesquisas, entrevistas, cruzamentos. Sou homem, branco, de classe média e me proponho a questionar, se possível rasgar os pactos da branquitude, dos machistas e os das elites. Minha identidade racial, de classe e gênero está em constante fabricação. É nela que me questiono e me desafio, cotidianamente, para que meus privilégios sejam portas, janelas, casas inteiras para o diálogo, a aproximação, a ação e, quem sabe, a transformação. É nesse lugar que me apresento, é assim que eu me autoidentifico. É dessa forma que proponho chegar!

Cresci em um ambiente familiar inteiramente movido por música, o que certamente me fez, desde pequeno, experimentar alguns percursos e conexões com contextos musicais. Cantar, tocar, apreciar as músicas que inicialmente eram compartilhadas pelas gerações anteriores a mim, sempre foi um lugar de desejo. Minhas referências sonoras durante grande parte da minha infância e adolescência vinham de minha mãe, minha avó, tias e primas e, mais tarde, seriam ampliadas por gostos próprios e constituídos na minha trajetória de vida.

Na infância, me recordo de ouvir variados gêneros musicais, todos eles partilhados pelos gostos das pessoas da família com quem eu convivia. Junto com minha avó, Janice, eu

me lembro de ouvir músicas de cantoras brasileiras como *Fafá de Belém*<sup>3</sup>, *Roberta Miranda*<sup>4</sup>, *Elba Ramalho*<sup>5</sup>, canções essas que entoavam momentos da rotina do lar, bem como as rodas de serestas que eram comuns nas festas de família. Com minha mãe, Elaine, aprendi a ouvir *Alcione*<sup>6</sup>, *Roberto Carlos*<sup>7</sup> – artista em quem minha mãe se inspirou para escolher o meu nome –, *Charles Aznavour* – um dos artistas mais ouvidos por ela –, dentre outros.

Um pouco mais tarde, por volta dos oito ou nove anos, me lembro de encontrar em casa um disco de vinil com a trilha sonora do filme “*Footlose*”<sup>8</sup> – disco que marcou muitos momentos em que me divertia dançando na frente do espelho – e, posteriormente, eu descobriria o próprio filme, em uma das “sessões da tarde”, quadro da Rede Globo de Televisão que ficou conhecido por reprisar filmes antigos. Ainda nessa época, me recorde de ouvir músicas de cantoras estrangeiras como *Whitney Houston*<sup>9</sup> – uma das preferidas da tia Mirane, com quem passava muitas tardes e períodos de férias. Ainda na adolescência, me lembro de ouvir nas rádios, músicas dançantes como “*Pump up the Jam*”<sup>10</sup> – hit do grupo musical “*Technotronic*” –, “*What a feeling*”<sup>11</sup> – interpretada pela cantora *Irene Cara*, música que foi tema do filme “*Flashdance*”. Na época, eu não sabia identificá-las pelos nomes e nem pelas artistas, muito menos cantá-las, devido ao fato de serem músicas em inglês. O que me marcava era o ritmo dançante e, logo, a associação com os filmes.

A partir desse contato familiar, sempre estive rodeado de referências musicais que atravessaram intensamente meu cotidiano. Tal contato se dava muito mais em uma perspectiva festiva, nos momentos de lazer e diversão, o que configurou traços muito peculiares no modo como fui desenvolvendo percepções e compreensões em torno dos contextos em que eu me inseriria anos mais tarde.

Na transição da adolescência para a fase adulta, etapa da vida intensamente marcada por questões relacionadas à construção da minha sexualidade, a frequência em ambientes

---

<sup>3</sup> Ouça Fafá de Belém: <https://www.youtube.com/watch?v=yV7IKmLi0qE>

<sup>4</sup> Ouça Roberta Miranda: [https://www.youtube.com/watch?v=WhHAXkQMx\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=WhHAXkQMx_E)

<sup>5</sup> Ouça Elba Ramalho: <https://www.youtube.com/watch?v=qaGWCQJRLGo>

<sup>6</sup> Ouça Alcione: <https://www.youtube.com/watch?v=2gSgXfTnToc>

<sup>7</sup> Ouça Roberto Carlos: <https://www.youtube.com/watch?v=y8EY12-4jig>

<sup>8</sup> Ouça a trilha sonora do filme *Footlose*:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLxjIMDY0AkeOvXljt1UhZMr6u2bQA1JRO>

<sup>9</sup> Ouça Whitney Houston: <https://www.youtube.com/watch?v=OTJtq2DGGk8>

<sup>10</sup> Ouça *Pum up the jam* de Technotronic: <https://www.youtube.com/watch?v=9EcjWd-O4jI>

<sup>11</sup> Ouça *What a feeling* de Irene Cara: <https://www.youtube.com/watch?v=ILWSp0m9G2U>

festivos, como boates direcionadas ao público LGBTQIAPN+<sup>12</sup> em que o repertório musical, em grande parte, é marcado pelos gêneros *house*<sup>13</sup> e *tribal house*<sup>14</sup>, também foi construindo e transformando os meus gostos musicais. Em meus primeiros contatos com esses ambientes, por volta dos meus dezessete ou dezoito anos, fui atravessado pela musicalidade de cantoras, cantores e bandas que, em sua grande maioria, são estadunidenses. Particularmente em relação ao gênero *tribal house*, há uma grande predominância de versões remixadas de músicas de cantoras que se tornaram mundialmente conhecidas, como, por exemplo, *Beyoncé*<sup>15</sup>, *Rihanna*<sup>16</sup>, *Adele*<sup>17</sup>, *Madonna*<sup>18</sup>, *Mariah Carey*<sup>19</sup>, *Jennifer Lopez*<sup>20</sup>, dentre outras.

Ainda nesse ambiente com o qual fui me identificando, particularmente por meio do meu encantamento com músicas dançantes, passei a prestar mais atenção nas performances musicais de DJ's<sup>21</sup> que traziam sonoridades peculiares, com musicalidades marcadas por batidas e vocais que, com o passar do tempo, fui percebendo que as pessoas caracterizavam como sendo um som mais *old school*, que nessas festas significava tocar músicas associadas ao gênero *house*, entremeadas por remixes de cantoras e bandas, como *Donna Summer*,

---

<sup>12</sup> A sigla LGBTQIAPN+ representa a diversidade de identidades de gênero e orientações sexuais, incluindo: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binários, e o + (mais), que engloba outras identidades não contempladas na sigla.

<sup>13</sup> O *house* é um gênero musical caracterizado por batidas repetitivas, mesclando sons que incluem, por exemplo, bumbos, caixas, sintetizadores e, frequentemente, vocais cantados, falados ou sampleados, surgido em meados dos anos 1980, que ficou conhecido por atualizar a disco music dos anos 1970 em batidas eletrônicas. Exemplifico, aqui, com a faixa a seguir. Ouça: “Kings of tomorrow ‘Finally original mix’” <https://www.youtube.com/watch?v=GgcB5RXyCQw>

<sup>14</sup> O *tribal house* é um subgênero da *house music*, com andamento musical mais acelerado, combinando elementos eletrônicos com instrumentos percussivos com diversificadas fusões e hibridações musicais. Na cena eletrônica LGBTQIAPN+, o tribal é amplamente tocado, tendo suas produções marcadas pelos vocais de músicas pop em versões remixadas. Exemplifico esse subgênero com a faixa a seguir. Ouça “Set fire to the rain” da cantora Adele, remixada em versão tribal house: <https://www.youtube.com/watch?v=pZPirzD4jys>

<sup>15</sup> Seleção de músicas que marcaram a carreira da cantora Beyoncé:

<https://www.youtube.com/watch?v=pRAnwOQ-CIA>

<sup>16</sup> Seleção de músicas que marcaram a carreira da cantora Rihanna:

<https://www.youtube.com/watch?v=PLPAXTD32BY>

<sup>17</sup> Seleção de músicas que marcaram a carreira da cantora Adele:

<https://www.youtube.com/watch?v=sBqgGSI5JkA>

<sup>18</sup> Seleção de músicas que marcaram a carreira da cantora Madonna:

<https://www.youtube.com/watch?v=us31nGPedMM>

<sup>19</sup> Seleção de músicas que marcaram a carreira da cantora Mariah Carey:

<https://www.youtube.com/watch?v=Atp6HKRgw4c>

<sup>20</sup> Seleção de músicas que marcaram a carreira da cantora Jennifer Lopez:

<https://www.youtube.com/watch?v=wO35vGW5gD4>

<sup>21</sup> Do inglês *disc jockey*, a abreviação do termo refere-se à figura do/a 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 a fusão de diferentes ferramentas sonoras são realizadas.

*Celeda, Depeche Mode, Janet Jackson, Eurythmics*, dentre outras.<sup>22</sup> Esses são alguns exemplos dessas sonoridades, que até meados de 2010 eram muito tocadas e que na cena LGBTQUIAPN+ foram se modificando com as gerações que se seguiram. Quando passei a conhecer e ouvir esses *hits*, a maior parte do meu repertório musical praticado cotidianamente esteve marcada por essas referências. Esse contato e aproximação, certamente, é um dos fatores que me impulsiona a querer mergulhar em memórias e modos de ser e estar de outros tempos, que ainda ressoam no tempo presente.

Ainda nessa etapa da vida, por volta dos dezoito anos de idade, ingressei em uma faculdade de Educação Física, o que, até então, era algo distante da minha realidade. Foi justamente nessa fase que passei a me interessar por corpo, movimento, dimensões sempre por mim esquecidas ou talvez renegadas, certamente em função dos muitos silenciamentos ou questões relacionadas à sexualidade, vividas até então. Minha trajetória escolar, da infância até a adolescência, foi marcada pelo medo de me aproximar de quaisquer práticas corporais que me eram apresentadas no contexto formal, pois, de algum modo, tais práticas estavam sempre relacionadas a alto rendimento, competitividade, técnicas específicas que eu acreditava não conseguir tatear, o que, anos mais tarde, percebi que acontecia pelo modo como me eram apresentadas ou, ainda, pela falta de mediação por parte de professores/as com quem convivi durante as minhas trajetórias de formação.

Meu contato com a dança em uma perspectiva de aprendizagem formal se deu pela primeira vez na Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Goiás, quando tive a oportunidade de frequentar algumas oficinas de dança que me possibilitaram ingressar em um grupo experimental de dança chamado *por qué grupo que dança*<sup>23</sup>. Naquela ocasião, eu estava cursando o curso de Licenciatura na citada área e ingressei no grupo através de um projeto de pesquisa e extensão realizado no ano de 2008. De lá para cá, participei de diversas produções cênicas e performances urbanas que transitavam entre pesquisas nos cruzamentos entre saberes-fazer e estudos contemporâneos, culturas pop e estéticas cotidianas na criação de trabalhos artísticos.

Especialmente no que tange aos hibridismos entre cultura pop, estéticas contemporâneas e contextos urbanos, produzimos, em 2012, uma oficina intitulada *Oficina*

---

<sup>22</sup> Compartilho, aqui, uma seleção de músicas que criei a partir dos meus gostos e memórias musicais marcados por essas musicalidades.

Ouçã minha lista de reprodução na plataforma Spotify:

<https://open.spotify.com/playlist/4dLPr1i8rwk45QkYVsB9VD?si=LWywgSDPQOyH077oOCIZUA>

<sup>23</sup> Para conhecer o trabalho do grupo sugere-se acessar o endereço eletrônico: [www.grupoporqua.com](http://www.grupoporqua.com).

*bailinho\_memórias de dança também dançam*, que tinha como objetivos: debruçar-se, de forma atenta e inventiva, sobre uma possível memória de dança, partindo dos repertórios de movimentos inseridos na cultura pop e vivenciados em festas e bailes do cotidiano; buscar a conquista de uma possível autonomia corporal criativa em dança identificada no jeito comum de dançar; desenvolver e afirmar o prazer de dançar por meio de uma intervenção lúdica e artística.<sup>24</sup> Esse foi um dos trabalhos que mais me atravessou e me fez querer mergulhar no universo cotidiano, especificamente nos modos como danças são criadas e rearranjadas em contextos urbanos e que se tornou meu lugar de investigação e pesquisa ao ingressar no universo profissional e docente em dança.

Ao longo do tempo em que estive nesse grupo de dança, paralelamente, fui experimentando outras possibilidades em cursos livres, oficinas, buscando referências, pesquisas e entrando em contato com artistas-professoras/es que me foram somando nessa trajetória. Ainda em 2012, cursei uma especialização em Pedagogias da Dança, ofertada pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO), em parceria com o Centro de Estudos Avançados em Fisioterapia (CEAFI), coordenada pelas professoras Luciana Gomes Ribeiro e Valéria Maria Chaves de Figueiredo, formação que me possibilitou ampliar o contato com o universo acadêmico da Dança, bem como despertou muitas possibilidades de investigação e pesquisa na área.

Desde então, meu trabalho como professor, primeiramente nas redes estadual e municipal de ensino, entre os anos de 2012 e 2014 e, especificamente, no curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Goiás (IFG), no Campus Aparecida de Goiânia – trajetória essa que se inicia no ano de 2014 – foi sempre regado a muitas pesquisas e descobertas que aconteceram na própria experiência, com as demandas e desafios do contexto profissional.

Especialmente com o meu ingresso no IFG, as investigações e pesquisas corporais desenvolvidas na disciplina *Ateliê de criação em dança I*<sup>25</sup> me levaram a apostar em laboratórios de criação que envolvem contextos urbanos que transitam entre possibilidades

---

<sup>24</sup> Informações extraídas da ficha técnica dessa oficina de dança, disponível no endereço eletrônico:

[https://grupoporqua.com/acoes-~-:text=%22Oficina%20bailinho\\_%20mem%C3%B3rias%20de%20dan%C3%A7a,e%20tornar%20o%20estranho%20familiar.](https://grupoporqua.com/acoes-~-:text=%22Oficina%20bailinho_%20mem%C3%B3rias%20de%20dan%C3%A7a,e%20tornar%20o%20estranho%20familiar.)

<sup>25</sup> Os *Ateliês de criação em dança* são disciplinas de experimentação e criação que se propõem à investigação de acervos e estéticas específicas de dança ao longo dos oito semestres de formação dos licenciandos em dança. A disciplina *Ateliê de criação em dança I* se destina a investigar e pesquisa práticas dançantes no contexto das *danças populares, contextos urbanos e midiáticos*.

do dançar junto; investigações estéticas e poéticas a partir das culturas populares e seus atravessamentos cotidianos e midiáticos; reflexões sobre corpo, coletividade e subjetividades, bem como, particularidades corporais em diferentes matrizes estéticas. Minha inquietação e encantamento pelo universo de possíveis conexões estéticas entre o cotidiano, o universo pop e os contextos urbanos me levaram a investir em propostas de experimentação e provocações em torno dessas poéticas performativas.

Essa trajetória profissional me trouxe o desafio de buscar referências, estabelecer parcerias com artistas locais, encontrar modos de conectar esses contextos à realidade dos/as estudantes do curso de Licenciatura em Dança e à minha própria realidade como docente. Assim, fui me construindo professor dessas áreas de investigação específicas no próprio percurso, admitindo fragilidades, enfrentando desafios e buscando ampliar as possibilidades de mediação. O meu trabalho foi sendo constituído de forma atenta, curiosa e investigativa, principalmente no que tange às experiências e ao contato com fazedores/as de dança da cena local, pessoas com quem fui estabelecendo diálogos, trocas, bem como convites pontuais para algumas proposições coletivas.

No ano de 2016, tive o primeiro contato com o *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia. Naquela ocasião, a aproximação aconteceu, especificamente, pela participação de alguns membros do Movimento em um evento organizado pelo curso de Licenciatura em Dança em que atuo. Essa participação se deu através de uma vivência proposta por integrantes de alguns dos grupos que compõem o *Movimento*. Naquele primeiro contato, chamava-me a atenção o modo como as pessoas dançantes apresentavam seus saberes-fazer, baseados na observação e repetição de alguns passos, e um envolvimento que emanava uma energia coletiva, algo que me saltava aos olhos e atravessava os diferentes corpos ali presentes.

No entanto, passaram-se alguns anos até que eu tivesse a oportunidade de conhecer mais de perto os bailes *flashback*, o que aconteceu em 2019, em seu contexto próprio de surgimento, a Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, na periferia do município de Aparecida de Goiânia. Essa aproximação primeira se deu através de um aluno, Charley da Silva Neiva, do curso de Licenciatura em Dança, que fazia parte do *Movimento* e que me colocou em contato com algumas das pessoas de lá. Passei a frequentar os eventos e descobri um universo completamente diferente do ambiente acadêmico, onde passei a observar outros modos de relações com a dança, especificamente no que tange à participação de diferentes

corpos que frequentavam o ambiente dos bailes ali promovidos, e que nem sempre tinham um contato prévio com aqueles grupos.

Confesso que, mesmo atuando profissionalmente em uma cidade como Aparecida de Goiânia, onde temos um expressivo movimento de pessoas fazedoras-artistas que dialogam com o universo das práticas dançantes de periferias, durante algum tempo me via buscando referências externas, distantes da nossa realidade, o que, muitas vezes, gera distanciamentos, também, por parte das pessoas ingressantes no curso em que atuo. A partir do contato com artistas locais, muitos desses que passaram pela Licenciatura em Dança do IFG, fui descobrindo e me aproximando do cenário local e ampliando minhas percepções e olhares acerca dos múltiplos contextos de compartilhamento de saberes-fazeres que se constituem pelo protagonismo de grupos, artistas independentes e, portanto, que emolduram outras cenas, para além do que nos é apresentado nos grandes centros e ambientes dominantes das danças.<sup>26</sup>

Quando comecei a frequentar os eventos promovidos pelo *Movimento Flashback*, eu observava a possibilidade de qualquer pessoa que chegasse ao baile de interagir e se jogar na dança. Eu queria também dançar! Esse primeiro contato se deu pelos momentos em que contemplava as dezenas de pessoas dançando e, às vezes, me arriscava nos *passinhos*<sup>27</sup> ali dançados sem, no entanto, me relacionar diretamente com os grupos e as pessoas organizadoras dos eventos.

Além disso, minha experiência como DJ, desde 2015, me fez despertar, ainda mais, a curiosidade e encantamento com os bailes *flashback*. A mistura de influências musicais advindas de distintas vertentes como o *funk*<sup>28</sup>, o *soul*<sup>29</sup>, as músicas eletrônicas que marcaram

---

<sup>26</sup> Me refiro, aqui, aos ambientes de ensino de dança que historicamente e pela própria postura de grande parte das pessoas que neles atuam, se colocam de forma dominante em relação aos demais espaços de compartilhamento e experimentação em dança. Escolas, academias, estúdios, bem como Universidades que acabam por gerar, socialmente, hierarquias e valorações que, muitas vezes, operam de forma opressora e, de algum modo, invisibilizam as práticas dançantes constituídas em ambientes não-formais e informais.

<sup>27</sup> Os *passinhos* aos quais me refiro aqui são um conjunto de passos dançados coletivamente ao longo da execução de uma música, com repertório específico que transita entre o *funk estadunidense*, o *soul* e a *disco music*, e que tem a repetição como característica principal. Esse conceito será mais bem abordado ao longo do texto.

<sup>28</sup> O *funk* é um gênero musical que se originou em comunidades afro-estadunidenses em meados da década de 1960, quando músicos negros criaram uma nova forma de música rítmica e dançante através da mistura de *soul*, *jazz* e *blues*. Exemplifico com a faixa a seguir. Ouça “Bring the funk” do Parliament Funkadelic: <https://www.youtube.com/watch?v=gjKFCYzqq-A>

<sup>29</sup> *Soul music* ou apenas *soul* é um gênero musical popular que se originou nos Estados Unidos nos anos 1950 e no início dos anos 1960. Combina elementos da música gospel, *blues* e *jazz*. Exemplifico com a faixa a seguir. Ouça “Soul Power” de James Brown: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=68&v=6cFso3Kk-X8&embeds\\_referring\\_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fsc\\_esv%3D7363e84110bf](https://www.youtube.com/watch?time_continue=68&v=6cFso3Kk-X8&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fsc_esv%3D7363e84110bf)

ambientes dançantes de casas de danças, boates e filmes antigos, passaram a me atravessar, me reconectar com memórias da adolescência que se intensificaram a partir do meu contato e frequência nesses bailes.

Ao longo das minhas experiências musicais como DJ na cena eletrônica, sempre gostei de observar o modo como as pessoas interagem corporalmente entre si e com as músicas. E, nesse contexto em que eu estava inserido, a questão das interações e experiências de coletividade por meio das performances cotidianas das pessoas (frequentadoras assíduas, DJ's, performers) me despertava bastante curiosidade e desejo de reflexões. Foi justamente por me encantar com as possibilidades de relações e socialidades que esses lugares suscitam que dediquei minha pesquisa de mestrado<sup>30</sup> ao universo das festas de música eletrônica, direcionadas ao público LGBTQUIAPN+, investigando as diferentes performatividades constituídas entre as pessoas frequentadoras desses eventos.

Retomando as conexões que estabeleci, a priori, com o universo do *Movimento Flashback*, além das conexões musicais e do desejo de expandir as relações que eu estabelecia com gêneros da música eletrônica, passei a descobrir nos bailes um ambiente festivo muito peculiar e distinto dos quais eu frequentava. Nos territórios em que eu atuava como DJ, a maior parte do público era de homens gays de classe média, o que demarcava muito do que eu deveria escolher de repertório musical para agradar à maioria.

Ao frequentar os bailes *flashback*, passei a perceber que havia ali uma predominância das relações de socialidade que se estabelecem em torno dos gostos, das dinâmicas corporais que envolvem os chamados *passinhos*, que, a priori, eu identificava como semelhantes ao que costumava presenciar em festas de família, onde todos dançam um mesmo passo, com a diferença de que, nesses contextos familiares, o repertório musical não era tão específico. Nos bailes, também percebi que, diferentemente do que eu observava nos lugares onde convivia, o “corpo a corpo” sempre esteve presente nas periferias, contrariando, assim, narrativas do tempo presente que dizem que as pessoas estão afastadas corporalmente, que não se conscientizam de suas relações com o corpo e seu entorno – discurso que fui apreendendo de percepções notadamente marcadas entre as classes sociais privilegiadas.

---

[fb1e%26udm%3D7%26fbs%3DAIjpHxX5k-tONtMCu8aDeA7E5WMqIwBWAqUI28mAFE2NS1Z0luFCxWI6j4Nbl3&source\\_ve\\_path=Mjg2NjY](https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/dc2e259f-984d-48f6-8766-1a5be174268e)

<sup>30</sup> Pesquisa realizada no programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, entre os anos de 2015 e 2017, intitulada *Onde é o after? Modo de vida, multidões queer e masculinidades no pedaço gay em Goiânia*. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/dc2e259f-984d-48f6-8766-1a5be174268e>.

Nos primeiros contatos com o *Movimento Flashback* eu chegava aos bailes, observava, dançava no meu canto, sem interagir muito com as pessoas na pista de dança. Aos poucos, a partir da observação, fui me sentindo à vontade para experimentar, me arriscar naquele modo próprio de dançar. Esse contato e frequência me instigou a querer investigar os territórios festivos pelo viés da dança, da coletividade, questões essas que passaram a se intensificar nas minhas reflexões.

Então, minhas primeiras experiências com os bailes do *Movimento Flashback* já pareciam me dar pistas de possibilidades de relações com a dança que, naquele território, se constituíam de maneira muito peculiar. Eu percebia que estar naquele território tinha uma motivação primeira: dançar e encontrar pessoas amigas, conhecidas de longas datas através da dança, bem como fazer novas amizades. Além disso, os bailes foram me revelando e reconectando com memórias musicais, despertando vontades e curiosidades de alguém que não faz parte daquele contexto, que não vive nas periferias e que, inicialmente, descobria ali particularidades em torno das relações entre as pessoas, com as músicas e com modos de dançar que saltavam aos olhos. O que me aproxima dali? O que me sintoniza com aquelas pessoas, com aquelas musicalidades, com aqueles modos de vida, estando eu tão distante das periferias? Eis algumas das reflexões que a trajetória docente me fez disparar.

Retomar as perguntas que orientam esta pesquisa implica também reconhecer que a aproximação com os bailes não se deu apenas por um interesse investigativo ou por uma curiosidade intelectual, mas por uma espécie de sintonia sensível com os modos de dançar ali presentes. Ainda que situado em um lugar social distinto daquele das periferias em que os bailes acontecem, havia algo nos gestos, nas formas e nas dinâmicas de movimento que produzia em mim um reconhecimento que escapava a explicações estritamente sociológicas.

A partir dessa compreensão, aquilo que me aproxima dos bailes pode ser entendido como uma afinidade com esses modos de inscrição corporal, nos quais o movimento se apresenta como aquilo que o constitui e o conecta entre pessoas. A pulsação rítmica, a relação com o chão, os modos coletivos de organizar o movimento e as variações que emergem na repetição produzem uma experiência que não é apenas observada, mas sentida e, de certo modo, compartilhada. E tudo isso me afetou.

Trata-se, portanto, de reconhecer que a aproximação com os bailes se dá também por vias sensíveis, nas quais o corpo opera como mediador de relações. O que me sintoniza com essas práticas não é apenas o que posso analisar, mas aquilo que me atravessa, que me convoca e que me inscreve, ainda que provisoriamente, em um circuito de experiências

corporais e coletivas. Nessa direção, os gestos podem ser compreendidos como modos de presença, formas de relação que se estabelecem no entre corpos e que tornam possível partilhar experiências<sup>31</sup>.

Assim, a pesquisa se constrói não apenas como um exercício de interpretação, mas como um processo de implicação, no qual observar, participar e ser afetado tornam-se dimensões indissociáveis.

---

<sup>31</sup> Nesse sentido, o diálogo com Isabelle Launay permite compreender o gesto como algo que excede sua dimensão formal. Para a autora, o gesto é atravessado por temporalidades e experiências, sendo portador de memória e de história (Launay, 2019), o que desloca sua compreensão de uma simples execução para um campo de inscrição sensível. “O gesto em dança não aparece mais como expressão de um sujeito, mas como fruto de uma construção performativa totalmente mediada. A função mimética, a intergestualidade e a intertextualidade das formas coreográficas assumem então a base de um ato de criação” (Launay, 2019, p.30). Assim, dançar não consiste apenas em reproduzir formas, mas em ativar processos de transmissão e transformação que se realizam no corpo. Launay enfatiza que os gestos circulam, se transformam e se reinscrevem nas práticas, sendo continuamente atualizados nas relações entre corpos. Nesse sentido, o gesto nunca é idêntico a si mesmo (Launay, 2019), pois cada repetição implica variação, diferença e recriação. Essa perspectiva permite compreender que aquilo que se observa nos bailes não se reduz à repetição de passos, mas constitui um campo dinâmico de elaboração de experiências corporais. E é justamente a partir das interpelações dos gestos, das experiências e sensibilidades por eles disparadas, que me conecto a essa compreensão.

## INTRODUÇÃO

Este trabalho insere-se na linha de pesquisa *Cultura e Saberes em Artes Cênicas* do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília por situar-se em uma perspectiva de estudos voltada à constituição de saberes-fazer em danças em um contexto cultural específico, mas que, certamente, nos permite olhar para outras experiências a partir da construção de modos de compartilhamento e de ensino-aprendizagem mediados por práticas culturais. Para tanto, propõe reflexões oriundas da experiência, da observação e da frequência em bailes promovidos pelo *Movimento Flashback*, na cidade de Aparecida de Goiânia (GO), tendo como objetivo central analisar e compreender as experiências dos bailes de *passinhos* e como estas reverberam nos modos de aprender, compartilhar saberes-fazer e ampliar percepções sobre o dançar, o reconhecer-se e o identificar-se no contexto em que estão inseridas.

Lança-se, assim, ao desafio de mapear as pessoas que protagonizam os bailes, com o intuito de contextualizar e compreender suas experiências. Entre os objetivos específicos estão: investigar as proveniências histórico-culturais do *Movimento Flashback* com base nos relatos e vivências de participantes e grupos que o constituem; compreender seus modos particulares de existir e se organizar a partir dos cruzamentos entre musicalidades e modos dançantes; experienciar suas práticas e analisar as relações de ensino-aprendizagem e de compartilhamento de saberes-fazer, bem como as nuances produzidas por identificações, pertencimentos e reconhecimentos presentes nas experiências do *Movimento* e seus cruzamentos ético-estético-políticos nas periferias.

O *Movimento Flashback*, em Aparecida de Goiânia (GO), ocorre em uma região geograficamente periférica da cidade, protagonizado por pessoas vinculadas a contextos culturais dançantes que mobilizam memórias corporais acionadas pelos chamados *passinhos*. No tempo presente, tais práticas são impulsionadas por sonoridades de diferentes gêneros musicais que transitam entre *funk*, *soul*, *disco music*,<sup>32</sup> vertentes da música eletrônica e suas ramificações, particularmente, em músicas que marcaram as décadas de 1970, 1980 e 1990. São eventos abertos às comunidades locais ambientados pela presença de DJ's, grupos

---

<sup>32</sup> A música *disco* (também conhecida em inglês como *disco music*, em francês, *discothèque*, no Brasil *discou*) é um gênero de música dançante cuja popularidade atingiu o pico em meados da década de 1970. Teve suas raízes nos clubes de dança voltados para pessoas negras, latino-americanas e apreciadoras de música psicodélica. As principais influências musicais incluem o *funk*, a música latina, psicodélica e a *soul music*. Exemplifico com a faixa a seguir: ouça “D.I.S.C.O” da “Ottawan”: <https://www.youtube.com/watch?v=mJpymZpk-t8>

de dança e as pessoas dançantes<sup>33</sup> da comunidade que participam ativamente, dançando junto aos membros do *Movimento*.

Parto do princípio de que refletir, junto aos bailes, sobre o compartilhamento de saberes-fazer é uma forma de afirmar a cotidianidade das relações e como ela se expande por meio dos encontros, das diferenças, das identificações e dos modos de pertencer mediados nos/pelos corpos, com suas contradições e descontinuidades. Tal reflexão permite conectar temporalidades e territorialidades, perceber permanências e adaptações, tensionar e enfrentar silenciamentos que muitas vezes atravessam contextos periféricos de produção e circulação de saberes-fazer.

Assim, não se trata de encarar o *Movimento* apenas como local de pesquisa ou, como muitos dizem, como campo de pesquisa. Trata-se de um território onde modos de vida se encontram, se reúnem e se mostram abertos a quem quiser “chegar e colar junto”. Expressão recorrente que vai adquirindo novos contornos e fisionomias conforme laços de amizade e compartilhamento se estabelecem.

Como questões que o *Movimento Flashback* me desafia a pensar, destaco, três problematizações geradoras que constituem o que vou nomear de *Entradas nos bailes*. Elas correspondem aos capítulos que comporão a tese:

Inicialmente, é fundamental refletir sobre os entrecruzamentos entre o processo de periferização da cidade de Aparecida de Goiânia e as relações entre territórios e identidades. Para isso, dialogo com autoras/es como Sandro de Oliveira Safadi (2017), José Vandério Siqueira Pinto (2009), Carl Emil Schorske (1988) e Mónica Pinto Verdugo (2021). Proponho discutir como os bailes de *passinhos* e suas características estéticas, sociais, culturais, políticas e territoriais constituem comportamentos, costumes e modos de vida das pessoas frequentadoras. Além disso, busco problematizar como essas pessoas — em sua maioria negras — atribuem sentidos às suas experiências e mantêm-se vivas e conectadas, valendo-me da noção de diáspora afro-estadunidense. Entrelaço esses depoimentos aos debates de Igor Santos Valvassori (2018), Luciana Xavier de Oliveira (2017), Halifu Osumare (2002), Luciana Ballestrin (2017), Stuart Hall (2013), Hugo Oliveira (2017), Rafael Guarato (2008), entre outras/os.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Na presente pesquisa, o termo “pessoas dançantes” será utilizado para referenciar as pessoas frequentadoras dos bailes que experimentam dançar e que não são integrantes de grupos de dança.

<sup>34</sup> Destaco que apesar da tentativa de organizar os diálogos com as discussões dessas pessoas autoras conforme as temáticas de cada uma das *Entradas nos bailes*, pela própria abrangência de suas pesquisas e suas valiosas

A segunda questão diz respeito aos elementos que constituem os bailes de *passinhos*: as musicalidades, os modos dançantes, a constituição dos grupos de dança e as relações peculiares de ensino-aprendizagem constituídas no convívio e na assiduidade aos bailes, pela experiência cotidiana, observação e repetição. Conecto as narrativas das pessoas protagonistas aos debates de Hermano Vianna (1988), Rickey Vincent (1996), Jesús Martín-Barbero (2001), Homi Bhabha (1998), Michel de Certeau (1998), Victor Hugo Neves de Oliveira (2022), Adrienne L. Kaeppler (2013), Jorge Larrosa-Bondía (2002), Leda Maria Martins (2003), Ivana Delfino Mota (2025), entre outras/os.

A terceira questão refere-se às relações e aos reconhecimentos individuais e coletivos fomentados pelos bailes. A coletividade é construída pelos benefícios que agrega a cada indivíduo, pelos desejos e expectativas das pessoas frequentadoras, expandindo conexões entre elas. Torna-se, portanto, necessário problematizar as relações de coletividade a partir das alianças, pertencimentos e vínculos estabelecidos, bem como entender as diferenças e descontinuidades entre os grupos de dança, a fim de compreender nuances e tensionamentos internos. Essas reflexões articulam-se com as discussões de Raymond Williams (2011), Néstor García Canclini (2019), Edward P. Thompson (1998) e Diana Taylor (2013).

Neste trabalho, a noção de periferia é agenciada pelas próprias vozes das pessoas, considerando os modos de vida que se constituem e se afirmam por meio das identificações e do pertencimento aos territórios. Segundo Tiaraju Pablo D'Andrea (2020),<sup>35</sup> a partir dos anos 1990 o termo periferia pode ser compreendido por três vias: a academia, que perde a preponderância explicativa quando começa a relativizar o termo; a indústria do entretenimento, que explorou uma estética da pobreza e posteriormente a descartou; e os moradores, que seguem ressignificando a palavra. É nesse exercício de produção de consciência periférica — manifestada pelo entendimento da ocupação de uma posição urbana e do pertencimento local — que o termo adquire espessura ao longo desta pesquisa.

---

contribuições, algumas delas vão sendo novamente convocadas ao longo do texto em conexão com outras problematizações que se seguem.

<sup>35</sup> A pesquisa de D'Andrea (2020) referindo-se às periferias da cidade de São Paulo não impede que possamos estabelecer conexões e identificar aproximações em torno do conceito de periferia em outros territórios. Como ele mesmo aponta: "(...) os elementos capazes de produzir práticas políticas comuns no seio da população periférica derivam do reconhecimento de condições e de experiências com certo grau de proximidade, ainda que não sejam exatamente as mesmas" (D'Andrea, 2020, p.26). Para um maior aprofundamento deste debate, ver: D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. In: **Novos Estudos**. São Paulo, v.39, n.1, Jan-Abr, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/whJqBpqmD6Zx6BY54mMjqXQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07 de abr. de 2024.

Vivemos em uma sociedade em que saberes-fazer das periferias são frequentemente invisibilizados nos ambientes acadêmicos. Há desvalorização intensificada por apagamentos e silenciamentos produzidos por relações de poder que sustentam formas de colonialidade<sup>36</sup> (Quijano, 2000; Mignolo, 2003; Ballestrin, 2013; Maldonado-Torres, 2007). Torna-se, assim, fundamental compreender e afirmar os modos de compartilhamento de saberes-fazer advindos de experiências e práticas periféricas como forma de tensionar a sociedade e suas mediações.

Situar essas reflexões é ponto de partida para compreender que, tanto na vida individual quanto na construção do conhecimento em contextos de ensino-aprendizagem, os processos de colonização operam estratégias que afastam pessoas e seus saberes-fazer. No campo da Dança, observa-se que as chamadas danças cênicas, frequentemente referenciadas em modelos europeus e estadunidenses, predominam nos currículos das instituições formais de ensino.

A esse respeito, o pesquisador brasileiro Rafael Guarato (2023) traz uma importante discussão acerca do ensino de história das danças em nosso país, ampliando os debates a partir da análise de Projetos Político-Pedagógicos de cursos de Dança em nível superior no Brasil<sup>37</sup>. Guarato nos provoca a refletir, entre outras questões, sobre as invisibilidades, os apagamentos e o caráter hegemônico dos currículos, em sua grande maioria pautados em uma herança colonial na construção e sistematização dos conhecimentos. Em diálogo com o pesquisador, é importante perceber os resquícios dessa colonialidade e como, com o avançar das pesquisas na área, é possível ampliar e, certamente, construir modos de reparação que considerem os saberes-fazer produzidos no continente africano, nas práticas culturais indígenas, bem como nos distintos contextos periféricos das diferentes cidades.

O pesquisador brasileiro Victor Hugo Neves de Oliveira (2022)<sup>38</sup> também denuncia o racismo institucionalizado no ensino superior em Dança, que opera por meio do

---

<sup>36</sup> A colonialidade emerge como padrão de dominação global que se constitui como face oculta da modernidade e do capitalismo. A partir dos estudos decoloniais, demarcados, aqui, pelas pessoas autoras acima citadas, questiona-se e problematiza-se suas confluências e tensionamentos, buscando compreender como todas as áreas da existência social como o trabalho, a natureza, a autoridade coletiva, as subjetividades, a sexualidade, dentre outras instâncias da vida humana, passam a ser afetadas. A colonialidade é aquilo que sobrevive ao colonialismo mesmo com a descolonização parcial das Repúblicas (Quijano, 2000).

<sup>37</sup> Ver GUARATO, Rafael. Histórias da dança que nos contam: a história da dança como conteúdo curricular no ensino superior no Brasil (1980-2020). In: **Revista da FUNDARTE**, n.53, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.19179/rdf.v53i53.1159>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

<sup>38</sup> Para um maior aprofundamento deste debate, ver: OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. In: **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, e113529, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 23/06/2024.

fortalecimento de projetos de dominação étnico-racial. Conectando-nos com sua pesquisa, é possível novamente afirmar que as perspectivas eurocêntricas e estadunidenses acabam por definir padrões, conteúdos, modos de operar com o conhecimento em dança onde crenças sobre “supremacias artísticas se estabelecem em um contexto extremamente violento baseado em privilégios e opressões” (Oliveira, V. H., 2022, p.18).<sup>39</sup>

Essas reflexões funcionam como campo de denúncia e como via para ampliar compreensões sobre as arquiteturas e sistematizações do conhecimento na área da Dança, abrindo caminhos para pensar as epistemes produzidas nos contextos periféricos.

Considera-se como fator importante o reconhecimento de saberes-fazeres constituídos em contextos periféricos que, por suas particularidades, possivelmente nos impulsionam a reconhecer as diferenças determinadas pela classe social, pela raça, pelas geolocalidades (hooks, 2017).<sup>40</sup> Confrontar tais modos de entendimento pode produzir relações singulares de compreensão sobre a construção do conhecimento e ampliar percepções sobre saberes-fazeres diversos.

Reconhecemos a importância de compreender as experiências em danças como campo de produção de saberes-fazeres culturalmente constituídos, modos específicos de construção de conhecimentos que se dão no corpo e no movimento, e que precisam ser lidos também desde os territórios informais — periferias, ruas, praças, festas, entre outros. Pesquisar essas práticas é refletir sobre múltiplas possibilidades de partilha e circulação de saberes-fazeres.

Visibilizar as produções dançantes, para além dos cânones e das culturas dominantes, pode ser uma forma de reconhecer os modos de vida arquitetados pelas/nas danças que constituem as diferentes matrizes que compõem as culturas e os processos de interculturalidade no cenário brasileiro. No que tange às diásporas negras (Hall, 2013)<sup>41</sup> que

---

<sup>39</sup> Pela coexistência de pessoas pesquisadoras com este mesmo sobrenome, ao longo da tese, passei a referenciar as seguidas das iniciais de seus primeiros nomes para distinguir as citações.

<sup>40</sup> hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editoria WMF Martins Fontes, 2017.

<sup>41</sup> No presente estudo, as experiências da diáspora são pensadas pelo viés da questão das identidades culturais. A partir dos estudos do pesquisador jamaicano Stuart Hall (2013) trato de problematizar as mediações culturais diaspóricas que se enredam como processos perpassado por violências, assaltos culturais, desigualdades de raça, gênero e classe que envolvem os movimentos migratórios. Contudo, as discussões aqui propostas buscam compreender como as pessoas, especificamente no campo das práticas culturais musicais e dançantes, vão constituindo processos de assimilação, apropriação, reapropriação, incorporação, bem como negociando usos, táticas de resistência e insurgência por meio de suas culturas. “As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais e, de fato,

perpassam a construção de diferentes marcas e processos culturais, faz-se necessário reconhecer sua influência e inseri-la nos diferentes contextos das danças, problematizando por que algumas diásporas — como as afro-estadunidenses — adquirem maior visibilidade no país.

É igualmente necessário considerar que, em todos esses processos, há agenciamentos e protagonismos que precisam ser analisados considerando as vozes das pessoas. Neste estudo, essas vozes emergem das práticas culturais e dos modos de vida periféricos, amalgamados em mediações<sup>42</sup> (Martín-Barbero, 2005), usos e fabricações<sup>43</sup> (Certeau, 1998) por meio das quais as culturas são continuamente produzidas<sup>44</sup> (Williams, 2011a).

Nesse sentido, a presente pesquisa aponta reflexões advindas de experiências surgidas em territórios festivos que emergem como modos de vida de pessoas que convivem e participam ativamente na construção de ambiências<sup>45</sup> enredadas por musicalidades e modos de dançar em contextos não dominantes na cidade de Aparecida de Goiânia-GO. Não dominantes por se tratar de contextos periféricos constituídos pelos modos de vida das

---

do próprio globo. Os fluxos não regulados de povos e culturas são tão amplos e tão irrefreáveis quanto os fluxos patrocinados do capital e da tecnologia (...) A alternativa não é apegar-se a modelos fechados, unitários e homogêneos de “pertencimento cultural”, mas abarcar os processos mais amplos – jogo da semelhança e da diferença – que estão transformando a cultura no mundo inteiro” (Hall, 2013, pp.49-50).

<sup>42</sup> Para aprofundar a compreensão dos processos que atravessam os bailes, torna-se pertinente mobilizar a noção de mediações proposta por Jesús Martín-Barbero (2001). Ao deslocar o foco analítico dos meios para as mediações, o autor propõe compreender a comunicação não como um processo linear de transmissão, mas como um campo atravessado por práticas culturais, experiências cotidianas e relações sociais. Nesse sentido, o que está em jogo não são apenas os conteúdos ou as formas culturais em circulação, mas os modos como estes são apropriados, reinterpretados e ressignificados pelos sujeitos em seus contextos de vida. As mediações, portanto, dizem respeito às articulações entre cultura, memória, cotidiano e experiência, permitindo compreender como os sentidos são produzidos nas práticas sociais. Ao invés de pensar os sujeitos como receptores passivos, Martín-Barbero (2001) evidencia sua centralidade como agentes que negociam, transformam e reinventam os repertórios culturais que atravessam suas existências.

<sup>43</sup> A noção de “usos” e “fabricações”, em Michel de Certeau (1998), permite compreender as práticas cotidianas como formas inventivas de apropriação da cultura. Para o autor, os sujeitos não se limitam a consumir passivamente os produtos culturais que lhes são impostos, mas os reconfiguram por meio de táticas, isto é, modos de fazer que operam nas brechas das estruturas dominantes. Nesse sentido, os usos dizem respeito às maneiras pelas quais os indivíduos se apropriam de bens, discursos e práticas, enquanto as fabricações referem-se às criações singulares que emergem dessas apropriações, produzindo novos sentidos e possibilidades de ação. Assim, o cotidiano é concebido como um espaço de invenção, no qual práticas aparentemente ordinárias revelam formas de resistência, negociação e criação que escapam aos controles instituídos.

<sup>44</sup> Para Raymond Williams (2011a), a cultura deve ser compreendida como um processo ativo e contínuo de produção de significados, e não como um conjunto fixo de obras ou tradições. Nesse sentido, ela se constitui nas práticas sociais, nas relações cotidianas e nas formas de vida compartilhadas, por meio das quais os sujeitos produzem, negociam e transformam sentidos. Assim, ao afirmar que as culturas são continuamente produzidas, o autor enfatiza seu caráter dinâmico, histórico e relacional, evidenciando que os processos culturais se realizam nas experiências vividas e nas interações sociais, e não apenas nas instâncias institucionalizadas de produção simbólica.

<sup>45</sup> Por ambiência, compreendo a junção e inseparabilidade de todos os elementos de compõem os bailes, desde o espaço físico, às relações entre as pessoas participantes, os equipamentos de som, o comércio de comidas e bebidas etc.

peças que interagem e convivem comunitariamente em lugares específicos da cidade e que, portanto, constituem práticas e experiências culturais singulares que aqui são lidas como modos de vida localizados ao Sul, com suas nuances, características e contradições de um país que segue, em muitos aspectos econômicos, políticos e culturais sendo fortemente influenciado pelo norte-global.

Esse reconhecimento das epistemologias que emergem das periferias é fundamental, pois mobiliza formas de saberes-fazer frequentemente desconsideradas pela produção de conhecimento acadêmico.

A pesquisadora brasileira Djenifer Geske Nascimento em sua Dissertação de Mestrado intitulada *A invisibilidade das danças urbanas nos cursos de Licenciatura em Dança no Brasil*, aponta que até o ano de 2021, entre vinte e sete cursos de Licenciatura pesquisados, somente quatro continham em seu currículo a presença das “danças urbanas” como disciplina específica. Tal dado reforça a persistência da colonialidade curricular e a invisibilização de saberes-fazer de matrizes afrodiáspóricas.<sup>46</sup>

Destaco, ainda, que grande parte das pesquisas acadêmicas que direcionaram suas investigações aos movimentos de bailes *black* que se conectam às experiências em torno dos *passinhos*, estão centradas em discussões no campo de diferentes áreas do conhecimento como a Música, a Geografia, a Sociologia, a Antropologia, entre outras. No campo da Dança, são escassas as pesquisas específicas — lacuna que esta tese busca enfrentar ao problematizar saberes-fazer dançantes produzidos nas periferias.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> O curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (IFG), Campus Aparecida de Goiânia, ao longo de mais de 10 anos de existência do curso, possui, desde sua primeira matriz curricular a disciplina que se chamava *Ateliê de criação em dança I - danças urbanas* e que em 2022 passou a se chamar *Ateliê de criação em dança I - Danças populares, contextos urbanos e midiáticos*. Tal nomenclatura tem sido debatida e partir das denúncias de racismo em relação ao termo “urban” e que no contexto das danças reverberou em problematizações do termo “danças urbanas”. Essa mudança de nomenclatura na matriz curricular do nosso curso se constituiu como uma escolha política de atualização, revisitação e complexificação das perspectivas que norteiam os estudos nessa área. Além disso, os debates acompanharam as provocações em torno das nomenclaturas, *dança de rua x danças urbanas*, tendo como locus o texto de Rafael Guarato intitulado “Os conceitos de dança de rua e danças urbanas e como eles nos fazem entender um pouco mais sobre colonialidade”, publicado no ano de 2020, na Revista Arte da Cena da Universidade Federal de Goiás. Ver: GUARATO, Rafael. **Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade** (Parte I). Revista Arte da Cena, v.6, n.2, ago-dez/2020.

Ver, também: Matéria publicada na Revista Rolling Stone - Como categorias ‘urbanas’ criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo, publicada em 2020.

<https://rollingstone.com.br/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/>

<sup>47</sup> Apresento, aqui, uma lista de trabalhos que confirmam essa constatação:

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar. **Do disco à roda: a construção do pertencimento afro-brasileiro pela experiência da festa Negra Noite**. Tese de doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo: 2014.

Diante disso, o presente trabalho busca contribuir com investigações voltadas a essas matrizes, ampliando compreensões sobre seus saberes-fazer<sup>48</sup>.

A opção por utilizar o termo saberes-fazer<sup>48</sup> decorre da impossibilidade de separar tais dimensões em práticas culturais. Nos bailes de *passinhos*, tudo o que é experimentado, compartilhado e aprendido acontece no corpo, entendido em sua integralidade, considerando que toda prática implica elaboração e fabricação, não podendo ser dicotomizada dos processos reflexivos (Oliveira, V.H., 2018).

A partir das provocações de Victor Hugo Neves de Oliveira (2018) é possível tensionar algumas hierarquias estabelecidas pelos discursos que buscam dicotomizar saberes e fazeres em danças. Tais discursos tendem a considerar a distinção entre tais dimensões, onde os saberes são tidos como providos de uma dimensão conceitual, elaborada a partir de determinados aspectos e padrões delimitados pela institucionalidade e hegemonia da arte, em detrimento de fazeres dissociados do saber que de algum modo induzem a compreensão do “popular como uma prática desprovida de teoria e um fazer desprovido de um saber” (Oliveira, V.H. 2018, p.4). Portanto, compreende-se que os saberes-fazeres em dança se dão contextualmente e distintamente a partir dos protagonismos das pessoas que se relacionam e convivem nos territórios dos bailes por meio de suas experiências corporais.

---

ESTER CHARMEIRA. **O Charme do Baile**: identidade, cultura popular e etnicidade em bailes black no Rio de Janeiro. 07 fev. 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-charme-do-baile> . Acesso em: 31 de março de 2023.

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.

FREIRE, Libny S. **Chegou a hora do charminho**: A construção do imaginário da cultura charme e da identidade charmeira. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Doutorado em Comunicação. Rio de Janeiro. 2017.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. A black music como expressão cultural juvenil em distintos tempos e espaços. In: **Cadernos Penesb** – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira – FEUFF. Rio de Janeiro: Editora Alternativa/ Ed. UFF, 2010.

MIRANDA, Marcela Regina de. **Viaduto Madureira**: uma análise sobre o Baile Charme carioca. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

<sup>48</sup> Durante a escrita desta tese, foram publicados os seguintes recortes em formato de artigos:

RODRIGUES, Roberto; SALES, Jonas de Lima. Experiência empírica, observação e repetição: dilatações possíveis para se pensar aprendizagens em dança em territórios festivos na cidade de Aparecida de Goiânia. **Anais do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança**, 2023, Brasília. Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/cnpd-2023/trabalhos/experiencia-empirica-observacao-e-repeticao-dilatacoes-possiveis-para-se-pensar?lang=pt-br>. Acesso em: 13 nov. 2024.

RODRIGUES, Roberto; SALES, Jonas de Lima. Dançar-junto, compartilhar saberes: a potência coletiva em uma comunidade festiva nos bailes de passinhos flashback em Aparecida de Goiânia- GO. **Revista da FUNDARTE**, v.60, n.60, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.19179/rdv.v60i60.1336>. Acesso em: 03 de dezembro de 2024.

Em diálogo com essas questões, observo ainda os discursos que hierarquizam danças nomeando algumas como “populares”. Para Oliveira (2022), uma forma de complexificar essas percepções é considerar a dança como cultura situada em epistemologias locais. Assim, embora algumas noções de popular sejam mobilizadas neste texto a partir do diálogo com autoras/es, o foco da pesquisa está nos saberes-fazer constituídos pelas pessoas que protagonizam os bailes. Como afirma o autor, “cada modo de produção em dança possui uma forma particular e, portanto, incomparável” (Oliveira, 2022, p. 167).

A partir da obra de Michel de Certeau (1998), tomo as *artes de fazer* para pensar modos de saberes-fazer do cotidiano. No presente estudo, esta ideia fundamenta a formulação do termo *modos dançantes*, entendido como práticas e experiências corporais que possuem códigos e vocabulários gestuais, mas também se constituem como relações baseadas em usos, acordos, negociações e maneiras de se relacionar corporalmente. São modos cotidianos constituídos por táticas individuais e coletivas, por ambiências festivas, astúcias e fabricações que revelam a inseparabilidade entre saberes-fazer e cotidiano.

Proponho a noção de *modos dançantes* como operador conceitual capaz de articular experiências corporais, relações sociais, processos de aprendizagem e formas de pertencimento. Os modos dançantes emergem das experiências cotidianas, das negociações coletivas, das observações, repetições e reinvenções que se dão nos encontros dos bailes, constituindo saberes-fazer situados e inseparáveis dos contextos periféricos em que são produzidos.

Discutir tais questões nos permite alargar percepções sobre as danças e os modos como nos relacionamos por meio delas. Assim, buscamos identificar os contornos éticos, estéticos, políticos e culturais do *Movimento*, a partir das narrativas e experiências de integrantes dos grupos de dança, de conversas informais com pessoas dançantes que não integram grupos e das minhas próprias vivências, traçando uma cartografia dos bailes que emergem do protagonismo de diferentes gerações.

O movimento investigativo deste trabalho parte do reconhecimento e do compartilhamento de experiências corporais — lugar de intensidades e fluxos que constituem modos singulares de ser e transitar pelos territórios. Pretendo, portanto, mergulhar em saberes-fazer dançantes que anunciam modos particulares de perceber a realidade e práticas de ensino-aprendizagem emergentes nesses contextos.

Nesse sentido, as reflexões sobre os processos de aprendizagem buscam compreender os fluxos dos modos dançantes, as experiências e atravessamentos que nos instigam a pensar

a constituição de ambiências festivas e suas implicações para ampliar olhares e percepções sobre danças, modos de aprender e processos de compartilhamento de saberes-fazeres que emergem da experiência, do pertencimento e das relações construídas nos territórios onde se inscrevem.

## CAMINHOS PARA SE CHEGAR AOS BAILES

Os caminhos escolhidos para se chegar aos bailes constituem-se, primeiramente, da compreensão de que, nos territórios do *Movimento Flashback*, são criados modos de se relacionar, se identificar e pertencer pelo viés do corpo e do movimento dançado e que, portanto, precisam ser investigados em suas especificidades e singularidades, ou seja, em seu próprio contexto. Desse modo, a investigação se dá por uma espécie de tensionamento, por efeitos gerados na própria experiência e que emergem, também, em narrativas que trazem à tona percepções, contradições e jeitos característicos de apresentar aquilo que, muitas vezes, é complexo de ser dito em palavras.

Nesse sentido, o desafio empreendido constitui-se pela compreensão de que as pessoas participantes do *Movimento Flashback* atuam como agentes propositoras de manifestações culturais que, por sua vez, provocam possibilidades de construir planos de composição na escrita acadêmica para, a partir de suas experiências, confrontar e provocar o universo teórico, experimental e reflexivo no qual esta pesquisa se insere.

A ideia de plano de composição é inspirada nas reflexões de Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2009) em *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. Para esses autores, a cartografia consiste em acompanhar a experiência enquanto ela se faz, observando como o próprio caminhar da pesquisa produz efeitos sobre a forma como o conhecimento se constrói. Nesse sentido, na pesquisa aqui apresentada, o plano de composição diz respeito às vivências que emergem nos bailes, dentro dos territórios estudados, e que foram sendo observadas, experimentadas e elaboradas ao longo de todo o processo investigativo.

Essa abordagem cartográfica dialoga diretamente com as proposições de Félix Guattari e Suely Rolnik (1996), que deslocam a cartografia de um simples método ou técnica para um modo de acompanhar os sinais que surgem no encontro com a cidade. Trata-se de perceber como certas experiências, formas de identificação, vínculos de pertencimento e diferentes agenciamentos atravessam corpos, movimentos e modos de dançar nos bailes do *Movimento*.

Cartografar, portanto, envolve desenhar um plano ao mesmo tempo em que se caminha por ele, permitindo que a própria experiência coletiva conduza a pesquisa (Passos & Barros, 2009). O desafio está em assumir um percurso que não se limita a aplicar um método, mas que se constrói enquanto se anda deixando que as pistas, desvios e emergências

do caminho indiquem seus rumos. Trata-se de um processo de produção de conhecimento ancorado na experiência e, simultaneamente, de criação de possibilidades, uma vez que a investigação se orienta pelas identificações, pertencimentos e da constituição de modos dançantes que se forjam nos encontros cotidianos e nos saberes-fazerem que se entrelaçam aos territórios onde esses bailes acontecem.

Esse processo de mapeamento implica abrir trilhas que permitam interrogar, tensionar, experimentar e seguir em proximidade. Parte-se da compreensão de que tais processos se configuram por modos singulares de mobilizar saberes-fazerem em dança, situados em um recorte específico desta pesquisa, mas capazes de ampliar e deslocar reflexões sobre ensino-aprendizagem e formas de compartilhamento que emergem das experiências analisadas.

Trabalhar dessa maneira com a realidade — e, por consequência, com o próprio pensamento — significa apostar em um conhecimento que se reinventa ao mesmo tempo em que reelabora aquilo que observa. Assim, cartografar envolve mapear, experimentar e acompanhar, num movimento contínuo de traçar percursos que não seguem roteiros fixados de antemão. Trata-se de construir percursos mais fluidos, em que o questionamento, a problematização e as tensões internas se tornam vias de compreensão dos modos dançantes.

Ao mesmo tempo em que as inspirações cartográficas apontam possibilidades que se conectam à pesquisa, é preciso ir além delas, buscando no próprio campo das experiências corporais e dos modos dançantes as pistas e estratégias para construir caminhos investigativos que dialoguem diretamente com os contextos nos quais corpo e movimento escrevem e inscrevem seus próprios processos. Busca-se, então, aproximação com a noção de *Corpografia Urbana*, da urbanista brasileira Paola Berenstein Jacques (2008), que afirma:

A corpografia é uma cartografia corporal (ou corpo-cartografia, daí corpografia), ou seja, parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta, e dessa forma também o define, mesmo que involuntariamente. Uma corpografia urbana é um tipo de cartografia realizada pelo e no corpo, ou seja, a memória urbana inscrita no corpo, o registro de sua experiência da cidade, uma espécie de grafia urbana, da própria cidade vivida, que fica inscrita, mas também configura o corpo de quem a experimenta (Jacques, 2008, p.1).

Jacques (2008) investiga como as pessoas se movimentam e interagem nos lugares públicos, produzindo suas culturas por meio do corpo e das interações sociais. Ela analisa como essas práticas contribuem para a construção de identidades individuais e coletivas,

explorando a relação entre corpo, território e cultura em contextos urbanos. Seu estudo destaca a importância da dimensão corpórea para compreender dinâmicas sociais.

A proposta da pesquisadora aproxima-se dos territórios da presente pesquisa ao reconhecer que, nos bailes de *passinhos* do *Movimento Flashback*, existem particularidades no modo como as pessoas nas periferias constituem as territorialidades em que se encontram, enredando o corpo nas relações que ali se estabelecem. Como aponta Jacques:

A cidade não só deixa de ser cenário, mas, mais do que isso, ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada (...) A cidade é lida pelo corpo como conjunto de condições interativas e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade, o que passamos a chamar de *corpografia* urbana. Cada corpo pode acumular diferentes *corpografias*, resultados das mais diferentes experiências urbanas vividas por cada um. A questão da temporalidade e da intensidade dessas experiências é determinante na sua forma de inscrição (Jacques, 2008, p.3, grifo da autora).

Assim, investigar e refletir sobre essas grafias corporais a partir das experiências dançantes constituídas nas periferias de Aparecida de Goiânia pode oferecer pistas para construir planos de composição baseados nas experiências corporais e dançantes que emergem do contato entre pessoas, das relações geracionais e territoriais, e dos modos de identificação, reconhecimento e pertencimento. Buscamos, então, rastrear pistas e traços característicos constituídos através dessas experiências — processo complexo, pois todos eles são captados do próprio corpo, de suas subjetividades e contradições.

Uma Corpografia dos modos dançantes e dos lugares<sup>49</sup> que praticam inclui movimentos de identificação, pertencimento, participação coletiva, bem como territórios fronteiriços em que subjetividades se entrelaçam, friccionam-se e geram geografias e grafias singulares. As interfaces, diferenças, confluências e contingências configuram territórios

---

<sup>49</sup> Para aprofundar a compreensão dos contextos em que se inscrevem os bailes de *passinhos*, torna-se pertinente mobilizar as noções de espaço, lugar e território, conforme discutidas por Luiz Otávio Cabral (2007). Essas categorias permitem deslocar a análise de uma compreensão abstrata do espaço urbano para uma perspectiva situada, na qual os sentidos são produzidos na experiência e nas práticas cotidianas. Nessa direção, o espaço deixa de ser entendido como mero suporte físico e passa a ser concebido como uma produção relacional, constituída pelas interações, pelos fluxos e pelas práticas que nele se realizam. Ao mesmo tempo, a noção de lugar possibilita compreender os bailes como espaços vividos, atravessados por afetos, memórias e processos de identificação, nos quais os sujeitos constroem vínculos e reconhecimentos. Já o território permite tensionar as dimensões políticas implicadas nesses contextos, uma vez que diz respeito às formas de apropriação, pertencimento e negociação que se estabelecem nas periferias, evidenciando disputas, alianças e estratégias de permanência. Desse modo, os bailes de *passinhos* podem ser compreendidos não apenas como eventos localizados, mas como experiências espaciais complexas, nas quais se articulam lugar e território, constituindo-se como espaços de produção de sentidos, de partilha de saberes-fazer e de afirmação de pertencimentos. Ao longo do texto, portanto, vou me referenciar nesses dois conceitos – lugar e território – para complexificar as discussões.

cambiantes dos bailes. Daí a necessidade de uma operação corpográfica que dialogue com as sutilezas dos possíveis, das táticas que emergem por meio de suas pistas, rastros, indícios, continuidades e descontinuidades.

Nesse percurso, os modos dançantes aparecem como pistas que orientam o acompanhamento das experiências. Eles não se apresentam como formas fixas ou previamente organizadas, mas como processos em constante fabricação, inscritos nos corpos que dançam, observam, repetem e reinventam. Cartografar os bailes, portanto, é também cartografar modos dançantes que se produzem na relação entre corpo, território, musicalidade e coletividade.

“As pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma tangível” (Ginzburg, 1989, p.150). A partir das provocações do historiador italiano Carlo Ginzburg (1989), é possível pensar por entre indícios: juntar resíduos, escutar-sentir ruídos. Eis alguns caminhos para entrar nos bailes. Faz-se necessário analisar os pormenores negligenciados (Ginzburg, 1989), aquilo que é possível captar nos gestos, respirações, nos momentos em que faltam palavras e o suspiro entre falas narra outras camadas da concretude das experiências.

Toda essa parafernália epistemológica, conceitual e metodológica é importante para traçar rotas, mas a experiência dos bailes e, conseqüentemente, o desafio de refletir junto a eles nos conduzem a paradigmas fabricados e elaborados nas periferias, feitos de indícios, pistas e sinais “(...) que as ciências e as epistemologias, mesmo as mais humanas, dificilmente dão conta de rastrear” (Ginzburg, 1989, p. 151). Por isso, é preciso entrar pela Cartografia, dançar por Corpografias e permanecer em movimento, seguir o baile por meio dos saberes-fazeres compartilhados.

Para caminhar, entrar e refletir com os bailes, não é suficiente apoiar-se, como comumente ocorre em pesquisas de campo, nas características mais vistosas, aquelas que prontamente se apresentam aos olhos de um pesquisador, tampouco tentar interpretá-las diretamente (Ginzburg, 1989). Busquei acompanhar, na própria experiência, aquilo que ainda não está dado, o que pode surgir em frases aparentemente desconexas das conversas com pessoas com quem convivo ali; nas sutilezas dos movimentos dançados em uníssono que, nas individualidades de cada corpo, revelam traços e possibilidades singulares de relação; nas nuances e detalhes muitas vezes imperceptíveis num primeiro olhar.

