

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS III  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO, CULTURA E  
TERRITÓRIOS SEMIÁRIDOS**

**MARCOS AURÉLIO SOARES DE SOUZA**

**A CIA BALANÇARTE DE DANÇA E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS E  
ARTE/EDUCADORES/AS NO SEMIÁRIDO**

**JUAZEIRO-BA  
2021**



MARCOS AURÉLIO SOARES DE SOUZA

A CIA BALANÇARTE DE DANÇA E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS E  
ARTE/EDUCADORES/AS NO SEMIÁRIDO

Dissertação apresentada ao Departamento de Ciências Humanas, Universidade do Estado da Bahia, Campus III, para obtenção do título de mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos.

Linha de pesquisa: Educação Contextualizada para Convivência com o Semiárido

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. João José de Santana Borges

JUAZEIRO-BA  
2021

S729c Souza, Marcos Aurélio Soares de

A Cia Balançarte de Dança e a formação de Arte/Educadores/as no Semiárido /  
Marcos Aurélio Soares de Souza. Juazeiro-BA, 2021.  
111 fls.: il.

Orientador(a): Prof. Dr. João José de Santana Borges.

Inclui Referências

Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade do Estado da Bahia.  
Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Educação,  
Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, Campus III. 2021.

1. Arte – Educação. 2. Dança. 3. Performance afro-indígena. 4. Periferias.  
5. Políticas públicas de cultura. I. Borges, João José de Santana. II. Universidade do  
Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. III. Título.

CDD: 700.7

**FOLHA DE APROVAÇÃO**  
**"A CIA BALANÇARTE DE DANÇA E A FORMAÇÃO DE ARTISTAS E**  
**ARTE/EDUCADORES/AS NO SEMIÁRIDO"**

**MARCOS AURELIO SOARES DE SOUZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, em 14 de maio de 2021, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB, conforme avaliação da Banca Examinadora:

*João José de Santana Borges*

Professor Dr. JOÃO JOSÉ DE SANTANA BORGES  
(Orientador) Universidade do Estado da Bahia – UNEB  
Doutorado em Ciências  
Sociais Universidade Federal  
da Bahia – UFBA

*Josemar da Silva Martins*

Professor Dr. JOSEMAR DA SILVA MARTINS  
(Examinador Interno) Universidade do Estado da Bahia –  
UNEB  
Doutorado em Educação  
Universidade Federal da Bahia – UFBA

*Flávia Maria de Brito Peixoto Vasconcelos*

Professora Dr.<sup>a</sup> FLÁVIA MARIA DE BRITO P. VASCONCELOS (Examinadora  
Externa) Universidade Federal de Santa Maria - UFSM  
Doutorado em  
Educação Artística  
Universidade do Porto –  
U.Porto

*É preciso dizer no pé.*

Ditado popular

## MINHA GRATIDÃO

Às forças que equilibram e regem o universo, imateriais em sua essência, mas que possibilitam a concretude da materialidade como esta dissertação, acessadas no ideal de Deus, dos orixás e dos encantados que povoam nossa existência. Salve cada um deles!

Ao meu companheiro Antonio Carvalho, meu cúmplice, coorientador e futuro Doutor que me inspira nas artes de escrever e de viver.

À minha mãe Elizabete, meu pai Aurélio, minha irmã Márcia e meus sobrinhos Ismael e Heitor por todo amor e por, também, me fazerem entender o que é ser família.

Aos meus avôs Elias e José Campos e minha avó Luzia que se estivessem entre nós estariam orgulhosos e orgulhosa, a minha avó Valdice que representa essa ancestralidade em vida (descansou antes da defesa oral deste trabalho).

Aos meus companheiros e minhas companheiras de Arte e de Dança que (r)existem comigo junto à Cia Balançarte Fernanda Luz, Antônio Pablo, Carol Andrade, Jamile Salles pelo empenho e dedicação às artes, e ainda a Ingrid Beatriz e Fernando Barros que me concederam entrevista como ex-membros, que assim como todos/as os/as ex-integrantes contribuíram indubitavelmente com a trajetória dessa Cia de Dança, e consequentemente, para essa pesquisa.

Às colegas e aos colegas da turma 2019 do PPGESA Erine, Vitor, Leidinar, Lucivânia, Elissandra, Meire, Shirley, Sheila, Fredson, Agda, Jamile, Jefferson, Micael, Aurinete e Tarcila pelas aprendizagens juntas; às professoras e aos professores do programa Luzineide, Pinzoh, Yuri, Carla, Edonilce, Josenilton e Edmerson pelo comprometimento e generosidade em compartilhar conhecimentos; à equipe da Secretaria Scarlet, Elenice, Jieli, Cleide e Rafaela pela atenção e a disponibilidade de sempre.

À professora Flávia Vasconcelos por aceitar a empreitada de ser a primeira orientadora desta pesquisa e em seguida fazer parte da banca enquanto avaliadora

externa dando contribuições preciosas; e ao meu orientador João José pelo apoio e estímulo.

Aos fotógrafos Fernando Pereira, Tássio Tavares, Thierry Oliveira, Rubens Henrique, Leonardo Carvalho pelo lindo trabalho de registro audiovisual aqui presente.

Enfim aos amigos e amigas que com afeto estiveram ao meu lado e muito me ensinam Jailson Lima, Paulo Júnior, André Vitor Brandão, Ariane Samila, Cinthia Melo, Juliana Manhães, Jussimara Roque, Adriano Alves, Alan Gerald, Cris Crispim, Antônio Veronaldo, Aline Lucena, Lua Mandala, Juliene Moura, Gilmar Santos, Ângela Santana, Lizandra Martins, Maralvina Batista, Carlos Tiago, Deborah Harumy, Silvia Alelaf, Lucrecia, Ailton Vagne, Sinara Alencar, Renata Camargo, Lucylene Lima, Gracy Marcus, Thianny Martins, Nemora Nadja e Pietro, Catherine Carvalho, Claudete Soares, Karine Ramos, Camila Rozendo, Marília Rameh, Mil pra Rua, Dona Linda, Jessica Vitorino, Anderson Rafael, Ioná Pereira, Jorge Barbosa (Pai Jorge), Dona Linda, Bel Souza e tantos outros lindos encontros que a vida já me propiciou.

Em memória à Nezita Alves, Maria Rodrigues e Romilson Silva.

SOUZA, Marcos Aurélio Soares. **A Cia Balançarte de Dança e a Formação de Artistas e Arte/Educadores/as no Semiárido**. 000fl. 2021. Dissertação – Programa de Pós Graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos, Universidade Estadual da Bahia – UNEB Campus VI, Juazeiro/BA, 2021.

## RESUMO

Neste estudo, o enfoque é discutir os processos de formação artística e arte/educativa da Cia Balançarte de Dança de Petrolina/PE no diálogo com as performances afroindígenas, e assim busca apreender, como essa CIA de Dança tem possibilitado formação contextualizada de artistas e arte/educadores e arte/educadoras no Semiárido Brasileiro. Tem como suporte teórico trabalhos que referenciam a categoria *performance* em seus estudos, já que o termo tem sido cada vez mais utilizado para definir as produções culturais afroindígenas brasileiras e seus praticantes; e autores e autoras que em suas pesquisas mobilizavam a pensar a Arte/Educação, partindo do pressuposto de que os espaços formativos ocupados pela Balançarte são constituídos por procedimentos arte/educativos desde o seu surgimento. Trata-se de uma pesquisa com abordagem Qualitativa e Metodologia Autoetnográfica, a mesma tem se firmado como um caminho metodológico possível de aplicação para a pesquisa em artes performativas, sobretudo, em relação à pesquisa artística no âmbito acadêmico, utiliza-se dos procedimentos de entrevistas semiestruturadas, empregada a quatro respondentes, sendo dois componentes do elenco atual da CIA e dois ex-membros do grupo, para averiguar como os processos artísticos e arte/educativos em Dança na Educação não-formal podem contribuir para a construção de aprendizagens contextualizadas nos Territórios Semiáridos e como as performances afroindígenas tem contribuído nesse processo? Para tanto, foram aplicados os princípios e procedimentos propostos pela *Análise de Discurso*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança; Arte/Educação; Formação de Artistas e Arte/Educadores; Performance Afroindígena; Cia Balançarte.

SOUZA, Marcos Aurélio Soares. **A Cia Balançarte de Dança e a Formação de Artistas e Arte/Educadores/as no Semiárido**. 000fl. 2021. Dissertation - Graduate Master's Program in Education, Culture and Semi-arid Territories, Universidade Estadual da Bahia - UNEB Campus VI, Juazeiro/BA, 2021.

### **ABSTRACT**

In this study, the focus is to discuss the processes of artistic and art/educational training of the Cia Balançarte de Dança of Petrolina/PE in dialogue with the Afroindigenous performances, and thus seeks to apprehend, how this CIA of Dance has enabled contextualized education of artists and art/educators in the Brazilian Semiarid. It has as theoretical support works that reference the category performance in their studies, since the term has been increasingly used to define the Brazilian Afro-indigenous cultural productions and their practitioners; and authors and authors who in their researches mobilized to think about Art/Education, starting from the assumption that the formative spaces occupied by Balançarte are constituted by art/educational procedures since its emergence. This is a research with Qualitative approach and Autoethnographic Methodology, the same has been established as a possible methodological path of application for research in performing arts, especially in relation to artistic research in the academic field, it uses the procedures of semi-structured interviews, employed to four respondents, Two of them are members of the current cast of the CIA and two are former members of the group, in order to investigate how the artistic and art/educational processes in Dance in non-formal education can contribute to the construction of contextualized learning in the Semi-Arid Territories and how the Afroindigenous performances have contributed to this process. To do so, the principles and procedures proposed by Discourse Analysis were applied.

**KEYWORDS:** Dance; Art/Education; Formation of Artists and Art/Educators; Afroindigenous Performance; Cia Balançarte.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Este autor em cena no espetáculo <i>Batuques</i> da Cia Balançarte.....	14
Figura 2 – Lançamento do projeto 1º Circuito de Dança na Periferia.....	16
Figura 3 – Folder do espetáculo Frever aprovado no Programa MaisCultura.....	78
Figura 4 – Espetáculo <i>Eu Vim da Ilha</i> .....	80
Figura 5 - Grupo H2Om Crew.....	80
Figura 6 – Espetáculo <i>Casa Azul</i> .....	80
Figura 7 – Espetáculo <i>Batuques</i> .....	80
Figura 8 – Oficina de Dança Popular.....	82
Figura 9 – Oficina de Dança Contemporânea.....	83
Figura 10 – Mostra Pedagógica escola Nicolau Boscardin.....	84
Figura 11 – Ensaio para Mostra Pedagógica – Dança Experimental.....	85
Figura 12 – Intérprete em cena no espetáculo <i>Chão</i> .....	87
Figura 13 – Músico em cena no espetáculo <i>Chão</i> .....	88
Figura 14 – Público de alunos e alunas de escolas públicas.....	89
Figura 15 – Cena do espetáculo <i>Batuques</i> .....	93
Figura 16 – Exposição <i>Veredas Ilha do Massangano</i> .....	96
Figura 17 – Mesa “Ancestralidade, som e gesto”.....	98
Figura 18 – Alunos/as da Creche na Ilha do Massangano.....	100

## LISTA DE SIGLAS

AECSAB	Arte/Educação Contextualizada para a Convivência com o Semiárido Brasileiro
ARTEDAP	Associação de Artistas e Técnicos de Teatro e Dança de Petrolina
CEU	Centro de Arte e Esporte Unificado
CIA	Companhia
EAD	Educação à Distância
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
ECSAB	Educação Contextualizada para Convivência com o Semiárido
FIRJAN	Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro
FPCP	Fórum Popular de Cultura de Petrolina
FUNCULTURA	Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IF Sertão-PE	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano
LDB	Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexual
NED	Núcleo de Estudos em Dança
ONG	Organização Não Governamental
PAC	Programa de Aceleração do Crescimento
PETSA	Produção da Existência nos Territórios Semiáridos
PIB	Produto Interno Bruto
PPGESA	Programa de Pós-Graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos
PROSUB	Educação Profissional Subsequente ao Ensino Médio
PT	Partidos dos Trabalhadores
SECULT-PE	Secretaria de Cultura de Pernambuco

SESC	Serviço Social do Comércio
SIC	Sistema de Incentivo à Cultura
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UNEB	Universidade do Estado da Bahia
UNIVASF	Universidade Federal do Vale do São Francisco

## SUMÁRIO

<b>1 PRIMEIROS PASSOS DE UMA TRAMA DANÇADA.....</b>	<b>13</b>
<b>2 MOVIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA.....</b>	<b>25</b>
2.1 A PESQUISA QUALITATIVA E A ESCRITA DE SI.....	25
2.2 AUTOETNOGRAFIA: O “EU”, OS “OUTROS” E O CONTEXTO.....	28
2.3 A PRODUÇÃO DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	30
<b>3 DANÇAS QUE BROTAM ARTE/EDUCAÇÃO FLORESCENDO NO VALE.....</b>	<b>37</b>
3.1 TERRITÓRIOS FERTÉIS PARA UMA PRODUÇÃO LATENTE.....	37
3.1.1 O chão que piso para apoiar os gestos da minha dança.....	37
3.1.2 Periferias: Sujeitos, Espaços e Danças.....	41
3.1.3 Contribuições da Cultura Afroindígena na produção em Dança.....	51
3.2 CAMINHOS PARA FORMAÇÃO DE ARTISTAS E ARTE/EDUCADORES/AS....	56
3.2.1 Arte/Educação Contextualizada em Dança.....	56
3.2.2 Entre o/a Artista e o Arte/Educador e a Arte/Educadora.....	62
3.2.3 Oficinas artísticas e o modelo prático de Arte/Educação.....	68
3.2.4 Por trás da cena: o exercício das funções técnicas.....	71
<b>4 POLÍTICAS PÚBLICAS E A CIA BALANÇARTE.....</b>	<b>77</b>
4.1 PROJETOS ARTÍSTICO/EDUCATIVOS DA CIA BALANÇARTE.....	77
4.1.1 1º Circuito de Dança na Periferia.....	79
4.1.2 Chão: a escola em uma volta as raízes.....	87
4.1.3 Batuques nos Terreiros.....	92
4.2 A EMERGÊNCIA DA CULTURA E A LEI ALDIR BLANC.....	100
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>105</b>
<b>APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO.....</b>	<b>109</b>

## 1 PRIMEIROS PASSOS DE UMA TRAMA DANÇADA

A Dança e a Arte/Educação se entrelaçam ao meu Corpo e à trajetória que ainda muito cedo inicio no campo das artes dentro da Cia Balançarte que me propus fundar, dirigir e atuar. Assim, o trabalho na Companhia vem sendo o lugar de atuação na dança que tem me propiciado a criação artística, o desenvolvimento de processos arte/educativos, a produção acadêmica, a profissionalização e a geração de renda há 15 anos.

A partir das vivências dentro desse coletivo de Dança que fiz e venho fazendo escolhas para o desenvolvimento de pesquisas no campo artístico profissional e acadêmico. Sendo assim, no que concerne a formação acadêmica influenciou na opção pela graduação em Educação Física na Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF, na qual ingressei pelo interesse nas práticas corporais e, em seguida a Pós - Graduação em Dança Educacional e Artes Cênicas na Faculdade São Fidélis. A partir dessa formação os campos da Dança e da Educação vêm se afinando e me levaram a propor essa pesquisa de mestrado. Tal interesse também me levou a cursar durante quatro semestres (2016-2018) uma Licenciatura em Dança EAD na Universidade Federal da Bahia – UFBA, a primeira graduação em Dança com caráter semipresencial no Brasil.

Junto com o despertar do artista/dançarino surge também o interesse com a Arte/Educação devido às necessidades de conduzir os exercícios durante as aulas e repassar as coreografias elaboradas para os demais integrantes da Balançarte, essas práticas passam a ser uma vivência também ao ministrar aulas e oficinas de dança para alunos e alunas como forma de manutenção financeira. O trabalho como Arte/Educador surge ainda sem a real dimensão da importância que tem a atuação desse profissional e a extensão do seu campo de desenvolvimento, tal consciência vem se ampliando a partir das discussões sobre essa atuação tanto individual quanto coletivamente na Cia Balançarte com os projetos executados pelo grupo na cidade de Petrolina, no semiárido brasileiro.

Somado a isso tenho o legado marcado no meu corpo através das experiências nesta CIA, no desenvolvimento dos processos criativos ou nas aulas e nos tantos encontros que me foram e tem sido possíveis com pessoas com distintos saberes

sobre a Arte, sobre a vida e sobre a ciência, sejam os mestres da Cultura Popular dos Reisados, Sambas, Terreiros ou mesmo os/as artistas locais que através de intercâmbios e bate-papos dividem seus conhecimentos e ainda, nas formações diversas com artistas renomados do nosso país e os professores/as dentro do campo acadêmico. Cada um/uma desses/dessas agrega e legitima os acúmulos que venho perpetrando nesse trajeto de vida e de Arte.

Figura 1 – Este autor em cena no espetáculo *Batuques* da Cia Balançarte



Fonte: Arquivo Cia Balançarte, 2019.

Tais vivências e acúmulos vêm se estabelecendo principalmente na cidade de Petrolina que se encontra na região do submédio rio São Francisco, tendo reconhecimento em todo o estado de Pernambuco pelo seu grande desenvolvimento na área da fruticultura irrigada, com crescente relevância internacional nesse setor da economia, os polos médico e universitário também tem contribuído para o crescimento da cidade que vem se desenvolvendo em alta velocidade, sendo, de acordo com dados da Prefeitura Municipal, a cidade que mais cresce no interior do estado (PREFEITURA, 2014). Faz divisa com o estado da Bahia, estando ligada a vizinha cidade de Juazeiro pela ponte Presidente Dutra.

A cidade vem, ao longo dos anos, se apresentando também como um lugar potente para o desenvolvimento de manifestações artísticas. No caso específico da Dança tal efervescência se faz perceptível ao observar o surgimento de um número expressivo de novas escolas, grupos e coletivos dedicados a essa expressão artística, evidenciadas em suas inúmeras possibilidades rítmicas e estéticas, e ainda, na constatação da existência de festivais e mostras dedicados às produções desses espetáculos de dança.

Uma cronologia da dança em Petrolina é apresentada por Jailson Lima, pesquisador e produtor cultural. Em sua dissertação de mestrado, apresenta os grupos que estiveram em funcionamento desde a década de 1970 até os dias atuais, com evidente crescimento a partir dos anos 2000 (SILVA, 2019, p. 73). Este pesquisador é também gestor de Cultura no Serviço Social do Comércio – SESC onde tem elaborado estratégias de fomento as Artes no Vale do São Francisco influenciando diretamente o crescente desenvolvimento das produções culturais locais nas áreas do teatro, dança, música, artes visuais, literatura, artesanato e afins, através da realização de festivais como o *Janeiro Tem Mais Artes* e o *Aldeia do Velho Chico*, com projetos específicos para cada linguagem como o *Aldeia Vale Dançar* festival dedicado exclusivamente à Dança, e ainda no estímulo a iniciativas de produções de Mostras/Festivais de grupos locais.

Os grupos, companhias e coletivos da cidade vêm realizando ações que tem propiciado o diálogo entre esses artistas, a difusão dos seus trabalhos, oficinas de aperfeiçoamento e de iniciação à Dança, intercâmbio com artistas nacionais, dentre outras produções consolidadas em Mostras e Festivais de Dança que vem buscando continuidade como: a *Mostra 14 de Dança*, em sua 9ª edição em 2020 realizada pela Qualquer Um dos 2 Cia de Dança; *Tricotando entre Grupos*, do Coletivo Trippé, sendo realizado desde 2012 com 9 edições concretizadas; a *Mostra Compartilhada*, do Coletivo Incomum de Dança com 2 edições (2017/2018); o *1º Circuito de Dança na Periferia* ( vide Fig.2) da Cia Balançarte que teve sua segunda edição aprovada em edital público sendo denominada de *Circuito de Dança nas Áreas Irrigadas*, sua execução que deveria ter sido realizada em 2020 foi suspensa devido a epidemia de COVID-19 que vem assolando o mundo, este primeiro projeto da Balançarte será alvo de discussão no decorrer desta pesquisa.

Outro fator importante a ser observado no campo de desenvolvimento das Artes no Semiárido Brasileiro, aqui mais abrangente que o território já citado do Vale do São Francisco, é a abertura de Cursos de formação em Artes que tem crescido nos últimos anos, seja pela observação das Instituições de Ensino dessa demanda crescente, seja pela reivindicação desses lugares de formação pelos próprios artistas, que vêm se mobilizando a ingressar nesses cursos e investir na formação acadêmica e profissional em Artes. Os cursos implantados a nível superior: Licenciatura em Música do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sertão Pernambucano – IF Sertão-PE em Petrolina; Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF Campus Juazeiro-BA; Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado da Bahia UNEB/Campus VII Senhor do Bonfim; Licenciatura em Dança e Licenciatura em Teatro na modalidade EAD da Universidade Federal da Bahia – UFBA com Polos em Juazeiro-BA; e a nível médio: o curso Técnico em Teatro e Música do PROSUB (Educação Profissional Subsequente ao Ensino Médio) no Colégio Modelo Eduardo Magalhães em Juazeiro-BA.

Figura 2 – Lançamento do projeto 1º Circuito de Dança na Periferia



Fonte: Arquivo Cia Balançarte, 2018.

A consolidação e conseqüente adesão aos cursos se apresentam como estratégias de ensino/aprendizagem formal, no caso das Instituições e não-formal na iniciativa dos Grupos, Coletivos e Companhias que ao se concretizarem constituem mais um mecanismo de acesso a bens culturais, possibilitam a formação em Artes e a formação de plateia para as Artes, no que concerne à formação superior espera-se que o campo de atuação se abra para inclusão dessa gama de profissionais recém-formados. Apesar do ascendente crescimento da Dança na cidade, muito devido às iniciativas dos próprios artistas, ainda é pouco fomentada pelos governos municipais, assim como as demais linguagens artísticas que se perpetuam através do investimento financeiro desses trabalhadores/as da cultura e da concorrência em editais públicos nem sempre com sucesso.

Vale ressaltar o potencial econômico da cultura, segundo dados de 2016 da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), a cadeia produtiva da cultura foi responsável por 2,64% do Produto Interno Bruto (PIB) brasileiro<sup>1</sup>, com um crescimento acumulado de quase 70% nos últimos 10 anos e segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2018, cerca de 5 milhões de pessoas trabalham no setor cultural brasileiro<sup>2</sup> e representam 5,7% dos ocupados do país.

Este estudo surge do desejo de narrar o percurso formativo de uma Companhia de Dança do interior do Estado de Pernambuco a Cia Balançarte, com o objetivo de analisar, por meio dos procedimentos e dispositivos operacionalizados pela *Análise de Discurso*, as experiências da companhia com a Arte/Educação e as performances culturais Afroindígenas no Vale do São Francisco em meio ao Semiárido Brasileiro, junto às comunidades tradicionais e as populações periféricas da cidade de Petrolina, buscando entender as particularidades dos fazeres da Dança nesses contextos. O objeto de estudo desta pesquisa é então, os processos de formação arte/educativa da Cia Balançarte no diálogo com as performances culturais Afroindígenas.

---

<sup>1</sup> Dados disponíveis em <<https://exame.abril.com.br/economia/qual-e-a-importancia-da-cultura-para-a-economia-brasileira/>> acesso em 06/05/2020.

<sup>2</sup> Dados disponíveis em <<https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agenciadenoticias/releases/26235-siic-2007-2018-setor-cultural-ocupa-5-2-milhoes-de-pessoas-em-2018-tendovimentado-r-226bilhoes-no-ano-anterior>> acesso em 06/05/2020.

A Cia Balançarte é formada por um coletivo de artistas que ao longo de 15 anos de (r)existência vem desenvolvendo pesquisas e criações na área da Dança. Em sua trajetória, tem buscado inspiração nas diversas performances culturais brasileiras, ressignificando movimentos e histórias, sendo contadas e recontadas nos corpos dos seus bailarinos. Além dos trabalhos de criação de espetáculos, ministra oficinas de dança com alunos e alunas na cidade de Petrolina e região. A CIA vem ganhando destaque na cena cultural da cidade e no estado através da participação em festivais e mostras de dança e aprovação em editais públicos.

Deste modo, essa pesquisa além de se localizar no campo da Arte/Educação articulada à perspectiva de Contextualização, que propõe a feitura de processos arte/educativos a partir da revisitação permanente dos contextos onde se realiza o ato cênico/educativo, se preocupa com as performances culturais Afroindígenas e suas influências na construção estética e educativa da Cia Balançarte de Dança. Assim, o trabalho é orientado pela seguinte questão: Como as performances afroindígenas tem contribuído em processos artísticos e arte/educativos em Dança a partir da Cia Balançarte?

Partindo do pressuposto de que os espaços formativos da Balançarte são constituídos por procedimentos de Arte/Educação desde o seu surgimento, permeando as vivências durante as aulas na construção dos processos criativos e/ou nas oficinas ministradas pelo grupo, assim como nas trocas realizadas com o público em diálogos diretos sobre os espetáculos. As pesquisas dos/as autores/as Ana Mae Barbosa (1989/2016), João Francisco Duarte Jr. (2012), Isabel Marques (2011), Flávia Vasconcelos (2019), entre outros, tem mobilizado para o avanço no entendimento de que ao interligarmos os termos Arte e Educação, outros significados e sentidos tornam-se possíveis ao ensino/aprendizagem.

A Arte se constitui em um campo específico do conhecimento humano, que até chegar a tal entendimento é atravessado por outras concepções de Arte na Educação que ainda nos são vigentes como a *arte como técnica*, a *arte como expressão*, a *arte como atividade*, e ainda se atribui as concepções de *arte como dom*, *talento inato* e *vocação* como nos apresenta a autora Maria Betânia e Silva no artigo *Concepções de Arte na Educação* (2009); finalmente a “*arte como conhecimento* se situa por volta dos anos 90 aos dias atuais” (p. 142).

Barbosa nos diz que “se a arte não é tratada enquanto conhecimento, mas como ‘um grito da alma’, não estamos fazendo nem educação cognitiva nem emocional” (apud MARQUES, 2011, p. 38), elas nos propõem a refletir sobre as concepções de Arte no Brasil para uma melhor elaboração sobre os modos que se operam os fazeres artísticos/educativos específicos, neste caso a Dança, ainda mais representativa quando pautada junto à discussão de Educação Contextualizada.

