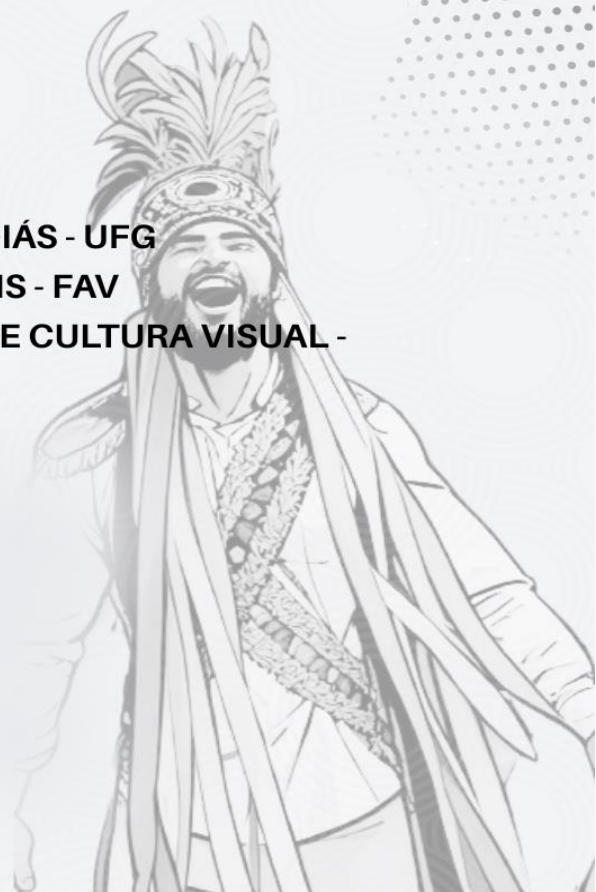


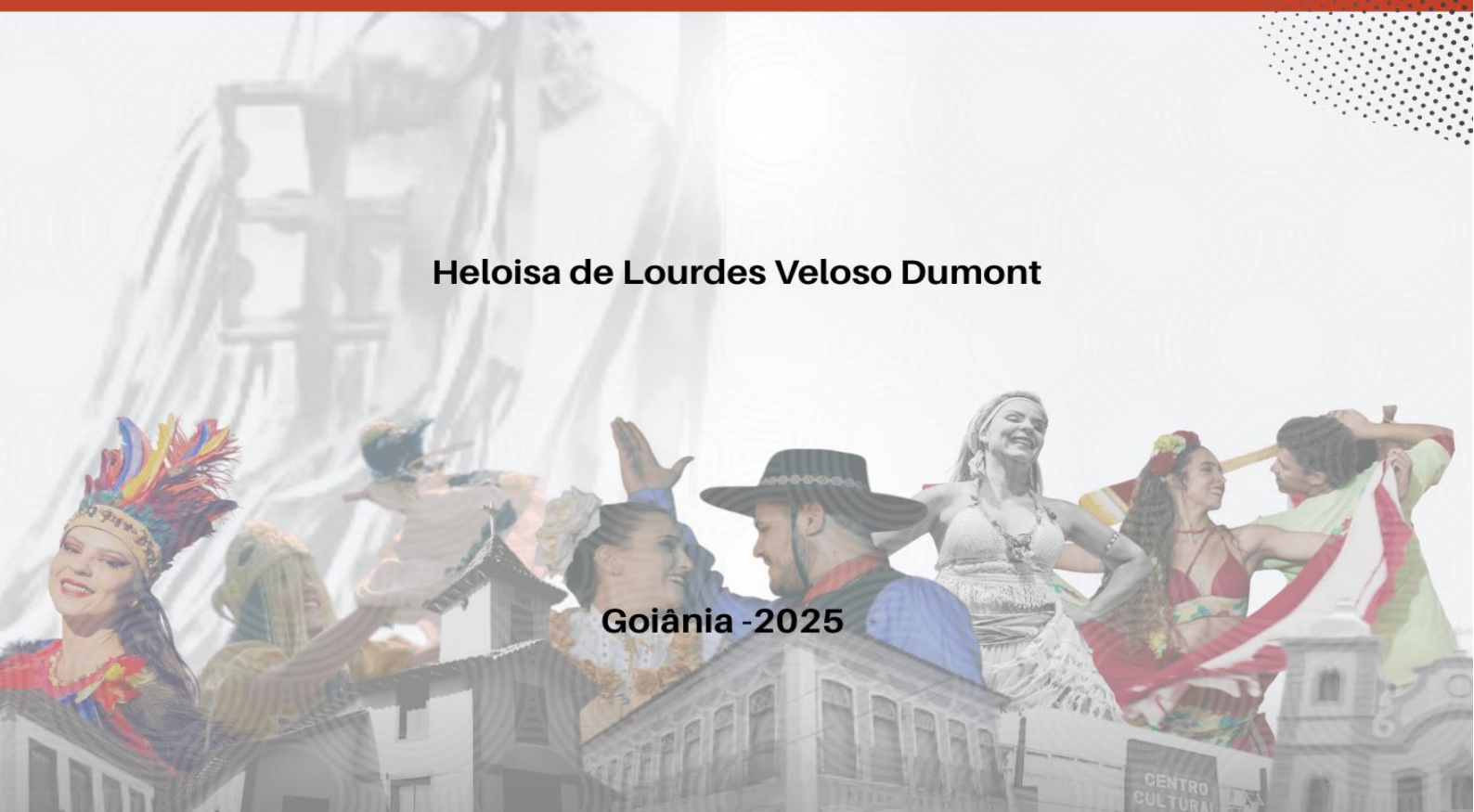


**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS - UFG**  
**FACULDADE DE ARTES VISUAIS - FAV**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL -**  
**PPGACV**



**POR UMA TRILHA DE FITAS: APREENSÃO DOS SABERES E  
PEDAGOGIAS CULTURAIS ATRAVÉS DAS MANIFESTAÇÕES  
APRESENTADAS PELO GRUPO FITAS DE MONTES CLAROS -MG**

**Heloisa de Lourdes Veloso Dumont**



**Goiânia -2025**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

#### 2. Nome completo do autor

HELOISA DE LOURDES VELOSO DUMONT

#### 3. Título do trabalho

POR UMA TRILHA DE FITAS: APREENSÃO DOS SABERES E PEDAGOGIAS CULTURAIS ATRAVÉS DAS MANIFESTAÇÕES APRESENTADAS PELO GRUPO FITAS DE MONTES CLAROS -MG

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Heloisa De Lourdes Veloso Dumont, Discente**, em 12/05/2025, às 10:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant Anna E Silva, Professor do Magistério Superior**, em 13/05/2025, às 13:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5233622** e o código CRC **BB39B543**.



Universidade Federal de Goiás- UFG  
Faculdade de Artes Visuais - FAV  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual

**POR UMA TRILHA DE FITAS: APREENSÃO DOS SABERES E PEDAGOGIAS  
CULTURAIS ATRAVÉS DAS MANIFESTAÇÕES APRESENTADAS PELO GRUPO  
FITAS DE MONTES CLAROS -MG**

Heloisia de Lourdes Veloso Dumont

Tese apresentada à Banca Examinadora do programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTORA EM ARTE E CULTURA VISUAL, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Educação, Arte e Cultura Visual, sob orientação do Prof. Dr. Thiago Fernando Sant' Anna.

Goiânia /GO  
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

DUMONT, HELOISA DE LOURDES VELOSO  
POR UMA TRILHA DE FITAS: APREENSÃO DOS SABERES E  