Esse mapeamento das experiências envolve observações e experimentações, mas também narrativas carregadas de intensidades, marcas e signos próprios às realidades

periféricas. Durante as escutas — algumas oriundas de entrevistas, outras de conversas informais ao longo da minha frequência nos bailes — foi necessário interagir e dialogar diretamente, construindo estratégias de escuta e compartilhamento que privilegiassem a experiência e o acontecimento do instante. Compreende-se, assim, que “o ethos da cartografia privilegia a experiência constituída nas falas, isto é, prioriza a experiência da entrevista em detrimento da entrevista sobre uma experiência” (Tedesco; Sade; Caliman, 2013, p. 307).<sup>50</sup>

Como estratégias para efetivar a pesquisa, optou-se pelas seguintes etapas: Frequentar e participar dos eventos realizados pelo *Movimento Flashback* em seu contexto proveniente<sup>51</sup>; construir escritas/mapas sentimentais em forma de diários de experiências; registrar imagens e vídeos ao longo do processo de pesquisa; mapear fontes de divulgação e registros do *Movimento Flashback*; realizar entrevistas com participantes do *Movimento* (roteiro apresentado no apêndice 2), a partir do mapeamento de pessoas dançantes e integrantes dos grupos envolvidos.

Um primeiro mapeamento ocorreu por meio de conversas informais realizadas durante os bailes, ao longo da minha frequência nos territórios do *Movimento*. Foram levantados nomes de pessoas que participam ou frequentam os bailes desde seus primeiros acontecimentos na cidade de Aparecida de Goiânia. A partir desses primeiros nomes — mencionados por organizadores/as e frequentadores/as assíduos/as — chegamos aos grupos de dança atuantes no tempo presente e às demais pessoas ligadas ao *Movimento* que protagonizaram histórias nos bailes de antigamente, muitas delas ainda ativas nos eventos.

Entre os grupos de dança, foram selecionados alguns dos que permanecem atuantes no *Movimento*, especialmente os que seguem frequentando assiduamente os bailes na Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, além daqueles que aparecem em divulgações como *flyers* e postagens em redes sociais. Destacamos os grupos que toparam fazer parte da presente pesquisa<sup>52</sup>: *Mania Funk*, *Família Fênix e Fênix Funk*, *Faisca e Fumaça*, *Máfia Funk* e *Dancemix*. Além deles, Vitão (José Victor dos Reis) era um nome frequentemente mencionado pelos frequentadores e aceitou participar da pesquisa.

---

<sup>50</sup> TEDESCO, Sílvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. In: **Fractal Rev. Psicol.**, vol.25, n.2, p. 299-322, Mai/Ago, 2013.

<sup>51</sup> O local que abriga os eventos do *Movimento Flashback* é a feira coberta no bairro Cidade Vera Cruz, região periférica da cidade de Aparecida de Goiânia

<sup>52</sup> Houve uma certa dificuldade em contactar alguns dos grupos, pois mesmo iniciando um contato prévio durante os bailes, alguns deles não responderam às tentativas para colhermos depoimentos.

As entrevistas com integrantes dos grupos e com Vitão foram realizadas em locais previamente acordados, de forma voluntária e em conformidade com os preceitos éticos da pesquisa, mediante assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (Apêndice 1). Algumas dessas pessoas compartilharam acervos de fotos e vídeos, consentindo no uso e divulgação dos materiais na pesquisa. É importante destacar que tanto entrevistas quanto imagens aparecem ao longo da tese, conectadas às discussões e diálogos com as/os autoras/es, permeando toda a construção do texto.

Cabe mencionar que, inicialmente, tentei registrar depoimentos de pessoas dançantes não integrantes de grupos de dança, mas isso se mostrou difícil: o volume da música impossibilitava transcrições posteriores. Outras tentativas de encontrá-las fora do ambiente dos bailes também não tiveram êxito. Assim, concentrei-me nas conversas informais, nos momentos de observação, participação e nos muitos sinais captados pelas próprias interações na pista de dança — aprendizagens que os bailes me suscitaram.

Por isso, conversas informais, gritos na pista (arrancados quando músicas preferidas eram tocadas), frases e reações verbais ouvidas durante a participação nos bailes se apresentam como uma espécie de ruído, de resíduos daquilo que, inicialmente, eu acreditava serem as únicas fontes possíveis para reflexão.

Considero relevante explicitar que minha posição nos bailes — como homem branco, cisgênero, gay, professor de uma instituição federal e situado fora das periferias — não esteve ausente das relações estabelecidas ao longo da pesquisa. No entanto, diferentemente do que poderia se supor a partir de contextos marcados por desigualdades raciais e de classe, não identifiquei tensionamentos diretos ou conflitos explícitos relacionados a esses marcadores. Tal aspecto, contudo, não deve ser interpretado como ausência de relações de poder, mas como indício de que essas relações operam de maneiras mais sutis, negociadas e situadas.

Minha inserção nos bailes foi, em grande medida, mediada pelo reconhecimento de minha atuação como professor e pelas experiências compartilhadas em uma ação de extensão<sup>53</sup>, onde participaram os grupos de *passinhos*, assim como outras pessoas dançantes

---

<sup>53</sup> Em 2022, surgiu a possibilidade de diálogo direto com uma das organizadoras do *Movimento*, Ana Maria Alves Fabiano. Desde então, retornei aos eventos e apresentei à mesma uma sugestão de parceria para a realização de algumas edições no IFG, Campus Aparecida de Goiânia, a partir de uma ação de extensão com a participação de membros do *Movimento* e alunos/as do curso de Licenciatura em Dança. A ação de extensão, intitulada *Movimento Flashback: cruzando experiências entre a formação em dança do IFG e a comunidade Aparecidense*, foi realizada durante quatro meses. Ao longo da realização dessa ação, me esbarrei em algumas questões institucionais e da própria descoberta do que eu realmente queria investigar junto ao *Movimento* que

frequentadoras do *Movimento*, o que produziu um tipo específico de acolhimento e abertura. Esse reconhecimento não anulou as diferenças entre mim e as pessoas frequentadoras, mas configurou uma forma de relação que permitiu o trânsito, a escuta e a participação. Nesse sentido, é possível compreender que minha presença foi situada como parte de um conjunto de mediações que atravessam as relações sociais.

Ao mesmo tempo, essa experiência produziu deslocamentos importantes em minha própria percepção. Em vez de ocupar um lugar de autoridade ou de centralidade — frequentemente associado à figura do professor e à branquitude —, fui constantemente convocado a aprender com as relações, com os modos de convivência e com os saberes-fazeres que circulam nos bailes. Esse deslocamento revela que, nesses territórios, outras formas de organização das relações podem emergir, nas quais a partilha, a convivência e a experiência coletiva se sobrepõem a lógicas hierárquicas mais rígidas.

Nesse sentido, mais do que afirmar a ausência de tensionamentos, interessa-me destacar que os bailes produzem condições específicas de sociabilidade, nas quais diferenças de classe, raça e posição social não desaparecem, mas são reconfiguradas nas práticas cotidianas. Essa reconfiguração não elimina as desigualdades estruturais, mas aponta para modos de relação em que o pertencimento, a participação e o compartilhamento de experiências assumem centralidade, permitindo que outras formas de aprendizagem e convivência se tornem possíveis.

A perspectiva de construção de conhecimento que venho buscando — e que me reconstrói — está nas experiências cotidianas, nas trocas ativas e no estado de alerta com o mundo. Os bailes me desafiam a olhar, experienciar e indagar conhecimentos adquiridos academicamente, sistematicamente e metodologicamente. Por isso, ao buscar caminhos para as reflexões e discussões desta tese, foi preciso reaprender, reformular, parar e, novamente, dançar. Daí caminhos, rotas, pistas, sinais e indícios.

---

me fizeram redesenhar o percurso. O que inicialmente parecia querer pesquisar se apontava rumo às trocas de saberes entre pessoas dos grupos de dança, discentes do curso de Licenciatura e as demais pessoas que frequentam os bailes. No entanto, ao realizar os eventos no contexto do IFG, percebi que trazê-las para o ambiente acadêmico acarretava renunciar a certas características próprias aos eventos e, que, dialogam diretamente com o contexto informal onde surgem. Ao tentar estabelecer relações no espaço acadêmico várias regras institucionais acabavam por limitar a participação das pessoas da comunidade, que interagem com o *Movimento* e, que, nas relações que eu passava a observar, querer experimentar e investigar na presente pesquisa apontaram para diferentes questões que serão desdobradas nesta pesquisa. Nesses tensionamentos, a questão dos territórios e das identidades me provocaram a repensar os caminhos, o que será abordado ao longo do tópico 1.1 desta tese. De modo geral, foi esse contato primeiro que me aproximou e abriu brechas para transitar nos bailes e me relacionar com as pessoas que o constituem.

O compartilhamento de saberes-fazer torna os caminhos sinuosos, imprevisíveis e, portanto, fascinantes. Mas é preciso admitir fragilidades, amarras e estruturas que muitas vezes não serão totalmente desmontadas. O que desejo, nesta caminhada, é aprender no próprio caminho. “Ninguém aprende o ofício de conhecedor (...) limitando-se a pôr em prática regras preexistentes” (Ginzburg, 1989, p. 179).

Nesse tipo de investigação, “é necessário um rigor flexível, no qual entram em jogo elementos como faro, golpe de vista e intuição (esta, enraizada nos sentidos, distante de qualquer forma de conhecimento superior ou privilégio de poucos eleitos)” (Ginzburg, 1989, p.179). Trata-se, antes, da possibilidade de construir, por meio do compartilhamento de saberes-fazer formulados no cotidiano, modos singulares de produção de conhecimento — rotas, trilhas e desvios para o percurso. Captar realidades por meio de sinais e indícios torna-se, assim, uma forma de reconhecer minúsculas particularidades como pistas capazes de reconstruir trocas e diferenças culturais.

## ENTRADAS NOS BAILES (DA ORGANIZAÇÃO DA TESE)

Para adentrar nos bailes a partir das reflexões propostas nesta pesquisa, propõem-se três entradas. A Entrada 1, intitulada “Cola aí! No ritmo do Flashback”, dedica-se à contextualização do *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia. Para tanto, situa, inicialmente, a própria cidade de Aparecida de Goiânia a partir de um processo de periferização, para que possamos visualizar os trânsitos entre pessoas no que tange aos cruzamentos culturais que aparecem ao longo das experiências. Em seguida, refletimos sobre a opção de recorrermos constantemente à noção de baile e sobre as diferentes construções de sentido, as mediações e incorporações, a partir das experiências das pessoas frequentadoras.

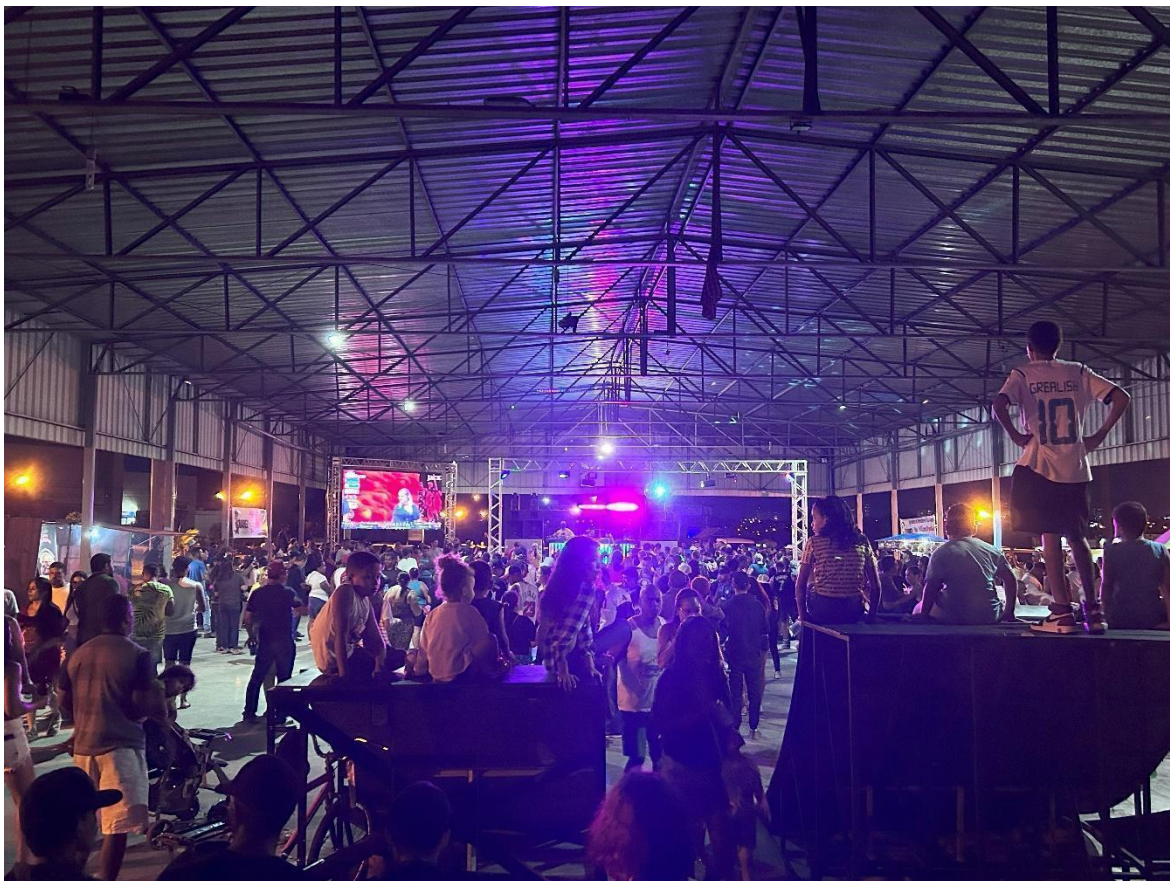
Na Entrada 2, intitulada “Chega junto! O baile é aqui”, buscam-se os traços estéticos dos bailes de *passinhos* a partir das características provenientes desses territórios, no que tange às musicalidades e às suas conexões com as culturas afro-estadunidenses. Além disso, apontam-se reflexões em torno do que denomino modos dançantes, para compreendermos suas especificidades e traços característicos. Ainda nessa entrada, são apresentadas as características referentes à constituição dos grupos de dança que participaram da pesquisa, para pensarmos nas peculiaridades das relações entre as pessoas integrantes. Problematizam-se, também, aspectos relacionados à pedagogia dos passinhos, a partir das discussões em torno da experiência cotidiana, da observação e da repetição.

Na Entrada 3, intitulada “Demorô! Um baile dentro do baile”, discutem-se as experiências de ensino-aprendizagem e compartilhamento surgidas no contexto dos bailes pelo viés da noção de cultura comum. Aqui, são levantados aspectos que se inter cruzam com o modo como as pessoas interagem entre si, experimentando os bailes a partir das identificações, dos pertencimentos, bem como das diferenças entre os grupos de dança. Além disso, propõem-se reflexões e provocações em torno de possibilidades de alargar o campo da Dança e, portanto, de pensar, junto a elas, modos de aprender e se relacionar com as danças e com o mundo, pelo viés dos atravessamentos que as periferias suscitam.

Entre!

## ENTRADA 1- “COLA AÍ! NO RITMO DO *FLASHBACK*”

Figura 1: Feira coberta da Cidade Vera Cruz



Fonte: elaborado pelo autor (2023)

Esta primeira entrada é um convite a visualizar e refletir sobre as características que contornam e constituem o *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia. Partimos de discussões acerca do processo de periferização da cidade, bem como das conexões territoriais e da constituição de sentidos atribuídos aos bailes. Além disso, tensiona-se a questão das identificações e das mediações de elementos provenientes das culturas afro-estadunidenses. Entre!

## 1.1 A periferização de Aparecida de Goiânia – territórios e pertencimentos

Figura 2: Mapa da Região Metropolitana (RMG) de Goiânia



Fonte: IBGE (2022)

A cidade de Aparecida de Goiânia é um município brasileiro do estado de Goiás que se localiza na Região Metropolitana de Goiânia – RMG (Figura 6), a capital do estado. Sua população, conforme dados do IBGE de 2021, era de aproximadamente 602.000 habitantes, sendo o segundo município mais populoso do estado. A fundação da cidade está ligada às relações de doações de terras entre famílias de fazendeiros e membros da Igreja Católica, estando vinculada a outros municípios desde o seu surgimento até a sua emancipação, no ano de 1963. Tal fato pode ser articulado com o intenso movimento religioso presente na cidade, desde as primeiras moradias, passando pelos inúmeros assentamentos de terra

surgidos após a emancipação da cidade e que ecoa fortemente até a atualidade. Como aponta o professor e pesquisador brasileiro Sandro Safadi (2017)<sup>54</sup>:

As primeiras moradias e situações urbanas em Aparecida de Goiânia datam da década de 1920, antes da própria viabilização política de Goiânia como capital do Estado de Goiás, algo que se deu apenas na década seguinte. A consolidação da capital em 1933 desencadeou um acelerado afloramento da identidade urbana na região e este permaneceu ainda latente em Aparecida de Goiânia até a emancipação do município em 1963 (Safadi, 2017, p.56).

A partir da intensificação do processo de metropolização da capital do estado, pode-se perceber um rápido crescimento populacional da cidade de Aparecida de Goiânia, fazendo com que a cidade despontasse em número de moradores e, certamente, impactando no fluxo de pessoas entre regiões por questões relacionadas à crescente implantação de empresas e indústrias, inserindo a cidade em relação de produção e circulação de mercadorias, de pessoas e também de símbolos que vão configurando as especificidades locais no que tange às experiências e práticas culturais surgidas no contexto urbano da cidade. Tudo isso vai gerando um processo de periferização de Aparecida de Goiânia em relação à capital.

De acordo com o pesquisador brasileiro José Vandério Siqueira Pinto (2009):

(...) a cidade de Aparecida de Goiânia sofreu interferências por ser o lugar mais próximo a Goiânia quando ela foi implantada. Talvez seja por isso que o centro histórico aparecidense não represente quase nenhum significado para os seus cidadãos (Pinto, 2009, p.76).

Em consonância com o autor, compreendemos que a cidade foi criada por atores rurais na década de 1920, posteriormente territorializada por grandiosas massas sociais de distintos lugares, com perspectivas históricas e representações espaciais próprias, fazendo de Aparecida de Goiânia a extensão da nova capital.

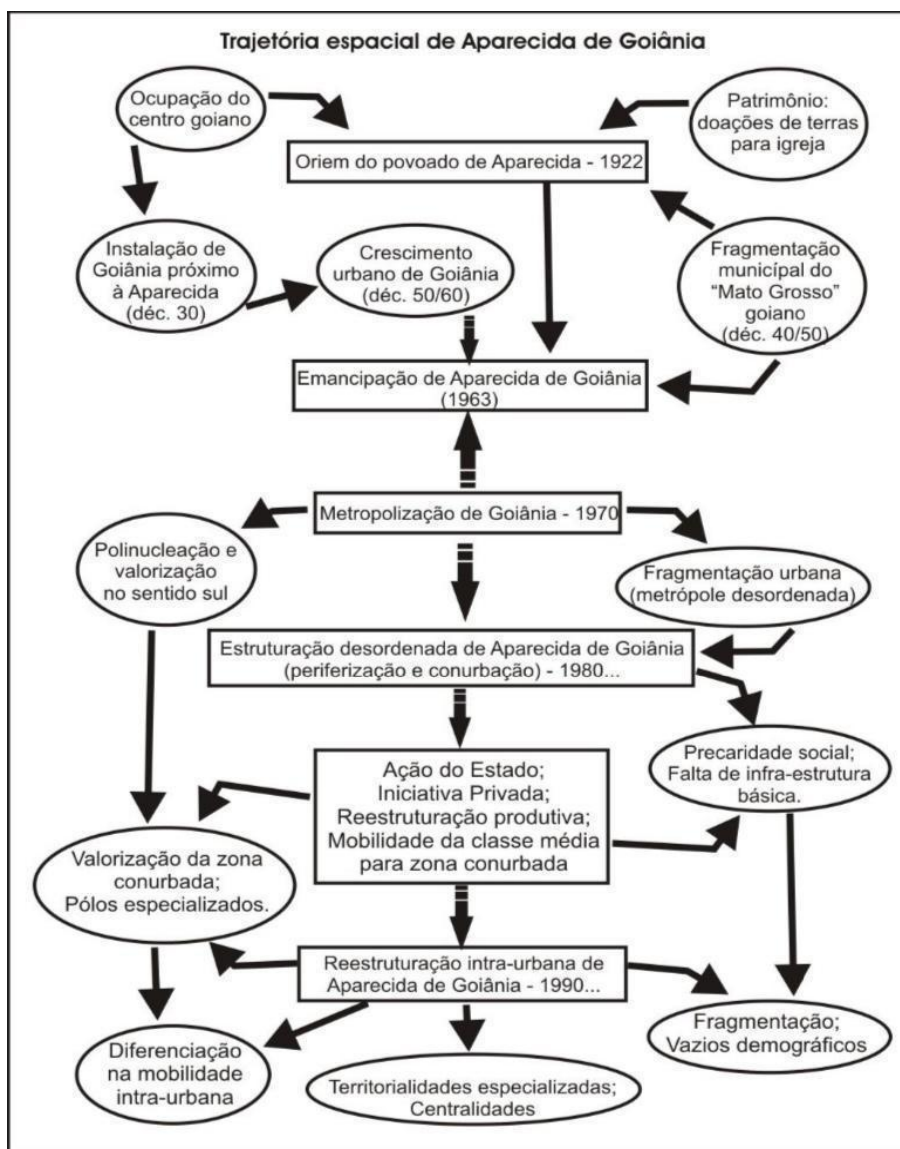
No quadro 01, elaborado por Pinto (2009), a intenção de demonstrar a trajetória espacial de Aparecida de Goiânia suscita a necessidade de organização de uma periodização, pois ele ilustra da seguinte forma: existem dois momentos decisivos nesse processo de construção espaço-temporal aparecidense. O primeiro momento refere-se à sua origem rural

---

<sup>54</sup> A citada pesquisa faz um levantamento, entre os anos de 2013 e 2015, de artistas, grupos e entidades que dinamizam e fazem circular as práticas culturais no município de Aparecida de Goiânia. Este estudo aponta um importante panorama cultural local e se apresenta com um dos primeiros levantamentos, desta natureza feitos na cidade. Para mais informações consultar: SAFADI, Sandro. **Ocupação urbana, redes sociais e territorialização da resistência: o caso de Aparecida de Goiânia, Brasil**. In: Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management), 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/urbe/a/b7YgLyZrrq5QcnN8H4xnKvJ/abstract/?lang=pt>

e aos interesses locais desenvolvidos pela igreja e pelos fazendeiros, reproduzindo a lógica comum daquele período, e o segundo momento está ligado aos impactos da metropolização de Goiânia.

**Quadro 1: Trajetória espacial de Aparecida de Goiânia.**



Fonte: Pinto (2009)

Essa periodização em momentos históricos que marcam a trajetória da cidade de Aparecida de Goiânia nos permite compreender que, ao longo do tempo, a relação de dependência com a metrópole à qual se encontra conectada foi se transformando e as interações espaciais, sociais e políticas que antes eram exercidas de forma unilateral com a

RMG passam a se dar de forma interativa e complementar, baseada em trocas múltiplas e complexas.

O grande e rápido crescimento de Aparecida de Goiânia foi gerando relações de dependência em função da precariedade social do município e, aos poucos, isso vai sendo complexificado e modificado no sentido das interdependências entre regiões. A estruturação desordenada do município foi, ainda, intensificando a conurbação da RMG, bem como gerando esse processo de periferação de Aparecida. Os bairros mais próximos de Goiânia, à mercê dessa precariedade, tornaram-se uma periferia expandida da capital, o que faz com que as pessoas moradoras estejam em constante deslocamento entre regiões, seja por fatores relacionados ao trabalho, ao acesso à saúde e à educação, bem como pelos processos de identificação, reconhecimento e pertencimento entre as periferias. Então, quando tratamos dos fluxos de pessoas e movimentos de danças nesses territórios, as periferias vão constituindo uma comunidade só, que se conhece, reconhece e se conecta, tanto antigamente como no tempo presente.

Nesse processo de periferação de Aparecida de Goiânia, vamos perceber, nas investigações acerca de experiências ligadas às manifestações culturais locais, aqui recortadas para o campo das musicalidades e modos dançantes em ambientes festivos periféricos das cidades, uma forte articulação e correlação entre as regiões. Quando identificamos as proveniências dos movimentos culturais no contexto urbano periférico local, estas estão quase sempre vinculadas a lugares, grupos e pessoas que se relacionam entre si a partir dos trânsitos, que vão constituindo processos de identificação e pertencimento desde suas territorialidades.

Particularmente, no que tange ao surgimento dos bailes frequentados e praticados por pessoas moradoras das regiões periféricas da cidade de Aparecida de Goiânia, vamos perceber, a partir dos relatos e de outras pesquisas, que entre o início da década de 1980 e meados da década de 1990 existiram muitos locais e equipes de som<sup>55</sup> que promoviam bailes por várias regiões periféricas de Goiânia e região metropolitana. Muitos desses locais, eram frequentados por pessoas de Aparecida de Goiânia e que certamente influenciaram as experiências festivas e o desejo por construir, na cidade, lugares para que esses bailes pudessem acontecer.

---

<sup>55</sup> Nomenclatura utilizada em diferentes lugares do país que se refere a grupos de pessoas vinculadas ao campo musical que se formavam e competiam entre si para mostrar “(...) que tinham o equipamento mais potente, montando verdadeiros paredões de caixa de som nos bailes” (Cymrot, 2021, p.26). As equipes de som arrastavam dezenas de pessoas aos eventos protagonizados por elas.

O pesquisador brasileiro Charley da Silva Neiva (2022), hoje membro-fundador da União Goiana de Dança (UGD)<sup>56</sup> atuante na cidade de Aparecida de Goiânia, em pesquisa sobre as danças de rua na cidade de Goiânia e Aparecida,<sup>57</sup> aponta alguns dos grupos que protagonizaram os eventos e bailes que se articulavam entre as sonoridades do *soul e funk* e que direta ou indiretamente vão ressoar nos bailes *flashback* da atualidade, a partir de pessoas que participaram ou ainda participam dos eventos no tempo presente. Alguns dos grupos e equipes desse período estão destacados no quadro abaixo (Quadro 02):

**Quadro 2: Grupos de dança e equipes nas décadas de 1980 e 1990.**

Região da Vila Brasília:

- Grupo Geração 2000 Funk (1984);
- Grupo Zapp Funk (1988);

Região do Parque Real:

- Explosão Pet Shop Boys (1987);

Região do Cruzeiro do Sul:

- Crazy For Dance (1990);

Região do Centro de Aparecida de Goiânia:

- Grupo de Funk Ratos de Praia (1989);

Região da Cidade Livre: • The Brothers Funk (1990);

- Descendentes do Funk (1990); • Batterfly (1991).

Grupos de Goiânia que se relacionavam com os Bailes Aparecidenses.

Região do Setor Pedro Ludovico:

- Discípulos do Funk; • Demônios do Funk; • Faísca e Fumaça;

Região da Redenção: • Banana Funk;

Região do Jardim América: • Nação Raça Negra; • Funk Skate; 43

Região do Parque Amazonas: • Skilo Funk; • Girus Funk.

Fonte: Neiva (2022).

<sup>56</sup> A União Goiana de Dança, criada e atuante na cidade de Aparecida de Goiânia, vem reunindo grupos e artistas da dança que atuam em diferentes contextos e estéticas de dança na cidade. Atualmente, muitos dos grupos que integram o *Movimento Flashback* fazem parte dessa União.

<sup>57</sup> Ver NEIVA, Charley da Silva. **Memórias, Pertencimento e Negritude nas Danças de Rua**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2022.

Cabe destacar, aqui, que este quadro certamente não apresenta a totalidade dos grupos, pois seria complexo, senão impossível, fazê-lo. Portanto, trazer essa referência é muito mais um exercício de visualização do que almejar um levantamento completo deles. Dos grupos citados no quadro acima, identificamos três que permanecem atuantes no tempo presente, sendo que dois deles frequentam os bailes do *Movimento Flashback*, na Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz. São eles: *Grupo Zapp Funk*, *Faisca e Fumaça e Demônios do Funk* (os dois últimos participam frequentemente dos bailes na Feira Coberta). Alguns integrantes dos outros grupos mencionados, que já não existem mais, seguem participando desses eventos.

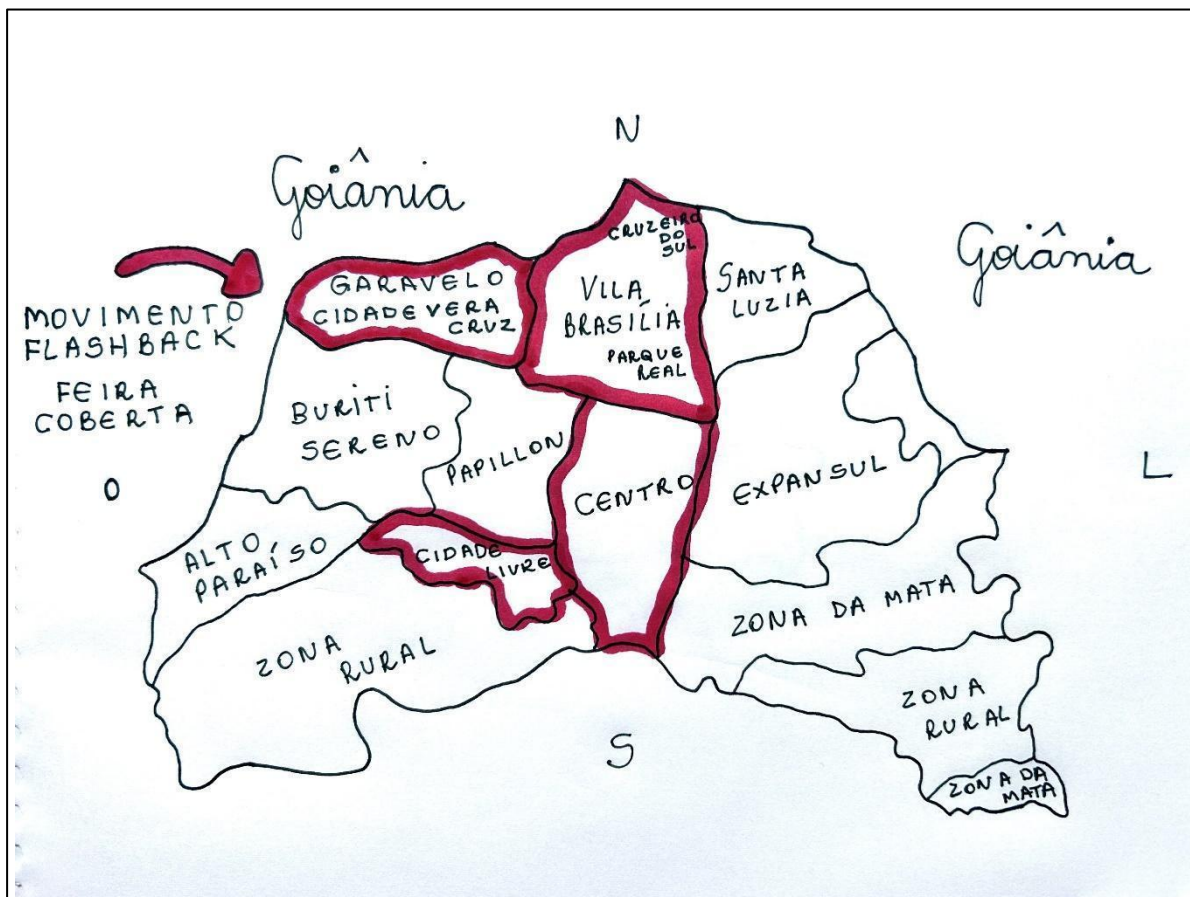
Ainda na pesquisa de Neiva (2022), são apontados alguns lugares, na cidade de Goiânia, onde aconteciam bailes frequentados e dinamizados por pessoas que transitavam entre as regiões de Goiânia e Aparecida:

[...] Em meados de 80, é que chega algo maior, que mudaria muito aquela simples movimentação comportamental e dançante do município de Aparecida de Goiânia, pois na capital já se tinha encontros mais concretos desta nova manifestação cultural, que começa a se difundir fortemente através da Black music. Salões de festas importantes para essa cultura negra, começam a se destacar, lugares como: Danceteria Estúdio 74, na quarta Radial no setor Pedro Ludovico, em 1978 a 1980, o Famoso Tênis Club, na Av. 87, setor Sul, em 1979 a 1982, Clube Social Feminino, em 1980 a 1982, agora um outro lugar que se tornou a escola da dança de rua e o melhor lugar do movimento da Black Music em Goiânia, sem dúvidas foi o famoso Clube dos Sargentos, no período de 1983 a 1989 (Neiva, 2022, p.35).

Esses locais são recorrentes nas falas das pessoas que participavam, e algumas que ainda participam, dos bailes *flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia e nos permitem visualizar o trânsito cultural entre pessoas moradoras de diferentes regiões, ao longo das décadas de 1980 e 1990, período em que as festas embaladas pelas musicalidades provenientes das culturas afro-estadunidenses se destacam no cenário cultural de muitas cidades brasileiras.

A figura 7 nos permite visualizar as regiões citadas no quadro anterior (destacadas em cor vermelha) e a relação geográfica com Goiânia. A região do Garavelo, onde está localizado o bairro Cidade Vera Cruz, local em que ocorrem os bailes do *Movimento Flashback*, no tempo presente, é uma região mais próxima de Goiânia e onde há um intenso fluxo de pessoas. Os motivos provavelmente estão relacionados ao fato de Aparecida de Goiânia, historicamente, ter se estabelecido como residência da massa trabalhadora da capital, configurando-se como uma grande periferia.

Figura 3: Mapa das macrorregiões de Aparecida de Goiânia



Fonte: elaborado pelo autor (2024).

O contexto festivo contornado nesses lugares em que pessoas se encontram para celebrar, praticar gostos e dinâmicas musicais e dançantes, bem como pelos processos de identificação e pertencimento, nos faz perceber que entre as periferias vão se constituindo coletividades que se enredam através das relações e, sobretudo, do intenso fluxo entre elas. Nesse sentido, as cidades são praticadas (Santos, 1996)<sup>58</sup> via corpo e movimento, constituindo uma espécie de circuito interno que passa a ser reconhecido e lembrado nas falas das pessoas ao longo das narrativas surgidas na presente pesquisa e que vão emergindo,

<sup>58</sup> A discussão de Milton Santos sobre as "cidades praticadas" foca na análise do espaço urbano como produto de um processo político e econômico, contrapondo a "cidade oficial" ou formal à "cidade real" e informal, que é vivida pelas populações, especialmente os mais pobres, e onde se manifestam os problemas e contradições do modelo de desenvolvimento adotado. Ele critica o modelo de urbanização corporativa que prioriza os interesses de poucos e negligencia as necessidades da maioria, propondo um olhar que valorize os aspectos sociais e a vida das pessoas, especialmente nas periferias. Ver: SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Hucitec, 1996.

também, em algumas pesquisas pontuais que mencionam experiências dançantes em outros contextos, mas que se conectam aos territórios dos bailes de *passinhos*.

No caso específico de Aparecida de Goiânia, havia um lugar chamado Clube Sócio Recreativo, onde tocavam estilos musicais como *soul*, *funk* e suas ramificações. Tal período é nomeado por frequentadores/as dos bailes como “tempo dos clubes” (Miranda, 2019). Na pesquisa intitulada *Conexão suburbana: catalogando o hip hop na central do Brasil*, o pesquisador brasileiro Erick Miranda (2019) investiga movimentos culturais a partir de pessoas e grupos que, no final da década de 1980 e início dos anos 1990, protagonizaram diferentes experiências no contexto urbano da RMT. Cita o Clube como um local onde aconteciam bailes protagonizados por pessoas ligadas aos movimentos periféricos na cidade e que, mais tarde, seriam lembrados e destacados por elas como um lugar onde a *black music* teve grande destaque no cenário aparecidense.

**Figura 4: Clube sócio recreativo de Aparecida de Goiânia**



Fonte: IBGE (1983).

Situar esses locais como lugares onde essas manifestações aparecem e mais tarde vão se desdobrar nos bailes dos tempos atuais é um exercício histórico e reflexivo que busca sintonizar as práticas dançantes de outros tempos com as experiências às quais nos debruçamos na presente pesquisa. Outrossim, torna-se um movimento de conexão entre os

contextos culturais das periferias para compreendermos as trocas, os trânsitos e as experiências que têm musicalidades, modos dançantes e, portanto, modos de vida que se enredam por meio delas.

Os debates em torno da geografia urbana contribuem significativamente para analisarmos os contornos relacionados às socialidades que vão se constituindo em consonância com a materialização dos espaços urbanos. Refletir sobre as dinâmicas socioespaciais nos leva a compreender como os processos de urbanização acabam por gerar desigualdades nos territórios das cidades, tendo como lócus de discussão o avanço do capitalismo e da industrialização. As formas de expansão urbana, por sua vez, se definiram socialmente em função de uma série de fatores associados à Revolução Industrial: descobertas científicas, transformações demográficas, formação dos modernos estados nacionais, movimentos de massa etc.

Carl Emil Schorske, historiador estadunidense, em seu livro intitulado *Viena Fin-de-Siècle: Política e Cultura*, traduzido no Brasil no ano de 1988, traz importantes discussões da experiência de reforma urbana da cidade de Viena, capital da Áustria, que nos permitem refletir como o processo de estruturação das cidades, com a ascensão das burguesias, foi constituindo um cenário de opulência que passou a motivar grandes reformas modernizadoras do urbano. O centro da reconstrução urbana em Viena foi a Ringstrasse: um vasto complexo de edifícios públicos e, principalmente, residenciais particulares que ocupava uma ampla faixa de terra que separava a antiga cidade interna e os subúrbios. Mas a Ringstrasse foi mais: encarnando em espaço e pedra um feixe de valores sociais, tornou-se um "conceito" (Schorske, 1988)<sup>59</sup>:

As diversas funções representadas pelos edifícios – a política, a educação e a cultura - são expressas como equivalentes na organização espacial. Centros alternados de interesse visual, não se relacionavam entre si de nenhuma forma direta, mas apenas em seu confronto solitário da grande artéria circular, que levava o cidadão de um edifício a outro, de um aspecto da vida a outro. Os edifícios públicos flutuam desorganizados num meio espacial cujo único elemento estabilizador é uma artéria de homens em movimento (Schorske, 1988, p. 54).

A partir de sua obra, é possível pensar a territorialidade não apenas como uma delimitação física de território, mas como uma construção simbólica que reflete disputas sociais, ideológicas e estéticas. Schorske (1988) argumenta que o espaço urbano – como visto em sua análise da Viena do século XIX – é moldado por conflitos entre tradição e

---

<sup>59</sup> Ver: SCHORSKE, Carl. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

modernidade, sendo um campo de expressão de identidades em transformação. Nesse sentido, a territorialidade pode ser compreendida como um processo dinâmico de significação do espaço, onde diferentes grupos sociais projetam valores, memórias e projetos de futuro. Assim, o território torna-se expressão material de disputas culturais e políticas, revelando tensões entre o antigo e o novo, o centro e a periferia, o poder estabelecido e as forças emergentes.

As discussões em torno da reforma urbana empreendidas por Schorske (1988) nos permitem compreender como os territórios das cidades foram constituídos por meio da reestruturação urbana conforme os interesses das classes sociais privilegiadas e que vão gerando processos de reconhecimento, aproximações e distanciamentos calcados na inter-relação entre política e cultura, tendo a arquitetura urbana uma forte participação no modo como as pessoas participam e constituem os processos socioespaciais.

A realidade da maioria das populações das periferias é, em muitos bairros, a falta de aparelhos de uso coletivo, sobretudo para o lazer. Para as pessoas frequentadoras dos bailes de *passinhos*, esses lugares se constituem como espaços vividos, de identificação, prazer, diversão e reconhecimento, quando os demais momentos do cotidiano, especificamente na dureza das relações de trabalho, vão tornando-se monótonos, exaustivos, reproduzindo a precarização da vida, quando os demais meios lhes faltam. Portanto, em diálogo com a questão das reformas urbanas analisadas por Schorske (1988), é preciso considerar a importância dos valores sociais, incluindo debates sobre contextos comunitários, ruas, praças e, aqui especificamente, pensar em como, nas periferias, esses lugares vão se constituindo como importantes extensões do ambiente cotidiano.

As práticas culturais constituídas nas periferias se territorializam nas cidades, constituindo espacialidades, temporalidades e subjetividades por meio dos modos de vida das pessoas que aí convivem. Elas transbordam as representações conceituais e as imposições dos sistemas, incluindo o próprio urbano, irrompendo mediações e valores sociais frente às racionalidades, procedimentos disciplinadores e normatizadores. Dessa forma, os modos de pertencimento agenciados no território dos bailes vão se constituindo por meio da identificação individual e coletiva com as regiões, com os bairros onde estão localizados.

Podemos pensar, então, em como essas pessoas vivificam, a seu modo, a cotidianidade, convertendo o que as elites compreender como carências em identificações e pertencimentos. O bairro se constitui, assim, como lugar e é constituído por novas redes que

têm como campos sociais a quadra, as praças, as portas das casas, os quintais, forjando culturas específicas dos setores populares (Martín-Barbero, 2001)<sup>60</sup>.

Além disso, em diálogo com as reflexões da pesquisadora chilena Mónica Pinto Verdugo, podemos compreender que os territórios são lugares significativos para as pessoas devido a laços de pertencimento e identidade (Verdugo, 2021). “Tudo o que é material é territorializável porque ocupa um lugar, assim como as ideias, uma vez que estão ancoradas no território de quem as anuncia” (Verdugo, 2021, p.117, tradução nossa). Ela destaca que o território – longe de ser apenas um espaço físico – é atravessado por processos sociopolíticos, históricos e estéticos.

A perspectiva de Mónica Pinto Verdugo sobre os processos de territorialidade enfatiza que o território é profundamente marcado pelas tensões entre centro e periferia. Nesse sentido, a imposição neoliberal reforça desigualdades territoriais, mas contextos periféricos podem contrapor-se criativamente a esses modelos dominantes. Portanto, a territorialização pode dar-se por meio de práticas artísticas participativas, que reconstróem narrativas e reconhecem territorialidades emocionais e comunitárias.

Em diálogo com Verdugo (2021), podemos inferir que as periferias se conectam e se territorializam a partir de suas práticas culturais, seus corpos e experiências dançantes. O território dos bailes de *passinhos* se constitui, então, pelas pessoas, suas relações, seus modos de ser, transitar e dançar. As periferias se reconhecem e vão construindo sentidos próprios e singulares. Identificam-se, reconhecem-se e constituem modos de pertencimento por meio dos territórios e de como eles são praticados.

Conectando as discussões de Schorske (1988) e Verdugo (2021), é possível compreender que os corpos dançantes constroem identidades territorializáveis, bem como vão sendo atravessados por disputas, relações de força e poder que neles se constituem. Então, os territórios podem ser compreendidos através das relações, das conexões e modos de pertencimento que as pessoas constituem por meio de suas experiências com as danças.

Esta ideia é fundamental para se compreender a valoração do espaço intraurbano. A valoração está ligada, portanto, à maneira como este espaço é estruturado, vivido, territorializado, ou seja, compreende também as funções que desempenha no conjunto da realidade urbana considerada e, certamente, à localização das classes sociais (Santos,

---

<sup>60</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

2008)<sup>61</sup>. Desse modo, uma leitura do espaço como um valor leva invariavelmente à compreensão do processo de sua estruturação. Então, não é possível separar as motivações, as aproximações, bem como os distanciamentos entre as pessoas, seus modos de dançar e os territórios. Portanto, há que se compreender como as pessoas que aí convivem constituem suas experiências, constroem sentidos e modos de se relacionar nos bailes. Eis a próxima investida.

---

<sup>61</sup> Um importante debate em torno da produção do espaço intraurbano de Aparecida de Goiânia é feita por Lucas Maia dos Santos, docente do IFG, Campus Aparecida de Goiânia, em sua dissertação de Mestrado intitulada *A produção do espaço intra-urbano de Aparecida de Goiânia e a dinâmica metropolitana de Goiânia: de 1960 aos anos 2000*, defendida no programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais, da Universidade Federal de Goiás, no ano de 2008. O conceito de espaço intraurbano refere-se à organização e à dinâmica dos diferentes setores que compõem o interior de uma cidade. Trata-se do espaço *dentro* do perímetro urbano, marcado por uma diversidade de usos do solo, formas de ocupação, infraestrutura e acesso a serviços. No espaço intraurbano, evidenciam-se as desigualdades sociais e territoriais, pois ele é diretamente influenciado por processos históricos, econômicos e políticos que moldam as cidades de forma desigual. Ver: SANTOS, Lucas Maia. **A produção do espaço intra-urbano de Aparecida de Goiânia e a dinâmica metropolitana de Goiânia: de 1960 aos anos 2000**, Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás: Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Estudos Socioambientais, 2008.

## 1.2 A produção de sentidos nos bailes

Uma afirmação arriscada: baile é uma forma. Conceito ou categoria essa forma de encontro, de reunião, de memória, que de imediato não se liga às atividades materiais produtivas, de suporte da vida (alimentar-se, abrigar-se), mas à realização subjetiva da vida, às necessidades humanas além do biológico, produz, é veículo e suporte da memória coletiva e de outros significantes. No entanto, como as demais atividades humanas, não se encerra nesse aspecto, não se esgota em uma perspectiva. A importância de pensar o baile como uma forma reside em refletir sobre a autonomia e a auto iniciativa da população negra no interior da sociedade que esta compõe. A longa trajetória da relação da população negra com os bailes não se encerra em uma simples imitação de um gosto branco e burguês. Ela está imersa nas linhas gerais que compõem o baile: sua forma. O baile é forma de sociabilidade, forma de encontro, forma de ver e ser visto, antes de ter um conteúdo que o faça ser algo exclusivo de um período ou de um grupo social. É também um dos espaço-tempo da dança no urbano, um dos mais importantes. É um instrumento, uma prática, que ganha os conteúdos de acordo com o período e a sociedade em que está inserido. E por mais de um momento na história esteve entrelaçado com as questões da memória de um grupo. (...) Assim, bailes *black* e bailes nostalgia, mais do que imitar o comportamento de uma classe média branca no sentido de promover uma integração social são instrumentos de valorização da autoestima e autoimagem, e uma prática antirracista na medida que convida todos os periféricos a participarem daquele momento (Valvassori, 2018, p.87, grifo nosso)<sup>62</sup>.

Em diálogo com o pesquisador brasileiro Igor Santos Valvassori (2018), compreendo que os bailes do *Movimento Flashback*, nos sentidos em que vão sendo fabricados pelas pessoas frequentadoras, podem ser pensados como lugares onde o que se experimenta e tem como élan a música são as relações e mediações entre elas e aquilo que vai se constituindo como forma de se reconhecer, se identificar e pertencer, fabricados territorialmente. Pensar o baile como forma é reconhecer que, por meio dele, a população negra e periférica historicamente produziu/produz lugares de pertencimento, de construção identitária e de reinscrição de sua presença no urbano. Esses encontros funcionam como território simbólico onde memórias<sup>63</sup> intergeracionais se entrelaçam, transformando-se constantemente com o tempo, mas preservando sua função de sociabilidade e resistência.

---

<sup>62</sup> VALVASSORI, Igor Santos. **Som de Valente**: bailes negros em São Paulo. Dissertação de mestrado. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

<sup>63</sup> Essa compreensão aproxima-se de perspectivas que entendem a memória para além de sua dimensão representacional, reconhecendo-a como prática situada. Nesse sentido, a memória não se restringe à evocação de lembranças individuais, mas se constitui coletivamente, sendo produzida e compartilhada nas experiências cotidianas. Nos bailes, ela se manifesta nos gestos, nos estilos, nas musicalidades e na construção de sentidos, configurando-se como uma memória que se inscreve no corpo e que se atualiza na ação. O diálogo com os estudos de Carlos Henrique Martins (2010), ao investigar a cultura Charme, permite compreender que a memória nos bailes não é homogênea, mas constituída por tensões e negociações entre diferentes gerações: “Para aprofundar o assunto, recorremos à identificação de pontos de interseção e de afastamento entre a memória dos adultos e a memória de jovens. Estes estão marcados, principalmente, pela experiência vivenciada em diferentes intensidades, tempos e espaços comuns ou diferenciados pelas questões geracionais e apontam

Os bailes possibilitam que as pessoas frequentadoras, a maioria delas comungando valores e modos de pertencer às periferias, se relacionem, compartilhem saberes-fazer e façam uso de elementos que lhes causam identificação com outras culturas, aqui especificamente os signos compartilhados por matrizes afro-estadunidenses. Essa identificação está certamente envolta pela produção de sentidos, pois passa pelas mediações (Martín-Barbero, 2001) que lhes dão forma, nuances e características específicas e territoriais. Esse processo acontece justamente pela relação de familiaridade, de reconhecimento e pertencimento, que vai constituindo um modo cotidiano, assimilável e possível, entre as pessoas que festejam e convivem nesses territórios. Aí vão sendo constituídas relações de aproximações, tensionamentos, fluxos de identidades que vão sendo forjados por condutas, costumes (Thompson, 1998)<sup>64</sup>, modos específicos de pertencer, partilhados internamente e conformando aquilo que passa a ser reconhecido como parte dessas culturas específicas, que têm como protagonistas as próprias pessoas que delas participam, integram e convivem nos bailes.

Com duração de cerca de seis horas, acontecendo quinzenalmente aos domingos, com início geralmente às dezesseis horas e de caráter autogestionado, os bailes do *Movimento Flashback* vão se constituindo como lugar de encontro entre gerações onde memórias, temporalidades e modos de pertencimento vão sendo agenciados pelo protagonismo das pessoas que vivenciaram os “tempos de antigamente”, bem como pelas pessoas que vão se reconhecendo e se identificando, no tempo presente. Por isso, a opção pelo termo “baile”,

---

para importantes relações entre memória individual e coletiva, e entre memória de jovens e de adultos. Os estudos sobre intergeracionalidade contribuem, também, para a compreensão dos diferentes caminhos de constituição da cultura, seja no seu contexto de preservação ou de transformação” (Martins, 2010, p.15). Pessoas que vivenciaram determinados repertórios musicais e estéticos em outros contextos históricos compartilham o espaço com sujeitos que os acessam por meio das interações, produzindo continuidades, deslocamentos e reinvenções (Martins, 2010). Nesse sentido, a memória se configura como um campo de disputas e atualizações, no qual tradição e atualização dessas práticas coexistem. As referências que circulam nos bailes — sejam elas musicais, gestuais ou estéticas — são reinterpretadas a partir das experiências situadas das pessoas que participam desses territórios no tempo presente. Nos bailes de *passinhos*, essa dinâmica se torna particularmente evidente nos modos de dançar, que operam como formas de memória em ação. Os passos, estilos e variações corporais são incorporados, transformados e reinscritos no corpo. Trata-se, portanto, de uma memória cinestésica e coletiva, que se atualiza na repetição e na diferença, articulando permanência e transformação. Ao compreender a memória nesses termos, torna-se possível reconhecer os bailes como espaços de produção de conhecimento, nos quais se articulam experiências, temporalidades e saberes-fazer. Mais do que conservar práticas, esses territórios produzem continuamente novas formas de existência, evidenciando que a memória, longe de ser estática, é um processo vivo, em permanente fabricação.

<sup>64</sup> Para Thompson (1998), os costumes operam como modos de regulação coletiva, organizando comportamentos, valores e expectativas compartilhadas. No entanto, tais práticas não são estáticas: elas são atravessadas por tensões, disputas e transformações, evidenciando seu caráter histórico e processual. Assim, os costumes constituem um campo no qual se articulam experiência, cultura e ação coletiva. Ao analisar práticas sociais em contextos históricos específicos, o autor propõe compreender os costumes como formas coletivas de agir, enraizadas nas condições materiais e sociais da vida.

como saudação ao modo como as gerações mais antigas se referem a essas festas e que seguem inspirando as gerações do presente.

Esse caráter autogestionado se refere, aqui, à organização e produção dos bailes pelas próprias pessoas que compõem o *Movimento*. Na Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, essa organização, atualmente, é protagonizada por Juarez Benevides e Ana Maria Alves Fabiano em parceria com os DJ's residentes Eduardo Soares, DJ Eudes Feitosa, DJ Clovinho e DJ Juliano. Além disso, há a participação de DJ's convidados/as ao longo da realização dos bailes.

Em conversa com Ana Maria Alves Fabiano, ela relata que o apoio da prefeitura da cidade se dá com a liberação dos alvarás de realização do evento, bem como pela parceria com a segurança pública municipal, que presta apoio no policiamento e segurança no local. Além disso, durante a realização dos bailes, pessoas moradoras de regiões próximas atuam no comércio de comidas e bebidas, fato que também demarca o que menciono como autogestão.

É importante destacar que, nas narrativas das pessoas que vivenciaram “os tempos de antigamente”, os bailes realizados em clubes populares, além de despertarem entusiasmo, transformaram-se em lugares fundamentais para a experiência social das pessoas moradoras de regiões mais pobres da cidade, reproduzindo, à sua maneira, práticas de entretenimento da sociedade da época. Esses bailes dançantes, realizados com mais assiduidade, se consolidaram como formas de lazer, fazendo parte da rotina dessas populações.

No tempo presente, a possibilidade de reencontrar pessoas, reviver os tempos antigos e, de diferentes modos, reativar as memórias de juventude é recriada por meio desses bailes, divulgados em redes sociais pela internet, bem como pelo contato direto entre as pessoas moradoras da região em que acontecem e que passam a disseminar as informações, convidar as demais pessoas, fabricando diferentes sentidos e nostalgias em torno desses modos de festejar.

Figura 5: Flyer com imagem dos DJ'S residentes (Juliano, Clovinho, Eduardo Soares, Eudes Feitosa), DJ convidado (Freire) e organizadores (Juarez Benevides e Ana Maria)



Fonte: acervo digital do Movimento (2023)

Esses bailes vão se constituindo com maior assiduidade pela própria organização autogestionária, bem como pelo apoio público, que minimamente dispõe de estruturas como banheiros e segurança, colaborando na realização dos eventos nesse local específico da cidade.

Partimos, então, para compreender algumas das nuances e características desses bailes, inicialmente, na narrativa de uma das organizadoras do *Movimento*, na Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz:

[...] O *Movimento Flashback* da Feira Coberta se iniciou por volta do ano de 2012, com alguns amigos meus e essa ideia surgiu na minha casa, em uma festa de aniversário onde esses amigos deram a ideia de arrumar algum espacinho pra gente treinar, ouvir as músicas antigas e um desses amigos que é o DJ Maurão conseguiu um espaço na Feira Coberta da Cidade Vera Cruz. E aí se iniciou com o DJ Maurão, Eudes Feitosa, DJ Leandro, o Kélvio, DJ Lobão e vários outros. E esse movimento durou até, mais ou menos, 2014. Uma pessoa me procurou, que é o Juarez Benevides, que é o meu parceiro do *Movimento*... para voltar à Feira Coberta. Eu relutei um pouco, porque por eu ser mulher já tem aquele

preconceito..., mas eu voltei por amor ao *Movimento*. Então, a gente reiniciou em 2016 com um grande evento, dentro da exposição de carros antigos da Praça Céu das Artes (...) então, desde 2016 a gente está à frente. Têm vários DJ's, como o DJ Juliano, DJ Clovinho, DJ Eduardo Soares, que são meus parceiros... dentre vários outros, que não consigo citar todos os nomes.

(...) O *Movimento* reúne o pessoal das antigas... é o resgate de músicas antigas, o resgate dos *passinhos* e é um movimento inclusivo, porque não é só o pessoal das antigas... reúne cada vez mais jovens participando dos nossos eventos... tem o pessoal dos grupos de dança, inclusive já formaram até uma associação de dança que é o UGD, comandada pelo professor Charley. Então não é um movimento que reúne mais somente o pessoal das antigas. Hoje é um movimento de todos. Hoje o *Movimento* é composto por vários estilos de dança como o *house*, o *break*, o *funk* das antigas, esse último é mais o das músicas da *black music*... tem as rodas de *hip hop* também. Então é um espaço de resgate das músicas, das amizades e de inclusão também (sic) (Ana Maria, 2021, grifo nosso)<sup>65</sup>.

Identificamos, na fala de Ana Maria, as proveniências do *Movimento Flashback* realizado na Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, em Aparecida de Goiânia, que, na presente pesquisa, é o recorte de nosso interesse. Ao longo de outras narrativas, foram aparecendo outros locais e eventos que também possuem as mesmas características e, alguns deles, inclusive realizados em bairros na cidade de Goiânia, estabelecendo um intenso fluxo entre grupos e participantes das periferias.

Ainda sobre a narrativa de Ana Maria, encontramos pistas desse *Movimento* que surge, inicialmente, a partir do encontro entre pessoas amigas e, posteriormente, passa a ser estruturado e organizado neste local específico da cidade. Essa primeira versão narrada, partindo de uma das próprias organizadoras atuais do *Movimento*, certamente contém as contradições de fatos históricos que, ao serem contextualizados através de narrativas e depoimentos pessoais, contornam questões como a necessidade de validação e reconhecimento em torno desses eventos. Quando ela diz “que a ideia surgiu com alguns amigos meus na minha casa”, tal fato parece estar relacionado ao contexto específico das pessoas que passaram a organizar esse evento de forma oficial. Entretanto, sem desprezar as contradições dos fatos narrados e, ao mesmo tempo, não se aprofundando em questões como essa, seguimos na busca por situar as experiências desses bailes no tempo presente.

---

<sup>65</sup> Entrevista de Ana Maria Alves Fabiano, uma das organizadoras do *Movimento Flashback*, extraída do material audiovisual do Movimento, que pode ser acessado no site: <https://www.youtube.com/watch?v=kznEO-08--s>. Ao longo desta tese as referências às pessoas entrevistadas serão feitas através dos nomes ou apelidos, como são conhecidas e gostam de ser chamadas entre as pessoas frequentadoras do *Movimento*. A opção por não as referenciar pelo sobrenome, aos moldes do formato acadêmico, se dá justamente como estratégia para uma maior aproximação e reconhecimento por meio das pessoas leitoras. Destaca-se, ainda, que os nomes completos estarão apontados nas notas de rodapé, bem como nas referências finais do texto.

**Figura 6: Feira Coberta da Cidade Vera Cruz (2)**



Fonte: elaborado pelo autor (2022).

Na entrevista com Vitão,<sup>66</sup> “dançarino das antigas” como é chamado nas conversas informais com pessoas ligadas ao *Movimento*, ele remonta às décadas anteriores, em eventos realizados na cidade de Goiânia, bailes embalados por músicas características das culturas negras estadunidenses.

O Movimento em si começou nos anos 1980, com os bailes das famosas discotecas em Goiânia. Eu já frequentei várias... Então os bailes em Goiânia...tocou até os anos 1999 e 2000... De repente, os bailes deram uma esfriada (sic). Igual eu disse pra você... começou a surgir muitas equipes de som e começou a ter problemas com torcidas organizadas e futebol. Aí em seguida eles deram uma mudada... Agora, nos anos 2014 pra cá, voltaram com força total. Igual eu te disse, por conta das redes sociais... Em Goiânia, em Goiás existem outros lugares que eles fazem..., mas o foco é Aparecida, é lá! Existem outros eventos que eles fazem em ginásios..., mas o foco realmente é em Aparecida. Lá começou no final de 2014 pra 2015. Começou com umas pessoas que eu conheço, que é o Eudes Feitosa, que tá na parte de organização... O Maurão, o Ozana, que foi pra América, o Kelvin, que também já dançou no Nação Raça Negra... E eles começaram lá como um local de ensaio... De repente a coisa tomou essa proporção! Entrou já o poder público, com as liberações... E o evento que se caracterizou, virou um solo sagrado do pessoal do *Flashback*... Lá que encontram todo mundo, praticamente aos domingos. Eu não tenho ido muito, por conta de questões de saúde. Mas lá que é ponto de encontro... Mesmo eles fazendo em outros locais, lá que é o foco! (sic) (Vitão, 2023, grifo nosso).

Na fala de Vitão, é possível perceber o destaque para o *Movimento Flashback* em Aparecida de Goiânia, particularmente na segunda década dos anos 2000, como local de reencontro e que permanece sendo realizado até os dias atuais. Ele afirma que, apesar de acontecerem eventos desse tipo em outros locais, a Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, atualmente, é onde se concentra o *Movimento* regularmente.

A convivência entre pessoas que viveram os “tempos de antigamente” e aquelas que se inserem no *Movimento* no tempo presente cria uma temporalidade própria, em que passado e presente se reencenam mutuamente. As memórias não aparecem como simples recordações nostálgicas, mas como experiências corporais atualizadas no dançar, no ouvir músicas antigas e no reconhecimento mútuo entre gerações. O baile torna-se, assim, um lugar de transmissão não formal de saberes-fazer, onde a memória se inscreve no corpo e se reinventa nas relações.

A centralidade da interação na pista de dança, especialmente no contexto da Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, reforça a compreensão do baile como um lugar de produção de sentidos coletivos, e não como um espetáculo voltado à distinção entre quem

---

<sup>66</sup> José Victor dos Reis, Vitão, como é conhecido nos eventos de dança, começou a dançar na década de 1980, na cidade de Goiânia. Atualmente, segue participando dos eventos do *Movimento Flashback* e integra a União Goiana de Dança – UGD.

dança e quem assiste. A possibilidade de dançar junto — entre grupos organizados e pessoas não vinculadas a grupos — dissolve fronteiras rígidas entre protagonismo e participação, criando um funcionamento que valoriza a experiência compartilhada. Essa característica diferencia esses bailes de outros eventos mais orientados à apresentação de grupos de dança (o que não será abordado nesta pesquisa) e evidencia uma ética da participação que estrutura os modos de pertencer naquele território.

A leitura do baile como forma, tal como propõe Valvassori (2018), pode ser aprofundada ao compreendê-lo não apenas como lugar de sociabilidade, mas como um dispositivo produtor de sentidos, no qual diferentes camadas de experiência — memória, corpo, território e temporalidade — se articulam simultaneamente. Nos bailes do *Movimento Flashback*, essa produção de sentidos não se dá de maneira abstrata, mas é continuamente fabricada nas relações entre as pessoas, nos gestos reiterados, nos encontros recorrentes e nas escolhas estéticas que conformam o ambiente festivo.

A compreensão dos bailes como forma produtora de sentidos pode ser aprofundada ao reconhecê-los como territórios simbólicos em disputa, nos quais se articulam reconhecimento social, visibilidade e legitimação cultural. Nos bailes do *Movimento Flashback*, produzir sentido não é apenas atribuir significado às músicas ou aos modos de dançar, mas disputar narrativas sobre quem pode ocupar o espaço público, quais corpos são autorizados a aparecer e quais memórias merecem ser preservadas. Assim, o baile funciona como território de pertencimento, no qual as periferias afirmam sua presença na cidade e reconfiguram, ainda que temporariamente, as hierarquias que costumam ordenar o urbano.

Diferentemente de ambientes institucionais, nos quais o sentido costuma ser mediado prioritariamente pela palavra ou pelo discurso formal, nos bailes ele emerge da experiência compartilhada: das musicalidades que convocam o corpo, do gesto reconhecido no outro, do olhar que legitima a presença. Dançar junto não é apenas um ato estético, mas um modo de produzir uma forma social, no qual os corpos comunicam pertencimentos, histórias e identificações que dificilmente encontrariam tradução em linguagens normativas.

A recorrência quinzenal dos bailes também aprofunda sua potência como produtores de sentido ao instaurar uma temporalidade singular, distinta do tempo acelerado e produtivista da cidade. Esse tempo do baile — marcado pela duração, pela repetição e pela expectativa do reencontro — permite que os sentidos se acumulem, se sedimentem e se transformem ao longo do tempo. Não se trata de eventos isolados, mas de um fluxo contínuo de experiências que constrói familiaridade, confiança e reconhecimento entre as pessoas. É

nessa regularidade que o baile se consolida como referência política, cultural e simbólica no território.

Ao aprofundar as reflexões sobre os bailes do *Movimento Flashback*, torna-se evidente que eles produzem sentidos que extrapolam o próprio evento e reverberam na forma como as pessoas se percebem na cidade. O baile não termina quando a música acaba; ele se prolonga nas memórias ativadas, nos vínculos reforçados e nas identidades reafirmadas. Ao funcionar como lugar de encontro, memória e celebração, os bailes contribuem para a construção de uma autoestima coletiva e para a afirmação das periferias como lugares legítimos de produção cultural, política e simbólica. É nesse prolongamento — entre o vivido, o lembrado e o esperado — que sua força enquanto forma social se aprofunda.