Aproximar as investigações de dança das recentes discussões em torno dos Territórios Semiáridos contribui para ampliação de novos olhares sobre esse contexto diverso de paisagens físicas e culturais, que se constitui como lugar de produção de dizibilidades e visibilidades.

Deste modo, pensar/fazer uma educação que se realize de forma contextualizada é contribuir com a desconstrução de estereótipos constituídos por imagens preconcebidas e generalizadas acerca dos nossos territórios semiáridos; é também colaborar com a elaboração de modos de fazer pedagógicos que podem ajudar outros/as arte/educadores/as, bailarinos/as e intérprete-criadores/as que também pretendam um fazer contextualizado, haja vista que o contexto se faz extremamente necessário ao entendimento da ação dos sujeitos produtores dessas manifestações.

As performances culturais Afroindígenas – sem hífen, como sugere Goldman, que surgem dos agenciamentos [trocas diversas, inclusive culturais] entre afrodescendentes e ameríndios em nosso país, é percebida pelo autor enquanto uma “relação Afroindígena” (2015, p. 642) e vêm, ao longo do percurso formativo da Balançarte, permeando as investigações, entendendo que é pertinente estimular através do fazer artístico os debates sobre os povos negros e originários, refletindo sobre a recorrência de violências e os apagamentos sofridos por essas populações, além das suas contribuições culturais, políticas e epistêmicas a sociedade brasileira, estando fortemente presentes nos elementos estéticos que compõem a cena tais como o gestual, as sonoridades, os cenários, figurinos e adereços. Tais elementos são reminiscentes de visitas feitas a campo em aldeamentos indígenas e comunidades compostas em grande parte por populações negras detentoras de conhecimentos que produzem uma cultura rica e abrangente situados entre Pernambuco e Bahia.

Para dar conta da análise da categoria *performance*, buscarei suporte teórico nos estudos que referenciam o conceito em seus conteúdos, considerando aqui a noção em destaque já no prefácio dos *estudos das performances brasileiras* de Zeca Ligiéro, como sendo:

...o ato de realizar ou executar uma tarefa, principalmente diante de um ou mais observadores e, mais ainda, é o modo pelo qual algo funciona e alguém atua e desempenha a função para a qual se destina ou a que se propõe. (LIGIÉRO, 2011. p. 11)

### E Performance Cultural entendida a partir da definição,

Na performance, a cultura mais do que pelas marcas e formas, se efetiva pela combinação dos seus elementos no tempo e no espaço, pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa. Nele se inscreve a literatura que é desenvolvida a cada apresentação e reflete o conhecimento que se tem da tradição e a contribuição com estilo próprio do performer às novas gerações, muitas vezes em um novo arranjo dos modelos arcaicos apreendidos com os antigos mestres (COELHO, 2008, p. 1).

Sendo assim, realizar uma performance seja nos negócios, nos esportes ou no sexo é, como sugere Schechner, “fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, ‘realizar performance’ é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto” (SCHECHNER, 2006, p. 28). Nesse sentido, o termo performance tem sido cada vez mais utilizado para definir as produções culturais afroindígenas brasileiras e seus praticantes. Segundo Ligiéro, performance é “sinônimo de apresentação e representação, de folguedo e brinquedo” e que envolvem a tríade cantar-dançar-batucar, apresentada pelo filósofo Conguês Busenki Fukiau, como sendo uma das principais características da performance na África Subsaariana e comumente observadas nos ritos e festividades das comunidades afro-brasileiras (LIGIERO, 2011, p. 69-70).

Essas performances culturais, que por insistência e envolvimento dos sujeitos que a praticam, fazem parte não só do festivo e do religioso, mas também do cotidiano do povo brasileiro, compondo o grande leque de danças/representações que podem ser apreciadas em todo país, principalmente em suas vertentes afroindígenas, partilham de características comuns, tais como o desenvolvimento da dança em forma de roda ou cortejo, a presença das palmas, as letras das canções simples e de domínio público, são apenas algumas dessas similaridades; além de características

peculiares que tornam cada dança única, sejam individuais ou coletivas (MANHÃES, 2014).

O interesse com as questões indígenas se mostra necessário ante o processo de negligência histórica de reconhecimento desses povos, principalmente os que ocupam o Nordeste e o Semiárido, caracterizado por perdas culturais inestimáveis, recorrência de violência e pela tomada de territórios. Numa perspectiva culturalista, é preciso novas abordagens que pensem os indígenas “misturados” nesta região compondo processos históricos de desterritorialização e reterritorialização desses povos diante das violências do agronegócio e do próprio estado brasileiro, nesse sentido vejo a dança, também, como canal possível a essa comunicação, estabelecendo diálogos com as questões que permeiam a vida e o imaginário desses povos originários sob a perspectiva dos processos artísticos e elaborações da Cia Balançarte de Dança.

Dito isto, apresento os procedimentos metodológicos empregados neste estudo, dos quais a Autoetnografia que “tem origem nas ciências sociais e é entendida como método de pesquisa que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados” (SANTOS, 2018, p. 85) é condutora. A escolha, dentre outros fatores, se deve primordialmente, desta considerar as relações de construção que o pesquisador desenvolve como agente participante no processo investigativo.

A pesquisa é realizada por meio de um método que consiste em um esforço de reflexão, descrição e análise do vivido junto a Cia Balançarte de Dança, além de realizar entrevistas semiestruturadas a membros e ex-membros sobre as possíveis aprendizagens que possam ter se constituído no contato destes com o público e com os processos criativos da Companhia.

A investigação toma como base os processos criativos de montagem dos espetáculos *Chão* (2014) e *Batuques* (2016) da Cia Balançarte de Dança e a manutenção desses trabalhos com a participação em Mostras e Festivais de Dança em Petrolina e em outras cidades do Nordeste. A busca investigativa perpassa ainda a inserção desses trabalhos em projetos elaborados pela companhia e aprovados em editais de fomento à Cultura a nível estadual através do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – FUNCULTURA. Esses projetos dinamizam a atuação dos componentes que são acionados nas funções: de artistas e *intérpretes-criadores/as*

termo que vem sendo utilizado em referência ao profissional que fundamenta seu processo de pesquisa em seu próprio corpo em busca de uma espécie de resolução investigativa (NUNES, 2013, p. 84); arte-educadores/as ministrantes de oficinas e cursos; mediadores/as em bate-papos e na mediação cultural de exposições, estas representam algumas das ações que podem ser elencadas, além da execução de funções técnicas como produção, assistência, sonoplastia e iluminação, dentre outras.

Tais vivências foram interpoladas nas entrevistas semiestruturadas que auxiliaram na compreensão desses processos formativos, enfatizando a atuação enquanto Artistas e Arte/Educadores/as ao longo das suas trajetórias dentro da Companhia.

Faz-se importante situar aqui as periferias da cidade de Petrolina como campo de atuação desses artistas e arte/educadores/as e lugar de realização dos projetos da Balançarte, sendo ainda local de moradia de grande parcela dos que integram ou integraram a Cia e que sediaram o grupo desde a sua fundação. Segundo dados do IBGE, em 2019 a população de Petrolina foi estimada em 349 145 habitantes<sup>3</sup>, o que faz da cidade a quarta mais populosa do interior nordestino, onde as camadas populacionais mais empobrecidas e carentes se encontram em suas periferias. Desenvolver atividades que contribuam concretamente com o enfrentamento às diversas violências e preconceitos que emergem das grandes aglomerações humanas e centros urbanos devem ser estimulados.

O movimento de dança da cidade ainda habita o centro, devido à grande concentração de ações artístico/culturais serem desenvolvidas em espaços instaurados para esse fim no centro da cidade ou por conta da falta de estímulo municipal às práticas artísticas em equipamentos culturais das periferias, isso de forma alguma quer dizer que as periferias não dançam, mas que não contamos com movimentos artísticos e/ou arte/educativos que deem conta de mobilizar os corpos periféricos a dançar. Por meio da dança é possível promover processos educativo/criativos como os desenvolvidos pela Balançarte ao ministrar oficinas de danças pautadas no diálogo com o contexto de onde dizem os corpos. Sendo assim, entende-se que tais periferias são lugares que podem reverberar performances em dança próprias do seu contexto e ao serem pautadas no campo de atuação dos

---

<sup>3</sup> Dados disponíveis em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pe/petrolina/panorama>>. Acesso em 06/05/2020.

projetos propostos pela Balançarte devem ser compreendidas como espaços representativos de uma educação não-formal.

A pesquisa ainda narra a experiência da Cia Balançarte com as Políticas Públicas de Cultura do país, com ênfase no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura – FUNCULTURA, observando como essas políticas podem colaborar na difusão de fazeres e aprendizagens no campo das Artes e da Educação e, ainda, na propagação de conhecimentos acerca das performances Afroindígenas através de subsídio financeiro para a manutenção de produções de grupos artísticos, no caso específico, do segmento de Dança em Pernambuco.

Os capítulos estão estruturados em cinco partes das quais procuro realizar uma complementação de ideias em sua sequência, buscando o melhor entendimento possível das questões apresentadas. Na primeira parte, introdutória, apresento o objeto da pesquisa, uma justificativa, o problema da pesquisa e outras questões orientadoras do estudo como os Primeiros Passos de uma Trama que se propõe dançada.

O segundo capítulo discorre sobre os Movimentos Metodológicos que orientam a presente pesquisa, que devido ao caráter de subjetividade trata-se de uma pesquisa de abordagem Qualitativa que pretende descrever os processos de aprendizagem que constituíram/constituem os fazeres artístico/educativos dos/as membros/as e ex-membros/as da Cia Balançarte de Dança e suas novas reflexões. Os procedimentos Autoetnográficos serão cabíveis, já que o método da Autoetnografia tem se firmado como um caminho metodológico possível de aplicação para a pesquisa em Artes com caráter performativo, sobretudo, em relação à pesquisa artística no âmbito acadêmico, que mantêm os pressupostos descritivos e analíticos preconizados pelo método etnográfico. Por fim, utiliza-se a entrevista semiestruturada enquanto produção do *corpus* da pesquisa e empregados os procedimentos da *Análise de Discurso* às respostas.

O terceiro capítulo apresenta uma das categorias primordiais da pesquisa, ou seja, a Dança, como um Brotar/Florescer dessa linguagem artística no contexto do Semiárido Brasileiro entre Petrolina e Juazeiro, que vem se consolidando enquanto um Território Fértil para uma Produção em expansão. E assim, opto por problematizar o tema junto à discussão de Educação Contextualizada nos Territórios Semiáridos,

referenciando autores/as e conceitos que fundamentam a discussão, além de apresentar com mais detalhes o segmento e o protagonismo da produção de dança neste território.

E ainda, é onde se apresentam os caminhos percorridos pela Balançarte na formação de Artistas e Arte/Educadores/as no Vale do São Francisco, apontam as contribuições das Performances Afroindígenas no trabalho da Companhia, evidenciadas na construção dos processos criativos dos espetáculos *Chão* (2014) e *Batuques* (2016), explícitas no manancial de gestos e no legado dos povos originários e afro-brasileiros que compuseram a história e permanecem resistentes nos territórios semiáridos.

O quarto e último capítulo Políticas Públicas e a Cia Balançarte, discorre sobre o fomento às Artes nas esferas Federal, Estadual e Municipal do Brasil com foco no Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura - FUNCULTURA através de editais e chamadas públicas e as experiências com a aprovação de projetos Arte/Educativos do grupo como o 1º Circuito de Dança na Periferia, *Chão: a escola em uma volta as Raízes e Batuques nos Terreiros* selecionados em alguns desses editais e suas projeções.

Por último trago à tona a Emergência Cultural instaurada no contexto de pandemia de covid-19 que vem assolando o mundo desde 2020, culminando na Lei Aldir Blanc nº 14.017/2020 surgindo da mobilização nacional de agentes e gestores culturais que garantiu um suspiro aos/as trabalhadores/as da Arte e da Cultura que tiveram que parar suas atividades ante essa crise sanitária.

## 2 MOVIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

### 2.1 A PESQUISA QUALITATIVA E A ESCRITA DE SI

Como escrever sobre método sem um entendimento prévio do que é pesquisa? Silva e Menezes (2005) apresentam uma proposição no sentido de resposta a essa questão a partir do que se verifica comum entre as definições de Minayo, Demo e Gil em suas elaborações sobre o tema e concluem que,

Pesquisa é um conjunto de ações, propostas para encontrar a solução para um problema, que têm por base procedimentos racionais e sistemáticos. A pesquisa é realizada quando se tem um problema e não se têm informações para solucioná-lo (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20).

As autoras atentam ainda para uma reflexão sobre a compreensão das pesquisas que podem ser classificáveis a partir de pontos de vista estruturantes, estabelecidas nos diferentes campos da produção de conhecimento sobre a realidade e a percepção de mundo. Deste modo, observa-se a existência de critérios que validam o conhecimento dito científico, critérios esses que também se modificam pela insurgência de questões de natureza diversa nas ciências. Com isso verifica-se o surgimento de novos métodos e formas de pesquisa que se baseiam, ou não, nos métodos e procedimentos pré-existentes.

Neste sentido, um “despertar epistemológico” apontado por Daniela Beccaccia Versiani (2008), em projetos teóricos nas ciências humanas, a partir da segunda metade do século XX, vem provocando um deslocamento, ao qual vejo como relevante e propositivo, dos modos tradicionais da produção de conhecimento que estruturou os discursos das ciências humanas e sociais, principalmente nos campos da antropologia e da história, com “bases predominantemente no modo narrativo”, para “processos discursivos da construção de conhecimento e percepção de realidades baseados em princípios dialógicos”, ao qual a autora denominou como “alternativa dramática” em referência ao modo dramático teatral (p. 01).

A autora ainda defende que tal modo discursivo alternativo de construção do conhecimento constitui uma noção sobre cultura, indivíduo e sociedade por meio de

“intensa negociação de saberes e visões de mundo” manifestas pela “co-presença de inúmeras subjetividades e autorias, de suas respectivas vozes em diálogo” (VERSIANI, 2008, p, 01).

Essa perspectiva, que surge no campo da antropologia, vem se estendendo com desdobramentos e implicações em outras áreas e disciplinas de produção de conhecimento, das quais a Arte se inclui, traz a luz à crítica ao chamado “realismo etnográfico”, que gira em torno das “intrincadas relações entre o processo de construção de textos etnográficos e a produção de conhecimentos sobre ‘os outros’” (idem, p. 04). A discussão aponta para a “importância da subjetividade do antropólogo [ou do artista/pesquisador/educador] como uma das questões centrais à construção do próprio conhecimento antropológico [ou arte/educativo]” (ibidem), e acrescento ainda, com a preocupação do contexto cultural no qual o pesquisador está inserido.

Esta pesquisa pretende gerar conhecimentos de ordem artística e educativa através de um modo de escrita que não oblitere a experiência pessoal deste pesquisador, sendo coerente com seu objeto, deste modo, considerando os processos artísticos/educativos presentes na constituição da Cia Balançarte de Dança e que vem sendo atualizados em sua manutenção na formação dos seus artistas e arte/educadores/as, assim como nos seus espetáculos e projetos voltados para as periferias principalmente da cidade de Petrolina.

O trabalho busca ainda, um modo dialógico/dramático de produção discursiva de conhecimento através da percepção sobre fazeres específicos em dança no qual, a relação interpessoal entre pesquisador/auto/etnógrafo e pesquisado/etnografado ocorra, apontando para uma mudança nas estratégias de produção etnográfica como nos sugere Clifford apud Versiani no qual,

Torna-se necessário conceber a etnografia não como a experiência e a interpretação de uma ‘outra’ realidade circunscrita, mas sim como uma negociação construtiva envolvendo pelo menos dois, e muitas vezes mais, sujeitos conscientes e politicamente significativos (...). Um modelo discursivo de prática etnográfica traz para o centro da cena a intersubjetividade de toda fala, juntamente com seu contexto performativo imediato (CLIFFORD, 1998, p. 43 apud VERSIANI, 2008, p. 05) (grifos da autora).

De tal modo que esta elaboração seja coletiva, assim como é a elaboração dos processos criativos e projetos da Balançarte, que não pretendem a representação de um “outro”, mas que se estabeleçam na negociação de “uma visão compartilhada da

realidade” (idem, p. 45, *ibidem*), e assim, ao invés de falar sobre ou pelo outro, passa-se a falar com o outro, relacionando os processos vivenciados por esse grupo de pessoas que fazem ou fizeram parte da CIA, com o desenvolvimento das práticas Educativas Contextualizadas aos Territórios Semiáridos.

Como já evidenciado, esta pesquisa tem teor e abordagem Qualitativa devido ao seu caráter de subjetividade na relação com os sujeitos envolvidos, que pouco se evidenciaria em números, podendo não ser traduzida por estes, sendo a interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados essenciais nesse tipo de pesquisa que considera o pesquisador e pesquisados como elemento-chave, tomando como foco principal o processo da pesquisa e seu significado.

Em estudos dessa natureza, os procedimentos qualitativos nos ajudam a percorrer as subjetividades dos sujeitos investigados, não nos limitando aos dados estatísticos, o que pode ser extremamente importante no desvelamento das realidades erigidas no vivido particular daquele que dá o testemunho acerca das questões que nos pomos a investigar. Por isso, o uso de entrevistas é aqui entendido como necessário, haja vista que nesse campo do fazer acadêmico/científico o dito tem valor heurístico, pois pode promover aprendizagens naquele que fala e naquele que escuta, ambos participantes do ato investigativo. Em se tratando dos estudos qualitativos em educação, podemos também entendê-lo como a chave mestra dos desvelamentos das aprendizagens construídas na diversidade de lugares e de interações.

Alternativas críticas têm sido apresentadas contrapondo o “monologismo epistemológico” das etnografias tidas como tradicionais, oferecendo proposições de perspectivas dialógicas e/ou polifônicas que ressaltam a relação interativa entre etnógrafo e etnografados, abalando dessa forma a autoridade do etnógrafo tradicional (CLIFFORD, apud VERSIANI, 2008, p. 04). Porém, isso não implica que o modo discursivo dramático não seja também mediado, mas que estabelece “um grau relativamente maior de **interlocução explícita** entre as diferentes subjetividades que discutem o tema e um grau relativamente menor de **tradução** desses saberes por parte de uma subjetividade supostamente autorizada para fazê-lo” (VERSIANI, 2008, p. 09). Sendo assim o que as distingue nesse sentido é “uma diferença de **graus de**

**mediação** entre o modo narrativo e o modo dramático”, e não “uma suposta ausência total de mediação no modo dramático” (idem).

Optar pela alternativa discursiva dialógico-dramática na elaboração dessa investigação não se evidencia numa prática inovadora de publicação, assim como as antologias, a reunião de depoimentos e testemunhos não o é, o que pode fazer a diferença é a tentativa de um olhar renovado com que tenho me debruçado sobre a mesma, na busca por diferentes conceitos e novas estratégias de leitura capazes de dar continuidade a esse processo intersubjetivo, que tem indicado novos lugares para além dos tradicionais preceitos cujas bases se fundam na ida a campo, na observação participante e nas inúmeras anotações no diário de campo.

Essas descobertas são desafiadoras, principalmente por ser uma pesquisa que também se estabelece no campo da cultura, e enquanto pesquisador contemporâneo da cultura é preciso discernir sobre o papel social que tem essa atuação em dar “voz” e “visibilidade” a sujeitos com diferentes e singulares trajetórias socioculturais em suas questões específicas, neste caso a sua relação com o campo da Dança e da Arte/Educação na atuação com os fazeres da Cia Balançarte, portanto, dentro de um coletivo artístico onde a constatação de uma realidade cotidiana revela as percepções e desvela as contradições que compõem esse processo intersubjetivo de construção de saber ao qual suscito que seja engenhoso e criativo assim como é a atuação deste grupo.

## 2.2 AUTOETNOGRAFIA: O “EU”, OS “OUTROS” E O CONTEXTO

*O dizer não é propriamente particular.  
As palavras não são só nossas. Elas  
significam pela história e pela língua.  
O que é dito em outro lugar  
também significa nas “nossas” palavras*

Eni P. Orlandi

O uso da 1ª pessoa na descrição e a preocupação com o contexto cultural no qual o pesquisador se insere caracterizam elementos propostos pela Metodologia Autoetnográfica que subsidia esse estudo, a mesma tem se firmado como um caminho metodológico possível de aplicação para a pesquisa em artes performativas,

sobretudo, em relação à pesquisa artística no âmbito acadêmico, que mantêm os pressupostos descritivos e analíticos preconizados pelo método etnográfico, contudo, o pesquisador passa a compreender-se também como parte do seu foco de estudo.

Segundo autores e autoras que têm pesquisado o método como Cano e Opazo citados por Santos e Biancalana (2017), a Autoetnografia busca "valorizar a experiência do pesquisador através da descrição e análise sistemática para a maior compreensão dos aspectos do contexto ao qual pertence ou em que participa" (p. 86).

Esses autores e autoras apresentam possibilidades de classificação da Autoetnografia onde se pode compreendê-la enquanto formadora, informadora, descritiva, analítica e crítica.

As classificações Autoetnográficas a serem compreendidas incluem seu caráter informador no sentido de que o *corpus* a ser elaborado por essa pesquisa articula os conhecimentos de fontes científicas, tais quais as encontradas nos livros e revistas acadêmicas, com as narrativas orais, ambas utilizadas como fonte de informação equânimes quanto a sua relevância, lembrando que tais informações serão analisadas e processadas conjuntamente. Será também heurística pela aproximação do problema e articulação das narrativas, pois irá refletir as diferentes etapas do processo de pesquisa, interessando-se muito mais por ele do que pelos resultados. Inclui o caráter descritivo, porém com o aprofundamento necessário para a melhor compreensão do campo investigativo, assumindo em todo o processo um viés crítico/analítico voltado para a reflexão acerca da pesquisa e criando conhecimento a partir da fricção das categorias Dança, Performance e Arte/Educação Contextualizada.

Por valorizar a experiência do pesquisador, por vezes é confundida com o Método Autobiográfico, já que tal característica é comum a ambas as metodologias, porém é preciso fazer diferenciação entre os mesmos, pois enquanto a Autobiografia se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que escreve, a Autoetnografia insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal, ou a maneira que o sujeito está inserido no campo de pesquisa, à cultura estudada para melhor compreendê-la.

Essa perspectiva rompe com o paradigma que distancia o pesquisador do seu objeto de estudo, percebendo-o como sujeito subjetivamente e politicamente implicado com os demais sujeitos e relações sociais por ele estudados. O princípio de

neutralidade é então substituído por novas dinâmicas que inserem o pesquisador ativamente na realidade vivida e compartilhada com os outros da pesquisa.

Entretanto é preciso devida atenção às possíveis limitações atribuídas a pesquisa de caráter Autoetnográfico e apontadas por Vasconcelos (2015), onde ela recomenda prudência com a objetividade no tratamento do texto para não se incorrer ao desacerto de se desviar da problemática tratada, já que neste tipo de metodologia se tem “um enfoque particular do autor e por ele é influenciado e dirigido” (p. 191), e que mesmo buscando um discurso dialógico e polifônico é por si mediado, deste modo, segundo ela “poderia ser facilmente transformado numa espécie de terapia do pesquisador se o foco centra-se em uma discussão de emoções e sentimentos com o meio, os outros, o objeto ou processo artístico, educativo ou artístico/educativo” (p. 192).

Sendo assim, a autora ao sugerir que “para saldar o uso do ‘eu’ e ter objetividade no texto”, concordando com Mykhalovskiy (1996, p. 141), afirma que “a escrita da experiência individual é ao mesmo tempo a escrita da experiência social” (idem).

Com isso, essa pesquisa se afasta de uma concepção de ciência que se esforça em anular o espírito do cientista. De uma ciência que, ao escamotear a subjetividade do pesquisador, se constrói em uma impossível neutralidade que lhes garante legitimidade de saber verdadeiro. A verdade pretendida nesse estudo, não se institui na negação do envolvimento subjetivo/político. Ao contrário, essa verdade é erigida pela autenticidade e legitimidade do vivido com os outros. Dessa forma, a objetividade se faz em um exercício dialógico/polifônico entre pesquisador e pesquisado, sendo assim, a escrita dessa investigação se configura como processo autoetnográfico.

### 2.3 A PRODUÇÃO DO *CORPUS* DA PESQUISA

Esta pesquisa utiliza-se dos procedimentos técnico-metodológicos das entrevistas do tipo semiestruturada – a entrevista em profundidade, que foi empregada a quatro respondentes, dois componentes do elenco atual da Cia Balançarte de Dança e dois ex-membros do grupo, sendo dois homens e duas mulheres garantindo assim a paridade de gênero, todos e todas artistas e arte/educadores e arte/educadoras com experiência de mais de seis anos de atuação nesta atividade.

A escolha pela entrevista em aprofundamento individualizada fornece uma descrição mais detalhada das vivências dos/as entrevistados/as. As entrevistas semiestruturadas se apresentam como alternativa vantajosa para a investigação, já que a mesma propõe um roteiro de questões de base, sem descartar o que mais foi apresentado pelo entrevistado.

Em busca de garantir que os procedimentos fossem bem-sucedidos, o processo de preparação e planejamento desta etapa metodológica foi precedido pela composição de um *Tópico Guia* – caracterizado pelo roteiro de questões elaboradas e interpoladas aos/as entrevistados/as, sendo uma parte vital do processo de pesquisa que necessita de atenção detalhada.

(...) Por detrás de uma conversação aparentemente natural e quase casual encontrada na entrevista bem-sucedida, está um entrevistador muito bem preparado. Se forem feitas perguntas inadequadas, então não foi apenas desperdiçado o tempo do entrevistado, mas também o do entrevistador. É fundamental colocar tempo e esforço na construção de um tópico guia, e é provável que se tenha de fazer várias tentativas. Em sua essência, ele é planejado para dar conta dos fins e objetivos da pesquisa (GASKELL, 2008, p. 66).

O *tópico guia* por ser elaborado no início do estudo, portanto numa fase prévia as entrevistas, segundo as recomendações de Gaskel (2008), deve ser usado com certa flexibilidade, exigindo do entrevistador devida atenção para estimular o debate sobre questões importantes que surjam durante a entrevista e que não tenham sido planejadas numa perspectiva anterior.