Os sentidos produzidos nesses territórios ganham materialidade nas práticas dançantes que se repetem, se transformam e se reconhecem mutuamente, bem como nas formas como essas práticas são nomeadas pelas próprias pessoas que delas participam. Assim, avançar para a análise das práticas dançantes e de suas nomenclaturas torna-se fundamental para compreender como o baile produz inteligibilidades próprias sobre o dançar, o pertencer e o compartilhar.

### 1.2.1 Práticas dançantes e suas nomenclaturas nos bailes do *Movimento Flashback*

Figura 7: Flyer de divulgação - Movimento Flashback



Fonte: acervo digital do *Movimento* (2022).

No *flyer* acima, apesar de pouco legível, é possível perceber as logomarcas que identificam os grupos de dança que geralmente participam dos bailes. No que tange à participação desses grupos, conforme a narrativa de Ana Maria, o *Movimento* em sua totalidade abarca diferentes fazedores/as e dançarinos/as de estéticas como os *passinhos*, o *funk*, o *break*, *smurf dance*, dentre outros nomes que aparecem nas entrevistas. Ainda em conversa com Vitão, ele menciona que, nos primeiros anos do *Movimento Flashback*, quando o espaço da Feira Coberta era um local de encontro entre grupos para treinos e ensaios, era mais comum a participação de pessoas dançarinas vinculadas às rodas de *break*.

No tempo presente, essa participação de grupos ligados às demais estéticas de danças, que não sejam os *passinhos* e o *funk*, ao menos nos bailes que acontecem regularmente aos domingos, é bastante reduzida, se concentrando, especificamente, em eventos pontuais, com agendas e características próprias, que também integram o *Movimento*, como, por exemplo, o evento nomeado como “Cidade Flashback”, direcionado para apresentações e encontros

ressaltando o protagonismo dos grupos e suas práticas culturais. No entanto, o recorte feito nessa pesquisa se direciona aos bailes quinzenais e onde interessa, particularmente, as experiências vividas pelas pessoas frequentadoras e pelos grupos de *passinhos*. Portanto, as outras estéticas de danças mencionadas não serão abordadas na presente pesquisa.

Interessante pensar como a questão das nomenclaturas envolve processos de mediação, incorporação e adaptação de traços estéticos que vão se diferenciando conforme essas danças passam a ser veiculadas, transmitidas e reelaboradas a partir do contato entre o que se pratica de forma festiva e o que, ao longo do tempo, vai sendo conformado hegemonicamente em técnicas e estéticas com características que passam a ser especializadas e modificadas conforme os distintos contextos, perpassando, por exemplo, pela inserção dessas danças em festivais competitivos, bem como, pela necessidade de diferenciação dos grupos em prol de reconhecimentos, protagonismos e circulação em outros ambientes de inserção e divulgação de suas práticas (Guarato, 2020 e, 2021)<sup>67</sup>.

Esse processo vai sendo assimilado a partir de desdobramentos e reconfigurações de modos de dançar que surgiam no contexto das festas e, aqui, podemos citar a nomenclatura dos *passinhos* como uma denominação brasileira para práticas de matrizes afrorreferenciadas nas diásporas estadunidenses, mas que não possuíam um conjunto de técnicas e estéticas que pudessem ser nomeadas especificamente.

O nome *smurf dance*, por exemplo, é um outro termo utilizado entre as pessoas de grupos de dança, que em meados da década de 1980, passaram a incorporar esse estilo, que possivelmente pode ter sido disseminado, como aponta Emerson Camargo (2013), “principalmente devido à divulgação de uma releitura do *Original Funk*, difundido em concursos de dança em programas de TV, como *Viva à noite*,<sup>68</sup> exibido no SBT<sup>69</sup> e quando a mesma era conhecida somente como *Funk*” (Camargo, 2013, p.132)<sup>70</sup> e que, em outros lugares, como, por exemplo, na cidade do Rio de Janeiro eles chamam de *new jack* e em

---

<sup>67</sup> A esse respeito as contribuições do já citados textos de Rafael Guarato (2020, 2021) em torno das tensões e disputas entre os termos danças de rua x danças urbanas nos permitem complexificar relações, escolhas, usos, bem como as marcas da colonialidade que perpassam a configuração dos conceitos.

<sup>68</sup> Neste vídeo é possível visualizar a participação de grupos de dança em um concurso de Funk exibido no programa *Viva à noite* exibido pelo SBT no ano de 1984: <https://www.youtube.com/watch?v=pkbhwXOxHAW>.

<sup>69</sup> Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) é uma rede de televisão comercial aberta brasileira fundada em 19 de agosto de 1981 por Silvio Santos.

<sup>70</sup> Ver: CAMARGO, Emerson. **A dança de relações e experimentação**. Curitiba: Íthala, 2013.

Uberlândia de *batida kool* (Guarato, 2007)<sup>71</sup> em referência às danças que os praticantes do tempo presente denominam como sendo a geração *old school* e que as gerações atuais chamam de *hip hop dance*.

Enfim, podemos partir do pressuposto de que essas danças são resultado de expressões de cunho popular que anseiam levar a terceiros, ao compartilhar sua cultura com outros povos, suas questões ligadas aos problemas sociais ou simplesmente exemplificando seus modos de vida, porém, devido à exposição que alguns veículos midiáticos promovem, algumas dessas danças acabam se tornando danças urbanas “oficiais” (Camargo, 2013, p.123).

Em diálogo com o pesquisador brasileiro Emerson Camargo (2013), destaca-se, então, que esses diferentes termos serviram e foram utilizados de acordo com os contextos e características específicas nos modos de dançar de grupos, influenciados, em larga medida, pela projeção, visibilidade e reconhecimento.

Em conexão com a pesquisadora francesa Roberta Shapiro (2019), no artigo intitulado *Do smurf ao ballet: a invenção da dança hip hop*, guardadas as características específicas do contexto francês que ela analisa e algumas discordâncias com aspectos que ela aponta, podemos compreender que “estas mudanças conceptuais mudam a nossa atenção para o papel das instituições como a imprensa, a televisão, e um grande equipamento cultural da difusão e estabilização de vocabulários” (Shapiro, 2019, p.18).<sup>72</sup> Além disso, podemos inferir que essas mudanças de nomenclaturas são perpassadas por disputas e tensões relacionadas aos usos que se faz dos elementos compartilhados no seio das culturas periféricas.

O pesquisador brasileiro, Henrique Bianchini (2016) em uma palestra relacionada à cultura *hip hop*, discute o surgimento do nome *hip hop dance*, que vai se conformando hegemonicamente e por influências midiáticas, a partir de práticas dançantes já existentes nos ambientes de festas e que eram de diferentes formas nomeadas pelas pessoas participantes dos contextos locais. O nome, de origem estadunidense, surge da associação midiática com o nome do gênero musical *hip hop*. “A cultura *hip hop* deu origem ao gênero musical, que passou a ser chamado de *hip hop music* e que, por sua vez, deu origem ao termo

---

<sup>71</sup> Ver: GUARATO, Rafael. "A gente dança do nosso jeito": dança de rua em Uberlândia - 1970/2007. Monografia de Graduação. Universidade Federal de Uberlândia, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19351>

<sup>72</sup> Ver: SHAPIRO, Roberta. Do smurf ao ballet. A invenção da dança hip hop. Tradução de Paula Guerra. In: **Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura**. V.2, n. 1, 2019, pp.12-29. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/6145>. Acesso em: 05 de dez. de 2024.

*hip hop dance*” (Bianchini, 2016, s.p, grifo nosso)<sup>73</sup>. Ainda segundo Bianchini, o nome passou a ser utilizado por volta do final da década de 1980:

Muito do que era executado nas festas não contava apenas com o vocabulário bastante apoiado nas danças sociais<sup>74</sup> desenvolvidas sob a música *hip hop*, mas, também, com incontáveis referências das linguagens dessas outras danças (*Breaking, Popping, Locking*), de passos a técnicas sistemáticas (Bianchini, 2016, s.p, grifo nosso).

A partir das reflexões de Henrique Bianchini (2016), é possível ampliar a compreensão de como as nomeações das práticas dançantes não são processos neutros, mas atravessados por disputas simbólicas, midiáticas e geopolíticas. Ao situar o surgimento do termo *hip hop dance* como resultado de uma associação posterior entre práticas corporais já existentes e o gênero musical *hip hop*, o autor evidencia que aquilo que hoje aparece como um “estilo” unificado, resulta, na verdade, de um processo de recorte e hegemonização de experiências múltiplas e localizadas.

Então, conforme aponta Bianchini, o nome *hip hop dance* surge da junção e reconfiguração de elementos atravessados por questões midiáticas e de reapropriações culturais. Essa reflexão permite tensionar os modos como as categorias conceituais circulam e se cristalizam, sobretudo quando atravessam fronteiras geográficas e culturais. O nome *hip hop dance*, de origem estadunidense, ao se difundir globalmente, passa a operar como um selo de legitimidade, muitas vezes apagando as nomeações locais, as histórias específicas e os modos singulares de fazer dança em diferentes territórios. Trata-se, portanto, de um processo de reapropriação cultural que, ao mesmo tempo em que amplia a circulação dessas práticas, também pode homogeneizar e simplificar suas complexidades.

Nesse sentido, pensar o surgimento de termos como construção histórica e midiática permite deslocar a centralidade das categorias fixas e recolocar o foco nas experiências corporais, nas festas e nos territórios onde essas danças se produzem e se transformam

<sup>73</sup> Para um maior aprofundamento dessas discussões, ver: BIANCHINI, Henrique. **O nome “hip hop dance”**. Documentário eletrônico. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yhUvqpKE\\_DQ](https://www.youtube.com/watch?v=yhUvqpKE_DQ).

<sup>74</sup> Na perspectiva apontada por Henrique Bianchini: “as danças sociais (...) seriam passos, pequenas células coreográficas normalmente estruturadas em um, dois ou quatro tempos ou pulsos musicais, certamente pelo fato específico da estrutura da musicalidade *funk*, uma vez que grande parte dessas danças têm relações com tal gênero musical (...) A partir desse conceito, a ideia de danças sociais pode ser pensada como estruturas coreográficas que geralmente são executadas de forma cíclica, de forma espelhada e de curta duração. São células coreográficas reconhecidas e executadas em sociedade (...) as danças sociais têm sua importância por serem geradas no interior das culturas, em ambientes festivos e guardarem características inerentes e próprias aos grupos sociais onde são geradas. Elas se tornam, então, um canal, uma forma de acessar elementos inerentes ao contexto de cada uma dessas danças” (Bianchini, 2016, s.p).

cotidianamente. Tal deslocamento é fundamental para compreender os saberes-fazeres como práticas em fluxo, atravessadas por disputas de sentido, por traduções culturais e por reinvenções contínuas a partir das periferias.

Ao observar a circulação e a transformação das nomenclaturas associadas às danças nos territórios dos bailes de *passinhos*, torna-se evidente que nomear é também exercer poder sobre a memória e sobre a legibilidade dessas práticas. Os termos que se estabilizam — seja *smurf dance*, *new jack* ou mesmo *funk* — não emergem apenas como descrições neutras, mas como efeitos de disputas por reconhecimento, circulação e legitimidade. Assim, os nomes passam a operar como dispositivos de enquadramento que selecionam o que pode ser visto, ensinado e valorizado, ao mesmo tempo em que deixam à margem outras experiências que seguem existindo de forma difusa, cotidiana e relacional.

As pessoas dançantes nem sempre se orientam pelas taxonomias consagradas, mas por critérios geracionais, territoriais e de construção de pertencimentos. O que organiza a experiência não é somente a adesão a uma nomenclatura, mas o reconhecimento mútuo no ato de dançar junto, de compartilhar referências e de atualizar gestos que circulam entre festas, encontros e memórias corporais.

Essa distância entre nome e prática também evidencia o caráter processual das danças de matriz afrodiaspórica, cujos modos de transmissão historicamente se dão por observação, convivência e experimentação, e não pela codificação técnica formal. Quando essas danças passam a ser absorvidas por circuitos midiáticos, institucionais ou competitivos, ocorre uma inflexão importante: aquilo que era fluido tende a ser estabilizado; o que era relacional passa a ser classificado; o que era múltiplo é recortado como formas específicas de execução. Tal movimento cria camadas de sentido que coexistem, muitas vezes em tensão.

No contexto do *Movimento Flashback*, essas camadas se sobrepõem sem se anular. Os *passinhos*, enquanto denominação local, não reivindicam pureza nem correspondência direta com categorias globais. Pelo contrário, afirmam-se como marca de um fazer situado, que reconhece suas influências, mas não se submete integralmente a elas. Trata-se de uma nomeação que nasce da prática e retorna a ela, funcionando mais como gesto de pertencimento do que como tentativa de inscrição em um campo dominante de estilos reconhecidos.

Por fim, ao reconhecer que as danças investigadas não cabem plenamente nas categorias estabilizadas, a pesquisa desloca o foco da pergunta “que dança é essa?” para “como essa dança se faz, circula e se transforma?”. Esse deslocamento é central para

compreender os *passinhos* como práticas em fluxo, atravessadas por mediações históricas, midiáticas e geopolíticas, mas continuamente reinventadas nos encontros cotidianos. Assim, mais do que definir estilos, importa acompanhar as mediações (Martín-Barbero, 2001) que os corpos produzem nos territórios dos bailes, reafirmando que é na experiência compartilhada — e não somente no nome — que essas danças se constituem.

Ao observar as práticas dançantes e as nomenclaturas acionadas nos bailes, evidencia-se que elas não emergem de forma isolada, mas estão profundamente articuladas aos repertórios musicais que atravessam esses encontros. Os modos de dançar, os *passinhos* e as referências corporais acionadas remetem a um conjunto de musicalidades historicamente vinculadas aos bailes *black*. Desse modo, torna-se necessário aprofundar a discussão sobre esses bailes, situando o *flashback* como um campo de atualização de memórias sonoras e corporais que atravessam diferentes tempos e contextos.

### 1.2.2 Musicalidade *black*, bailes *black* e *flashback*

Os bailes *black* e, posteriormente, *flashback*, em diferentes localidades do Brasil, surgem como reunião entre pessoas amigas para dançar músicas características e provenientes das culturas afro-estadunidenses, inicialmente em ritmos como *funk* e *soul*, que conquistaram espaço nas mídias brasileiras entre as décadas de 1970 e 1980, conhecidos em muitos lugares como musicalidade *black*.<sup>75</sup>

A cidade do Rio de Janeiro, dentre outras, foi marcada por uma intensa cena musical que foi se constituindo por meio dessas musicalidades. Conhecido como *Movimento Black Rio*, os inúmeros bailes *black* e suas equipes de som se espalhavam pelos bairros operários da Zona Norte, Oeste, Baixada Fluminense, Niterói e Grande Rio. André Diniz em seu livro intitulado *Black Rio nos anos 70: a grande África soul*, publicado no ano de 2022, revela com detalhes como esse fenômeno repercutiu amplamente em âmbito nacional. Além disso, Diniz ressalta o *Movimento Black Rio* como parte de um circuito panafricanista transnacional experimentado em diferentes partes do mundo (Diniz, 2022)<sup>76</sup>:

O *Movimento Black Rio* surge em um dos períodos políticos mais repressivos da nossa história. A ditadura civil-empresarial-militar implantada em 1964 vivia um momento de recrudescimento de suas ações, com prisões, torturas e mortes de seus

<sup>75</sup> Sobre contextos culturais em que essas musicalidades ganharam espaço em diferentes cidades brasileiras, sugere-se, dentre outras obras:

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

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.

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo: Labortexto, 2004.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa**. Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

RIBEIRO, Rita A. C. **Identidade e Resistência no Urbano**: o quarteirão do soul em Belo Horizonte. Belo Horizonte, UFMG, 2008. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais.

CÔRTEZ, Dennis Novaes Saldanha. **Funk no Distrito Federal**: notas sobre música e pertencimentos. Monografia de Graduação em Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/6836/1/2013\\_DennisNovaesSaldanhaCortes.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/6836/1/2013_DennisNovaesSaldanhaCortes.pdf)

MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. **Hibridações locais e processos identitários**: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/f83e229e-f90b-4ce5-93a1-710222269468/full>

VALVASSORI, Igor Santos. **Som de Valente**: bailes negros em São Paulo. Dissertação de mestrado. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Vilela, Bruna Corrêa. **BH É QUEM?** Caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco- Recife, 2023. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/57155/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O\\_Bruna\\_Corr%C3%AAa\\_Vilela.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/57155/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O_Bruna_Corr%C3%AAa_Vilela.pdf)

<sup>76</sup> Para um maior aprofundamento deste debate, ver: DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70: a grande África soul**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

opositores (...) se os calabouços militares sangravam, uma parcela da população também sentia os efeitos do chamado Milagre Econômico, momento em que o país conhecia um crescimento econômico de cerca de 10,2%, de 1967 a 1973, denominado pela propaganda oficial como “Milagre Brasileiro”. A prosperidade atingia alguns poucos, é verdade, enquanto a desigualdade se aprofundava no campo e nas cidades. Paralelamente, o governo patrocinava campanhas nacionalistas como “Ninguém segura este país”, ou “Brasil, ame-o ou deixe-o”, com a intenção de reafirmar para a população a confiança no país e, mais especificamente, no regime da ditadura civil-empresarial-militar. Nesse contexto, a indústria fonográfica fomentou a produção e o consumo de discos e incitou o surgimento de um novo público consumidor, sobretudo jovens nos principais centros urbanos do país, em acelerado processo de crescimento populacional e econômico (Diniz, 2022, p.42, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que o Estado aprofundava práticas sistemáticas de repressão, censura e violência contra seus opositores, promovia um discurso de prosperidade econômica e modernização que se materializava, entre outros aspectos, no estímulo ao consumo cultural. O chamado “Milagre Econômico”, amplamente difundido pela propaganda oficial, criou condições para a expansão de mercados voltados às classes urbanas, ainda que de forma profundamente desigual. Nesse cenário, a indústria fonográfica se beneficiou do crescimento econômico concentrado e do incentivo estatal ao consumo, fomentando a produção e a circulação de discos e constituindo novos públicos jovens nos grandes centros urbanos. Essa dinâmica revela uma tensão estrutural: enquanto os calabouços da ditadura operavam pela supressão de direitos e liberdades, a circulação de bens culturais, como os discos, era estimulada como parte de um projeto de modernização conservadora, que buscava produzir uma imagem de normalidade, progresso e coesão nacional. É justamente nessa fissura — entre repressão política e expansão do consumo cultural — que movimentos como o *Black Rio* encontram brechas para se constituírem, articulando práticas culturais negras que, mesmo atravessadas pela lógica do mercado, produziam sentidos, sociabilidades e formas de resistência simbólica em um contexto autoritário.

Essas novas práticas de consumo possibilitaram a emergência de diferentes táticas e lutas em torno das questões sociais, atravessadas por processos de conscientização, sobretudo da população negra inserida nesse consumo. É nesse contexto que os bailes do *Movimento Black Rio* passam a emoldurar uma cena local que reverberaria em âmbito nacional, com base em rituais simbólicos e práticas de consumo diferenciadas, sendo as influências de lideranças negras estadunidenses o cerne das relações de consumo e mediações através de artistas que transitaram, inicialmente, entre as musicalidades do *soul* e do *funk estadunidense*. Os agitados anos de 1970 são o pontapé para que as identidades

negras fossem sendo negociadas e produzidas a partir das releituras da música negra estadunidense.

É possível aproximar esse contexto do que culturalmente se disseminou em diferentes locais do país, no contexto de danceterias, a partir da reunião de grupos de pessoas que se encontravam para ouvir e dançar os *passinhos* arrastados do *funk e soul* (Guarato, 2008)<sup>77</sup>. Além disso, no tempo presente e, mais próximas do contexto em que nos inserimos, em cidades como Goiânia e Brasília encontra-se, também, eventos *flashback* onde se propõem a compartilhar esses modos dançantes que se conectam a tais contextos.

Sobre esses tipos de reuniões sociais embaladas pela musicalidade *black* e por um jeito característico de promover encontros através da música e da dança, encontramos, mais recentemente, outras afinidades com bailes surgidos na cidade do Rio de Janeiro, conhecidos como *Bailes charme*<sup>78</sup>. Imbuídos do desejo em compartilhar sonoridades e modos de dançar provenientes das culturas negras, os *Bailes Charme* são criados por grupos sociais advindos das periferias que têm na intersecção sonora e corporal seu lugar de identificação e reconhecimento coletivo. Como aponta Hugo Oliveira (2017):

[...] os Passinhos ficaram famosos no Rio nos bailes Black e bailes Charme 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

<sup>77</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>78</sup> Sobre o contexto específico dos Bailes Charme, sugere-se ver, também:

CANAL DO LATUF. **Entrevista com Corello DJ**. 13 set. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z1Rp7Xb14qw>.

EU AMO BAILE CHARME. **Encontro de gerações da dança**. (Video Oficial 2014). 28 fev. 2014.

Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cIaAauMbZEs&list=RDpuf\\_Qfomte0&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=cIaAauMbZEs&list=RDpuf_Qfomte0&index=4) (parte 1)

<https://www.youtube.com/watch?v=BKgBvDIDCww> (parte 2)

[https://www.youtube.com/watch?v=45LfEbGDoCo&list=RDpuf\\_Qfomte0&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=45LfEbGDoCo&list=RDpuf_Qfomte0&index=2) (parte 3).

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.

RAMÃO, Thyse Eugênio. **Baile Charme: um estudo de observação sociocultural de festas urbanas e étnico-raciais**. Monografia de graduação. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/213755>

MIRANDA, Marcela Regina de. **Viaduto Madureira: uma análise sobre o Baile Charme carioca**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

se veem retratados ou representados em lugares de destaque social (Oliveira, H. 2017, p.65-66).

Em diálogo com o pesquisador, destaca-se que essa organização estética dos bailes foi se tornando, cada vez mais, um veículo para ressignificar, na prática, sentimentos de identificação, pertencimento e afirmação do orgulho negro. Os corpos dançantes vão se transformando e se colocando em experiências celebrativas, mas também como lócus de valorização das diferenças marcadas pela questão racial e trazida à tona através de ideias libertárias que pululavam entre a juventude em todas as partes do mundo onde as culturas africanas se entranharam (Oliveira, H. 2017).

Percebe-se que esses bailes têm características similares em países como Angola, Estados Unidos e aqui no Brasil:

É o resultado de uma diáspora ocorrida há séculos, espalhada por negros escravizados que carregavam seus conhecimentos e riquezas (...) O corpo torna-se, assim, o lugar de memória, de fluxos de saberes-fazer, práticas entre gerações e, também, lugar de resistência e difusão das culturas negras (Oliveira, H. 2022, p.85).

Conforme aponta Hugo Oliveira (2022), os corpos vão se afirmando politicamente como lugares de resistência. Certamente, os traços característicos dos bailes onde as culturas negras são protagonistas vão se diferenciando de acordo com os contextos locais em que estão inseridos. No que tange à relação direta com os movimentos de afirmação do orgulho negro, os bailes vão ganhando contornos específicos em consonância com particularidades históricas, políticas, sociais e culturais de cada país e, no contexto brasileiro, diferenciando-se também nas distintas cidades.

Além dos bailes e movimentações que emergiram no Rio de Janeiro, é importante destacar que, em São Paulo, outras experiências se constituíram como fundamentais na conformação de uma estética e de uma política de presença negra nos territórios festivos. Entre elas, os bailes da *Chic Show* ocupam lugar central na história da *black music* brasileira. Criada no início dos anos 1970 por Luiz Alberto da Silva, o Luizão, a *Chic Show* transformou-se em um dos maiores e mais influentes movimentos culturais das periferias paulistanas, articulando musicalidades, moda, sociabilidades, performances e processos de afirmação identitária (Nunes, 2014)<sup>79</sup>. Seus bailes realizados no Palmeiras, no Clube da Cidade, na Vila Maria e posteriormente no Ginásio do Ibirapuera atraíam milhares de

---

<sup>79</sup> NUNES, Mônica. *Chic Show e a construção dos bailes black em São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014.

peessoas, sobretudo jovens negros das zonas Sul e Leste, que ali encontravam um lugar de lazer, de pertencimento e de produção de estéticas corporais e gestuais próprias.

A *Chic Show* também se consolidou como um dos importantes eixos de mediação cultural entre o Brasil e os Estados Unidos, trazendo artistas brasileiros e internacionais, e estabelecendo um circuito de circulação musical que escapava aos controles das grandes emissoras de rádio e televisão da época (Vianna, 1988; Gomes, 2018)<sup>80</sup>. Essa mediação contribuiu diretamente para a propagação do *soul* e do *funk* no Brasil e influenciou profundamente não apenas os repertórios utilizados pelos DJ's dos bailes paulistas, mas também as vestimentas, o gestual, os modos de ocupar o espaço e as experimentações corporais que compunham o imaginário estético das juventudes negras urbanas.

Outros territórios brasileiros também tiveram cenas expressivas de *bailes black*, compondo um mosaico cultural que desafia a ideia de que esse tipo de movimento teria se concentrado exclusivamente no eixo Rio–São Paulo. Em Belo Horizonte, por exemplo, os bailes organizados pela equipe Zimbábue constituíram, a partir dos anos 1970, um dos mais expressivos movimentos de afirmação estética negra no estado, articulando repertórios de *soul*, *funk* e, posteriormente, *hip hop*, e criando sociabilidades profundamente marcadas pela periferia urbana e pelas juventudes negras (Dayrell, 2002; Silva, 2011)<sup>81</sup>. Esses bailes, assim como ocorre nos territórios desta pesquisa, operavam como lugares de circulação de gestualidades, códigos corporais e modos de dançar baseados na observação, na repetição e na coletividade.

Experiências semelhantes podem ser encontradas também em Salvador, onde bailes sediados em clubes como o Fantoques da Euterpe, o Clube Espanhol e diversos locais da Liberdade configuraram um circuito consistente de *black music* desde os anos 1970. Pesquisas como as de Edvaldo Pereira (2013)<sup>82</sup> e Giovanna Pires (2018)<sup>83</sup> demonstram que tais bailes funcionaram como lugares de afirmação identitária negra, mediando influências do *soul* e do *funk estadunidense* com repertórios locais, e produzindo modos de dançar e conviver baseados em alianças, pertencimento e construções comunitárias. Assim como no

---

<sup>80</sup> GOMES, Júlio César. **Soul Paulista: música negra, performance e bailes periféricos**. São Paulo: USP, 2018.

<sup>81</sup> DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude negra de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SILVA, Maria Aparecida da. **Juventude negra, bailes e identidades culturais em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

<sup>82</sup> PEREIRA, Edvaldo. **Cultura negra, juventudes e música na Bahia: experiências dos bailes black**. Salvador: UFBA, 2013.

<sup>83</sup> PIRES, Giovanna. **Cenas de música black em Salvador: identidades, juventudes e tecnologias sonoras**. Salvador: UFBA, 2018.

caso do *Movimento Flashback*, esses circuitos evidenciam que as periferias criam suas próprias tecnologias de sociabilidade, de transmissão de saberes e de elaboração política.

No Recife, bailes realizados em bairros como Encruzilhada, Santo Amaro e Coelhos, já nos anos 1970, articulavam um repertório de *soul* e *funk* que dialogava com dinâmicas locais de resistência, racialização e juventudes periféricas (Melo, 2020; Souza, 2017)<sup>84</sup>. Nessas festas, a força estética da música negra estadunidense era ressignificada por meio de gestualidades híbridas, códigos corporais e pedagogias próprias — elementos que ecoam diretamente nos *passinhos* e nos modos dançantes que analiso nesta tese.

Da mesma forma, pesquisas realizadas sobre os bailes de Porto Alegre (Machado, 2016)<sup>85</sup> e Curitiba (Santos, 2019)<sup>86</sup> apontam a existência de equipes de som, festas de *soul* e *funk* e práticas dançantes muito próximas às que emergiram nas periferias fluminense e paulista. Em ambas as cidades, a coletividade aparece como operador central, assim como a busca por reconhecimento entre pares e a criação de repertórios próprios, mesclando referências transnacionais e materialidades cotidianas. O Rio Grande do Sul, especialmente no bairro Restinga, produziu um estilo corporal peculiar, com forte ênfase no *funk melody* (um subgênero do *funk*) e nas coreografias coletivas. Já Curitiba consolidou uma cultura de bailes com equipes como *Black Music Power* e Som Nobre.

No caso de Aparecida de Goiânia, a aproximação com a cena dos bailes também se deu por meio de circuitos específicos de circulação cultural, nos quais a chegada de discos, LPs e fitas VHS desempenhou papel fundamental. Esses suportes não apenas possibilitaram o acesso às musicalidades afro-estadunidenses, mas também às suas visualidades, permitindo que gestos, estilos e modos de dançar fossem observados, apropriados e reelaborados localmente. As capas de discos, os programas televisivos gravados e as imagens em movimento presentes nas fitas VHS funcionaram como dispositivos de mediação, através dos quais referências globais foram incorporadas às experiências situadas das periferias.

Apesar de, de forma genérica, podermos nos referir como *flashback* a qualquer música mais antiga, em geral o termo é mais usado para se referir às músicas dançantes dos

---

<sup>84</sup> MELO, João Jorge de. **Black Music no Recife dos anos 70: histórias, cenas e memórias**. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2020.

SOUZA, Tiago. **Cultura funk e juventudes pernambucanas: territórios, música e identidades**. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2017.

<sup>85</sup> MACHADO, Ana Carolina. **Juventude negra e bailes black em Porto Alegre: sociabilidades, música e afirmação racial**. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

<sup>86</sup> SANTOS, João Vitor. **Black Music em Curitiba: cenas, sociabilidades e periferias**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2019.

anos 1970 e 1980, e muitas vezes também dos anos 1990. Especificamente no contexto do *Movimento Flashback* na cidade de Aparecida de Goiânia, há uma grande mistura de musicalidades que transitam entre o *funk das antigas*, como são chamadas as músicas provenientes do *funk estadunidense*, a *disco music*, bem como, músicas brasileiras de artistas como *Tim Maia*,<sup>87</sup> *Tony Tornado*,<sup>88</sup> *Sandra de Sá*,<sup>89</sup> dentre outros/as que se inspiravam nos ritmos do *funk* e *soul*.

Esse modo de entender o conjunto de práticas que reverberam nos diferentes contextos a partir das formações transnacionais negras nos leva a compreender as sutilezas, particularidades e singularidades com as quais lidamos ao contextualizar práticas culturais e, portanto, modos de vida constituídos por meio delas. Podemos compreender esses movimentos entre culturas a partir de ligações, ampliações, mas também por seus contornos e especificidades contextuais. Conforme a pesquisadora brasileira Luciana Xavier de Oliveira (2018):

Os bailes, aqui, são compreendidos como territórios, espaços significativos que abarcavam em si a manifestação das identidades, que demarcavam um lugar a partir da diferença. E, tal qual as identidades, o território da cena *black* apresentava um caráter móvel, fluido e nômade, ligado a um conjunto estético relacionado a uma cultura negra midiaticizada, que já não necessariamente passaria por uma africanidade, mas cujas vivências globalizadas demarcavam um novo processo de recriação cultural coletiva, que possibilitaria novos posicionamentos na sociedade e políticas culturais alternativas. E, portanto, novas negritudes (Oliveira, L. X, 2018, p.22, grifo da autora).

Em diálogo com a autora, compreende-se que a vinculação dos bailes aos elementos culturais afro-estadunidenses é evidente, chegando mesmo a ditar moda e definir o público que era atingido. Como não podia ser diferente, também os contornos políticos dessas mudanças influenciariam para intensificar ou abrandar a formação de diferentes gerações, que passam a se organizar conscientemente em torno das questões raciais. Aí se efetivam mecanismos de inclusão e exclusão, fundando a celebração, seja dos vínculos sociais que unem as pessoas através do consumo de músicas estrangeiras entrecruzado pelos fatores de luta e reconhecimento, seja de suas diferenças. Em outras palavras, o baile se configura como o lugar onde a adesão (ou não) ao movimento se concretiza (Fornaciari, 2011).<sup>90</sup>

<sup>87</sup> Ouça “Tim Maia”: <https://www.youtube.com/watch?v=1u8j0EveN6A>.

<sup>88</sup> Ouça “Tony Tornado”: [https://www.youtube.com/watch?v=opG2Jli\\_A5Y&list=RDopG2Jli\\_A5Y&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=opG2Jli_A5Y&list=RDopG2Jli_A5Y&start_radio=1).

<sup>89</sup> Ouça “Sandra de Sá”: <https://www.youtube.com/watch?v=K89pRknKJGE>

<sup>90</sup> Ver: FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação à invenção - por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte: Edição da autora, 2011.

A partir dessas reflexões, é possível compreender que os bailes *black* e, posteriormente, os eventos *flashback*, extrapolam a dimensão do entretenimento para se configurarem como dispositivos culturais complexos, nos quais música, dança, estética e sociabilidade operam de forma indissociável. Eles produzem modos específicos de estar junto, de ocupar a cidade e de elaborar leituras críticas sobre a realidade social, ainda que nem sempre de forma explícita ou verbalizada. O baile, nesse sentido, constitui-se como um campo de elaboração política, no qual a experiência corporal e sonora antecede, acompanha ou mesmo substitui discursos formais, operando como uma pedagogia do corpo e da coletividade.

No contexto dos eventos *flashback*, a relação com o passado não se dá como mera nostalgia ou repetição de repertórios musicais. Trata-se, antes, de um gesto ativo de reatualização de memórias que são constantemente reorganizadas a partir do presente. As músicas, os modos de dançar e os códigos estéticos acionam temporalidades sobrepostas, em que diferentes gerações se encontram e negociam sentidos sobre pertencimento, identidade e continuidade cultural. Assim, o passado é mobilizado como recurso simbólico para sustentar vínculos sociais, reafirmar trajetórias individuais e coletivas e produzir reconhecimento mútuo entre os corpos que ocupam esses territórios festivos.

Ao reconhecer a centralidade da musicalidade afro-estadunidense e dos bailes *black* na constituição do *Movimento Flashback*, torna-se imprescindível interrogar os caminhos pelos quais essas referências chegaram às periferias brasileiras. As musicalidades que embalam os bailes são atravessadas por fluxos midiáticos, relações de poder e processos históricos marcados pela imperialidade cultural. Nesse sentido, a análise das mediações midiáticas permite compreender como sons, imagens e estilos foram apropriados, ressignificados e incorporados de maneira peculiar nos territórios investigados.

### 1.2.3 Mediações midiáticas, imperialidade e apropriação cultural

Halifu Osumare, estudiosa de culturas negras nos Estados Unidos, em seu artigo intitulado *Global Breakdancing and the Intercultural Body*, publicado no ano de 2002 na *Dance Research Journal*,<sup>91</sup> problematiza e explora os meandros das dimensões apropriativas culturais resultantes da trajetória global da cultura *hip hop*, especificamente em um estudo recortado para a região do Havaí, mas de onde se pode compreender muitas das tensões e nuances para pensarmos questões relacionadas às diásporas e a transnacionalização de elementos culturais que globalmente se conectam entre muitas localidades do globo.

Uma das perguntas feitas pela pesquisadora nos incita a pensar: como a mistura de referenciamento cultural consciente e inconsciente flexiona a maneira como entendemos essas expressões em relação à noção de apropriação? E tal questão perpassa dimensões como gosto pela música, influência da mídia e do mercado, identidade cultural e social, questões de raça, gênero e classe.

Em conexão com Osumare (2002), podemos pensar que as práticas sociais corporais, desde as culturas das periferias, são performativizadas a partir de ações e modos de ser profundamente impactados pelos contextos midiáticos, pelas imagens corporais que definem as tendências da mídia televisiva, bem como pelo consumo de filmes, videoclipes, dentre outros formatos de mídias que chegam às populações nos diferentes países do globo. E aqui destacamos a noção de corpo intercultural, utilizada pela autora, para refletirmos sobre esse resultado que irrompe performativamente<sup>92</sup> nas linguagens corporais:

(...) nos gestos corporais cotidianos extraídos do *habitus* e do campo, tornando-se identidade social corporificada, formando a performatividade, muitas vezes inconsciente, da prática social. Quando esses hábitos corporificados são situados no ato da dança (...) o duplo processo de performance e performatividade se funde. (Osumare, 2002, p.39, tradução nossa, grifo nosso)<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Ver: OSUMARE, Halifu. **Global Breakdancing and the Intercultural Body**. In: *Dance Research Journal*, Volume 34, Issue 2, Winter 2002, pp. 30 – 45. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1478458>.

<sup>92</sup> E, aqui, em consonância com a autora, compreendemos a diferença entre performance e performatividade pelo viés dos estudos da performance. Particularmente em relação à noção de performatividade, Osumare dialoga com a perspectiva de Judith Butler para quem a performatividade insinua as produções e corporificações da práxis social. Osumare toma a performatividade para pensar como operam os modos de ser, agir e fabricar-se, sejam pelos discursos, como por seus atos e disposições atitudinais tornadas visíveis através da postura e da gestualidade, ou seja, de como as práticas sociais corporais podem ser tornadas mais visíveis através da dança (Osumare, 2002.).

<sup>93</sup> Citação na língua em que foi publicada: “Everyday bodily gestures, drawn from the habitus and the field, become embodied social identity, forming the often unconscious performativity of social practice. When these embodied habits are situated within the act of dancing in the b-boy circle, the dual process of performance and performativity merge” (Osumare, 2002, p.39).

Em diálogo com a autora, compreendemos, então, que se trata da incorporação de certos códigos de movimento, mas também de um modo de se utilizar e constituir processos de identificações por meio dessa performatividade. Reconhecer-se nas musicalidades e modos de dançar afro-estadunidenses pode ser pensado por aquilo que a autora compreende como marginalidades conectivas. São ressonâncias reconhecidas pelas pessoas internacionalmente conectadas às culturas expressivas negras geradas nos Estados Unidos e que se espalham por diferentes países e, por sua vez, entre suas periferias (Osumare, 2002). Essas ressonâncias que conectam as diásporas por meio das subculturas estadunidenses se manifestam nas contínuas hierarquias e exigências internacionais do capital global (Osumare, 2002).

Certamente, em cada local onde as diásporas se deram, é preciso buscar compreender esses processos de mediação e conexões entre as culturas. No que tange aos saberes-fazerem que vão sendo assimilados nas diferentes geolocalidades onde as colonizações se deram, como já mencionado anteriormente, permanece a expansão do conhecimento, em que:

(...) existe um centro irradiador localizado no norte global, que expande seu modo de pensar, conhecer e agir para o sul global. Uma vez presente, no sul's, o conhecimento norte global instala-se, primeiro nos grandes centros urbanos e, em seguida, expande-se aos interiores (Guarato, 2023, p.13).

A partir das discussões de Rafael Guarato (2023), podemos pensar que o debate entre norte e sul global nos permite compreender que novas formas de imperialismo foram sendo constituídas com a dominância dos Estados Unidos em diferentes escalas e níveis globais.

Conforme aponta Luciana Ballestrin (2017):

O movimento de descolonização de 1960 é simbolicamente importante para o entendimento da transição dos imperialismos ocidentais: o continente “Europa” cedeu lugar para o “país” Estados Unidos. Em ambos os casos, a região que em 1856 foi batizada como “América Latina” pelo jornalista colombiano José María Torres Caicedo foi duplamente o primeiro grande laboratório da experiência colonial e imperial moderna: do colonialismo europeu do século XVI e do imperialismo estadunidense do século XX (Ballestrin, 2017, p.507).

Em conexão com a autora, compreende-se que o reconhecimento do fenômeno do colonialismo não acompanhou, contudo, o mesmo reconhecimento em relação ao imperialismo, isso porque a descolonização, embora oficialmente reconhecida como incompleta, teria eliminado formalmente o imperialismo moderno europeu. Um concerto não necessariamente harmônico de agentes, atores e organizações conjugam, traduzem e compatibilizam as macro e microdinâmicas imperiais e coloniais, através de diferentes

expedientes, arranjos, discursos, práticas, instituições, níveis e escalas (Ballestrin, 2017). Para a autora, é preciso considerar, então, as novas formas de imperialismo que se conjugam na noção de imperialidade, sendo os Estados Unidos o país de mais extensa dominância nesse cenário.

É possível pensar que, no contato das culturas brasileiras com elementos das culturas estadunidenses, por meio das mediações midiáticas, das relações estabelecidas entre musicalidades e modos de dançar provenientes das diásporas afro-estadunidenses, no contexto dos bailes *flashback* são forjados processos de absorção desses elementos, fazendo com que as pessoas se identifiquem, se reconheçam e reconfigurem seus gostos e dinâmicas de pertencimento no seio de seus grupos sociais, sendo atravessadas e mediadas por eles.

De acordo com o babalorixá e antropólogo paulista Rodney William (2019):

A cultura também se transforma e entre as possibilidades mais comuns de alteração estão os empréstimos de elementos culturais de outros grupos, que costumam ser conservados ou adaptados por meio de processos de integração, como intercâmbio, assimilação, transculturação e sincretismo (William, 2019, p.21).

Em diálogo com William (2019), podemos pensar que temos, sim, como panorama social, os processos de colonização e aquilo que perdura através da colonialidade e compreendemos que a dominância estadunidense é uma realidade nos processos de interculturalidade brasileira. Porém, neste caso, o contato, a assimilação e a identificação com os elementos culturais provenientes das diásporas afro-estadunidenses acontecem de maneira peculiar, abertas aos usos e ressignificações, partindo do protagonismo e do modo como são vivenciados pelas próprias pessoas que protagonizam os bailes de *passinhos*.

O debate em torno da noção de apropriação cultural, nos termos de Rodney William (2019), nos ajuda a pensar que, nos contextos onde grupos dominantes se apoderam dos elementos culturais de populações inferiorizadas, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos, operam mecanismos de opressão que, muitas das vezes, utilizam como estratégia, por exemplo, o apagamento dos traços negros, reiterando que “o debate sobre apropriação é necessário e deve ser conduzido com seriedade” (William, 2019, p.30).

No entanto, no caso dos bailes em questão, o protagonismo e as mediações através das quais as pessoas se identificam constituem modos de pertencimento e agenciamentos das

diferenças culturais; tudo isso se dá a partir de dentro, desde as relações forjadas no interior das periferias.

Seja pelos novos sentidos em que as musicalidades, os modos de se vestir, transitar e dançar nos bailes, muitas das vezes inspirados em artistas negras/os estadunidenses, passam a contornar, esses empréstimos de elementos culturais vão constituindo reconfigurações, trânsitos e modos de ser fabricados singularmente pelas pessoas que neles convivem, pois “(...) na verdade, de uma cultura para outra, tudo que é tomado como empréstimo acaba sendo reinterpretado e pode sofrer reformulações quanto à forma, utilização ou sentido” (William, 2019, p.22).

Compreendemos, então, que se trata da capacidade de fazer usos, de combinar coisas e gerar sentidos de quem vive, experimenta e incorpora essas referências estéticas cotidianas que, sempre em relação a um sistema de práticas, mas também a um presente, instauram uma “relação de criatividade dispersa, oculta, sem discurso, a da produção inserida no consumo” (Martín-Barbero, 2001, p.126). Em diálogo com o pesquisador colombiano Jesús Martín-Barbero (2001), tratamos de pensar nas mediações possíveis entre as pessoas, os produtos culturais que consomem e os muitos sentidos produzidos a partir desse consumo. Esse exercício investigativo se dedica, então, a indagar sobre as ritualidades, os modos de existência do simbólico que nos permitem pensar sobre as relações entre “cotidianidade e experiências da diferença, do reencantamento do mundo a partir de certos usos ou modos de relação com os meios” (Martín-Barbero, 2001, p.20). Tais processos parecem se dar muito mais por aproximações geradoras de identificação e pertencimento do que somente por relações em torno do consumo e da dominância estadunidense.

Compreender as relações de mediação por meio do que costumeiramente foi nomeado como meios de comunicação de massa é um modo de se aprofundar nas relações entre noções de povo, popular e classe, e de como essas categorias se complexificam nas sociedades latino-americanas. As relações entre consumo e comunicação nos permitem complexificar as reflexões, para pensar que os modismos geram modos de estar socialmente, que precisam ser lidos desde as narrativas das próprias pessoas que consomem, produzindo múltiplos sentidos.

E, como nos aponta o autor:

(...) estamos descobrindo nesses últimos anos que o popular não fala unicamente a partir das culturas indígenas ou camponesas, mas também a partir da trama espessa das mestiçagens e das deformações do urbano, do massivo. Que, ao menos

na América Latina, e contrariamente às profecias da implosão do social, as massas ainda contém, no duplo sentido de controlar, mas também de trazer dentro, o povo (...) trata-se, do entrecruzamento no massivo de lógicas distintas, a presença aí não só dos requisitos do mercado, mas de uma matriz cultural e de um *sensorium* que enoja as elites enquanto constitui um 'lugar' de interpelação e reconhecimento das classes populares (Martín-Barbero, 2001, pp.29-30, grifo do autor).

Em diálogo com Martín-Barbero (2001), compreendemos que nos processos de reconhecimento, identificação e pertencimento, enredados por meio dos elementos das culturas afro-estadunidenses, é preciso destacar que as pessoas nas periferias não se relacionam com práticas dominantes de maneira isenta ou ingênua. Ao consumirem, fazerem usos de determinados elementos estéticos de outras culturas, essas pessoas estão constituindo seus próprios sentidos, sempre conectados aos seus territórios, aos seus interesses individuais, como, também, intercambiando-se aos grupos, aos coletivos com os quais se identificam e formulam modos de pertencimento. Há que se considerar, portanto, que, neste caso, os marcadores raça e classe nos permite compreender que o protagonismo é negro, periférico e de onde são rearranjados os elementos tomados de empréstimo que chegam por meio da dominância estadunidense.

Na luta pela constituição de sentidos, próprios à fabricação das pessoas que convivem e protagonizam os bailes, é preciso pensar nas dinâmicas e a complexidade que esse universo constitui. Assim, “pensar o popular a partir do massivo não significa, ao menos não automaticamente, alienação e manipulação, e sim novas condições de existência, um novo modo de funcionamento da hegemonia” (Martín-Barbero, 2001, p.322).

Há que se levar em conta sempre os processos, as pessoas e como elas vão agenciando todas as relações que estão atravessadas pelos elementos mediados pelo massivo. Se desprezarmos e desconhecermos os sistemas simbólicos, de representações, imagens e modos de ler e fazer usos desses elementos, com que as pessoas das periferias se relacionam, “assumiremos como única a representação que a cultura dominante oferece de si mesma e do ‘outro’” (Martín-Barbero, 2001, p.322).

É nesse entremeio — entre o que vem de fora e o que se reinventa dentro — que emergem as traduções locais, produzidas pelas maneiras singulares como esses elementos são apropriados, reinterpretados e corporificados nos bailes. Eis as próximas discussões.

### 1.2.4 "Eu gostava era daquele ritmo, das batidas, das pessoas dançando daquele jeito" – traduções locais

Seguindo nas reflexões em torno do contato e mediações simbólicas entre os elementos das culturas afro-estadunidenses, convoco, novamente, os apontamentos de Luciana Xavier de Oliveira (2018), que afirma:

(...) o consumo de discos importados era uma marca da cena *black*, não só em resposta à penetração no mercado nacional de música estrangeira. Mas demarcava também um impulso distintivo a partir do contato com uma produção globalizada, cosmopolita, anglófona, em que o inglês era compreendido como a língua que possibilitaria um ingresso na modernidade ocidental. No entanto, quase não existia conhecimento no idioma entre os participantes dos bailes, que ouviam e dançavam os sucessos do *soul* e do *funk* sem atentar para o conteúdo das canções, mais interessados no ritmo e na prática da dança (Oliveira, L.X., 2018, p.256-257, grifo nosso).

Aproximando a reflexão da autora dos bailes do *Movimento Flashback*, compreendemos que esse consumo está muito mais atrelado às características dançantes das músicas do que somente a uma importação da língua estrangeira. Algumas pessoas narram, por exemplo, que sequer conheciam alguns dos nomes dos grupos e bandas musicais ouvidos, pois o que mais importava era que aquelas músicas geravam um sentimento de pertencimento atrelado aos ritmos e modos de dançar partilhados naqueles locais e com os quais as pessoas se identificavam por, justamente, querer fazer parte deles. Conforme aponta o dançarino Marco Antônio, do grupo *Máfia Funk*:

A maioria das músicas são músicas internacionais. Era o que rolava nas festas e que hoje a gente está revivendo. Foi nas festas que eu tive contato com essas músicas. Meus cantores prediletos são *James Brown*, *Madonna*, *Cindy Lauper*, *Michael Jackson* e outras bandas que eu nem sei dizer o nome, porque são todas estrangeiras. Eu gostava era daquele ritmo, das batidas, das pessoas dançando daquele jeito. As letras a gente nem sabe cantar, mas todo mundo gosta, todo mundo dança (sic) (Marco Antônio, 2023, grifo nosso).

A partir das falas do dançarino, compreendo que a incorporação e as mediações com musicalidades estrangeiras acontecem, então, de modo singular, pois nem sempre se trata de interpretar o que se canta, ou mesmo conhecer os nomes de todos/as os/as artistas que são tocados nas festas. As identificações, aqui, estão localizadas pela comunhão simbólica que esse tipo de festa provoca, quando as pessoas passam a consumir e a praticar gostos musicais, bem como dinâmicas corporais, que vão sendo incorporadas e reconstruídas nesses territórios de pertencimento.

É possível pensar, então, que as pessoas se relacionam com essas musicalidades pela mediação do inglês, como língua a ser praticada de forma modernizante, globalizadora, mas, paradoxalmente, elas as consomem, as usam a partir de suas próprias necessidades, quais sejam, pelo forte fator dançante, sem interpretar letras ou mesmo cantarolar em sua forma original.

Para Homi Bhabha (1998), a cultura se constitui por negociações complexas, em andamento, que procuram conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem do contato, das tensões entre culturas. Em diálogo com o autor, pensamos o contexto das periferias como lugares complexos, contingentes, onde os contatos e fricções constituem as realidades de suas culturas. Para captarmos e compreendermos o paradigma indiciário das culturas, a partir das periferias, é preciso pensar nas agências de processos do que ele chamou de tradução cultural e que se distancia da noção convencional do que seja uma tradução.

Nesse sentido, as produções das culturas são pensadas, aqui, como tramas, entrelaçamento de submissões, resistências, impugnações e cumplicidades. Somando a essas reflexões, a noção de tradução cultural em Homi Bhabha (1998) nos ajuda a compreender a posicionalidade e a performatividade desse contato entre culturas:

A tradução é a natureza performativa da comunicação cultural. É antes a linguagem *in actu* (enunciação, posicionalidade) do que a linguagem *in situ* (énoncé, ou proposicionalidade). E o signo da tradução conta, ou "canta", continuamente os diferentes tempos e espaços entre a autoridade cultural e suas práticas performativas. O "tempo" da tradução consiste naquele movimento de significado, o princípio e a prática de uma comunicação que, nas palavras de Paul de Man, "põe o original em funcionamento para descanonizá-lo, dando-lhe o movimento de fragmentação, um perambular de errância, uma espécie de exílio permanente" (Bhabha, 1998, p.313, grifo do autor).

Em conexão com Bhabha (1998), podemos refletir que essa noção dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica no interior das posições minoritárias (Bhabha, 1998). "Qualquer estudo cultural transnacional deve "traduzir", a cada vez local e especificamente, de forma a não ser subjugado pelas novas tecnologias globais de transmissão ideológica e consumo cultural" (Bhabha, 1998, p. 333). Portanto, os agenciamentos dos modos de pertencer e se identificar com as musicalidades, nos territórios dos bailes, acontecem, assim, por essa performatividade, por aquilo que, contextualmente, as pessoas frequentadoras vão fabricando na interação com as músicas, através da mediação de elementos estrangeiros.

É possível pensar, também, através da mediação dos estudos do escritor jamaicano Stuart Hall (2013), que, para compreender as relações entre culturas nos termos das diásporas, a partir da invenção da modernidade, é preciso escapar dos binarismos totalizantes que opõem certas estruturas ou dimensões da vida. Para Hall (2013):

É preciso pensar nos agenciamentos que a noção de diferença, nos termos derridianos, produz. É uma onda de similaridades e diferenças que recusa a divisão em oposições binárias fixas. A *différance* impede que qualquer sistema se estabilize em uma totalidade inteiramente suturada (Hall, 2013, p.67, grifo do autor).

Em diálogo com o autor, podemos compreender que o discurso colonial operou e ainda opera, por meio da colonialidade, através da demarcação dos binarismos, das distinções, das separações, onde os modos de vida em posições periféricas às normatividades dos centros de poder, de ser e saber, são, de diferentes formas, invisibilizados, silenciados e oprimidos. No entanto, ao mesmo tempo que os saberes-fazeres coloniais transformam e, de certo modo, moldam as culturas colonizadas, as periferias “negociam culturalmente em algum ponto do espectro da *différance*, onde as disjunções de tempo, geração, espacialização e disseminação se recusam a ser nitidamente alinhadas” (Hall, 2013, p. 85, grifo do autor).

Obviamente, não se pode deixar escapar de vista os violentos processos por meio dos quais esse contato entre as culturas acontece, desde as experiências colonizadoras. Porém, é preciso pensar nas agências, nos processos de mediações culturais que surgem dentro do global, sem ser simplesmente um simulacro deste (Hall, 2013). Desde os contextos locais, das periferias, os contatos, as identificações com elementos das culturas estadunidenses se constituem por um “processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou ‘inerentes’ de transformação” (Hall, 2013, p. 83).

Concordando com Hall (2013), no contexto brasileiro, é preciso pensar em como esses contextos culturais e, portanto, as diferentes identidades, estão atravessados por negociações e mediações de elementos, práticas, modos de ser interconectados nas experiências diaspóricas, desde os processos de colonização e considerando a imperialidade do norte global.

A posição indubitavelmente dominante dos Estados Unidos nas operações sistêmicas globais está relacionada a seu papel e ambições globais e neoimperiais (Hall, 2013). Nos territórios brasileiros, no entanto, esses elementos estão, às vezes, em disjunção, justaposição

e até sobreposição. Aqui, pensamos que essa identificação está cercada por práticas culturais construídas em torno de saberes-fazer afrodiáspóricos que, por séculos, foram negados e que vão emergindo como lugar de resistência, como possibilidade de ressignificação por meio das interconexões nesses contextos.

Pensando nas agências das pessoas negras, socialmente apartadas no contexto estadunidense, as fabricações das musicalidades e, conseqüentemente, de suas danças, desde os contextos urbanos que passam a influenciar o Brasil, são protagonizadas a partir de suas traduções locais, ou seja, elas já são modos rearranjados que misturam saberes-fazer africanos, latinos, estadunidenses etc. pelo viés desses protagonismos negros.

Nesse cenário, o consumo de musicalidades estrangeiras reafirma seu caráter fundamentalmente dançante e relacional. As falas das pessoas frequentadoras indicam que a centralidade não está na compreensão linguística das letras ou na identificação precisa dos artistas, mas nas construções coletivas que convoca o corpo ao movimento e à partilha. O que se produz, assim, é uma forma de pertencimento mediada pela experiência da dança, na qual ritmo, gesto e encontro coletivo se sobrepõem ao conteúdo verbal das canções, reforçando a dimensão performativa dessas práticas culturais.

Colonialidade, imperialidade, resistências e insurgências caminham lado a lado dançando juntas no mesmo baile. Trata-se, portanto, de processos de interculturalidade em que as hegemonias são embaralhadas e constitutivas de comportamentos singulares, característicos dos processos de contato, fricção e mediações entre culturas. É nesse contexto, em que as traduções culturais se tornam experiências corporais compartilhadas, que emergem processos de identificação e protagonismos. Eis as próximas discussões.

### 1.2.5 “O *Flashback* vira um lugar nosso, de vida” – processos de identificação e protagonismos

As musicalidades, os modos de se vestir, as expressões verbais, gestos e modos dançantes que caracterizam os bailes *flashback* têm inspirações nas culturas afro-estadunidenses também pelo fato de se tratar de um conjunto de práticas e toda uma simbologia fabricada nos movimentos civis de pessoas afro-estadunidenses e que faz com que as periferias brasileiras se reconheçam nelas por questões como enfrentamentos, lutas, protestos, que, de algum modo, constituem a expressão de certos direitos elementares. Os bailes vão se constituindo, então, “como aliança política que faz parte de um processo maior de sobrevivência de culturas e de vidas, pois quando esses corpos dançam e celebram juntos, eles também estão exercitando o direito de aparecer” (Monnerat de Faria, 2023, p.21).

Luciana Monnerat de Faria, dançarina e pesquisadora brasileira, em sua dissertação de mestrado intitulada *Groove Party: festa, política e performatividade negra nas danças urbanas cariocas*, publicada em 2023, faz uma leitura sociocultural de festas conectadas ao universo da cultura *hip hop*, refletindo sobre as performatividades negras de agentes-praticantes dessas manifestações (Monnerat de Faria, 2023). Articulando questões sociais, culturais, artísticas e políticas, Luciana Monnerat contribui, a partir de suas vivências, para alargarmos compreensões em torno dos fenômenos festivos pensando nos agenciamentos, resistências e modos de performatizar e produzir culturas a partir do protagonismo, das manifestações políticas enredadas no seio desses territórios, conectando as reflexões com conceitos como quilombo e quilombismo em Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento, bem como, outras importantes investidas epistemológicas, para tecer modos de compreender suas reelaborações intersubjetivas, operando modos de exercitar politicamente suas existências.<sup>94</sup>

Além disso, conectando-se com Judith Butler (2018), no artigo intitulado *Corpos em Aliança e a Política das Ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*, Luciana Monnerat nos chama a atenção para pensarmos as festas e, aqui, especificamente, compreendendo os bailes *flashback* em conexão com a ideia de assembleia, como um exercício público onde as pessoas vão criando suas próprias demandas performativas para conviver, se afirmar e aparecer, em meio às diferentes formas de opressão de raça, classe,

---

<sup>94</sup> Para um maior aprofundamento deste debate, ver: MONNERAT DE FARIA, Luciana. **Groove party: festa, política e performatividade negra nas danças urbanas cariocas**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, Rio de Janeiro, 2023.

gênero, bem como fraturando e resistindo ao intenso racismo que estrutura o nosso país. Nesses territórios vão sendo constituídas essas reuniões, sendo a própria cidade, a rua, seu lócus de insurgência e agenciamentos. E aqui recupero as palavras da própria Butler para destacar essas conexões:

Podemos encarar essas manifestações como uma rejeição coletiva da precariedade induzida social e economicamente. Mais do que isso, entretanto, o que vemos quando os corpos se reúnem em assembleias nas ruas, praças ou em outros locais públicos é o exercício – que se pode chamar de performativo – do direito de aparecer, uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis (Butler, 2018, p.31).

A partir das ideias de Butler (2018), os bailes podem ser pensados como locais de práticas políticas, pois as pessoas frequentadoras não vão somente para ouvir e dançar, mas, também, porque lá se sentem entre pessoas aliadas e estão constantemente exercendo esse direito de performatizar corporalmente em conexão com quem se identificam e se reconhecem, pois ali não estão sendo reproduzidas as opressões raciais, de classe, de território, dentre outras, presentes em outros contextos sociais.

Essa rejeição coletiva da precariedade induzida social e economicamente é apontada nas falas de integrantes do Grupo *Mania Funk*:

Porque agora, todo dia, todo final de semana, que tem um evento *Flashback*, se tiver, a gente não fica só no trabalho, ralando, né? Ainda tem uma diferença, né? Vai lá, esfria a cabeça, ri, se diverte, ri, brinca, conversa com os amigos e vai levando... Aí é... Como que se fala, né? Não é aquele... Todo dia repetido que faz igual, faz no serviço (sic) (Betim, 2023)<sup>95</sup>.

O Flashback vira um lugar nosso de vida, porque não dá para viajar, nas férias por exemplo, porque se torna financeiramente mais caro... e aqui não é uma cidade turística. Qualquer outro lugar que você vai, financeiramente se torna mais caro. Então a maioria vem para o movimento (sic) (Cida, 2023)<sup>96</sup>.

Nas narrativas acima, compreendemos que os bailes vão se constituindo, então, como manifestações desse direito de aparecer, de participar da vida social pelo viés do lazer, da diversão, bem como dos processos de reconhecimento e das redes de amizade que aí se firmam. São reuniões de pessoas que se identificam e passam a construir diferentes sentidos em torno de suas participações nos bailes.

Compreendo, ainda, que os bailes também podem ser lidos como:

<sup>95</sup> Entrevista com João Roberto Alves da Silva (Betim), 35 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

<sup>96</sup> Entrevista com Aparecida Rodrigues Cardoso Sousa (Cida), 49 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

(...) uma prática de estarmos juntas no agora e deixarmos gravada a nossa celebração no presente, desejando que a imagem, as palavras, os movimentos, a sonoridade de pessoas negras, vivas, sejam sementes para a especulação de futuros. Essa proposição nos leva a inferir que a dança na festa pode ser compreendida como uma episteme (Monnerat de Faria; Marinho, 2020, p.345).

Em conexão com as autoras, compreendemos que o protagonismo, a organização e os agenciamentos partem da confluência, das conexões entre as pessoas através das celebrações, dos modos de se afirmar pela dança. Portanto, os bailes de *passinhos* se constituem efetivamente muito mais do que locais de lazer. Se em muitos contextos sociais as pessoas pretas, pobres não têm vez e nem voz, nos bailes, o protagonismo é delas.

Seguindo nas conexões com as reflexões acima, trago a fala do dançarino Vitão:

Eu comecei a me vestir e me caracterizar como o *James Brown*. Mas a questão para mim não é só imitar. Esses artistas são inspirações, são pessoas que fizeram parte de todo um movimento de luta, dos negros, dos favelados e tudo mais. A gente ouvia essas músicas porque sabia quem estava fazendo isso no mundo afora e o que significava. E isso a gente via na televisão, mas tinha todo o burburinho entre quem frequentava os bailes. *James Brown* era o cara! Ele tinha tudo isso. Então o jeito de dançar, todo aquele estilo dele eu comecei a colocar nas minhas apresentações. Então é um jeito de reverenciar o cara e tudo o que ele significa para o povo preto e não somente para os pretos, mas para todo mundo que frequenta os bailes. Ele foi sem dúvidas um artista muito ouvido, adorado e presente no repertório das músicas desde a época dos bailes das discotecas (sic) (Vitão, 2023, grifo nosso).

Como percebemos na fala de Vitão, essa forma de relacionamento estabelecida a partir da interação mediada proporcionada pelos meios de comunicação de massa cria uma sensação de intimidade que denota, ao mesmo tempo, uma admiração pelo modo como *James Brown* dançava e a identificação e reconhecimento por meio daquilo que o artista representa para as pessoas frequentadoras dos bailes. Então, esse tipo de mediação possibilita um certo tipo de criatividade, de fabricação incitada por essas conexões.

Artistas como *James Brown* se tornaram uma forte expressão performatizada do orgulho negro em suas músicas e se constituíram como referência para as pessoas negras no Brasil. Nesse contexto, incluem-se as pessoas que frequentam as festas da cena *black* que, a partir da relação com a *black music* estadunidense, passam a ter conhecimento dessas manifestações culturais (Silva, 2013). Como aponta o pesquisador brasileiro João Carlos Gomes da Silva (2013):

A identificação com a *black music* estadunidense e a percepção que as pessoas frequentadoras passam a fazer de si mesmas, não se referem apenas a uma identificação estética ou uma moda reforçada pela indústria cultural, mas estão

ligados principalmente à construção de sua identidade enquanto indivíduo (Silva, 2013, p.97, grifo do autor).

Em diálogo com o exposto acima, essas referências estão enredadas pela valorização da estética negra, pela demarcação das identidades como fator de orgulho, pelas lutas e protagonismos em prol dos direitos civis, pelas musicalidades afroreferenciadas e a inseparabilidade de todos os elementos que compõem e constituem os modos de vida de uma juventude negra em ebulição.

**Figura 8: Quadro de vídeo/frame -Vitão performando James Brown**



Fonte: Acervo pessoal do Vitão (2023).<sup>97</sup>

Apesar das diferenças históricas e políticas no que tange às construções das identidades e das questões raciais nos Estados Unidos e no Brasil, as pessoas frequentadoras veem nas manifestações e, portanto, nas performances de artistas afro-estadunidenses um

---

<sup>97</sup> Registro cedido para esta pesquisa. Disponível no link: <https://youtu.be/oeusLZPIt40>.

exemplo que inspira a “reivindicar uma identidade cultural própria, em oposição ao padrão sincrético e único dominante” (Sodré, 1999, p.126)<sup>98</sup>.

No documentário de Emílio Domingos, intitulado *Black Rio! Black Power!*, lançado no ano de 2023, importantes figuras como Dom Filó, protagonista e produtor de muitos bailes na cidade do Rio de Janeiro na era *soul*, narram algumas tensões que se colocavam entre a identidade das pessoas negras no Brasil, que se queria afirmar de forma homogênea, essencialista, vinculada a uma imagem da pessoa negra que deveria gostar de samba<sup>99</sup>, em detrimento das imagens das negritudes estadunidenses que chegavam e se perpetuavam como um tipo de ameaça à “democracia racial”.<sup>100</sup> Como aponta, Dom Filó (2023):

O baile realmente era o lugar onde a gente reforçava nossa identidade negra..., mas isso inicialmente foi passando despercebido, eles achavam que era só um lazer, que não tinha risco, pois isso eles não consideravam como ameaça para o sistema, então não percebiam esse lado da política da identidade. Já para a esquerda, significava o imperialismo americano tentando acabar com a nossa “coisa maravilhosa do samba”. Nas escolas de samba, com a coisa do carnaval, era um lance de fazer de conta que todo mundo era igual, mas na hora de contratar as pessoas e colocarem em destaque, eram os brancos. Nessa época, os enredos, as letras das músicas não traziam uma imagem positiva do negro. Então a gente simplesmente não queria ouvir essas músicas. *Black is beautiful!* Esse era o nosso lema e ele chegou através da música *black* (Dom Filó, 2023, s.p, grifo nosso).

Nesse sentido, é possível refletir como essas pessoas buscavam sair da invisibilidade sociopolítica imposta pelo racismo estrutural da sociedade brasileira. Os bailes *black* no período da ditadura civil-militar passaram a ser perseguidos justamente pela sua expansão

<sup>98</sup> Ver: SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1999.

<sup>99</sup> Em diálogo com o pesquisador brasileiro, Luiz Antonio Simas (2024): “(...) é importante destacar que a carnavalização do samba – aquele processo de vinculá-lo apenas ao perfil de música que aborda a nossa suposta simpatia – foi e continua sendo em larga medida (seja por parte do Estado, da indústria fonográfica, da mídia, do mercado publicitário, de alguns sambistas, etc.), exatamente porque o samba é muito mais complexo e problemático – no sentido de não se domar a análises superficiais – do que isso” (Simas, 2024, p.114). Para um maior aprofundamento deste debate, ver: SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

<sup>100</sup> A pesquisadora brasileira Lélia Gonzalez teceu críticas em relação ao mito da democracia racial a partir da expressão “neurose cultural brasileira”. Denuncia, assim, os modos de ocultamento das tensões e explorações que acabam sendo manifestadas por uma tentativa de lidar com os problemas sociais a partir do recalçamento. Especialmente no contexto brasileiro “o negro”, visto de forma homogeneizante, passa a ser símbolo da alegria, da descontração sem, contudo, eliminar as formas de violência e negação do estatuto de sujeito humano, tratando-os sempre como objetos. A miscigenação e o mito da democracia racial passam a ser uma forma de apagamento das opressões de raça constituintes do contexto social e cultural brasileiro. As contribuições de Lélia às discussões sobre o racismo no Brasil intensificam-se quando pensamos sobre esse mito da democracia racial, pois ao apreender os aspectos que estruturam o racismo e o sexismo a autora crítica o “esquecimento” da questão racial como uma forma de racismo por omissão que se origina das perspectivas eurocênicas. Tais estratégias são definidas pela autora como tentativa de embranquecimento da população e a negação do racismo e do machismo. Para um maior aprofundamento deste debate, ver: GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: **Revista Ciências Sociais**. Anpocs, 1984.

territorial e o forte potencial agregador entre pessoas negras, fato temido pelo governo militar. Além disso, é importante frisar como o documentário ressalta que, a partir dos encontros nos bailes, jovens passaram também a se reunir em contextos acadêmicos junto a importantes intelectuais negras/os da época, como Abdias Nascimento, Lélia Gonzalez, Januário Garcia e Beatriz Nascimento, dentre outras/os. A partir disso se formaram algumas das primeiras organizações negras de grande destaque, como o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras) e os primórdios do MNU (Movimento Negro Unificado).

Seguindo nas problematizações em torno das confluências culturais com os elementos das culturas afro-estadunidenses, retomo algumas reflexões de Luciana Xavier de Oliveira (2018):

Em um momento de questionamento das convenções e de movimentações sociais globais, a cena *black* e seus desmembramentos foram particularmente incentivados por um contexto social jovem, que valorizava o corpo, o desafio às convenções e apresentava diferentes formas de mobilização por vias alternativas, que também se davam no âmbito da intimidade e da subjetividade. Os bailes e a música ofereciam um refúgio simbólico para um grupo que se sentia excluído do discurso nacional baseado em uma identidade mestiça e harmônica. Os *blacks*, nos bailes, dançando e ouvindo *soul*, enfatizavam uma crítica não só ao autoritarismo do governo militar, mas também às tradicionais formas de luta e contestação, o que era visto por muitos como uma forma de escapismo despolitizado e por uma traição às tradições (Oliveira, L. X., 2018, pp.186-187, grifo da autora).

De acordo com Oliveira, L. X. (2018), no contexto dos bailes *black* dos anos 1970 na cidade do Rio de Janeiro, as críticas e apontamentos no que tange aos modos de identificação e aproximações com as musicalidades estadunidenses estiveram baseadas em um discurso nacionalista e altamente repressivo que buscava invisibilizar e camuflar as diferenças raciais impostas pelo racismo e suas diferentes estratégias de manutenção dos privilégios da branquitude.

Vale notar que os *blacks*, naquele momento, recebiam críticas muito mais acirradas do que a juventude branca roqueira, influenciada, da mesma forma, por tendências americanas. Isso sugeria a escamoteação de um tom racista e discriminatório ao poupar dessas críticas as formas de lazer e consumo das elites e classes médias brancas (Oliveira, L. X., 2018, p.166-167, grifo nosso).

Conforme a autora, durante esse período, os bailes eram amplamente apontados como lugares de alienação e reprodução dos símbolos culturais estadunidenses, o que ficou conhecido como “o orgulho (importado) de ser negro no Brasil”<sup>101</sup>, em decorrência de uma

---

<sup>101</sup> No texto a seguir são recuperados alguns trechos dessa reportagem e que se sugere para leitura:

reportagem escrita por Lena Frias, jornalista negra, especializada em samba e cultura popular publicada em 17 de julho de 1976, matéria de capa do *Caderno B do Jornal do Brasil*. Ao longo da reportagem questões como despolitização, modismo e imitação eram apontadas como justificativas para se criticar e denunciar os bailes como lugar de importação do orgulho negro estadunidense. Contestando esses apontamentos, Oliveira, L.X (2017) prossegue:

Ao construir seu estilo por meio de improvisações e mesclas com signos provenientes de uma cultura globalizada, conjugando modas em evidência com traços que diziam respeito a uma tradicionalidade, os participantes criavam um inventário autoexpressivo, realocando a si e suas comunidades no mundo, denunciando também suas condições de exclusão e desejo por maior mobilidade social. A resignificação do espaço dos bailes, mediados pelas negociações com o mercado e pela oferta de uma multiplicidade estilística marginal e heterogênea era acionada por meio do prazer, da celebração, da alegria e da autoestima, e nesse ponto, a música ocupou lugar central como fator de aglutinação, mobilização e banco de símbolo de referências (Oliveira, L.X., 2017, p.235).

Compreendemos, então, que, na configuração desses bailes, vão se constituindo novos exercícios de identificação, pois continuamente as pessoas estão reavaliando afiliações tradicionais e novas influências, conjugando os desejos individuais e coletivos, os modos de pertencer aos territórios, baseados em suas próprias mediações, jeitos peculiares e singulares de existir neles, agregando-se aos modos de reconhecimento coletivos que os bailes proporcionam. Nesses territórios, as lógicas do estilo se constituíam como táticas que ocupavam o lugar dos discursos (Oliveira, L. X., 2018).

As conexões com os ativismos negros por meio das experiências diaspóricas no Brasil e nos Estados Unidos, nos apresentam um importante cenário que vai constituindo as nuances e características dos bailes de *passinhos* em Aparecida de Goiânia. E aqui, também, destacamos uma grande diferença e particularidade constitutiva das periferias: o protagonismo dos bailes é negro, mas não exclusivo de pessoas negras. Nesses bailes da periferia, as pessoas negras não inferiorizam as pessoas brancas por estarem lá. As periferias nos demonstram um outro paradigma entre saberes-fazeres e matrizes étnico-raciais. Se, nos ambientes acadêmicos e em outros contextos sociais, os saberes-fazeres de pessoas negras foram, durante muito tempo, inferiorizados, nas periferias não. Essa característica rompe com as lógicas hegemônicas de racialização produzidas pela modernidade colonial. Tal

configuração evidencia modos de convivência em que a centralidade negra não opera por exclusão, mas pela sustentação de um campo simbólico organizado em torno de repertórios, memórias e gestualidades afroreferenciadas.

Como argumenta Stuart Hall (2013), as culturas negras em diáspora são sistemas simbólicos híbridos e dinâmicos, capazes de reconstruir sentidos e formas de vida a partir de práticas de resistência e reinvenção. É justamente esse dinamismo que se manifesta nos bailes: eles não apenas acolhem diversas presenças, como produzem um regime de sociabilidade em que o pertencimento está ligado ao compromisso ético com os acordos coletivos, e não à origem racial. Assim, a presença de pessoas brancas nesses bailes não desloca nem ameaça a centralidade negra; ela é possível porque os territórios são sustentados por uma cultura que produz comunidade sem recorrer a hierarquias opressivas.

As periferias, nesse sentido, constituem um paradigma relacional que contrasta fortemente com outros lugares sociais, particularmente os ambientes acadêmicos. Se, nas universidades, os saberes-fazer de pessoas negras são, ainda hoje, reduzidos e inferiorizados, nos bailes esses saberes-fazer constituem o eixo organizador das práticas.

Assim, quando nós pessoas brancas participamos dos bailes de *passinhos*, entramos em contato com as práticas ali constituídas e precisamos aprender a observá-las, respeitá-las e nos orientarmos por códigos que já estavam ali antes de nossa chegada. Esse processo, diferentemente da lógica colonial, não humilha e não inferioriza.

Esse caráter ético-estético-político é fundamental. Ele mostra que a centralidade negra pode ser afirmada sem reproduzir as estruturas de dominação que historicamente subalternizaram os corpos negros. bell hooks (2013) aponta que lugares construídos por comunidades negras tendem a operar por ética coletiva, cuidado e manejo comunitário do conflito. Ou seja, a experiência periférica demonstra que é possível afirmar identidades sem instaurar regimes de exclusão racial. Isso contrasta com a narrativa que teme que a afirmação negra produza “inversão de opressão”: os bailes mostram que tal inversão não ocorre porque a lógica de base é outra — não hierárquica, não universalizante, não colonizadora.

Paul Gilroy (2001)<sup>102</sup>, ao discutir a formação das diásporas negras, destaca a importância dos processos de convivência que atravessam fronteiras raciais e culturais, mas sempre a partir da centralidade das experiências negras que as organizam. Os bailes periféricos materializam essa dinâmica: eles são lugares de encontro atravessados pelas

---

<sup>102</sup> GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

musicalidades, pelo corpo, pela criatividade e pela memória, estruturados por uma matriz negra que permite a convivência sem apagamento ou inferiorização.

Esse modelo social e relacional pode nos ensinar muito sobre outras formas de organização, especialmente nos ambientes acadêmicos. A universidade, marcada pelo legado epistêmico do colonialismo (Mignolo, 2003), costuma fazer da branquitude sua referência central — ainda que não nomeada — e reduzir saberes negros a objetos de estudo, não a fundamentos epistemológicos. Nos bailes, ao contrário, os saberes-fazeres afrodiaspóricos constituem a arquitetura simbólica e política do território.

Os bailes de *passinhos* tornam-se dispositivos de reorganização social. Nesses territórios são as matrizes afrorreferenciadas que provocam possibilidades de reconhecimento e pertencimento, pois reverberam como forças estruturantes capazes de tensionar e reconfigurar os próprios modos pelos quais se pensam as relações étnico-raciais no país. Ao emergirem como orientadoras de práticas estéticas, corporais e comunitárias, essas matrizes deslocam os parâmetros hegemônicos de valor, instaurando modos singulares de sociabilidade, convivência e afirmação identitária. Elas fazem vibrar histórias e memórias que foram historicamente silenciadas, inscrevendo no cotidiano das periferias uma pedagogia da presença e dignidade que desafia hierarquias raciais naturalizadas.

Assim, os bailes não apenas acolhem diferentes pessoas — eles produzem sentidos coletivos que expandem a festa e incidem sobre o tecido social mais amplo, afirmando a potência negra como eixo de criação, transformação e produção de mundos. Nesse movimento, as periferias tornam-se lugares de construção política e simbólica, nos quais as matrizes afrodiaspóricas operam como tecnologias sociais do tempo presente que reorientam pertencimentos, redes de apoio e formas de existir de modo compartilhado.

Os protagonismos, as mediações e alianças em torno dos modos de se afirmar e celebrar é o que consubstancia as relações entre bailes periféricos possibilitando-nos aproximar experiências, pois de modo geral as periferias se reconhecem, se identificam e constroem seus sentidos e modos de pertencer aos territórios, afirmando-se por meio de suas práticas culturais.

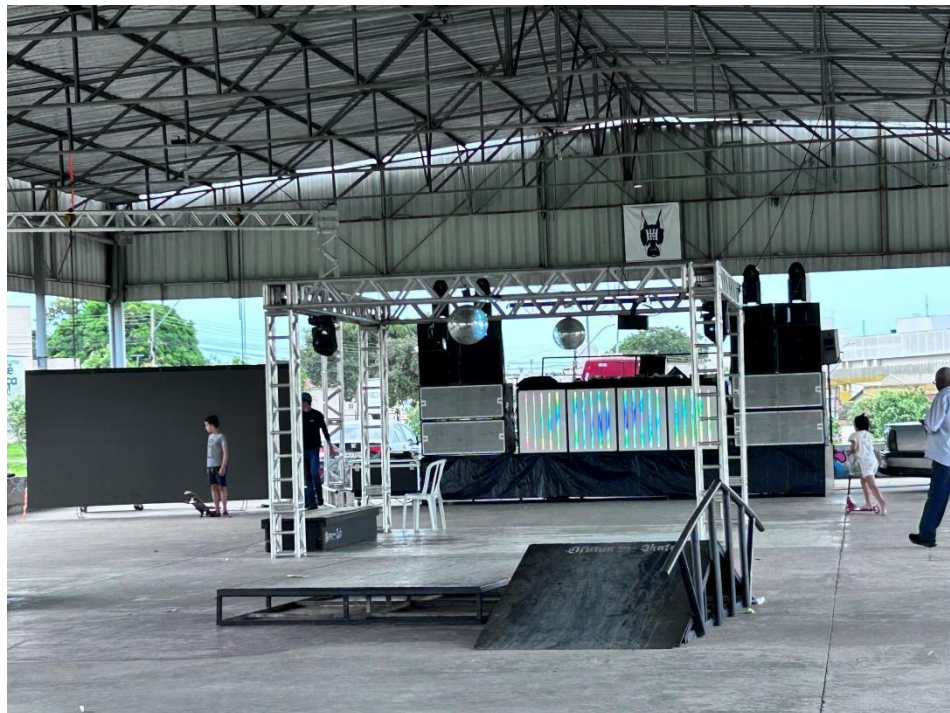
## ENTRADA 2 – “CHEGA JUNTO!” O BAILE É AQUI

Nesta entrada, o convite é para adentrarmos no baile por suas características e nuances ético-estético-políticas. Para tanto, inicia-se com a contextualização das musicalidades, das conexões intergeracionais, bem como de discussões que problematizam o que venho denominar como *modos dançantes*. Na busca por compreender o protagonismo das pessoas frequentadoras, é importante visualizarmos aquilo que vai sendo incorporado, utilizado e traduzido culturalmente nas experiências que ali se constituem.

Além disso, adentramos, também, nas particularidades gestuais e nas conformações estéticas no que tange aos modos de compartilhamento de saberes-fazer, particularmente no que proponho pensar como *pedagogia dos passinhos*, destacando-se, a constituição dos grupos, a indumentária, as tecnicidades, a experiência cotidiana e os modos de aprendizagem por meio da observação e da repetição.

Entre!

**Figura 9: A montagem e o auge do baile**



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

*Por volta de 15h30, chego à Feira Coberta. As aparelhagens de som e iluminação estão sendo montadas. Aos poucos, as pessoas vão chegando. A grande maioria chega ao local a pé — fato que foi sendo confirmado em conversas informais que tive com algumas delas. Outras se deslocam de carro, bicicleta... Algumas afirmam “pegar carona” com pessoas que moram próximas.*

*Algumas pessoas passam pelo local, curiosas, acompanhando crianças que brincam pelo espaço da Feira. As trabalhadoras e os trabalhadores responsáveis pelas banquinhas de comidas e bebidas também vão se preparando e montando suas estruturas para o início do evento.*

*Os primeiros testes de som, realizados pelo DJ, são acompanhados por algumas pessoas que já se encontram no local. Elas começam a dançar individualmente. Ali, já reconheço alguns passinhos costumeiramente dançados nos bailes. Aos poucos, mais pessoas vão se juntando. A música para: ainda é a passagem de som.*

*O baile vai tomando forma; o espaço da Feira vai sendo tomado por pessoas. Adultos, jovens, crianças, pessoas mais velhas... todas vão se aconchegando no local. Grande parte delas chega portando suas próprias bebidas, caixas de isopor, copos...*

*Alguns carros passam pelos arredores; as janelas se abrem, certamente pelo som que emana da Feira Coberta. Muitos diminuem a velocidade para observar o que acontece ali. Alguns param; outros seguem caminho.*

*Conforme as pessoas vão chegando, vou reconhecendo a presença das frequentadoras assíduas. Algumas pertencem a grupos de dança; outras não.*

*Logo mais, quando o DJ finalmente parece soltar o play para começar a festa, a pista de dança rapidamente começa a ser aquecida. Algumas pessoas dançam sozinhas, improvisando movimentos com braços e troncos, que variam de acordo com a música. No meio da pista, observo que algumas pessoas começam a interagir mediadas pelos passinhos; outras seguem dançando individualmente, de forma improvisada. Há quem apenas observe, mas ainda assim se movimenta minimamente conforme as batidas das músicas.*

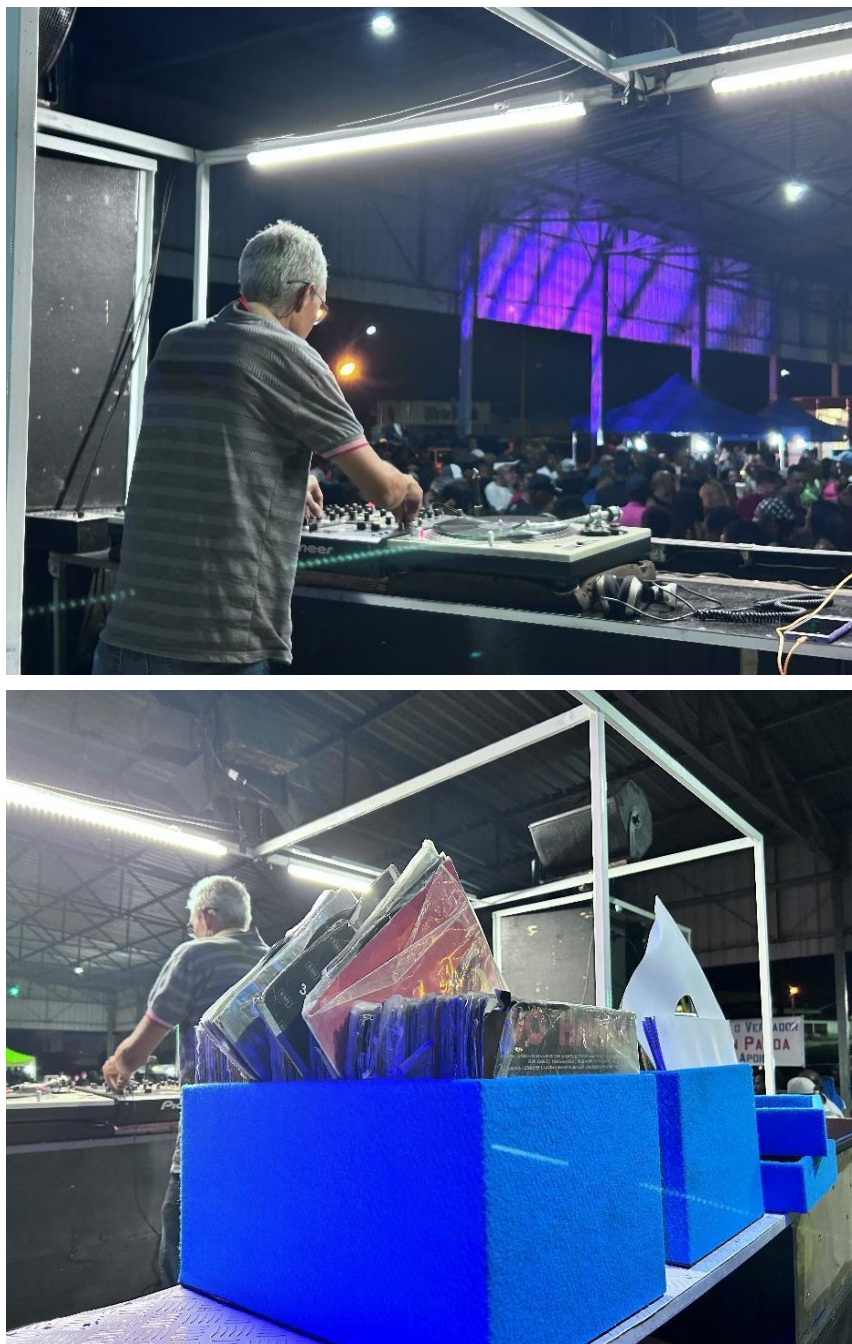
*Há um forte elemento de energia corporal provocado pelas pessoas que se colocam no centro da pista de dança. Euforia, suor, expansividade — eis os elementos que vão tonalizando o baile (Rodrigues, 2023, s.p) <sup>103</sup>.*

---

<sup>103</sup> Trecho retirado dos meus diários de experiências construídos ao longo da pesquisa. No decorrer desta tese, essas menções aos diários virão grafadas em itálico, com recuo e alinhamento próprios.

## 2.1 Musicalidades<sup>104</sup> fabricando pertencimentos

Figura 10: DJ Juliano e os discos de vinil



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

---

<sup>104</sup> A noção de musicalidade é geralmente situada como qualidade ou estado do que é musical. Na presente pesquisa, o termo aparece como modo de compreender as tessituras e tramas entre gêneros musicais específicos e os contextos de onde provém. Portanto, musicalidade, aqui, é pensada como estados e qualidades musicais geradas singularmente nos diferentes territórios.

*Neste dia, chamou-me a atenção a reação das pessoas a certas músicas tocadas pelos DJ's. Algumas incitam um ambiente de grande comunhão entre o grupo: a pista fica lotada de pessoas que, coletivamente, partilham e experimentam dançar juntas. Hits como "Girls Just Want to Have Fun", canção de Cyndi Lauper; "Celebration", do Kool & the Gang; e remixes de músicas da banda ABBA são alguns exemplos das canções tocadas naquele dia, sempre presentes nos repertórios dos DJ's e capazes de provocar grande euforia entre as pessoas participantes dos bailes.*

*De fato, há uma grande mistura musical. As musicalidades que mais agradam grande parte do público estão enredadas entre músicas que transitam entre funk, disco e suas versões atualizadas em remixes com batidas eletrônicas. No entanto, apenas o fato de serem músicas que circulam entre tais gêneros não basta para que os DJ's arranquem gritos e façam a maioria dançar.*

*Em outros momentos, a pista se esvazia, mas, ainda assim, algumas pessoas continuam a se movimentar em seus arredores. É um instante curioso, em que as músicas tocadas, de certo modo, desagradam à maioria, mas a pulsação do território dançante do baile se mantém. Pergunto-me: o que seria? A nostalgia das músicas mais tocadas seria um fator coletivo para tal reação? (Rodrigues, 2023, s.p).*

Pensar sobre as relações que as pessoas frequentadoras dos bailes estabelecem com as músicas tocadas nos permite compreender os diferentes atravessamentos que irrompem questões interseccionais, geracionais, territoriais, entre gostos, dinâmicas de reconhecimento e identificação, bem como revela as transformações geradas ao longo do tempo. Nos territórios do *Movimento Flashback*, vamos percebendo que a temporalidade é um fator constituinte que passa a sedimentar comportamentos, modificar relações e gerar uma constante necessidade de conexão com o passado, através da reencenação e da busca por reviver outros tempos.

A pluralidade de gêneros musicais pode nos dar algumas pistas de como pensar essas conexões entre gerações, bem como suas transformações ao longo do tempo. Nos exemplos das músicas citadas, “*Celebration*”,<sup>105</sup> é um hit do *Kool & The Gang*, grupo musical estadunidense surgido na década de 1960, com características marcantes do *funk* e do *soul*. O grupo, formado integralmente por músicos negros, se tornou uma das grandes referências musicais na cena negra estadunidense e passou, também, a ser muito apreciado nos bailes brasileiros. Já “*Girls just want to have fun*”,<sup>106</sup> com uma pegada mais próxima das discotecas, é um *hit* que marcou a carreira da artista estadunidense, *Cindy Lauper*, que se tornou uma referência feminina do *rock’n’roll* e que, ao longo do tempo, passou por outros gêneros como o *blues* e o *dance*. Músicas com características distintas entre si e que seguem sendo verdadeiras explosões nos bailes do *Movimento Flashback*.

Há que se compreender, então, as nuances dessas relações entre gerações através das mediações em torno das musicalidades praticadas nesses bailes.

---

<sup>105</sup> Ouça “*Celebration*”, do *Kool & The Gang*: <https://www.youtube.com/watch?v=3GwjfUFyY6M>.

<sup>106</sup> Ouça “*Girls just want to have fun*”, de *Cindy Lauper*: <https://www.youtube.com/watch?v=jRr5EasAq84>.

### 2.1.1 *Funk, soul e a disco music* – relações intergeracionais

As sonoridades do *funk* e do *soul* somadas à *disco music* constituem a paisagem híbrida de características singulares dos bailes aos quais conectamos as experiências na presente pesquisa. O pesquisador estadunidense Rickey Vincent (1996), no livro *Funk - the music, the people, the rhythm of the one*<sup>107</sup> faz uma importante retomada histórica dos gêneros musicais citados acima, com destaque para o surgimento e transformação do *funk estadunidense*, em que é possível encontrar pistas do que esteticamente foi se modificando e se somando às diferentes experiências festivas nos Estados Unidos e que, conseqüentemente, reverberou nos contextos brasileiros em função das conexões sociais, culturais e políticas no que tange aos atravessamentos das musicalidades e danças provenientes das culturas afrodiáspóricas.

No prefácio da obra de Rickey Vincent (1996), escrito por George Clinton, cantor, compositor e produtor estadunidense, os termos *funk, funky, funkiness* são destacados em referência ao gênero musical, mas também como uma espécie de modo de vida das pessoas negras, possibilitando compreender a emergência de estéticas relacionadas aos movimentos afro-estadunidenses que vão suscitando formas singulares de ser, se relacionar e se afirmar social e culturalmente. O autor afirma que a década de 1970 tem grande semelhança com outros períodos criativos da história afro-estadunidense, como o Harlem Renaissance da década de 1920, dentre outros, em que o movimento *black* protagonizou lutas por autovalorização das diferentes identidades e por liberdade:

*Funkiness* para nossos propósitos é uma estética de confusão deliberada, de comportamento desinibido e com alma que permanece viável por causa de uma fé no instinto, uma alegria de si mesmo e uma alegria de viver, particularmente a vida negra americana não assimilada. A música popular negra do início dos anos 1970 foi um lembrete dessa nova estética afirmativa, colorida e étnica, e a cultura *Hip Hop* da década de 1990 gerou um retorno a essa base de vida menos formalizada. O funk está profundamente enraizado na cosmologia africana – a ideia de que as pessoas são criadas em harmonia com os ritmos da natureza e que a liberdade de expressão equivale à saúde espiritual e mental. Se olharmos para essa filosofia africana, as raízes africanas do ritmo, a unidade espiritual com o cosmos e uma zona de conforto com o sexo e os aspectos do corpo, descobriríamos que o *funkiness* é um aspecto antigo e valioso da vida. Assim, o *funk* em seu sentido moderno é uma reação deliberada – e uma rejeição – à predileção do mundo ocidental tradicional pela formalidade, fingimento e auto repressão (Vincent, 1996, pp.36- 37, tradução nossa, grifo nosso)<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Ver VINCENT, Rickey. *Funk - the music, the people, the rhythm of the one*. Ed. Martin's Griffin. New York, 1996.

<sup>108</sup> Citação na língua em que foi publicada: “Funkiness for our purposes is an aesthetic of deliberate confusion, of uninhibited, soulful behavior that remains viable because of a faith in instinct, a joy of self, and a joy of life,

Apesar do saudosismo de Vincent para com a musicalidade e os desdobramentos do *funk* nos Estados Unidos, seus estudos nos permitem refletir sobre os efeitos e relações entre práticas culturais e o modo como as pessoas participantes desses contextos se conectam a essas expressões por meio da música, tornando-as um lugar de autovalorização a partir de elementos compartilhados no seio de grupos e locais específicos. As conexões propostas pelo pesquisador entre os saberes-fazeres trazidos por pessoas negras provenientes das diásporas e a constituição de modos de vida pautados por ideais e formas singulares de se colocar no mundo parecem ser uma pista interessante para se pensar continuidades e descontinuidades a partir do contato, da fricção entre diferentes culturas.

Em consonância com os contextos culturais em que as musicalidades afro-estadunidenses servem como panorama de reposicionamentos identitários das culturas negras estadunidenses, podemos refletir sobre os modos de vida que aí se constituem e passam a se afirmar através das manifestações culturais, em que os saberes-fazeres estão imbricados aos comportamentos, às estéticas e ambientes que vão sendo atravessados por uma ética e uma estética coletiva, em que se passa a fabricar possibilidades de ser e estar socialmente.

Tais contextos estão certamente conectados aos diferentes modos como as culturas diaspóricas foram se desdobrando em experiências distintas e particulares em cada local onde os processos de colonização se deram, mas que, ao mesmo tempo, guardam sintonias entre si por se tratar de manifestações que vão sendo incorporadas e rearranjadas nos diferentes processos interculturais constituídos através dos contatos entre elas. Entretanto, é preciso destacar, como já apontado anteriormente, que nesses processos há uma grande complexidade, pois aspectos da colonialidade e da imperialidade continuam a se perpetuar. Quando as referências e inspirações para o protagonismo das populações menos abastadas permanecem centradas nos modelos estadunidenses, continuamos, de algum modo, como colônias do hemisfério norte.

---

particularly unassimilated black American life. The black popular music of the early 1970s was a consistent reminder of this new affirming, colorful, ethnic aesthetic, and the Hip Hop culture of the 1990s has spawned a return to this less formalized foundation of life. Funk is deeply rooted in African cosmology—the idea that people are created in harmony with the rhythms of nature and that free expression is tantamount to spiritual and mental health. If we were to look into this African philosophy, the African roots of rhythm, spiritual oneness with the cosmos, and a comfort zone with sex and aspects of the body, we would find that funkiness is an ancient and worthy aspect of life. Thus, funk in its modern sense is a deliberate reaction to—and a rejection of—the traditional Western world’s predilection for formality, pretense, and selfrepression (Vincent, 1996, pp.36-37).

Como apontam Silvério e Sousa (2020)<sup>109</sup> as interconexões entre as práticas culturais negras estadunidenses, caribenhas, latino-americanas são recorrentemente apontadas na literatura especializada; no entanto, elas também demarcam as suas diferenças, ao construir e reconstruir interfaces articulando elementos de várias estéticas de danças e gêneros musicais que nossos corpos retraduzem no movimento entre lembrar, uma viagem ao passado, e repetir, uma viagem em direção ao futuro, em que novos sentidos são atribuídos aos indivíduos que pertencem às diferentes comunidades de experiências negras espalhadas pelo globo.

Pensar as sintonias entre tais manifestações permite-nos compreender as relações entre elas a partir do que reverbera, do que vai se constituindo em comum, mas também pelas diferenças e singularidades de seus contextos específicos, das experiências que emergem do cotidiano, das narrativas e dos modos de pertencimento de quem convive nesses territórios. Situar o surgimento do *funk estadunidense* como lugar de sintonia com as experiências brasileiras é um exercício de conexão entre contextos culturais que se cruzam e, muitas vezes, também se distanciam.

Refletindo sobre as proveniências da música *funk* nos contextos estadunidenses e o modo como influenciam as experiências festivas brasileiras, a pesquisa de Hermano Vianna (1988)<sup>110</sup> nos aparece como outra possibilidade de adentrar os caminhos e territórios dos bailes *flashback* para compreendermos algumas das reverberações entre as musicalidades afro-estadunidenses e seus rearranjos aqui, em terras brasileiras.

Vianna (1988) relaciona o surgimento do *funk estadunidense* com uma espécie de reação a outras musicalidades que, nas décadas anteriores, ganhavam destaque e reconhecimento entre as populações negras. Percorrendo uma possível cronologia e transformação dessas musicalidades, o autor parte da contextualização do *blues*, apontada como uma música rural característica das populações negras que migraram das fazendas do Sul para os grandes centros urbanos dos Estados Unidos:

Alguns músicos negros continuam tocando *rhythm and blues* até hoje, mas a maioria deles partiu para novas experiências musicais, distinguindo-se cada vez mais da sonoridade *rock*. A mais surpreendente dessas experiências foi a união do *rhythm and blues*, música profana, com o *gospel*, a música protestante negra, descendente eletrificada dos *spirituals*. O *soul* é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados. Os nomes

<sup>109</sup> SILVÉRIO, Valter Roberto; SOUSA, Karina de Almeida. Dançar, cantar, criar no compasso da liberdade. In: **Contemporânea**, v.10, n.3, pp.1157-1182, set-dez, 2020.

<sup>110</sup> Ver VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

principais para o desenvolvimento do *soul*, em seus primeiros anos, foram cantores como James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, que até usavam gestos e frases típicos dos pastores protestantes em suas apresentações. Durante os anos 60, o *soul* foi um elemento importante, pelo menos como trilha sonora, para o movimento de direitos civis e para a “conscientização” dos negros norte-americanos. Tanto que, em 68, James Brown cantava: “*Say it loud — I’m black and I’m proud*”. Em 68, o *soul* já se havia transformado em um termo vago, sinônimo de “*black music*”, e perdia a pureza “revolucionária” dos primeiros anos da década, passando a ser encarado por alguns músicos negros como mais um rótulo comercial. Foi nessa época que a gíria *funky* (segundo o Webster Dictionary, “*foul-smelling; offensive*”) deixou de ter um significado pejorativo, quase o de um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro. Tudo pode ser *funky*: uma roupa, um bairro da cidade, o jeito de andar e uma forma de tocar música que ficou conhecida como *funk*. Se o *soul* já agradava aos ouvidos da “maioria” branca, o *funk* radicalizava suas propostas iniciais, empregando ritmos mais marcados (“pesados”) e arranjos mais agressivos (Vianna, 1988, p.10, grifo nosso).

A partir desse rastro apontado por Vianna (1988), podemos perceber que os processos de transformação dessas musicalidades vão gerando impactos nas relações entre artistas, suas experiências e produtos musicais, mercados e, conseqüentemente, entre as pessoas que experimentam e compartilham entre si as músicas, os discos, seus gostos e jeitos de se relacionar com todos esses elementos do universo musical. Particularmente no que tange aos processos de mediação de alguns desses elementos e suas fricções no tocante à questão racial, transformações foram geradas e outras musicalidades surgiram, todas elas das misturas, das fusões, respondendo e dialogando com as expectativas e intencionalidades dos/as artistas que, de diferentes modos, passam a fazer usos e a conectar suas práticas musicais com seus ativismos e, muitas vezes, esbarrando-se nas relações com o mercado musical, o que certamente resulta em tensões, disputas, aproximações e distanciamentos entre os/as próprios/as artistas, a partir do que escolhem produzir musicalmente.

As musicalidades que passam a contornar os bailes do *Movimento Flashback* podem ser contextualizadas a partir das transformações e desdobramentos da musicalidade do *funk estadunidense*, mas também a partir das contradições geradas no cenário musical com o surgimento da *disco music*.

Nos estudos de Hermano Vianna (1988) e de Rickey Vincent (1996), identificamos uma tendência em localizar o *funk* como o gênero musical que rompeu com os outros gêneros supracitados e que até o final da década de 1970 parece ressoar de modo intenso entre os movimentos *black* nos Estados Unidos. Para esses autores, a chegada da *disco music* vai conturbar o cenário musical e artístico ligado às experiências de pessoas negras no país, justamente pelo fator racial. Tensionam a *disco* como um movimento musical que passa a

ser protagonizado e consumido por pessoas brancas, que de diferentes modos fizeram usos das influências musicais afro-estadunidenses.

É preciso destacar que a indústria cultural estadunidense e os meios midiáticos deram uma dimensão global ao movimento da discoteca. Além de filmes como *Os embalos de sábado à noite*, estreado no ano de 1977, em que a figura de *John Travolta* ganhou destaque, no cenário brasileiro, a inserção das músicas da discoteca em novelas televisivas como *Dancin Days*, exibida entre os anos de 1978 e 1979, pode ser mencionada como um elemento mediador do impulsionamento da *disco music*. Pode-se observar, também, a enorme quantidade de cantores, cantoras e bandas, como por exemplo, *Bee Gees*,<sup>111</sup> *ABBA*,<sup>112</sup> *Earth Wind & Fire*,<sup>113</sup> *Chic*,<sup>114</sup> *Gloria Gaynor*,<sup>115</sup> *Diana Ross*,<sup>116</sup> *Cheryl Lynn*,<sup>117</sup> *Michael Jackson*,<sup>118</sup> dentre outras, que alcançaram as paradas de sucesso nas rádios e certamente passam a ser amplamente tocadas em festas no Brasil.

Nas investigações de Rafael Guarato (2008) podemos perceber as reverberações e tensões entre tais musicalidades em contextos brasileiros, aqui recortados para a cidade de Uberlândia, mas que encontra afinidades com outros lugares do nosso país. Conforme aponta Guarato (2008):

Os jovens encontraram na musicalidade *black*, uma identificação que não fora possível com o discou (...) não se viam em *John Travolta*, não usavam as roupas do *Travolta*, não tinham olhos claros. As incessantes imagens geradas pela televisão, as propagandas, filmes, novelas, lojas da cidade criaram um circuito que modelou aquela juventude, basta você comprar uma jaqueta de couro, colocar um óculo escuro, aprender alguns passinhos e pronto, você estava atualíssimo para o período. Mas como seria possível consumir uma jaqueta de couro se mal se conseguia pagar a entrada na boate? Como decorar os *passinhos* se no final da década de 1970 a televisão ainda não tinha grande margem de venda para famílias em que o orçamento é mínimo? Assim a prática de ouvir e dançar *funk* podem ser vistas como oposição a um modelo de vestir, andar e principalmente dançar projetado pela era discou (Guarato, 2008, pp. 56,57, grifo nosso).

Em diálogo com o pesquisador, podemos pensar que tais questões estão diretamente relacionadas ao modo como as influências estadunidenses chegam ao nosso país e aos usos

<sup>111</sup> Ouça “Bee Gees”: <https://www.youtube.com/watch?v=v1BZkNYENgM>

<sup>112</sup> Ouça “ABBA”: <https://www.youtube.com/watch?v=Zsod9m2uTNI>

<sup>113</sup> Ouça “Earth Wind & Fire”: <https://www.youtube.com/watch?v=71wtHJeKFI>.

<sup>114</sup> Ouça “Chic”: [https://www.youtube.com/watch?v=vbn\\_OfiDfx4](https://www.youtube.com/watch?v=vbn_OfiDfx4)

<sup>115</sup> Ouça “Gloria Gaynor”: <https://www.youtube.com/watch?v=KV0cdcPeSfk>

<sup>116</sup> Ouça “Diana Ross”: <https://www.youtube.com/watch?v=IM4DEGxImXg>

<sup>117</sup> Ouça “Cheryl Lynn”: <https://www.youtube.com/watch?v=SZ7IYjxi1zQ>

<sup>118</sup> Ouça “Michael Jackson”: <https://www.youtube.com/watch?v=07GHdlabCtg>

que se fazem delas nos contextos de vivência e experimentação dessas musicalidades e dos modos de dançar.

Conectando tais experiências ao contexto específico do *Movimento Flashback* em Aparecida de Goiânia, encontramos, novamente, pistas das relações entre *funk* e *disco* e que, mais tarde, seriam somadas a outros gêneros musicais. Para construir essa reflexão, convoco, aqui, uma fala do dançarino Vitão:

[...] Igual eu disse pra você, as discotecas foram mudando ao longo do tempo...porque foi chegando a modinha. Era a disco, como eu disse, começou com o *Bee Gees*, de repente chegou os grupos de *funk*, né... eram músicas *funk* que veio com Zapp, aí veio *Kool & The Gang*, *Earth, Wind & Fire*, outras bandas... *Cheryl Leen*... têm mais bandas... ixi, cara! Eram muitas bandas que lançavam músicas que era música negra, só que eles cantavam com uma batida que era mais aceitável... não era o *rap* e não era o *hip hop*! Só que depois, ao longo do tempo foi mudando... Lá toca de tudo! Lá toca... *House*, música eletrônica dos anos 1990... Toca alguns rocks nacionais. Mas basicamente é a música negra americana... É o *funk* misturado com *rock*... Toca também um pouco de *hip hop*... Depende do DJ! Cada DJ faz um setlist próprio... É de acordo com o DJ! Inclusive domingo passado teve lá que é um casal... São dois casais... Um é a Jaqueline, a Jaq... Que é esposa de um colega meu, que é o Gam... Que é um DJ antigo... Ele é da época da Zoom que tinha na praça Tamararé... O negócio dele é *house e hip hop*. E ela... Ela é focada em *gangstar rap*. Aí tem a esposa de outro colega meu... Ele chama Ricardo Mega Break. E a esposa dele toca mais na área da *black music*, uma coisa mais pesada mesmo. E os outros DJ's lá, cada um toca um estilo. Eles convidam vários DJ's, cada fim de semana é um tipo de DJ (sic) (Vitão, 2023, grifo nosso).

Na fala de Vitão, podemos compreender que as escolhas musicais, bem como os contornos dos bailes por meio dessas musicalidades, vão se modificando em função do aspecto geracional. Se ao longo da década de 1980, o *funk* e o *soul* eram os gêneros mais tocados e ouvidos nos bailes, com o passar do tempo, outros gêneros como a *disco music*, o *house* e o *rap*<sup>119</sup> foram incorporados às musicalidades, certamente como um modo de atualização dessas culturas, das dinâmicas dos bailes. Com a mistura de gerações e com o passar do tempo, certamente os/as DJ's foram percebendo que aderir às musicalidades que embalam as gerações mais jovens são uma estratégia necessária para a adesão de mais pessoas. Conforme aponta o dançarino e DJ, Brasa:

Sempre fui um DJ eclético... o DJ tem que tocar o que o povo gosta... no começo da minha carreira, muitas pessoas que só gostavam de *hip hop*, dessas coisas,

<sup>119</sup> Rap (em inglês, também conhecido como *rapped*) é um discurso rítmico com rimas e poesias, que surgiu no final do século XX entre as comunidades de ascendência africana nos Estados Unidos. É um dos cinco elementos da cultura *hip hop*, de modo que se chame metonimicamente (e de forma imprecisa) *hip hop*. Exemplifico com a faixa a seguir. Ouça: “Nada pode me parar” de Thaide e DJ Hum - [https://youtu.be/bf14HYOQQ\\_o?si=FU3mlCgJgN0tmTtz](https://youtu.be/bf14HYOQQ_o?si=FU3mlCgJgN0tmTtz).

muitos me criticavam... eu nunca esqueço minhas origens, que é o *funk*, o *soul*, tudo isso aí..., mas com o tempo percebi que não dava para ficar só nesses estilos! (DJ Brasa, 2024, grifo nosso).

Na fala de Brasa, que atuou durante muito tempo como DJ na cena dos bailes *flashback*, confirma-se a questão das transformações e necessidades de adaptação no que tange aos gêneros musicais que passam a ser tocados nesses eventos. Destacar essa mistura de musicalidades é um modo de compreender como as diferentes gerações, o fator tempo e, também, os modismos influenciados pela indústria musical vão emoldurando nuances, desde os gostos e as escolhas musicais aos comportamentos e formas de se relacionar nesses territórios festivos. Entre as pessoas mais velhas, por exemplo, ouvir o *funk estadunidense* era uma reação, incitada principalmente pela questão racial e de classe social, à “modinha” das discotecas. Elas não se reconheciam na musicalidade da *disco music*. No entanto, no contexto do *Movimento Flashback*, entre as gerações mais jovens, essa mistura de musicalidades vai sendo incorporada e gerando modos de pertencimento baseados nesse contato entre gerações.

É curioso perceber que, nos bailes do *Movimento Flashback*, mesmo com a absorção e a mistura dessas musicalidades, as pessoas frequentadoras continuam a dançar os *passinhos* inspirados no *funk estadunidense*, adaptando-os às batidas rítmicas dessas outras musicalidades, constituindo um modo de conexão, mediação e, ao mesmo tempo, resistência, pois não renunciam a se expressarem dançando a partir das referências com as quais se identificam.

No tópico, a seguir, vamos visualizar e brevemente discutir outras musicalidades e práticas dançantes que foram sendo experimentadas nos contextos das periferias brasileiras, no período que as pessoas frequentadoras vão denominar como “esfriamento dos bailes de *funk e soul*”.

## 2.1.2 Outras musicalidades e práticas dançantes periféricas – dos anos 1980 a 2010

Com a expansão da cultura *hip hop* e, conseqüentemente, o surgimento de um cenário dançante que extrapolava o contexto das ruas e ia sendo inserido em campeonatos e eventos específicos de circulação dessas manifestações culturais, os bailes, onde se ouvia especificamente *funk* e *soul*, “deram uma esfriada”, como as próprias pessoas que viveram a época apontam. Os bailes vão sendo retomados com maior força e com uma onda nostálgica, de reviver os tempos antigos através das musicalidades, nas primeiras décadas dos anos 2000.

Entre as décadas de 1980 e 1990, o *rap* se tornou parte da trilha sonora de uma juventude urbana considerável. Surge como forma de denúncia e busca de reversão da situação de precariedade vivida por pessoas negras no Brasil (Garcia, 2007). Nesse cenário, surgia um movimento cultural das ruas inspirado pela *breakdance*<sup>120</sup> estadunidense.

Os processos de incorporação dessas influências se dão de maneiras diversas e negociadas em nossa sociedade. Conforme aponta o pesquisador brasileiro Allyson Fernandes Garcia (2007): “Em um panfleto de uma matinê de *Hip- Hop* realizada em 2000 na Point Rap,<sup>121</sup> na cidade de Goiânia, boa parte dos grupos possuía nomes em inglês: *Master break*, *Street Dance*, *Master Funk*, *Summary of the funk* e *Break Boys*” (Garcia, 2007, p.86, grifo do autor).

Em diálogo com Garcia (2007), é possível compreender que a influência da língua e dos elementos estéticos estadunidenses vai se constituindo, também, como um modo de

<sup>120</sup> De acordo com o pesquisador brasileiro Vanilton Freitas (Vanilton Lakka) “O termo Breakdance foi o nome dado pela mídia às danças urbanas no início da década de 1980, período no qual a TV, o cinema, os cliques e o mercado publicitário começam a explorar mercadologicamente a cultura hip hop e as danças que se alinharam a essa cultura. Esse termo hoje é negado por alguns profissionais e pesquisadores, pois há a compreensão que ele não considera a diversidade das Danças Urbanas, cada qual com um histórico, com movimentos próprios e codificação própria e, portanto, gera um entendimento que exista uma dança que se chama Breakdance. Para outros profissionais, o termo é aceito, pois a divulgação, manutenção e o próprio desenvolvimento destas danças se deu em íntima relação com o mercado, dessa forma é impossível pensar em cultura Hip Hop e suas danças separadas da exposição e exploração pelo mercado midiático” (Freitas, 2015, p.6). Ver: FREITAS, Vanilton. A cena das danças urbanas em cena: a interface danças urbanas e dança contemporânea. In: **Anais do IV Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA 2015**. Campinas, Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/a-cena-das-dancas-urbanas-em-cena-a-interface-dancas-urbanas-e-danca-contemporanea?lang=pt-br>.

<sup>121</sup> Garcia (2007) aponta que “esse local era situado na Rua 4, esquina com a Rua 20, no centro de Goiânia, era um ponto de encontro da diversidade goianiense – de estudantes a garotas de programa, de homossexuais a heavy metals, da juventude periférica a artistas da classe média – nos fins da década de 1990” (p.86). Ver: GARCIA, Allyson Fernandes. **Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra: cultura hip-hop em Goiânia**. Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2007. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=87696](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=87696)

adentrar na modernidade, de participar da vida social incorporando tais elementos em suas práticas culturais e, portanto, em seus modos de vida. Porém, não só o estilo e a estética são assimilados; o discurso do *hip hop* como uma “cultura de rua”, de periferia e voltado para a diversão e a salvação do povo pobre e preto também é reconstruído por aqui (Garcia, 2007).

Com a febre da *breakdance*, os locais de encontro, identificação e pertencimento de pessoas das periferias passam a ser, de fato, as ruas, as calçadas em bairros específicos. No caso de Goiânia, o centro da cidade foi lócus desse movimento cultural. Como aponta o dançarino B’boy Marcelinho:

A gente treinava em Aparecida, mas os pontos de encontro sempre foram no centro de Goiânia. Era o calçadão da Clark. No domingo eles levavam caixa de som, tocavam as músicas e lá a roda rolava. Acontece que tiraram de lá, acho que estava incomodando os apartamentos vizinhos, saiu de lá e foi parar na Praça Bandeirantes. E aí da praça Bandeirantes desceu lá para o Mercado da Paranaíba” (sic) (B’boy Marcelinho, 2023)<sup>122</sup>.

Em conexão com a fala de Marcelinho, podemos apontar que, nesse contexto, entre o final da década de 1980 e meados da década de 1990, o movimento cultural em torno da cultura *hip hop*, assim como em outras cidades brasileiras, circulava entre os contextos urbanos, proporcionando aproximações, reconhecimentos e modos de pertencimento, principalmente entre as periferias. Ao mesmo tempo, vai tornando-se alvo da repressão policial e da desconfiança, justamente pelo fato de serem manifestações protagonizadas, em sua maioria, por pessoas pobres e pretas.<sup>123</sup>

Entre meados dos anos 1990 e o início dos anos 2000, paralelamente, o *funk brasileiro* vai ganhando bastante destaque, das periferias aos meios de comunicação

---

<sup>122</sup> Entrevista com Marcelo dos Santos (B’boy Marcelinho) cedida ao TRIÊRO- Centro de Pesquisa e Documentação em Dança, criado no ano 2023 no Instituto Federal de Goiás – Campus Aparecida de Goiânia. A entrevista faz parte do acervo do TRIÊRO, disponível para consulta local e presencial. Por fatores relacionados às dificuldades de recursos financeiros para a manutenção dele, o Centro de Pesquisa e Documentação em Dança ainda não possui um repositório digital.

<sup>123</sup> Outras referências relacionadas à cultura hip hop:

HERSCHMANN, Micael M. **Abalando os anos 90: Funk e hip hop globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GUARATO, Rafael. Você disse hip hop? Afinal o que é hip hop? In: **Cadernos de Pesquisa do CDHIS: Revista do Programa de Pós- Graduação em História**. Uberlândia, n.33, ano 18, p.223-230, 2005.

JAEGER, Angelita; LENA, Angela. **Dança de rua e o rap no cotidiano de adolescentes privados de liberdade**. Educação, vol 30, n. 1, pp. 119-128, 2005.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de rua**. Campinas, SP: Átomo, 2011.

**Dança de Rua**. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. Átomo, 2025.

AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes. **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade**. Uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda Editorial, 2015.

dominantes, gerando uma grande onda de exaltação das culturas periféricas brasileiras, como também sendo alvo de duras críticas, preconceitos e um intenso racismo que faz com que esse gênero musical, ainda hoje, seja constantemente atacado em diferentes esferas.

O surgimento do *funk brasileiro* está diretamente relacionado aos fluxos transnacionais da música afro-estadunidense e à sua apropriação criativa por juventudes urbanas periféricas no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. Conforme analisa Hermano Vianna (1988), desde os anos 1970 e, com maior intensidade ao longo da década de 1980, os bailes suburbanos cariocas passaram a incorporar o *funk* e, posteriormente, o *hip hop estadunidense* como trilha sonora central de grandes festas dançantes frequentadas majoritariamente por jovens das camadas populares. Essas musicalidades chegavam por meio de discos importados, rádios e DJs, sendo reelaboradas em circuitos locais de sociabilidade que escapavam, em grande medida, à indústria cultural formal e aos lugares legitimados pela cultura hegemônica.

Nesse processo, os bailes *funk* configuraram-se como práticas culturais massivas e recorrentes, produzindo formas próprias de organização, circulação e consumo musical. Vianna destaca que, mesmo à margem das grandes gravadoras e da programação radiofônica dominante, o *funk* se consolidou como um fenômeno de enorme alcance social, reunindo semanalmente centenas de milhares de jovens em clubes, quadras e associações de bairro. Os DJs e as equipes de som desempenharam papel fundamental na mediação desse universo, selecionando repertórios, modulando intensidades e criando uma gramática sonora e corporal específica, na qual a dança, a repetição rítmica e a energia da festa eram elementos estruturantes.

Com o tempo, o *funk* deixou de ser apenas um gênero musical importado para tornar-se uma linguagem cultural localizada, profundamente imbricada nas dinâmicas urbanas, raciais e territoriais do Brasil. A partir dos bailes, o *funk* passou a expressar experiências cotidianas, modos de vida e formas de pertencimento das periferias, afirmando-se como lugar de produção simbólica e de construção identitária. Como aponta Vianna (1988), trata-se de um fenômeno que tensiona leituras simplificadoras sobre cultura de massa, uma vez que revela como produtos da indústria cultural podem ser reapropriados de maneira inventiva, dando origem a práticas sociais complexas e a novas formas de sociabilidade no contexto das metrópoles brasileiras.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> Sugere-se, dentre outras, as seguintes leituras em torno do funk brasileiro:

Concomitantemente à disseminação do *funk brasileiro*, é importante destacar outras musicalidades e modos de dançar que, de diferentes maneiras, vão sendo incorporados e mediados nos distintos contextos culturais do país, ganhando grande visibilidade e pessoas adeptas dessas manifestações, dentre outros territórios, entre as periferias brasileiras.

De acordo com Oliveira e Campos (2014), o *axé music* (rótulo comercialmente dado a uma série de artistas da cidade de Salvador que mesclavam ritmos nordestinos, caribenhos e africanos em novas roupagens) nasceu na Bahia no final da década de 1980 e significou uma abertura no mercado musical para a produção baiana, sobretudo na década de 1990, em vendas de discos e shows, trazendo modificações na estrutura do carnaval baiano e a importação de um modelo de festa baiana, a micareta, para diversas cidades do país.<sup>125</sup>

A ampla veiculação desses grupos e artistas nos meios midiáticos certamente foi gerando, em âmbito nacional, compreensões e aceitações generalizadas (Bião, 2008)<sup>126</sup> que nos possibilita pensar, no tempo presente, nas diferentes mediações no contato com essas performances, lançadas em canais e redes da mídia globalizada, desde os protagonismos e incorporações das próprias pessoas.<sup>127</sup>

Seguindo na contextualização de algumas das culturas periféricas, podemos citar, também, a chegada da cultura *Ballroom* em diferentes cidades brasileiras. De acordo com as pesquisas de Matheus dos Santos Alves e Walkenes Lagares de Faria (2022), no Brasil, a

SOUZA, Thiago de. **Tudo o que você sempre quis perguntar sobre o funk: ...**, mas tinha medo de perguntar. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2023.

SILVA, Luciane Moraes da. **Funk para além da festa: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Ciclo Contínuo Produção Cultural e Soluções Editoriais, 2023.

BRAGANÇA, Juliana. **Preso na gaiola: a criminalização do funk carioca nas páginas do Jornal do Brasil (1990-1999)**. Curitiba: Editora Appris, 2020.

CYMROT, Danilo. **O funk na batida: baile, rua e parlamento**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

<sup>125</sup>Ver: OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque Santos. *Axé music em Salvador (BA): conceitos, identidade e mercado*. In: **Revista Digital Art&**, Ano XII - Número 15 - Novembro de 2014.

<sup>126</sup>BIÃO, Armindo. *O obsceno em cena, ou o Tchan na boquinha da garrafa*. In: **Repertório Teatro & Dança**, v.1, n.1, 1998.

<sup>127</sup> Sugere-se, também, as seguintes leituras:

LEME, Mônica. “Segure o Tchan!”: identidade no “axé music” dos anos 80 e 90. In: Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, **Cadernos do colóquio**, Rio de Janeiro, p.45-52, 2001. Disponível em: <https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/49/18>

FREITAS, A.P. *Música Popular de Salvador nos anos 90: brasileira, baiana ou o quê?* In: **IV ENECULT**, Salvador. Anais eletrônicos, 2008. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14332-03.pdf>.

PEREIRA, I.S. *Axé-Axé: o mega-fenômeno baiano*. In: **Revista África e Africanidades**. Ano 2, n. 8, p. não paginado, fev, 2010. Disponível em:

[https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Axe-axe\\_megafenomeno\\_baiano.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Axe-axe_megafenomeno_baiano.pdf)

GUARATO, Rafael. *O popular, os meios e a dança axé no interior das Gerais*. **Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares**. V.8, n.1, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10456/8212>

cultura *Ballroom* passa a se espalhar pelo país em meados de 2010. Movimento cultural que possivelmente surgiu nos guetos nova-iorquinos, em meados da década 1970, encabeçado por *drag queens* negras que não eram aceitas em concursos onde havia uma centralidade nas performances de artistas brancas, por não terem o padrão de beleza estipulado, criando assim um lugar onde pudessem ser as protagonistas.<sup>128</sup> Conforme apontam Alves; de Faria (2021):

Dentro dos bailes a performance era presente a todo instante, pois apenas dentro daquele lugar os frequentadores podiam se expressar e ser quem eles quisessem, surgindo assim as batalhas de realness (realidade), performar uma realidade que jamais seriam alcançados por eles; como exemplo, ser modelos da revista Vogue. Um ponto de grande importância para entender a importância da *Ballroom* para as minorias citadas foi o surto da AIDS/HIV em Nova Iorque na década de 80. Um vírus desconhecido que surgiu e matou milhares de pessoas, principalmente homens gays, criando uma associação da doença com a comunidade gay da época. A partir do conhecimento dessa outra esfera que permeia e compõe as particularidades da cena *Ballroom* podemos compreender que esse movimento, além de proporcionar holofotes e momentos de gozo para os participantes, cria um ambiente minimamente saudável e se torna uma rede de apoio para as pessoas que são soropositivos (Alves; de Faria, 2021, p.163, grifo nosso).

Em conexão com o exposto, na cultura *Ballroom* as participantes são, majoritariamente, pessoas LGBTQUIAPN+ que “em sua maioria eram expulsas de suas famílias primárias por serem quem são e para sobreviverem longe dos perigos que é viver nas ruas, eram convidadas e passavam a viver em *Houses*” (Rodrigues, 2021, p.1997)<sup>129</sup>. Ainda de acordo com essa pesquisa, no Brasil, assim como em outros países, existiam focos isolados de pessoas que já praticavam a dança *Vogue* devido ao amplo processo de midiaticização dessa estética.<sup>130</sup>

<sup>128</sup> Informações extraídas do documentário “Paris is burning” de Jennie Livingston, de 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nI7EhpY2yaA>.

<sup>129</sup> “Logo ao se assumirem como LGBTQ+, muitas pessoas eram expulsas de casa por seus pais ou tinham uma convivência familiar bastante conturbada, o que fazia com que esses indivíduos fossem colocados em situação de rua. As *houses* surgem, então, como espaços físicos e simbólicos, cujo objetivo era dar a essas pessoas o apoio estrutural que lhes foi negado” (Rodrigues, 2021, 1997).

<sup>130</sup> Durante a escrita desta tese tive conhecimento da pesquisa de Pietra Pedrosa Silva Rodrigues, conhecida como Pietra de Laroyê, fundadora da *house Casa de Laroyê* em Goiânia-GO. A pesquisa intitulada *História da dança Vogue em Goiânia: gênero, arte e sociabilidades urbanas (1990-2020)* busca “compreender como se formaram os primeiros grupos e as primeiras movimentações da dança Voguing e suas configurações locais nas regiões periféricas da cidade de Goiânia, entre o final da década de 1980 até meados do ano de 2020” (Rodrigues, 2021, p. 1995). Pietra aponta, ainda, que os primeiros indícios da dança Voguing em Goiânia, evidenciam que não se pensava em Vogue como parte de uma cultura, mas apenas como uma estética de dança. Com isso, o projeto de Pietra busca problematizar o processo de apagamento das culturas e de sujeitos históricos vinculados a identidades de gênero plurais (Rodrigues, 2021). Informações obtidas em um resumo de apresentação de painel em Banner publicado nos anais do VI Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, no ano de 2021. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/historia-da-danca-vogue-em-goiania-genero-arte-e-sociabilidades-urbanas-1990-202?lang=pt-br>.

Sugere-se ver também:

A contextualização histórica através dessas temporalidades nos permite compreender as transformações, dinâmicas e modos de incorporação dessas influências culturais estrangeiras, mas também nos faz lembrar que esses caminhos nunca foram tão lineares e nem podem ser lidos de maneira generalizante. Destaca-se, ainda, que foram citados apenas alguns gêneros musicais e movimentos culturais diretamente relacionados às danças de periferia, como modo de contextualizar algumas dessas influências, sem, contudo, almejar um levantamento de todos eles. O que se quis destacar é que essas manifestações estão entremeadas por relações de consumo, comunicação e modos de pertencer, todos eles amalgamados nas necessidades, expectativas e modos de vida nas periferias. Elas mantêm viva a luta por visibilidade e reconhecimento dentro da sociedade.

Retomando as reflexões em torno da prática de se ouvir e se relacionar com o *funk estadunidense* e seus desdobramentos, é preciso destacar que, certamente, o movimento dos bailes, permeados por essas musicalidades, nunca deixou de existir. É comum ouvir entre as pessoas mais velhas que, nesse período de esfriamento dos bailes, eles continuavam acontecendo nas festas de casa, na reunião entre pessoas amigas nos bairros, sendo retomados no formato de eventos para o público, na segunda década dos anos 2000.