As questões norteadoras para a entrevista em profundidade foram:

- a) Como é ser um/a artista no Semiárido Brasileiro, vivendo em comunidades periféricas em Petrolina?
- b) Como foi/é seu percurso na Balançarte, quando entrou e quais processos criativos participou?
- c) Qual a importância da Balançarte em seu processo formativo de artista e/ou arte/educador/educadora? Você vê diferença entre ser artista e ser arte/educador/educadora?
- d) Quais as contribuições que tem os referenciais das performances negras e indígenas na constituição da sua dança?

Quanto à seleção dos entrevistados, devo salientar que não chamaremos aqui de “amostra” já que “amostragem carrega, inevitavelmente, conotações dos levantamentos de pesquisa de opinião” (GASKELL, 2008, p. 67), portanto não condizente com a finalidade desta pesquisa, sendo mais coerente pensar em “sujeitos da pesquisa”.

Optar por quatro respondentes sendo dois atuais membros e dois ex-membros com atuações de no mínimo 4 anos na CIA me parece suficiente para compor o espectro de percepções, sendo um número razoável diante da quantidade de pessoas que compõem atualmente a CIA em um total de 06 sujeitos, tomando como base as perspectivas de olhares desses indivíduos internos e externos ao grupo para que apresentem elementos importantes que auxiliem na resolução do problema desta pesquisa colocado sob a seguinte questão: Como as performances afroindígenas tem contribuído em processos artísticos e arte/educativos em Dança a partir da Cia Balançarte?

Limitações encontradas comumente nas entrevistas qualitativas e que apresentam riscos a efetivação desse procedimento metodológico, podem não encontrar sustentação neste estudo já que não há risco de o entrevistador não compreender plenamente a “linguagem local”, pois se pressupõe que estando este inserido completamente na área da pesquisa tenha entendimento dos termos comuns ao campo de interesse a que se destina a pesquisa. Porém, não se pode ter controle sobre as possíveis omissões de detalhes que por alguma razão o respondente possa vir a fazer.

Ressalto que, durante uma entrevista, também se está diante de uma performance. O conteúdo das respostas é posto em forma, com uma performance do próprio entrevistado, que seleciona e edita o que, por uma série de razões lhe convém explicar ou olvidar.

Partindo do pressuposto de que o mundo social não é um dado natural, sendo este ativamente construído pelas pessoas em suas vidas cotidianas, sob condições que nem sempre estabeleceram, portanto, essas construções constituem a realidade essencial das pessoas. Aqui a aplicação desse tipo de entrevista, auxiliou nas compreensões do contexto no qual os sujeitos estão inseridos e suas consequentes

perspectivas quanto às experiências vivenciadas nas ações artístico/educativas propostas pela Cia Balançarte de Dança.

Logo, as respostas às entrevistas são empregadas como base referencial para construção do *corpus* necessário para compor a presente pesquisa.

A concepção de *corpus* tem sido recorrente nos estudos qualitativos, estes tidos como uma coleção de materiais, dos quais: a “história de vida, entrevistas, textos e produções culturais, textos observacionais, históricos interativos e visuais” (SILVA, SILVA, 2013, p. 4) podem implicar no entendimento sobre as diferentes realidades a serem interpretadas, sendo considerados os atravessamentos provenientes da rede de significações que compõem os sujeitos pesquisados, tal perspectiva conduz para uma produção de escritos gerados enquanto “manifestação material verbal e/ou semiológica” sendo aqui expressas de forma gráfica, mas que poderiam também ser promulgadas “de forma oral, gestual, icônica” (idem).

As entrevistas semiestruturadas foram realizadas através de vídeo chamadas feitas pelo celular no aplicativo Zoom e outras pelo WhatsApp, no intuito de respeitar os protocolos de distanciamento social impostos para segurança das populações durante a Pandemia de COVID 19 que tem assolado o mundo desde março de 2020, sendo gravadas por aplicativo de gravação de voz em outro aparelho celular, dessa forma não se contou com material visual para as transcrições. As entrevistas tiveram duração média de 1h20, sendo realizadas no período compreendido entre 06 a 20 de agosto de 2020 e as transcrições renderam em média 12 páginas cada. A fim de não se perder informações imprescindíveis desses relatos na construção do *corpus* dessa pesquisa é que foi feita uma análise que não se reduziu a uma seleção superficial dos textos extraídos das entrevistas, mas que adotou um caráter para além dessa possibilidade.

Para isso, foram empregados os princípios e procedimentos propostos pela *Análise de Discurso* no qual se entende *discurso* como “palavra em movimento, prática de linguagem” (ORLANDI, 2020, p. 15), assim como propõe a autora, o estudo se ocupou dos modos e dinâmicas do discurso, no caso, as entrevistas em aprofundamento, no fluxo da *produção* de sentidos ao longo da condução dos depoimentos transcritos. Sendo assim, os discursos não são analisados, a partir do pressuposto de que “os sentidos pairam em um mundo ideal ou transcendental”. Mas

ao contrário, como afirma a autora pelo fato de que “os sentidos só são possíveis a partir da sua materialização na linguagem” (2020, p. 19).

A autora atenta ainda para as *condições de produção* da análise, que pensadas em sentido amplo, incluem não apenas o contexto sócio-histórico, mas ideológico dos sujeitos da pesquisa, procurando dar conta também do imaginário produzido sobre o já-dito, sobre a memória, sendo essa *memória do dizer* ou o *interdiscurso*, o exterior constitutivo do discurso.

A memória tomada como parte das condições para a *produção do discurso* é, também, apresentada enquanto um procedimento de Análise Discursiva pela autora e aqui ponderada como mecanismo que recorrem os entrevistados/as para elaboração das suas arguições. Sendo assim, a memória é considerada em seu contexto imediato, ou seja, a circunstância da enunciação, no caso o momento da própria entrevista, e também, em sentido mais amplo incluindo o contexto sócio-histórico e ideológico dos entrevistados. A autora ainda nos diz que a memória,

(...) tem suas características, quando pensadas em relação ao discurso. E, nessa perspectiva, ela é tratada como interdiscurso. Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos **memória discursiva**: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra (ORLANDI, 2021, p. 29, grifo meu).

E é essa memória discursiva que influencia tanto o contexto imediato quanto o contexto amplo dos sujeitos entrevistados. Com base na pesquisa de Orlandi é preciso compreender o contexto imediato a partir das respostas as possíveis indagações: ONDE acontece? QUEM são os envolvidos? QUANDO acontece? E o PORQUÊ das escolhas em detrimento de outras?

Quanto aos possíveis obstáculos frente à análise efetiva dos materiais de pesquisa Minayo (1992, apud GOMES 2004) aponta alguns mais prováveis, dentre os quais “a dificuldade que o pesquisador pode ter em articular as conclusões que surgem dos dados concretos com conhecimentos mais amplos ou mais abstratos”, podendo produzir um “*distanciamento entre a fundamentação teórica e a prática da pesquisa*” (p. 68) [grifos do autor]. Pode ocorrer de a apropriação teórica parecer não dar conta da análise dos dados, podendo se dar por uma inadequada apropriação teórica.

Porém, diante dos entraves possíveis apontados pelo autor é que esse estudo se coloca aberto à ampliação do seu referencial teórico, podendo se apresentar novos elementos que exijam novas leituras, a partir dos desdobramentos e trocas que possam se estabelecer após sua defesa, não sendo, como tantas, uma pesquisa definitiva, portanto aberta a novas abstrações e outros pontos de vista que possam surgir a partir de outro recorte teórico que evidenciem outras prováveis e possíveis conclusões para além da aqui apresentada em tópico peculiar.

O *lócus* desta pesquisa é a Cia Balançarte, uma companhia de Dança que está inserida nos Territórios Semiáridos, estes vivenciados pelos que integram e que integraram esse coletivo, primordialmente nos lugares ocupados por periferias e comunidades compostas em grande parte por populações negras e indígenas que invocam questões referentes à ancestralidade e identidades diversas com histórias de luta e resistência dessas populações.

Essa escrita é também composta por imagens fotográficas que buscam oferecer um registro das ações temporais, de forma que aproxime o leitor do material e da concretude dos fatos discutidos, de maneira que este se sinta mais conexo dos acontecimentos, também para esse fim, é disponibilizado links para vídeos, entendendo que esse tipo de material visual e midiático não pode ser ignorado diante do papel que esses canais cumprem para os fins aqui propostos, além das funções que desempenham, principalmente, hoje em dia na vida social.

A Análise *semiótica* ou sob a construção do significado empregado na descrição das imagens não pretenderam ser prolixas, ou mais extensas do que um único parágrafo prolongado, já que para o objetivo deste estudo as imagens compõem em si um texto visual e narram comigo o olhar sobre a Cia Balançarte.

Outro fator importante que destaco antes de encerrar esse capítulo é que a pesquisa se interessa pelas danças que nasceram nas interações da Balançarte com espaços e territórios principalmente do Vale do São Francisco, destaco assim a ilha do Massangano com seu Samba de Véio, manifestação que surge a partir da tradição de Reis ou Reisado, sendo uma dança com características lúdicas religiosas, mas também com um ritual profano de celebração; os aldeamentos indígenas Truká em Cabrobó e Pankaruru em Jatobá, ambos no estado de Pernambuco, com suas performances de Toré e corrida do Imbu; os terreiros de Candomblé e Umbanda das

idades de Petrolina-PE e Juazeiro-BA que apresentam as performances conhecidas como danças dos orixás e de caboclos; com grupos de Capoeiras que preservam um modo de jogar/dançar/lutar dos povos negros; com as Associações, Organizações Não Governamentais – ONG's e escolas públicas onde desenvolvemos e apresentamos muitos dos nossos processos criativos em dança.

### **3 DANÇAS QUE BROTAM ARTE/EDUCAÇÃO FLORESCENDO NO VALE**

#### **3.1 TERRITÓRIOS FÉRTEIS PARA UMA PRODUÇÃO LATENTE**

##### **3.1.1 O chão que piso para apoiar os gestos da minha dança**

Situo o Semiárido Brasileiro como sendo o território concomitantemente abrangente e limítrofe dessa pesquisa, é também essa ocupação que se concretiza como o alicerce e base conceitual dos estudos sobre território, permeando os entendimentos que estabelecem seus limites e atual representação, e ainda, que oferece possibilidades de aprendizagens diversas, possíveis na observação dos múltiplos sujeitos que compõem, junto com a natureza, essa ocupação peculiar e rica.

Desenvolver esse estudo dentro do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos (PPGESA) contribui para a diversificação dos temas acolhidos na linha de pesquisa voltada para a Educação Contextualizada para Convivência com o Semiárido Brasileiro (ECSAB), o programa vem abrindo prerrogativas para estudos estabelecidos nas Artes, com destaque para a linguagem da Dança, sendo desenvolvidos em ambiente urbano e em contextos não formais da educação. Recentemente, foram defendidas duas dissertações no programa com tais características, sendo elas – *Corpos Flutuantes: emancipação e aprendizagem através da Dança Contemporânea no Vale do São Francisco* de André Vitor Brandão; e *Cia de Dança do SESC Petrolina: possibilidades de Ensino/Aprendizagem em uma perspectiva Contextualizada* de Jailson Lima. Ambas defendidas em 2019.

Como destacado nos trabalhos supracitados e trazendo essa reflexão para a investigação que ora me situo, a promoção de uma educação contextualizada pode contribuir com a ruptura dos estigmas que por muito tempo foram apresentados por um olhar estrangeiro ideologicamente pensado pelo sul do país, com um ponto de vista único sobre a imagem representativa das regiões Semiáridas, dos Sertões e do Nordeste, sendo assim propagada pelo território nacional.

Segundo Albuquerque Jr. (1999), difundir uma imagem estereotipada das pessoas que habitam esse território compunha uma estratégia política governamental

para receber recursos para combater a seca, construindo assim a famigerada “Indústria da Seca”. Tal pensamento contribuiu para a construção real e imaginária sobre esse território, visto e disseminado como um lugar de seca, miséria e de pessoas pouco instruídas sobre os saberes que regem a vida como um todo, sendo assim apresentado em livros, por certa parcela da mídia e em produções artísticas como único lugar possível para nossa gente. Se visto apenas pelo aspecto climatográfico da seca, não se tem um panorama que contemple a real diversidade de paisagens físicas e culturais presentes neste território.

A disciplina de Produção da Existência nos Territórios Semiáridos (PETSA) ministrada pela professora Dr.<sup>a</sup> Luzineide Carvalho, enquanto componente da estrutura Curricular do PPGESA, propõe discutir essas construções, apresentando características ambientais e apropriações desse território, as formas de organização e produção nesses espaços. Partindo da perspectiva de Convivência com o Semiárido e de que esses territórios são múltiplos e heterogêneos (CARVALHO, 2014), é possível refletir acerca desses espaços, elaborando e reelaborando significados, desconstruindo visões cristalizadas, estereótipos, narrativas homogeneizantes e fragmentadas sobre a natureza, o território e as gentes sertanejas, com vistas a produzir novas abordagens e vertentes focadas no semiárido brasileiro e na produção da existência nessa ocupação territorial.

As produções artísticas no Vale do São Francisco vêm corroborando com a desmistificação desse olhar único sobre o semiárido, tal processo vem sendo indubitavelmente concretizado no campo da dança, onde se pode ver um número significativo de espetáculos que se constroem contextualizados com as temáticas emergentes nesses territórios.

As referências abordadas pelos grupos são diversas e os espetáculos apresentam processos contemporâneos que podem contribuir, de certo modo, para a ressignificação do olhar para a natureza semiárida e a identidade cultural-territorial. Assim, apresento alguns dos grupos e os respectivos espetáculos dos quais são responsáveis.

A Cia de Dança do SESC Petrolina é ancoradouro de muitas produções de dança e uma das pioneiras nesse fazer na cidade com mais de duas décadas de existência, nos apresenta na temática do espetáculo *Eu Vim da Ilha* (2011), um corpo

de dança contemporânea impregnado por elementos da Ilha do Massangano em meio ao rio São Francisco e permeado pelos gestos e sonoridades do Samba de Véio e da Festa de Reis mantidos como prática cultural a mais de cem anos pelos ilhéus e compondo a presença cênica dos bailarinos no espetáculo; *Rio de Contas* (2014) utiliza como matéria poética o rio e o imaginário popular do povo ribeirinho; e *AterrÁgua* (2020) que evoca o imaginário criativo a partir de elementos que povoam a cultura dos povos afroindígenas evidenciadas no encontro/mistura da terra e da água e sua importância simbólica para as populações ribeirinhas.

O Coletivo Trippé apesar de mais recente, sendo criado em 2011, vem dando contribuições significativas para a diversificação dos temas e das produções em dança. No espetáculo *No Caminho das Alimentadeiras* (2013) os/as artistas perambulam por um caminho de fé e devoção, percorrido pelas Alimentadeiras de Almas do Vale do São Francisco; *Cordear* (2016) é um sarau poético onde os/as bailarinos/as dançam ao “som” da leitura de cordéis e estórias regionais, investigando o movimento a partir das palavras; *Tudophone* (2018) busca nas tecnologias e nas novas ferramentas de comunicação o mote para desenvolver a gestualidade do trabalho e questionar sobre tal processo evolutivo na vida das pessoas; e ainda *Debaixo D'água* (2019) um espetáculo infantil que traz à cena a temática da água, apresentando de forma divertida os cuidados com desperdício e a importância de saber preservá-la no dia-a-dia, assim o grupo apresenta mais um campo possível de atuação da dança, sendo feita para as crianças.

O Semiárido compreende uma região caracterizada pela incidência de seca devido à irregularidade de chuvas (CARVALHO, 2010, p. 138), porém cortado por grandes extensões de rios, tendo como mais influente o São Francisco. Talvez por isso, este elemento da natureza seja tão suscitado na temática dos trabalhos, seja no que tange a temporalidade da presença ou ausência da água, este é um elemento constituinte e organizador da vida neste ambiente como necessidade básica para sobrevivência e subjetividades do povo ribeirinho. Tanto o rio quanto o território são permeados de símbolos e significados que o constituem e que vem sendo constantemente discutidos e reavaliados, inclusive na Dança, especialmente na sua concepção de Sertão que traz consigo marcas de um processo estigmatizador. Como afirma Carvalho, Sertão é “uma forma de nomear o desconhecido, expressando o

pensamento do europeu sobre o novo continente. O Sertão reforçava o distanciamento entre o eu e o outro” (2014, p. 44).

Outros grupos atuantes têm contribuído para a diversificação da dança nesses territórios. A *Qualquer Um dos 2 Cia de Dança* que desde sua fundação debate as questões de representação da masculinidade no sertão pernambucano, é um grupo formado exclusivamente por homens, seu mais recente trabalho estreou em 2020 e se chama *Cavalo*; já o Coletivo Incomum de Dança tem se ocupado em discutir as questões referentes a diferença e a pluralidade de corpos no Sertão, tais questões estão presentes nos espetáculos *Que Corpo é esse?* (2015) e *Vetor* (2018); o trabalho do performer Cleybson Lima busca nas temáticas LGBTQIA+ o mote para a criação cênica, a sigla que significa Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexo, Assexuais e o + para incluir outros grupos e variações de sexualidade e gênero, representa o *movimento político e social que defende a diversidade e busca mais representatividade de direitos para pessoas de variadas orientações sexuais e identidades de gênero*<sup>4</sup>, a pesquisa continuada do bailarino marca mais um fronte de combate às situações de violências e homofobia contra essas populações, como na concepção do espetáculo *Sentimentos Gis* (2017).

O Núcleo de Estudos em Dança (NED) em atuação na cidade de Juazeiro/BA permeia, dentre outros lugares, o universo das danças afro-brasileiras, das quais o ijexá, a dança dos orixás, a capoeira são alguns exemplos, para tocar nas questões de raça e identidade cultural, com um grupo de bailarinos e bailarinas em sua maioria negros/negras de pele preta, o espetáculo *Na Finta* (2014) traz o mote da capoeira para acessar tais assuntos.

E ainda a Cia Balançarte da qual o percurso formativo pautado nos processos artísticos/educativos desta companhia de Dança compõem a escrita desta dissertação.

Saliento que o papel representativo dos grupos artísticos e de outros atores sociais como a escola, ONG's, projetos e programas do governo podem contribuir na mudança de paradigma sobre os modos de ver o semiárido em seus aspectos humano e da natureza que o constitui, desde que estes não se estabeleçam alheios as

---

<sup>4</sup> Disponível em <https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/qual-o-significado-da-sigla-lgbtqia> acesso em 16/02/2021.

abordagens, que pretendem romper com os estereótipos que homogeneízam a diversidade de sujeitos presentes nesse território e que afeta os modos de pensar, sentir e refletir o local.

### **3.1.2 Periferias: sujeitos, espaços e danças**

Em todo o Brasil, pode-se observar que “desde meados dos anos 90, havia crescente tendência de se tomar a arte como instrumento pedagógico mais apropriado para a ‘transformação da vida’ de crianças e adolescentes” como constata Freitas (2007, p. 77), em iniciativas de educação não-formal encabeçadas principalmente por ONG’s, grupos, coletivos e companhias artísticas, após a promulgação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Esse pensamento contribuiu para a execução de diversas ações, concretizadas também, através de projetos e programas sociais a serem realizados pelos governos em todas as suas esferas de atuação.

Assim foram criados espaços situados, principalmente, nas periferias das cidades que agregassem essas iniciativas, já que nestas comunidades se encontrava boa parte das crianças e adolescentes tidas como público-alvo dessas ações, muitas dessas ações tinham como justificativa precaver esses sujeitos dos “riscos” oferecidos pelas periferias em que moram, sendo comumente estigmatizados enquanto sujeitos “em situação de vulnerabilidade social” que por conta da sua origem social são consideradas como “potencialmente aptas a assumir comportamentos considerados ‘desviantes’, como criminalidade e prostituição” (FREITAS, 2007, p. 77).

É no contexto apresentado que surgem muitas das ações artísticas/educativas experienciadas pelos/as membros/as que compõem ou compuseram a Cia Balançarte de Dança em seus processos formativos dentro e fora da companhia. Sendo assim para contemplar este tópico irei apresentar os sujeitos entrevistados/as nesta pesquisa de forma que suas trajetórias de vida e arte digam, também, sobre os espaços e as danças presentes nas periferias de Petrolina. Para tanto, irei utilizar os nomes reais dos/as entrevistados/as já que apresentar a identidade desses/as artistas e arte/educadores/as não negligencia a postura ética deste trabalho, estando respaldado nos procedimentos autoetnográficos escolhidos para esse estudo, além de ser relevante, ainda legítima o percurso desse coletivo.

**Antônio Pablo Gomes Santos** – negro, artista, atualmente de cabelo dreadado, mas já usou o estilo Black Power, 34 anos, natural de Jacobina-BA, veio cursar Ciências Biológicas em Petrolina pagando algumas disciplinas e em seguida mudando para Ciências Sociais no polo de Juazeiro da UNIVASF, mora na região desde então, já há quase 10 anos. É ator, músico e bailarino, membro fundador da Cia de teatro Sarau das Seis, está em atuação nas cidades de Petrolina e Jacobina deixando o artista em constante trânsito entre as duas cidades, atua na Cia Balançarte de Dança desde 2012, em ambas as cias desenvolve trabalhos como multiartista nas funções de diretor, percussionista, cenógrafo, arte/educador, sonoplasta, entre outras. Na ocasião da entrevista estava em sua cidade de origem.

Ao falar sobre como é ser artista no Semiárido, vivendo em comunidades periféricas em Petrolina atenta para uma distinção no entendimento das especificidades de ocupação desses dois ambientes, semiárido e periferia, se questionando sobre “que periferia é essa que a gente tá falando? E o que é ser periférico?” (2020, informação verbal). Para desenvolver tais questões elucida com o seguinte exemplo:

Enquanto morador do bairro São Gonçalo na periferia de Petrolina, vivendo em casas alugadas, ele não se sente pertencente, talvez ao território e, conseqüentemente, a cidade, por não ter uma casa, independentemente da localização sendo na periferia ou qualquer outro lugar, devido também, as situações de precariedade que algumas vezes envolvem a relação proprietário – inquilino. A periferia é apenas um território por estar distante do centro? Ou está ligado a outros movimentos? Segundo ele,

...o fato de estar morando na periferia não quer dizer que eu ou as pessoas que estão ali na periferia, todas elas estão em consonância do que é ser periférico, (...) periférico é para além desse espaço físico, mas ele está ligado sim, a condição social e como é que essa condição social vai atravessar a nossa vida ou não (SANTOS, 2020, informação verbal).

Sendo assim, ser um corpo periférico em suas distinções pressupõe, conforme ele, “condições” que podem ser apresentadas enquanto periféricas, como por exemplo: morar de aluguel e depender de transporte público, e fala de um *jogo da marginalidade* no qual sugere que está inserido o sujeito da periferia, apenas por estar na periferia e as vicissitudes que a envolve, o termo *marginalidade* me deixou intrigado

quanto à referência feita, e frequentemente relacionada aos sujeitos periféricos, em pensar qual o grau de aproximação do termo com o seu significado de *margem* (subst. fem.) “estado situado no contorno externo imediato de algo, [no caso um ‘centro’], borda, limite externo, periferia” (dicionário Online de Português) ou *marginal* (subst. masc. e fem. [pejorativo]) “pessoa que vive a margem da sociedade; quem não aceita leis ou se opõe a moral; sinônimo de delinquente; criminoso, bandido” (dicionário Online de Português).

Apresenta uma “oposição” ao sujeito periférico até então por ele apresentado, quando fala de donas/donos de posses como os grandes mercados e outros comércios e das “boas casas”, dos quais o “centro” não mais comporta, de onde “as pessoas com certo poder aquisitivo vêm para construir seus palácios” (SANTOS, 2020, informação verbal). Assim busca distinguir condições de ser periférico, podendo partir do poder aquisitivo que cada sujeito morador desse território apresenta, sinalizando para o entendimento de que os sujeitos que ocupam esses lugares têm condições diversas que estruturam tanto a sua qualidade de vida quanto a forma como é visto socialmente, e que tal visão está para além do espaço físico tido como periferia, onde um sujeito pode “morar no centro” e continuar sendo periférico.

Como mora de aluguel, Pablo acabou encontrando uma casa no centro da cidade com preço mais baixo do que pagava na periferia. *Como é possível morar no centro de aluguel com valores mais baixos que os da periferia? Suas condições financeiras não permitiam que ele morasse na periferia tendo que optar pelo centro, como pode?* E essas foram algumas das questões que interpolaram nossos juízos durante a entrevista e se encontram ainda sem resposta... E se o olhar para o sujeito periférico pode ser pejorativo, por todas as questões até então apresentadas, então como é, ainda, ser artista nesse cenário? São corpos periféricos ou que estão na periferia vislumbrando um lugar possível de atuação artística no *centro*, em Petrolina esse centro de “arte e cultura” pode ser representado pelo SESC, que através da sua Cia de Dança com mais de 25 anos de trajetória tornou-se referência no Vale do São Francisco que segundo Jailson Lima,

A criação da Cia de Dança do SESC Petrolina aconteceu pela necessidade de fortalecer a Dança no programa Cultura do SESC Petrolina, sendo um dos projetos mais longevos e exitosos da instituição que, inicialmente, teve como objetivo inserir jovens e adolescentes na Arte através da Dança. Entretanto,

devido à sistematização e continuidade no atendimento por mais de duas décadas, essa ação de experimentação e criação em Dança, vem contribuindo para a presença de outro cenário cultural, ampliando as oportunidades de acesso nessa linguagem artística (LIMA, 2019, p. 65).

A partir da trajetória da Cia de Dança do SESC pode-se inferir que diversos grupos, principalmente da linguagem de dança, são remanescentes dessa CIA, incluindo a Cia Balançarte. Pablo diz que reconhece a importância desse espaço do SESC, mas que é preciso falar de “outros lugares” referenciais e acredita que a Cia Balançarte é um desses lugares, que assim como ele, vários artistas foram e ainda estão vinculados a esse coletivo sendo possibilitados de vivenciar a Arte da Dança sobre outras perspectivas, vista a partir do olhar do universo brincante e ritual das performances culturais afroindígenas que movem as pesquisas e criações nesta Companhia. Porém, sua fala também apresenta pontos de resistência quando a visibilidade dada às propostas de grupos que se encontram fora dos *centros* referenciados de criação artística,

...ao mesmo tempo a gente esbarra na fronteira da impossibilidade de acessar alguns lugares e de atravessar alguns espaços por não estar referenciado em certos lugares (SANTOS, 2020, informação verbal).