Esse movimento revela a continuidade dos vínculos corporais e musicais construídos ao longo do tempo, indicando que a memória dos bailes opera como força ativa, capaz de ser reativada quando contextos sociais, geracionais e urbanos se reorganizam. Mais do que um simples retorno, trata-se de um processo de atualização de experiências passadas, reconfiguradas à luz de novas temporalidades.

---

BERTE, Odaílson. **Vogue! Strike A Pose! Se Posicione!** Dançando (Com) Afetos E Imagens. Chaud, E. (Orgs.). Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO: UFG, FAV, 2014, p. 867-877. Disponível em:

[https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo3\\_vogue\\_strike\\_a\\_pose.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo3_vogue_strike_a_pose.pdf)

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura do Ballrooms**. 180 f. Dissertação (Mestrado em linguagem e sociedade) - Faculdade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1010049>

ALVES, Matheus dos Santos; de FARIA, Walkenes Lagares. Goiânia em chamas: a transnacionalização da cultura *Ballroom* na experiência goianiense. In: SILVA, Allan Lourenço da; LOBATO, Iolene Mesquita; SANTOS, Luis Guilherme Barbosa dos (Orgs.) **Produção Cênica e Sociedade: teorias e práticas em tempo de pandemia** [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.

SILVA, Icaro Ribeiro. **Narrativas de bixas e travestis pretas: teorias e a Cultura de Baile na Grande Goiânia**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, 2022.

Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/634b4703-bd79-4db2-9f58-b6346d222a5e>.

A partir dessa compreensão, torna-se fundamental reconhecer que as periferias operam como territórios ativos de tradução, ressignificação e reinvenção cultural. As referências musicais e corporais que atravessam esses contextos são apropriadas de acordo com demandas locais, experiências vividas e dinâmicas sociais específicas, produzindo estéticas próprias que escapam a leituras homogêneas ou deterministas. Assim, mais do que reproduzir modelos estrangeiros, essas manifestações elaboram respostas situadas às condições históricas, raciais e territoriais que estruturam a vida nas periferias urbanas.

Nesse sentido, os modos de dançar e de se reunir em torno da música configuram práticas de sociabilidade que articulam consumo cultural e pertencimento coletivo. O acesso a determinadas musicalidades, estilos e linguagens corporais não se reduz a um gesto individual de gosto, mas se inscreve em circuitos compartilhados de reconhecimento e pertencimento, nos quais corpos, afetos e memórias se entrelaçam. Essas práticas produzem sentidos de comunidade que se constroem no encontro, na repetição dos gestos e na experiência comum do baile, reforçando vínculos e identidades em contextos frequentemente marcados pela precarização e pela exclusão.

Ao mesmo tempo, essas expressões culturais operam como formas de disputa simbólica no contexto urbano, tensionando hierarquias e narrativas hegemônicas sobre cultura, arte e legitimidade. Ao ocuparem clubes, ruas, praças, dentre outros espaços, os bailes e as danças de periferia estão se afirmando, deslocando os critérios tradicionais de valor cultural e reivindicando o direito à presença, à escuta e à circulação.

É possível compreender que as práticas dançantes e musicais das periferias constituem campos complexos de negociação entre passado e presente, local e global, consumo e criação. Elas condensam experiências históricas, atravessamentos culturais e táticas de afirmação coletiva, funcionando como dispositivos de memória e resistência. Nesse movimento, mantêm-se como lugares fundamentais de produção de sentidos e de reconhecimento social, nos quais a cultura não é apenas vivida, mas continuamente recriada. É nesse contexto que proponho, a seguir, a noção de modos dançantes para complexificarmos as discussões.

## 2.2 “Você via uma pessoa fazendo uma coreografia, outra fazendo ali, você juntava as duas e já criava outra coisa” – modos dançantes

Os modos dançantes são pensados, nesta pesquisa, como práticas de uma fabricação cotidiana (Certeau, 1998), de onde se pode detectar características singulares que podem ser investigadas por seus elementos técnicos e estéticos, suas formas de compartilhamento de saberes-fazer, seus modos de existir, de utilizar e combinar diferentes elementos culturais, muitas vezes advindos de lugares, países e culturas que, globalmente, se impõem de forma dominante. Cunho esse termo, em diálogo com Michel de Certeau (1998), para alargar as possibilidades de reflexão e compreensão das experiências nos bailes de *passinhos*.

Ao problematizar aquilo que chamou de “artes de fazer”, Certeau (1998) aponta que, nas práticas cotidianas, os procedimentos, as manipulações técnicas e seus esquemas de operação constituem uma tecnicidade particular, que deve ser pensada e articulada aos diferentes contextos em que tais práticas estão inseridas e onde se fabricam técnicas cotidianas distintas. Nesse sentido, compreender as experiências por meio da noção de modos dançantes suscita, então, reflexões em torno dessa tecnicidade particular.

Compreender essas especificidades se torna um exercício de escuta e reflexão a partir do cotidiano, das relações singulares estabelecidas nesses territórios e, ao mesmo tempo, uma possibilidade de mapear processos de ensino-aprendizagem que podem contribuir para que outros olhares e percepções em torno deles sejam possíveis.

Para conectar e problematizar a noção de modos dançantes, trago a seguinte narrativa:

Então geralmente era assim: você ia na festa, via uma coisa e emendava com outra. Você via um cara fazendo alguma coisa, uma coisa que achava massa, emendava... você via uma pessoa fazendo uma coreografia, outra fazendo ali, você juntava as duas e já criava outra coisa. E era assim que a gente tinha acesso. E na televisão, também tinha muito. Claro que hoje é bem mais fácil porque tem internet. Inclusive, eu assisti ‘Flashdance’, ‘Os embalos de sábado à noite’... então a gente via muito na televisão. Então você tirava da televisão e, ao vivo, quando via uma pessoa fazendo ali, outra acolá... às vezes emendava com aquilo que via na televisão e dali você criava a coreografia (sic) (Marco Antônio, 2023, grifo nosso).

Em diálogo com o exposto acima, essa espécie de mixagem,<sup>131</sup> de colagem de referências vindas da própria experiência das festas frequentadas, é um dos elementos que

---

<sup>131</sup> A ideia de mixagem é trazida, aqui, da prática musical no contexto dos/as DJ’s onde se trata de combinar estruturas sonoras, muitas vezes distintas, operando por meio de junção, justaposição, superposição, cortes, dentre outras táticas, gerando sonoridades caracterizadas pela hibridação, pelas misturas de possibilidades (Bacal, 2012). A mixagem, aqui, é pensada, então, como a mistura tática e astuciosa que essas pessoas fazem

se pode citar de como as pessoas se utilizam criativamente dos elementos vindos de outras culturas. As pessoas frequentadoras vão fabricando modos peculiares de lidar com gestualidades, modos de dançar e transitar referenciados nas culturas estadunidenses, mas localmente combinadas, rearranjadas, a partir das possibilidades que se tem. Então, essa fabricação que vai delineando o que chamo de modos dançantes se trata de um processo em que dança e cotidiano e, portanto, os saberes-fazer e as pessoas não estão separados entre si.

Compreender as dinâmicas dos *passinhos* pelo viés da noção de modos dançantes é uma forma de refletir sobre as experiências dos bailes como todo um modo de vida. As pessoas frequentadoras, destacando-se principalmente as que vivenciaram os bailes antigos e que ainda hoje interagem com as gerações do tempo presente, passavam a constituir jeitos próprios de dançar que chegavam até elas pelo contato com movimentações que possivelmente tenham visto pelos meios televisivos, bem como através do convívio, das identificações com gestualidades de pessoas integrantes de grupos de dança, assim como pelo reconhecimento de pessoas que dançavam individualmente e se tornavam referências nos bailes. E, nesses territórios, há uma pluralidade incitada pelas diferenças, singularidades e particularidades de cada pessoa que frequenta.

Corpos diversos, diferentes gerações que experimentam os *passinhos* pelos atravessamentos que as musicalidades e modos dançantes remixados provocam entre si e que, assim, nos impulsionam a querer também experimentar. Ali há uma junção de pessoas que se relacionam em torno da comunhão, dos modos de se identificar e pertencer, por meio de suas conexões e negociações entre individualidades, singularidades e coletividade. Lugar de identificação, reconhecimento e pertencimento entrecruzado por musicalidades e modos dançantes agenciados por diferentes corpos. Estes, por sua vez, são atravessados pelos trânsitos e relações que o território do baile vai imprimindo na construção de diferentes nuances corpóreo-espaciais.

Podemos pensar que os modos dançantes são consumos combinatórios e utilitários “rearranjados a partir das ocasiões, de maneiras dispersas, muitas vezes silenciosas e invisíveis, que se fazem notar nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante” (Certeau, 1998, p. 39). Essa ordem econômica dominante está

---

ao se identificarem com elementos vindos das culturas afro-estadunidenses e que influenciam diretamente na fabricação de seus modos dançantes.

mediada por seus elementos e práticas culturais que são consumidas e mediadas nos territórios das periferias.

Dos papéis de consumidores, que geralmente são relegados às pessoas que se utilizam delas, podemos refletir que esse consumo é repleto de astúcias e táticas que vão se constituindo em funcionamentos criativos relativos a situações sociais e relações de força. Não há uma só lógica que abarque todas as artes de fazer (Certeau, 1998). O autor propõe uma teoria dos usos como operadores de uma fabricação cotidiana. Nos provoca a pensar as culturas por meio de seus modos de fazer, caracterizados mais pelas táticas que pela estratégia:

Estratégia é o cálculo das relações de força possibilitado pela posse de um lugar próprio, o qual serve de base à gestão das relações com uma exterioridade diferenciada. Tática, pelo contrário, o modo de operação, de luta de quem não dispõe de lugar próprio nem de fronteira que distingue ao outro como uma totalidade visível: o que faz da tática um modo de ação dependente do tempo, muito permeável ao contexto, sensível especialmente à ocasião (Certeau, 1998, pp.99-100).

Nesse sentido, pensar os modos dançantes a partir das periferias, por meio das táticas que caracterizam os modos de saberes-fazer que aí são constituídos, é uma forma de compreender suas hábeis utilizações do tempo, do contexto e da ocasião, na fabricação de suas formas de se identificar, reconhecer e pertencer a esses territórios. Contudo, essa artesanaria e seus procedimentos possuem peculiaridades pelo fato de estarem em constante movimento. Ela opera “golpe por golpe, lance por lance” (Certeau, 1998, p. 100).

O contato com essas referências, por meio da televisão, gerava entre essas pessoas um tipo de identificação e vontade de participar, produzindo, de certo modo, a necessidade de imaginar, fabricar, dentro daquilo que estava disponível, por meio dessas misturas, dessas mixagens, constituindo, então, seus modos dançantes. Importante destacar que, para as pessoas mais velhas, que participaram dos bailes em meados do final da década de 1970 e nos anos 1980, a televisão não era um bem de consumo acessível às famílias. Portanto, essas fabricações estão enredadas por relações de reconhecimento e pertencimento que jogam com a maneira como essas pessoas improvisavam formas alternativas, encontrando diferentes modos de se utilizar dessas práticas. Se o acesso à televisão era algo distante de muitas famílias, nos bailes o contato com as pessoas frequentadoras foi se constituindo como um lugar importante de conexão com tais saberes-fazer.

“Então essas danças, quando elas se difundiram no Brasil não tinha ninguém que ensinava. Então a galera tinha que ver aquilo ali e tentar fazer. E nas tentativas saíam outras coisas” (B’boy Marcelinho, 2023). A fala do B’boy Marcelinho nos permite pensar nas astúcias que as pessoas, por meio daquilo que chega e do modo como acessam esses saberes-fazer, vão delineando e reorganizando corporalmente e localmente.

A ‘fabricação’ que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da ‘produção’ (televisiva, urbanística, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos ‘consumidores’ um lugar onde possam marcar o que *fazem* com os produtos. Essas ‘maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural. Essas práticas colocam em jogo uma *ratio* ‘popular’, uma maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar (Certeau, 1998, p.48, grifo do autor).

Em diálogo com Certeau (1998), é possível refletir que, muito diferente do que geralmente se aponta nos contextos formais e dominantes de inserção das danças, essa bricolagem de elementos, a mistura tática e astuciosa geradora de modos de pertencimento e, portanto, de identificação com esses elementos, é uma característica singular nos territórios aqui investigados. A maneira como as pessoas vão se identificando com as matrizes culturais afrorreferenciadas nas diásporas estadunidenses, que chegam aqui veiculadas pela grande mídia, não impede que essas referências sejam misturadas e recodificadas cotidianamente e criativamente, gerando, então, modos dançantes.

O conjunto, ao mesmo tempo codificado e móvel que forma este corpo, escapa à compreensão, tanto quanto a língua. Percebem-se *performances* particulares, que seriam os equivalentes a frases ou estereótipos: comportamentos, gestos, ritos. Mas o campo de possibilidades e de interdições que ele constitui em cada sociedade não é representável (Certeau, 2012, p.408, grifo do autor)<sup>132</sup>.

Em conexão com o autor, as *performances* particulares podem ser pensadas, aqui, como negociações e arranjos fabricados circunstancialmente, por meio das aprendizagens e das relações que os modos dançantes operam. É preciso, então, refletir sobre esse extenso campo de possibilidades que, nesse contexto particular, pode ser observado pelas diferenças, pelas nuances individuais e em grupos que irrompem das conexões, dos elementos, das

---

<sup>132</sup> Entrevista com Michel de Certeau, publicada na França em 1982 e traduzida para o português no ano de 2002. Ver: CERTEAU, M. Histórias de corpos. In: **Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10572>

referências que geram modos particulares — às vezes percebidos apenas nas sutilezas, nas pequenas nuances das relações entre os saberes-fazeres que aí se cruzam. Essa fabricação, então, é uma forma de protagonismo, de produção das culturas.

Me conecto, também, com as reflexões do pesquisador indiano Arjun Appadurai (2004):

Uma das principais alterações da ordem cultural global, criada pelas tecnologias do cinema, televisão e vídeo (e pelo modo como elas enquadram e estimulam outros meios de comunicação mais antigos) tem a ver com o papel da imaginação na vida social. Até há pouco tempo, fosse qual fosse o poder da mudança social, podia se afirmar que a vida social sofria em geral de inércia, que as tradições ofereciam um conjunto relativamente finito de vidas possíveis e que a fantasia e a imaginação eram práticas residuais, confinadas a pessoas ou domínios especiais, restringidas a momentos ou lugares especiais. Em geral, imaginação e fantasia eram antídotos para a finitude da experiência social. Nas últimas duas décadas, à medida que a desterritorialização de pessoas, imagens e ideias foi ganhando nova força, o fiel da balança foi-se deslocando imperceptivelmente. Mais pessoas em todo o mundo veem as suas vidas pelo prisma das vidas possíveis oferecidas pelos meios de comunicação de massas sob todas as suas formas. Ou seja, a imaginação é agora uma prática social; entra, de infinitos modos, no fabrico de vidas sociais para muitas pessoas em muitas sociedades. Apresso-me a notar que observar isso não traz alegria, nem se pretende implicar que o mundo agora é um lugar mais feliz e com mais opções (no sentido utilitário) para mais pessoas, com mais mobilidade e mais finais felizes. (...) as biografias da gente comum são construções (ou fabricações) em que a imaginação desempenha um papel importante. Mas este papel também não é uma simples via de escape (mantendo firmes as convenções que regem o resto da vida social), pois no módulo das engrenagens entre a vida que se leva e sua contrapartida imaginada forma-se uma série de comunidades que geram novas políticas, novas formas de expressão coletiva (Appadurai, 2004, p.78-79).

Appadurai (2004) nos ajuda a alargar as percepções em torno das mediações que as tecnologias possibilitam em nossas vidas e como a imaginação se torna um recurso possível e disponível cotidianamente, que “tende a interrogar, subverter e transformar outras literacias contextuais” (Appadurai, 2004, p. 9). Ao problematizar e complexificar o modo como compreendemos as comunicações e relações por meio dos atravessamentos das tecnologias que mediam os processos e dimensões culturais da globalização, podemos também imaginar outros possíveis para ler as práticas culturais enredadas pelos fluxos de mediações globais que aqui nomeio de modos dançantes.

Pensá-los por meio da conexão com o pensamento de Appadurai (2004) se dá no sentido de compreender que as fabricações estão enredadas por essa capacidade de imaginação geradora de formas de expressão experimentadas e compartilhadas nos territórios dos bailes. Tal capacidade permite enredos de vidas possíveis imbuídas por seduções causadas, por exemplo, pelas performatividades das/os artistas com quem as

pessoas frequentadoras dos bailes se identificam. Mediadas por essas identificações, estão sendo negociadas as astúcias e táticas (Certeau, 1998), que permitem que cada pessoa, por meio de seus modos dançantes, se imagine como um projeto social em curso (Appadurai, 2004).

Aqui, poderíamos elencar a astúcia do prazer e da celebração coletiva, da identificação com as demais pessoas a partir da possibilidade de dançar junto. As mediações e fabricações desses modos de festejar, baseados no consumo de músicas afro-estadunidenses, geram, nas periferias brasileiras, um modo de pertencimento que se inspira nos elementos culturais daquele país e que vai sendo rearranjado localmente. E aqui, ressalta-se que, nesses territórios, estão sendo mediados processos de compartilhamento, ensino-aprendizagem baseados na própria experiência do dançar, na própria fabricação desses modos dançantes.

Ao se utilizarem deles, as pessoas o fazem com suas leituras e releituras baseadas no prazer da repetição e do reconhecimento. E, aqui, pensamos que a repetição está envolta, desde já, pela mistura dessas referências, por essas mixagens, tornando-se, então, uma fabricação. Fabricar supõe, portanto, os usos, combinações e seus esquemas de operações que dão forma e estilos próprios aos modos dançantes. Como aponta o dançarino Jean:

Aí até outro dia, alguém falou assim... não aqui a gente não inventa passo não, a gente copia. E realmente você copia... só que se os passos são três vezes para um lado, você pode fazer quatro, e aí já virou outra coisa. Então se você for analisar, as coisas estão ligadas entre si..., mas igual o meu colega falou: se você vir vários grupos dançando lá, não vai ser igual. Pode colocar a mesma música, uns vão jogar a perna, outros não, outros já vão girar... E é isso que eu sempre falo que eu acho bonito desse movimento nosso (sic) (Jean, 2023)<sup>133</sup>.

Na fala de Jean, integrante do grupo *Dancemix*, é possível captar essas combinações, aquilo que vai sendo fabricado entre as pessoas, os grupos e seus protagonismos. Por serem movimentações aprendidas nos próprios ambientes de festas e, muitas das vezes, inspiradas em artistas vistos por meio de programas de televisão, a “cópia” vai se constituindo como um modo de fazer usos daquilo que se incorpora pelo próprio contato entre as pessoas.

Por meio da frequência e pertencimento aos territórios dos bailes, essas redes vão se constituindo, tanto em conexão com as referências de artistas negras/os veiculados pelas mídias, como pelas identificações com as pessoas frequentadoras dos bailes. Aí, vão se

---

<sup>133</sup> Entrevista com Jean Carlos da Cruz, 54 anos, integrante do grupo *Dancemix*.

firmando vínculos e formas de reconhecimento que passam a contornar toda a ambiência onde essas fabricações cotidianas vão emoldurando os modos dançantes.

Essa forma de encarar o compartilhamento de saberes-fazeres pode ser um tanto quanto perturbadora para as visões centralizadoras e dominantes das danças, que desconsideram as sutilezas possíveis partindo dos diferentes rearranjos e diferenças culturais que são irrompidas fora dos ambientes formais, dos estúdios, das escolas e academias de dança, bem como dos conhecimentos que vão sendo legitimados como universais e totalizantes.

Ora, se essas referências para as pessoas mais velhas, muitas das vezes, chegaram mediadas pelas tecnologias, essa incorporação acontece singularmente, pois, ao se identificar, se reconhecer, tentar imitar, copiar os/as artistas da televisão, ao fazê-lo, tudo isso se dá de forma particular, pois cada pessoa que assiste mistura, mixa aquelas gestualidades com outras que já viu e dançou anteriormente.

O que não se pode negar é que, nessas complexas relações dos aprendizados incorporados, os saberes-fazeres são rearranjados, dispostos de diferentes maneiras, atravessados pelas necessidades, interesses e desejos de cada pessoa em conexão com os grupos aos quais pertencem.

Os modos dançantes dos *passinhos* podem ser pensados, então, por tecnicidades, acordos e convenções conectados aos contextos, com as pessoas que vivem, convivem e protagonizam esses saberes-fazeres. As referências externas são assimiladas, porém mediadas, tornadas rastros, fragmentos que vão sendo constituídos nas astúcias do cotidiano. E essas experiências são complexas, plurais, pois são frutos da própria condição fragmentária, dispersa e, certamente, ambivalente por onde operam as produções das culturas.

Esse modo de operar e fabricar, tendo como ponto de partida suas próprias realidades, admitindo, aqui, as distâncias com as referências estadunidenses, faz com que as pessoas imaginem e criem, astuciosamente, modos de estarem conectadas, de reproduzirem, a seu modo, aquilo com que desejam se identificar e que, na maioria das vezes, não possuem um contato direto. Ambiguidades, contradições, tensões e mediações — tudo isso está amalgamado na noção de modos dançantes. Eis que o reconhecimento e a identificação estão sempre circundados pelas relações de consumo, interesses, necessidades e expectativas das próprias pessoas e que, portanto, seus modos dançantes serão sempre produzidos,

reproduzidos, mediados e incorporados de maneira particular, de dentro e por entre as periferias.

A noção de modos dançantes permite compreender as práticas corporais dos bailes não como repertórios fixos ou sistemas fechados de movimentos, mas como processos em constante fabricação, atravessados por temporalidades, encontros e negociações. O que emerge dessas experiências se produz na relação — entre corpos, músicas, referências midiáticas e contextos locais — e que se sustenta pela capacidade de recombinar fragmentos, transformando-os. Trata-se, portanto, de um campo de criação situado, no qual a técnica não se separa do cotidiano e a invenção nasce da circulação, da observação e da experimentação partilhada.

Nesse sentido, os modos dançantes evidenciam formas singulares de aprendizagem que se afastam dos modelos formais de ensino da dança. Aprende-se vendo, tentando, errando, repetindo e variando, em um processo no qual a cópia não é oposição à criação, mas condição para que ela aconteça. A repetição, longe de produzir uniformidade, engendra diferença, pois cada corpo imprime suas próprias marcas, histórias e singularidades nos gestos e movimentações.

Portanto, pensar os *passinhos* a partir da noção de modos dançantes implica reconhecer essas práticas como produções culturais complexas e politicamente situadas. Além disso, abre-se a possibilidade de questionar se, de fato, todas as danças e contextos necessitam da figura de alguém — professores/as — que ensine de forma metodologicamente sistematizada. Os modos dançantes afirmam protagonismos, constroem vínculos intergeracionais e tensionam concepções hegemônicas de dança, arte e conhecimento. Ao deslocar o olhar para as fabricações cotidianas e para as pedagogias que emergem da experiência do baile, abre-se caminho para compreender como esses saberes-fazeres produzem identidades, memórias e formas de resistência, anunciando as bases para discutir, a seguir, as pedagogias próprias que se constituem nesses territórios dançantes.

### 2.3 Pedagogia dos *passinhos*

No contexto dos bailes de *passinhos*, pode-se observar a fabricação 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 uníssono, seja nos instantes em que cada pessoa improvisa conforme aquela musicalidade provoca os corpos a dançarem. Certamente, nesses lugares são forjadas algumas regras ou modos específicos para compartilhar esses movimentos, mas, ao mesmo tempo, há espaço para que as pessoas 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, naquilo que se torna o cerne nesta pesquisa: as possibilidades de dançar coletivamente os *passinhos* combinados em que os grupos se seguem uns aos outros.

Pensar a pedagogia dos *passinhos* implica reconhecer que os processos de aprendizagem que se dão nos bailes do *Movimento Flashback* não se organizam a partir de métodos formais ou hierarquias estabelecidas, mas emergem dos próprios modos dançantes compartilhados. Aprende-se observando, repetindo, dançando junto. Assim, os modos dançantes operam como pedagogias encarnadas, nas quais o conhecimento circula pelo corpo, pela convivência e pelo tempo prolongado de participação nos bailes.

Para compreendermos os aspectos relacionados à incorporação desses modos dançantes, às possibilidades que as pessoas vão descobrindo de se conectarem, de incorporar gestualidades, aprender movimentações, bem como de, possivelmente, inserirem nuances particulares, destaque, nos próximos subtópicos, elementos que perpassam pelos traços estéticos dos *passinhos*, especificamente em suas características e nuances no que tange à constituição dos grupos de dança, à indumentária, às experiências cotidianas e às relações de compartilhamento e ensino-aprendizagem entre as pessoas frequentadoras.

### 2.3.1 “Então, líder a gente não tem! A gente tem uma inspiração” - a constituição dos grupos

A constituição dos grupos de dança que frequentam e protagonizam os bailes do *Movimento Flashback* possuem algumas peculiaridades que penso serem importantes de se destacar, para compreendermos algumas nuances no que tange às suas práticas, modos de interagir entre si e com as demais pessoas dançantes frequentadoras, bem como relacionadas aos modos de compartilhamento de saberes-fazer que vou destacando ao longo de toda a tese.

Os grupos de dança que toparam participar dessa pesquisa foram: *Grupo Mania Funk*, *Grupo Família Fênix*, *Grupo Máfia Funk*, *Grupo Dancemix* e *Grupo Faisca e Fumaça*. Atualmente, todos eles divulgam registros e as participações nos bailes em suas redes sociais.<sup>134</sup> Nas imagens que se seguem identifiquei as pessoas integrantes de cada grupo participante da pesquisa:

---

<sup>134</sup> Para conhecer um pouco mais sobre esses grupos listados, abaixo, alguns de seus perfis em redes sociais:

Grupo Mania Funk:

[https://www.instagram.com/grupomaniafunkflashback?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==](https://www.instagram.com/grupomaniafunkflashback?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==)

<https://www.youtube.com/@grupomaniafunkflashback1766>

Grupo Família Fênix:

<https://www.instagram.com/familiafenixfunkshow?igsh=a3RzN3htOTg4dXR0>

<https://www.youtube.com/@FamiliaFenixFunkOficial>

Grupo Máfia Funk: <https://www.instagram.com/mafiafunk062?igsh=NmZ5dGJuOTQxc29p>

<https://www.youtube.com/@mafiafunkgoianiagoias8105>

Grupo Dancemix: <https://www.instagram.com/grupodancemixfunk?igsh=MXFienJ3a21kZDM2NA==>

<https://www.youtube.com/@GrupoDanceMixFunk>

Grupo Faisca e Fumaça: <https://www.instagram.com/faisca1239?igsh=MWh6MGp2bzk1NGE0bg==>

**Figura 11: Integrantes do Grupo Mania Funk**

Na foto: Wilton, Valdeir, Rogério, Wilian, Márcia, Jonas, Aparecida (Cida), Nara, Paulinho, Junior, Vilma, Elizete, Leandro, Betim



Fonte: acervo do grupo (2023).

**Figura 12: Integrantes do Grupo Família Fênix**

Na foto: Leandra, Guilherme e Ruan



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

**Figura 13: Integrantes do Grupo Dancemix**  
Na foto: Cynara, Robinho, Jean e Taninha



Fonte: acervo do grupo (2024).

**Figura 14: Integrantes do Grupo Máfia Funk**  
Na foto: Marco, Cleide, Paulo, Simone, Janael, Amélia, Romulo, Sanyele, Leandro e Leticya



Fonte: acervo do grupo (2024).

**Figura 15: Integrantes do Grupo Faisca e Fumaça**  
 Na foto: Taylor, Cássio, DJ Brasa, Júlio César e Douglas



Fonte: Acervo do grupo (2024).

É comum aos grupos a participação de pessoas de distintas faixas etárias, incluindo, em alguns deles, a participação de crianças, tendo, em praticamente todos, membros de uma mesma família. Os que participaram desta pesquisa são constituídos, geralmente, por pessoas que se conheceram em festas e que, por aproximações e identificações com os modos dançantes aí fabricados, decidiram se reunir para ensaiar ou treinar juntas.<sup>135</sup> Além disso, a maioria das pessoas que teve a iniciativa de se reunir para constituir esses grupos já se conhecia dos bailes de antigamente e se reencontrou no tempo presente, particularmente com esse movimento de retomada dos bailes e organização desses eventos de forma oficializada na cidade de Aparecida de Goiânia.

Outra relação bastante presente entre os grupos é a reunião nas casas das pessoas participantes. Destaca-se, ainda, que, em algumas das narrativas, com exceção dos grupos *Dancemix* e *Mania Funk*, que geralmente se reúnem em um local específico, as pessoas integrantes dizem que esses momentos são também de confraternização:

<sup>135</sup> A ocorrência desses dois termos se dá nas próprias narrativas das pessoas integrantes que não fazem diferenciação e, portanto, utilizam as duas expressões para se referirem aos momentos em que os grupos se reúnem fora dos bailes para suas práticas dançantes.

Os nossos ensaios são assim... no começo, antigamente, geralmente era na sexta-feira, a gente fazia uma resenha... cada um traz um pouco de cerveja, leva o pessoal da família, as esposas, os filhos... aí agora que reativamos o grupo, a gente ensaia três vezes na semana, mas a sexta-feira é sagrada... a resenha (sic) (Douglas, 2023).

Para ensaiar é complicado. Porque a gente trabalha, tem os compromissos... e tem que ensaiar! Porque você tem que se entrosar, pegar fôlego, pegar pique, você tem que fazer os passos. Então a gente aproveita o dia que vai reunir para ensaiar e já faz uma resenha (sic) (Cássio, 2023)<sup>136</sup>.

Nas falas dos integrantes do grupo *Faisca e Fumaça*, destaca-se que a dança, para essas pessoas, não está segregada do lazer, do cotidiano e da família. A relação com os grupos de dança se dá numa dimensão da identificação, do pertencimento e dos interesses individuais e coletivos de participar dos bailes de modo específico e singular, sendo o próprio baile o lugar de atuação dos grupos. No seio das relações entre as pessoas integrantes estão as negociações, os valores partilhados, os modos de participar do baile de forma singular e diferenciada, qual seja, pelo fato de transitarem e se afirmarem corporalmente através de seus modos dançantes.

No interior dessa comunidade, as pessoas que passam a integrar esses grupos agenciam com eles mediações específicas que vão sendo forjadas a partir de suas convergências, como também por seus conflitos e interesses, de onde podemos compreender muito do que se compartilha e se estabelece enquanto acordos coletivos nos bailes. Os grupos de dança exercem aí um importante protagonismo e mediações internas, como também entre eles e as demais pessoas dançantes.

Como já mencionado anteriormente, um exemplo disso é a própria ocupação da pista de dança, que está baseada nas convenções coletivas constituídas por meio das ações dos grupos e das relações com as demais pessoas frequentadoras dos bailes. O reconhecimento e a identificação com os modos dançantes dos *passinhos* estão certamente baseados na ampla participação dos grupos de dança, que agenciam e compartilham seus saberes-fazer e que, por sua vez, incita as pessoas, de diferentes modos, a conviverem e se relacionarem corporalmente por meio do movimento dançado. Então, muito do que acontece e possibilita a familiaridade com esses modos dançantes se constitui, em partes, pelas ações e protagonismos deles.

Alguns desses grupos se apresentam em outros eventos, para além dos bailes. No entanto, a rotina de encontros segue contornada pelas realidades das pessoas integrantes,

---

<sup>136</sup> Entrevista com Wagner Bezerra, conhecido como Cássio (idade não informada), integrante do grupo *Faisca e Fumaça*.

principalmente levando em consideração que a maior parte dessas pessoas é adulta, sendo, então, os encontros ajustados conforme as disponibilidades de cada uma. O fato de terem que se preparar para essas apresentações em outros locais muitas vezes impede que algumas delas participem desses outros eventos, sendo os bailes, de fato, o momento de maior participação de todas as pessoas integrantes.

Justamente por tais características, outro fator importante a ser destacado é a relação que essas pessoas estabelecem internamente entre elas. Quando indago sobre a existência de um líder ou alguém que esteja à frente dos grupos, ouço a expressão “inspiração” e a questão da coletividade salta na narrativa abaixo:

Líder não tem, mas tem uma inspiração. No nosso grupo, por exemplo, é o DJ Brasa, porque ele foca muito nisso... é o que tem mais experiência, que dança há mais tempo, ele é o cara que manda mensagem, que puxa a galera, é o cara que fala ‘vamos, vamos!’ que vai dar certo... às vezes você tá ali meio desanimado... ‘ah eu vou chegar atrasado’ e ele fala: ‘a gente espera você chegar’... então a gente inspira muito no DJ Brasa. Mas na verdade nós somos uma união. Se um dá a sua opinião, todos ouvem e geralmente apoiam. Então, líder a gente não tem, a gente tem uma inspiração que é o DJ Brasa (sic) (Douglas, 2023).

Na fala de Douglas, apesar de ser comum em muitas configurações de grupos a menção à questão do respeito à coletividade, bem como uma certa preocupação com a horizontalidade nas relações, o que me chama a atenção é o modo como se refere às pessoas parceiras: “uma inspiração”. Em outras conversas informais, essa questão aparece sempre contornada pelo respeito àquelas pessoas que “possuem um maior tempo de estrada”, “ao pessoal que vivenciou os ‘tempos de antigamente’”.

A experiência acumulada e o fator geracional estão diretamente relacionados a algumas tomadas de posição dessas pessoas nos grupos. Geralmente, a que se coloca como mediadora possui essas mesmas características. A pessoa mediadora de um grupo, ser mencionada como uma inspiração, nos aponta para dimensões nas relações entre integrantes que perpassam questões como as alianças, o reconhecimento dos saberes-fazeres que aquela pessoa possui, bem como o respeito às gerações anteriores. Como aponta o dançarino Cássio:

A inspiração dos mais novos são os mais velhos... porque os mais velhos vêm lá de trás, a gente viveu aquela época lá atrás... aquele flashback, aquele funk mais antigo... aquela pegada... então os mais novos sempre colam nos mais velhos... ficam ali do lado, pegando os passinhos, vendo o movimento... quando vê, já está ali dançando... quando pensar que não, está todo mundo festando, dançando junto (sic) (Cássio, 2023).

Na fala de Cássio, tais questões nos suscitam a compreender as relações que se constituem aí e nos fornecem indícios de como os grupos se constituem ética, estética e politicamente. Tempo de experiência, aspecto geracional, capacidade de motivação e mediação entre as demais pessoas integrantes, tudo isso compõe as características e constituição desses grupos. No seio dessas relações, os saberes-fazerem estão sendo mediados pelas experiências e pelo reconhecimento mútuo entre as pessoas que os compõem.

Entre os grupos, há que se destacar novamente a questão da familiaridade, do reconhecimento e das identificações, pois a participação neles se constitui pela construção de um ambiente onde os indivíduos se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar suas ideias, expectativas, ânsias, bem como suas frustrações.

A coletividade, nesse contexto, vai sendo agenciada pelo ajuntamento, pelas alianças que permitem que essas pessoas ressaltem certos costumes, práticas, concepções e convenções, em virtude de um determinado processo de legitimação cultural. Nessas dinâmicas de identificação e reconhecimento, os grupos se apresentam como lugares de elaboração, como oportunidades de mobilização e ação conjunta.

A participação está articulada, então, aos interesses individuais e coletivos, bem como, àquilo que vai se constituindo em comum e que leva as pessoas umas em direção às outras. Desse modo, é necessário deixar espaço não apenas para a variação, mas até mesmo para a dissidência, na lealdade comum (Williams, 2011a):

Uma comunidade, uma cultura viva, irá, não só dar espaço para que todos e cada um possam contribuir para o avanço da consciência que é a necessidade comum, mas também irá lhes encorajar para que isso ocorra. Seja por onde começarmos, precisaremos ouvir os demais que começaram de uma posição diferente. Precisamos considerar todas as ligações, todos os valores, com toda a nossa atenção. A liberdade prática de pensamento e expressão é menos um direito natural do que uma necessidade comum. Recusar essas liberdades práticas é queimar a semente comum (Williams, 2011a, p.358).

Em diálogo com Raymond Williams (2011a), pensamos que os grupos vão se fabricando como frentes culturais nas quais as pessoas que se identificam e se reconhecem nos modos de vida, se encontram, compartilham significantes e vão produzindo diferentes sentidos em torno dos bailes. No cerne dessas relações, estão os vínculos com os territórios, entre as pessoas e os saberes-fazerem que aí circulam e permitem que elas interajam e protagonizem as alianças. Fazer parte de um grupo significa poder ser reconhecido a partir do protagonismo em comum. Não que esse protagonismo não ocorra para as demais pessoas

dançantes, mas, certamente, os grupos desempenham aí um papel importante e distinto enquanto um tipo específico de comunidade inserida e constituinte do baile.

Conhecer, mesmo parcialmente, qualquer grupo de processos de vida é perceber sua ordinária variedade e complexidade, é maravilhar-se com ela (Williams, 2011a). E o modo como as pessoas integrantes desses grupos referem-se umas às outras nos traz justamente essa dimensão do reconhecimento, do valor que cada uma delas possui e aquilo que agrega nas relações que vão se estabelecendo no interior dessas comunidades. Os processos que aí se constituem são partes de um processo mútuo onde se constroem certos princípios e valores nas periferias. Perceber a produção e circulação desses grupos nos territórios dos bailes é refletir sobre sua própria constituição, partindo das diferentes coletividades que o povoam e dos usos que fazem dele. Então, essas configurações são processos particulares, que precisam considerar sempre as agências e as relações de forma não generalizante, atentos às especificidades e às fabricações de suas próprias culturas. Ressalta-se, então, que as culturas estão sempre sendo produzidas e transformadas pelas pessoas (Williams, 2011a).

Outra questão que se destaca são as ideias, opiniões e decisões no que tange às reformulações dos *passinhos*, bem como à definição de quais passos serão dançados em cada baile. É comum ouvir, entre os grupos, que “eles possuem aqueles passos que estão na memória” e “outros que vão modificando e recriando para dançar”. Nos momentos de treinos e/ou ensaios existe, então, essa mediação entre as pessoas integrantes quando da tomada de algumas dessas decisões:

Cada um dá uma ideia... então como todos do grupo já sabem, aí vão dando ideias... ah! Eu vi isso aqui e achei bacana... aí a gente vai juntando. Geralmente, quando a gente vai fazer uma coreografia para apresentação, a gente vai juntando as ideias até montar aquela coreografia (sic) (Marco Antônio, 2024).

Na Família Fênix os quatro geralmente dão opiniões... sempre quando é uma coisa para melhorar... os quatro tem opiniões para a gente discutir. Isso é bem aberto! (sic) (Guilherme, 2023).

As falas acima nos permitem pensar que a constituição desses grupos e suas relações, certamente com suas diferenças e particularidades, estão contornadas por questões como o reconhecimento e o respeito ao coletivo como sendo inerentes às características que os agregam e os fazem se identificarem como grupo. Essas questões também nos remetem às intersecções entre os marcadores raciais, de gênero e classe.

Quando indago sobre algum tipo de discordância nesses momentos de decisões, relacionadas às sequências de *passinhos* que serão escolhidas para serem dançadas nos bailes, ou mesmo nos momentos de reconfigurações deles, Guilherme afirma que “quando alguém dá uma ideia e uma outra pessoa não está de acordo, o que a gente faz é mostrar! Dança aí, mostra aí para a gente ver se cola bem!”. As decisões, então, estão mediadas pelas convenções coletivas que daí surgem, partindo da experiência, do modo como cada pessoa do grupo é capaz de apresentar um certo tipo de argumento corporal. As divergências são solucionadas na condição em comum, no convencimento coletivo mediado pelo modo de dançar.

No âmbito desses relacionamentos, entre as pessoas que constituem os grupos, estão imbricadas um tipo de consciência e pertencimento que nos incita aos seus modos de vida. Os grupos vão se firmando, então, como uma expansão dessas socialidades notadamente marcadas pelas experiências das periferias. Os elementos capazes de produzir práticas políticas comuns, no seio das populações nas periferias, derivam do reconhecimento de condições e de experiências com certo grau de proximidade, ainda que não sejam exatamente as mesmas.

“Comum, comuns, comunal, comunitário – são termos que mantêm uma estreita relação de vizinhança com palavras que já encontramos antes, como simples, mundano, cotidiano. São palavras que confraternizam” (Lafuente, 2021, s.p). A partir das dimensões apontadas pelo pesquisador espanhol Antonio Lafuente (2021), podemos pensar a constituição desses grupos, em questão, como alternativas de experimentação e dilatação da coletividade. É possível pensar na capacidade que as práticas comunitárias constituem, de permitir que as pessoas interajam, se reconheçam, se identifiquem e, também, se diferenciem, singularmente. Criar coletivamente lugares onde se possa compartilhar, protagonizar e se reconhecer, a partir da troca de saberes-fazer, pode ser uma pista de como encontrar, na dimensão mundana, cotidiana, comunal, essas possibilidades.

Outra questão que aí se destaca é a participação e o protagonismo das mulheres em praticamente todos os grupos, o que nos “tempos de antigamente” nem sempre era permitido e viável. A interdição na participação das mulheres, apesar de não mais ser uma questão entre os grupos da atualidade, é mencionada nas experiências das integrantes que começaram a dançar nos tempos das discotecas:

Na época do clube do Ranchão que eu frequentava, por exemplo, quando abria uma roda para as pessoas dançarem, dificilmente você ia ver uma mulher entrando lá... eu mesma ficava observando, ao redor. Naquela época, por mais que as mulheres também frequentavam, dançar na roda eu não via. Hoje eu estou aí dançando. Sou mulher, mãe solteira, avó e tenho orgulho de estar dançando com os meus irmãos e minha cunhada (sic) (Taninha, 2023)<sup>137</sup>.

Na fala de Taninha, ela destaca essa diferença e as mudanças ocorridas, no que tange à participação e protagonismo das mulheres, ao longo do tempo. A roda era um lugar de pertencimento, de reconhecimento, de afirmação de si por meio dos movimentos dançados. Nesses locais, conforme aponta Taninha, essas tensões relacionadas aos papéis de gênero eram reforçadas por meio dos costumes e regras forjadas no baile.

O pesquisador brasileiro Thiago Negraxa (2015), em seu livro intitulado *As danças da cultura Hip Hop e funk styles*, aborda brevemente a questão da presença de homens em contextos de danças que ele nomeia como *street dances*, em que podemos, por um lado, compreender algumas das modificações ao longo da história, mas, ao mesmo tempo, nos faz pensar sobre as relações de gênero no que tange aos protagonismos:

É bem conhecida a avassaladora e predominante presença de homens, com um desenho singular na história das danças no século 20. Por muito tempo, as *street dances* têm sido associadas como uma iniciativa de adolescentes e adultos do sexo masculino, o que contribui para desestigmatizar a presença masculina na dança. As *street dances* parecem, portanto, modificar determinada relação social por meio da modelização do mundo que dissemina, e quando formula a dança e a viabiliza no mundo (Negraxa, 2015, p.21).

No entanto, apesar de quebrar inicialmente o paradigma de gênero, a manutenção de ambientes pouco confortáveis para mulheres, por disseminação de machismo e misoginia, continua existindo, bem como os preconceitos com pessoas que performam identidades que fogem das normativas de gênero e sexualidade impostas pela sociedade. Se, ao longo do tempo, a presença de homens em determinados contextos de inserção das danças colaborou para desestigmatizar a presença masculina, entretanto, poderíamos questionar o fato de que, ainda hoje, as performatividades de masculinidades que não respondem aos padrões heterocisnormativos<sup>138</sup> ainda são um tabu em muitos deles. Essas reflexões colaboram para

<sup>137</sup> Entrevista com Tânia Maria da Cruz (Taninha), 60 anos, integrante do grupo *Dancemix*.

<sup>138</sup> Em diálogo com a pesquisadora brasileira Guacira Lopes Louro, a heterocisnormatividade demarca um conjunto de práticas que regulam, distinguem e naturalizam a heterossexualidade e a identidade de gênero de homens cis como prática e performatividade normativa. Conforme aponta a autora: “Sexualidade não é apenas uma questão pessoal, mas é social e política. [...] a sexualidade é aprendida, ou melhor, é construída ao longo da vida, de muitos modos, por todos os sujeitos. [...] ela envolve rituais, linguagens, fantasias, representações, símbolos, convenções... Processos profundamente culturais e plurais. Nessa perspectiva, nada há exclusivamente ‘natural’ nesse terreno, a começar pela própria concepção de corpo, ou mesmo de natureza.

refletirmos junto à fala de Taninha, no sentido de compreender que os ambientes e práticas de danças no contexto dos bailes estão circundados pelas questões que envolvem tensionamentos de gênero, raça, classe, território etc. e que, nesse exemplo em específico, a questão de gênero está atrelada aos costumes enraizados em uma sociedade extremamente patriarcal e misógina.

Nos bailes de *passinhos* do tempo presente, há um maior protagonismo de mulheres em grande parte dos grupos de dança, bem como entre as pessoas dançantes não integrantes de grupos. Além disso, podemos perceber também a atuação delas no contexto da prática musical. Em alguns desses bailes, presenciei mulheres DJ's comandando as cabines e performando suas musicalidades. No entanto, esse protagonismo ainda é reduzido (um exemplo disso são os materiais de divulgação abaixo, onde a atuação maior das mulheres DJ's se dá em bailes pontuais, em comemoração ao "mês das mulheres", como podemos visualizar na Figura 22), fato este que necessita ser futuramente aprofundado por outras pesquisas.

---

Através de processos culturais, definimos o que é - ou não - natural; produzimos e transformamos a natureza e a biologia e, conseqüentemente, as tornamos históricas. Os corpos ganham sentido socialmente. A inscrição dos gêneros - feminino ou masculino - nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura. As possibilidades da sexualidade - das formas de expressar os desejos e prazeres - também são sempre socialmente estabelecidas e codificadas. As identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade" (LOURO, 2008, p.36).

Ver: LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

Figura 16: Flyers com mulheres DJ's



Fonte: acervo do Movimento (2022).

Retomando as características dos grupos de dança, as pessoas integrantes fazem sempre questão de ressaltar que as decisões, escolhas e o modo de se organizarem nos momentos de treinos e ensaios se dão sempre de forma coletiva, através do diálogo em torno dos eventos que decidem participar, bem como das relações que vão estabelecendo para além dos bailes. Esse aspecto aglutinador e que consubstancia as nuances ético-estético-políticas dos grupos é algo indispensável e que contorna todas as reflexões no modo como venho pensando o compartilhamento de saberes-fazer.

Identificações com os modos dançantes constituintes e protagonizados por cada grupo; aproximações e pertencimentos pelo viés do contato entre membros de uma mesma família e a própria expansão da noção do que seja familiar; expectativas e necessidades de se afirmar e ser reconhecido enquanto grupo; condição de protagonismo e diferenciação nos territórios dos bailes; lugares de prática e ação direcionadas por pessoas aliadas. Todas essas dimensões aparecem na constituição desses grupos e vão sedimentando as nuances, características e traços ético-estético-políticos em suas conformações.

A positiva influência entre as gerações, bem como o reconhecimento das pessoas que passam a ser vistas como as inspirações entre os grupos, desdobra-se, então, na busca e consequente criação de um estilo peculiar de convivência em grupo que vai sendo traduzida na maneira de se vestir, dançar, se comunicar, enfim, com o mundo, o território dos bailes e seus pares. Essas características ajudam a difundir os valores e a percebermos certos princípios que nos permitem compreender o protagonismo desses grupos em que as pessoas integrantes “(...) estão afirmando suas ideias, alinhando os recursos necessários para a consolidação dos valores culturais de suas ‘quebradas’” (Souza, 2011, p.37).<sup>139</sup>

Entre esses grupos certamente existem diferenças, particularidades, conflitos e contradições (que serão abordadas na Entrada 3). No entanto, o modo como se organizam e se referem uns aos outros, tanto internamente como em relação aos demais grupos, nos permite compreender que se trata de relações de uma comunidade que convive, protagoniza e constitui diferentes formas de alianças, e de onde é possível captar importantes nuances para se pensar as relações de compartilhamento de saberes-fazer e como se constituem seus processos de ensino-aprendizagem.

---

<sup>139</sup> SOUZA, Angela Maria de. Diálogos em campo: práticas e reflexões musicais dos rappers no Brasil e em Portugal. In: **Cultura Crítica Revista Cultural da Apropuc- SP**, n.14 2º semestre de 2011. Disponível em: [https://www.apropucsp.org.br/\\_files/ugd/2a264a\\_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf](https://www.apropucsp.org.br/_files/ugd/2a264a_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf). Acesso em: 16 de agosto de 2024.

### 2.3.2 “A gente escolhia a melhor roupa, o melhor penteado, o melhor calçado para ir ao baile” – indumentária

Os bailes de *passinhos* têm como elementos congregados não somente as musicalidades e os modos dançantes, como também a incorporação de trajes e estilos veiculados, por exemplo, nas capas dos discos de artistas e que funcionam como elementos estéticos que conferem visibilidade ao movimento cultural pautado pelas musicalidades afro-estadunidenses.

Tendo como referência o passado e na busca por reencená-lo, identifica-se a reconstrução de referências estéticas que vão das roupas às expressões verbais, passando pelas gestualidades, todas elas amalgamadas localmente, numa tentativa de reviver os tempos passados e, certamente, reatualizar esses elementos conforme as necessidades e o protagonismo das próprias pessoas do tempo presente.

Se nos bailes de antigamente como, por exemplo, nos “tempos dos clubes”, as pessoas costumavam vestir roupas coloridas, utilizar acessórios, bem como incorporar alguns trajes específicos das artistas com quem se identificavam, ao longo do tempo esses trajes passaram a acompanhar a própria rotina e casualidade, pois os bailes do *Movimento Flashback*, nos tempos atuais, passaram a ser realizados no próprio espaço público, diferenciando-se daqueles bailes dos clubes.

**Figura 17: Quadros de vídeo/frame Danceteria “Dance mix”, Clube Cruzeiro do Sul, em Goiânia, na década de 1980**





Fonte: Página no Youtube (2018).<sup>140</sup>

Artistas como *Michael Jackson* e *Kool & the Gang* eram referências em suas performatividades para as pessoas mais velhas com quem tive contato no *Movimento* e que podem ser visualizadas esteticamente como influências no estilo de se vestir nos tempos dos bailes dos clubes.

**Figura 18:** Capas dos discos do Kool & The Gang e de Michael Jackson na década de 1980



---

<sup>140</sup> Imagens extraídas do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aH88EWvswfY>



Fonte: Acervo digital “Design Culture” (2017).<sup>141</sup>

Conforme aponta Luciana Xavier de Oliveira (2018), por meio do vestuário e de todo o enlace performativo entre gestualidades, musicalidades e modos de dançar que circulavam nesses territórios, foi sendo constituída a valorização de uma estética que reivindicava maneiras de ultrapassar barreiras impostas pelo racismo e pela desigualdade. Nesse ato de adaptar e atualizar peças de vestuário que inicialmente eram utilizadas por grupos de maior poder aquisitivo, havia uma reapropriação cultural lúdica e irônica que propunha uma inserção, mesmo que transversal, em uma estética e em um mercado de consumo massivo de bens culturais.

Essa população frequentadora dos bailes *soul* ajudou a consolidar um estilo de moda e de comportamento que mesclava as várias informações visuais que recebiam através de revistas, filmes, programas de TV e capas de discos, o que favoreceu o desenvolvimento de diferentes estratégias de contestação da estrutura social e racial vigente a partir de rituais simbólicos e práticas de consumo alternativas. Esse impulso por uma diferenciação a partir da escolha de determinados itens do vestuário e a utilização do cabelo natural, inspirado no visual dos integrantes do movimento *Black Power* norte-americano, demarcava uma tentativa de incorporação de uma estética internacional articulada a um conjunto de símbolos marcadamente diaspóricos, que estabeleciam táticas de diferenciação e dissenso em relação ao ambíguo mito da democracia racial (Oliveira, L. X, 2018, p.16, grifo nosso).

Em diálogo com o exposto acima, podemos pensar nessa relação com os modos de se vestir de artistas globalmente reconhecidos, que se tornaram expressões do orgulho de ser

<sup>141</sup> Link:<https://designculture.com.br/a-importancia-da-capa-de-album-na-atualidade/>

uma pessoa negra, como um processo de autovalorização através de uma estética de identificação com as performances nas capas dos discos. O conjunto vestuário, acessórios, calçados, cabelos, cores, expressão corporal, dança, música etc. constitui a forma como o grupo quer ser visto e sentido. A composição estética é um dos demarcadores da coletividade, é um sinal de pertencimento, de exposição da diferença e definidor de práticas de consumo (Oliveira, L. X., 2018).

Como relatam muitas das pessoas frequentadoras, nos bailes de antigamente existia toda uma preparação para se chegar ao local, desde as roupas até o cabelo. E, conforme o relato de Ana Maria:

A gente escolhia a melhor roupa, o melhor penteado, o melhor calçado para ir ao baile. Nos bailes de hoje, talvez pela questão de ser na própria feira coberta, no bairro mesmo, é um pouco diferente! A maioria está perto de casa, então as pessoas já não se arrumam tanto como antigamente! (Ana Maria, 2022).

Esse relato traz uma comparação com os bailes que aconteciam em lugares específicos, como os clubes, e que geravam uma movimentação “pré-baile” um pouco distinta do tempo presente. No entanto, pelas minhas próprias observações, identifico que permaneça existindo essa relação com os trajes, certamente com suas modificações e relações geracionais e territoriais, pois muitas das pessoas frequentadoras estão vestidas especificamente para o baile.

Pensar o corpo e sua performatividade a partir dos modos de se afirmar entre as pessoas negras pode ser uma pista para alargarmos as compreensões em torno das indumentárias e de todo o enlace performativo que elas constituem. Sigo, então, nas conexões possíveis, convocando novamente o pesquisador Stuart Hall (2013):

Dentro do repertório negro, o estilo – que os críticos culturais da corrente dominante muitas vezes acreditam ser uma simples casca, uma embalagem, o revestimento de açúcar na pílula – se tornou em si, a matéria do acontecimento. (...) Percebam como, deslocado de um mundo logocêntrico – onde o domínio direto das modalidades culturais (crítica logocêntrica) e a desconstrução da escrita – o povo da diáspora negra tem, em oposição a tudo isso, encontrado a forma profunda, a estrutura profunda de sua vida cultural na música (...) pensem em como essas culturas têm usado o corpo como se ele fosse, e muitas vezes foi, o único capital cultural que tínhamos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação. Existem aqui questões profundas de transmissão e herança cultural, de relações complexas entre as origens africanas e as dispersões irreversíveis da diáspora; (...). Mas acredito que esses repertórios da cultura popular negra – uma vez que fomos excluídos da corrente cultural dominante – eram frequentemente os únicos espaços performáticos que nos restavam e que foram determinados de duas formas: parcialmente por suas heranças, e determinados criticamente pelas condições diáspóricas nas quais as conexões

foram forjadas. A apropriação, cooptação e a rearticulação seletivas de ideologias, culturas e instituições europeias, junto a um patrimônio africano, conduziram a inovações linguísticas na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelo, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (Hall, 2013, p. 342-343, grifo do autor).

Stuart Hall (2013) enfatiza a dimensão da estética, do estilo como lugar de afirmação, de performatização e de modos de existência das comunidades negras por meio do corpo, de suas formas de habitar e constituir redes de identificação e pertencimento. Por esse viés, é possível pensar os corpos, a indumentária e todos os elementos que compõem os bailes como lugares de criatividade e fabricação de si, como aquilo que anuncia laços, reconhecimentos e os diferentes vínculos entre uma comunidade.

Entre os grupos de dança do tempo presente, é comum a utilização de camisetas ou uniformes personalizados, que funcionam para identificar as pessoas integrantes e, entre as pessoas dançantes não participantes dos grupos, as roupas, em sua maioria, são trajes do próprio cotidiano. De diferentes modos, essas pessoas estão se afirmando por meio de suas experiências corporais e constituindo sentidos aliados às suas próprias individualidades, bem como às relações entre seus grupos.

**Figura 19: Camisetas e uniformes dos grupos de dança**





Fonte: acervos dos grupos (2022).

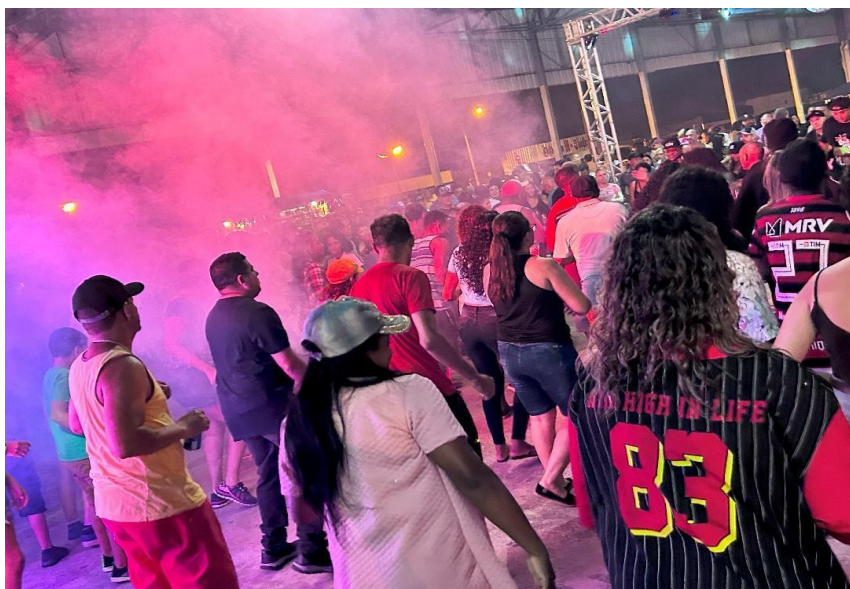
Ao observar com maior atenção as indumentárias presentes nos bailes, evidencia-se uma dimensão estética que se inscreve no campo das visualidades urbanas. As cores vibrantes, os contrastes marcantes, os grafismos e as composições cromáticas acionam repertórios que dialogam com o grafite, com a arte urbana e com outras formas visuais produzidas nas periferias, constituindo uma paisagem estética que se articula com os modos de existir nesses territórios. Os corpos que dançam tornam-se, assim, superfícies de inscrição estética, nas quais se projetam signos, referências e pertencimentos. A roupa, nesse contexto constitui como um prolongamento do corpo que intensifica e comunica, compondo com o movimento uma gramática visual que organiza a experiência do baile e amplia suas formas de expressão.

No caso dos grupos de dança, a utilização de camisetas e uniformes personalizados intensifica essa dimensão estética ao mesmo tempo em que explicita uma política de pertencimento. Vestir o uniforme é um gesto que ultrapassa a organização interna dos grupos, configurando-se como uma forma de inscrição simbólica no território do baile. Há, nesse ato, uma adesão que é também afetiva, coletiva e política: ao portar a camiseta, a pessoa afirma sua vinculação ao grupo, evidencia alianças construídas no convívio e torna visível sua participação em uma rede de relações que sustenta a própria existência desses coletivos. Esse gesto é frequentemente acompanhado por um sentimento de orgulho, que se manifesta na forma como o uniforme é exibido, cuidado e performado no corpo. Ao mesmo tempo, os uniformes operam como dispositivos de diferenciação, estabelecendo fronteiras simbólicas entre os grupos, permitindo reconhecimentos imediatos e produzindo dinâmicas de identificação e distinção no interior dos bailes. Assim, a indumentária dos grupos atua

simultaneamente como marca de unidade interna e como estratégia de visibilidade e posicionamento no espaço coletivo.

Entre as demais pessoas dançantes, se antigamente era comum a utilização de roupas bastante coloridas, jaquetas, acessórios como chapéus, pochetes, bolsas, dentre outros, no tempo presente a indumentária acompanha a casualidade do baile na Feira Coberta, um reduto do lazer no bairro. Agrega-se aos lugares como as praças, as quadras, as portas das casas, onde essas pessoas convivem, estabelecem seus laços, identificações e pertencimentos sem a necessidade de se deslocarem para outros locais, certamente com exceção das pessoas que vêm de outros bairros para frequentar os bailes do bairro Cidade Vera Cruz.

**Figura 20: Vestuário das pessoas dançantes nos bailes do tempo presente**



Fonte: elaborado pelo autor (2022).

Certamente esses aspectos da vestimenta que circulavam nos bailes de antigamente estabelecem uma forte relação com o próprio espaço onde aconteciam. O fato de as pessoas se deslocarem para outros locais, como no caso dos clubes, fazia com que elas se arrumassem de acordo com as tendências e modos de identificação e pertencimento que circulavam nesses ambientes.

Nesse processo, as mediações culturais desempenham papel fundamental, uma vez que as referências visuais — oriundas de capas de discos, mídias audiovisuais e circuitos globais da cultura negra — são apropriadas, filtradas e ressignificadas a partir das experiências situadas das periferias. Ao mesmo tempo, os modos de vestir configuram-se

como costumes, no sentido de práticas coletivas que organizam comportamentos, regulam pertencimentos e orientam formas de participação nos bailes, sem, contudo, se fixarem como normas rígidas. Trata-se de um campo dinâmico, no qual repetição e invenção coexistem. Assim, a indumentária pode ser compreendida como parte constitutiva dos modos dançantes, na medida em que participa da produção de sentidos, da construção de identidades e da fabricação das experiências que dão forma a esses territórios festivos.

Seguindo, então, nas discussões em torno dos traços estéticos dos bailes de *passinhos*, no próximo tópico proponho analisar as características e especificidades no que tange às nuances dessas técnicas, pensando nos enfrentamentos que elas possibilitam operar em relação aos contextos formais e acadêmicos de ensino-aprendizagem em danças.

### 2.3.3 “Os grupos de dança, cada um deles dança diferente. É a mesma música, mas o estilo é diferente” - técnicas dos *passinhos*

Os *passinhos* são acionados coletivamente por uma sequência de movimentos que, geralmente, é repetida muitas vezes durante a execução de uma música realizada pelo/a DJ. Um conjunto de passos que é geralmente proposto por alguém, e que vai sendo seguido pelas pessoas que repetem os mesmos passos. Há que se destacar que essa proposição não é restrita a pessoas pertencentes aos grupos de dança, pois, nos bailes, observa-se pessoas dançantes que não integram os grupos e que também se colocam como propositoras no momento de acionar os *passinhos*. Então, o revezamento de papéis faz parte da dinâmica.

Apontando nessa direção, refletimos sobre as conexões entre saberes-fazeres em práticas cotidianas diaspóricas, como, por exemplo, nos Estados Unidos, onde surgem fenômenos conhecidos como danças sociais afro-estadunidenses e, em Angola, como danças da família, conforme aponta Hugo Oliveira (2017). E tais experiências certamente ressoavam/ressoam nos bailes brasileiros.

Nos Estados Unidos, os hits da *Black Music* propagavam modos de dançar que contagiaram várias partes do mundo. As músicas impulsionavam as massas, induziam a dançar de uma determinada forma que cativavam e envolviam a juventude, a exemplo do Cantor *Rufus Thomas* com o single “*Do the Funk Chicken*” no Festival *WattStax* em 1972, em que todos brincavam com os braços levemente dobrados na altura da cintura, com o tronco à frente imitando uma galinha. O mesmo ocorria com a música “*Bus Stop*” da banda *Fatback Band*, onde a brincadeira era imitar alguém fazendo o sinal para o ônibus parar, entre outros sucessos que seguiam nesta linha. Assim se divertiam, criando passos que envolviam e faziam até os mais novos simpatizantes do movimento parecerem já íntimos. Na Angola a ideia que se aproxima é o Esquema ou Dança de Família, que faz referência à dança Sul-Africana “*Xigumbaza*”, que significa confusão. Os negros escravizados mineradores dançavam porque eram obrigados a trabalharem mudos, onde somente os sons das botas eram ouvidos, como vozes em um canto de revolta. A apropriação pela juventude levou a dança a ser realizada reunindo toda a família angolana: pais, filhos e amigos, em uma coreografia realizada em momentos de festividade, em casa, danceterias ou boates que utilizam os mesmos passos várias vezes de forma coordenada (Oliveira, H. 2017, p.63-64, grifo nosso).

**Figura 21: Quadro de vídeo/frame – Show Rufus Thomas/ “Do the funky chicken” (1972)**



Fonte: Página do Youtube (2012).<sup>142</sup>

**Figura 22: Quadro de vídeo/frame – Dança da família Angolana**



Fonte: Página do Youtube (2016).<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Link do vídeo de trecho do show de *Rufus Thomas* – “*Do the funky Chicken*”:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8ICI63H1neY>.

<sup>143</sup> Link do vídeo Dança da família Angolana: <https://www.youtube.com/watch?v=cCxKUFzE6Gg>.

Em depoimento concedido ao pesquisador Hugo Oliveira, a professora angolana Aneth Silva, explica um pouco mais dessa dinâmica em Dança da Família:

Coreografia curta e simples, que qualquer pessoa pode dançar. E geralmente são usadas em casamentos, festas de família ou almoços. Chega uma altura que alguém puxa a dança da família e de um em um vai contagiando até virar uma grande massa de gente, na pista de dança, a fazer a dança da família. Até pessoas que normalmente não entram nas rodas de dança, ou não vão para a pista de dança, fazem a dança da família. E é sempre um momento que todos podem estar juntos e se divertir. E aquilo vai repetindo infinitamente (Silva apud Oliveira, 2017, p.65).

Em diálogo com o exposto acima, destaca-se, então, que essas aproximações na organização estética do ato de dançar coletivamente possibilitam a identificação e o reconhecimento tanto pelo divertimento quanto pela sensação de pertencimento local.

Seguindo nas características estruturais, os *passinhos* tecnicamente se caracterizam por movimentos com ênfase nos membros inferiores — pernas e pés — com presença de deslocamentos, cruzamentos, pequenos giros, bem como combinações desses elementos. No que tange aos direcionamentos e deslocamentos espaciais, dança-se em linhas horizontais, deslocando-se em sentido para frente/atrás e, lateralmente, para a esquerda e para a direita, utilizando-se, geralmente, o nível alto, com poucas variações. Os movimentos são, em sua maioria, contínuos, com poucas pausas no fluxo das movimentações. Os corpos geralmente estão em tônus relaxado e constante, uma vez que as alterações ao longo das sequências estão mais relacionadas à intensidade do que à mudança de dinâmicas e tipos de movimento. No que tange à amplitude e ao tempo dos movimentos, geralmente os *passinhos* se caracterizam por movimentos mais curtos e acompanhando as batidas mais fortes da música, em andamento constante.

As pessoas ocupam a pista de dança, todas direcionadas para uma mesma frente, geralmente posicionadas diante da cabine do/a DJ. Essa disposição espacial, no entanto, é relativizada, pois, nos bailes do *Movimento Flashback*, algumas vezes pode-se observar que as pessoas ocupam a pista estando os grupos uns de frente para os outros. O espaço da pista localizado logo à frente da cabine dos/as DJ's se constitui como lugar de comunhão e reconhecimento dos grupos que ali dançam.<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Indico, aqui, alguns registros feitos por mim, bem como outros publicados por alguns dos grupos de dança, que estão disponíveis no YouTube e onde é possível visualizarmos um pouco da estética dos *passinhos* dançados nos bailes:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Kf3Qj7R4TM/](https://www.youtube.com/watch?v=_Kf3Qj7R4TM/)

[https://youtu.be/F-AzZc0\\_IcI](https://youtu.be/F-AzZc0_IcI)

<https://youtu.be/xL2459oosKY>

As sequências de movimentos, estando centradas nos membros inferiores, na batida dos pés, permitem que, conforme as pessoas vão aprendendo os passos, elas possam inserir outras nuances e características individuais durante sua execução. Movimentações de braços e tronco, bem como a inserção de qualidades e tonalidades particulares, são possíveis dentro da estrutura dos *passinhos*. Como aponta o dançarino Jean: “Se você pegar e olhar lá no YouTube, as danças da década de 1970 são quase a mesma coisa que a gente dança hoje. Aí o que diferencia são os braços, alguns detalhes de pernas, o jeito de contar” (Jean, 2023). Em conexão com essa fala, a possibilidade de inserção de nuances, particularidades e singularidades dentro da dinâmica é um elemento importante que constitui suas técnicas e fabricações.

Destaca-se também as especificidades de alguns grupos em relação às pessoas dançantes não integrantes de grupos. O espaço da pista de dança, logo à frente da cabine dos/as DJs, é geralmente ocupado pelos grupos que se propõem a dançar junto das demais pessoas frequentadoras. Ao indagar as pessoas participantes dos grupos sobre essa disposição, a maioria respondeu que, ao longo do tempo, ela foi se firmando pelas próprias relações estabelecidas no baile, de ali estar posicionada a maior parcela das pessoas que dançam coletivamente. Nos demais espaços da pista, outros grupos se posicionam, alguns deles interagindo somente entre as pessoas do próprio grupo. Nos arredores, outras pessoas não pertencentes aos grupos específicos dançam individualmente ou mesmo interagindo entre si.<sup>145</sup>

Importante mencionar, ainda, que o grau de dificuldade e elaboração dos passos é um fator de diferenciação e que nos permite compreender a interação entre alguns dos grupos e as demais pessoas dançantes. Os grupos de *passinhos* que geralmente interagem diretamente com essas pessoas optam por partilhar as sequências estruturadas de forma mais simples, o que certamente facilita para que uma maior quantidade de pessoas que ali estão possa acompanhar os passos.

---

<https://www.youtube.com/watch?v=TP6ZfSSK5FA&t=60s>

<https://www.youtube.com/watch?v=-bFcTo5ijU8>

<https://youtube.com/shorts/4ja9oszczbH8?si=N00TlvzaM35Umw1q>

<https://www.youtube.com/watch?v=tD3HMmwoVSE&t=39s>

<sup>145</sup> Nesse outro registro, feito por mim em junho de 2022, é possível visualizar essa ocupação do espaço da pista de dança, destacando-se a frente da cabine de som, ocupada pelas pessoas dançantes que dançam junto aos grupos e, nos demais espaços, outros grupos dançam entre as pessoas integrantes: <https://youtu.be/6shICtDeDyg>.

No que tange às características de movimentos, destaca-se uma intensa relação com os ritmos e musicalidades, onde a pulsação e a forte energia que emana dos aparelhos sonoros impulsionam as pessoas a dançarem. Os movimentos das batidas dos pés, muitas vezes, são entrecortados por movimentos percussivos e com ênfase no peso. Gestualmente, identifica-se a predominância de joelhos semiflexionados durante a execução de muitos dos passos, o que permite a realização de algumas variações, como giros e passadas mais longas; corpos curvados num incessante balanço; encurtamentos, tensões e contrações musculares como características inerentes às relações corporais com as batidas das músicas. Em alguns grupos, identificamos também a relação com traços estéticos que perpassam movimentações ondulares — ou, como muitas pessoas mencionam, “mola” —, bem como interrupções de movimentos que estabelecem a condução e o controle das intenções do movimento pelo corpo. Esses últimos traços podem ser observados nas estruturas particulares de alguns desses grupos e que, ao longo das conversas com as pessoas integrantes, vão se tornando elementos de diferenciação entre eles (o que será abordado na Entrada 3 desta tese).

Dançando, observando e contemplando os bailes, busco pensar sobre as nuances em que as técnicas produzidas pelos corpos são experimentadas, arranjadas e rearranjadas nos processos particulares de cada pessoa, cada modo dançante que aí se constitui e reverbera em distintos instantes em que as individualidades e a coletividade interagem, transitam e criam ambiências características desses lugares festivos. Em muitos momentos, observa-se a fabricação de estilos próprios, como uma espécie de sotaques corporais que vão aparecendo entre os *passinhos* compartilhados coletivamente, mas que, de modos singulares, ecoam nos corpos e vão desenhando assinaturas, aquilo que transborda a forma e se diferencia em cada corpo aí presente.

Barbara S. Glass, pesquisadora estadunidense, em seu livro intitulado *African American Dance: an illustrated history*, publicado em 2007,<sup>146</sup> destaca que muitas das danças afroreferenciadas têm como uma das características subjacentes, a possibilidade de uma declaração individual ou reinterpretações de gestos familiares (Glass, 2007). Segundo a autora, “há amplo espaço para movimentos improvisados e pessoais, desde que as improvisações estejam no ritmo da música e em consonância com o conteúdo geral da dança”

---

<sup>146</sup> Ver: GLASS, Barbara S. **African American Dance: as illustrated history**. North Carolina: McFarland & Company, 2007.

(Glass, 2007, p.18, tradução nossa)<sup>147</sup>. Ainda nessa perspectiva, poderíamos elencar algumas das características presentes em muitas danças de matrizes afrorreferenciadas que foram sendo conectadas em diáspora. Glass (2007) menciona elementos como: vocabulários de movimentos africanos (o costume de movimentar os pés arrastando, pisando e pulando, dentre outras nuances, como movimentações de quadris, ombros, flexões angulares de braços, pernas e tronco, etc); a orientação do corpo (geralmente o tronco inclinado, joelhos semiflexionados, pés em forte conexão com a terra); a improvisação (respeitando sempre as dinâmicas coletivas); formação de círculos e linhas; importância da comunidade; forte ligação com os ritmos e dinâmicas singulares das musicalidades afrorreferenciadas, dentre outras.

Situar essas características é um modo de compreender as conexões possíveis entre práticas e modos de dançar nas experiências em diáspora. Contudo, não intento desenvolver, aqui, uma relação codificada ou fechada em estruturas de movimentos associadas a essas danças. Os elementos citados pela pesquisadora me parecem mediar pontos comuns entre as pessoas e os modos dançantes que possibilitam que essas matrizes permaneçam como referencialidade e nos permitam compreendê-las a partir das relações.

Seguindo nas conexões, trago a fala de Robinho, integrante do grupo *Dancemix*:

A gente via na televisão o *Michael Jackson*, *James Brown* e, também, o *MC Hammer*. Aí você ia vendo aquilo lá e ficava na cabeça os diferentes estilos de cada um. Quando você repara lá na Feira Coberta, os grupos de dança, cada um deles dança diferente. É a mesma música, mas o estilo é diferente, a passada é diferente. Então, o aprendizado vem dessas referências que a gente teve (sic) (Robinho, 2023, grifo nosso)<sup>148</sup>.

Na fala de Robinho, podemos identificar a questão da incorporação de passos e movimentações e o modo como existe uma abertura para as reformulações, as autorias possíveis, desde os acordos, interesses e negociações dos próprios grupos. Além disso, a questão de um estilo pessoal aparece como tática cotidiana dos grupos, que vão se diferenciando e agenciando em suas experiências de fabricação e pertencimento.

Retomando a fala do dançarino, quando ele destaca: “é a mesma música, mas o estilo é diferente, a passada é diferente”, podemos refletir sobre as qualidades criativas que emergem sob as convenções coreográficas e saltam aos olhos, permitindo-nos perceber as

<sup>147</sup> Citação na língua em que foi publicada: “There is ample room for spontaneous and personal improvised movements, as long as the improvisations are in rhythm with the music and in consonance with the overall content of the dance” (Glass, 2007, p.18).

<sup>148</sup> Entrevista com Robson Batista da Cruz (Robinho), 56 anos, integrante do grupo *Dancemix*.

particularidades, os estilos em cada conjunto de passos e a cada vez que são repetidos na pista de dança.

Em diálogo com Victor Hugo Neves de Oliveira (2022), podemos pensar em como esse movimento de protagonismo nos incita modos de desobediência à estrutura ocidental e às heranças coloniais. “Identificar o estilo como lugar de diferenciação e individuação pode nos levar a perceber a dança a partir de seus contextos, situações culturais e a partir do fenômeno da técnica como experiência particular e vivida” (Oliveira, V. H., 2022, p. 10). O compartilhamento dessas estruturas coletivas, sem a perda das individualidades, acontece sempre respeitando as estruturas de sentido desses modos dançantes, que estão pautados na coletividade.

Por meio das discussões propostas por Oliveira V.H (2022) chego às provocações da antropóloga estadunidense, Adrienne Lois Kaeppler, que concentrou suas pesquisas nas interrelações entre a estrutura social e as artes, incluindo dança, música e artes visuais. Em seu texto intitulado *Dança e o conceito de estilo* (2013), a pesquisadora nos convida a pensar que o estilo na dança lida com pequenas diferenças, com as nuances que contêm os elementos estruturais acrescentados da maneira como esses elementos são executados ou incorporados. “O dançarino performa a ‘estrutura’, de uma certa maneira que pode ser considerada seu estilo” (Kaeppler, 2013, p.8). Nessa perspectiva, o estilo está relacionado com “estrutura”, a “forma”, e o “contexto social” (Kaeppler, 2013). Portanto, cada pessoa possui o seu estilo, seu modo de incorporar e performar as estruturas de movimento específicas daquele contexto social em que se dança. E isso é justamente o que diferencia e permite compreender as singularidades, particularidades e qualidades em cada corpo.

De acordo com Oliveira, V. H. (2022), as realidades das danças podem ser pensadas como processos culturais historicamente constituídos e acionados nas interações humanas, e é justamente nessas relações que acontecem as aprendizagens. Tratamos, portanto, de pensar ensino-aprendizagem de modo relacional, em que os saberes-fazeres, os estilos individuais mediados coletivamente, são compartilhados e vividos na própria experiência do corpo como cultura (Oliveira, V. H., 2022). Portanto, considerar esses modos dançantes baseados nas relações, nos estilos individuais e nas criatividade geradas no interior desses territórios é um modo de compreendê-los a partir da “inventividade dos contextos e nas situações culturais nas quais a dança se estabelece a partir de seus usos e da criatividade de dançarinos específicos” (Oliveira, V. H., 2022, p. 15). Aproximo-me, então, do que o pesquisador chama de danças familiares pretas:

Parto do pressuposto da noção de família expandida como um movimento de reterritorialização afetiva em que se verifica a expansão dos vínculos de parentesco para além da consanguinidade. Afinal, no âmbito da coletividade afrodiáspórica, quer no passado, quer no presente, como uma forma de restituição e de reconfiguração do princípio da ancestralidade, durante e após a escravidão, pelo engendramento de novos vínculos – dos quais deriva a constituição de uma linhagem familiar mais ampla. As danças familiares pretas são, portanto, transcriações que se dão nos terreiros, nos quintais, nas casas, nas vizinhanças, nas ruas, nas encruzilhadas e possuem relações históricas com as pessoas que dançam. Elas se recriam na inventividade dos contextos e nas situações culturais em que se estabelecem, ou seja, a partir dos seus usos convencionais e da criatividade das pessoas (Oliveira, V.H 2022, p.7).

A pesquisa à qual o autor se refere dialoga especificamente com práticas dançantes na região de Laranjeiras, Sergipe – Brasil. No entanto, busco, aqui, pensar nas conexões possíveis entre os territórios festivos dos bailes de *passinhos* e a discussão proposta pelo pesquisador, no sentido de refletir que se trata de modos de saberes-fazeres que se constituem pelos encontros e reconhecimentos culturais que reconfiguram o princípio da ancestralidade. Sem querer, contudo, generalizar o termo e, ainda, conectado às provocações do próprio autor, seguimos adiante rumo a possíveis imbricamentos entre os contextos de compartilhamento e aprendizagens em danças que guardam entre si sintonias pelo fato de serem atravessadas por relações vinculadas à experiência, à observação, à repetição e ao aspecto de familiaridade.

Em texto publicado no ano de 2023, intitulado *Danças familiares pretas: breves conceituações*, Victor Hugo amplia um pouco mais as discussões em torno dessa noção, provocando-nos a pensar em alguns princípios constitutivos das danças familiares pretas: o ato de dançar como prática de ensino; a imersão ou a convivialidade como dimensão do processo de aprendizagem; e a vinculação entre experiência e ancestralidade (Oliveira, V. H., 2023).

Desse modo, em conexão com Oliveira, V.H (2023) podemos pensar em como nesses territórios os *passinhos* vão sendo ensinados-aprendidos pela própria imersão e convivialidade. “Esses contextos podem derivar tanto dos vínculos e experiências da consanguinidade, quanto da constituição de redes afetivas imaginárias, simbólicas ou conviviais” (Oliveira, V.H., 2023, p.143).<sup>149</sup> Ainda sobre a noção de família, já ampliada

---

<sup>149</sup> Ressalto que a aproximação com as discussões propostas por Victor Hugo Neves de Oliveira se dá muito mais na direção de pensar algumas nuances no que tange aos princípios de compartilhamento, ensino-aprendizagem e imersões por meio da convivialidade, da noção de família expandida, do que conceituar os *passinhos* como danças familiares pretas. No entanto, a aposta para tais aproximações considera, também, a importância de se ressaltar os contextos, as particularidades desses territórios dos bailes por meio de saberes-

pelo autor, ela pode ser pensada, aqui, a partir das interconexões que vão sendo estabelecidas entre as pessoas, que, em sua maioria, passam a se relacionar historicamente, quer seja pela relação entre gerações, pelos modos de identificação e pertencimento que vão gerando, nos territórios dos bailes, nuances e características singulares; quer seja pelo fato de que, ao se reconhecerem coletivamente nos modos dançantes que aí são experimentados, acabam por constituir outras formas de se conectarem historicamente com saberes-fazeres entremeados por ancestralidades.

Especificamente no contexto do *Movimento Flashback*, essa dimensão familiar é apontada entre integrantes dos grupos, de forma direta, pelo fato de que, em alguns deles, temos a participação de diferentes membros de uma mesma família consanguínea e, por outro lado, essa familiaridade se expande pelo viés das alianças, amizades e redes de socialidade possibilitadas pelas interações que os bailes proporcionam. Assim, a noção de família pode ser alargada como forma de compreendermos os pactos estabelecidos entre as pessoas frequentadoras, que passam a constituir modos de pertencimento e de reconstrução desse ambiente familiar.

Seguindo nas conexões com Oliveira, V.H (2023), ele amplia o conceito de danças familiares pretas compreendendo-as como:

(...) poéticas que deflagram modos não convencionais de fixação e difusão de conhecimentos (...) certamente, essa maneira de produzir e compartilhar conhecimentos, por meio do corpo, fratura a lógica do textocentrismo como fenômeno preponderante do próprio conhecimento legitimado em nossa sociedade, levando-nos a romper com os sentidos civilizatórios modernos e com a ideia mecânica que opera as bases das epistemologias ocidentais. Nesse sentido, a experiência com o conhecimento corporificado passa a se relacionar com a ideia de criação, onde o pensamento é movimento do corpo e uma forma de organizar as experiências com sabedorias e tecnologias ancestrais (Oliveira, V.H, 2023, p.145).

Em diálogo com o autor, proponho pensar que o compartilhamento de saberes-fazeres nos bailes de *passinhos* se estabelece pelo próprio corpo, pelo convívio, pelo próprio ato de dançar como processo de aprendizagem, onde o que está sendo mediado são as relações de pertencimento e identificação. Os saberes-fazeres que aí circulam e seus modos de ensino-aprendizagem estão centrados nos relacionamentos, nos repertórios e suas poéticas

---

fazeres aforreferenciados, ainda que esses vínculos se deem por meio dos elementos das diásporas estadunidenses.

constituídas por meio da experiência, da convivialidade e da cotidianidade presentes nesses territórios.

Em conexão com as provocações de Oliveira, V.H (2023) os modos dançantes afirmam-se como epistemologias corporais, na medida em que produzem conhecimento a partir da experiência compartilhada. Nessa perspectiva, o conhecimento não se reduz à sistematização teórica ou à escrita acadêmica, mas se constrói no próprio ato de dançar, nos encontros, nas repetições, nas improvisações e nas variações que atravessam os corpos em movimento.

Esses modos dançantes organizam saberes-fazer que se constroem coletivamente, sustentados por práticas compartilhadas, transmissões informais e aprendizagens situadas. Trata-se de um conhecimento que se produz no cotidiano, nos bailes, nas ruas, nas festas e nos espaços comunitários, mobilizando códigos próprios, éticas de convivência e formas específicas de reconhecimento e pertencimento. Ao contrário de modelos pedagógicos normativos, esses saberes-fazer não se estruturam por prescrições fixas, mas por processos dinâmicos de experimentação, escuta e adaptação, que respondem às demandas do contexto e às experiências concretas de quem dança.

Ao mesmo tempo, os modos dançantes tensionam as hierarquias coloniais da dança, questionando a centralidade de matrizes eurocêntricas que historicamente legitimaram determinadas técnicas, corpos e estéticas como universais. Ao afirmar outras genealogias, referências e modos de criação, essas práticas desestabilizam classificações que colocam as danças periféricas, negras e populares em posições subalternas. O que está em jogo não é apenas a ampliação dos repertórios, mas a disputa por quais conhecimentos são reconhecidos como válidos e por quem tem o direito de produzir conhecimento a partir de suas próprias experiências corporais.

Nesse sentido, os modos dançantes deslocam a ideia de que o conhecimento em dança nasce exclusivamente da institucionalização e dos contextos formais de ensino. Eles evidenciam que o saber emerge das práticas culturais vividas, especialmente nos contextos periféricos, onde a dança se constitui como forma de existência, resistência e reinvenção de mundos. Ao reconhecer essas práticas como produtoras de conhecimento, amplia-se o campo da dança e da educação, abrindo espaço para epistemologias que partem do corpo, do território e das experiências coletivas como fundamentos legítimos de pensamento e criação.

As relações entre as pessoas, por meio de seus modos dançantes, são demarcadas, então, pela convergência entre as estruturas e estilos, pelos acordos compartilhados no grupo que nos permite visualizar danças em uníssono, onde muitos corpos compõem um todo aparentemente sincronizado. Eis que a sincronicidade é possibilitada pelos arranjos e nuances de cada corpo, que ecoa seus movimentos a partir daquilo que vai aprendendo a ressoar, a pulsar individualmente e que ganha espaço no coletivo. A ideia de uníssono nesses modos dançantes causa uma sensação de que o corpo se expande, se estende pelas próprias relações entre as pessoas e o território dos bailes. E essas sensações são muito diferentes, por exemplo, dos momentos de trabalho, da rotina e da dureza das relações que aí se constituem. Em muitas outras situações cotidianas, a coletividade está presente, porém não é vivenciada nessa dimensão simbólica e de protagonismo. É nesse sentido que proponho pensar que os bailes vão modificando as relações com o corpo e todo o seu entorno.

Os modos de aprender nos bailes mostram que o saber-fazer nasce da experiência cotidiana — do conviver, observar e repetir no fluxo vivo do encontro. Para compreender tais nuances é preciso avançar para as trajetórias pessoais que atravessam quem dança, revelando como histórias e memórias individuais e coletivas dão corpo às práticas analisadas. É nesse entrelaçamento que se orientam as discussões do próximo tópico.

#### 2.3.4. “As minhas referências eram as pessoas que eu via dançar nos bailes” - experiência cotidiana

Identificamos, nas entrevistas com pessoas integrantes dos grupos de dança, que as relações com o ensino-aprendizagem acontecem, entre elas e as demais pessoas dançantes, pela própria experiência, pela participação e pela assiduidade nos bailes, ou seja, sem sistematizações conduzidas por professores ou metodologias pré-estabelecidas. Cabe destacar, contudo, que, entre os grupos de dança, as sistematizações ocorrem em momentos específicos de treinos e/ou ensaios. Interessa-me observar, especialmente, a relação entre as pessoas integrantes desses grupos na interação com as demais pessoas frequentadoras. Nessas relações, sobressai a questão da própria experiência do baile como constituinte de ensino-aprendizagem.

Além disso, ressalto que essas relações não acontecem como costumeiramente aprendemos nos contextos de ensino formal em dança: a mediação dos saberes-fazer ocorre coletivamente, sem que seja necessária a intervenção de uma pessoa de um grupo de dança que, por exemplo, interrompa a dinâmica para ensinar alguém. Tal ação até chega a acontecer, quando integrantes dos grupos que se propõem a compartilhar percebem que alguma pessoa tem dificuldades e, naquele momento, se colocam propositalmente a auxiliá-la. No entanto, isso se dá sem a interrupção da dinâmica do baile e com o consentimento das próprias pessoas. A convivência, o contato visual, as tentativas de se relacionar corporalmente para dançar os passos que estão sendo repetidos, somadas à já citada assiduidade aos bailes, vão emoldurando as relações de ensino-aprendizagem pelo viés da experiência cotidiana. Convoco a seguinte fala para seguirmos nessas problematizações:

Eu gosto de ajudar as pessoas que a gente vê que está tendo dificuldade ali no momento. Mas a música continua rolando, então o que eu faço às vezes é recuar para trás do grupo e ver se a pessoa quer alguma ajuda. Mas não tem como ficar explicando também. A gente vai mostrando, fazendo, a pessoa vai participando e tentando aprender aqueles passos. Isso daí para mim já é um jeito de ajudar, de ensinar tendo o contato direto com a pessoa e com a música que está tocando (sic) (José Basílio, 2023)<sup>150</sup>.

Na fala de José Basílio, integrante do grupo *Mania Funk*, é possível perceber que o compartilhamento de saberes-fazer acontece pela própria experiência e participação nos bailes. Além disso, abre-se a possibilidade de questionar se, de fato, todas as danças

---

<sup>150</sup> Entrevista com José Basílio Rocha, 45 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

necessitam da figura de alguém que ensine de forma metodologicamente sistematizada. A experiência do baile, com todas as suas arquiteturas e a construção da ambiência festiva, permite que tal compartilhamento aconteça circunstancialmente por outras vias, pela própria proximidade entre as pessoas.

As experiências constituídas aí precisam ser visualizadas, pensadas e compreendidas na própria cotidianidade. “Enquanto mover-se é algo comum, o uso do corpo para fins de dança é um fazer que se aprende com pessoas que nos rodeiam, que, junto de passos e movimentos, trazem consigo um repertório de sentidos” (Guarato, 2016, p. 18). Em diálogo com Guarato (2016), é possível pensar que as aprendizagens nos bailes e, portanto, os modos dançantes produzidos pelas pessoas frequentadoras, provêm das relações, do cotidiano e das trocas estabelecidas entre elas nesses territórios.

Conforme apontam as pessoas integrantes do grupo *Dancemix*, Taninha e Robinho:

A minha referência, por exemplo, era o Nego Ná, ele era um cara que dançava de tudo. Ele sabia usar o corpo do jeito que ele queria. Eu o via dançando no Ranchão, eu prestava atenção no que ele fazia. Fazia tudo num corpo só. Pensa em um homem que dançava bonito (sic) (Taninha, 2023).

As minhas referências eram as pessoas que eu via dançar nos bailes. Se era uma pessoa que sabia fazer as batidas, que tinha um diferencial no jeito de dançar, eu pegava aquilo para a minha dança. Às vezes eu prestava atenção no jeito de fazer as batidas dos pés, ou aquele jeito de arrastar, uma coisa mais *soul*, eram esses detalhes que eu gostava de olhar nas pessoas, que eu observava que já tinha um conhecimento (sic) (Robinho, 2023, grifo nosso).

Em conexão com as falas citadas acima, compreendo que o aprendizado através das pessoas que são vistas e apreciadas nos bailes é algo que nos remete, novamente, à questão da cotidianidade, de modos dançantes que não se separam das coisas comuns, dos jeitos próprios que cada pessoa tem de dançar e que, portanto, suscitam identificações, aproximações e, certamente, seduzem o olhar de quem assiste e aprecia alguém dançando. O conhecimento, aqui, é construído pelas experiências, mas também pela identificação que o estilo individual – os usos que as pessoas fazem de suas possibilidades corporais – produz. Essa identificação conjuga as individualidades dentro das territorialidades e dos modos de pertencimento que a coletividade fabrica.

As referências para a aprendizagem nos bailes não estão centradas na figura de alguém que ensina sistematicamente, que detém um tipo específico de conhecimento especializado ou elaborado academicamente. As pessoas que se tornam referência para quem frequenta e participa dos bailes são reconhecidas por suas gestualidades, seus modos

dançantes, suas fabricações e astúcias nos jeitos próprios de existir, dançar e circular pelos bailes. Esse tipo de compartilhamento de saberes-fazer acontece pela familiaridade, pelo reconhecimento, pela aproximação e pela identificação com quem participa e agrega aos bailes.

Saber fazer usos do corpo, jogar com o espaço da pista de dança, exhibir seus melhores passos, grafar seu estilo próprio e peculiar: eis mais algumas dimensões dessa experiência cotidiana que permite que as pessoas se identifiquem, sejam seduzidas e, possivelmente, queiram incorporar alguns desses saberes-fazer. A referência é aquilo que me atravessa, aquela pessoa que faz acontecer de um modo distinto, ao seu estilo. Portanto, os saberes-fazer não estão separados das pessoas. Os modos dançantes não podem ser fragmentados de quem os protagoniza.

As reflexões de Leda Maria Martins (2003) nos convidam a compreender as práticas afrorreferenciadas como modos singulares de inscrição e transmissão de conhecimento que se realizam no e pelo corpo. Em oposição à tradição escrita ocidental, a autora propõe a noção de oralitura — uma escrita da oralidade que se realiza na performance, no gesto e na presença. Ela observa que, nas culturas negras, “a palavra é corpo e o corpo é palavra, ambos imbricados numa dinâmica de inscrição e reinscrição de saberes e memórias” (Martins, 2003, p. 69). Nesse sentido, a performance não é simples representação simbólica, mas lugar de conhecimento e de memória viva.

A autora argumenta que os gestos, cantos e coreografias das tradições afrorreferenciadas configuram atos de oralitura, pois “grafam no corpo e no espaço as inscrições do tempo e da ancestralidade” (Martins, 2003, p. 72). O corpo, nesse contexto, é simultaneamente arquivo e enunciação, um campo de produção epistemológica em que o saber não se separa da experiência. Essa compreensão desloca o corpo da posição de objeto — como frequentemente foi tratado pelas epistemologias ocidentais — e o reconhece como lugar de agência e de memória, em que o conhecimento se faz e se atualiza continuamente.

Ao compreender a performance como escrita corporal e memorial, Martins enfatiza que o gesto e a palavra se entrelaçam como tecnologias de sobrevivência e resistência: “A oralitura é, portanto, uma tecnologia da memória, um modo de reinscrever o passado no presente, de reinventar a tradição, de corporificar a história” (Martins, 2003, p. 75). Essa perspectiva rompe com as lógicas lineares e fixas da escrita, propondo uma temporalidade circular, em que o tempo é “rememorado e projetado, em espirais, no corpo e na cena” (Martins, 2003, p. 83). Assim, a performance assume um papel político e epistemológico:

recupera memórias interdidas pela colonização e reinscreve, no presente, saberes ancestrais, não apenas como herança, mas como potência de criação e transformação.

Dialogando com a autora, compreendemos que os modos dançantes nos bailes de *passinhos* se constituem como experiências que desafiam a primazia da racionalidade escrita e da objetividade ocidental. São repertórios que se transmite pela convivência, pelo ritmo e pela coletividade, produzindo formas de conhecimento que se dão na experiência compartilhada e relacional. Essa dinâmica torna-se visível na retomada de músicas antigas, que reaparecem nos repertórios dos bailes como disparadoras de afetos, lembranças e reconhecimentos coletivos; na reatualização de gestos, que, embora ancorados em matrizes históricas, ganham novas formas, sentidos e intensidades no presente; e na convivência intergeracional que se estabelece nos bailes, onde diferentes gerações compartilham o mesmo espaço-tempo dançante. Nesse encontro, a memória é vivida corporalmente, reafirmando a dança como prática de transmissão, continuidade e reinvenção das experiências diaspóricas. Como afirma Martins (2003), “o corpo negro é um texto de grafias móveis, uma escritura do movimento e da ancestralidade, um território de memória e invenção” (p. 91).

A partir dessas reflexões, podemos entender que as experiências dos bailes são epistemologias vivas, que não apenas dialogam com o passado, mas o recriam continuamente no tempo presente. Compreende-se que os saberes-fazeres que configuram os *passinhos* emergem de processos que escapam às lógicas formais e às categorias de pensamento academicizadas. São conhecimentos que se inscrevem na vibração do gesto, no compartilhamento entre corpos, e que se transmite por meio de interações coletivas. As grafias dos corpos, suas movimentações e singularidades funcionam como linguagens de conhecimento, por vezes invisibilizadas, mas que sustentam modos de existência e de resistência.

Ainda em consonância com Martins (2003), reconhece-se que:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicas operadoras da formação cultural afro-americana, que o estudo das práticas performáticas reitera e revela (Martins, 2003, p.69).

À luz dessa reflexão, é possível compreender que as culturas negras nas Américas são atravessadas por tensões entre opressão e liberdade, silêncio e enunciação, dominação e

insurgência. As performances negras, em sua potência estética e política, reconfiguram essas tensões em práticas de resistência, desobediência e afirmação identitária.

Assim, ao dançar, o corpo reencena temporalidades e atualiza memórias diaspóricas, fazendo emergir no presente acontecimentos, saberes-fazer que atravessam diferentes tempos históricos. Os modos dançantes operam, então, como um gesto de rememoração e reinvenção, no qual o passado não é reproduzido de maneira estática, mas reelaborado à luz das experiências do tempo presente. O corpo, nesse sentido, funciona como mediador entre tempos, ativando memórias que foram historicamente silenciadas ou marginalizadas, e reinscrevendo-as no agora por meio do movimento.

A supremacia da escrita como forma privilegiada de conhecimento é uma das marcas centrais das epistemologias ocidentais. Ao longo da história, a escrita foi associada à estabilidade, à permanência e ao poder, enquanto as formas de saber corporificadas — dança, canto, gesto, ritual — foram classificadas como efêmeras ou secundárias. Como observa Diana Taylor (2013):

A equação escrita = memória/conhecimento é central para a epistemologia ocidental. ‘A metáfora da memória como uma superfície escrita é tão antiga e tão persistente em todas as culturas ocidentais que deve, a meu ver, ser considerada como o modelo dominante ou arquétipo cognitivo’. Esse modelo continua a causar o desaparecimento do conhecimento incorporado que anuncia com tanta frequência (Taylor, 2013, p. 55).

Esse paradigma, profundamente enraizado na tradição eurocêntrica, institui a escrita como única forma de registro legítimo, relegando o corpo a um lugar de subalternidade epistemológica. A colonialidade do saber, portanto, não se expressa apenas nas políticas de dominação territorial, mas também na imposição de uma gramática cognitiva que associa o “conhecer” à fixação do signo, ao controle e à separação entre sujeito e experiência.

Ao deslocar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, Taylor (2013) propõe uma inflexão metodológica que revaloriza as formas expressivas e corporais como lugares de produção de conhecimento. Para a autora:

Ao mudar o foco da cultura escrita para a cultura incorporada, do discursivo para o performático, precisamos mudar nossas metodologias. Em vez de focalizar os padrões de expressão cultural em termos de textos e narrativas, podemos considerá-los como roteiros que não reduzem os gestos e as práticas incorporadas à descrição narrativa (Taylor, 2013, p. 45).

Essa virada epistemológica propõe compreender o corpo como arquivo vivo e dinâmico, onde se inscrevem histórias, memórias e afetos. Os repertórios corporais, nesse

contexto, configuram uma forma de conhecimento que resiste à captura pela lógica do saber acadêmico e que opera na presença, no encontro, na partilha. O corpo, ao dançar, cantar, cozinhar ou ritualizar, reinscreve-se como lugar de saber e memória, como repertório que excede a fixidez do arquivo (Taylor, 2013).

Em suas análises sobre a colonização das Américas, Taylor também evidencia como a repressão das práticas corporais foi uma estratégia deliberada de controle:

Práticas não verbais — como dança, ritual e culinária, entre outras —, que há muito tempo serviam para preservar um senso de identidade e de memória comunitária, não eram consideradas formas válidas de conhecimento. Muitos tipos de performance, considerados idólatras por autoridades religiosas e civis, foram totalmente proibidos (Taylor, 2013, p. 48).

Essa repressão das formas incorporadas de saber teve como efeito o apagamento de epistemologias inteiras — afrorreferenciadas, indígenas — que encontravam no corpo e na coletividade suas formas de inscrição e transmissão. No entanto, como afirma a autora, “a expressão incorporada continua e, provavelmente, continuará a participar da transmissão do conhecimento social, da memória e da identidade pré e pós-escrita” (Taylor, 2013, p. 45).

Dessa forma, é possível compreender que os repertórios corporais — as danças, as gestualidades, os modos de celebração e resistência — não apenas preservam memórias, mas também produzem mundos, constroem identidades e tensionam os limites da racionalidade hegemônica.

Nos bailes de *passinhos*, aprender está diretamente relacionado a partilhar modos dançantes, repertórios que vão sendo incorporados, incitando formas particulares de fabricação dessas experiências, das temporalidades, das espacialidades e, sobretudo, permitindo que individualidades e coletividade sejam confluentes nas possibilidades de movimentar-se e, portanto, constituir ambiências que provocam transformações pela própria experiência, pelo próprio acontecimento festivo. Dançar como experiência de ensino-aprendizagem. Dança como experiência cotidiana.

Refletir sobre tais elementos, a partir da própria experiência, que não se baseia em um ensino formalizado e que se entrecruza, também, com questões como o estilo, uma certa autonomia corporal e a aprendizagem disparada pelo compartilhamento, nos possibilita compreender esses modos dançantes e, portanto, perceber que seus modos de ensino-aprendizagem se dão por essa experiência cotidiana em dança. Por esse viés, é possível redimensionar essa categoria para pensá-la no âmbito do corpo e do movimento e, conseqüentemente, pelas nuances que estão envolvidas nesses processos.

As relações possibilitadas pela própria prática da experimentação, as identificações com as pessoas ao redor, os estilos individuais, as interações dos corpos em movimento, bem como a assiduidade nos bailes, constituem o ensino-aprendizagem pelo viés da experiência cotidiana em dança. Essa dimensão da experiência pode ser conectada, em alguns aspectos, à noção de experiência larrosiana.<sup>151</sup>

Larrosa-Bondía (2002) concebe a experiência como acontecimento, como aquilo que atravessa o sujeito, em contraponto às noções de mera informação; à manipulação pelos aparatos da informação e da opinião (aqui o autor destaca o pensamento de Walter Benjamin, que aponta que os diferentes dispositivos modernos nos levam à obrigação de obter informações e de opinar sobre as diferentes coisas que se passam no cotidiano); o tempo acelerado, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória são, para o autor, inimigas da experiência; o excesso de trabalho como modalidade de relação com as pessoas, com as palavras e com as coisas também é contrário à experiência. Todos esses imperativos compõem sua noção de experiência.

Esses contrapontos mencionados por ele são acrescentados à ideia de que a experiência precisa de tempos dilatados, de abertura e de exposição dos sujeitos que experimentam, que se tornam aquilo que ele denomina sujeito da experiência. O sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto”. Nas palavras de Larrosa-Bondía (2002):

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "o-posição" (nossa maneira de opormos), nem a "im-posição" (nossa maneira de impormos), nem a "pro-posição" (nossa maneira de propormos), mas a "ex-posição", nossa maneira de "ex-pormos", com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco (Larrosa- Bondía, 2002, s.p).

Em diálogo com o autor, esse estado de “ex-posição” é, certamente, um dos aspectos de maior conexão que percebo com essa noção de experiência. A abertura e a exposição dos sujeitos parecem configurar um estado de vulnerabilidade interessante e que, de certo modo, pode ser aproximado dos territórios dos bailes. Para ele, o sujeito da experiência é aquele que está aberto, em ex-posição para os acontecimentos.

Para Larrosa-Bondía (2002), a vida dos sujeitos modernos é o que limita as possibilidades para que a experiência aconteça. Cabe aqui criticar um dos seus imperativos, pois dificilmente algo chega como “mera informação”, inimiga da experiência, quando se

---

<sup>151</sup> Em referência aos estudos do escritor, filósofo e pedagogo espanhol, Jorge Larrosa-Bondía, acerca da experiência.

trata dos modos dançantes constituídos nas periferias. É preciso, então, destacar uma grande diferença e desmontagem em relação a essa noção de experiência: as pessoas nos bailes estão constantemente negociando com as referências obtidas por meio dos “aparatos da informação”. Elas o fazem constituindo seus próprios sentidos.

Assim, ainda que a minha proposição de compreender a experiência como experiência cotidiana esteja conectada a algumas das dimensões apontadas por Larrosa-Bondía (2002), as relações fabricadas nos territórios dos bailes não operam dentro de certos limites ou imperativos dessa experiência, como, por exemplo, a ideia de que as pessoas se coloquem propositadamente em uma relação de construção de conhecimento que, a meu ver, nos termos das reflexões acadêmicas, perpassa, de algum modo, pela educação formal, pelo pensamento reflexivo elaborado academicamente, muitas vezes de forma opressora, incitando a compreensão de que somente esse tipo de conhecimento permite que as pessoas alarguem essas experiências.

A esse respeito, os estudos de John Dewey (1956, 1971) também são amplamente citados quando tratamos do conceito de experiência e sua relação com a aprendizagem. No que tange ao que chamei de alargamento da experiência, Dewey é incisivo ao afirmar que o pensamento reflexivo é parte indispensável na construção e na reconstrução da experiência. Para Dewey (1959):

(...) a função do pensamento reflexivo é, por conseguinte, transformar uma situação de obscuridade, dúvida, conflito, distúrbio de algum gênero, numa situação clara, coerente, assentada e harmoniosa. É um processo ativo que busca transformar experiências em conhecimento organizado, permitindo a superação de dificuldades e o desenvolvimento da compreensão (Dewey, 1959, p. 105-106).

Para o autor, a necessidade de reflexão diante dos impulsos e desejos pressupõe a possibilidade de dar continuidade às experiências que construímos. “Sem um encadeamento de ideias, sem uma sequência minimamente organizada dos acontecimentos que compõem a ação, agir-se-ia como se escrevêssemos na água” (Dewey, 1971, p. 153). Portanto, o sujeito da experiência, para Dewey (1971), é aquele que exerce o pensamento reflexivo, que é capaz de voltar-se para si e assimilar aquilo que se lhe apresenta de novo, em um movimento de contínua construção e reconstrução de experiências. Esse pressuposto está tão presente em seus escritos que a tarefa da educação, para ele, está na busca pela emancipação e pelo alargamento da experiência.

Ainda que Dewey reconheça a experiência como fundamento da aprendizagem e proponha a superação da escola tradicional, sua noção de continuidade e de pensamento reflexivo permanece ancorada em um modelo de organização racional da experiência. Não se trata de negar as contribuições de Dewey, mas de mostrar seus limites culturais e epistêmicos. A experiência, no sentido dos bailes, opera por outras vias — corporificadas, coletivas, táticas — que não exigem racionalização explícita para produzir saberes.

Para ele, a simples atividade não constitui experiência. A experiência vai além, é mais complexa. A simples atividade é dispersiva, centrífuga e dissipadora, ou seja, não necessita de um eixo ou linha condutora que possibilite a relação consciente entre as consequências que gera. Diferentemente, a experiência caracteriza-se por um fluxo e refluxo alimentados de significação. E essa significação só acontece quando há uma continuidade na atividade, gerando mudança naquele que pratica a ação (Dewey, 1959).

A experiência cotidiana dos bailes de *passinhos*, portanto, desafia essas noções acadêmicas de experiência. Não opera apenas pelos contrapontos àquilo que impede ou afasta a experiência, nos termos colocados por Larrosa-Bondía (2002) ou por Dewey (1959, 1971). Concordando, em certo aspecto, com Larrosa-Bondía (2002), ela perpassa, sim, pela dilatação do tempo, pela expansão dos corpos que passam a protagonizar e fabricar temporalidades, espacialidades e territorialidades, mas tudo isso está imbricado, inseparável da vida, do cotidiano dessas pessoas e não se constitui, portanto, como uma modalidade especializada de exposição como imperativo à experiência, ao acontecimento. O cotidiano, a mundanidade, não são inimigos da experiência; pelo contrário, a experiência aqui é cotidiana.

Se existe algum tipo de especialização da experiência cotidiana nos territórios dos bailes, ela se dá nas trocas, nos compartilhamentos, nos acordos e nos protagonismos das próprias pessoas. Além disso, ela não opera por dualismos entre informação e conhecimento; produção e reprodução. A experiência cotidiana vai sendo fabricada nas táticas possíveis e disponíveis, por meio dos rearranjos protagonizados pelas pessoas que experienciam.

Confluindo com o pensamento do pesquisador brasileiro Luiz Antonio Simas (2024), especialmente em *O corpo encantado das ruas*, podemos compreender que os saberes-fazer produzidos nas ruas carregam uma complexidade muito além do que costuma ser reconhecido pelas epistemologias acadêmicas. Essa sofisticação nasce da inteireza dos corpos em movimento, das partilhas cotidianas, das oralidades que circulam e se renovam, das gestualidades e dos modos dançantes que aí se constituem. Cada encontro, cada

deslocamento ensina modos de existir, revela singularidades que emergem dos lugares públicos, dos bailes, das quebradas, dos fluxos do *Movimento*.

Simas nos lembra que as ruas possuem sonoridades próprias, vibram em ritmos que organizam o viver comum e constituem formas de saber-fazer carregadas de memórias, de pertencimentos. Trata-se de uma pedagogia sofisticada — ainda que não formalizada — feita de respostas corporais, de percepções aguçadas, de modos específicos de ocupar o espaço, negociar conflitos, produzir e reinventar a vida. Nessa perspectiva, aprender com as ruas é reconhecer que nelas se articulam epistemologias encarnadas, que desafiam qualquer tentativa de separação entre corpo, conhecimento, cotidiano, bem como suas sistematizações.

Esse tipo de experiência necessita das pessoas, de seus saberes-fazeres, seus estilos individuais, suas feitura. Prestar atenção nos detalhes dos movimentos das pessoas com quem se convive, no jeito de arrastar os pés, na batida dos corpos em pulsação com a música, observar aquelas que possuem mais tempo de experiência: eis algumas das dimensões que a cotidianidade proporciona. Coisas que os bailes ensinam. Os modos dançantes vão se constituindo, então, como acontecimentos da experiência cotidiana em dança.

A experiência cotidiana dos bailes e as relações de compartilhamento de saberes-fazeres, pelo viés que proponho, vão sendo fabricadas de modo peculiar pelas próprias relações de socialidade, que se interseccionam com questões de classe, raça, gênero, territorialidades, pertencimentos e seus processos socioespaciais. Diferentemente do que esperam muitas formulações acadêmicas e leituras que se denominam especializadas sobre a experiência, a fabricação, aqui, está pautada no protagonismo das pessoas, com suas sistematizações próprias, seus modos de existir e compartilhar saberes-fazeres com todas as suas sofisticções.

Os bailes de *passinhos* se constituem pelos protagonismos e pelas fabricações cotidianas que operam por dilatações, expansões, desvios e desmontagens das noções ocidentalizadas, brancocentradas e elitistas pelas quais circula grande parte das reflexões em torno do que, hierarquicamente, se denomina experiência. Esta, frequentemente, é incitada pela construção de sentidos e significados calcados nas formalizações academicizadas, nas hegemonias dos ambientes dominantes de construção e reprodução de conhecimentos.

No baile, aprende-se fazendo, praticando, compartilhando, e todas essas dimensões estão pautadas por trocas, mediações, identificações e pertencimentos, tendo as próprias relações, as alianças e os pactos do cotidiano dos bailes como lócus, lugar de

reconhecimento, partilha e construção de saberes-fazer de modo singular e distinto, em contraposição a muitos valores e modos opressores e discriminatórios que imperam em outros lugares de circulação e produção das culturas.

Os repertórios culturais (Taylor, 2013), os acontecimentos e atravessamentos da experiência (Larrosa-Bondía, 2002) ajudam a conectar os elementos inerentes à fabricação dos modos dançantes dos bailes de *passinhos*. No entanto, a constituição das experiências cotidianas das pessoas protagonistas dos bailes desmonta, constantemente, quaisquer formulações fechadas, cristalizadas ou rigidamente arquitetadas pelos discursos acadêmicos.

A participação e o protagonismo de quem vive, convive e se joga nos bailes vão emoldurando suas próprias dimensões, expandindo as relações de socialidade, de trocas, de compartilhamentos, de construções de aprendizagens baseadas naquilo que se constitui entre elas de forma experiencial, cotidiana e astuciosa. Todos os detalhes, nuances e características vão acrescendo os territórios, fabricando e sendo fabricados pelas relações entre as pessoas, em elaborações próprias e peculiares enredadas por identificações, reconhecimentos e pertencimentos que se constroem a partir das periferias.

Podemos, assim, compreender outras nuances nas relações de aprendizagem, quais sejam, as conexões entre as pessoas através da observação e da repetição. Eis o próximo passo.

### **2.3.5 “Não foi ninguém que chegou e me ensinou! Eu aprendi, mesmo, olhando!” - observação e repetição**

*Neste dia, em especial, passei a observar a fluidez ou mesmo as dificuldades que algumas pessoas encontravam para acompanhar e dançar os passinhos. Certamente para as frequentadoras assíduas, a relação com aqueles movimentos vai se tornando mais fluida. Ao ser acionada uma sequência já conhecida pelas pessoas participantes, elas se jogam na pista, acionando as memórias já criadas corporalmente.*

*A experiência do baile propicia que as pessoas possam dançar juntas, mesmo que inicialmente algumas dificuldades sejam presentes. Pela estrutura dos passinhos que ali são compartilhados, percebe-se que a confluência de corpos é possível pelo tipo de tática utilizada entre os grupos.*

*As pessoas que identifico estarem sempre presentes nos bailes, já estão habituadas, certamente com um grau de incorporação desses repertórios mais bem desenvolvido. Para quem não conhece os passinhos ali dançados, as tentativas de seguir o coletivo requer um tempo diferente. No entanto, pela própria repetição, ao longo da fruição da música, os corpos parecem entrar em uma sinergia que extrapola as preocupações com acertar ou errar o passo. Há sim uma tentativa de dançar de forma sincronizada, mas o dançar em si não se resume só a isso.*

*Fico a refletir sobre as diferenças com os demais espaços de aprendizagens em danças onde costumeiramente a repetição acontece como uma obrigatoriedade e incitando, em sua grande maioria, a necessidade de uma sincronia em que as assinaturas e individualidades não podem se dar.*

*Ali, o dançar em uníssono parece constituir outras camadas de sentido (Rodrigues, 2023, s.p)*

No contexto dos bailes de *passinhos*, são constituídos modos peculiares de experimentação baseados nos atravessamentos que as experiências proporcionam, criando técnicas fabricadas, aprendidas e, simultaneamente, mantidas nessa cotidianidade, incitada pela frequência, pela assiduidade e pelas trocas possibilitadas pelos modos dançantes. As aprendizagens produzidas nesse tipo de experiência combinam distintas operações particulares constituídas nesses contextos dançantes. Convoco, então, algumas narrativas de integrantes dos grupos para conectar essas reflexões:

Eu via o pessoal fazendo *passinhos*, os grupinhos fazendo *passinhos*... eu ficava olhando, tentando acompanhar... Errava, mas tentava... no outro domingo eu já estava de novo. E aprendia. Repetindo, repetindo, se divertindo... É assim que começa... E a coisa vai acontecendo. Primeiro olha, tenta fazer, repetir... De repente você tá dançando com todo mundo. E isso agora é a nossa vida... Parece que quando a gente vai no Flashback no domingo, a semana começa diferente...é uma outra coisa (sic) (Leandra, 2023, grifo nosso)<sup>152</sup>.

(...) primeiro a pessoa vem e tenta fazer... que são os *passinhos*... dois para lá, dois para cá, as direções do corpo, batidas dos pés... mais simples, o que é mais fácil... e pela questão de ficar repetindo durante toda a música, isso facilita e faz com que todo mundo possa dançar junto... aí ela aprende o ritmo dos passos, vai fazendo, repetindo e ganhando desenvoltura com o corpo e vai ficando mais fácil fazer os passos mais complexos, que são mais longos (sic) (Douglas, 2023, grifo nosso)<sup>153</sup>.

Nas falas de Leandra, integrante do grupo *Família Fênix*, e de Douglas, integrante do grupo *Faisca e Fumaça*, ao destacarem a observação e a repetição como fatores que permitem a aprendizagem dos *passinhos*, reiteramos que a própria experimentação, disparada por esses elementos, é o que configura as relações de ensino-aprendizagem desses modos dançantes. Tanto a observação quanto a repetição permitem que as pessoas incorporem e passem a complexificar seus repertórios conforme participam e frequentam assiduamente os bailes.

Ao indagar as pessoas integrantes dos grupos sobre os modos como aprenderam e descobriram a dança e, particularmente, os modos dançantes que se caracterizam como *passinhos*, encontrei as seguintes narrativas:

(...) eu aprendi olhando! olhando, mesmo! Igual eu te falei... Eu via o Eduardo e os meninos da “Geração 2000” dançando... Aí quando chegava em casa eu colocava uma música e comecei... Eu olhava assim... Lembrava do que eles estavam fazendo... Aí foi indo... E virei um verdadeiro dançarino. Isso aí já tem

<sup>152</sup> Entrevista com Leandra Martins da Silva, 47 anos, integrante do grupo *Família Fênix*.

<sup>153</sup> Entrevista com Douglas Matias da Silva, 47 anos, integrante do grupo *Faisca e Fumaça*.

mais ou menos 40 anos... Então foi assim... Não foi ninguém que chegou e me ensinou! Eu aprendi mesmo olhando... Me dedicando... (sic) (Guilherme, 2023)<sup>154</sup>.

Eu, no meu caso, eu via os veteranos, “os caras” mais antigos dançando... aí eu ficava olhando e ensaiando ali... na hora a gente não dava conta, porque é difícil... aí quando chegava em casa eu ficava ensaiando, tentando lembrar do que tinha visto, imitando alguns gestos... aí quando eu chegava nas festas, aos poucos eu ia me sentindo mais à vontade para dançar. Aí foi assim que eu fui desenvolvendo (sic) (Marco Antônio, 2023).

Nas falas de Guilherme, integrante dos grupos *Família Fênix* e *Fênix Funk*, e de Marco Antônio, do grupo *Faisca e Fumaça*, identifica-se que o início de suas trajetórias dançantes aconteceu por meio da observação e da prática entremeada pela lembrança. Poderíamos dizer que se trata de uma memória e/ou de uma mimese disparada pela tentativa de recordar os movimentos que haviam sido realizados e que seriam, de algum modo, copiados, imitados e repetidos por eles.

Tal dimensão nos aponta para um primeiro atravessamento acerca do olhar, que permite que as pessoas identifiquem as gestualidades ali constituídas e que, posteriormente, serão lembradas/acionadas através da repetição, de modo que possam ser aprendidas. Nesse sentido, observação e repetição estão conectadas como elementos inerentes à experiência cotidiana, gerando participação e possibilitando que pessoas distintas experimentem coletivamente a construção de ambiências dançantes. Além disso, nesses modos dançantes, identifica-se que a observação é o que inicialmente possibilita a aprendizagem dos *passinhos*, sem a necessidade de que alguém os ensine de maneira formalizada.

Outro aspecto relacionado ao olhar pode ser pensado como uma espécie de sedução pelas características peculiares de alguém que se coloca em movimento — pelo jeito próprio de dançar, pelo estilo individual — e que pode ser apontado como elemento inerente à prática, à dimensão cotidiana da dança, convocando-nos a refletir sobre o modo como se aprende e se compartilha nesse contexto. Em outro momento da entrevista com Guilherme, encontramos as seguintes pistas:

A minha influência foi... Em festinhas mesmo, em casa. Eu tinha um irmão, sempre... Ele era mais novo e a gente sempre éramos amigos (sic). Aí começou a ter umas festinhas... E numa dessas festinhas eu comecei a ver um rapaz que chama Eduardo, Eduardo Neiva, que é irmão do Charley. Aí foi onde eu vi ele dançando (sic)... Aí toda festa que eu ia lá perto de casa eu via ele dançando (sic). Foi onde tinha um grupo que chamava “Geração 2000”, que foi um dos grupos que trouxe o funk, o funk original para Goiânia. Nós inspiramos neles (sic)... porque eles moravam lá na Vila Brasília e sempre assim... Eu morei lá na Vila Brasília, né? Eu morei lá até uns 30 anos... Aí devido eu ver esse grupo, eu me inspirei muito (sic).

<sup>154</sup> Entrevista com Guilherme de Sousa Silva, 51 anos, integrante dos grupos *Família Fênix* e *Fênix Funk*.

Já ia gostando de ver aquele cara dançando... o Eduardo... Eu chamava ele de “Seu boneco” (sic). Porque ele gostava de usar uma calça xadrez... Aí eu via assim e pensava: o movimento desse caboclo é bem interessante (sic) (Guilherme, 2023).

Ao narrar que via e pensava sobre o movimento da pessoa que despertou sua atenção para a dança, Guilherme destaca que achava “interessante”. Em outro momento da entrevista, ele aponta: “(...) cada um tem seu estilo e seu ritmo de agir e de dançar... ninguém é igual a ninguém!” (Guilherme, 2023). Nas duas passagens, identificamos a questão do olhar e da observação como lugares que nos apontam tanto para as particularidades de cada pessoa que dança quanto para o aspecto de um possível encantamento, gerado pela identificação, por algo que atravessa o outro via corpo e movimento.

Tanto no que diz respeito à possibilidade de aprender algo, inicialmente pela observação, quanto no tocante à identificação gerada pelo olhar de quem assiste alguém dançando, encontramos pistas de como a observação pode deslocar uma pessoa para a prática, para a aproximação e, certamente, para a apreciação de sutilezas marcadas no corpo, nos modos dançantes gerados de modo singular por cada pessoa. Como aponta Ruan, integrante do grupo *Família Fênix*:

Começou, assim... de vez em quando eu ia com meu pai e com minha mãe... eles chamavam para ir, mas eu não queria muito, ainda não gostava muito dessas coisas... eu ficava mais em casa. Aí eu comecei a ir... isso lá por 2019... eu fui com eles na Feira Coberta... só que eu não ficava lá no meio do povo... ficava mais no parquinho que tem lá. Aí eu comecei a ir para o *Flashback*... e comecei a ver o Paulinho que é o filho do Betim, do “*Mania Funk*” ... aí eu sempre via ele, que ele dança bem até! Aí eu falava: nossa! Como ele sabe dançar bem assim, né? Aí eu falei: vou treinar e com fé em Deus vou chegar no mesmo nível que ele. Aí eu fui no “Empório”, comecei a pegar uns passinhos com o “*Mania Funk*”. Comecei devagarinho... aí meu pai começou a ver que eu dançava bem e começou a me treinar um pouco... aí nós começamos a treinar os passinhos, aí depois eu fui evoluindo mais um pouco... aí depois eu fiz amizade com o Paulinho, que é o filho do Betim do grupo *Mania Funk*... aí a gente viu se dava certo de fazer uma dupla e nós conseguiu! é o “*New Generation*” que significa nova geração (sic) (Ruan, 2023, grifo nosso)<sup>155</sup>.

Na fala de Ruan, destaca-se novamente a questão de como a frequência nos bailes, acrescida da observação, pode suscitar o interesse em dançar, ressaltando, também, a identificação e o pertencimento como elementos inerentes a essas mediações. Por meio da familiaridade com o ambiente dos bailes, seguida da proximidade geracional com Paulinho, que tem a mesma idade de Ruan e que posteriormente passou a integrar a dupla por eles

<sup>155</sup> Entrevista com Ruan de Souza Silva, 13 anos, integrante dos grupos *Família Fênix* e *New Generation*.

criada, a identificação com esse modo dançante é disparada pela observação, entremeada pelo estilo individual.

No tocante ao olhar e aos sentidos que ele nos proporciona, abrindo diferentes possibilidades de relação – aqui, mais especificamente, no campo das aprendizagens em danças –, podemos conectar nossas reflexões com os estudos do sociólogo e antropólogo francês David Le Breton (2016), na obra *Antropologia dos sentidos*. Para o autor, nossas experiências sensoriais são combinadas, nos diferentes contextos socioculturais, a partir da interação e convergência entre os sentidos. Nas sociedades ocidentais, a audição e a visão têm sido valorizadas em detrimento de outros sentidos e, na atualidade, a visão ganha ainda maior importância. No entanto, Le Breton (2016) afirma que os sentidos da visão são indissociáveis de outros, como o toque, o cheiro e a degustação. Através do olhar, é possível manifestar e constituir modos de interação social que vão imprimindo diferentes sentidos, a partir de experiências sensoriais singulares despertadas pelas interações entre eles<sup>156</sup>.

Em diálogo com Le Breton (2016), podemos refletir sobre o elemento da observação, nos territórios dos bailes, a partir dessa combinação e convergência sensoriais. Retomando a fala de Guilherme, ao narrar suas experiências de aprendizagem pela dimensão do olhar, identifica-se que o encantamento e a “inspiração” que lhe chegam pela possibilidade de ver os outros dançando estão atravessados por algo que o afeta corporalmente. Essa afetação certamente acontece pela convergência das sensorialidades despertadas inicialmente pela observação.

O corpo, pensado na dimensão da totalidade dos sentidos e das relações entre eles, desperta-se para as aproximações, para o reconhecimento e para as identificações com os modos de dançar peculiares protagonizados pelas pessoas com quem se convive nos bailes. Nesse sentido, a observação proporciona essas aproximações primeiras e, de diferentes modos, atravessa as pessoas dançantes que se colocam em relação entre si e com integrantes de grupos que ali protagonizam seus modos dançantes.

No tocante à cópia, imitação ou *repetição*,<sup>157</sup> observa-se que, nos bailes de *passinhos*, esses elementos estão presentes tanto pela especificidade desse modo dançante – que se

---

<sup>156</sup> No presente estudo, não foi abordada a questão das pessoas com deficiência, como por exemplo pessoas cegas, às quais as relações com a visão e, consequentemente, a percepção sensorial através dos demais sentidos, certamente precisam ser complexificadas e discutidas por outro viés. Apesar da relevância desse tipo de abordagem, nas experiências desenvolvidas ao longo da pesquisa, não lidamos com essas especificidades por não termos cruzado com pessoas com tais características nos territórios dos bailes.

<sup>157</sup> No presente trabalho os três termos confluem para a experiência da aprendizagem e serão tratados como sinônimos por serem recorrentes nas falas das pessoas entrevistadas ao se referirem aos modos como aprendem

caracteriza pelo jogo de passos repetidos ao longo de uma mesma música – quanto pelas relações que se estabelecem entre quem propõe e lidera um grupo de pessoas e aquelas que seguem repetindo e aprendendo.

Pensamos, então, o elemento da repetição como aspecto estético e, ao mesmo tempo, técnico, ou seja, como fator estruturante que possibilita que as pessoas compartilhem e dance juntas os mesmos passos. A repetição aparece, assim, como característica fundante desse modo dançante e como estratégia de ensino-aprendizagem. Indagados sobre o modo como se aprende a dançar e sobre a relação com a repetição, integrantes do grupo *Mania Funk* apontam:

Facilita bastante, né? Porque aí nós continuamos com o passo, mas a gente não para. A gente não para... Vai repetindo até o fim da música... Quando começa outra música, aí dança outros passos... Aí com essa sequência, a pessoa acaba aprendendo (sic) (Betim, 2023).

Cada música, um passo diferente... Aí no final, no final das coisas... Você aprendeu muita coisa. Porque cada música é um passo diferente. Aí você vai aprendendo e evoluindo com essa brincadeira aí. Então você vai dançar uma música inteirinha, num passo só, entendeu? E ele é fácil. Aí você vai dançar o tempo todinho... Você vai ficar lá cinco minutos dançando aquilo ali... Aprende fácil! (sic) (Wilton, 2023)<sup>158</sup>.

Identificamos, nas falas de Betim e Wilton, que a repetição é um elemento que possibilita a aprendizagem e o compartilhamento, de modo que as pessoas dançantes experimentem e dance juntas. Em suas falas, a questão da “facilidade” está diretamente relacionada à repetição. Além disso, a partir da observação e da participação nos bailes, acrescentamos o fator da transformação que vai sendo gerada pela repetição das pequenas estruturas coreográficas que constituem os *passinhos*.