Pensar a forma como se é visto enquanto artistas e como é referenciado o nosso trabalho é imprescindível no que concerne a visão já estereotipada sobre a periferia e sobre os sujeitos que ocupam esses territórios de atuação, inclusive de forma artística, onde por mais potentes que sejam os trabalhos, tem uma tendência a não visibilidade, porque não ser visto “é um comportamento que vai sendo naturalizado, assim como se faz com as periferias” (idem), o entrevistado, ainda sobre invisibilidade, comenta como ficou um esgoto a céu aberto por anos no bairro São Gonçalo, próximo a um local utilizado como sede de um grupo de teatro que participou, a Cia Biruta, assim como se tem várias ruas sem calçamento e sem saneamento básico, é o “não ser visto que começa lá, também vai passando para os artistas de lá” então esses “não têm nada importante a dizer?” ou “Nada do que eles fazem é importante?” Esses sujeitos podem até servir para compor determinadas ocasiões, enquanto ilustrações ou acessórios, mas quando assumirão os papéis principais nas grades de programação? Quando terão os melhores dias e horários de apresentação

nos grandes festivais? Quando serão reconhecidos/as, também, enquanto arte/educadores/as?

Tais questões nos fazem refletir sobre como tal forma de ver e olhar os sujeitos, artistas e educadores/as que ocupam e atuam nessas periferias podem ser invisibilizados política e estruturalmente por sua “condição periférica”, tendo que lidar diariamente com essa imposição que acaba compondo seu corpo e assim, o que o constitui. Antônio Pablo sugere também que,

...façamos esses encontros políticos para sermos vistos, para dizer que existimos e para dizer que somos importantes SIM para o fazer artístico e a construção de conhecimentos, de tecnologias, de saberes, (...) a política da invisibilidade é o que atrapalha e ela é tão sucinta e tão minuciosa, assim como o racismo o é... (SANTOS, 2020, informação verbal).

Deste modo, os lugares de apresentação e de ocupação das ações da Cia Balançarte têm sido as escolas, e mais especificamente as escolas das periferias, os terreiros de Candomblés, as Associações de bairro, lugares estes que, recebem os trabalhos desta Companhia e onde nos sentimos representados e onde se acredita que a arte deva ir pela necessidade de facilitação do acesso as ações artísticas por essas comunidades, os espaços que invisibilizam nossos fazeres se encontram superlotados de audiência e hipocrisia, é preciso encontrar espaços que estejam à altura e tamanho do que realizamos, ou seja, dentro do sentido de integridade e responsabilidade com que trabalhamos, sendo assim, espaços que nos caibam.

**Fernanda Mirelle de Souza Silva** – conhecida artisticamente como Fernanda Luz, 28 anos, ingressou na Cia Balançarte aos 16 anos de idade em 2009. Participou de todos os processos criativos realizados pelo coletivo nos seus 12 anos de atuação, é atriz da Cia de teatro Sarau das Seis, cantora, compositora, figurinista, aderecista, arte/educadora, a frente do grupo Mandala de mulheres conduzindo aulas de Dança/Percussão com enfoque nas performances afroindígenas, licencianda em Dança EAD na UFBA sendo bolsista no programa Autocuidado para Mulheres.

Para Fernanda Luz, a Cia Balançarte é um diagnóstico do que é ser artista na Periferia, segundo ela cada sujeito que entrava na CIA trazia consigo suas dificuldades pessoais de suas histórias de vida já bem conturbadas, isso para ela, de algum modo, nos unia, sendo que se por acaso alguém divergisse daquele tipo de relação, na qual

nos ajudávamos mutuamente no grupo, este muito provavelmente não permaneceria. Assim, aponta vários desafios a tal permanência,

...no sentido de não ter espaço, de não ter renda, orçamento nenhum, de ter que carregar as coisas, de ter que você mesmo colocar a mão na massa, então quem não compreende essas feituradas dessas realidades tão pouco conseguiria estar no grupo (LUZ, 2020, informação verbal).

O primeiro processo criativo da CIA que culminou em um espetáculo completo foi protagonizado por 10 jovens em sua maioria moradores do bairro João de Deus na periferia de Petrolina, estigmatizado pelas questões de violências e precariedades recorrentes nessa comunidade e habitado predominantemente por uma população negra, assim como o era o elenco deste e de outros espetáculos da CIA, que como tantos outros que habitam as periferias dos grandes centros urbanos do país estão sujeitados a “*contextos de inclusão perversa*” como denominado por José de Souza Martins em seus estudos sociológicos em referência as privações e vulnerabilidades vividas por muitos grupos sociais, logo, alvo de racismo, de discriminação e preconceito presentes nessas localidades.

Tomo esse enfoque para situar à conjuntura das realidades vividas pelos/as dançarinos/as que compuseram a CIA em seus anos iniciais, e que de certo modo ainda o constitui, nas quais ficam evidentes as diferenças apresentadas enquanto oportunidades para os sujeitos desses contextos, sendo representadas metaforicamente por Fernanda Luz em entrevista da seguinte maneira,

...imagina um corredor de oportunidades, o povo *negro* [e/ou da periferia] está preso e o povo *branco* [com seus privilégios] está livre, então o tempo que o povo branco vai alcançar a linha de chegada é totalmente diferente desse que ainda está desamarrando os nós para chegar... Então eu acho que a luta é desigual (LUZ, 2020, informação verbal).

Muitas lutas foram travadas no percurso da Balançarte, inclusive referente à manutenção da permanência das pessoas, que diante das precarizações que os sujeitos já traziam das suas trajetórias, somavam-se as inconsistências apresentadas pela realidade da própria CIA, que segundo Luz “tem uma formação muito a ferro e fogo” onde as dinâmicas de manutenção sempre foram elaboradas pensando o coletivo, de maneira que os componentes se sentissem motivados pela prática

artística, mas que também fossem subsidiados financeiramente para continuarem atuando nela. Sobre permanência Luz diz que,

...eu fiz o meu trajeto junto com o coletivo, as escolhas que eu fiz partiram muito de escolhas também do grupo, mas também de escolhas minhas, inclusive de continuar diante das dificuldades enfrentadas nesses anos todos (2020, informação verbal).

Ela aponta as dificuldades, mas também anuncia as possíveis superações das mesmas diante das ambiciosas aspirações projetadas e alcançadas coletivamente que foram se concretizando com o acesso a determinados espaços através do grupo, que poderia não ser possível individualmente, o financiamento por meio público em editais culturais, até a própria possibilidade de retorno social às comunidades de atuação do coletivo, sendo também lugares de acolhimento dos projetos da CIA, beneficiadas com o acesso às obras e a cursos oferecidos pelo grupo, promovidos de forma gratuita graças a esta força que tem o trabalho coletivo, que segundo Luz,

...ser artista da periferia é ter vários braços e daí que entra o coletivo, porque se eu não consigo, o colega vem e diz vai por aqui, eu já passei por isso e a gente vai se fortalecendo justamente por conta desse pensamento coletivo, caso contrário a gente não iria conseguir, foi menos difícil conseguir pelo grupo do que individualmente (2020, informação verbal).

Apesar do entendimento de que o processo de luta por tantas conquistas é constante, há a expectativa de que um momento de estabilidade e tranquilidade se estabeleça e que isso possa ser urgente, no sentido de um avanço que propicie não estancar em questões já experienciadas, com menos limitações internas e externas que caracterizem um retrocesso, sendo assim expressa esse desejo quando diz “tá a gente passou por aqui, mas não precisa mais passar por isso” (idem).

Ainda defende que as formações e as experiências acumuladas na CIA tem potencial de respaldar os integrantes na ocupação de *lugares de fala* em que se possa defender a dança praticada e estudada por nós, na constituição de entendimentos que vem sendo erigidos e aprofundados internamente em grupo e que tem reflexos, também, nos acessos aos espaços acadêmicos que vem se estabelecendo a partir do grupo, além dos conhecimentos assimilados em encontros com mestres e mestras das tradições das culturas populares.

Sendo assim, *lugar de fala* é aqui entendido como sugerido por Djamila Ribeiro em seu livro *O que é lugar de fala?* (2017) lugar de ocupação social que acarreta experiências distintas e uma perspectiva própria, o conceito é também empreendido nos estudos de Orlandi, autora também referenciada neste estudo. Dentro da nossa estrutura social quem tem mais chance de falar e ser ouvido? Nessa conjuntura os grupos sociais tidos como minorias, sujeitos marginalizados ou a margem da sociedade, ocupam poucos espaços políticos sendo menos representados e, por consequência, menos ouvidos.

Tal hierarquia estruturada socialmente pode ocasionar que as produções intelectuais, os saberes e as vozes desses grupos sejam tratadas de forma inferior e sejam silenciadas, logo oferecer visibilidade a sujeitos cujo os pensamentos foram desconsiderados durante muito tempo constitui uma estratégia fundamental enquanto alcance dos objetivos a serem concretizados pela ideia de *lugar de fala*.

Diante de tais constatações se projeta poder demarcar um território abrangente de diálogos sobre uma forma específica de fazer dança e arte/educação, estando essa baseada nas performances culturais afroindígenas e na relação com comunidades periféricas, das quais a Cia Balançarte tem se debruçada em sua trajetória de 15 anos de (r)existência buscando se firmar também, enquanto produtores de conhecimento em Arte/Dança na região.

Tal projeção corrobora com o que propõe Fernando Barros, também em entrevista, ao dizer que acredita na Pesquisa em Arte como imprescindível para o avanço do pensamento crítico sobre o campo do conhecimento da Dança, e na pesquisa que se faz continuada, em investigação específica, um caminho pujante para descobertas,

...não é que se vai ficando melhor e um passo mais a frente para chegar a um lugar ideal. No meio do caminho vai se descobrindo um lugar de ter uma pesquisa continuada e refletir sempre em um mesmo campo muito próximo de investigação (...) encontrar as raízes para esse lugar (BARROS, 2020, informação verbal).

E é esse entrevistado que será apresentado na sequência.

**Fernando Henrique de Souza Barros** – 30 anos, bailarino, aderecista, mor de fanfarra, contador de histórias, Arte/Educador, integrou a Cia Balançarte de 2010 a 2016 fazendo parte do elenco dos espetáculos *Frever* (2010) e *Do Território de Salú*

(2012), é dirigente da Cia Casa de Orates de Dança e licenciando em Dança EAD pela UFBA.

Sua saída de outros grupos que atuava e, coincidentemente, a sua entrada na Balançarte se dá na procura por respostas a questionamentos que, segundo ele, vem se fazendo sobre “ser artista”, e sobre a obra artística e suas implicações em um cenário não muito propício de atuação, como sujeito interiorano, vivendo na periferia de sua cidade. Diante de tais inquietações, o entrevistado vem se reconhecendo enquanto artista/pesquisador, assumindo uma pesquisa que se propõe antropológica fazendo inflexões sobre como se estruturam algumas identidades, na fricção entre dança, cultura popular e contemporaneidade, buscando consistência nos experimentos cênicos e no percurso acadêmico trilhado por ele,

...no corpo dançante interiorano e do sertão e nessa identidade cultural, eu via isso talvez de um jeito muito geral, com o tempo nos processos dentro da própria Balançarte, na Casa de Orates em sequência dentro da academia com o meu ingresso na UFBA as coisas foram ficando um pouco mais claras e eu fui entendendo minhas questões... (BARROS, 2020, informação verbal).

*Como se movimenta meu corpo interiorano? É uma identidade local? Quais as suas identidades individuais? Cada corpo vai se mover do seu jeito?* Na busca por responder algumas dessas questões, exemplifica com a experiência vivenciada durante as remontagens do espetáculo *Frever* onde procurando entender o “lugar” do frevo, percebeu que este poderia ser de muitos “lugares” e ajustado a uma diversidade de corpos.

As pessoas que dançam o frevo lá distante da gente, no litoral, têm algumas características corporais diferentes das nossas, no que concerne a execução dos movimentos e passos característicos desta dança, como por exemplo, nos braços realizando movimentos de forma despreziosa, sendo levados no improviso e em resposta ao movimento iniciado pelas pernas ou pelo tronco, e observa algumas nuances nessa mesma movimentação quando executada por um passista interiorano, mais precisamente da Cia Balançarte no espetáculo citado, onde esses mesmos braços desenham gestos mais marcados em uma consciência do gesto que diverge da primeira com características particulares (BARROS, 2020, informação verbal).

Ainda aponta para uma questão política em torno desse corpo “interiorano, sertanejo, ribeirinho, matuto e da periferia” sendo, muitas vezes esquecido, deixado de lado pelas políticas públicas culturais que deveriam acobertá-lo, também, na garantia do exercício das funções a que se propõe sua atuação, há a necessidade de

bases sólidas que garantam o desenvolvimento da liberdade criativa e a manutenção dos grupos e a efetivação das políticas públicas em cultura podem conceder essas garantias. Ainda sobre as políticas públicas e os sujeitos interioranos, o entrevistado ressalta que “se os artistas que estão na capital reclamam que as coisas lá não acontecem, aqui acontecem menos ainda”, essa discussão terá um capítulo específico neste estudo.

A última entrevistada é **Ingrid Beatriz da Silva Souza** – 24 anos, atriz, bailarina e poetisa, seus trabalhos poéticos são conduzidos de forma crítica com forte influência do cordel e do movimento *Slam* – a palavra é uma onomatopeia utilizada no inglês para representar algo como um bater de palmas, e é o nome dado às batalhas de poesia que se espalham pelo Brasil (e no mundo) afora e adentro nas periferias do Hemisfério Sul<sup>5</sup> (Igor Gomes Xavier, 2019). Ela diz em entrevista que seu início na Balançarte possibilitou que “as portas se abrissem pra que eu entrasse no mundo artístico de um jeito mais profissional” (SOUZA, 2020, informação verbal), ela fez parte da CIA de 2015 a 2019 compondo o elenco da remontagem do espetáculo *Do Território de Salú* (2015) e *Batuques* (2016), este último participando de todo o processo criativo, assumiu ainda funções técnicas como sonoplasta, iluminadora, apoio e produção, além de ministrar oficinas de Arte/Educação.

Antes da experiência na Balançarte já dançava em Quadrilhas Juninas há sete anos e já dava aulas de dança, acredita que “ser artista não é fácil em qualquer lugar do mundo pela falta de reconhecimento e estrutura”, sugere que a falta de apoio e companheirismo da própria classe artística de trabalhadores e trabalhadoras da cultura, torna ainda mais difícil à permanência nessa área de atuação, quando “cada artista quer ter sua visibilidade e é difícil dar visibilidade a outros artistas” (idem). Mesmo assim, vê na possibilidade de falar sobre o “lugar onde se vive”, o Semiárido, algo potente e assim, poder contar a sua história através da arte “dá uma alegria e um fervor que enche a nossa vontade, transborda pra falar do que é nosso”, tanto é que aponta ainda para a investida dada para esse território de tantos outros artistas, de tantas outras regiões do país, que buscam o mote de suas criações cênicas nas subjetividades das histórias e nas paisagens físicas sertanejas, bem acolhidas, desde

---

<sup>5</sup> Disponível em <https://www.profseducacao.com.br/2019/11/12/o-que-e-slam-poesia-educacao-e-protesto/> acesso em 23/02/2021

que não estejam cheias de estereótipos e preconceitos sobre as gentes e os cenários desta região.

### **3.1.3 Contribuições da Cultura Afroindígena na produção em Dança**

*Ninguém nasce Negro,  
a pessoa se torna Negro/a.*

Lélia Gonzalez (1988)

As questões ancestrais presentes nos ritos e celebrações das performances afroindígenas, que fazem referência aos agenciamentos entre afrodescendentes e ameríndios em nosso país, compõem significativamente a ocupação dos territórios semiáridos que, ao serem pesquisados pela Cia Balançarte de Dança estimulam a construção de alguns dos seus processos criativos, como acontece nos espetáculos *Batuques* (2016) e *Chão* (2014), permeados por histórias de lutas e resistência desses povos e moldados com as aproximações feitas com os percursos históricos dos seus intérpretes-criadores/as. Esse tópico pretende descrever esses processos de produção de aprendizagens, sendo apresentadas as influências e escolhas feitas no decorrer desses trabalhos que justificam o atual momento formativo da Balançarte e seus membros/as.

Os trabalhos citados foram especificamente montados pelos/as entrevistados/as Antônio Pablo, Fernanda Luz, Ingrid Beatriz e por mim Marcos Aurélio Soares correspondentes a um período de transição vivenciado pelo grupo que passa a concentrar a pesquisa em Dança nos referenciais Semiáridos explicitados nas performances culturais afroindígenas, e ainda, em outras performances influídas por elas. Sendo que os trabalhos anteriores não deixavam de ter esse vínculo com as performances afroindígenas, porém de certo modo influenciados por um ideal de dança perpetuado pela região metropolitana do Recife e adjacências nessas primeiras produções. Essa transição é narrada pelos/as entrevistados/as que indicam a partir desse momento um avanço nos processos formativos na companhia.

Ao se referir a esse primeiro momento da companhia Fernanda Luz diz que

“não conseguiria dizer que dança a gente faria hoje, mas eu conseguiria dizer que dança a gente não faria”.

Nossas vivências trazem uma bagagem hoje de um processo de escuta muito aguçado, sabemos entender o nosso lugar com muito mais propriedade, não somos maiores nem menores, mas temos feito uma grande contribuição aos fazeres de dança no Vale do São Francisco e estamos cientes disso, e isso merece respeito, merecemos ser vistos de forma contribuinte com a diversidade de grupos e temas discutidos de forma artística na dança do semiárido (LUZ, 2020, informação verbal).

Antônio Pablo fala que passa a ter acesso aos diálogos sobre *negritude* e reconhecimento dos povos originários ao chegar a Petrolina e que agitações como as que são feitas pelo **movimento negro** na cidade são responsáveis por instigar os debates sobre identidade negra, defesa dos direitos e garantia dos fazeres culturais distintos dessas populações, combate à discriminação e às demais formas de intolerância racial e religiosa, é representado pela Associação dos povos de Terreiro de Petrolina/Juazeiro, O movimento das Mulheres Negras, Frente Negra do Velho Chico, Associação das Mulheres Rendeiras, dentre outros movimentos sociais organizados. Muitas das ações realizadas no decorrer do ano, concentram-se nas atividades alusivas ao Dia da Consciência Negra no mês de novembro de cada ano, incluindo as artísticas no *Novembro Negro*, a mais recente conquista do povo negro em Petrolina foi a aprovação do Estatuto da Igualdade Racial e de Combate a Intolerância Religiosa através do Projeto de Lei – PL nº 152/2020 na Câmara Municipal de autoria do Vereador Gilmar Santos, sendo o primeiro Estatuto da igualdade racial instituído no estado de Pernambuco.

Se reconhecer enquanto corpo negro que é da Chapada e do Sertão tem sido um processo recente e em construção, diz Pablo. Quando morava em Jacobina não havia se integrado com essas discussões, apesar de Jacobina ser uma cidade de ancestralidades indígenas, algo que também vem sendo entendido por ele atualmente, sempre gostou muito de pulseiras e *patuás* – amuleto utilizado por pessoas ligadas ao candomblé para obter proteção e sorte; e por ele como proteção e adorno, sendo uma prática comum também entre os indígenas, o gosto por se paramentar era algo intuitivo, diz ele, assim como o gosto musical por cantoras e cantores negros e da cultura popular, “essas coisas vem fazendo sentido mais recentemente quando passo a pensar sobre essas influências na minha arte”, e que

“a gente é levado a negar isso”, sugerindo que quando se mora no interior esses acessos são ainda mais “distantes” (SANTOS, 2020, informação verbal).

Também em um movimento de busca identitária Fernanda Luz se questiona a respeito do que diziam os processos de criação artística sobre ela ou o que ela queria dizer com os mesmos? Nascida no contexto da igreja católica que escolhas havia feito? E diz que a dança surge dentre as outras artes que praticava, o teatro e a música, como uma expressão que solicitava dela uma autodefinição. “O que é você? O que você quer? O que você pode ou não negar?” Então o que ela diz é que “a dança se torna necessária a partir do momento que se descobre que a dança também constitui o corpo, independente de que dança se pratica”, inclusive as danças cotidianas: “o balanço do guri, a mulher na sua rotina do trabalho”, a dança feita nos pequenos gestos cotidianos sem ao menos perceber a singularidade desses movimentos.

O espetáculo *Chão*, no qual Antônio Pablo é diretor, cenógrafo, criador da trilha sonora e músico em cena e Fernanda Luz é diretora, intérprete-criadora, figurinista e aderecista, traz elementos indígenas na gestualidade e em toda a composição estética do trabalho, que segundo Pablo, foram chegando e se definindo no decorrer do processo após a escolha do tema, apresenta também elementos afros como as cabaças na concepção do cenário e, também, da iluminação cênica, que integram mais um vetor de ligação entre os povos negros e ameríndios, na perspectiva afroindígena.

Fernanda comenta que ficou sabendo que o lugar em que mora era um território indígena, e ainda que havia mais de dois mil índios no estado, a partir da pesquisa para este espetáculo, e sugere também uma ancestralidade indígena e negra a partir das descobertas feitas na produção deste trabalho,

Como é que explica a forma que eu danço, esses arrepios que eu tenho pelo corpo, pelo corpo território por conta da ancestralidade, eu não consigo alcançar geograficamente o tempo dos outros, então é no corpo que conseguia... Vem de onde isso? Olha eu onde tô pisando, olha esse rio aí, porque esse jeito de cantar de onde vem isso? Por essas influências que não me foi acordada por outro processo, porque a minha mãe a minha família que é negra, família materna é negra, também não consegue pensar sobre, daí eu uma indivíduo no meio disso tudo sou despertada pra isso, são negros, são pretos e não se veem como tal por quê? (LUZ, 2020, informação verbal).

Segundo Pablo muitas das ideias concebidas para o espetáculo “foram sopradas no ouvido, é uma intervenção mística? Talvez não, mas várias coisas vão sendo sopradas pra gente e a gente não percebe” (SANTOS, 2020, informação verbal). “Racionalmente” como ele busca explicar a forma dos entendimentos obtidos para além do intuitivo, de maneira consciente, os trabalhos Batuques (2016) e Tamboriadores (2017), ambos pautados nos referenciais das performances culturais negras, corroboram para a aproximação e afirmação de um lugar de fala assertivo, que tira da lógica negacionista de se dizer negro ou assumir a identidade indígena, da qual se é induzido a todo tempo no convívio social numa tentativa de embranquecimento da existência, e que para ele, a partir desses trabalhos artísticos esse paradigma muda.

Ingrid Beatriz é certa ao falar sobre o tema,

...quando se adentra com força nas pesquisas de campo como fizemos indo nos terreiros e nas aldeias vendo e presenciando tudo que acessamos, se acaba indo pra além do respeito e admiração dessas populações, somam ao nosso trabalho, porque nós enquanto artista interpretamos histórias segundo o nosso modo de ver as coisas e a força afroindígena nos move a querer contar e redescobrir as histórias e modifica a nossa dança, e contar algumas histórias nos faz porta vozes abertos e influenciados, nos permite ser portal do que nos é apresentado (SOUZA, 2020, informação verbal).

Antônio Pablo diz ainda que “é um processo difícil esse de aceitação” e se questiona sobre “O que é ser negro no Brasil?”, quando não se tem a carga trazida nos traços físicos da pigmentação da pele ou na textura dos cabelos, o que não é o caso dele que se reconhece e se afirma negro, mas se é corriqueiro vivenciar lugares cheios de determinismos, até comuns entre pessoas ligadas aos movimentos sociais, demarcados por lugares de autoridade no exercício do poder que definem quem pode ou não falar dependendo da *localização social*<sup>6</sup> que ocupam.

Ao vincular nosso trabalho às performances culturais afroindígenas, muitas tidas como tradicionais, somos questionados sobre a legitimidade que temos em “mexer com essas coisas” se não pertencemos a esses lugares, que direito temos de resguardar essas manifestações? E pouco se reconhece de que é mais fácil dizer que o problema não nos pertence, que o problema é do outro, de que ele não nos cabe

---

<sup>6</sup> Conceito apresentado por Djamila Ribeiro em seu livro *O que é lugar de fala?* (2017, p. 63) Com base nos estudos de Collins, 1997.

intervir, e isso acaba nos tornando tão mais responsáveis pelo problema, silenciar é também fazer uma escolha.

De tal modo “uma mulher negra terá experiências distintas de uma mulher branca”, assim como, um homem hétero branco terá experiências distintas de um gay branco que ainda, terá experiências distintas de um gay negro na nossa sociedade, fazendo com que o gay negro esteja passível de violências, discriminações e falta de acesso a tal ponto que se representado por uma imagem gráfica de pirâmide ocuparia a base dessa desumanização.

É possível que diante das contestações sugeridas, o indivíduo, também sujeito e localizado socialmente em grupos, por vezes seja impelido a um “entre lugar”, nem se reconhecendo branco e nem suficientemente negro para ser assim reconhecido, esse espaço se constitui em um “não lugar” ao qual nenhuma pessoa deveria ser sujeitada. Assim, a busca por um lugar de reconhecimento “exige segurança do que se acredita” como diz Pablo, onde não haja possibilidade de retrocesso em se afirmar, seja em um trabalho artístico e/ou na vida cotidiana, ciente do lugar *de onde, por quem e pra quem* se fala.

## 3.2 FORMAÇÃO DE ARTISTAS E ARTE/EDUCADORES/AS

### 3.2.1 Arte/Educação Contextualizada em Dança

É possível que muitas pessoas tenham seu primeiro contato com as questões relativas à Arte ainda na escola. No Brasil, fica instituída a obrigatoriedade do seu ensino a partir da Lei nº 5.692/71 que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação - LDB na pretensão de “modernizar” a estrutura educacional, Arte aparece enquanto “atividade” escolar sendo que esta era “aparentemente a única matéria que poderia mostrar alguma abertura em relação às humanidades e ao trabalho criativo” à época (BARBOSA, 1989, p. 170). Já na LDB nº 9.394/96, a Dança passa a ser indicada como linguagem artística diferenciada a ser trabalhada pelas escolas, a educação pela arte vislumbra desde então uma condição de equidade no cenário escolar que nunca lhe foi cedido.

Nesse sentido, as propostas de apresentação artística e projetos de arte/educação elaboradas e executadas pela Cia Balançarte de Dança, em espaços também escolares, podem representar a efetivação desse primeiro contato de alunos e alunas, *arte/educandos* e *arte/educandas* com as estruturas de movimento (a coreologia) que componham uma vivência em Dança em que seu estudo *coreológico* ofereça a esses jovens “debruçar-se sobre a dança *em si*, centrar-se na arte, nos mecanismos de movimento e não somente naquilo que poderíamos alcançar *através* deles (expressão, equilíbrio emocional, sociabilidade etc.)” (MARQUES, 2011, p. 81).

Arte e Educação têm significados e sentidos específicos quando apresentados separadamente, porém, ao aproximar essas categorias através do termo Arte/Educação, como assim o veremos nesta pesquisa aderindo à perspectiva de que novos modos de fazer arte e educação precisam ser refletidos e difundidos, o mesmo terá bases e fundamentos específicos podendo ser compreendido como recomenda Herbert Read em seu livro *A Educação pela Arte*, quando se opõe a perspectiva de “educação artística” e sugere uma abordagem que pode ser chamada de educação *estética*,

...compreende a todos os modos de auto expressão, literária e poética (verbal), bem como musical ou auricular, e constitui uma abordagem integral da realidade que deveria ser chamada de educação *estética* – a educação

dos sentidos nos quais a consciência e, em última estância, a integração e o julgamento do indivíduo humano estão baseados. É só quando esses sentidos são levados a uma relação harmoniosa e habitual com o mundo externo que se constitui uma personalidade integrada. (READ, 2001, p. 8).

Para além dos modos de auto expressão já apresentados pelo autor, sugiro o acréscimo dos modelos gestuais e coreográficos dos quais a dança está baseada. Essa compreensão pode refletir na forma como se programam procedimentos artístico/educativos nos espaços educativos, sejam eles no ambiente formal de escolarização ou nos ambientes não formais possíveis a esta prática, que dependendo da forma como sejam elaborados podem comportar práticas que desconsideram aspectos sensoriais e emocionais que se dão afastadas da vida cotidiana dos sujeitos ou podem convergir para a criação de novos sentidos contextualizados com os interesses dos sujeitos que acessam a experiência arte/educativa.

Ana Mae Barbosa<sup>7</sup> alerta que “a educação deveria prestar atenção ao discurso visual”, devido ao acesso facilitado a diversas mídias sociais das quais, dentre outros assuntos, disponibilizam conteúdos artísticos, sendo assim, deveríamos tentar estabelecer canais de comunicação mais eficientes com as gerações mais jovens, entendendo que estes já nasceram inseridos/as na cultura áudio-visual-tecnológica, portanto, ensinar a gramática visual poderá contribuir para uma melhor análise e compreensão de todo tipo de imagem, de forma a instigar a criticidade remanescente à produção de arte aprendendo com a leitura dessas imagens. Sendo assim, um conjunto de contribuições que “integre atividades artísticas, história das artes e análises dos trabalhos artísticos” pode vir a suprir necessidades quanto à leitura estética dos elementos que compõem os mais variados campos artísticos.

O caminho de acesso à *sensibilização* pelos sujeitos da aprendizagem, que aqui estou chamando *arte/educandos* e *arte/educandas*, pode ser vivenciado através da apreciação da obra artística ou ainda, através da experimentação prática de alguma modalidade artística em que a experiência passa pelo corpo. Sendo assim, a Arte/Educação pode representar uma experiência estética que promove o sensível pela Arte e as vivências cotidianas, tal experiência quando pautada para além da

---

<sup>7</sup> **Arte, Educação e Cultura** disponível em <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000079.pdf>> acesso em 23/03/2020.

contemplação pode tornar os/as *arte/educandos/as* mais conscientes com a relação com o outro e com os ambientes ao qual se inserem.

Ao considerarmos que a “Arte ocupa um lugar onde o oprimido pode encontrar espaços de resistência” como nos sugere Barbosa no texto **Arte, Educação e Cultura**, a Arte/Educação através da experiência estética, propicia a criação, o exercício da inventividade, a busca de sentido na descrição de narrativas contadas através do corpo. Trata-se de uma Educação pela Arte que direciona o olhar para o contexto, considerando as particularidades locais enquanto referências para compreender o mundo que nos envolve.

Duarte Jr. assinala que o processo do conhecimento humano compreende um jogo entre o vivenciar e o simbolizar (as vivências). Há nuances entre o que é sentido e o que é pensado, onde sentir é a nossa impressão primeira, porque “a colocação humana no mundo é, primeiramente, emocional, sensitiva; a razão (o pensamento) é uma operação mental posterior” (2012, p. 42). Sendo assim, muito do que sentimos não pode ser traduzido simbolicamente em palavras, através de conceitos e classificações. Portanto, “a linguagem nomeia, classifica os sentimentos em categorias gerais (alegria, tristeza, raiva...), mas não os descreve. Não os mostra em seu desenvolvimento, em seu desenrolar” (Ibid, p. 43).

A Arte surge então enquanto possibilidade de expressão de sentimentos que os símbolos linguísticos são incapazes de nos apresentar integralmente. Ao concretizar os sentimentos através de uma forma criativa, que podem ser estáticas, a exemplo do desenho, a pintura, a escultura entre outras; ou dinâmicas como a dança, a música e o cinema. Independente da forma, pode se concretizar de maneira que os sentimentos demonstrados sejam externalizados e percebidos. Diante disto, é importante que se reflita nas vias possíveis de acesso a Arte nos ambientes escolares e fora destes, que podem se dar através do artista e através do público, estando esses ligados a criação e a fruição das obras artísticas. O ato criativo pressupõe a produção de “coisas”, sejam elas objetos e/ou ideias, onde a operação da imaginação e o exercício da criatividade são imprescindíveis.

A Arte/Educação é aqui entendida como um movimento de humanização dos indivíduos, artista, arte/educador/a, arte/educando/a, espectador/a. É um processo de

sensibilização crítica, imaginativa, estética e política dos sujeitos participantes do ato artístico/educativo.

Barbosa, ao falar de arte/educação no Brasil, faz críticas a como a arte foi introduzida nos ambientes escolares, afirmando que em diversos momentos da história da Arte/Educação no país “evoluções não tiveram lugar em salas de aula nas escolas públicas” citando a utilização dos mesmos métodos, procedimentos e princípios ideológicos pelos professores/as de arte que compunha certo retrocesso no que concerne a progressão de objetivos e práticas da Arte/Educação, e ainda, como tal constatação perpetuou reflexos negativos, segundo ela, a “apreciação artística e história da arte não tendo lugar na escola” (1989, p. 172).

As mobilizações realizadas por arte/educadores/as, principalmente do Estado de São Paulo em meados da década de 1980, contribuíram para algumas conquistas que incluem às menções as Artes na Constituição de 1988 que buscou assegurar a “proteção de obras, liberdade de expressão e identidade nacional” (1989, p. 173). Barbosa atenta ainda para a importância da criação de Associações de classe enquanto fortes batalhadoras por melhores condições concernentes ao ensino/aprendizado de Arte, sugerindo que essas negociem com as Secretarias de Educação e Cultura, com o Ministério da Cultura (extinto atualmente), legisladores e líderes políticos.

Neste sentido, a nível municipal a Associação de Artistas e Técnicos de Teatro e Dança de Petrolina – ARTEDAP, fundada em 2005, contribuiu para os avanços referentes às lutas da classe artística na cidade, principalmente incentivando a politização dos artistas, arte/educadores/as e dos grupos associados, assim como colaborou para o fomento da produção em Arte através da realização anual do festival *Semana das Artes Cênicas* composta por mostras de espetáculos e oficinas artísticas de iniciação para estudantes e de formação para os artistas.

A ARTEDAP teve suas atividades encerradas em março de 2010 após cinco anos de atuação. Ex-membros da antiga Associação foram responsáveis pela mobilização e montagem do Fórum Popular de Cultura de Petrolina – FPCP uma organização política autônoma de trabalhadores/as da cultura de vários segmentos artísticos e que tem buscado o fortalecimento da classe cultural do município visando o planejamento e execução de ações para promoção, valorização e democratização

da cultura. O FPCP foi responsável pelos debates em torno da regulamentação e, conseguinte, execução da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural nº 14.017/2020 (BRASIL, 2020), que repassou recursos em caráter emergencial para artistas, técnicos e produtores culturais para atenuar a crise em torno da pandemia de Covid 19 no Brasil.

Retomando a ênfase ao debate sobre Arte/Educação Contextualizada, chamo a atenção para o que referencia Marques sobre as propostas elaboradas por pensadores adeptos da *pedagogia crítica*, como Paulo Freire e Henry Giroux, nas suas proposições já na década de 80 enfatizam a importância da “contextualização do ensino a partir da realidade do aluno”, que se mostram atuais e eficazes até hoje, a autora sugere ainda que,

(...) a educação através da arte pode ir além do universo pessoal, subjetivo e emocional do aluno: ela pode abranger e problematizar a realidade sóciopolítico-cultural daquele em toda sua diversidade e complexidade. (MARQUES, 2011, p. 46).

Por isso é que sugiro a feitura de processos arte/educativos a partir da revisitação permanente dos contextos onde se realiza o ato cênico/educativo. É preciso estabelecer conexões de sentido com o vivido e o não vivido dos sujeitos participantes desses contextos. Estabelecendo assim aprendizagens por meio do movimento contextualizar, descontextualizar, recontextualizar, no qual

...interpretamos a Arte/Educação contextualizada como espaço em que a capacidade de imaginação é permeada de vieses que reveem o contexto local, traçando linhas conectadas, pontes com o regional, o nacional e o global, já que não há uma, mas diversas e significativas culturas. Estas, por sua vez, não são isoladas, pelo contrário, tem devido ao gradativo aumento de informação e diante do avanço das tecnologias de comunicação, se hibridizado. (VASCONCELOS; CAMPANA, 2019, p. 58).

Cabe aqui situar o modelo de Arte/Educação Contextualizada proposto neste trabalho, que pretende, assim como outras pesquisas que vem sendo desenvolvidas a exemplo das questões discutidas nas Artes Visuais por Vasconcelos (2019), visibilizar o que vem inquietando artistas, pesquisadores/as, arte/educadores/as no Semiárido São Franciscano, especificamente nas cidades de Petrolina e Juazeiro. De maneira que se possa por meio da Arte/Educação evidenciar esse território repleto de histórias e memórias do ensino/aprendizado artístico, trazendo à tona vozes

contemporâneas que contribuem com a construção das atuais narrativas da cultura local, atravessados por saberes e fazeres nos domínios formais e não formais.

No contexto específico da Dança têm-se ainda poucos modelos que possam embasar suas práticas nesses ambientes. A Arte/Educadora e pesquisadora Isabel Marques têm contribuído com o desenvolvimento de questões que unem o fazer arte/educativo e as práticas da Dança em ambientes escolares, propondo escolhas educacionais que divergem do modelo de arte isolada na escola ou pautada no psicologismo e enciclopedismo, sendo assim, propõe uma prática artística “que busca integrar e articular seus próprios conhecimentos (fazer, apreciar, contextualizar) a realidade sócio-político-cultural, possibilitando a inserção de uma escola transformada e transformadora na sociedade” (MARQUES, 2011, p. 48).

Tal pensamento condiz com o formato organizacional dos planejamentos pedagógicos de ONG's, projetos da sociedade civil organizada e grupos artísticos no desenvolvimento de estratégias de formação de artistas, arte/educadores/as e arte/educandos/as, assim como na fruição da arte em espaços alternativos nas periferias da cidade de Petrolina. Tais modelos de gestão têm sido provocadores e embasam as práticas educativas das atividades oferecidas pela Cia Balançarte de Dança *locus* desta pesquisa.

É preciso ainda aqui sinalizar a peculiaridade do campo investigativo, pois não é a proposta pensar a Educação dentro dos processos formais instituídos e instituidores da escola. O campo investigativo se situa na educação não formal, essa que se faz sem vinculação com as estruturas controladoras do fazer, sem as amarras instituídas por descritores e programas curriculares impostos pela agência do Estado. Concordo então com Gohn quando afirma que, “a educação não se resume à educação escolar, realizada na escola propriamente dita. Há aprendizagens e produção de saberes em outros espaços, aqui denominados de educação não formal” (2011, p. 01). São esses espaços que mobilizam a reflexão acerca da elaboração de práticas educativas em Dança Contextualizadas.

As discussões em torno das práticas arte/educativas no contexto não formal tem-se constituído um campo ainda em desenvolvimento e pouco discutido nos meios acadêmicos. Este fator pode ser responsável pela dificuldade na adesão,

principalmente das escolas em seus ensinamentos formalizados, a receber e apoiar iniciativas que partam de fora do ambiente escolar.

Para transição de tal paradigma, é necessário, dentre outros fatores, entender como destaca Gohn que “a educação não formal não deve ser vista, em hipótese alguma como algum tipo de proposta contra ou alternativa à educação formal, escolar” (2009, p. 32), mas sim como uma proposta que possa ser agregada aos projetos e metas a serem alcançadas anualmente pela escola. A educação não formal envolve aprendizagens tanto de ordem subjetivas relativas aos planos emocionais e cognitivos, como também aprendizagens de habilidades corporais, técnicas e manuais diversas como se verificou nos processos Arte/Educativos desenvolvidos pela Cia Balançarte e descritos a seguir.

### **3.2.2 Entre o/a artista e o arte/educador e a arte/educadora**

A escrita desse tópico surge da provocação feita aos entrevistados nesta pesquisa sobre as relações que fazem entre ser artista e ser arte/educador/a. Quais as diferenças? O que é comum entre essas práticas? Há preferências no exercício de uma sobre a outra? Trago as questões a partir dos estudos da professora Isabel Marques ainda em seu texto *Ensino de Dança Hoje: textos e contextos* que em um dos capítulos discorre sobre a reflexão das especificidades entre o papel do professor e do artista, e suscita questões que envolvem “a ideia de que o papel do professor de Arte abarca um tipo de consciência distinta da do artista” sendo assim, “não basta ser artista para ser professor” (2011, p. 64).

A autora traz a luz à questão da formação distinta entre esses dois campos nos cursos de Licenciatura e Bacharelado nas linguagens específicas da Arte, esses cursos ganham força nos movimentos educacionais na década de 1990 que repudiavam a polivalência imposta pela legislação dos cursos superiores de *Educação Artística*. Ao discutir sobre o papel do professor de Arte em função de seu conhecimento na linguagem artística de sua opção, argumenta que artista e professor têm funções sociais distintas, assim sendo, merecem formações diferenciadas.

Quanto à formação de *arte/educandos* Antônio Pablo, que é licenciando em

Ciências Sociais, fala sobre a importância do trabalho pedagógico com Arte/Educação,

...é possível formar novos artistas ou cidadãos com outra perspectiva de mundo, a arte está muito atrelada a ser artista, mas a arte não é sinônimo apenas de ser artista, é preciso desvincular desse lugar e trazer essa linguagem como conhecimento e cada vez mais fazer esse processo formativo (2020, informação verbal).

Diz ainda que ter tido acesso ao teatro e a outras linguagens como a dança, música, poesia como teve, proporciona uma condição de vida outra, uma nova condição de enxergar o mundo, tendo consciência de outros lugares e possibilidades, defendendo uma perspectiva de sensibilização crítica pela arte, como já apresentada nesse estudo, portanto, mais humanitária. Apresenta ainda uma probabilidade de manutenção ou oxigenação dos grupos artísticos, possível através de uma formação continuada, onde possa haver a inclusão de novos membros compondo esses grupos, isso faz com que os grupos tenham sempre pessoas e vá gerando outros artistas.

Fernanda Luz que começou a dançar na escola e hoje é Arte/Educadora se auto interroga sobre “Como é que vou ensinar uma coisa que ainda estou aprendendo?”, e acredita que fazer pessoas dançarem é também provocar esses *outros corpos* das/os alunas/os a pensar sobre seus lugares e suas potencialidades. O/A professor/a nunca está pronto exatamente, então está no processo de aprendizado junto com as/os alunas/os, talvez em diferentes graus de aprendizagem, estou ensinando e também estou ensinando e aprendendo, não estou “estacionada” e é isso que faz a gente está ali orgânico, tá viva, mudando a forma de entender que eu passei por aquele caminho e isso não significa que o/a aluno/a vai passar por aquele caminho também, porque o caminho tá melhor, tá mais aberto, tá mais possível, se comparado à realidade de uma década atrás na dança (2020, informação verbal).

Quanto à forma de ver e vivenciar a arte dentro do grupo enquanto artista da dança ela diz que é uma construção de respeito e responsabilidade,

...se eu não começasse a ver o grupo como lugar de potência e sair do esperar, ‘o grupo vai me dar’, mas eu sou o grupo, se eu não ajudar na manutenção, na artefania, o grupo não vai... (LUZ, 2020, informação verbal).

O grupo não vem dessa linhagem de que é a liderança que determina: “esse é o figurino, o cenário é esse, a dramaturgia é essa, a linha estética de construção do movimento é essa e pronto, nunca era, nunca foi”, então o construir junto deu essa liberdade de pensar enquanto criadora, o que era bacana e o que não era, o que era pertinente pra mim que não era possível dentro daquela construção em grupo, e nessa trajetória em que faço parte já há quase 12 anos consigo entender o que é possível fazer hoje com maestria, com responsabilidade, o que de fato a gente pode afirmar enquanto grupo periférico tendo pessoas pretas, mulheres, LGBTQIA+ e de alguma forma entendendo e acreditando que a dança tem que ser democrática, tem que ser acessível.

E de que forma ainda quero dançar? Me cabe ainda hoje dançar do mesmo modo? O corpo já não é mais o mesmo e dançar nos solicita ser um tanto mais sério, no sentido de entender o que se está ali acordando, com bastante cuidado, assim como o respeito que tivemos ao acessar referenciais da cultura negra e indígena, pedindo orientação, permissão, é preciso entender exatamente a forma como defendemos os referenciais que nos mobilizam a dançar, sabendo que ao acessar falamos por, falamos com, falamos junto... Eu penso que é importante a nossa dança na cidade (LUZ, 2020, informação verbal).

Quanto à diferença entre ser artista e arte/educadora, ela acredita que haja distinção entre as duas práticas, mas enxerga uma linha tênue que as liga, diz que ao se questionar sobre “que corpo é esse que dança? Que forma de andar? Porque eu falo assim? Até que ponto o que faço me pertence? Quem foi determinado pensador [teórico]? De quem é determinada música? De que povo pertence essa gestualidade?” vê nessa busca de respostas um processo explícito de aprendizados e assimilação de conhecimentos sendo injetado através dessas provocações, tal procedimento é compreendido pela entrevistada como uma experiência arte/educativa, comumente vivenciada na construção de espetáculos e experimentos cênicos em processos criativos da Balançarte, diferenciando do que chama de “compartilhamento de saberes”, ou seja, quando é solicitada a repassar conhecimentos de ordem *técnica*, ligados aos movimentos do corpo em determinado estilo da dança, por exemplo, o *afoxé*; ou *holística* entendendo o corpo de maneira mais integrada as dimensões emocionais, místicas e comportamentais; desse modo, repassando conhecimentos adquiridos para outros corpos em oficinas e aulas de dança, compondo a experiência de arte/educadora.

Essas diferentes experiências constituem aprendizagens específicas, e ambas podem ampliar os entendimentos sobre Arte/Educação se pensarmos no contexto do artista/criador que apresenta processos de escuta que provocam o indivíduo e se expandem para o coletivo e na experiência arte/educativa que conta geralmente com uma gama de sujeitos – alunas e alunos, arte/educandos e arte/educandas, em um processo de entendimento que parte desse coletivo com aspirações de refletir no individual.

Ao falar sobre separação das funções de docente e de artista, Marques alerta para o risco de ter uma abordagem que priorize um caráter estritamente pedagógico em que “em vez de garantir um processo de ensino-aprendizado consistente e significativo, pode estar também corroborando a própria escolarização da arte e do artista” outro risco é fazer com que “aquele que optou pelo ensino tenha de se resguardar de se denominar ‘artista’, pois é antes de tudo um professor, ou então um ‘arte-educador’?” e ainda, na contramão disso “muitos artistas nem sequer questionam a necessidade ou não de algum tipo de reflexão sistematizada na área de educação para que possam ensinar”, sendo que “a consequência mais imediata desta separação de funções/papéis é a dissociação da atividade artística da educativa e vice-versa.” (2011, p. 65-66, grifo meu).

Fernanda Luz reconhece que poderia ser apenas artista, mas acredita que “se eu sou artista e educadora, eu tenho uma visão maior sobre público, sobre construção de conhecimento” enfatiza que “não é que uma coisa seja melhor que a outra”, mas “a Arte/Educação traz uma compreensão do todo e aí você retorna pra você de uma forma diferente” (2020, informação verbal). Fernando Barros, também em entrevista indica a possibilidade de que o artista que é só artista pode não ser um educador, mas “o trabalho dele está dentro de um processo educacional, o espetáculo que ele faz, parte de um processo educacional” cita enquanto exemplo de pesquisa que discute a questão a dissertação de mestrado de Lucas Valentim, professor do Curso de Licenciatura em Dança da UFBA, do qual é aluno, com o título *Processos Compartilhados em dança: experiências de criação e aprendizagem*, na investigação, dadas as especificidades de cada processo, o autor propõe observar a **criação** e a **aprendizagem** enquanto instâncias impossíveis de serem entendidas separadamente.

Barros faz aproximações do trabalho do professor Lucas com as vivências em que colaborou para o processo criativo na Balançarte, que segundo ele seguiam um “modelo colaborativo onde todo mundo interferia” e elucida sua afirmação com a seguinte exemplificação:

...a partir do momento que Sinara trazia a interferência do trabalho do clássico que eu não tinha, eu passava por um processo educacional também corporal, a partir do momento que a gente iria lá nos artigos, já que nossos processos tinham semelhança com a pesquisa acadêmica, a gente lia muito e conversava e conversava muito e isso indicava um processo educacional interno do próprio grupo (2020, informação verbal).

Ele aponta ainda enquanto processo de aprendizado o momento em que o trabalho (espetáculo) estava em cena pra quem está ali sentado assistindo (o público) também estava em um processo educacional em vários sentidos: na formação de plateia, ao instigar a criticidade do sujeito para refletir sua realidade e o local, envolve autoconhecimento, “apresenta um caminho”.

Sendo assim, o/a artista que também opte por desempenhar o papel de Arte/Educador/a não precisa *sair do circuito* ou deixar de atuar enquanto artista na sociedade, fato que se opõe ao observado por Marques em pesquisa com suas alunas e alunos de curso universitário de licenciatura em arte que predominantemente “ao fazerem sua opção pelo ensino, escondem-se por trás do professor”, essa dissociação segundo a autora,

...aumenta no dançarino que atua como professor a frustração de não estar compartilhando com seu aluno aquilo que ele mais preza: criar e interpretar uma arte que foi sua opção pessoal e profissional. Este tipo de postura faz com que, não raramente, a própria prática docente desse profissional também acabe excluindo de sua sala de aula o fazer eminentemente *artístico*: nesses casos, são os exercícios corporais que preponderam, a capacitação física e emocional, em detrimento da *vivência* artística/estética (MARQUES, 2011, p. 66).

Na contramão do caso específico exposto por Marques seguem projetos como os que serão aqui apresentados que vem sendo desenvolvidos pela Cia Balançarte, nos quais há uma busca pelo revezamento dessas funções onde o/a artista/dançarino e dançarina conciliam o desenvolvimento dos papéis de arte/educadores e arte/educadoras, propiciando aos arte/educandos e as arte/educandas além de uma experiência *contemplativa* da arte enquanto público dos espetáculos dessa CIA de Dança, uma vivência corpórea nas oficinas de dança de curta e média duração, e

ainda, a possibilidade de uma experiência artística/estética em *Mostras Pedagógicas* decorrentes da culminância dessas oficinas.

Esses modelos de projetos apresentados pela Balançarte têm pretensões de estabelecer espaços educacionais que, assim como sugere Marques, não inibam, nem frustrem, não automatizem, não fragmentem e nem escolarizem a dança e o dançarino/a. Fernanda Luz acredita que esse é um processo “libertador”, que muda a forma como pensar o corpo, muda inclusive, “a forma de pensar a coisa pro outro” pelo estreitamento que ocorre nesse *encontro* entre artista, arte/educador/a e arte/educando/a. Há nesse encontro a possibilidade de rever a forma que a dança se dá no nosso corpo, como a gente vivencia o processo criativo, Luz sugere ainda que “é possível as pessoas se tornarem melhores artistas por serem educadores” o que pode ser relativo já que são funções independentes, mas para ela ser educadora pode representar ainda uma imposição “eu precisei ser professora pra conseguir continuar sendo artista”, tal ocorrência pode se dar, como também é apresentado por Marques, devido “a carreira de professor, por pior que seja, ser mais estável do que a do artista”, a autora aponta que um dos motivos dos alunos optarem pela licenciatura é “uma estranha ilusão de que terão alguma garantia de sobrevivência mais digna” (2011, p. 66).

Luz não foge a assertiva de que é educadora porque é artista “a bagagem que o espaço da arte me deu foi o que me possibilitou ser professora, senão não teria sido não teria como ser”, ela enxerga que o material humano, o físico, esse corpo de criação do qual se utiliza nas suas aulas só é possível por conta do que vivenciou nas propostas artísticas, isso se deve também as formações diversas no campo da dança não só dentro da CIA, mas também nos cursos e intercâmbios oferecidos por outros grupos artísticos, nas provocações que burilavam após assistir determinado espetáculo, e retomando a questão da arte feita na periferia, ela afirma que esta só é possível pela Educação,

...ela [a arte] vira lugar de injeções de potência, aqui você pode falar, aqui você pode ser, aqui você pode galgar espaços que por ali não seria possível, (...) então ela [a arte] chega nesses espaços como produção de conhecimento perguntando assim, você se compreende enquanto indivíduo/cidadão? Como parte daquele lugar, daquele mundo? (...) esse lugar me fortalece, isso que eu sou não me nega, me desnuda e aqui é possível eu me reconhecer enquanto gente, enquanto pessoa, por esse intermédio, é como se fosse uma proteção, um lugar que a gente se veste (...) ah é a arte, como se fosse um

veículo que possibilita eu dizer aquelas coisas (LUZ, 2020, informação verbal).