A pesquisadora brasileira Ivana Delfino Motta (2025) leva-nos a pensar em como os bailes constituem-se por uma circularidade<sup>159</sup> singular construída através da repetição e que possibilita que as pessoas dance em uníssono:

---

a dançar no contexto dos bailes. No entanto, opto pelo termo repetição para me referir às tentativas de aprender os *passinhos* elaboradas pelas pessoas dançantes, assim como traço estético inerente a eles. Podemos identificar nos modos dançantes dos *passinhos* que a tentativa de se dançar coletivamente e, portanto, a aprendizagem disparada nesse coletivo, acontece pelo desejo em se dançar em uníssono, a partir das musicalidades ali presentes. E essa repetição acontece de forma não obrigatória.

<sup>158</sup> Entrevista com Wilton Correia de Sousa, 53 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

<sup>159</sup> Para Ivana Delfino Motta (2025), “a circularidade é pensada como uma lógica, como uma ética e um pacto do lugar, não necessariamente a formação espacial da roda. Pode ser concebida como uma trama que nutre aquele momento-ação enquanto ele tiver vitalidade para se manter, com reinvenções, reorganizações, reelaborações dinâmicas” (Delfino Motta, 2025, p.100). Nesse sentido, podemos pensar as dinâmicas dos *passinhos* por esse viés dos pactos que nutrem os momentos do baile a partir de uma ética do lugar, dessa co-

Um baile *black* não é dançado em roda, mas tem circularidade ao permitir que a massa que pulsa com os diferentes *passinhos* de *charme*, *funk*, *funk melody*, *soul*, compartilhe os acervos dançados por um movimento orgânico de ação-repetição que é sustentado por um pacto tácito enquanto alguém não puxa um novo repertório, mudando o passo. A mudança também pode ser chamada pela relação com a música, que convida a dinâmicas entre ritmos e repertórios corporais, ampliando a roda da circularidade. Quando surge um novo movimento, o ciclo se reabre e a co-implicação da partilha e da sustentação daquela gestualidade vai criando a circulação das possibilidades até que novamente sejamos sujeitos/sujeitas ativas de um corpo coletivo em movência na pulsação improvisacional, temperando com nossas singularidades os novos *passinhos* que vão transitando enquanto nos mantemos aglutinados pela movência compartilhada estabelecida (Delfino Motta, 2025, pp.100-101, grifo nosso).

Em conexão com a pesquisadora, destaco que, nessas ações de repetição, também existe um tipo de circularidade entremeada pelo sentimento de pertencer, de dançar junto, de se co-implicar – dimensões recorrentes, também, nos momentos de troca que tive com pessoas dançantes não integrantes dos grupos. Sentirem-se protagonistas em meio aos grupos de *passinhos*, reconhecidos por suas condutas e saberes-fazeres em dança, certamente agrega para esses indivíduos uma expansão de seus corpos e de suas socialidades. Se, em outros lugares destinados à prática específica de algumas danças, os saberes-fazeres que imperam estão hierarquicamente restringindo a participação de algumas pessoas, nos bailes essa conjuntura é diferente, pois ali as pessoas estão se percebendo, se co-implicando.

“O corpo coletivo só é possível a partir das singularidades e de processos de identificação que permitem a partilha do fazer/mover/saber como elemento co-implicador do/no momento” (Delfino Motta, 2025, p. 58). Dialogando com suas reflexões, a partilha, aqui, é constituída pelo dançar em uníssono, pelo corpo coletivo que vai sendo alargado pelos modos de ensino-aprendizagem que acontecem pela experiência grupal, pelas conexões entre pessoas que se colocam em movimento e pulsam coletivamente em uma mesma sinergia, em um ambiente arquitetado por convergências, como também pelo reconhecimento dos sentidos produzidos individualmente.

A partir daí, refletimos que a repetição ou a cópia acontecem por outras vias, diferentes daquelas que convencionalmente reconhecemos em alguns contextos de aprendizagem em danças. Conforme aponta a pesquisadora brasileira Flávia Alvarenga (2018):

---

implicação entre indivíduos e coletivo. Ver: DELFINO MOTTA, Ivana. **Improvisações de povoada**: Afro epistemes, coletividades e possibilidades de improvisação em dança. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2025.

Apesar dos passos sociais das festas se darem através da cópia, há, nas festividades, um estado de não obrigatoriedade no fazer mimético. Ele se dá por uma escolha (individual ou coletiva) sem a função inicial de atingir um modelo padronizado de corpo, ou seja, a função da cópia se dá para realização de passos sincronizados que envolvem a coordenação motora e a musicalidade; dentro disso, sua realização normalmente preserva a individualidade dos corpos dançantes (Alvarenga, 2018, p.19).

Diante disso, podemos pensar que o modo como as pessoas dançantes interagem entre si e com integrantes de grupos de dança, a partir do elemento da repetição, propicia tanto o compartilhamento de saberes-fazeres quanto a possibilidade de diferenciação e de singularização entre as pessoas que dançam. Ao expandirem suas experiências, preservando a individualidade dentro de uma dinâmica coletiva de realização de passos sincronizados, é possível compreender que a participação e o envolvimento dessas pessoas nesses modos dançantes se dão pelo viés do prazer e da diversão, contornados pelas identificações e possibilidades de pertencimento mediadas pelo movimento.

Nesse sentido, elementos como a ludicidade e as relações com o corpo atravessadas por trocas coletivas, em que a não obrigatoriedade é o que contorna essas experiências, permitem que visualizemos relações peculiares com a repetição.

Compreendemos, então, que, nos ambientes festivos, existem particularidades nos processos de compartilhamento e ensino-aprendizagem desses modos dançantes. Os bailes de *passinhos* se constituem como um cenário específico em que os relacionamentos, os pactos e as alianças coletivas circunscrevem as características singulares, os contornos e as tonalidades desses ambientes. Neles, o prazer, a diversão, a ludicidade e as relações de identificação, pertencimento e reconhecimento criadas pelos/nos corpos em movimento compõem uma espécie de ambiência dançante que influencia diretamente o modo como as pessoas aprendem e compartilham saberes-fazeres entre si.

Pensar os ambientes festivos como lugares de ensino-aprendizagem é uma forma de desmontar a noção ocidental e escolarizada do que seja ensinar e aprender. O compartilhamento de saberes-fazeres pelo viés celebrativo é um modo de existir que nos leva a compreender as festividades como ambientes onde aprender é uma espécie de encontro, uma situação que fabrica e descobre em si o seu próprio sentido (Garcés, 2022)<sup>160</sup>. O encontro, aqui, é pensado tanto na dimensão do contato entre aprendizes – pessoas que

---

<sup>160</sup> GARCÉS, Marina. **Escola de aprendizes**. Tradução de Tamara Sender. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.

frequentam e protagonizam os bailes – quanto na possibilidade de descoberta que muitas dessas pessoas fazem de um modo peculiar de dançar.

Esses encontros, para muitos, podem começar com a curiosidade, que se desdobra da observação, da repetição e que, com a frequentação nos bailes, vai gerando diferentes modos de identificação, de descobertas individuais e coletivas seguidas de experimentação. Observando e experimentando esses modos dançantes, os corpos se relacionam e vão constituindo modos de se identificar e pertencer que só podem ser compreendidos a partir da junção, da inseparabilidade de todos os elementos que circundam e contornam os bailes.

### ENTRADA 3 – “DEMORÔ!” UM BAILE DENTRO DO BAILE

Figura 23: Pessoas dançantes



Fonte: elaborado pelo autor (2023).

Nesta terceira e última entrada, proponho reflexões em torno da coletividade, tomando como eixo a noção de cultura comum. Busco, também, problematizar algumas diferenças e discontinuidades no que se refere às especificidades de determinados grupos e às relações forjadas em seu interior. Reviso algumas epistemologias que tratam do ensino de dança, com o intuito de alargar as reflexões sobre os processos de ensino-aprendizagem e de compartilhamento de saberes-fazeres que os territórios dos bailes e as conexões com pessoas pesquisadoras do tempo presente suscitaram. Por isso, um baile dentro do baile. Vamos entrar?

### 3.1 “Saber que você, de uma certa forma, tem uma importância dentro de uma festa” – cultura comum

Frequentar os bailes, observar, experimentar e querer pensar sobre o que ali se constitui é um modo de observar as configurações culturais e seus modos de transformação (Williams, 1958). Estar nos bailes foi se configurando como uma maneira de identificar e constatar as aprendizagens de habilidades, códigos, linguagens, bem como colocar em questão e contrastar minhas próprias convicções, o conjunto de significados e direções pelas quais fui sendo formado.

Muito do que eu desconfiava e indagava nas relações de compartilhamento e ensino-aprendizagem nos contextos de formação por onde frequentemente circulei, a partir do contato e de minha frequência nos territórios dos bailes, foi despertando mais e mais reflexões. Questões relacionadas a propósitos gerais e comuns na constituição das culturas e que, mesmo assim, ainda “(...) tocam em sentidos pessoais profundos. A cultura é de todos, em todas as sociedades e em todos os modos de pensar” (Williams, 1958, p.1)<sup>161</sup>.

Entre as pessoas que frequentam assiduamente os bailes, uma das questões que mais me inculcava era a questão da coletividade e a ideia de família, recorrente nos depoimentos e que ganha contornos particulares entre membros dos grupos de dança que protagonizam e participam do *Movimento*. Pensar esse modo de identificação, pelo viés das alianças e daquilo que permite que essas pessoas se reconheçam e se aproximem, é o que possibilita compreender as nuances e características de suas culturas. Ao serem indagados sobre as relações que se estabelecem nos bailes, integrantes do grupo *Mania Funk* destacam:

O movimento Flashback ele é uma família. Ele é uma família! Família tem o quê? Ninguém agrada 100%. Ah, eu gosto de tal música... Eu gosto do tal DJ... É assim! (sic) (Cida, 2023).

É um tipo assim... Uma família, um pai... Ensinar... É como se fosse pai e filho. Nós somos uma família, né? É ensinar a galera... A quem gosta de dançar o próprio passo e a quem quer aprender (sic) (Rogério, 2023)<sup>162</sup>.

O mais importante é que nós resgatamos as peças, essas amizades de muitos anos. Todo mundo resgatou e os amigos nossos anteriores, que a gente tinha conhecido, a gente pegou e está junto até hoje. E isso é o Flashback, não pode parar! Chama-se união, no caso, família para todos! (sic) (José Basílio, 2023)<sup>163</sup>.

<sup>161</sup> Faço referência, aqui, à entrevista de Raymond Williams (1958) intitulada *A cultura é de todos* traduzida por Maria Elisa Cevalco, do Departamento de Letras da USP. Disponível em: [https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958\\_aculturaedetodos\\_raymondwilliams.pdf](https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf)

<sup>162</sup> Entrevista com Rogério Augusto de Brito, 44 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

<sup>163</sup> Entrevista com José Basílio Rocha, 45 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

Aqui para começar é praticamente familiar. Você vai ver criança brincando, adultos bebendo, adolescentes conversando e um bocado dançando, festando... Nós dançamos, a moçada mais nova vai dançando junto com a gente, aquela dança antiga, lá de trás, que a gente está lembrando hoje. Então é isso que é essa família. A coisa de várias gerações. Não digo família de sangue. Mas essa união (Cássio, 2023).

Nas narrativas acima, percebemos elementos como as amizades, os gostos e identificações, assim como aquilo que desagrada, bem como a questão geracional, como sendo parte dessa noção de coletividade, do aspecto familiar. Além disso, a dimensão das aprendizagens aparece também relacionada às ideias de família trazidas pelas pessoas que protagonizam os bailes. Nesse sentido, pensamos os bailes a partir de uma noção de cultura associada a esse aspecto familiar, onde se constituem processos de identificação, reconhecimento e modos de pertencer aos territórios festivos e comunitários.

Essa familiaridade está baseada, então, nos pactos, nas possibilidades de relações e interação entre pessoas que se reconhecem por seus saberes-fazer, bem como pelos modos de vida que se constituem a partir das periferias. Sentir-se parte, identificar-se com as pessoas pelo modo como agem, interagem, dançam, se vestem – tudo isso está amalgamado nas noções de família e, portanto, com esses modos de familiarizar-se com as demais pessoas frequentadoras dos bailes.

As relações que vão sendo reafirmadas e constituídas são mediadas pelas amizades, pela possibilidade de conhecer novas pessoas, por pactuar um modo peculiar de celebração e, portanto, de viver em comum. Essas dimensões de familiaridade estão atravessadas pelas singularidades, diferenças e proximidades que vão sendo construídas entre as pessoas.

A partir desse contexto, podemos refletir sobre as possibilidades de trocas culturais mediadas pelos modos dançantes, que, nas experiências do *Movimento Flashback*, são agenciadas por relações constituídas pelo divertimento, pela coletividade, pelas identificações e pertencimentos que ampliam as relações que aí se estabelecem. Nesse processo de reconhecimento e pertencimento, estão sendo agenciadas as identidades culturais baseadas naquilo que se vai constituindo em comum. Como nos aponta Raymond Williams (1958):

A cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e significados, que são apresentados e testados. Estes são os processos ordinários das sociedades humanas e das mentes humanas, e observamos através deles a natureza de uma cultura: que é sempre tanto tradicional quanto criativa; que é tanto os mais ordinários significados comuns quanto os mais refinados significados individuais. (Williams, 1958, p.2).

A partir das reflexões do autor, podemos pensar sobre os territórios festivos do *Movimento Flashback* como lugar de constituição de uma cultura de todos, uma cultura comum, onde as pessoas constituem modos específicos de se relacionar, arquitetados entre aquilo que elas conhecem e já trazem — suas memórias corporais — e as descobertas e aprendizagens que esses territórios possibilitam.

Além disso, os bailes reforçam a importância das relações, através do reconhecimento da importância que cada pessoa tem, com suas experiências e estilos individuais, bem como através da partilha e de como a coletividade vai permitindo novos sentidos e significados incitados pela experiência em comunidade. Como aponta o dançarino Rogério:

Olhar para trás e ver a turma ali, seguindo você, olhando para o seu pé, seguindo. E saber que você de uma certa forma tem uma importância dentro de uma festa. É muito bom. E hoje em dia o mundo está tão... tão ruim, tão mal. É você entrar dentro de um salão de dança e você olhar pra trás. Tem gente ali que está dançando... Tem gente que tá tentando aprender e você parar de dançar... Vai lá e dá um apoio pra pessoa. E a pessoa pega o passinho e vai chegar em casa, vai falar assim: aquele cara ali me ensinou a dançar. Isso não tem preço. [...] É muito gratificante você olhar para trás. Tem pessoas ali. Entendeu? Que está dançando com você, está interagindo com você (sic) (Rogério, 2023).

No depoimento de Rogério, integrante do grupo *Mania Funk*, identificamos a importância da interação e do compartilhamento de saberes-fazeres que essa cultura comum possibilita. Destacamos também a sensação de certo reconhecimento e prestígio, como possibilidade de “saber que você, de uma certa forma, tem uma importância dentro de uma festa” (Rogério, 2023). Essa frase nos remete à compreensão de que essas trocas culturais estão geralmente mediadas pelos interesses individuais e coletivos das pessoas parceiras, conviventes em comum, que passam a ter importância umas para as outras, seja pelas próprias relações de amizade ou mesmo por pessoas desconhecidas que reconhecem a importância daquelas que estão ali a compartilhar saberes-fazeres.

A fala de Rogério permite avançar na compreensão das dinâmicas que atravessam os bailes para além da ideia de reconhecimento, evidenciando a presença de formas específicas de prestígio e diferenciação. Ser seguido nos *passinhos* não se configura apenas como um gesto de admiração, mas como a atribuição de um certo destaque no interior daquele coletivo, sinalizando posições que se constroem a partir da experiência, da habilidade e da visibilidade adquirida na convivência. No entanto, esse destaque não se estabelece como imposição ou

hierarquia rígida, mas como efeito de relações que se constituem no próprio fluxo das interações.

Nesse sentido, é possível aproximar essa dinâmica da noção de poder como relação, conforme proposta por Michel Foucault (1979) para quem o poder não deve ser compreendido como algo que se possui ou se exerce de forma centralizada, mas como uma rede de relações que atravessa os sujeitos e se atualiza nas práticas cotidianas. Nesse sentido, o poder “não é uma instituição e nem uma estrutura; não é uma certa potência de que alguns seriam dotados: é o nome que se dá a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (Foucault, 1979, p. 89). Assim, trata-se de um poder que circula, que se exerce nas interações e que produz efeitos, inclusive de reconhecimento, diferenciação e prestígio, sem necessariamente se configurar como imposição ou dominação direta. Nos bailes, o prestígio emerge como uma forma de reconhecimento que não anula a coletividade, mas se constrói em diálogo com ela. A pessoa que se destaca atende, de certo modo, às expectativas do grupo, ao mesmo tempo em que afirma sua individualidade por meio de seu estilo, de suas escolhas e de suas formas de dançar.

Ao mesmo tempo, torna-se relevante considerar que essas relações são atravessadas por uma lógica de trocas simbólicas, na qual o reconhecimento do outro pode operar como investimento na própria experiência coletiva. “Dar prestígio” a alguém — seguir seus passos, reconhecer sua habilidade — não diminui quem o concede, mas fortalece a sociabilidade que sustenta o baile. Nesse sentido, a participação, o compartilhamento e a possibilidade de fazer parte desse ambiente parecem assumir um valor ainda mais significativo do que o próprio destaque individual.

Essa dinâmica permite compreender que os bailes operam em uma zona intermediária entre o familiar e o social, constituindo uma espécie de “família expandida” que não se reduz aos vínculos consanguíneos, mas também não se organiza segundo as lógicas formais e distanciadas da vida social institucionalizada. Trata-se de um espaço relacional em que afetos, alianças, reconhecimentos e disputas coexistem, produzindo formas específicas de sociabilidade. Nesse contexto, os interesses individuais — como o desejo de reconhecimento, visibilidade ou afirmação de estilo — se articulam à coletividade, ora convergindo, ora tensionando, em um movimento contínuo de negociação.

Assim, os modos dançantes evidenciam como os sujeitos operam entre o desejo de se destacar e a necessidade de estar junto, revelando que a coletividade nos bailes não se

constrói pela anulação das diferenças, mas pela capacidade de integrá-las em um campo comum de experiência, partilha e reconhecimento.

Além disso, é importante destacar que a alternância entre os papéis de pessoas propositoras e seguidoras, na dinâmica dos *passinhos*, nos permite expandir essa reflexão em torno das individualidades e do coletivo. A interação entre as pessoas que dançam vai sendo construída por acordos e regras fabricadas no próprio território dançante, que vão sendo assimiladas e incorporadas por meio da frequência, da experiência que o baile proporciona. Conectando novamente com Raymond Williams (2011a):

Temos de viver por nossas próprias conexões, mas só podemos viver plenamente, em comum, se aceitarmos as conexões de outros e fizermos com que nossa função comum seja manter os canais de crescimento desimpedidos. Até hoje, nunca, no grande modelo de herança e reação, dois indivíduos totalmente idênticos foram formados. Isso, e não qualquer imagem da virtude, é nossa verdadeira escala humana. A ideia de uma cultura comum une, em uma forma específica de relacionamento social, ao mesmo tempo a ideia de crescimento natural e a de seu cultivo. Só a primeira é um tipo de individualismo romântico; só a última é um tipo de treinamento autoritário (...), no entanto, só no reconhecimento da individualidade e variação humanas é que a realidade do governo comum pode ser incorporada. Qualquer cultura, seu processo total, é uma seleção, uma ênfase, um cultivo específico. A distinção de uma cultura em comum é que a seleção é livre e comumente feita e desfeita (Williams, 2011a, p.36).

Na obra *Cultura e sociedade*, Raymond Williams (2011a) nos provoca a pensar que a cultura é algo partilhado e, ao mesmo tempo, modificável. Ao mesmo tempo em que vivemos, as pessoas modificam a cultura no cotidiano e, nesse processo de modificação, constroem identidades e aquilo que vai sendo agenciado na constituição de uma cultura comum. Essa possibilidade é pensada pelo autor como uma espécie de tática de sobrevivência no mundo em que vivemos, de forma menos violenta, menos excludente, com a participação das pessoas e, portanto, com a produção de suas culturas.

(...) a cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas – dentro de identidades e correspondências inesperadas, assim como em descontinuidades de tipos inesperados – dentro ou subjacente a todas as demais práticas (Williams, 2011b, p.63, tradução nossa).

Em diálogo com Williams (2011b), empreender uma análise das culturas é, portanto, a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos. “Começa com a descoberta de padrões característicos. Iremos descobri-los

não na arte, na produção, no comércio, política, tratados como atividades isoladas, mas através do estudo da organização geral em cada caso particular” (Williams, 2011b, p. 67).

Cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada de um indivíduo (Williams, 2011a). Cada pessoa, ao se inserir nessas dinâmicas, coloca em movimento seus próprios saberes-fazer, expectativas e gostos, podendo gerar aproximações, como também distanciamentos com essas práticas.

Nos bailes, as amizades, as trocas possibilitadas pelo compartilhamento e aprendizagens desses modos dançantes incitam a construção de arquiteturas sociais baseadas nas identificações e pertencimentos. Certamente esse processo de reconhecimento está atravessado por um recorte racial e de classe, onde é possível se identificar com as demais pessoas que compactuam e estabelecem alianças nas periferias. Como nos aponta o dançarino Guilherme:

Para mim, a primeira coisa que vem no *Flashback*, são os amigos. É assim... é saber que vou no *Flashback* e vou encontrar amigos de trinta, quarenta anos atrás... e isso é uma coisa me motiva muito! E quando eu estou ali, minha alegria é de ver a galera dançando junto (sic)... As lágrimas não deixam de cair... só de pensar que trinta anos atrás era diferente... Você fica olhando para cada um, a alegria de cada um... então às vezes eu paro e fico refletindo sobre isso... O *Flashback* é uma casa que reúne os amigos... reúne muitos amigos queridos e a dança... Muitas vezes fica até complicado de falar... porque não dá para descrever a felicidade que a gente sente quando você começa a dançar (sic) (Guilherme, 2023, grifo nosso).

Na fala de Guilherme, a constituição da coletividade é mediada justamente pela reunião entre pessoas amigas e, certamente, pela possibilidade de se constituírem novas relações de amizade. Ao dizer que “muitas vezes fica até complicado de falar”, percebemos que a dimensão do pertencimento é o que está em jogo, fazendo com que as interações por meio desses modos dançantes só possam ser sentidas, muitas vezes faltando palavras ou formas de explicação verbal. Os corpos em movimento fabricam modos de se afirmar e se identificar, irrompendo éticas e estéticas de uma cultura comum, baseada na partilha, na identificação entre as pessoas, bem como nos processos de reconhecimento, pois, no baile, os saberes-fazer das periferias constituem uma matriz referencial.

Nesses territórios, a constituição de uma cultura comum está baseada em situações sociais que sujeitam os indivíduos: subjetividade formada por um *habitus* territorial; existência de uma linguagem compartilhada; compreensão de uma posição urbana; e um ato político de apoderar-se da própria história (D’Andrea, 2020). Em diálogo com Tiaraju Pablo

D'Andrea (2020), compreendemos que os bailes congregam dimensões individuais e coletivas como lócus de reconhecimento e pertencimento, baseado naquilo que vai sendo compartilhado, expandindo as experiências individuais na coletividade, bem como reforçando a possibilidade de que cada pessoa possa se tornar protagonista entre as demais frequentadoras.

Os modos dançantes, nesse contexto, não produzem homogeneidade, mas coexistência. É a mesma música tocando, mas diferentes corpos dançando a partir de repertórios singulares, histórias distintas e experiências acumuladas ao longo do tempo. Essa convivência entre modos dançantes diversos sustenta uma cultura comum que não apaga as diferenças, mas as acolhe como parte constitutiva da experiência coletiva dos bailes.

Ao dançar coletivamente, conjugam-se acordos, convenções e modos de pertencimento que se fabricam nas relações. Daí que a cultura comum aponta para as possibilidades de pensarmos na coletividade como elemento que expande a experiência individual, permitindo que o interesse na troca, na partilha e no aprendizado seja efetivado. Assim como a recusa a dançar com pessoas que não sejam do seu próprio grupo, o distanciamento de algumas delas pode ser também uma possibilidade de compreendermos que nesses territórios as relações entre as pessoas se constituem de maneira peculiar. Como aponta a dançarina Taninha:

Quando eu vou com meu grupo no *Flashback*, eu fico mais quieta no canto... quando é para dançar, a gente dança aquela sequência que a gente gosta e depois eu paro. Não fico interagindo. Mas isso é meu, é o meu jeito. Eu danço aquilo que eu sei, que a gente treina para dançar com o grupo e pronto. Isso não quer dizer que eu sou melhor ou pior que ninguém. Tem a ver com aquilo que eu escolho e a forma como aprendi com o meu grupo. É uma escolha nossa. É um jeito meu, mas tem a ver, também, com o grupo que eu danço. Nosso grupo é assim, mas outros já são diferentes. Eu me sinto bem nessa forma que a gente escolhe participar (sic) (Taninha, 2023).

Em sua fala, Taninha afirma que o momento de dançar, para ela, se constitui pela relação dela com o grupo ao qual pertence. Aqui podemos destacar que os saberes-fazeres compartilhados internamente entre os grupos de dança nem sempre são partilhados coletivamente com as demais pessoas frequentadoras. Essa diferença nos permite compreender que há também um processo de negociação entre as pessoas integrantes de alguns grupos que se colocam distintamente em relação às demais frequentadoras dos bailes.

Pensar nessa diferença é um modo de visualizarmos que as identificações e pertencimentos também estão atravessados pelos interesses e prazeres individuais, bem

como pelos acordos específicos de cada grupo. Portanto, dentro da própria coletividade incitada nos territórios festivos, se constituem essas particularidades, outros modos de pertencimento negociados peculiarmente entre eles.

Perceber os relacionamentos é, portanto, um exercício de compreensão das culturas a partir das periferias, constituídas por complexidades, coexistências e negociações. Desse modo, as diferenças culturais são pensadas aqui como agenciadoras dessa cultura comum. Elas demarcam os processos peculiares de reconhecimento, identificação e pertencimento nesses territórios dos bailes.

Esses encontros possibilitam trocas e experiências que reafirmam os modos como as pessoas se veem, se percebem e se relacionam entre si, construindo, portanto, suas visões de mundo. Desse modo, compreendemos a dimensão de uma cultura comum como um modo de expansão das experiências sociais que permite que as pessoas que convivem e experimentam dançar possam também descobrir modos de participação em eventos coletivos que celebram as particularidades, as individualidades, bem como aquilo que congrega, permitindo que as pessoas se sintam pertencentes a esses encontros comunitários.

A coletividade aqui é pensada pela possibilidade das interações, de provocar encontros, mas também afastamentos, contradições e tensões nos territórios em que são experimentadas. Contudo, trata-se de pensar nas arquiteturas e nuances dessas relações sociais. Nesse sentido, poderíamos compreender as práticas culturais — aqui enredadas pela questão dos modos dançantes e das musicalidades — como lugares em que as expressões simbólicas experienciadas e performativizadas na coletividade possibilitam uma espécie de fabricação cotidiana “ante a impossibilidade de construir uma ordem diferente” (Canclini, 2019, p. 349). Como nos aponta o pesquisador argentino Néstor García Canclini (2019), trata-se aqui de pensar na potência simbólica, nas lutas metafóricas que, às vezes, irrompem lenta ou inesperadamente, como práticas transformadoras.

Para Canclini (2019), na trama dos enfrentamentos e tensões sociais, partir das metáforas pode irromper outras vias de compreensão e atuação no tempo presente: “Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível” (Canclini, 2019, p. 349). Em diálogo com o autor, compreendemos que nem sempre as práticas culturais intervêm na sociedade através de modificações imediatas e verificáveis. Portanto, quando pensamos sobre esses agenciamentos possíveis através das relações podemos enxergar suas nuances na

dimensão das astúcias e sutilezas que estão imbricadas às relações de socialidade nesses lugares de circulação e pertencimento via corpo e movimento.

Não se trata de ignorar os tensionamentos das diferenças, das desigualdades de oportunidades e tudo o que se oblitera nas intersecções dos marcadores sociais — quais sejam a raça, a classe, o gênero, os territórios etc. Entretanto, as leituras sociologizantes têm imperado no sentido de medir a utilidade das práticas simbólicas mediadas pelos saberes-fazer culturais. A contrapelo dessas leituras, partir da dimensão metafórica dos rearranjos dos bailes, que pulsam na tessitura do cotidiano, é um chamamento para sustentar as demandas da vida quando outras vias se fecham.

Em meio a essas possibilidades de compreendermos as relações por meio dessa noção de cultura comum, como características dessas ambiências festivas, algumas diferenças, nuances e contradições relacionadas a elas foram atravessando a trajetória da pesquisa e fazendo com que outras indagações viessem à tona. Particularmente no que tange à participação dos grupos e suas relações com as pessoas dançantes frequentadoras dos bailes, outras questões apareceram e serão abordadas a seguir.

Ao longo das experiências nos bailes, percebe-se alguns grupos de dança que geralmente interagem somente entre si, sem se relacionar diretamente com as demais pessoas dançantes. Passei a observar melhor e a querer compreender um pouco das diferenças no que tange às conformações estéticas de seus modos dançantes e os relacionamentos entre elas, a partir dessa questão.

Eis o próximo movimento.

### 3.2 “Os *passinhos* qualquer um faz! Agora para dançar o *funk* mesmo, não é fácil não!” - diferenças e descontinuidades nos bailes

Figura 33: Quadro de vídeo/frame – Grupo Faísca e Fumaça em apresentação (2024)



Fonte: Página do Instagram do Grupo Faísca e Fumaça<sup>164</sup>

Ao longo da frequência e participação nos bailes, podemos perceber que apesar da pista de dança estar sempre tomada por pessoas dançantes interagindo entre si e com participantes dos grupos de dança, algumas pontualmente dançam somente entre membros do grupo. Passei, então, a observar que o modo como dançavam era semelhante às dinâmicas dos *passinhos*, porém na estrutura dos passos em si, havia mais variações de movimentações; nuances particulares que se diferenciavam das sequências de repetições de passos, bem como se distinguiam das características técnicas e estéticas mencionadas no tópico que versou sobre as técnicas dos *passinhos*.

<sup>164</sup> Grupo *Faísca e Fumaça* em apresentação:  
[https://www.instagram.com/reel/C76uRQlAtuW/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZ](https://www.instagram.com/reel/C76uRQlAtuW/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZ)  
A==

Figura 34: Quadro de vídeo/frame – Grupo Dancemix em apresentação



Fonte: Página do Instagram do Grupo Dancemix (2022).<sup>165</sup>

A partir daí, pode-se identificar certa diferenciação entre os grupos, no que tange aos traços técnicos e estéticos de seus modos dançantes. Em conversa com algumas pessoas integrantes, especificamente dos grupos *Faisca e Fumaça* e *Dancemix*, elas deixam claro que, pelo fato de, no baile, haver uma grande participação das pessoas dançantes interagindo com membros de grupos, as diferenças e particularidades são constitutivas de cada experiência no interior deles. Narram, então, algumas diferenças, o que busco pensar e complexificar nas passagens a seguir:

Nós dançamos o *funk* mais puxado, entendeu? Mas a gente também sabe dançar os passinhos. Onde tem um cara dançando passinho, um jovem que tá ali vendo, interage, entendeu? Cara, já o *funk* verdadeiro já é mais difícil! tem que ter treino, tem que ter conhecimento... já os passinhos, não! Qualquer pessoa, qualquer criancinha de seis, sete anos faz. Agora o *funk* mesmo, que é puxado, o *funk* original, precisa ter treinamento, conhecimento... não é fácil, não! Não é igual o passinho. É mais puxado! (sic) (DJ Brasa, 2023, grifo nosso).

Ao dizer que “o *funk* verdadeiro já é mais difícil!”, o integrante do grupo *Faisca e Fumaça* traz em sua fala uma dimensão interessante que podemos pensar no que tange aos

<sup>165</sup> Grupo *Dancemix* em apresentação:

[https://www.instagram.com/reel/Cg5Qxibgmmc/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZ A==](https://www.instagram.com/reel/Cg5Qxibgmmc/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZ A==)

processos de reconhecimento de determinados saberes-fazerem no seio das produções das culturas compartilhadas nesses territórios. O termo “*funk* verdadeiro” busca uma validação para um tipo de conhecimento construído e compartilhado, porém que necessita ser chancelado entre seus pares. E, ao menos entre os grupos participantes desta pesquisa, as diferenças parecem estar principalmente nos traços técnicos e estéticos, perpassando pelo que as integrantes compreendem por “grau de dificuldade” das movimentações.

Essa diferenciação e necessidade de validação pode ser pensada a partir de regras, características ou critérios forjados pelas próprias pessoas integrantes desses grupos. “As práticas e as normas se reproduzem ao longo das gerações na atmosfera lentamente diversificada dos costumes” (Thompson, 1998, p. 18). É possível pensar, então, sobre as normas definidas dentro das próprias culturas nas periferias. Aquilo que Edward Palmer Thompson (1998), escritor britânico, observou a respeito das culturas plebeias na Inglaterra do século XVIII, sendo elas, ao mesmo tempo, tradicionais e rebeldes. Rebeldes, mas em defesa dos costumes do povo, daquilo que lhes interessava naqueles contextos. Assim, a formulação de regras e normas baseadas nos costumes está muitas vezes arraigada em regras de uma sociedade mais autoritária, de onde os plebeus selecionavam aquilo que lhes poderia ser útil (Thompson, 1998).

É nesse contexto que Thompson (1998) nos propõe pensar na complexidade e nas ambiguidades relacionadas a essas culturas. Há aí uma intensa negociação entre os interesses individuais e coletivos e os costumes pautados por regras forjadas peculiarmente no interior delas. Em diálogo com o autor, compreendemos que, a partir de suas necessidades e expectativas, as pessoas integrantes desses grupos passam a forjar essa diferenciação técnica e estética como elemento de destaque entre os outros grupos e as demais pessoas dançantes nos bailes.

A compreensão dos costumes como práticas vividas, e não como simples abstrações culturais, ajuda a complexificar as dinâmicas que atravessam os bailes e seus modos de agir coletivamente. Como afirma Thompson:

(...)os costumes não são simples sobrevivências arcaicas, nem meros resíduos do passado. Eles constituem formas de legitimação e de negociação social, pelas quais grupos definem direitos, deveres e expectativas, sustentando práticas e valores que orientam a vida coletiva (Thompson, 1998, p. 15-16).

Desse modo, os costumes operam como campo ativo de socialidade e disputa, evidenciando que o cotidiano festivo também é permeado por acordos, tensões e regulações

internas. Nessa direção, o autor lembra ainda que “o costume pode ser entendido como um campo vivo de tensões sociais, no qual diferentes grupos buscam afirmar interesses, estabelecer precedentes e disputar significados” (Thompson, 1998, p. 9). Ao aproximar essa discussão do contexto dos bailes de *passinhos*, torna-se possível reconhecer como as práticas compartilhadas — modos de dançar, códigos de conduta, alianças e formas de pertencimento — constituem processos coletivos que articulam memórias, negociações e táticas de afirmação.

Nessa perspectiva, tais aproximações nos permitem perceber as ambiguidades, os conflitos e as discontinuidades no interior das periferias. Entre os grupos que protagonizam os bailes do *Movimento*, visualizamos traços, hierarquias e relações entre as pessoas que poderiam ser lidas como mediações dominantes de lidar com os saberes-fazer. No entanto, as regras que aí circulam são fabricadas, tendo em vista os próprios interesses e compartilhamentos internos aos grupos. Tratam-se, portanto, de condutas compartilhadas e que vão enunciando diferentes modos de pertencimento e, portanto, de validar determinadas práticas a partir de seus próprios valores.

Em diálogo com Thompson (1998), compreendemos que, no interior desses grupos, os costumes, as regras e as condutas vão sendo formuladas e passam a dar os contornos do que é reconhecido, assimilado e chancelado entre seus pares. Essas condutas pertencem às próprias pessoas que integram e protagonizam esses grupos e que, nas experiências das periferias, possibilitam uma ação de reconhecimento. Portanto, os costumes que aí circulam são dinâmicos e modificáveis, tendo como mote os próprios modos de vida, o protagonismo das pessoas que compartilham saberes-fazer entre si.

A necessidade de diferenciação e, portanto, de validação do que realmente consideram como conhecimento inerente ao *funk* perpassa por relações de tensionamento entre os grupos. No entanto, diferente do que geralmente ocorre nos ambientes dominantes, essa diferenciação, no contexto dos grupos aqui pesquisados, não opera por subordinação, opressão ou silenciamento em relação às práticas dos outros grupos. Há, sim, um processo de distinção como demarcador daquilo que alguns desses grupos reconhecem como sendo o “original”, o “mais difícil”, o diferencial entre eles. O que se tem, aqui, é um processo de mediação, de ação individual e coletiva baseada nos costumes e condutas em comum, desde as próprias pessoas das periferias, que protagonizam esses modos dançantes e, de algum modo, buscam ser reconhecidas por aquilo que partilham entre seus pares. Dessa forma, a

diferenciação é constitutiva das identificações, dos modos de pertencer no interior dos grupos.

Entre esses grupos, percebe-se o elemento da complexidade dos movimentos como critério para cancelar o que seria o “*funk* original”. E essa complexificação pode ser percebida em nuances nos próprios passos, no acontecimento daquilo que está sendo dançado quando se observa. Ao indagar os membros desses grupos sobre o que, de fato, diferenciaria o que chamam de “*funk* original” em relação aos *passinhos*, outro integrante afirma: “pra dançar o funk você tem que querer e se dedicar, porque é mais difícil! senão você vai ficar só no *passinho*” (Douglas, 2023, grifo nosso). Na fala de Douglas, podemos perceber que o fato de os *passinhos* que alguns desses grupos praticam estarem centrados em estruturas de movimentos que alguns deles consideram mais simples e repetitivas é o que faz com que algumas pessoas integrantes desses grupos busquem diferenciá-los do “*funk* verdadeiro”. Na percepção desse integrante, é como se os *passinhos* fossem um recorte, uma parcela do conhecimento do *funk*.

Aqui chegamos a uma enrascada reflexiva inerente à própria experiência dançante e que atravessa os contextos culturais das periferias, no que tange às características técnicas e estéticas que delimitam a construção de saberes-fazeres e seu consequente reconhecimento coletivo. Entre as pessoas integrantes dos grupos, o costume de dançar passos que elas consideram mais complexos torna-se um fator de diferenciação e que, na percepção delas, só pode ser conquistado caso uma pessoa se dedique, fora do espaço do baile, a treiná-los e aprender, de fato, o conhecimento do *funk*.

Reconheço, em certa medida, que essa complexificação necessita de tempos mais dilatados, bem como de um amadurecimento dos repertórios, das ações incorporadas (Taylor, 2013) pelas pessoas. Entretanto, percebo que, conforme elas passam a frequentar mais assiduamente os bailes, esse amadurecimento possa acontecer. Essa simplicidade ou complexidade dos passos deve ser pensada de modo relacional e de acordo com as próprias pessoas. Em conversas informais com pessoas dançantes não integrantes de grupos, algumas delas mencionam que o grau de dificuldade dos passos, para elas, está diretamente relacionado “à frequência com que você vai ao baile” e que, mesmo frequentando assiduamente, “aquela movimentação que aparentemente é simples é extremamente prazerosa” e, portanto, tem suas complexidades, seu lugar próprio e contextual para cada pessoa que dança.

Performar estruturas de movimentações tidas como mais complexas certamente faz sentido para algumas das pessoas integrantes e torna-se um elemento que demarca os costumes e regras nessas dinâmicas de alguns desses grupos. No entanto, para as pessoas dançantes que participam dos bailes, as estruturas consideradas mais simples e repetitivas também são produtoras de um comportamento cultural incorporado (Taylor, 2013) que, de diferentes modos, constitui sentidos peculiares e próprios para cada uma delas que se insere nessas dinâmicas de compartilhamento, identificação e reconhecimento social.

A impossibilidade de separar as práticas dos construtos sociais e, portanto, das pessoas é o que torna os repertórios indispensáveis nas mediações e relações em sociedade. Os saberes-fazer incorporados, os costumes comuns, bem como aquilo que é experienciado em situações específicas, como no caso dos bailes, dos modos dançantes constituídos nesses lugares, tornam-se experiências cotidianas acumuladas e, portanto, somam-se aos repertórios e comportamentos culturais de cada pessoa que aí convive, participa e protagoniza.

As distinções e traços característicos também servem para diferenciar as pessoas no que tange à participação nos grupos. Em conversas informais, foi possível perceber que, apesar de a maioria deles se abrir para aquelas que estejam interessadas em conhecer e futuramente integrar o grupo, essa diferenciação está baseada naquilo que consideram o conhecimento “verdadeiro”, “original”. Por essas nuances, podemos perceber aquilo que se torna elemento de diferenciação entre os *passinhos* dançados coletivamente junto das pessoas não participantes de grupos e as práticas dançantes que alguns desses grupos validam e reconhecem como sendo o *funk* em sua maior complexidade técnica e estética.

Seguindo nas discontinuidades entre as experiências de integrantes dos grupos de dança que frequentam o *Movimento Flashback*, destaco abaixo outra narrativa que situa algumas diferenças e particularidades entre eles:

Agora trazendo para a nossa realidade, quero que cada dia mesmo o grupo *Dancemix* se torne um grupo profissional, com grau médio pra alto nível de dança. De ter saltos, giros, acrobacias... penso que todos do grupo tenham capacidade para isso. E aí se torna inviável, num primeiro momento para a pessoa pegar mesmo. Mas essa é uma proposta de trabalho nossa. Realmente a sequência coreográfica é de médio para alto nível. Gostamos de dançar assim (sic) (Cynara, 2023, grifo nosso).<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Entrevista com Cynara Núbia Veloso, 52 anos, integrante do grupo *Dancemix*.

Na fala de Cynara, integrante do grupo *Dancemix*, percebemos novamente a questão da diferenciação e o desejo de profissionalização para o grupo. Ainda que não nos detenhamos no último aspecto, ressalta-se, novamente, que as particularidades dos grupos parecem, então, estar centradas, de fato, no trato com as dinâmicas dançadas no contexto dos eventos do *Movimento* e, certamente, no caso específico de alguns deles, que também se apresentam em outros locais da cidade. Esse fator de diferenciação está centrado nos usos particulares que essas pessoas fazem de seus corpos e que vão constituindo seus costumes, suas próprias leis (Thompson, 1998), mas que, no entanto, não estão independentes de influências externas. Essa necessidade de distinção está presente em muitas culturas e processos de mediação para que se obtenha um certo reconhecimento, interno e externo aos grupos.

Mesmo que o interesse aqui não seja discutir essa dimensão de uma possível profissionalização e o que isso acarreta ou gera enquanto distinção nas práticas dos grupos, a questão de uma certa complexidade no formato que decidem dançar é o que salta na narrativa acima. Certamente, no que tange às habilidades que uma pessoa pode/deve desenvolver para dançar, é o que nos aparece como elemento que diferencia, distingue e torna o *funk*, para alguns dos integrantes desses grupos, uma prática específica, que, a depender do contexto em que está inserida, deve ser realizada seguindo determinados critérios e convenções.

Em relação a essa complexidade, especificamente no contexto do *Movimento Flashback* e que venho ressaltando ao longo de todo este trabalho, é a possibilidade de que, entre os grupos de dança que decidem partilhar os *passinhos* com as demais pessoas dançantes, vão sendo constituídos modos de compartilhamento de saberes-fazer que possibilitam que todas elas dançam juntas, ainda que, momentaneamente, se sintam participantes, pertencentes a esse território dançante.

Esses modos dançantes constituem, nesse sentido, uma espécie de partilha cotidiana, uma cultura comum protagonizada e fabricante de modos de pertencimento que tensiona muito do que geralmente irrompe nos ambientes dominantes das danças. Certamente, para integrar esses grupos, a construção e complexificação dos repertórios corporais são necessárias, mas isso não impede que, mesmo momentaneamente, as demais pessoas dançantes se sintam pertencentes às dinâmicas dos *passinhos* compartilhados nos bailes. Convoco, novamente, a fala do dançarino Guilherme:

É porque o seguinte... têm pessoas que, às vezes... a gente sabe dançar várias coisas em termo de *Flashback*... eu sei dançar “*house*”, “*rock*”, sei dançar o “*dance*” e o “*funk*” ... quando a gente quer dançar para nós mesmos, no grupo, a gente dança uma coreografia..., mas no *Flashback*, a gente dança os passinhos para o pessoal interagir com a gente (sic). Então têm uns passinhos que são mais fáceis e a galera consegue acompanhar... hoje a gente fala passinhos, mas teve uma época que a gente falava “passinho colegial” ... que é aquele passinho que todo mundo dança... que é o que hoje o “*Mania Funk*” faz... então, na “*Família Fênix*” e no “*Fênix Funk*” têm isso também... a gente têm os nossos passinhos para a galera poder pegar (sic). Então nós temos a nossa coreografia de apresentação, mas, também têm os passinhos para dançar com o “povão” (sic) (Guilherme, 2023, grifo nosso).

Na fala de Guilherme é possível perceber a questão da interação entre os grupos de dança e as demais pessoas dançantes. A opção em interagir com essas pessoas perpassa, então, pela necessidade de que esses *passinhos* sejam escolhidos de acordos com as estruturas de movimentos que possibilitem que um número maior de participantes possa acompanhar e movimentar-se junto dos grupos.

Certamente, entre os grupos que optam por traços técnicos e estéticos tidos por eles como mais complexos, por estruturas que se diferenciam por suas condutas comuns, ainda assim se trata de modos de partilhar saberes-fazeres fabricados distintamente, considerando a identificação com seus pares e a constituição de seus processos de reconhecimento, baseados em alianças, pertencimentos, que congregam costumes a partir da partilha, ampliando as relações e expandindo a coletividade.

O que se percebe, então, são interesses distintos, motivações diferentes e as particularidades de cada grupo. É justamente nessas descontinuidades que percebemos as nuances da celebração festiva acontecendo circunstancialmente para cada pessoa, cada corpo dançante. O que se quis, aqui, foi levantar pontos nessas distinções que nos ajudem a compreender as singularidades, as molduras e particularidades das experiências, até aqui cartografadas, e que nos dão pistas de como essas culturas se constituem e se organizam em determinados padrões, condutas e costumes que estão em movimento conforme as necessidades e expectativas das próprias pessoas.

Sendo assim, diferentes escolhas, nuances estéticas e seus códigos podem encontrar uma linguagem básica comum que permita a troca de experiências. A coexistência dessas diferenças parece ser uma das características dinâmicas desses territórios festivos. Desses relacionamentos, com suas particularidades internas aos grupos, dependem a continuidade e as transformações dos próprios lugares que vão sendo constituídos e constituindo as experiências dos bailes.

Ao identificar essas diferenças e o que chamei de descontinuidades, compreendemos que ler essas culturas, baseando-nos nos relacionamentos internos dos grupos, é um modo de complexificar essas reflexões para que possamos entender que as diferenciações, aquilo que cada grupo compartilha entre si e que permite que se reconheçam e se diferenciem, funciona contextualmente e coletivamente como critério de identificação, perpassando por relações de negociações, acordos, afirmação e produção de suas próprias culturas. Como aponta a dançarina Elizete:

A gente gosta de puxar a galera. Para as pessoas nos acompanharem e por isso que a gente resolveu fazer os *passinhos* mais simples. Têm grupos que não gostam de fazer isso. Alguns dançam só entre eles. Muitos até criticam a gente, não gostam... eles comparam muito com o pessoal de antigamente e o nosso grupo é mais novo, apesar de todas as pessoas serem mais velhas (risos). Alguns já não vão nos mesmos lugares que a gente vai, porque já sabe como funciona (sic) (Elizete, 2023, grifo nosso).<sup>167</sup>

Na fala de Elizete, integrante do grupo *Mania Funk*, percebemos outra questão que tem gerado descontinuidade entre os grupos. Além da interação com as demais pessoas dançantes, ela aponta que a questão do tempo de existência do grupo se torna, também, um elemento de tensão para alguns grupos que os comparam com outros que já possuem um maior tempo de protagonismo nos bailes. Destaca-se, então, que a experiência acumulada é fator de diferenciação e que faz com que alguns desses grupos se refiram aos demais considerando a atuação junto às demais pessoas dançantes.

Dentre as narrativas dos grupos, foi comum encontrar a diferenciação entre eles e o grupo *Mania Funk*, sendo ele o mais jovem entre os que participaram desta pesquisa, e que mais interage e lidera os momentos de conexão com as demais pessoas dançantes. As distinções e condutas que passam a servir como fator de diferenciação entre os grupos está ligada àquilo que vai sendo mediado por meio dos acordos e práticas compartilhadas, sendo a interação com as demais pessoas dançantes, outro elemento que pude identificar como fator de descontinuidade entre eles. Aquilo que funciona no meu grupo, eu passo a questionar no outro, pois as condutas estão baseadas naquilo que se tornam práticas comuns, costumes internos a eles.

Como já destacado anteriormente, os bailes do *Movimento* que acontecem na Feira Coberta do bairro Cidade Vera Cruz, estão mais direcionados a essa participação das demais pessoas dançantes e onde essas relações com os grupos de dança, especificamente aqueles

---

<sup>167</sup> Entrevista com Elizete Alves de Souza, 54 anos, integrante do grupo *Mania Funk*.

que se propõem a dançar junto com essas pessoas, se constituem de modo mais intenso e propositivo. A opção em frequentar ou não os bailes quinzenais da Feira Coberta se dão, também, a partir dos acordos de cada grupo:

Cada bairro que você vai, cada evento é diferente. Tem alguns locais que são direcionados para os grupos dançarem, então tem um espaço para isso no evento. Na Feira Coberta, já é mais direcionado para o povão dançar. Ai lá, o Mania Funk é o grupo que geralmente puxa a galera (sic). Então quando a gente vai nesses locais, a gente sabe em cada um como vai ser (sic) (Jean, 2023).

Em conexão com a fala de Jean, podemos pensar que, certamente, os grupos que ainda permanecem frequentando os bailes da Feira Coberta optam por fazê-lo conhecendo os acordos e funcionamentos baseados nas identificações e reconhecimentos territoriais. Além disso, entre os grupos que participaram da presente pesquisa, a menção ao grupo *Mania Funk* aconteceu sempre de forma respeitosa, destacando-se que as diferenças existem e que estão acordadas entre os que continuam a frequentar esse local.

Em outros momentos de conversas informais e nas observações ao longo da frequência nos bailes, pude perceber que, com o passar do tempo, o citado grupo é o que permanece, também, com maior assiduidade e, atualmente, realizando projetos externos de oficinas de *passinhos* junto à comunidade, o que certamente causa uma maior aproximação das demais pessoas dançantes, mesmo que grande parte delas não participem desses projetos.

Além de evidenciar algumas tensões e nuances de discordâncias, essas narrativas me chamaram a atenção no próprio convívio, no modo como fui observando que essas diferenças, as particularidades, são capazes de produzir aprendizagens e trocas intersubjetivas que contribuem para que as pessoas, participantes ou não de grupos de dança, se reconheçam, negociem valores, costumes, bem como dialoguem corporalmente. O que chamei de descontinuidades gera, então, modos de pertencimento que nos permitem compreender que, dentro de um mesmo território, diferentes identificações e modos de se relacionar vão sendo forjados a partir das alianças, daquilo que vai se constituindo em comum.

No corpo e pelo corpo se apresentam os rastros que vão constituindo os modos dançantes, suas trajetórias e complexidades sob as quais intentamos levantar questões, enunciar desvios, rotas e possibilidades de reflexão que advêm das próprias experiências. E, no que tange às relações entre as pessoas que interagem no contexto do *Movimento Flashback*, podemos perceber, então, aquilo que é complicado dizer em palavras, por isso

mesmo as narrativas foram, a todo momento, atravessadas pelas minhas leituras, sem almejar que elas tenham um único sentido e significado.

Interessou-me, até aqui, levantar os aspectos que fazem com que compreendamos que as diferenças são constitutivas das experiências no contexto do *Movimento Flashback*, ainda que estejamos centrados nas relações de coletividade e interação entre as pessoas integrantes dos grupos de dança e as demais frequentadoras. Trazer essas falas faz-se necessário para destacar que a coletividade existe, peculiarmente, no seio das relações internas dos grupos, com suas nuances, características, hierarquias e concorrências.

As observações realizadas nos bailes permitem compreender que as diferenças técnicas e estéticas entre os grupos não operam como rupturas excludentes, mas como marcadores internos de refinamento e distinção. As demarcações entre *passinhos* e o que alguns denominam “*funk* verdadeiro” revela a existência de critérios próprios, forjados no interior dos grupos, que atribuem valor a determinados repertórios corporais, níveis de complexidade e formas de dedicação ao dançar. Esses critérios não são universais nem estáveis; ao contrário, emergem das relações cotidianas, das trajetórias dos grupos e das negociações que se estabelecem no próprio território do baile.

Nesse sentido, a noção de “grau de dificuldade” aparece menos como um dado objetivo e mais como um dispositivo simbólico de validação entre pares. Ao afirmar que determinados movimentos exigem treino, disciplina e conhecimento específicos, alguns grupos produzem fronteiras simbólicas que organizam hierarquias internas, sem que isso implique, necessariamente, a desqualificação das práticas compartilhadas com o público mais amplo. Trata-se de um modo de afirmar identidades coletivas, preservar costumes e garantir reconhecimento dentro de um campo cultural marcado pela convivência de múltiplas estéticas e modos de dançar.

As contribuições de Edward P. Thompson (1998) ajudam a compreender essas dinâmicas como expressões de costumes em movimento, nos quais tradição e reinvenção caminham juntas. As regras que orientam o que é considerado legítimo ou valorizado não são impostas de fora, mas construídas a partir das necessidades, interesses e expectativas das próprias pessoas que protagonizam os grupos. Assim, as descontinuidades observadas — seja no nível técnico, na proposta estética ou na relação com o público — devem ser lidas como parte constitutiva das culturas periféricas, atravessadas por ambiguidades, tensões e ajustes constantes entre o individual e o coletivo.

Ao mesmo tempo, a centralidade dos *passinhos* como linguagem de interação evidencia a importância da partilha como valor estruturante dos bailes do *Movimento Flashback*. Mesmo entre grupos que investem em repertórios mais complexos ou em processos de profissionalização, há o reconhecimento de que determinados passos mais acessíveis cumprem a função de ampliar a participação, gerar comunhão e fortalecer o sentimento de pertencimento coletivo. Essa escolha revela uma ética do encontro, na qual a dança opera como mediadora de relações, permitindo que diferentes corpos, níveis de experiência e motivações coexistam no mesmo ambiente festivo.

Por fim, as diferenças e discontinuidades analisadas não fragilizam a coletividade dos bailes; ao contrário, são elas que sustentam sua vitalidade e capacidade de transformação. É justamente na coexistência entre escolhas estéticas distintas, temporalidades diversas e projetos coletivos singulares que os bailes se mantêm como territórios vivos de produção cultural. Reconhecer essas diferenças como constitutivas das experiências dançantes permite compreender os bailes do *Movimento Flashback* não como contextos homogêneos, mas como campos de negociação contínua, nos quais os modos de pertencer, aprender e dançar são permanentemente negociados.

No tópico a seguir, proponho, então, o diálogo com algumas perspectivas sobre aprendizagens em danças, somando-as aos percursos e narrativas. São reflexões que reverberaram em minha trajetória docente e que se conectam à presente escrita. As questões que serão apontadas são entrecruzadas pelas relações observadas e experienciadas nos bailes de *passinhos* e podem ser vistas como apontamentos indiciários do que foi possível alargar e complexificar em torno das compreensões e modos de enxergar os processos de ensino-aprendizagem e compartilhamento de saberes-fazeres que, nas experiências com a periferia, me levaram a questionar muito do que os conhecimentos acadêmicos, por vezes, buscaram legitimar. Eis o próximo e último movimento desta tese.

### 3.3 Repensando as aprendizagens em diálogo com as periferias - breves rupturas significativas

No trabalho intelectual sério e crítico não existem “inícios absolutos” e poucas são as continuidades inquebrantadas. Não basta o interminável desdobramento da tradição, tão caro à história das ideias, nem tampouco o absolutismo da “ruptura epistemológica”, pontuando o pensamento em suas partes “certas” e “falsas” (...) Ao invés disso, o que se percebe é um desenvolvimento desordenado, porém irregular. O que importa são as rupturas significativas – em que velhas correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas (...) É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre “poder” e “conhecimento”, que tais rupturas são dignas de registro (Hall, 2013, p.143).

Ao retomar as palavras de Stuart Hall (2013), reconheço que o exercício intelectual não se desenvolve a partir de origens puras nem de continuidades estáveis. O pensamento se move em meio a irregularidades, tensões e recomposições; é atravessado por fraturas que se anunciam lentamente e, em determinados momentos, explodem como rupturas que reconfiguram os modos pelos quais compreendemos o mundo e a nós mesmos. É sob essa chave que releio minha trajetória formativa e docente, especialmente as aprendizagens que emergiram dos encontros com os bailes de *passinhos* em Aparecida de Goiânia e com as múltiplas epistemes presentes no território periférico em que circulei.

As experiências vividas nesses contextos não inauguram um “novo começo”, mas reorganizam constelações previamente formadas. Retomam referências que acumulei em cursos, leituras e práticas profissionais, ao mesmo tempo em que as tensionam, deslocam e ampliam. Assim, o que apresento a seguir não pretende ser uma síntese conclusiva, mas um exercício de reconstrução crítica das rupturas que se tornaram decisivas para repensar o ensino-aprendizagem em dança e para situar os saberes periféricos como forças motrizes dessa reconfiguração.

Grande parte da minha formação inicial em dança esteve ancorada em referenciais que estruturaram os currículos de instituições formais no Brasil. Textos de Klaus Vianna (1990), Rudolf Laban (1990), Isabel Marques (1997, 1999, 2010), Márcia Strazzacappa e Carla Morandi (2006), entre outros, foram fundamentais para construir o entendimento de dança como linguagem artística, prática educativa e campo de formação. Essas obras ampliaram minhas percepções sobre corpo, criação e pedagogia, e foram essenciais para me constituir como professor.

No entanto, quando ingressei nas escolas públicas — territórios nos quais todas as minhas experiências docentes se deram — percebi que as dinâmicas vividas em sala de aula revelavam lacunas importantes nesses referenciais. Os repertórios dos estudantes, suas formas de estar e se mover, os modos como concebiam dança e corpo, tudo isso escapava ao que as literaturas especializadas tradicionalmente descreviam ou legitimavam.

As ideias celebradas como princípios inclusivos — “todo corpo pode dançar”, “qualquer movimento pode se tornar dança”, “não decore passos, encontre caminhos” — mostraram sua fragilidade quando confrontadas com desigualdades concretas e com as danças que, de fato, constituíam os cotidianos das periferias. Muitas dessas máximas, apesar do tom aparentemente emancipador, encobriam tensões relacionadas a raça, classe, gênero, religião e território, e ignoravam a força dos preconceitos estruturais que atravessam os modos dançantes historicamente produzidos por populações periféricas.

Com o tempo, compreendi que tais princípios não eram falsos, mas insuficientes. Tornavam-se problemáticos quando naturalizados como universais ou quando utilizados sem análise crítica das condições sociais que moldam a participação, a visibilidade e o valor atribuído às danças.

A convivência com estudantes — suas danças, seus modos de aprender e seus vínculos com práticas midiáticas e comunitárias — colocou em evidência que parte significativa das danças que atravessam a vida escolar é vista como “menor”, “simples”, “imprópria”, “não artística”. E tais práticas funcionam dentro da perspectiva do que provoqueei ao longo da tese como modos dançantes. Elas mobilizam subjetividades, constroem redes de socialidade e forjam repertórios culturais que a escola insiste em ignorar.

A distância entre o que se vivencia nas periferias e o que as epistemologias dominantes reconhecem como válido evidencia o caráter seletivo e excludente dos discursos que sustentam a dança como área formal de conhecimento. A oposição entre “dentro” e “fora” da escola, “arte” e “cultura popular”, “dança da escola” e “dança na escola”, opera como dispositivo de hierarquização. Nesses binarismos, os modos dançantes são frequentemente enquadrados como entretenimento, moda ou expressão corporal sem profundidade — e não como práticas produtoras de sentido, identidade e conhecimento.

Foi nesse intervalo entre o que eu aprendera e o que eu presenciava que as primeiras rupturas se consolidaram. Percebi que, enquanto professor, eu reproduzia — ainda que de maneira sutil — um conjunto de expectativas, autorizações e interdições herdadas dos cânones. E que essas estruturas, mesmo quando revestidas de discursos críticos,

continuavam afastando do debate pedagógico as danças mais presentes na vida dos estudantes.

À medida que me aproximo de perspectivas teóricas que reconhecem a corporeidade, a oralidade e a performance como modos centrais de compartilhamento de saber — como as de Leda Maria Martins (2003), Victor Hugo Neves de Oliveira (2022, 2023) e Diana Taylor (2013) — passei a compreender que as experiências dos bailes de *passinhos* em Aparecida de Goiânia não apenas dialogavam com essas epistemes, mas as expandiam.

As experiências dos bailes, os modos dançantes, as hierarquizações entre práticas corporais, bem como os processos de reconhecimento e desqualificação observados ao longo da pesquisa, não podem ser compreendidas fora das dinâmicas do racismo estrutural que organizam a sociedade brasileira. Trata-se de um operador histórico que atua de forma contínua na produção de desigualdades simbólicas, materiais e epistêmicas, incidindo diretamente sobre os corpos negros, suas expressões culturais e seus modos de produzir conhecimento.

O racismo estrutural opera, nesse contexto, como um dispositivo de deslegitimação das danças produzidas nas periferias. Ao serem classificadas como “simples”, “menores”, “não técnicas” ou “não artísticas”, tais práticas são frequentemente afastadas dos circuitos formais de validação cultural e educacional. Essa desqualificação não se dá apenas por critérios estéticos, mas por uma lógica racializada que associa determinados corpos, gestos e musicalidades à informalidade, ao excesso, à falta de refinamento ou à ausência de valor formativo. Essas operações não são neutras: elas produzem silenciamentos, invisibilizações e hierarquias que atravessam os campos da arte, da educação e da cultura.

Nesse sentido, pensar os bailes do *Movimento Flashback* apenas com lugares de sociabilidade ou lazer seria insuficiente. À luz das análises aqui desenvolvidas, os bailes afirmam corporalidades negras, modos de vida periféricos, memórias coletivas e estéticas historicamente marginalizadas. Não se limitam à reprodução de gostos ou modelos dominantes, mas operam como instrumentos de valorização da autoestima, da autoimagem e da presença negra e periférica. Essa afirmação se materializa, empiricamente, nas formas como as pessoas ocupam a pista, compartilham saberes-fazeres, constroem pertencimentos e reconhecem umas às outras nos encontros festivos.

Ao longo da pesquisa, foi possível observar que os bailes produzem fissuras nas lógicas racistas que tradicionalmente regulam quem pode aparecer, dançar e ser visto. Ao colocar corpos negros no centro da cena — dançando, ensinando, conduzindo e

protagonizando — esses eventos tensionam as normas que historicamente relegaram tais corpos à margem ou ao consumo exotizado. O baile, assim, não apenas acolhe diferenças, mas reorganiza simbolicamente as relações de poder, ainda que de forma localizada, provisória e situada.

Nomear essa dimensão racial de forma explícita não significa reduzir a complexidade das experiências observadas a uma única chave interpretativa. Ao contrário, permite reconhecer que território, periferia, classe, geração e estética estão indissociavelmente atravessados pela raça. Os modos dançantes, enquanto práticas corporais fabricadas no cotidiano, carregam marcas históricas de resistência e enfrentamento ao racismo, mesmo quando não se apresentam como discursos políticos declarados. É no corpo em movimento, na repetição dos gestos, na celebração coletiva e na permanência desses encontros que o baile se afirma.