Luz apresenta nessa fala uma potencialidade que pode ser promovida pela prática da dança/educação dentro das periferias da cidade, buscando entendimento e inserção dessa prática no contexto apresentado nessas realidades pelos alunos/alunas, onde a dança represente um lugar de encorajamento e de segurança, encorajamento para descobertas sobre si, sobre seu corpo, para falar das vivências pessoais em um ambiente que ofereça segurança para que os dançantes envolvidos estejam *protegidos* e se sintam confortáveis para serem e dançarem o que são. Essa perspectiva pode ainda entrar em acordo, numa relação de complementariedade, com o pensamento de Barros sobre a relação de via dupla que vê nos trabalhos da Balançarte que abrange os sujeitos envolvidos no processo educacional sendo eles/elas artistas, arte/educadores/as e arte/educandos/as em um movimento cíclico de ensino-aprendizado.

### 3.2.3 Oficinas artísticas e o modelo prático de Arte/Educação

Um momento comum vivenciado pelos quatro entrevistados dessa pesquisa dentro das suas trajetórias na Balançarte e citado por eles/elas em ocasiões distintas no andamento das entrevistas foi a realização do projeto *Do Terrêro de Salú + Oficina Brincantes do Terrêro* (2015) que buscou reduzir distancias entre a arte da dança e o público, cumprindo uma temporada de 12 apresentações do espetáculo *Do Terrêro de Salú* – criado a partir do universo do mestre pernambucano Salustiano – em escolas públicas e projetos sociais de Petrolina, oferecendo também uma série de oficinas que aproximaram estudantes dos folguedos e brinquedos da Cultura Popular presentes no espetáculo, seguindo o mote de **gerar vivências nas escolas, em um intercâmbio entreicineiros/as e alunos/as, acreditando na troca**. Esse projeto teve início em um procedimento que consistia em cada membro da CIA ministrar oficinas de um predeterminado folguedo/brinquedo aos demais do grupo, numa estratégia de formação para as oficinas nas escolas e de troca de saberes interna.

Os ritmos escolhidos para essas oficinas foram o forró, o maracatu, o boi, o cavalo-marinho, a ciranda e o coco, observa-se segundo essas escolhas uma busca pelas performances manifestas principalmente no litoral pernambucano, sendo que na

sequência formativa dessa CIA fica notório o reencontro com o semiárido, território que o grupo é pertencente, evidenciado na busca pelos referenciais indígenas, do Samba de Véio e do Reisado. Sendo assim, é possível dizer que há dois momentos distintos nas vivências suscitadas que passam primeiramente pela *reprodução*, que pode ser percebida pelo que diz Luz, “processo de tentar reproduzir as coisas [no caso gestos e movimentos] tentando entender a sua identidade”, que pode muito bem ser compreendido como uma dança no espelho “faço exatamente igual e após entender no corpo exatamente, posso fazer de várias outras formas” (2020, informação verbal); em seguida, existe um reencontro com uma possível raiz, um tronco em comum compreendido dentro do semiárido, que por mais extenso que seja, propicia uma aproximação com os fazeres culturais existentes neste território, de um corpo do interior, da caatinga, ribeirão/a, da periferia de uma cidade.

Ainda neste primeiro momento de vivências do grupo, durante a realização do projeto *Do Território de Salú* pode-se observar nos relatos narrados pelos/as entrevistados/as as diferentes relações estabelecidas na dinâmica de revezamento das funções de dançarinos/dançarinas e arte/educadores/as. Para Fernando Barros, a relação estabelecida com o papel de arte/educador é um lugar que “me deixa aflito”, o que para ele parecia ser um lugar bem tranquilo para os demais integrantes de ministrar oficina, ele: “pedia para fazer outra coisa”.

Pesava o fato de que o trabalho arte/educativo em grande parte era realizado com crianças, com as quais, segundo o entrevistado, essa iniciação “precisa ser bem cuidadosa porque a partir dela ou você *conserta todo o resto* ou você *esculhambatudo*”, atentando para as responsabilidades inerentes ao ofício do educador, ao referenciar tais cuidados necessários à iniciação na dança, acrescento que é importante pensar que esses cuidados não devem se resumir apenas para com as crianças, mas para qualquer pessoa que se proponha dançar.

Quanto à relação de revezamento na dinâmica entre artista e educadora, Ingrid Beatriz ao ministrar a oficina de forró relata que a atividade gerou nela, e ainda gera, um tipo de encantamento pela possibilidade de “ter algo a oferecer para as pessoas” que é a sua dança, e no desempenho do seu papel de educadora, procura se utilizar de vários elementos para ministrar as suas aulas que incrementam ludicidade a sua

prática, como balões de ar, instrumentos musicais confeccionados a partir de sucatas e uma boneca de cabo de vassoura, especificamente para a oficina citada.

Pesquisas recentes apontam para um aumento progressivo sobre as possibilidades de entendimentos sobre a arte da dança, e, nesse avanço, há uma ampliação dos gêneros que a diversificam e que vem gerando outras formas possíveis de ensinar, aprender e vivenciar o corpo através do movimento que por muito tempo foi protagonizado pelo balé clássico. Ana Valéria Vicente em pesquisa conjunta com Giorrdani de Souza (Kiran) discorrem sobre o reconhecimento e consolidação de diversas tradições de dança a partir do século XX,

...as danças e tradições reprimidas e desvalorizadas durante a colonização e escravização foram sendo legitimadas como expressões importantes da cultura brasileira e incorporadas por grupos profissionais e por educadores (VICENTE, 2015, p. 44).

Marques já vinha tecendo críticas aos modelos tecnicistas codificados pelas práticas do balé, que mesmo diante da busca de alguns profissionais de ensinar de um “outro modo” (pés descalços, trabalho no/de chão etc.), podem representar caminhos que perpetuam antigas formas e conceitos e acabam por ensinar as mesmas coisas, e apresenta como exemplo,

...a ideia de que devemos desafiar o corpo até seus últimos limites, controlando-o, subjugando-o; o ideal da performatividade extremamente necessário; a busca de um corpo ideal (seja ele qual for) a fim de exibi-lo em espetáculos de grande projeção (de preferência na mídia); a separação entre artista e público; a contemplação e o culto ao artista virtuoso, e assim por diante (2011, p. 74-75).

A autora aponta ainda para um grande desafio que a Didática atual precisa avançar que é “repensar, pesquisar e propor formas de ensino para danças ‘tradicionais’ que sejam condizentes com as propostas contemporâneas de educação” (2011, p. 191). Sobre formas de ensino Vicente e Souza ponderam sobre a ideologia e os padrões próprios de cada expressão artística,

(...) a inserção das danças tradicionais e populares no ensino formal muitas vezes vem de forma estereotipada e distanciada do seu processo de realização. Grande parte das danças tradicionais do Brasil são apresentadas na semana do folclore muitas vezes de forma redutora e até pejorativa, deixando subtender a ideia de que são expressões pouco sofisticadas e que pertencem a um passado superado e não algo vivo e aberto a transformação (2015, p. 44).

A realização do projeto *Do Terrêro de Salú + Oficina Brincantes do Terrêro* possibilitou aos membros da Cia Balançarte o aprimoramento das vivências com as danças tidas como populares tanto no corpo dos dançarinos e das dançarinas como na experiência educativa nas oficinas de iniciação. As aprendizagens adquiridas nesse processo proporcionaram outras e novas formas de viver e ensinar essas danças.

Ingrid Beatriz enfatiza em entrevista que a diversidade de práticas, tais como as artísticas e educativas já evidenciadas na realização deste projeto em específico, têm ainda, as experiências técnicas, das quais acredita dar suporte a “construção da artista” sendo assim ela diz que, “vai pra cena a sonoplasta, a produtora, aicineira” e ainda, “a cena pede uma responsabilidade, mas também a percepção de tudo isso que você faz, isso te torna mais consciente enquanto artista” (2020, informação verbal). Sobre o exercício das funções técnicas no processo de formação da/o artista e arte/educador/a será aprofundado em tópico particular.

O projeto realizado entre agosto/2015 e fevereiro/2016 cumpriu temporada de 12 apresentações do espetáculo *Do Terrêro de Salú* com um público aproximado de 3000 pessoas entre alunos e alunas, professores/as, gestores/as e demais servidores/as de 5 escolas públicas estaduais, 4 escolas públicas do município e 3 projetos sociais de Petrolina; já na Oficina *Brincantes do Terrêro* foram oferecidas 60 oficinas de iniciação em dança, com um público total de 240 participantes entre crianças, adolescentes e adultos jovens. As ações<sup>8</sup> tiveram o incentivo do Governo do Estado de Pernambuco através do edital 2013/2014 do FUNCULTURA, portanto realizado com dinheiro público e retornando à população configurada em atividade cultural democratizando seu acesso de forma gratuita.

### **3.2.4 Por trás da cena: o exercício das funções técnicas**

As entrevistas foram realizadas em ambiente virtual de interação com membros/as e ex-membros/as da Balançarte em um momento em que o mundo vive

---

<sup>8</sup> Mais informações sobre o projeto estão disponíveis no endereço eletrônico <http://doterreresalublogspot.com/2016/>.

uma pandemia com efeitos catastróficos como já havia sido citado nessa pesquisa, porém surge aqui uma nova demanda que gira em torno dos porquês por trás das diferentes respostas dadas a determinadas questões em detrimento de outras possíveis respostas. Sobre o assunto, Orlandi diz que, do ponto de vista discursivo, “o sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele” (2020, p. 30), e ainda que “todo dizer, na realidade, se encontra na confluência de dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). E é desse jogo que tiram seus sentidos” (2020, p. 31).

E é nesse exercício da memória, das lembranças e das formulações elaboradas pelos/as respondentes desta pesquisa que se constitui o diálogo necessário ao entendimento dos porquês das escolhas feitas por eles/elas em resposta as questões apresentadas, e assim, busco compreender os sentidos estabelecidos na composição delas. Para tanto, trago as elaborações feitas a partir do exercício das funções técnicas citadas como lugar de aprendizagens relevantes por parte dos respondentes.

Ingrid Beatriz que foi da sonoplastia para a produção, da produção para a cena, e em seguida oficineira, diz que “pra o espetáculo acontecer ele depende da sua responsabilidade, enquanto técnica na sonoplastia de Chão, e também na produção, que é tão importante quanto estar em cena para o processo artístico acontecer” (2020, informação verbal), ela entende que na técnica qualquer coisa que acontece de errado prejudica a cena, montar bem o cenário, colocar cada coisa em seu devido lugar, tudo isso contribui para a segurança do/da artista que irá pra cena, quem executa as funções técnicas participa do espetáculo previamente, durante e depois que ele acontece. Ela chama a atenção para um lugar de invisibilidade pelo qual quem executa as funções técnicas está sujeito “às vezes quem está na sonoplastia, na luz é esquecido” e mais uma vez retoma a importância do desenvolvimento dessas funções ao dizer que “se a produção não trabalhar o espetáculo não existe” e ressalta a possível produção de aprendizagens na alternância entre as funções técnicas e artísticas,

Esse processo de fazer várias coisas, pelo menos pra mim, constrói um artista mais perceptível, mais consciente de que ele não é artista sozinho, nem chegou lá sozinho e quando eu fiz a sonoplastia o que é mais extremo é quando você entende o quanto a música é importante para o espetáculo, se eu não soltasse a música o trabalho não seria o mesmo ou caso esquecesse ou soltasse depois eu estaria modificando, então mais uma percepção de que

a música é também o espetáculo, você entra em cena junto com o artista quando você solta o som no tempo exato da marcação (2020 informação verbal).

Diante do exposto, pode-se inferir que ao sair da cena para os bastidores se entende melhor a importância da equipe técnica. Ingrid ainda sugere que “todo artista deveria passar por esses processos”, assim “o artista poderia ser mais humano” diz isso insinuando um lugar de *dependência* do artista para com o técnico e que quando esse reconhecimento acontece, assim como acredita que a Balançarte estimula, “seria muito mais humano se todos fizessem tudo isso, o olhar para o cenário, para a técnica, para a produção seria mais delicado, mais responsável” (2020, informação verbal).

Já Antônio Pablo cumpriu as funções de Sonoplasta e Iluminador do espetáculo *Do Terrêro de Salú* (2012); Cenógrafo, Músico, Compositor e Diretor do espetáculo *CHÃO* (2014); Diretor Musical e Intérprete-criador no espetáculo *Batuques* (2016); além de cumprir funções de Produção nos projetos arte/educativos realizados pela Balançarte. Pablo conheceu a companhia enquanto público e diz que essa perspectiva pode gerar aprendizagens caso bem aproveitada “eu acho que ser espectador é importante, pode nos atravessar em vários grupos que a gente faz parte, como todo processo esse lugar de estar de ‘fora’ olhando é importante” (2020, informação verbal).

Sua estreia na companhia se dá como sonoplasta e trazendo sua experiência enquanto músico somada à curiosidade que tinha de entender os processos de criação em dança, ele intervém na construção da musicalidade do espetáculo *Do Terrêro de Salú* principalmente em uma sequência coreográfica onde os/as dançarinos/as se utilizavam de matracas – instrumento de percussão constituído por tabuinhas móveis que, agitadas, produzem uma série de estalidos secos; e tamancos – feitos de madeira e utilizados como instrumento percussivo, característico do coco de roda principalmente do sertão pernambucano compondo a sonoridade deste ritmo que pode ser praieiro ou sertanejo junto com o pandeiro, o ganzá e a zabumba; no qual ele provocou que fosse composta pela alternância das sonoridades desses dois instrumentos na dança. E nesse momento ele não fazia projeções de como seriam suas futuras contribuições na companhia, se desdobrando em diferentes funções.

Fernanda Luz não teve uma experiência tão diversa quanto os demais nessa alternância nas funções técnicas já citadas, mas lembra de que sempre teve que levar material cênico “nas costas”, montar e desmontar cenário, organizar *camarins* (como

chamamos os lanches para os artistas), ela observa que essa dinâmica de trabalho do grupo de “fazer tudo” pode ser bem mais complexa, o cumprimento dessas funções era de responsabilidade de toda a equipe por conta de, em vários momentos, não termos como pagar outro profissional para prestar esse serviço, essa possibilidade só se tornou real mais recentemente na companhia.

Quanto a mim, pude experienciar além de todas as funções técnicas e artísticas apontadas até então, acrescento a função de Dirigente Geral da CIA desde a sua fundação em 2006, esta me rendeu, e ainda tem rendido, muitos desafios e aprendizados no exercício dessa função. Ao assumir, ainda muito cedo e inexperiente, o papel de diretor da companhia passei por alguns percalços quanto a gerência das estratégias de manutenção, do tato com os componentes da CIA e com outros artistas e até na obtenção de respeito por ser alguém ainda bem jovem a frente de uma responsabilidade tão grande como essa.

Apesar de vir acurando essa consciência com os acúmulos que venho fazendo nesses anos à frente deste coletivo, e que tem ocasionado uma evolução no pensamento artístico/criativo do grupo e a partir dessas aprendizagens coletivas tem me levado a estruturar tais experiências também no campo acadêmico, o exercício da função de elaborador de projetos tem contribuindo para a estruturação da minha *escrita* que tem sido, em toda trajetória da Balançarte, eficaz para a (r)existência e manutenção da CIA, tanto que a aprovação de alguns projetos será tema do próximo capítulo dessa dissertação.

Retomando as proposições feitas enquanto procedimentos da *Análise de Discurso* na busca pelo entendimento dos porquês das respostas dos/as entrevistados/as em detrimentos de outras possíveis. Orlandi nos fala sobre um tipo de esquecimento que é da ordem da *enunciação*: “ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, e, ao longo de nosso dizer, formam-se famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre podia ser outro (2020, p. 33). E ainda, o que percebo enquanto complementar a condição da memória na produção do discurso, a autora apresenta outras condições de produção que constituem o discurso, dentre elas destaco a *relação de sentidos* “segundo essa noção, não há discurso que não se relacione com outros” (p. 37).

Sendo assim, um discurso se relaciona com outro para sustentar o já dito e para projeções futuras, não há, portanto, um começo definitivo nem um ponto final para o discurso; *antecipação*, segundo este mecanismo “todo sujeito tem a capacidade de experimentar, ou melhor, de colocar-se no lugar em que o seu interlocutor ‘ouve’ suas palavras” (idem). Esse é um mecanismo de regulação da argumentação, a escolha sobre o modo de dizer varia de acordo com o efeito que o sujeito pensa da sua fala para o ouvinte, se o interlocutor é um adversário ou um cúmplice muda extremamente o espectro da argumentação; *relação de forças* segundo essa noção “o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (idem).

Neste ponto, acredito que a forma como foi sempre conduzido por mim os processos criativos da Balançarte, pensando uma estrutura hierarquizava horizontalmente, como apresentado em muitas das falas dos entrevistados, propiciou para que as narrativas significassem de um modo muito congruente, numa relação de forças onde as palavras valessem igualmente, apesar de reconhecer o lugar favorecido que assumo ao conduzir a pesquisa.

Todos esses mecanismos de funcionamento do discurso repousam nas chamadas *formações imaginárias*. Assim, não são os sujeitos físicos que funcionam no discurso, mas as imagens projetadas por estes como resultado de sua imaginação. Sendo estas projeções que “permitem passar das situações empíricas – os lugares dos sujeitos – para as posições dos sujeitos no discurso” distinguindo lugar e posição (ORLANDI, 2020, p. 38).

Por fim, é indispensável entender na Análise de Discurso a noção de *formação discursiva*, que suscita questões que geram divergências, pois “permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso” sendo assim, “define como aquilo que numa formação ideológica dada – determina o que pode e deve ser dito” (p. 41). Portanto, as formações discursivas apresentadas pelos/as entrevistados/as, representam no discurso as suas formações ideológicas, sendo seus sentidos determinados ideologicamente. A linguagem e a ideologia se articulam em uma relação de reciprocidade.

Ao me debruçar sobre as transcrições das entrevistas, compostas pelas imagens representativas das idealizações dos/as respondentes quanto as questões

interrogadas, busco entender sobre “o que elas querem dizer?” constituindo um exercício de interpretação destes *discursos*, sendo que “não há sentido sem interpretação” (ORLANDI, 2020, p. 43, grifo meu). E assim as palavras passam a significar a partir das *transferências* estabelecidas, ou seja, a tomada da palavra, ou melhor, do discurso do/da respondente por outras palavras ou outra possibilidade de ser dito aquele enunciado no qual se estabelece uma regularidade no funcionamento do discurso.

Nesse movimento da interpretação o sentido aparece-nos como evidência, como se ele estivesse já sempre lá. Interpreta-se e ao mesmo tempo nega-se a interpretação, colocando-a no grau zero. Naturaliza-se o que é produzido na relação do histórico e do simbólico. Por esse mecanismo – ideológico – de apagamento da interpretação, há transposição de formas materiais em outras, construindo-se transparências – como se a linguagem e a história não tivessem sua espessura, sua opacidade – para serem interpretadas por determinações históricas que se apresentam como imutáveis, naturalizadas. (ORLANDI, 2020 p. 43-44).

O sujeito falante/interrogado/respondente no seu discurso, como no caso desta pesquisa, que não se produz de forma restrita como algo fixo e imutável, não havendo apenas um sentido único e prévio, pelo contrário, nem os sujeitos nem os sentidos são definitivos, mas constituem-se na relação, no entremeio, na falta ou no movimento transitório entre todos esses modos de funcionamento. E é sobre a memória discursiva – o interdiscurso – como já dito aqui, é sobre esta memória, que não detemos o controle, que os sentidos se erguem, causando a ilusão de que a origem do que dizemos tem origem em nós mesmos e não um produto histórico, efeito de discurso que sofre as determinações das diferentes formas de poder (político, econômico, ideológico) da qual somos submetidos cotidianamente.

## 4 POLÍTICAS PÚBLICAS E A CIA BALANÇARTE

### 4.1 PROJETOS ARTÍSTICO/EDUCATIVOS DA CIA BALANÇARTE

A Cultura enquanto Direito está garantida no texto da Constituição de 1988, portanto opor-se a esse direito é estar de acordo com as políticas neoliberais que abandonam tais garantias e as transformam em bens e serviços a serem vendidos e comprados no mercado, essa idealização de indústria cultural tende a transformar como nos diz Marilena Chauí, as obras e o próprio pensamento artístico “de trabalho da criação a se constituírem em eventos para consumo, de expressivas a se tornarem reprodutivas e repetitivas, de formas de conhecimento a se converterem em dissimulação” (CHAUÍ, 2009, p. 34).

Numa sociedade como a nossa de classes, de exploração, dominação e exclusão social, as políticas públicas devem ser responsáveis pela garantia do acesso a bens e às obras culturais a todo cidadão, principalmente aqueles que se encontram a margem desta sociedade, localizados prioritariamente nas periferias e guetos das cidades, sendo compostas também por grupos “minoritários” de mulheres, negros e negras, LGBTQIA+, indígenas são apenas algumas dessas populações. Sendo assim, as políticas públicas devem considerar as questões culturais em seus planos de desenvolvimento econômico e humano, que abranja ampla participação das camadas sociais e garantam o direito de fazer cultura e de participar das decisões sobre política cultural.

Os projetos arte/educativos aqui apresentados foram quase que totalmente incentivados por subsídios públicos através do edital do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura FUNCULTURA, consolidado como o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado, estando inserido no Sistema de Incentivo à Cultura (SIC-PE). Implantado pelo Governo de Pernambuco, a partir do diálogo com a sociedade civil, o FUNCULTURA permitiu um grande avanço na política cultural pernambucana, tornando-a mais democrática e plural, possui um modelo de gestão compartilhada entre a Secretaria de Cultura de Pernambuco (SECULT-PE), a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE), instituições culturais e entidades da sociedade civil representativas da classe artística.

Através de editais de seleção pública, o FUNCULTURA possibilita que produtores e artistas recebam recursos diretamente do Governo do Estado para realizar projetos nas mais diversas linguagens artísticas e áreas culturais, incluindo a Dança (SECULT/PE, 2019). Três projetos da Balançarte foram aprovados na edição 2016/2017 deste edital.

Além do FUNCULTURA a companhia teve ainda projetos contemplados em políticas culturais de governo do Partido dos Trabalhadores (PT) durante o segundo mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva através do Programa de Microprojetos MaisCultura na edição Semiárido no ano de 2009 e na edição Bacia do Rio São Francisco deste mesmo programa no ano de 2011 no primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff que financiou a montagem dos primeiros espetáculos da companhia *Frever* (2010) e *Do Território de Salú* (2012) e seus desdobramentos em ações arte/educativas de oficinas, intercâmbios e rodas de conversa.

Figura 3 – Folder do espetáculo Frever aprovado no Programa MaisCultura



Fonte: Arquivo Cia Balançarte, 2010.

É possível observar uma progressão do acesso dos grupos artísticos de Petrolina a esses editais podendo ser confirmado na divulgação das relações dos aprovados nessas chamadas públicas que no programa Microprojetos em 2009 foram 4 projetos da cidade aprovados; em 2011 em sua segunda edição o número subiu para 25 projetos; Jailson Lima ressalta que no edital do FUNCULTURA 2016/2017 “a aprovação de sete propostas para artistas da cidade, nas categorias: fruição, pesquisa

cultural, formação e capacitação em Dança” sugerindo, com base nesse quantitativo de projetos selecionados, que “os grupos e coletivos estão se mobilizando para profissionalização da área” (SILVA, 2019, p. 14), é importante observar que esses números apontados pelo autor demonstram também, o resultado de uma luta política dos produtores culturais do interior para ampliação do acesso a esse edital específico, que seguem em expansão.

Educação e Cultura propõem em seu cerne a formação de sujeitos mais críticos e conscientes da realidade em que vivem, essas são características que algumas formas de governo temem por ameaçar seus estilos manipuladores de comando. A arte vem mostrando através do seu desenvolvimento na história uma capacidade muito maior que a do entretenimento que é a contestação política, questionar e apresentar as mazelas, preconceitos e violências contra parte da sociedade têm sido potências instauradoras das artes em nosso país.

#### 4.1.1 1º Circuito de Dança na Periferia

*Fazer arte torna-se tão importante quanto pensar e entender arte.*

Isabel Marques

O 1º Circuito de Dança na Periferia foi elaborado pela Cia Balançarte, o projeto<sup>9</sup> programou atividades em bairros da periferia de Petrolina, em diversos espaços culturais, ou não, mas que serviram de palco/arena/teatro para as apresentações. Compondo o projeto original tínhamos o Centro de Artes e Esportes Unificados, praça do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), conhecida como praça CEU das Águas no bairro Rio Corrente, equipamento federal de gestão municipal, que tem como objetivo integrar, em um mesmo espaço, programas e atividades culturais, esportivas e de lazer; a Associação das Mulheres Rendeiras no bairro José e Maria, organização civil de fins não lucrativos, o espaço tem sido acionado constantemente pela classe artística para realização de shows, encontros, apresentações de dança e teatro, exibição de filmes, etc.; Escola Municipal Nicolau Boscardin no bairro Fernando

---

<sup>9</sup> O vídeo documentário do projeto pode ser acessado pelo link <https://youtu.be/2dd4llpWrY> ou pelo celular com o Qrcode:



Idalino, equipamento educacional de responsabilidade do governo municipal; e o *Centro Paroquial* do bairro João de Deus, equipamento da igreja Católica, que na execução foi substituído pela escola Estadual *Jesuíno Antônio D'ávila*, por questões práticas de localização do público.

A dinâmica das atividades do 1º Circuito de Dança na Periferia foi composta por apresentações artísticas de grupos de Dança do Vale do São Francisco, especificamente das cidades de Petrolina e Juazeiro, sendo dois grupos por localidade/espço, onde um se apresentava no início de cada etapa e outro ao meio que se dava em um intervalo de um mês após a primeira apresentação.

Figura 4 – Espetáculo Eu Vim da Ilha



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018)

Figura 5 - Grupo H2Om Crew



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018)

Figura 6 – Espetáculo Casa Azul



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2019)

Figura 7 – Espetáculo Batuques



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2019)

As fotografias contemplam 4 dos 8 espetáculos que compuseram o projeto.