A aproximação com pesquisas sobre culturas urbanas periféricas,<sup>168</sup> particularmente as de Cristiane Correia Dias (2019), Manoel Sotero Caio Netto (2016), Marco Aurelio Júlio Rodrigues (2018) e Taynnã Silva Oliveira (2021), também reforçou em mim a percepção de que as periferias nunca foram lugares de ausência de conhecimento, mas de multiplicidades, insurgências e diferentes modos de resistência.

Essas pesquisas se conectam e reorientam as minhas mediações em sala de aula, principalmente no que tange aos modos como discutem e refletem sobre práticas dançantes a partir das periferias, as relações com as mídias, as tensões com o universo escolar, dentre

---

<sup>168</sup> Com o avanço de pesquisas e estudos de pessoas que vêm se dedicando a investigações no seio dos saberes-fazer dançantes, para além dos cânones, espaços e discursos dominantes, percebemos um significativo crescimento de publicações que se direcionam aos conhecimentos afroreferenciados que versam sobre diferentes práticas, bem como evidenciando projetos, ações em torno de manifestações culturais em periferias e outros contextos historicamente invisibilizados academicamente. Esse crescimento pode ser observado principalmente no contexto de trabalhos de conclusão de curso de graduações, dissertações de mestrado e teses de doutorado, não somente de instituições que ofertam cursos específicos na área de Dança, mas, também, em diferentes programas de Pós-Graduação em áreas afins. Destaco, a seguir, os trabalhos das pessoas autoras por mim mencionadas:

DIAS, Cristiane Correia. **Pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2019.

NETTO, Manoel Sotero Caio. **Práticas culturais em contextos periférico-urbanos e suas inter-relações/interpelações:** ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros musicais Kuduro e Cumbia Villera. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2016.

RODRIGUES, Marco Aurélio Julio. **Corpos remixados nas danças urbanas:** um recorte desde os anos 1970 em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

OLIVEIRA, Taynnã Silva. **Não pode bunda e não pode remexer:** femininos, danças populares e a censura ao corpo no ambiente escolar. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Dança, Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, 2021.

outras reflexões. Me provocam a repensar os protagonismos, as agências e reconhecimentos em torno de elementos culturais que perpassam por musicalidades, pelas fabricações de identidades, de modos de dançar e ensinar-aprender. Portanto, constroem perspectivas mais ampliadas sobre culturas, mediações, processos de reconhecimento e pertencimentos baseados em experiências, narrativas e ações disparadas por corpos e modos dançantes que durante muito tempo e, talvez ainda hoje, sejam estigmatizadas e até mesmo rechaçadas em contextos educacionais que se relacionam por meio e com a dança.

Ao revisitar essas literaturas a partir dos bailes, compreendo que os modos dançantes das periferias não são apenas registros, mas também construções, processos de vidas em movimento. Não apenas tradição, mas também criação contínua capaz de tensionar sistemas de valor e categorias de análise que, por vezes, comprimem o real para que caiba em molduras estabelecidas.

Ressalto, então, que os saberes-fazerem compartilhados a partir das periferias podem ser pensados pelas:

- Agências das comunidades;
- As sofisticções de suas táticas, seus modos dançantes;
- A densidade política presente em suas práticas;
- O papel das mídias e das tecnologias como mediadores;
- O convívio com pessoas que se tornam referências nos bailes, como disparadores de aprendizagem;
- A capacidade de reinventar repertórios, identidades e modos de circulação do conhecimento.

Quando conecto esses estudos aos bailes de *passinhos*, percebo que tais eventos funcionam como lugares em que redes de pertencimento se tecem, individualidades e coletividade se remixam, os corpos e seus saberes-fazerem operam simultaneamente como linguagem, arquivo, fabricação e gesto político.

A observação dos bailes de *passinhos* escancara que os processos de ensino-aprendizagem não se limitam ao âmbito sistematizado das instituições formais. Nos bailes, aprende-se:

- Pelo olhar atento,
- Pela convivência,
- Pela repetição,
- Pela experimentação,

- Pela identificação,
- Pelas fabricações coletivas,

Essas formas de aprender não dependem de hierarquizações, avaliações ou currículos. São modos relacionais de construir conhecimento que emergem de situações de compartilhamento, socialidade e presença.

Como reforça Porpino (2018), a dança é uma forma de educação que se produz na vida cotidiana, como experiência estética e como prática de mundo. E nos bailes de *passinhos*, essa dimensão se torna evidente: a aprendizagem acontece pela própria condição de existir em relação com as pessoas e seus saberes-fazer.

Pensar a aprendizagem em conexão com os modos dançantes é fluir por suas próprias existências enquanto práticas lúdicas, inerente às expectativas, frustrações e fruições das pessoas que se relacionam com e por meio dela. Conforme Porpino (2018): “(...) a dança, apesar de muitas vezes negligenciada, nunca deixou de atrever-se a caminhar na contramão das condições impostas e ser vivida como vivência lúdica entre seres humanos” (Porpino, 2018, p.17). Em conexão com a autora, compreendo que nos territórios do *Movimento Flashback* os modos dançantes pulsam como necessidade relacional, como prática vibrante que estabelece conexões fundamentais e indispensáveis para quem vive, convive e celebra a existência. Captamos, daí, a amplitude dos processos de compartilhamento e ensino-aprendizagem, que vai se constituindo por meio das informalidades, do prazer, da celebração, do pertencimento. Tudo isso sendo arquitetado, produzido, fabricado e compartilhado entre as pessoas frequentadoras e constituindo parte de suas vidas, um modo de vida.

As periferias desafiam os cânones porque recusam a separação entre corpo, saber e vida. Nelas, conhecimento não se dissocia da experiência: é tecido no movimento, acumulado na comunidade, transformado nos encontros, partilhado nos gestos. Os bailes de *passinhos* tensionam a lógica escolar que separa o que vale do que não vale, o que pode do que não pode, o que pertence à arte do que pertence à vida cotidiana.

Nesse sentido, reviver minhas experiências docentes à luz dos bailes me levou a questionar:

- O que os contextos acadêmicos reconhecem como dançável,
- Quais corpos são autorizados a protagonizar processos educativos,
- Quais práticas são continuamente desqualificadas e tidas como desprovidas de capacidade formativa.

Essas questões não apenas complexificam minha prática docente, mas reorientam minha compreensão sobre o ensino de dança: ensinar é criar condições para que práticas vivas, situadas e historicamente marginalizadas possam emergir como epistemes que transformam a própria ideia de conhecimento.

Conforme aponta o pesquisador brasileiro Jonas de Lima Sales (2020):

(...) 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. É o corpo aberto à recepção do que o mundo possa oferecer que provocará ensinamentos e aprendizados (Sales, 2020, p.75).

As reflexões de Sales (2020) se conectam ao modo como reoriento minhas compreensões ao defender que o encontro entre corpos e práticas culturais produz aprendizagem quando se estabelece uma relação não hierárquica, capaz de reconhecer os repertórios produzidos nas comunidades como fontes potentes de saber. Em diálogo com o autor, compreendo que os bailes de *passinhos* são territórios de elaboração de sentidos, onde se tecem relações éticas, estéticas e políticas.

Nesses contextos, os modos dançantes — que constituem os saberes-fazer — revelam: camadas identitárias, dinâmicas coletivas, táticas de pertencimento, formas de reconhecimento, e arquiteturas de socialidade que se constroem no corpo e pelo corpo.

O ensino-aprendizagem que emerge dessas experiências é, portanto, relacional. Não se funda em transmissão vertical, mas na criação compartilhada de sentidos, no cruzamento de repertórios, no convívio entre as diferenças e na disponibilidade para dançar junto.

As rupturas que emergiram ao longo desta trajetória não representam rejeições do que aprendi, mas reconfigurações produzidas no encontro com experiências que jamais poderiam ser capturadas pelos discursos dominantes sem serem antes transformadas. Os modos dançantes dos *passinhos* — com suas fabricações, relações, seus saberes-fazer — atuaram como disparadores, me ensinando a olhar de forma mais ampliada, constituindo, portanto, breves rupturas no modo como podemos compreender os processos de ensino-aprendizagem em dança.

Ao serem desqualificados como “simples”, “repetitivos” ou “não técnicos”, os modos dançantes das periferias revelam que a técnica, longe de ser um atributo universal, é sempre

situada, relacional e atravessada por valores culturais e políticos. O que está em jogo, portanto, não é a ausência de técnica, mas a presença de outras tecnicidades, forjadas na experiência cotidiana, na observação atenta, na repetição inventiva e na capacidade de adaptação aos contextos e às pessoas com quem se dança.

Nesse sentido, os bailes de *passinhos* também operam como lugares de produção ética, na medida em que instauram formas específicas de convivência, reconhecimento e negociação entre diferenças. Aprender a dançar nesses territórios implica aprender a ocupar lugares com outras pessoas, a respeitar tempos distintos, a perceber quando liderar e quando acompanhar, quando mostrar e quando observar.

Ao aprofundar essas reflexões, compreendo que as rupturas significativas que emergem do contato com as periferias não dizem respeito apenas a conteúdos ensinados, mas aos próprios modos de produzir conhecimento. Os bailes tensionam a separação entre teoria e prática, entre saber e fazer, ao evidenciarem que o pensamento também se constrói em movimento, na experiência cotidiana e nas relações.

As breves rupturas aqui registradas apontam, portanto, para a necessidade de uma pedagogia da dança que se construa em diálogo radical com os territórios, capaz de aprender com eles e de se deixar transformar pelas epistemes que emergem do corpo, do encontro e da celebração coletiva.

O desafio, portanto, não é encaixar as danças protagonizadas nas periferias em modelos existentes, mas, ao compreendê-las pelo viés dos modos dançantes, permitir que elas tensionem, reorientem e ampliem o que entendemos por dança, por conhecimento e por educação.

## E SEGUE O BAILE... CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho não se encerra aqui. Ele segue — como seguem os bailes.

Segue no corpo, na memória, nos encontros e nas repetições que nunca são as mesmas. Segue nas experiências que não se estabilizam, mas se refazem a cada música, a cada chegada, a cada gesto compartilhado.

Ao longo desta pesquisa, interessou-me acompanhar os modos pelos quais os bailes de *passinhos* do *Movimento Flashback*, na cidade de Aparecida de Goiânia, produzem formas de existência que articulam estética, ética e política. Mais do que descrevê-los, foi preciso estar com, conviver, frequentar, deixar-se afetar. Foi nesse movimento que a própria pesquisa se tornou experiência, permitindo traçar uma corpografia que não se pretende totalizante, mas situada, implicada e em constante deslocamento.

Entrei pelas musicalidades, pelos gestos e movimentos em repetição e simplicidades, pelo encantamento. Mas foi também pela distância — marcada pelas interseccionalidades que me atravessam — que pude reconhecer que aqueles territórios sempre estiveram ali. O que se transformou, ao longo do percurso, foi o meu modo de olhar, de perceber e de me implicar. Aos poucos, aquele lugar passou a constituir também um território de pertencimento, em constante construção.

Os bailes, portanto, operam como experiências complexas, nas quais memória, corpo e política se entrelaçam de forma indissociável. Neles, os modos dançantes emergem como práticas incorporadas de conhecimento — produzidas na repetição, na observação, na convivência, na experimentação. O saber não se separa do fazer, e o corpo não apenas executa, mas pensa, arquiva, fabrica.

Essa constatação nos convoca a tensionar o próprio campo da Dança. Se há produção de conhecimento, elaboração estética e processos de ensino-aprendizagem acontecendo nesses territórios, o que ainda sustenta a centralidade de determinados modelos de validação do saber? Que danças são reconhecidas? Que corpos são autorizados a ensinar?

Nos bailes, aprende-se sem que o ensino se anuncie. Ensina-se sem que alguém precise ocupar formalmente esse lugar. O conhecimento circula, se distribui, se negocia. Diante disso, talvez seja preciso deslocar a pergunta: não se trata apenas de saber se é necessário um/a professor/a de dança em todos os contextos, mas de compreender o que entendemos por ensino-aprendizagem quando nos deparamos com práticas que já produzem suas próprias pedagogias.

Isso não implica negar a importância da atuação docente, mas problematizar sua centralidade como única forma legítima de mediação. Os bailes evidenciam que há modos de ensinar e aprender que operam por outras lógicas — coletivas, sensíveis, situadas — e que, ainda assim, produzem conhecimentos sofisticados, consistentes e duradouros.

As musicalidades, os atravessamentos geracionais e as mediações culturais — especialmente aquelas relacionadas às matrizes afro-estadunidenses — evidenciam que esses territórios são atravessados por fluxos globais. No entanto, tais influências não se impõem de forma homogênea. Elas são apropriadas, tensionadas e reinventadas a partir das experiências cotidianas das periferias, produzindo modos singulares de existência, celebração e resistência.

Nesse processo, os saberes-fazeres afroreferenciados assumem centralidade, sendo compartilhados por meio de vínculos, alianças e reconhecimentos que se constroem na convivência. Os bailes se constituem, assim, como territórios de pertencimento, nos quais as diferenças não anulam a coletividade, mas a produzem. As variações entre grupos, estilos e práticas sustentam sua vitalidade.

Ao longo desta tese, buscou-se tensionar epistemologias que historicamente deslegitimam práticas produzidas nas periferias. Os bailes de *passinhos* evidenciam que há formas de conhecimento que escapam à primazia da escrita, à separação entre teoria e prática e à hierarquização dos saberes. São conhecimentos que se inscrevem nos corpos e que se atualizam na experiência.

Metodologicamente, acompanhar esses processos exigiu uma postura implicada, aberta às contingências e às incompletudes do campo. A cartografia e a noção de corpografia permitiram seguir pistas, mais do que estabelecer totalidades. O que permanece são rastros, atravessamentos e questões que seguem em movimento.

Porque os modos dançantes não se deixam capturar. Eles escapam, se transformam, se reinventam.

Permanecem, portanto, algumas inquietações que não se deixam resolver, mas que insistem em pulsar. O que acontece quando os modos dançantes das periferias atravessam os espaços institucionais? O que se transforma — e o que se perde — quando essas práticas são traduzidas para os códigos acadêmicos, para os currículos, para os dispositivos formais de ensino? Há sempre o risco da captura, da normatização, daquilo que, ao ser reconhecido, também é, de algum modo, contido. Como sustentar, então, a circularidade dessas experiências sem reduzi-las às lógicas que historicamente as silenciaram?

Outra questão que permanece em aberto diz respeito às próprias condições de existência desses bailes. Em contextos marcados por desigualdades, precarizações e disputas territoriais, como esses espaços seguem sendo possíveis? Que táticas — visíveis ou não — garantem sua continuidade? E, ao mesmo tempo, que ameaças se colocam no horizonte quando políticas públicas, dinâmicas urbanas e interesses econômicos tensionam os modos de ocupação e permanência nas periferias? Os bailes resistem, mas também se transformam — e é nesse movimento que novas perguntas emergem.

Por fim, permanece a inquietação sobre os próprios modos de olhar, pesquisar e escrever. Como falar dessas experiências sem falar por elas? Como produzir conhecimento sem capturar aquilo que se quer preservar em sua fluidez? Como sustentar uma escrita que não fixe, que não encerre aquilo que permanece em movimento? Talvez a tarefa não seja responder a essas perguntas, mas permanecer com elas — deixando que continuem a atravessar, deslocar e reinventar os modos de pensar, de pesquisar e de dançar.

Se esta pesquisa aponta para algo, não é para uma conclusão, mas para uma abertura: a possibilidade de repensar a dança, a educação e o conhecimento a partir das experiências que emergem nos encontros, nas periferias, nos corpos em movimento.

Talvez seja preciso escutar mais atentamente esses territórios. Talvez seja preciso deslocar certezas. Talvez seja preciso desaprender algumas formas de ver para que outras possam emergir.

O que se alcança aqui não é um ponto final, mas um gesto de continuidade.

Porque os bailes continuam.

Porque os modos dançantes seguem em fabricação.

Porque os saberes-fazerem não cessam de se reinventar.

E, nesse movimento, a própria dança se reconfigura.

Desejo, então, que esta tese continue a movimentar-se em outras direções, se desdobre em outras experiências, que possa alcançar diferentes pessoas, distintos lugares e provocar olhares, debates, bem como mediar processos de compartilhamento de saberes-fazerem nos diferentes contextos de formação humana. As Entradas partilhadas permitirão tantas outras saídas.

E segue o baile.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. Tradução de Christina Baum. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Renata Prado de. **Pedagogia do Funk: Escolarização, Infância e Escrivências**. Trabalho de Conclusão de Curso. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo EFLCH – UNIFESP, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/server/api/core/bitstreams/371af255-6bcb-46af-ada1-0fea68a309/content>. Acesso em 03 de out. de 2024.
- ALVARENGA, Flávia. **Da espontaneidade das festividades e encontros ao ensino: uma reflexão a partir das danças do contexto Hip Hop**. Monografia de conclusão de curso. Universidade de Campinas: Campinas, SP, 2018.
- ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo, Labortexto, 2004.
- ALVES, Matheus dos Santos; de FARIA, Walkenes Lagares. Goiânia em chamas: a transnacionalização da cultura Ballroom na experiência goianiense. In: SILVA, Allan Lourenço da; LOBATO, Iolene Mesquita; SANTOS, Luis Guilherme Barbosa dos (Orgs.) **Produção Cênica e Sociedade: teorias e práticas em tempo de pandemia** [recurso eletrônico] Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2022.
- AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes. **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. São Paulo: Alameda Editorial, 2015.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**. Tradução de Édna de Marco. Ano 8. 1o semestre de 2000.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões Culturais da Globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa: Editorial Teorema Ltda, 2004.
- BACAL, Tatiana. **Música, máquinas e humanos: os DJ's no cenário da música eletrônica**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. América Latina e o giro decolonial. **Revista brasileira de ciência política**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Modernidade/Colonialidade sem “Imperialidade”? O Elo Perdido do Giro Decolonial. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 60, n. 2, 2017.

BARROS, Regina Benevides; PASSOS, Eduardo. Diário de bordo de uma viagem intervenção. In: PASSOS, Eduardo (org.) **Pistas do método cartográfico**. Pesquisa intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

B'BOY MARCELINHO. **Entrevista com B'boy Marcelinho**: depoimento [jun.2023]. Entrevista concedida ao TRIÊRO- Centro de Pesquisa e Documentação em Dança. Acervo local. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás. Aparecida de Goiânia: 2023.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERTE, Odaílson. Vogue! Strike A Pose! Se Posicione! Dançando (Com) Afetos E Imagens. Chaud, E. (Orgs.). **Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO**: UFG, FAV, 2014, p. 867-877. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo3\\_vogue\\_strike\\_a\\_pose.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2014-eixo3_vogue_strike_a_pose.pdf). Acesso em: 05 de abr. de 2024.

BETIM – GRUPO MANIA FUNK. **Entrevista com João Roberto Alves da Silva - Betim – Grupo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

BIÃO, Armindo. O obsceno em cena, ou o Tchan na boquinha da garrafa. **Repertório Teatro & Dança**, v.1, n.1, 1998.

BRASA- GRUPO FAÍSCA E FUMAÇA. **Entrevista com Marcos Brasa – Grupo Faisca e Fumaça**: depoimento [nov.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

BUTLER, Judith. **Corpos em Aliança e a Política das Ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CABRAL, Luiz Otávio. Revisitando as noções de espaço, lugar, paisagem e território, sob uma perspectiva geográfica. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, v. 41, n. 1 e 2, p. 141-155, Abril e Outubro de 2007.

CAMARGO, Emerson. **A dança de relações e experimentação**. Curitiba: Íthala, 2013.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar. **Do disco à roda**: a construção do pertencimento afro-brasileiro pela experiência da festa Negra Noite. Tese de doutorado. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo: 2014.

CARDOSO FILHO, J. Disputas de valor na música popular massiva: política,

estética e cultura. **Perspectiva Histórica**, Salvador: Centro Brasileiro de Estudos e Pesquisas (CEBEP), 4 (6), 67-83, 2015.

CARDOSO FILHO, J. e OLIVEIRA, L. X. Espaço de experiência e horizonte de expectativas como categorias metodológicas para o estudo das cenas musicais. **Trans. Revista Transcultural de Música, Barcelona, Espanha**: Sociedade de Etnomusicologia, (17), 1-21, 2013.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Tese de doutorado, Feusp, 2005.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista - conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2019.

CERTEAU, Michel de. **Artes de fazer: a invenção do cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CERTEAU, Michel de. Histórias de corpos. **Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História**, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10572>. Acesso em: 05 de junho de 2023.

CIDA – GRUPO MANIA FUNK. **Entrevista com Aparecida Rodrigues Cardoso Sousa (Cida) - Grupo Mania Funk**: depoimento [abr.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

CÔRTEZ, Dennis Novaes Saldanha. **Funk no Distrito Federal**: notas sobre música e pertencimentos. Monografia de Graduação em Ciências Sociais, Universidade de Brasília, 2013. Disponível em: [https://bdm.unb.br/bitstream/10483/6836/1/2013\\_DennisNovaesSaldanhaCortes.pdf](https://bdm.unb.br/bitstream/10483/6836/1/2013_DennisNovaesSaldanhaCortes.pdf). Acesso em 03 de set. de 2024.

CYMROT, Danilo. **O funk na batida**: baile, rua e parlamento. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

CYNARA- GRUPO DANCEMIX. **Entrevista com Cynara Núbia Veloso – Grupo Dancemix**: depoimento [dez.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos Estudos**. São Paulo, v.39, n.1, Jan-Abr, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/whJqBpqmD6Zx6BY54mMjqXQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 07 de abr. de 2024.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Trad. por Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. Tradução de: Women, Race & Class.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude negra de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DELFINO MOTTA, Ivana. **Improvisações de povoada: Afro epistemes, coletividades e possibilidades de improvisação em dança**. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, 2025.

DEWEY, John. **Democracia e educação**. 3. ed. Tradução: Godofredo Rangel e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1959. [Texto originalmente publicado em 1916].

DEWEY, John. **Experiência e educação**. Tradução: Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1971. [Texto originalmente publicado em 1938].

DIAS, Cristiane Correia. **Pedagogia Hip-Hop: consciência, resistência e saberes em luta**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 2019.

DINIZ, André. **Black Rio nos anos 70: a grande África soul**. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2022.

DOM FILÓ. Entrevista com Asfilófilo de Oliveira Filho. In: DOMINGOS, Emílio. **Black Rio! Black Power! Filme (Original)**. Brasil, Espiral.art.br, Osmose Filmes e Rio Filme, 2023.

DOUGLAS- FAÍSCA E FUMAÇA. **Entrevista com Douglas Matias da Silva – Grupo Faísca e Fumaça: depoimento [nov.2023]**. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ESSINGER, Silvio. **Criador do charme minimiza lei que torna movimento 'bem cultural'**. 08 out. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/criador-do-charme-minimiza-lei-que-torna-movimento-bem-cultural-1-24003564>. Acesso: 03 de out. de 2024.

ESTER CHARMEIRA. **O Charme do Baile: identidade, cultura popular e etnicidade em bailes black no Rio de Janeiro**. 07 fev. 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-charme-do-baile> . Acesso em: 31 de março de 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **Cena Jovem no Arpoador: música, moda e territorialidades**. XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Manaus. INTERCOM MANAUS, 2013.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; PINTO, Tatiane Mendes. **A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no Baile Charme do Rio antigo**. Anais ENECULT, Salvador, 2014.

FORNACIARI, Christina. **Funk da gema**: de apropriação à invenção - por uma estética popular brasileira. Belo Horizonte: Edição da autora, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, Libny S. **Chegou a hora do charminho**: A construção do imaginário da cultura charme e da identidade charmeira. Tese de Doutorado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Comunicação. Doutorado em Comunicação. Rio de Janeiro. 2017.

FREITAS, A.P. Música Popular de Salvador nos anos 90: brasileira, baiana ou o quê? **Anais IV ENECULT**, Salvador. 2008. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2008/14332-03.pdf>. Acesso em: 02 de julho de 2024.

FREITAS, Vanilton. A cena das danças urbanas em cena: a interface danças urbanas e dança contemporânea. **Anais do IV Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA 2015**. Campinas, Galoá, 2015. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2015/trabalhos/a-cena-das-dancas-urbanas-em-cena-a-interface-dancas-urbanas-e-danca-contemporan?lang=pt-br>. Acesso em: 02 de julho de 2024.

GARCÉS, Marina. **Escola de aprendizes**. Tradução de Tamara Sender. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2022.

GARCIA, Allysson Fernandes. **Lutas por reconhecimento e ampliação da esfera pública negra**: cultura hip-hop em Goiânia. Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2007. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=87696](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=87696). Acesso em 10 de abr. de 2024.

GIACOMINI, Sonia Maria. **A alma da festa**: Família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2006.

GLASS, Barbara S. **African American Dance**: as illustrated history. North Carolina: McFarland & Company, 2007.

GOMES, Júlio César. **Soul Paulista**: música negra, performance e bailes periféricos. São Paulo: USP, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais**. Anpocs, 1984.

GONZALEZ, Lélia. **Lélia Gonzalez**: primavera para as rosas negras. São Paulo: UCPA Editora, 2018.

GUILHERME – FAMÍLIA FÊNIX. **Entrevista com Guilherme de Sousa Silva – Grupo Família Fênix:** depoimento [abr.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes,1996.

GUARATO, Rafael. Você disse hip hop? Afinal o que é hip hop? **Cadernos de Pesquisa do CDHIS:** Revista do Programa de Pós- Graduação em História. Uberlândia, n.33, ano 18, p.223-230, 2005.

GUARATO, Rafael. **"A gente dança do nosso jeito":** dança de rua em Uberlândia - 1970/2007. Monografia de graduação. Universidade Federal de Uberlândia. 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19351>. Acesso em: 01 de mai. de 2024.

GUARATO, Rafael. **Dança de rua:** corpos para além do movimento (Uberlândia 1970-2007). Uberlândia: EDUFU, 2008.

GUARATO, Rafael. **História e dança:** um olhar sobre a cultura popular urbana-Uberlândia 1990/2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia. 2010.

GUARATO, Rafael. O popular, os meios e a dança axé no interior das Gerais. **Textos escolhidos de Cultura e Arte Populares.** V.8, n.1, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/10456/8212>. Acesso em: 01 de junho de 2023.

GUARATO, Rafael. Dança e os meios de comunicação de massa. **Urdimento**, v.2, n.27, p.05-20, dezembro, 2016.

GUARATO, Rafael. Os conceitos de “dança de rua” e “danças urbanas” e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte I). **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v.6, n.2, ago-dez/2020. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/riserver/api/core/bitstreams/9e59516b-83de-47bf-aa3b-e4dc6c150f93/content>. Acesso em: 05 de abr. de 2022.

GUARATO, Rafael. Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade (Parte II). **Revista Arte da Cena**, Goiânia, v.7, n.1, jan-jul/2021. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 05 de abr. de 2022.

GUARATO, Rafael. Histórias da dança que nos contam: a história da dança como conteúdo curricular no ensino superior no Brasil (1980-2020). **Revista da FUNDARTE**, n.53, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.19179/rdv.v53i53.1159>. Acesso em: 12 de maio de 2024.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro:** modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. **Sinais**: raízes de um paradigma indiciário. In GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p.143-275.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. 2 ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

HERSCHMANN, Micael M. **Abalando os anos 90**: Funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.  
hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editoria WMF Martins Fontes, 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 10 de fevereiro de 2022.

JAEGER, Angelita; LENA, Angela. Dança de rua e o rap no cotidiano de adolescentes privados de liberdade. **Educação**, vol 30, n. 1, pp. 119-128, 2005.

JEAN – DANCEMIX. **Entrevista com Jean Carlos da Cruz- Grupo Dancemix**: depoimento [dez.2023] Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

KAEPLER, Adrienne L. Dança e o conceito de estilo. Tradução: CAMARGO, G. G. A. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Editora Insular, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios e racismo cotidiano [Plantation Memories]. Trad. por Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LABAN, Rudolf V. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAFUENTE, Antonio. Para uma cartografia afetiva dos comuns. **Outras Palavras**. 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/para-uma-cartografia-afetiva-doscomuns/>. Acesso em: 05 de nov. de 2023.

LAUNAY, Isabelle. As danças de depois. **Revista Aspas**. PPGAC- USP, São Paulo: Vol. 9, n. 1, 2019.

LARROSA-BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro: Jan/Fev/Mar/Abr, nº19, p.20-28, 2002.

LEANDRA – FAMÍLIA FÊNIX. **Entrevista com Leandra Martins da Silva – Grupo Família Fênix**: depoimento [abr.2023] Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

LE BRETON, D. **Antropologia dos Sentidos**. Tradução Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

LEME, Mônica. “Segure o Tchan!”: identidade no “axé music” dos anos 80 e 90. **Cadernos do colóquio**. Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, p.45-52, 2001. Disponível em: <https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/49/18>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e a teoria queer. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MACHADO, Ana Carolina. **Juventude negra e bailes black em Porto Alegre**: sociabilidades, música e afirmação racial. Porto Alegre: UFRGS, 2016.  
MACHADO, Taísa. **O afrofunk e a ciência do rebolado**. Editora Cobogó: Paraty- RJ, 2020.

MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. **Hibridações Locais e Processos Identitários**: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia. Tese de doutorado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/f83e229e-f90b-4ce5-93a1-710222269468/full>. Acesso em: 15 de março de 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de um concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOQUEL, Ramón. **El giro decolonial**: reflexiones para una iversidade epistémica más allá del capitalismo global. Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Bogotá, 2007.

MARCO ANTÔNIO – MÁFIA FUNK. **Entrevista com Marco Antônio dos Santos – Grupo Máfia Funk**: depoimento [nov.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

MARQUES, Isabel. **A dança no contexto**: uma proposta para educação contemporânea. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 1997.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 1999.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da Dança**: arte e ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 21 nov. 2024.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. A black music como expressão cultural juvenil em distintos tempos e espaços. **Cadernos Penesb** – Periódico do Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira – FEUFF. Rio de Janeiro: Editora Alternativa/ Ed. UFF, 2010.

MARTINS, Carlos Henrique dos Santos. **Memória de jovens: diálogos intergeracionais na cultura do Charme**. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói: RJ, 2010.

MELO, João Jorge de. **Black Music no Recife dos anos 70: histórias, cenas e memórias**. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2020.

MIGNOLO, W. **Desobediencia epistémica: retórica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad**. Argentina: Ediciones del signo, 2010.

MIRANDA, Erick Luciano Fernandes. **Conexão suburbana**. Brasília: Editora Art Letras, 2019.

MIRANDA, Marcela Regina de. **Viaduto Madureira: uma análise sobre o Baile Charme carioca**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MONNERAT DE FARIA, Luciana; MARINHO, Luisa. Gênero, "raça" e classe se encontram na festa: os saberes do movimento hip hop e das danças urbanas. In: CONRADO, Amélia SOUZA, Vitória de; ALCÂNTARA, Celina Nunes de; FERRAZ, Fernando Marques Camargo; PAIXÃO Maria de Lurdes Barros da (organizadores). **Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras**. Salvador: ANDA, 2020

MONNERAT DE FARIA, Luciana. **Groove party: festa, política e performatividade negra nas danças urbanas cariocas**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, Rio de Janeiro, 2023.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Djenifer Geske. **A in-visibilidade das danças urbanas nos cursos de Licenciatura em Dança no Brasil**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, RS, 2021.

NEGRAXA, Thiago. **As danças da cultura Hip Hop e funk styles**. All Print Editora, 2015.

NEIVA, Charley da Silva. **Memórias, Pertencimento e Negritude nas Danças de Rua**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2022.

NETTO, Manoel Sotero Caio. **Práticas culturais em contextos periférico-urbanos e suas inter-relações/interpelações:** ações coletivas, processos de identificação e apropriações tecnológicas nos gêneros musicais Kuduro e Cumbia Villera. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2016.

NUNES, Mônica. **Chic Show e a construção dos bailes black em São Paulo.** São Paulo: Annablume, 2014.

OLIVEIRA, Marcelo Cunha; CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque Santos. Axé music em Salvador (BA): conceitos, identidade e mercado. **Revista Digital Art&**, Ano XII - Número 15 - Novembro de 2014.

OLIVEIRA, Hugo. **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 (IACS), Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2017.

OLIVEIRA, Hugo. **Vem Ni Mim Que Eu Sou Passinho.** A dança Passinho na confluência entre Redes Sociais, Arte e Cidade. Niterói, 2022.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Visões sobre o Movimento Black Rio: apontamentos teóricos sobre estilo, consumo cultural e identidade negra. **Animus – Revista Interamericana de Comunicação Midiática.** 14 (27), Cascavel: Universidade Federal de Santa Maria, p. 78-93, 2015a.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. In: **Working paper**, Porto, n. 9, 2015b.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A cena musical da Black Rio:** estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26088> Acesso em: 03 de maio de 2024.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Por uma dança que não seja “popular”: algumas pistas sobre a questão das hierarquias na dança. **PÓS -Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.** v.8, n.15: mai.2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15610>. Acesso em: 05 de setembro de 2024.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Danças familiares pretas: notas sobre a aprendizagem da Dança de São Gonçalo de Amarante. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas,** Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/21539>. Acesso em: 05 de fevereiro de 2023.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Dança e racismo: apontamentos críticos sobre o ensino de história da dança. **Rev. Bras. Estud. Presença,** Porto Alegre, v. 12, n. 1,

e113529, 2022. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 23 de junho de 2024.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de. Danças familiares pretas: breves conceituações. **Revista Aspás**, São Paulo, V.3, n. 2, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/230946>. Acesso em: 04 de out. de 2024.

OLIVEIRA, Taynnã Silva. **Não pode bunda e não pode remexer**: femininos, danças populares e a censura ao corpo no ambiente escolar. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Dança, Faculdade de Educação Física e Dança, Universidade Federal de Goiás, 2021.

OSUMARE, Halifu. Global Breakdancing and the Intercultural Body. **Dance Research Journal**, Volume 34, Issue 2, Winter 2002, pp. 30 – 45. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/1478458>. Acesso em: 10 de abril de 2024.

OSUMARE, Halifu. **Global Hip-Hop and the African Diaspora**. Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture. Harry Elam and Kennell Jackson, Eds., University of Michigan Press (2005). Disponível em: [https://www.academia.edu/8563515/Global\\_Hip\\_Hop\\_and\\_The\\_African\\_Diaspora](https://www.academia.edu/8563515/Global_Hip_Hop_and_The_African_Diaspora). Acesso em: 10 de abril de 2024.

PASSOS, Eduardo (org.) **Pistas do método cartográfico**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo (org.) **Pistas do método cartográfico** Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

PEREIRA, Edvaldo. **Cultura negra, juventudes e música na Bahia**: experiências dos bailes black. Salvador: UFBA, 2013.

PEREIRA, I.S. Axé-Axé: o mega-fenômeno baiano. **Revista África e Africanidades**. Ano 2, n. 8, p. não paginado, fev. 2010. Disponível em: [https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Axe-axe\\_megafenomeno\\_baiano.pdf](https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Axe-axe_megafenomeno_baiano.pdf). Acesso em: 10 de abril de 2024.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Funk carioca: música eletrônica popular brasileira? **E-Compós**, v. 10, p. 3, Brasília, 2007. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/195/196>. Acesso em: 05 de junho de 2024.

PINTO, José Vandério Siqueira. **Fragmentação da metrópole**: constituição da região metropolitana de Goiânia e suas implicações no espaço intraurbano de Aparecida de Goiânia. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2009.

PIRES, Giovanna. **Cenas de música black em Salvador**: identidades, juventudes e tecnologias sonoras. Salvador: UFBA, 2018.

PORPINO, Karenine. **Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética**. 2ed. Natal: EDUFRN, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder y casificacion social. **Journal of world-systems research**, v. 11, n. 2, p. 342-386, 2000.

RAMÃO, Thayse Eugênio. **Baile Charme: um estudo de observação sociocultural de festas urbanas e étnico-raciais**. Monografia de graduação. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/213755>. Acesso em: 05 de abr. de 2022.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. Campinas, SP: Ed. Átomo, 2011.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. **Dança de Rua**. 2ª ed. Campinas, SP: Ed. Átomo, 2025.

RIBEIRO, Rita A. C. **Identidade e Resistência no Urbano: o quarteirão do soul em Belo Horizonte**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, UFMG, 2008.

RIBEIRO, Djamilá. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROBINHO - DANCEMIX. **Entrevista com Robson Batista da Cruz - Grupo Dancemix: depoimento** [dez.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

RODRIGUES, Roberto. **Onde é o after?** Modo de vida, multidões queer e masculinidades no pedaço gay em Goiânia. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

RODRIGUES, Roberto. A construção de saberes em dança a partir das experiências dos ateliês de criação em dança: relatos de uma trajetória docente na licenciatura em dança do IFG/Campus Aparecida de Goiânia. **Anais do VI Encontro Científico da ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. Disponível em <https://proceedings.science/anda/anda-2019/trabalhos/a-construcao-de-saberes-em-danca-a-partir-das-experiencias-dos-atelies-de-criaca?lang=pt-br>. Acesso em: 13 jan. 2023.

RODRIGUES, Roberto. **Diário de experiências: Observações sobre o Movimento Flashback**. Aparecida de Goiânia: [s.n.], 2023.

RODRIGUES, Roberto; SALES, Jonas de Lima. Experiência empírica, observação e repetição: dilatações possíveis para se pensar aprendizagens em dança em territórios festivos na cidade de Aparecida de Goiânia. **Anais do 7º Congresso da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança**, 2023, Brasília. Campinas, Galoá, 2023. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/cnpd-2023/trabalhos/experiencia-empirica-observacao-e-repeticao-dilatacoes-possiveis-para-se-pensar?lang=pt-br>. Acesso em: 13 nov. 2024.

RODRIGUES, Roberto; SALES, Jonas de Lima. Dançar-junto, compartilhar saberes: a potência coletiva em uma comunidade festiva nos bailes de passinhos flashback em

Aparecida de Goiânia- GO. **Revista da FUNDARTE**, v.60, n.60, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.19179/rdf.v60i60.1336>. Acesso em: 03 de dezembro de 2024.

RODRIGUES, Marco Aurélio Julio. **Corpos remixados nas danças urbanas**: um recorte desde os anos 1970 em Porto Alegre. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

RODRIGUES, Pietra Pedrosa Silva. História da Dança Vogue em Goiânia: gênero, arte e sociabilidades urbanas (1990-2020). **Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual**. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 1995-2001. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2021/trabalhos/historia-da-danca-vogue-em-goiania-genero-arte-e-sociabilidades-urbanas-1990-202?lang=pt-br>. Acesso em: 02 de maio de 2024.

SAFADI, Sandro de Oliveira. Ocupação urbana, redes sociais e territorialização da resistência: o caso de Aparecida de Goiânia, Brasil. **Revista Brasileira de Gestão Urbana (Brazilian Journal of Urban Management)**, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/urbe/a/b7YgLyZrrq5QcnN8H4xnKvJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 05 de maio de 2022.

SALES, Jonas de Lima. Lá vem o maracatu descendo a ladeira: reflexões e apontamentos para ressignificar a dança afro-brasileira em contextos acadêmicos. **Dança**. Salvador, v.5, n.1, pp.66-77, jul/dez, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/42874>. Acesso em: 05 de abr. de 2022.

SALES, Jonas de Lima. A Corponegritude no Espaço Escolar – um processo cênico-pedagógico. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 34 p. 129-140 Maio/ago, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/110516>. Acesso em: 05 de abr de 2022.

SANTOS, Lucas Maia. **A produção do espaço intra-urbano de Aparecida de Goiânia e a dinâmica metropolitana de Goiânia**: de 1960 aos anos 2000. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás: Programa de Pós-Graduação em Geografia, Instituto de Estudos Socioambientais, 2008.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, João Vitor. **Black Music em Curitiba**: cenas, sociabilidades e periferias. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2019.

SANTOS, Henrique Cintra. **A transnacionalização da cultura do Ballrooms**. Dissertação (Mestrado em linguagem e sociedade) - Faculdade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. 2018. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1010049>. Acesso em: 20 de abr. de 2024.

SHAPIRO, Roberta. Do smurf ao ballet. A invenção da dança hip hop. **Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura**. V.2, n. 1, 2019. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/6145>. Acesso em: 05 de dez. de 2024.

SCHORSKE, Carl Emil. **Viena fin-de-siècle**: política e cultura. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

SILVA, Daniela Fernanda Gomes da. **O som da diáspora**: a influência da black music norte-americana na cena black paulistana. Dissertação de Mestrado em Estudos Culturais. Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100135/tde-18072013-182513/pt-br.php>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

SILVA, Icaro Ribeiro. **Narrativas de bixas e travestis pretas**: teorias e a Cultura de Baile na Grande Goiânia. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais. 2022. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/634b4703-bd79-4db2-9f58-b6346d222a5e>. Acesso em: 16 de agosto de 2024.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1998.

SILVA, Luciane Moraes da. **Funk para além da festa**: um estudo sobre disputas simbólicas e práticas culturais na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora Ciclo Contínuo Produção Cultural e Soluções Editoriais, 2023.

SILVA, Maria Aparecida da. **Juventude negra, bailes e identidades culturais em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SILVÉRIO, Valter Roberto; SOUSA, Karina de Almeida. Dançar, cantar, criar no compasso da liberdade. **Contemporânea**, v.10, n.3, pp.1157-1182, set-dez, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOUZA, Angela Maria de. Diálogos em campo: práticas e reflexões musicais dos rappers no Brasil e em Portugal. **Cultura Crítica -Revista Cultural da Apropuc- SP**, n.14 2º semestre de 2011. Disponível em: [https://www.apropucsp.org.br/files/ugd/2a264a\\_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf](https://www.apropucsp.org.br/files/ugd/2a264a_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf). Acesso em: 16 de agosto de 2024.

SOUZA, Rafael Lopes de. As vozes da África: o gueto forja sua cultura. **Cultura Crítica - Revista Cultural da Apropuc- SP**, n.14 2º semestre de 2011. Disponível em: [https://www.apropucsp.org.br/files/ugd/2a264a\\_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf](https://www.apropucsp.org.br/files/ugd/2a264a_06b8db75769c4205a8daa24fca503d54.pdf). Acesso em: 20 de agosto de 2024.

- SOUZA, Tiago. **Cultura funk e juventudes pernambucanas**: territórios, música e identidades. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2017.
- SOUZA, Thiago de. **Tudo o que você sempre quis perguntar sobre o funk**: ..., mas tinha medo de perguntar. São Paulo: Editora Tipografia Musical, 2023.
- STRAZZACAPPA, Márcia; MORANDI, Carla. **Entre a Arte e a Docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006.
- TANINHA- DANCEMIX. **Entrevista com Tânia Maria da Cruz- Grupo Dancemix**: depoimento [dez.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.
- TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TAVARES, J.C. Diáspora africana: a experiência negra de interculturalidade. In: **Cadernos Penesb**, Niterói, n.10, p.77-86, 2010.
- TEDESCO, Silvia Helena; SADE, Christian; CALIMAN, Luciana Vieira. A entrevista na pesquisa cartográfica: a experiência do dizer. **Fractal Rev. Psicol.**, vol.25, n.2, p. 299-322, Mai/Ago, 2013.
- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Tradução de Antonio Negro, Cristina Meneguello e Paulo Fontes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VALVASSORI, Igor Santos. **Som de Valente**: bailes negros em São Paulo. Dissertação de mestrado. Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- VERDUGO, Mónica Pinto. Territorio y tensionalidades centro/periferia en la actual enseñanza de la danza en Santiago de Chile. Relato desde la periférica escuela a danzar! In: **Revista Arte da Cena**, v.7, n.1, jan-jul/2021. Disponível em <https://doi.org/10.5216/ac.v7i1.67269>. Acesso em: 05 de maio de 2024.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 1990.
- VILELA, Bruna Corrêa. **BH É QUEM?** Caminhos sônicos performáticos do funk mineiro enredado. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Pernambuco- Recife, 2023. Disponível em: [https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/57155/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O Bruna Corr%C3%AAa Vilela.pdf](https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/57155/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Bruna%20Corr%C3%AAa%20Vilela.pdf); Acesso em 03 de set. de 2024.
- VINCENT, Rickey. **Funk**: The music, the people and the rhythm of the one? Editorial: ST. MARTIN S PRESS. New York, 1996.

VITÃO. **Entrevista com José Victor dos Reis:** depoimento [mar.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia, 2023.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural.** São Paulo: Pólen, 2019.

WILLIAMS, Raymond. **A cultura é de todos.** Entrevista. Trad. Maria Elisa Cevasco. Departamento de Letras. USP. 1958. Disponível em: [https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958\\_aculturaedetodos\\_raymondwilliams.pdf](https://theav.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/1958_aculturaedetodos_raymondwilliams.pdf). Acesso em: 05 de março de 2024.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Sociedade:** de Coleridge a Orwell. Tradução de Vera Joscelyne. Rio de Janeiro: Vozes, 2011a, pp.223-321.

WILLIAMS, Raymond. **The long Revolution.** Cardigan: Parthian, 2011b, pp.50-100.

WILTON – GRUPO MANIA FUNK. **Entrevista com Wilton Correia de Souza - Grupo Mania Funk:** depoimento [abr.2023]. Entrevistador: Roberto Rodrigues. Aparecida de Goiânia: 2023.

## SITES

ALCIONE OFICIAL. **O que eu faço amanhã**. Youtube, 09 de jan. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2gSgXfTnToc>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

ANA MARIA. **Entrevista com Ana Maria Alves Fabiano**: depoimento. Youtube, 12 de maio de 2021. Documentário eletrônico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kznEO-08--s>. Acesso em: 05 abr. 2022.

ANA MARIA. **Movimento Flashback**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TP6ZfSSK5FA&t=60s>. Acesso em: 03 de junho de 2024.

ANYTIME MUSIC. **Jennifer Lopez - Greatest Hits**. Youtube, 20 de ago. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wO35vGW5gD4>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

BAÚ MUSICAL. **Best of Chic**. Youtube, 22 de mar. de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=vbn\\_OfiDfx4](https://www.youtube.com/watch?v=vbn_OfiDfx4). Acesso em: 28 de nov. de 2024.

BIANCHINI, Henrique. **O nome “hip hop dance”**. Documentário eletrônico. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=yhUvgpKE\\_DQ](https://www.youtube.com/watch?v=yhUvgpKE_DQ). Acesso em: 21 de junho de 2024.

BLACK SHARK. **The Best Of Michael Jackson**. Youtube, 29 de abr. de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=07GHdlabCtg>. Acesso em: 28 de nov. de 2024.

CAMILO ROCHA. **Popular e perseguido, funk se transformou no som que faz o Brasil dançar**. In: **Nexo Jornal**, 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2017/10/22/Popular-e-perseguido-funk-se-transformou-no-som-que-faz-o-Brasil-dan%C3%A7ar>. Acesso em: 18 de junho de 2024.

CANAL DO LATUF. **Entrevista com Corello DJ**. 13 set. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z1Rp7Xb14qw>. Acesso em: 20 jun. 2024.

CARLOS TORERO MORA. **Sandra de Sá 2024 Mix Maiores Sucessos**. Youtube, 22 de abr. de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K89pRknKJGE>. Acesso em: 04 de dez. de 2024.

CHARLES AZNAVOUR. **La bohème**. Youtube, 07 de dez. de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fVfnEyLOkrM>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

CINDY LAUPER. **Girls Just Want to Have Fun**. Youtube, 04 de março de 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jRr5EasAq84>. Acesso em 01 de agosto de 2024.

DANÇA DA FAMÍLIA. **Dança da família**. Youtube, 24 de julho de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cCxKUFzE6Gg>. Acesso em 01 de agosto de 2024.

DEEP VISIONZ. **Kings of Tomorrow** – Finally Original Mix. Youtube, 05 de out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GgcB5RXyCQw>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

DISCO HITS PLAYLIST. **Gloria Gaynor 2023 mix**. Youtube, 01 de jan. de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KV0cdcPeSfk>. Acesso em: 28 de nov. de 2024.

ELBA RAMALHO. **De volta pro aconchego**. Youtube, 30 de jul. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qaGWCQJRLGo>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

ESSENCIA MUSICAL. Tim Maia. Youtube, 27 de nov. de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1u8j0EveN6A>. Acesso em: 04 de dez. de 2024.

EU AMO BAILE CHARME. **Encontro de gerações da dança**. Video Oficial, Youtube, 2014. 28 fev. 2014. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=cIaAauMbzEs&list=RDpuf\\_Qfomte0&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=cIaAauMbzEs&list=RDpuf_Qfomte0&index=4)  
 (parte1)  
[https://www.youtube.com/watch?v=BK\\_gBvDIDCww](https://www.youtube.com/watch?v=BK_gBvDIDCww) (parte 2)  
[https://www.youtube.com/watch?v=45LfEbGDoCo&list=RDpuf\\_Qfomte0&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=45LfEbGDoCo&list=RDpuf_Qfomte0&index=2)  
 (parte 3). Acesso em: 30 set. 2024.

FEELING GOOD PLAYLIST. **Adele Greatest Hits**. Youtube, 25 de abr. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sBqgGSI5JkA>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

FUNK SOUL CLASSICS. **Best Songs Of Cheryl Lynn**. Youtube, 11 de ago. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SZ7IYjxi1zQ>. Acesso em: 28 de nov. de 2024.

GRUPO DANCEMIX. **Endereços eletrônicos das redes sociais do grupo Dancemix**. Disponível em:  
<https://www.instagram.com/grupodancemixfunk?igsh=MXFienJ3a21kZDM2NA==>  
<https://www.youtube.com/@GrupoDanceMixFunk>

GRUPO DANCEMIX EM APRESENTAÇÃO. **Trecho de apresentação do Grupo Dancemix**. Registros do grupo na rede social Instagram. (2023). Disponível em:  
[https://www.instagram.com/reel/Cg5Qxibgmmc/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/Cg5Qxibgmmc/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==)

GRUPO FAÍSCA E FUMAÇA. **Endereços eletrônicos das redes sociais do grupo Faisca e Fumaça**. Disponível em:  
<https://www.instagram.com/faisca1239?igsh=MWh6MGp2bzk1NGE0bg==>

GRUPO FAÍSCA E FUMAÇA EM APRESENTAÇÃO. **Trecho de apresentação do Grupo Faisca e Fumaça**. Registros do grupo na rede social Instagram. (2023). Disponível em:

[https://www.instagram.com/reel/C76uRQlAtuW/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==](https://www.instagram.com/reel/C76uRQlAtuW/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==)

GRUPO FAMÍLIA FÊNIX. **Endereços eletrônicos das redes sociais do grupo Família Fênix.** Disponível em:

<https://www.instagram.com/familiafenixfunkshow?igsh=a3RzN3htOTg4dXR0>

<https://www.youtube.com/@FamiliaFenixFunkOficial>

GRUPO MÁFIA FUNK. **Endereços eletrônicos das redes sociais do grupo Máfia Funk.** Disponível em:

<https://www.instagram.com/mafiafunk062?igsh=NmZ5dGJuOTQxc29p>

<https://www.youtube.com/@mafiafunkgoianiagoias8105>

GRUPO MANIA FUNK. **Endereços eletrônicos das redes sociais do grupo Mania Funk.** Disponível em:

[https://www.instagram.com/grupomaniafunkflashback?utm\\_source=ig\\_web\\_button\\_share\\_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==](https://www.instagram.com/grupomaniafunkflashback?utm_source=ig_web_button_share_sheet&igsh=ZDNlZDc0MzIxNw==)

<https://www.youtube.com/@grupomaniafunkflashback1766>

GRUPO MANIA FUNK. **Feira coberta cidade Vera Cruz Aparecida de Goiânia movimento flash back.** Youtube, 06 de outubro de 2018. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=tD3HMMwoVSE&t=39s> Acesso em: 03 de junho de 2024.

GRUPO MANIA FUNK. **Movimento Flash Back Feira Coberta.** Youtube, 04 de março de 2024. Disponível em:

<https://youtube.com/shorts/4ja9oszczbH8?si=N00TlvzaM35Umw1q>. Acesso em: 03 de junho de 2024.

GRUPO MANIA FUNK. **Flashback.** Youtube, 22 de abril de 2019. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-bFcTo5ijU8>. Acesso em: 03 de junho de 2024.

IWIN. **Earth Wind & Fire 2024 mix playlist.** Youtube, 19 de abr. de 2024. Disponível em: <https://youtu.be/oe6Ip2wInfk?si=9lokGmlUWNZfW6XE>. Acesso em: 28 de nov. de 2024.

JAMES BROWN. **Soul Power.** Youtube, 20 de fevereiro de 2024. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=68&v=6cFso3Kk-X8&embeds\\_referring\\_uri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fsc\\_esv%3D7363e84110bffb1e%26udm%3D7%26fbs%3DAIjPHxX5k-tONtMCu8aDeA7E5WMqIwBWAqUI28mAFE2NS1Z0luFCxWI6j4Nb13&source\\_ve\\_pat h=Mjg2NjY](https://www.youtube.com/watch?time_continue=68&v=6cFso3Kk-X8&embeds_referring_uri=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2Fsearch%3Fsc_esv%3D7363e84110bffb1e%26udm%3D7%26fbs%3DAIjPHxX5k-tONtMCu8aDeA7E5WMqIwBWAqUI28mAFE2NS1Z0luFCxWI6j4Nb13&source_ve_pat h=Mjg2NjY) Acesso em 05 de julho de 2024. Acesso em: 10 de setembro de 2025.

JAZZ SONGS. **Diana Ross Greatest hits full álbum.** Youtube, 13 de jun. de 2022.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IM4DEGxImXg>. Acesso em: 28 de nov. de 2024.

JENNIE LIVINGSTON. **Paris is burning**. 1990. Youtube, 02 de março de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nI7EhpY2yaA>. Acesso em: 14 de maio de 2024.

JORNAL ARGUMENTO. **Danceteria Dance Mix clube Cruzeiro do Sul Cruzeiroinho anos 80**. Youtube, 11 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aH88EWvswfY>. Acesso em: 01 de junho de 2024.

KENNY LOGGINS. **Footlose Playlist**. Youtube, 11 de fev. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLxjIMDY0AkeOvXljt1UhZMr6u2bQA1JRQ>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

KOOL & THE GANG. **Celebration**. Youtube, 05 de outubro de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3GwjfUFyY6M>. Acesso em: 20 de julho de 2024.

MARCELO PINHEIRO. **Movimento Black Rio: 45 anos de uma reportagem histórica**. Disponível em: <https://marcelopinheiroreporter.wordpress.com/2021/10/28/movimento-black-rio-45-anos-de-uma-reportagem-historica/>. Acesso em: 13 de novembro de 2024.

MUSIC COLLECTION. **The Best Of Madonna Songs**. Youtube, 08 de out. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=us31nGPedMM>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

MUSIC MIX. **Beyoncé Greatest Hits 2020**. Youtube, 21 de ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pRAnwOQ-CIA>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

OTTAWAN. **D.I.S.C.O**. Youtube, 30 de agosto de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mJpymZpk-t8>. Acesso em: 10 de julho de 2024.

PARLIAMENT FUNKADELIC. **Bring The Funk**. Youtube, 19 de agosto de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gjKFCYzqq-A>. Acesso em: 05 de julho de 2024.

RADAR RECORDS OFICIAL. **Fafá de Belem – Abandonada**. Youtube, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yV7lKmlLi0qE>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

RAÍ MIX. **Rihanna Álbum As melhores de Rihanna**. Youtube, 02 de fev. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PLPAxTD32BY>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

REVISTA ROLLINGSTONE. **Como categorias ‘urbanas’ criam barreiras para músicas e danças negras e perpetuam o racismo**. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/como-categorias-urbanas-criam-barreiras-para-as-musicas-e-dancas-negras-e-perpetuam-o-racismo/>. Acesso em 05 de julho de 2024.

ROBERTA MIRANDA. **Vá com Deus**. Youtube, 19 de nov. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=WhHAXkQMx\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=WhHAXkQMx_E) Acesso em: 24 de out de 2024.

ROBERTO CARLOS. **Meu pequeno Cachoeiro**. Youtube, 02 de mar. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y8EY12-4jjg>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

ROBERTO RODRIGUES. **Seleção de músicas/minhas memórias**. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/playlist/4dLPr1i8rwk45QkYVsB9VD?si=LWywgSDPQOyH077oOCIZUA>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

ROBERTO RODRIGUES. **Movimento Flashback- junho de 2022**. Vídeo-registro elaborado por Roberto Rodrigues e disponibilizado para fins exclusivos da pesquisa. Youtube, junho de 2022. Disponível em: <https://youtu.be/TaDoDcvjWEY?si=Qhc0DzZ6wJe8QdDm>. Acesso em: 14 de agosto de 2024.

ROBERTO RODRIGUES. **Movimento Flashback – março de 2023 (1)**. Vídeo-registro elaborado por Roberto Rodrigues e disponibilizado para fins exclusivos da pesquisa. Youtube, mar. de 2023. Disponível em: <https://youtu.be/xL2459oosKY>. Acesso em: 14 de agosto de 2024.

ROBERTO RODRIGUES. **Movimento Flashback – março de 2023 (2)**. Vídeo-registro elaborado por Roberto Rodrigues e disponibilizado para fins exclusivos da pesquisa. Youtube, mar. de 2023. Disponível em: [https://youtu.be/F-AzZc0\\_IcI](https://youtu.be/F-AzZc0_IcI). Acesso em: 14 de agosto de 2024.

ROMÂNTICA MULHER. **Mariah Carey - Melhores músicas hits românticas**. Youtube, 22 de ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Atp6HKRgw4c>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

RUFUS THOMAS. **Do the funky chicken**. Live filmed performance 1972. Youtube, 15 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8lCI63H1neY>. Acesso em: 15 de julho de 2024.

SANDRA DE SÁ. **Sandra de Sá 2024 MIX Maiores Sucessos**. Youtube, 26 abr. de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K89pRknKJGE>. Acesso em: 26 de abril de 2024.

SUCATA NOSTALGIA. **Concurso de Funk no Gugu - SBT 1984**. Youtube, 19 de dez. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pkbhwXOxHAW>. Acesso em: 05 de dez. de 2024.

THAÍDE & DJ HUM. **Nada pode me parar**. Youtube, 31 de dez. 2021. Disponível em: [https://youtu.be/bfI4HYOQQ\\_o?si=FU3mlCgJgN0tmTtz](https://youtu.be/bfI4HYOQQ_o?si=FU3mlCgJgN0tmTtz). Acesso em: 24 de out. de 2024.

TECHNOTRONIC VEVO. **Pump up the jam**. Youtube, 21 de jun. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9EcjWd-O4jI>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

TIM MAIA. **Tim Maia – Parte 1**. Youtube, 27 de nov de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1u8j0EveN6A>. Acesso em: 27 de nov de 2024.

TONY TORNADO. **10x Tony Tornado**. Youtube, 07 de mar. de 2022. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=opG2J1i\\_A5Y&list=RDopG2J1i\\_A5Y&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=opG2J1i_A5Y&list=RDopG2J1i_A5Y&start_radio=1). Acesso em: 24 de out. de 2024.

UNIDISC MUSIC. **Irene Cara – What a feeling**. Youtube, 03 de fev. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILWSp0m9G2U>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

WHITNEY HOUSTON. **I will always love you**. Youtube, 17 de jan. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTJtq2DGGk8>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

YAN BRUNO. Adele – **Set fire to the rain** – Yan Bruno Remix. Youtube, 20 de mai. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pZPirzD4jys>. Acesso em: 24 de out. de 2024.

VITÃO. **Vitão performando James Brown**. Vídeo-registro cedido pelo dançarino para a pesquisa. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/oeusLZPIt40>. Acesso em: 02 de julho de 2024.

VJ RAPTOR. **Tony Tornado**. Youtube, 07 de mar. de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=opG2J1i\\_A5Y&list=RDopG2J1i\\_A5Y&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=opG2J1i_A5Y&list=RDopG2J1i_A5Y&start_radio=1). Acesso em: 04 de dez. de 2024.

## APÊNDICES

## APÊNDICE 1 (TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO)

Você está sendo convidado a participar, como voluntário, do estudo/pesquisa intitulado **Movimento Flashback: modos dançantes, coletividade e experiências de compartilhamento de saberes nos bailes de passinhos na cidade de Aparecida de Goiânia-GO**, de responsabilidade de Roberto Rodrigues, estudante de doutorado da **Universidade de Brasília**.

Este estudo tem por objetivo analisar e compreender as relações que estabelecem por meio das experiências dos bailes, suas reverberações nos modos de aprender, compartilhar danças e ampliar percepções sobre o dançar, se ver, se identificar e partilhar saberes no contexto popular e urbano em que estão inseridas.

Você foi selecionado por ser um importante personagem/protagonista dos ambientes envolvidos na presente pesquisa, bem como pela relevância de seu papel nesse contexto cultural. Sua contribuição é de extrema importância e necessidade para a efetivação desta.

Sua participação é voluntária e livre de qualquer remuneração ou benefício. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper sua participação a qualquer momento. A recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

Sua participação na pesquisa pode implicar em riscos tais como: desconforto em compartilhar determinadas situações caso você se sinta constrangido em qualquer momento da entrevista. Estes riscos serão minimizados com as seguintes estratégias: diálogo direto com o pesquisador, para discutir as providências cabíveis.

Sua participação nesta pesquisa consistirá em entrevistas registradas em áudio realizadas em local assegurado e consentido por ambas as partes (pesquisador e pesquisado), bem como possíveis registros imagéticos pessoais que porventura forem solicitados pelo pesquisador, ficando ao seu critério o fornecimento e a permissão ou não do uso dessas imagens. O conteúdo das entrevistas será utilizado como forma de referenciar e ampliar as discussões propostas na pesquisa. Os dados obtidos por meio desta pesquisa serão confidenciais e não serão divulgados em nível individual, visando assegurar o sigilo de sua participação.

O pesquisador responsável se compromete a tornar públicos nos meios acadêmicos e científicos os resultados obtidos de forma consolidada. Caso você concorde em ter sua identidade revelada, tratada de forma pública, sem qualquer tipo de risco já mencionado acima e para fins específicos da pesquisa, você pode assinalar abaixo. Caso você concorde em participar desta pesquisa, assine ao final deste documento, que possui duas vias, sendo uma delas sua, e a outra, do pesquisador responsável / coordenador da pesquisa.

(\_\_\_\_) autorizo ter minha identidade revelada, se tratada de forma pública para os fins da pesquisa;

(\_\_\_\_) autorizo a utilização de imagens, como fotos e vídeos, compartilhadas por mim, se me for solicitado pelo pesquisador como fonte de registros durante a pesquisa;

Contatos do pesquisador responsável:

Roberto Rodrigues/ e-mail: [roberto.rodrigues@ifg.edu.br](mailto:roberto.rodrigues@ifg.edu.br) telefone celular: (62)99382-1274.

Declaro que entendi os objetivos, riscos e benefícios de minha participação na pesquisa, e que concordo em participar.

Brasília, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_.

Assinatura do participante: \_\_\_\_\_

Assinatura do pesquisador: \_\_\_\_\_

## APÊNDICE 2 (Roteiro semiestruturado para as entrevistas)

- Apresentação/identificação;
- Quando e como você começou a dançar?
- Como eram as festas e bailes quando começou a dançar? Locais?
- Na época das festas e bailes, nas casas de dança, como se aprendia a dançar?
- Quando e como surgiu o Movimento Flashback na cidade de Aparecida de Goiânia? Fale um pouco sobre a sua participação nos eventos.
- Relações com o grupo que participa: como surgiu? Você participa ou coordena algum tipo de treinamento/ aula/ preparação para participar dos eventos? Seu grupo participa de outros eventos? Como são esses ensaios ou treinamentos?
- Como você aprendeu/aprende os passinhos que dança nos eventos?
- Seu grupo costuma interagir com as demais pessoas dançantes frequentadoras dos eventos?
- Já dançou ou dança com alguém da sua família? Se sim, pode me contar como um pouco dessas experiências?
- Pode me falar um pouco sobre a participação de diferentes gerações nos eventos que você frequenta?