A Cia de Dança do SESC Petrolina na fotografia 1 apresenta o espetáculo *Eu Vim da Ilha* (2011), exhibe na cena um corpo de dança contemporânea impregnado por elementos da Ilha do Massangano em meio ao rio São Francisco e permeado pelos gestos e sonoridades do Samba de Véio e da Festa de Reis mantidos como prática cultural a mais de cem anos pelos ilhéus e compondo a presença cênica dos bailarinos no espetáculo. A Companhia é ancoradouro de muitas produções de dança e uma das

pioneiras nesse fazer em Petrolina com mais de duas décadas de existência. O espetáculo *Eu Vim da Ilha* foi apresentado em praça pública no bairro Fernando Idalino para a comunidade.

O grupo de jovens que compõem o *H2Om Crew* (fotografia 2) apresentou uma sequência de coreografias de Dança de Rua ao som do Hip-Hop ainda no lançamento do projeto no pátio da escola Nicolau Boscardin, o público de aproximadamente 250 alunos e alunas puderam acompanhar a execução de passos diversos do breakdance, freestyle e popping estilos que compõem as danças de rua ou danças urbanas apresentadas pelo grupo em um diálogo entre periferias da cidade de Petrolina.

O espetáculo *Casa Azul* (2016) da *Confraria 27* apresentado na fotografia 3, é resultado de pesquisa do Coletivo sobre a vida/obra da artista mexicana Frida Kahlo, os intérpretes em cena aproveitam o mote da história de amor da artista e os quadros pintados por ela para compor o gestual e a estética do trabalho que foi apresentado no espaço CEU das Águas que dispõe de uma estrutura de iluminação imprescindível para a realização desse espetáculo onde as cores compõem junto com os intérpretes.

A fotografia 4 é do espetáculo *Batuques* (2016) da Cia Balançarte. É um espetáculo de dança contemporânea que bebe nas referências das performances culturais negras, com presença marcante do tambor que se apresenta como um vetor de valorização e ressignificação estética, sonora e rítmica desses lugares de produção identitária. Nesse sentido, a composição coreográfica foi criada a partir das sensações no corpo, durante as trocas nas vivências com a dança do Samba de Véio, no aprendizado dos movimentos nas sambadas (o encontro da comunidade para realizar a performance) na Ilha do Massangano, comunidade negra da cidade de Petrolina, além de outras referências rítmicas como as do coco, da capoeira, dos candomblés e umbandas.

A programação ainda incluía os espetáculos: *Sentimentos Gis* – do performer Cleybson Lima; *Chão* – da Cia Balançarte; *Que Corpo é Esse?* – Coletivo Incomum e *Cordear* – do Coletivo Trippé.

O formato itinerante do projeto propiciou sua ampliação para três espaços não previstos no plano inicial, passando a compor o itinerário o Cantinho do Aconchego de atenção à pessoa idosa, o Centro de Recuperação Evangélico Livres para Servir

(CRELPS) de atendimento a mulheres vítimas de violência e a Penitenciária Feminina de Petrolina.

Tais instituições renderam, além de acesso diversificado a um público especializado, diferente do que comumente vinha sendo atendido pelo projeto, uma vivência significativa para a equipe com momentos de bastante aprendizado ao se deparar com histórias de vida marcadas pela dor, desprezo e certa injustiça que desafiaram principalmente as arte/educadoras durante a realização das oficinas artísticas a comporem suas propostas de dança com esses relatos, fazendo com que cada grupo desses novos sujeitos pudessem dançar as suas angústias.

Figura 8 – Oficina de Dança Popular



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018)

Entre uma e outra apresentação, eram ofertadas três modalidades de oficinas artísticas, sendo elas: Dança Popular, Dança Contemporânea e Dança Experimental, que foram ministradas por profissionais com notório saber em suas modalidades específicas, sendo todas componentes da equipe da Cia Balançarte de Dança.

Figura 9 – Oficina de Dança Contemporânea



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018)

Os Planos de Curso das Oficinas foram elaborados com objetivos e metodologias que contemplassem as especificidades de cada modalidade, sendo assim a oficina de Dança Popular buscou oferecer aos participantes uma vivência com as Danças de procedência Afro tais como o Coco, o Maculelê e o Samba de Vêio. Foram embasadas teoricamente com apresentação de origens e histórico dessas danças e a vivência prática que propunha um paralelo entre os passos característicos de cada dança e a livre criação de movimentos.

A oficina de Dança Experimental apresentou um conceito de Dança estabelecido com um conjunto de linguagens: Dança Percussão, Dança Urbana e Le Parkour, a proposta é que o corpo dialogue de forma consciente com os espaços, sejam eles rua ou palco e com a música que o circunda e que lhe sirva de impulso, despertando esse olhar para a relação do corpo com o meio que se é inserido, seus arquivos, suas memórias, interagindo com o que lhes é estimulado, dando autonomia para criar/recriar dentro desse universo da dança e assim construir uma cena.

A oficina de Dança Contemporânea tinha como proposta lançar um olhar sobre o corpo na dança e contribuir com técnicas de iniciação em dança contemporânea,

promoção da consciência artística e cidadã, apreensão de conceitos artísticos contemporâneos e o envolvimento com as reflexões dançadas.

Todas as oficinas supracitadas tinham em comum proporcionar uma vivência com o movimento, independente de uma relação anterior com a dança, entendendo o corpo como meio de comunicação consigo mesmo e com a sociedade, numa experiência corpórea que não se limita apenas as questões técnicas e aos movimentos específicos das danças, mas na possibilidade de criação a partir dessas vivências.

Por essa razão, atua trabalhando a criatividade dos participantes motivando-os a criar de forma autônoma. Ao final de dois meses do início das atividades e da vivência de um grupo de 20 pessoas nas oficinas, em um total de 60 por espaços/localidades, havia uma culminância denominada de *Mostra Pedagógica*, onde os participantes demonstravam um pouco do que tinham vivenciado com as danças em uma mostra aberta a comunidade. A duração do projeto foi de 8 meses consecutivos.

Figura 10 – Mostra Pedagógica na escola



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2019)

A criação em Dança tem-se mostrado um lugar estratégico na construção de processos artístico/educativos que podem se desenvolver de modo contextualizado, respeitando e potencializando a relação dos sujeitos com seus territórios. Portanto, parte-se do entendimento de que as referências identitárias encontradas nessas periferias devem ser estudadas sob a luz da Arte/Educação Contextualizada para Convivência com o Semiárido Brasileiro - AECSAB, haja vista que o contexto se faz extremamente necessário ao entendimento da ação dos sujeitos produtores dessas manifestações.

Figura 11 – Ensaio para Mostra Pedagógica no CRELPS



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2019)

Assim, optar pela Arte/Educação Contextualizada no sentido de provocar, em alguma medida, o desvelamento das relações de opressão escamoteadas nos diversos processos educativos presentes em nossos territórios semiáridos. Tal qual nos foi apresentado nas vivências com as mulheres internas do CRELPS e da Penitenciária Feminina, onde o contexto de vícios, abusos e outras situações que levaram as mulheres a essas instituições, foi também o estopim para criação de sequências de dança onde elas puderam contar suas histórias e dividir suas memórias

através do gesto dançado. Cartazes em branco foram pintados de vermelho trazendo mensagens de respeito e necessidade de mais amor entre as pessoas, sendo apenas alguns dos assuntos trazidos por elas durante a oficina de Dança Experimental que propunha a experimentação do corpo pelo/a aluno/a com um gesto partindo do seu íntimo e externado em movimento dançado.

Tais contextos se mostraram específicos também nas diferentes gerações acessadas enquanto público participante das oficinas durante o projeto, destes um grupo de alunos/as infanto-juvenil da escola municipal Nicolau Boscardin, um grupo de adolescentes das comunidades do entorno do CEU das Águas e da escola Jesuíno Antônio D'ávila, as mulheres das instituições citadas e os/as idosos/as do Cantinho do Aconchego. Sendo assim apresentados sujeitos e práticas que compõem uma diversidade que desafia e enriquece os processos criativos em dança nesses contextos, que segue na contramão dos processos movidos por paradigmas colonialistas, que têm homogeneizado as diversidades de sujeitos, desqualificando uma gama de formas de existir. Pois, assim como diz o professor Josemar (Pizoh):

Os processos coloniais estiveram sempre amparados por uma racionalidade e por um 'discurso legítimo' para impor um modo supostamente mais correto e mais bonito de fazer, de pensar, de sentir, de dizer e de viver. E os processos educacionais foram os principais vetores de distribuição, de internalização e de consolidação desta cosmovisão exótica (MARTINS, 2011, p. 49).

Sendo assim, os processos artístico/educativos que se pretendem contextualizados, inclusive na Dança, não podem perder de vista o movimento contextualizar/descontextualizar/recontextualizar, dessa maneira, pode-se inferir que nossa existência se faz então possível porque estamos situados em contextos; somos o anunciado de nós mesmos na relação com os outros que também existem nos seus contextos. O contexto é assim o lugar onde habita e se constrói o significado.

#### 4.1.2 Chão: a escola em uma volta as raízes

*Cadê meus companheiros  
Minha tribo minha raiz  
Errantes caiporas  
Nossos índios Cariris?*

Wagner Miranda / Matingueiros

Existem hoje 12 comunidades indígenas catalogadas no estado de Pernambuco, localizadas entre o sertão e o agreste. Mesmo com a tentativa, por parte do Estado brasileiro, de extinção simbólica, política, econômica e corpórea dos indígenas no Nordeste, observamos um processo de resistência dessas comunidades, fazendo sobreviver outras racionalidades, outras epistemologias pautadas no cuidado com os humanos e não humanos. Desse modo, o espetáculo *Chão* tenta resgatar nos dias atuais a ligação perdida do humano com a terra e o respeito com a natureza, tendo como base elementos indígenas que aparecem nos corpos em cena.

O espetáculo propõe um encontro do espectador e da expectadora com as culturas indígenas, trabalhando com questões que não são abordadas pela mídia, ou mesmo pelas escolas. Territorialidade, o índio contemporâneo, o extermínio das comunidades indígenas, a ética do cuidado, a degradação da natureza são questões que emergem nos gestos, na musicalidade e na cenografia do espetáculo, convocando assim o público para um exercício de reflexão crítica acerca daquilo que costumeiramente chamamos de desenvolvimento. Pois, como nos alerta José de Souza (2011), o desenvolvimento nada mais é do que uma ferramenta de manutenção da desigualdade que dicotomiza o mundo entre Norte e Sul, que hierarquiza as vidas, e que mantém a pobreza, a fome, o extermínio dos corpos tidos como menos humanos.

Depois de três anos da estreia e de vivências em festivais como Aldeia Vale Dançar, Aldeia do Velho Chico (SESC), Festival de Dança do Araripe/Araripina-PE e Aldeia Yapoatan/Jaboatão dos Guararapes-PE, percebemos a necessidade de levar o espetáculo *Chão* aos espaços escolares, aos fazeres pedagógicos, ainda mais quando temos a insurgência da lei nº 11.645/08 que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira - LDB, obrigando o ensino da história e cultura indígena na educação básica.

Nesse sentido, acredito ser pertinente estimular, através do fazer artístico, os debates sobre os povos originários, refletindo sobre as violências sofridas por eles, além das suas contribuições culturais, políticas e epistêmicas a sociedade brasileira. Portanto, o espetáculo propõe que novas histórias precisam ser contadas/recontadas na sala de aula, no corpo, na cena, na musicalidade, nos gestos.

Figura 12 – Intérprete em cena no espetáculo Chão



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018)

Tal prática corrobora com abordagens atuais de ensino de Arte como a Cultura Visual, Interculturalidade e Ecologia, assim como a Abordagem Triangular da professora/pesquisadora Ana Mae Barbosa (2016), que vem contribuindo no campo das pesquisas em Arte/Educação, a Abordagem Triangular é baseada nas ações de fazer-ler-contextualizar – “Fazer Arte (ou Produção), Leitura da Obra ou Campo de Sentido da Arte e Contextualização” (p. 689), tem sido uma abordagem em constante processo de mudança, por se utilizar de uma perspectiva “cuja gênese epistemológica se alicerça em seu caráter essencialmente contextual, para o desenvolvimento da identidade cultural e da cognição/percepção” (p. 688).

Figura 13 – Músico em cena no espetáculo CHÃO



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018)

Por isso, a Arte/Educação deve se fazer enquanto instrumento potente para produção de relações educativas contextualizadas na promoção de uma cultura de convivência com os territórios semiáridos brasileiros. Através da leitura de obras artísticas é possível ampliar o vivido ao não vivido do público, produzir sentidos e sensações que digam sobre as experiências de outrem.

A Cia Balançarte de Dança conseguiu financiamento do FUNCULTURA para manutenção de temporada do espetáculo *CHÃO* (2014), na cidade de Petrolina-Pe. Foram realizadas dezesseis apresentações no Teatro Dona Amélia, doze destinadas as/aos estudantes e professores e professoras de escolas públicas municipais e estaduais, e quatro abertas a toda comunidade. Todas as apresentações foram procedidas de debate com os artistas, a plateia e um professor/historiador. As apresentações destinadas às escolas aconteceram em dias letivos, contemplando os três turnos escolares; as abertas à comunidade aconteceram nos finais de semana, no turno noturno. Todas as apresentações foram gratuitas, e os e as estudantes foram transportados da escola para o teatro também de forma gratuita. Mais de quatro mil

estudantes foram beneficiadas com o projeto. Link para o vídeo documentário do projeto <https://youtu.be/90DJx2zalSc>.

A temporada do espetáculo foi realizada nas duas semanas que antecederam as eleições presidenciais do país, um clima de apreensão acompanhou os membros da Cia durante todas as apresentações e debates realizados naqueles dias com os grupos de estudantes e professores que estiveram no teatro. As questões dos povos indígenas eram invocadas com uma gama de outras pautas suscitadas por aquele momento tão importante para a política nacional. Violência contra a mulher, racismo, extermínio da juventude negra, luta pela reforma agrária, direito a educação, LGBTfobia, preservação do meio ambiente e democracia foram alguns dos temas que apareceram nas falas pós espetáculo.

Houve alguns embates ao longo da temporada, nos quais alguns estudantes que prestigiaram o espetáculo fizeram falas extremamente violentas durante os debates, alguns deles provocaram agitações na plateia fazendo sinais de arma, símbolo da campanha do presidente Jair Messias Bolsonaro, que mobilizou seu programa eleitoral prometendo a facilitação do porte de arma, além de incentivar violências contra muitas minorias, inclusive às comunidades indígenas. No entanto, boa parte dos estudantes se mostrou sensível as questões levantadas no espetáculo, foram presenciados muitos depoimentos emocionados, críticos e corajosos que diziam sobre as trajetórias de vida desses mesmos estudantes.

O mais surpreendente durante a temporada foi a presença de vários estudantes e professores/as indígenas nas sessões. Muitos deles e delas se disseram indígenas pela primeira vez aos seus colegas de escola naquela oportunidade, ao abrir o microfone ao final da sessão durante o bate-papo alguns estudantes fizeram relatos sobre as dificuldades enfrentadas pelos seus povos e sobre o processo migratório imposto aos seus familiares devido às violências (econômicas, policiais, territoriais, culturais) empregadas sobre eles pelos latifundiários e também pelo Estado brasileiro.

A reação da plateia ao se levantar e se dizer indígena, narrando as violências vividas pelos seus povos pós-espetáculo, retomam questões presentes na atividade cênica desempenhada pelos intérpretes-criadores na cena em *Chão*, como por exemplo, a delimitação e redução dos territórios indígenas, isto possível de ser observado pela luz cênica que ilumina o corpo que dança e é reduzida ao longo do

espetáculo provocando esse mesmo corpo a agonizar-se pela perda do seu território de atuação.

Figura 14 – Público de alunos e alunas de escolas públicas



Fonte: Arquivo Cia Balançarte (2018).

Havia uma necessidade desde a elaboração do projeto em dar voz aos alunos e alunas sobre as possíveis impressões do trabalho, já que perpassa o processo criativo do espetáculo as questões referentes a *legitimidade ou não* dadas ao sujeito a partir do lugar social que ele ocupa. Nesse sentido, o livro da autora Djamila Ribeiro *O que é lugar de fala?* apresenta um conceito que ajuda a pensar a questão, ao propor que na “tentativa de analisar discursos diversos a partir da localização de grupos distintos” e ainda “a partir das condições de construção do grupo no qual funciona, existiria uma quebra de uma visão dominante e uma tentativa de caracterizar o lugar de fala” (2017, p. 60). Para além de motivar a fala desses sujeitos em estágios escolares a nível médio a se posicionarem, segundo a sua disponibilidade e sem subestimar a capacidade intelectual desses jovens, quanto as questões suscitadas no trabalho, era também relevante, problematizar os equívocos gerados a partir de um não discernimento entre *lugar de fala e representatividade*.

A intérprete-criadora em cena é uma artista de pele branca trazendo referências principalmente indígenas pra cena, da qual um indígena pode ou não se sentir representado, porém a artista ao apresentar tais referências nos elementos do discurso visual e argumentativo, legitima sua fala a partir do lugar que ela ocupa, situada na sua localização social de mulher branca. Assim “falar a partir de lugares é também romper com essa lógica de que somente os subalternos falem de suas localizações, fazendo com que aqueles inseridos na norma hegemônica sequer se pensem” (2017, p. 86). É diferente do que sugere o senso comum de que “o lugar de fala visa restringir a troca de ideias, encerrar uma discussão ou impor uma visão”, pensar lugar de fala é ser ético ao refletir sobre os entendimentos em torno das hierarquias, desigualdades e violências presentes em nossa sociedade.

É interessante observar também, que o espetáculo em alguma medida ou de algum modo, encorajou ou mobilizou esses e essas estudantes a dizerem-se indígenas diante da comunidade escolar presente no teatro, o que nos leva a pensar que talvez a escola não esteja tratando dessas questões ou esteja tratando de modo a intimidar esses sujeitos, fazendo com que eles/elas não digam das questões da sua comunidade e dos seus povos no ambiente da sala de aula.

#### 4.1.3 Batuques nos Terreiros

*Chegou a hora chegou/É hora de festejar  
Chegou a hora chegou/Menino vem batucar  
Chegou a hora chegou/É hora de festejar  
Chegou a hora chegou/Menina venha dançar*

*Menino vem batucar/Menina venha dançar  
Menino venha dançar/Menina vem batucar*

*No nosso terreiro tem festa/É hora de reunir  
O nosso tambor tem força/Convida pra sacudir*

*Vem batucar/Venha dançar  
Venha dançar/Vem batucar  
BATUCOU!*

Fernanda Luz (2016)

*Batuques* (2016) é um espetáculo de dança contemporânea que bebe nas referências das performances culturais afro, estas que se fazem na presença marcante do tambor. Nesse sentido a composição coreográfica foi criada a partir das sensações físicas no corpo, durante as trocas nas vivências com a dança do Samba de Véio, no aprendizado dos movimentos nas sambadas (o encontro da comunidade para realizar a performance) na Ilha do Massangano, comunidade negra da cidade de Petrolina-Pe. A busca criativa se deu, não na reprodução exata dos movimentos característicos do samba, mas em seu caráter de espontaneidade e improvisação presentes na brincadeira, além da relação estabelecida entre dançarinos/as e batuqueiros/as, em que a batucada que dita o ritmo do pé no chão, que no samba de véio é frenético e intenso.

Figura 15 – Cena do espetáculo *Batuques*



Fonte: Arquivo Cia Balançarte, 2019.

Outras referências rítmicas foram introduzidas como as da dança do coco, principalmente do sertão pernambucano, este que tem uma característica particular ao utilizar tamancas de madeira compondo a sonoridade da performance dando ao ritmo uma dinâmica mais cadenciada, podendo-se brincar com essa variação. A capoeira e o candomblé também serviram de base na composição do trabalho

permeando a gestualidade e os elementos estéticos: a ambientação, os figurinos, os instrumentos percussivos e as músicas.

As gestualidades presentes nas expressões das danças citadas se referenciam primordialmente nas ações cotidianas do trabalho, nas dinâmicas do jogo e da brincadeira, e nos ritos das celebrações religiosas, assim como é possível observar na pesquisa a nível global acessível no vídeo documentário *Choreometrics presentes: Moviment style and culture dance and Human History* (1984)<sup>10</sup> de Alan Lomax e Forrestine Paulay. Como exemplos práticos podem ser citados o lidar com a terra, que na dança do Samba de Véio pode estar enfatizado com o sapateado firme e o pé pisando inteiro no chão, relação pautada no fato de que a maioria dos sambadores e sambadoras está ligada ao trabalho rural e a lida com o solo no plantio e colheita de frutos e hortaliças (SILVA, 2017).

No que concerne ao jogo e a brincadeira, a gestualidade da *umbigada* é marcante na tradição do Samba de Véio e do Coco, o sambador ou sambadora de dentro da roda convida outro para o centro unindo com esse o umbigo. Manhães explica que “A umbigada é um gestual de encontro de umbigos, que pode ser efetivo, no sentido de se tocarem, ou uma simulação de aproximação com uma desmesurada projeção do ventre” (2014, p. 38). Está presente em várias performances culturais distribuídas por todo o país como no Lundu, Tambor de Crioula no Maranhão, Dança do Coco, Samba de Roda do Recôncavo baiano e o Jongo no Sudeste. Fica evidenciado o caráter de brincadeira na performance quando a ação de umbigar é realizada de forma efetiva, por qualquer sujeito que se apresente e toque o umbigo com outro *brincante* - pessoa ou especificamente artista popular, pode ser chamado também de brincador ou brincadora, que independente do sexo ou gênero, homem umbiga com homem, mulher com mulher e homens com mulheres.

Outro fator evidente nas performances é a sonoridade, presente tanto nas canções, como nas batidas das palmas e em outras partes do corpo durante a sua execução, também através da percussividade no toque de instrumentos, geralmente feitos com tambores, tamboretas, objetos de metal, e ainda com o incremento de instrumentos de corda, pandeiros, *abês* (instrumento feito de cabaças e envolto com miçangas), etc. Essas sonoridades e instrumentos estão presentes tanto nas

---

<sup>10</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=dMPOaqtPXKl>> acesso em 10 de Dezembro de 2020.

festividades quanto nos rituais sagrados, nas religiões de matrizes africanas que povoam todos os territórios nacionais, com particularidades, ritualísticas e nomes diferentes. Com destaque para os Candomblés que são uma das mais significativas expressões religiosas das populações negras no Brasil. Os terreiros são assim fruto das criações dos negros e negras desterritorializadas em busca de reterritorialização.

O espetáculo *Batuques* estreia em 2016 no XII Festival Aldeia do Velho Chico realizado pelo SESC Petrolina no mês de agosto, dentro da programação do *Virarte* momento que encerra o festival com 12h seguidas de apresentações artísticas ininterruptas, após uma sequência de apresentações de um trecho experimental do trabalho. Idealizado para celebrar os 10 anos de (r)existência e atuação da Cia Balançarte de Dança no Vale do São Francisco, descritos por André Vitor Brandão no folder do espetáculo como em um balanço das águas,

Talvez uma companhia de dança seja como um rio, começa como um filete de água minando da terra e aos poucos vai ganhando volume, irrigando paisagens. Há uma década a Cia. Balançarte vem trilhando seu caminho por este vale, desaguando ideias, movimentos... Podemos perceber que desde a sua fundação a Cia direciona seu trabalho para a pesquisa de uma linguagem híbrida que entrelaça danças populares com o que poderíamos chamar de dança contemporânea, desse modo, instaura seus trabalhos em um entrelugar, derrubando fronteiras, arquitetando espaços possíveis de experimentação (BRANDÃO, 2016, n. p.).

A Cia foi homenageada pela sua década de atuação no festival Aldeia Vale Dançar 2016 realizado, também, pelo SESC Petrolina no mês de abril, que programou em suas atividades além do espetáculo *Batuques*, ainda em fase experimental, outros espetáculos do repertório da Cia, a saber, *Do Terrêro de Salú* (2012) e *Chão* (2014), e uma exposição composta por fotos alusivas aos processos criativos do grupo. E assim, após a experimentação do trabalho em mostras e festivais regionais e uma temporada independente decidiu-se pela elaboração de um projeto no qual o espetáculo *Batuques* circulasse as periferias da cidade de Petrolina.

Calcado nos referenciais das performances culturais negras, o espetáculo *Batuques* se apresenta como um vetor de valorização e ressignificação estética, sonora e rítmica desses lugares de produção identitária. Sendo assim, o projeto

*Batuques nos Terreiros*<sup>11</sup> foi elaborado no sentido de ampliar a difusão do trabalho a diferentes plateias, localizadas em diversos territórios da cidade de Petrolina-PE. Foram realizadas doze sessões do espetáculo em seis espaços diferentes, cada um deles com duas apresentações programadas. Além disso, a realização da exposição *Veredas: caminhos da Cia Balançarte de Dança* contando com um acervo que constrói uma narrativa da história da companhia, passando por todos os trabalhos realizados.

Figura 16 – Exposição Veredas na Ilha do Massangano



Fonte: Arquivo Cia Balançarte, 2019.

Os seguintes espaços receberam as apresentações e a exposição: Centro de Arte e Esporte Unificado (CEU), bairro Rio Corrente; Associação das Mulheres Rendeiras, bairro José e Maria; Associação Religiosa e Cultural *Ilê Asé Opô Oya Sidê Omi Ósún*, Comunidade do Porto da Ilha; Escola Municipal Jesuíno Antônio D'ávila,

<sup>11</sup> Link de acesso para o vídeo documental do projeto

[https://youtu.be/B3yZu1XG0ic?list=PLoLFjB4b59GD7kH4\\_6e4HnvgJrYd2KYWI](https://youtu.be/B3yZu1XG0ic?list=PLoLFjB4b59GD7kH4_6e4HnvgJrYd2KYWI) ou pelo celular com o Qrcode:



bairro João de Deus; Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais (APAE); Associação do Samba de Véio da Ilha do Massangano, comunidade da Ilha do Massangano.

Alguns dos espaços citados até aqui configuram lugares de acolhimento não só dos projetos executados pela Cia, mas também espaços que sediaram o grupo durante algum tempo. Ressalto que esses espaços estão localizados quase em sua totalidade nas periferias da cidade de Petrolina e que muitos deles se estabelecem enquanto alternativa para as práticas de cunho artístico-cultural diante da falta de equipamentos para esse fim nesses territórios.

Os espaços alternativos aqui apresentados vêm sendo parceiros para realização de atividades artísticas e de ocupação de grupos como a Balançarte, entre outros que despontam como potenciais a partir deste projeto como a Associação Religiosa e Cultural *Ilê Asé Opô Oya Sidè Omi Ósún* da Comunidade do Porto da Ilha, que aponta já em sua denominação para uma abrangência as questões culturais, mas ainda pouco reconhecida para esse fim junto à comunidade.

O lançamento do projeto foi marcado com uma apresentação do espetáculo *Batuques* e a abertura da exposição *Veredas*, e ainda, por uma mesa-redonda intitulada “Ancestralidade, som e gesto” na qual foram convidados este autor; Pai Jorge que é *babalorixá* chefe espiritual do terreiro *Ilê Asé Opô Oya Sidè Omi Ósún*, é também o administrador da casa e responsável pelo culto aos orixás e caboclos; a *makota* e dançarina Ioná Pereira, *makota* assim como Ekeki é o nome dado para um cargo feminino de grande valor: a de “zeladora dos orixás”, ela não entra em transe; e mediando a conversa o professor Antonio Carvalho, Mestre em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos, Doutorando em Educação e membro da Cia Balançarte.

A temática recorrente no diálogo girou em torno dos fazeres artístico e arte/educativos que referenciam a cultura negra como mote criativo. A recorrência das falas, dentre outras questões, considerou a relevância desses fazeres que estejam também a serviço da desmistificação sobre as práticas de religiões de matrizes africanas, pela maneira como são vistas por boa parcela da sociedade, que descaracterizam seus fazeres por falta de conhecimento sobre os mesmos.

Ações como as experienciadas nesta mesa podem representar uma maneira a mais para aproximar as comunidades que acessam a programação deste tipo, com

debates sobre as opressões concretizadas em forma de violências e negação de direitos das quais as populações negras são vítimas, sendo marginalizadas em nossa cultura. Deste modo, estiveram presentes povos de terreiros e a comunidade local do bairro, na ocasião do Rio Corrente.

Figura 17 – Mesa “Ancestralidade, som e gesto”



Fonte: Cia Balançarte, 2019.

O debate teve projeção ainda maior na etapa do projeto *Batuques nos Terreiros* realizada na Associação Religiosa e Cultural em Maio/2019, o Terreiro *Ilê Asé Opô Oya Sidè Omi Ósún*, agora de iniciativa do anfitrião Pai Jorge, ao receber a atividade no espaço, montou uma mesa de diálogo com um número ainda maior de debatedores que puderam abordar as temáticas trazidas pelo espetáculo a partir do seu campo específico de atuação, sendo que foram convidadas as seguintes representações: a makota Ioná Pereira, o vereador Gilmar Santos, o professor/pesquisador Antonio Carvalho, o diretor e bailarino Marcos Aurélio (autor desta pesquisa), o professor/pesquisador Juracy Marques, o advogado Luís Eduardo Gomes e o médico Joaquim Alves, além do já mencionado anfitrião o babalorixá Pai Jorge, mediador do debate.

O público presente, em sua maioria composto por povos de terreiro, sendo da própria casa e de visitantes, acompanhou na fala dos debatedores, diferentes frentes de atuação que podem compor políticas públicas de intervenção às causas que são levantadas pelas populações negras e de religiões de matrizes africanas em nossa cidade. Sendo assim, pôde-se ter um panorama de como estão sendo tecidos tais debates a nível do executivo municipal, na educação básica e universitária, nas artes, no campo jurídico e na medicina.

O cenário apresentado pelo legislativo municipal representado, na ocasião, pelo vereador Gilmar Santos do Partido dos Trabalhadores (PT) é a de uma bancada de oposição, em parte preocupada com as questões relacionadas às populações negras e os povos de terreiro, porém sem força quantitativa de coro para aprovação de projetos de lei e propostas orçamentárias que vêm sendo apresentadas na Câmara Municipal que beneficiem, também, essa população. Uma vitória conquistada recentemente é à entrada deste vereador na Comissão dos Direitos Humanos e Cidadania que defende e garante os direitos da população como um todo, mas tem enfoque nos assuntos referentes às “minorias” étnicas e sociais, assim como a preservação e proteção dos fazeres culturais produzidos por estas populações.

Outro fator interessante apresentado nas falas foi trazido pelo médico Joaquim Alves ao relatar sobre o desenvolvimento de sua atual pesquisa na qual tem considerado o transe enquanto possibilidade no tratamento de sofrimentos psíquicos, o que pode demonstrar mais um fator positivo apresentado pelas práticas das religiões de matrizes africanas aos praticantes dos rituais de Candomblé e Umbanda do qual o transe é um elemento constitutivo.

A realização dessa etapa do projeto demonstrou como é possível acionar vários setores sociais a partir da Arte. Fomos surpreendidos enquanto grupo do alcance das ações deste projeto, assim como nos surpreendeu a celebração realizada ao final da atividade onde nos foi oferecida bebida e comida e o chamamento dos caboclos, que são uma linha de trabalho de entidades de Umbanda e Candomblé, que se apresentam como indígenas e que, na ocasião, desceram para comemorar e agradecer conosco.

De igual modo, fomos marcados nas ações realizadas em dois outros espaços, dos quais a APAE mais uma vez nos ensinou sobre diversidade e inclusão; já na Ilha

do Massangano pude fazer uma imersão no cotidiano da comunidade, juntamente com os demais membros/as da Companhia, fazendo parte da mesma durante dois dias. As duas apresentações do espetáculo nos renderam um público bem diverso graças à mobilização feita pela escola da comunidade que articulou os alunos/as para acompanharem a programação, garantindo também uma ampla participação na visitação à exposição, que ao narrar parte da trajetória da Cia Balançarte através de fotos e elementos que compõe ou compuseram os processos criativos, aproximam os visitantes da nossa história e dos caminhos percorridos durante mais de uma década de dança.

Figura 18 – Alunos/as da Creche da Ilha do Massangano



Fonte: Cia Balançarte, 2019.

## 4.2 A EMERGÊNCIA DA CULTURA E A LEI ALDIR BLANC

O contexto de pandemia de covid19 que acomete toda a população mundial neste momento e que tem deixado tantas pessoas em estado de isolamento social tendo que ficar em casa, mexe com áreas diversas da economia global e o setor cultural tem sido duramente penalizado, já que tem na arte do encontro e na interação

com o público uma característica intrínseca para acontecer na maioria das suas produções, o setor cultural foi um dos primeiros a parar e dos últimos a retornar durante a flexibilização dos protocolos de segurança.

Esse cenário vem gerando uma mobilização nacional de agentes e gestores culturais que culminou na aprovação da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural nº 14.017/2020, a execução da lei possibilitou acesso em caráter emergencial a recursos provenientes do superávit do Fundo Nacional de Cultura em 2019 no valor de R\$ 3 bilhões repassados para estados e municípios, de forma a estruturar e apoiar o setor de cultura. Para garantir que todo o processo ocorresse de maneira idônea e sem fraudes foi preciso agentes culturais engajados politicamente a fim de acompanhar ativamente o processo de regulamentação junto aos estados e municípios que em Petrolina o papel do Fórum Popular de Cultura foi fundamental.

Trabalhadores e trabalhadoras de diferentes segmentos artísticos e culturais, incluindo artistas, produtores, técnicos, curadores, oficineiros e professores de escolas de arte e capoeira acessaram os recursos, assim como os espaços artísticos e culturais, micro e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais comunitárias devidamente cadastradas como previsto na lei.

As discussões em torno da lei colocam a pauta cultural enquanto foco em todos os âmbitos governamentais, de onde se espera a partir desse “novo normal” e diante das experiências que ele acarreta, se possa construir um cenário no país onde as políticas culturais se mantenham consideradas nas agendas públicas brasileiras.

O montante repassado aos estados e municípios na execução da lei representa um orçamento inédito disponibilizado diretamente para o setor cultural na história desse país, que em Petrolina superou os R\$ 2.000.000,00 (dois milhões). O incentivo vem promovendo condições para criação e fruição de bens culturais, tendo o ambiente virtual como o canal de acesso pela sociedade, ainda que não garantida para populações mais empobrecidas que muitas vezes dependem das redes de *wifi* e internet públicas para se conectarem.

O repasse desses valores em caráter emergencial vem apoiar e oferecer dignidade e sobrevivência aos trabalhadores e trabalhadoras do setor cultural. A Companhia Balançarte teve acesso ao incentivo da Lei através da aprovação de dois projetos artísticos, uma exposição virtual comemorativa aos 15 anos do grupo em abril

de 2021 a ser realizada nas redes sociais do aplicativo Instagram e a publicação do e-book “Cia Balançarte 15 anos – Danças que Brotam Arte/Educação florescendo no Vale” deste autor, uma coletânea de textos e imagens dos processos criativos e experiências arte/educativas vivenciadas pela CIA durante sua trajetória de (r)existência no Semiárido que pretende ser disponibilizado em formato PDF para acesso de estudantes e instituições públicas.

## 5 CONCLUSÃO

Do título desta dissertação a esse momento conclusivo que aqui se instaura, evidencio as práticas artístico/educativas da Balançarte enquanto formadoras de arte/educadores/as, bailarinos/as e intérprete-criadores/as, isso por meio de propostas pedagógicas e criativas em Dança de modo contextualizado com as realidades dos territórios semiáridos e suas comunidades afroindígenas.

As contribuições dadas pela cultura Afroindígena nas produções em Dança são significativas, e não poderia ser diferente já que as populações negras e originárias ocupam expressivamente os territórios semiáridos que, ao serem pesquisadas pela Balançarte estimulam a construção de alguns dos seus processos criativos como os apresentados nesta pesquisa e em outras performances influenciadas por elas.

Ressalto que é preciso estar ciente que ao vincular um trabalho artístico e/ou educativo às performances culturais afroindígenas, corresse riscos aos questionamentos sobre legitimidade ou não dadas aos sujeitos, a partir de uma visão dominante, com base em seus lugares de fala; e podem também, despontar questões referentes aos *direitos* em resguardar essas performances culturais e à constituição de “não lugares” possíveis de se estabelecer nos equívocos gerados a partir de um não entendimento sobre as distinções entre *lugar de fala* e *representatividade*. Exigindo certa segurança e embasamento da proposta ao assumir um trabalho artístico e/ou educativo como nos moldes da pesquisa apresentada, que estejam condizentes com o *lugar de onde, por quem e pra quem* se fala.

As categorias Arte/Educação e Educação Contextualizada são essenciais para esse exercício de reflexão. Haja vista que parte do entendimento de que a arte tem potencial educativo tanto para aqueles e aquelas que a promovem quanto para aqueles e aquelas que as apreciam na condição de público e que se envolvem nas ações práticas de oficinas e debates.

As experiências com as populações periféricas, na qual também estou incluso, demonstram que além de potencial, os processos artístico/educativos em Dança são extremamente funcionais e necessários como ação geradora de mudança nos contextos das periferias de nossas cidades, onde a dificuldade ou falta de interesse governamental quanto a implementação de políticas públicas, como observado em

âmbito regional em municípios como Petrolina e entorno, desfavorece aos sujeitos, principalmente a população jovem, o acesso, dentre outros *direitos*, às ações culturais.

Conforme destacado anteriormente, Petrolina encontra-se atualmente com uma população significativa com mais de 300 mil habitantes, caracterizada como de médio porte, onde as camadas populacionais mais empobrecidas e carentes se encontram em suas periferias. Desenvolver atividades que contribuam concretamente com o enfrentamento as diversas violências e preconceitos que emergem das grandes aglomerações humanas e centros urbanos devem ser estimulados.

Pode-se dizer que tais projetos contribuem para que crianças, adolescentes, jovens e adultos de escolas públicas e periferias tenham acesso a atividades de caráter artístico-cultural tão essencial para o desenvolvimento dos sujeitos, onde a arte contribui com a formação cidadã mais consciente e crítica, ampliando assim seus conhecimentos sobre as suas histórias e culturas, estabelecendo lugares de inclusão para que as pessoas se sintam inseridas na comunidade.

O choque provocado pela pandemia de Covid19 nos apresenta uma ruptura com antigos modos de convívio e de trabalho que tem levado a uma reconfiguração das relações, e tem exigido também uma reconfiguração dos modos de pensar e executar as políticas públicas, ao trazer à tona a questão emergencial da Cultura faz refletir sobre a necessidade de uma “nova política cultural” que pode começar como uma “cultura política nova” que considere as ideias e a prática da participação social, constituindo uma abertura que oportunize o debate sobre os temas e reconheça os atores que vem sendo negligenciados há anos nesta disputa política.

Finalmente, a discussão em torno da formação de artistas e arte/educadores/as é um tema que se estabelece de maneira ampla e complexa, seja no contexto do Semiárido ou em qualquer outro, assim como nos é demonstrado pelo referencial teórico aqui acessado, neste estudo foram apresentadas possibilidades de intervenção a partir das vivências na atuação da Cia Balançarte de Dança, porém ampliar o debate em novas pesquisas que apontem novos caminhos à formação artístico/educativa devem ser estimuladas pela escola, por grupos artísticos e sociais e por Políticas Públicas que reconheçam a relevância deste assunto socialmente.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz. **A Invenção do Nordeste e outras Artes**. Recife/PE: FNJ, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 1999.

BARBOSA, A. M. **Síntese da Arte-Educação no Brasil: duzentos anos em seis mil palavras**. Polyphonia, v. 27/2, jul.dez. 2016.

\_\_\_\_\_. Arte-educação no Brasil. Realidade hoje e expectativas futuras. **Estudos Avanços**, v.3, n.7, p.170-182, 1989. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010340141989000300010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340141989000300010&lng=en&nrm=iso) acesso em 23 de março de 2020.

BECKER, Howard S. **Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais**. Tradução de Marco Estevão e Renato Aguiar. – Quarta Edição. Editora Hucitec, São Paulo, 1999.

BRANDÃO, André Vitor. Folder **espetáculo Batuques**. Cia Balançarte de Dança. Petrolina: 2016

CARVALHO, Luzineide Dourado. **Os Processos Contemporâneos de Ressignificação da Mundaneidade e da Territorialidade no Sertão Semiárido** em Itinerários e Contextos: Reflexões em Educação e Convivência com o Semiárido Brasileiro – Juazeiro: NEPEC-SAB, 2014.

COELHO, José Luiz Ligiéro. **O conceito de “motrizes culturais” aplicado às praticas performativas de origens africanas na diáspora americana**. Anais V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE) v. 9, n 1, 2008.

DEMO, P. **Pesquisa: princípio científico e educativo**. – 12. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

DUARTE JR, J. F. **Por que Arte-Educação?** 22ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Ágere).

FREITAS, Isaurora Cláudia Martins de. **ESCOLA E ORGANIZAÇÃO NÃO GOVERNAMENTAL: educação formal e não-formal de jovens da Periferia de Fortaleza**. Caderno CRH, Salvador, v. 20, n. 49, p. 77-94. Jan/Abr. 2007.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martim W.; GASKELL, George (eds.). **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. – 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na contemporaneidade. In: **Revista Brasileira de Educação** v. 16 n. 47 maio-ago. 2011.

\_\_\_\_\_. **Educação não-formal, educador(a) social e projetos sociais de inclusão social.** Meta: Avaliação | Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 28-43, jan./abr. 2009.

GOLDMAN, Marcio. “**QUINHENTOS ANOS DE CONTATO**”: POR UMA TEORIA ETNOGRÁFICA DA (CONTRA)MESTIÇAGEM. Mana, Rio de Janeiro, vol. 21 n. 3, pág. 641-659, dezembro de 2015.

Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010493132015000300641&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010493132015000300641&lng=en&nrm=iso) acesso em 26 de fevereiro de 2021.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org). Pesquisa Social. 23.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

LIGIÉRO, Zeca. Batucar-Cantar-Dançar desenho das performances africanas no Brasil. **ALETRIA**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 133-146, jan.-abr. 2011.

\_\_\_\_\_. **Corpo a Corpo ESTUDO DAS PERFORMANCES BRASILEIRAS.** Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LOMAX, Alan; PAULAY, Forrestine. *Dance and Human History*, 1984.

LUZ, Fernanda. *Chegou a hora*. In: espetáculo Batuques. Petrolina: 2016.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Um Convite à Dança:** Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique. Rio de Janeiro, 2014. 302 p. Tese de Doutorado em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de Dança Hoje:** textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2011.

MARTINS, Josemar da Silva. Anotações em torno do conceito de educação para convivência com o semiárido brasileiro. In: **Educação para a convivência com o Semiárido Brasileiro:** referenciais teóricos – práticos. Juazeiro: Selo editorial RESAB, 2004.

\_\_\_\_\_. Educação contextualizada: da teoria à prática. In: **Educação Contextualizada:** fundamentos e práticas. Juazeiro/BA: UNEB, 2011.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Informativo **II Encontro Semiárido e Educação:** Convergências, impasses e possibilidades. Fundação Joaquim Nabuco e RESAB, 2019.

MIRANDA, Wagner. *Cariris*. Matingueiros Vale do Rio São Francisco. Petrolina: Estúdio Carranca: 2013.

NUNES, S. M. O Criador-intérprete na Dança Contemporânea. **Revista NUPEART**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 83-96, 2013.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. 13ª edição, Pontes Editores, Campinas, SP, 2020.

PETROLINA. Câmara de Vereadores. **Projeto de Lei nº 3.330, de 01/10/2020**. Institui o Estatuto da Igualdade Racial e de Combate à Intolerância Religiosa. Poder Legislativo. Petrolina: Câmara de Vereadores, 2020.

PREFEITURA, Petrolina. **História de Petrolina**, 2014. Disponível em: <http://petrolina.pe.gov.br/historia/> acesso em 22/03/2020.

REIS, Edmerson. **A Experiência de Formação Stricto Sensu do PPGESA/UNEB. Encontro Semiárido e Educação: ontem, hoje e perspectivas**, 2017.

\_\_\_\_\_. **A contextualização dos conhecimentos e saberes escolares nos processos de reorientação curricular nas escolas do Campo**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Bahia. Salvador; 2009.

SANTOS, Cosme Batista. **Letramento e Comunicação Intercultural: o ensino e a formação do alfabetizador no semiárido baiano**. In: **Saberes em Português: o ensino e a formação do professor**. Campinas-SP: Editora Pontes, 2008.

SANTOS, C.; BIANCALANA, G. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. In: **Revista Aspás**, v. 7, n. 2, p. 53-63, 4 maio 2018.

SECRETARIA DE CULTURA DE PERNAMBUCO in CULTURA.PE, O Portal da Cultura Pernambucana. Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/funcultura/sobre/introducao-ao-funcultura/> Acesso em: 15 de outubro de 2019

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e elaboração da Dissertação**. – 4. ed. Rev. Atual. – Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Jailson de Lima. **Eu Vim da Ilha: O Samba de Véio como possibilidade para dança Contemporânea**. Petrolina, PE: Editora Oxente, 2017.

\_\_\_\_\_. **CIA de Dança do Sesc Petrolina: possibilidades de ensino/aprendizagem em uma perspectiva contextualizada**. Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação Educação, Cultura e Territórios Semiáridos – PPGESA, Campus III. 2019.

SILVA, José de Souza. **Aridez mental, problema maior. Contextualizar a educação para construir o dia depois do desenvolvimento no semi-árido brasileiro**. Campina Grande: UFPB, 2011.

SILVA, Maria Betânia e. GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **Concepções de Arte na Educação**. Revista HISTEDBR *On-line*, Campinas, n-35, p. 141-159, set-2009.

SILVA, Thaysa Danyella Lira da. SILVA, Edcleide Maria da. **Mas o que é mesmo Corpus?** – Alguns apontamentos sobre a construção de Corpo de Pesquisa nos Estudos de Administração. XXXVII Encontro da ANPAD. Rio de Janeiro/RJ – 7 a 11 de setembro de 2013.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**: Por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa. **DESIGNARE**: Pontes Artístico/Educativas na Formação Docente em Artes Visuais. Lisboa: Chiado, 2015.

VASCONCELOS, Flávia Maria de Brito Pedrosa; CAMPANA, Adriana Maria Santos de Almeida. **Construindo a Pesquisa em Arte/Educação Contextualizada no Semiário**. In: Contextualizar a Educação, Dar Sentido aos Saberes. Org. REIS, Edmerson dos Santos; TELES, Edilane Carvalho. Curitiba: CRV, 2019.

VERSIANI. Daniela Beccaccia. **Escritas de Si**: a alternative dramática. XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tesituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 13 a 17 de julho de 2008.

VICENTE, Ana Valéria. **Frevo para aprender e ensinar** / Valéria Vicente e Giorrdani de Souza (Kiran). – [Olinda]: Editora da Associação Reviva; Recife: Editora UFPE, 2015.



**APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E  
ESCLARECIDO UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA  
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS- CAMPUS III  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO,  
CULTURA E TERRITÓRIOS SEMIÁRIDOS**



**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

**ESTA PESQUISA SEGUIRÁ OS CRITÉRIOS DA ÉTICA EM PESQUISA COM SERES HUMANOS  
CONFORME RESOLUÇÃO Nº 466/12 DO CONSELHO NACIONAL DE SAÚDE.**

**I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO**

Nome do Participante: \_\_\_\_\_

Sexo: F ( ) M ( ) Data de Nascimento: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Documento de Identidade nº: \_\_\_\_\_

Endereço: \_\_\_\_\_ Complemento: \_\_\_\_\_

Bairro: \_\_\_\_\_ Cidade: \_\_\_\_\_ CEP: \_\_\_\_\_

Telefone: (\_\_\_\_) \_\_\_\_\_

**II - DADOS SOBRE A PESQUISA CIENTÍFICA:**

**1. TÍTULO DO PROTOCOLO DE PESQUISA:** “A Cia Balançarte de Dança e a Formação de Artistas e Arte/Educadores/as no Semiárido”.

**2. PESQUISADORA RESPONSÁVEL:** Marcos Aurélio Soares de Souza

**Cargo/Função:** Mestrando

**III - EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO PARTICIPANTE SOBRE A PESQUISA:**

Caro (a) senhor (a) você está sendo convidado (a) para participar da pesquisa: “A Cia Balançarte de Dança e a Formação de Artistas e Arte/Educadores/as no Semiárido”, de responsabilidade do pesquisador Marcos Aurélio Soares de Souza, mestrando da Universidade do Estado da Bahia que tem como objetivo analisar as experiências da

companhia com a Arte/Educação e as performances culturais Afroindígenas no Vale do São Francisco em meio ao Semiárido Brasileiro, junto às comunidades tradicionais e as populações periféricas da cidade de Petrolina, buscando entender as particularidades dos fazeres da Dança nesses contextos. A pesquisa pretende beneficiar os componentes da Cia Balançarte, a qual terá uma descrição dos seus processos artístico/educativos na criação e na recepção dos seus espetáculos, sendo assim, irá ampliar os conteúdos da pesquisa em dança, em diálogo direto com a categoria de Educação Contextualizada e Arte/Educação, podendo contribuir com novos estudos na área com enfoque no semiárido brasileiro. A pesquisa tem sido encaminhada já com encontros prévios, portanto, há estabelecido um contato que evita parcialmente os desconfortos provenientes da inserção do pesquisador no campo de pesquisa. Sendo assim e com consentimento em termo específico, as entrevistas serão gravadas em um celular, pode haver certo desconforto por parte dos entrevistados devido à presença de tal equipamento. Caso aceite a participação você será entrevistado/a pelo aluno Marcos Aurélio Soares de Souza, do curso de pós-graduação Mestrado em Educação, Cultura e Territórios Semiáridos da Universidade do Estado da Bahia, mas, os conteúdos coletados só serão publicados e/ou inseridos no banco de dados com o seu consentimento. Bem como, seu nome só será divulgado na pesquisa caso haja concordância e assinatura dos termos autorizativos.

O/A senhor/a pode desistir de participar a qualquer momento e retirar sua autorização. Caso decida continuar como participante, mas desista de ter seu nome divulgado na pesquisa, no banco de dados ou em ambos, será respeitada sua decisão e mantidos os sigilos necessários. Em todas as situações, garante-se que os dados não serão usados para fins diferentes do proposto. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador ou com a instituição.

Sua participação é voluntária e não haverá nenhum gasto ou remuneração resultante dela. Quaisquer dúvidas que o/a senhor/a apresentar serão esclarecidas pelo pesquisador e o/a Sr<sup>a</sup>, caso queira, poderá entrar em contato também com o Comitê de Ética da Universidade do Estado da Bahia. Esclareço, ainda, que, de acordo com as leis brasileiras, o/a senhor/a tem direito a indenização caso seja prejudicado/a por esta pesquisa. O/A senhor/a receberá uma cópia deste termo, onde consta o contato

do pesquisador, que poderá tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

**V. INFORMAÇÕES DE NOMES, ENDEREÇOS E TELEFONES DOS RESPONSÁVEIS PELO ACOMPANHAMENTO DA PESQUISA, PARA CONTATO EM CASO DE DÚVIDAS:**

**PESQUISADORA RESPONSÁVEL: Marcos Aurélio Soares de Souza.** Endereço: Av. Santusa Lopes Viana, 1395, Bl 09 apto 301, Condomínio Vinhedos, Antônio Cassimiro Petrolina-PE. CEP: 56.319-395. **Telefone:** (87) 9 9651-6928 **Email:** marcosbalancarte@hotmail.com

**Comitê de Ética em Pesquisa- CEP/UNEB** Avenida Engenheiro Oscar Pontes s/n, antigo prédio da Petrobras 2º andar, sala 23, Água de Meninos, Salvador-BA. CEP: 40.460-120. Tel.: (71) 3312-3420, (71) 3312-5057, (71) 3312-3393 ramal 250 e-mail: [cepuneb@uneb.br](mailto:cepuneb@uneb.br)

**Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP** SEPN 510 NORTE, BLOCO A 1º SUBSOLO, Edifício Ex-INAN - Unidade II - Ministério da Saúde CEP: 70750521 - Brasília-DF.

**V. CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO.**

Declaro que, após ter sido devidamente esclarecido/a pelo pesquisador sobre os objetivos, benefícios da pesquisa e riscos da participação na pesquisa “A Cia Balancarte e a Formação de Artistas e Arte/Educadores/as no Semiárido”, e ter entendido o que me foi explicado, concordo em participar sob livre e espontânea vontade. Consinto também que os resultados obtidos sejam apresentados e publicados em eventos, artigos científicos e livros, e assinarei este documento em duas vias sendo uma destinada ao pesquisador e outra a mim.

\_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

---

Assinatura do participante da pesquisa

---

Marcos Aurélio Soares de Souza  
(orientando)

---

João José de Santana Borges  
(orientador)