PEDAGOGIAS CULTURAIS ATRAVES DAS MANIFESTAÇÕES  
APRESENTADAS PELO GRUPO FITAS DE MONTES CLAROS -MG  
[manuscrito] / HELOISA DE LOURDES VELOSO DUMONT. - 2025.  
CCXIV, 214 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna.  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de  
Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura  
Visual, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Grupo Fitas; . 2. Cultura Visual. 3. Danças populares; . 4. Educação  
não Formal; . 5. Relações de Poder.. I. Sant'Anna, Thiago Fernando,  
orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

### ATA DE DEFESA DE TESE

**Ata nº 03/2025** da sessão de Defesa de Tese de Heloisa de Lourdes Veloso Dumont, que confere o título de **Doutor(a)** em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e cinco de fevereiro de dois mil e vinte e cinco, a partir das quatorze horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "POR UMA TRILHA DE FITAS: APREENSÃO DOS SABERES E PEDAGOGIAS CULTURAIS ATRAVÉS DAS MANIFESTAÇÕES APRESENTADAS PELO GRUPO FITAS DE MONTES CLAROS -MG". Os trabalhos foram instalados pelo Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva (PPGACV/FAV/UFG) - Orientador; e pelos demais membros da banca: Prof. Dr. João Dantas dos Anjos Neto (PPGACV/FAV/UFG) - membro interno; Prof. Dr. Elinaldo da Silva Meira (PPGACV/FAV/UFG) - membro interno; Prof.ª Dr.ª Maria Elvira Curty Romero Christoff (UNIMONTES) - membra externa; Prof. Dr. Welson Barbosa Santos(UFU) - membro externo; Durante a arguição os membros(as) da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos(as) seus(suas) membros(as) e o trabalho indicado para publicação. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) Thiago Fernando Sant'Anna e Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos(as) Membros(as) da Banca Examinadora, aos vinte e cinco de fevereiro de dois mil e vinte e cinco.

#### TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Fernando Sant Anna E Silva, Professor do Magistério Superior**, em 30/05/2025, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARIA ELVIRA CURTY ROMERO CHRISTOFF, Usuário Externo**, em 03/06/2025, às 13:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elinaldo Da Silva Meira, Professor do Magistério Superior**, em 10/06/2025, às 14:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto, Professor do Magistério Superior**, em 11/06/2025, às 20:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **welson barbosa santos, Usuário Externo**, em 12/06/2025, às 16:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5375749** e o código CRC **1EC37401**.

---

**Referência:** Processo nº 23070.065282/2024-48

SEI nº 5375749

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS – UFG  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS- PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ARTE E CULTURA VISUAL - PPGACV  
TESE DE DOUTORADO

HELOISA DE LOURDES VELOSO DUMONT

**POR UMA TRILHA DE FITAS: APREENSÃO DOS SABERES E  
PEDAGOGIAS CULTURAIS ATRAVÉS DAS MANIFESTAÇÕES  
APRESENTADAS PELO GRUPO FITAS DE MONTES CLAROS - MG**

**BANCA EXAMINADORA**

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna Silva – PPGACV/UFG  
**Orientador e Presidente da Banca**

**Membro Interno (PPGACV |FAV)**

Elinaldo Da Silva Meira  
[Meira\\_meira@ufg.br](mailto:Meira_meira@ufg.br)

**Membro Interno (PPGACV | FAV)r.**

Prof. Dr. João Dantas dos Anjos Neto.  
[joaodantas@ufg.br](mailto:joaodantas@ufg.br)

**Suplente Membro Interno(PPGACV |FAV)**

Profa. Dr<sup>a</sup>. Leda Maria de Barros Guimarães  
[leda\\_guimaraes@ufg.br](mailto:leda_guimaraes@ufg.br)

**Membro Externo (UNIMONTES)**

Prof. Dra. Maria Elvira Curty Romero Christoff  
[elviracurty@gmail.com.br](mailto:elviracurty@gmail.com.br)

**Membro Externo (UFU)**

Prof. Dr. Welson Barbosa Santos

**Suplente Membro Externo (UEG)**

Prof. Dr. Marcos Antônio Cunha Torres -UEG

## **Agradecimentos**

*É complicado expressar gratidão a todos que de algum modo contribuíram para esse projeto sem o perigo de esquecer alguém. Portanto, expresso minha gratidão à Deus e aos que fazem parte da minha vida e que me apoiam.*

*Ao meu orientador, prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna Silva, pelo suporte incondicional, atenção e dedicação durante todo esse caminho, sem o qual não teria logrado êxito. Gratidão enorme por tudo!*

*Meu pai (in memórian) e minha mãe, que sempre foram fonte do mais desmedido apoio. Às minhas irmãs e cunhado, agradeço de coração pelo profundo apoio de vocês. Obrigada por sempre estarem comigo!*

*Ao meu marido, minhas filhas, genros e netos, pela atenção e encorajamento recebido, o que tornou tudo mais fácil! Obrigada de coração por terem sido tão presentes e terem seguido ao meu lado!*

*Ao grupo de professores do PPGACV que contribuíram de maneira incontestável para a desenvolvimento desse estudo. Obrigada por serem luz!*

*À prof. Dra. Maria Elvira, por estar sempre disponível. Que o universo devolva em dobro toda a atenção e o carinho que você me deu!*

*A todos os membros e amigos do grupo Fitas, pelo apreço e entrega à missão de levar nossa cultura para o mundo, dando visibilidade à cidade de Montes Claros-MG e ao sertão norte mineiro. Vocês são indescritíveis!*

*Aos meus colegas da UNIMONTES, obrigada pela caminhada nesta instituição.*

*Aos professores que fizeram parte da banca: Dr. João Dantas dos Anjos, Dr<sup>a</sup>. Leda Maria de Barros Guimarães, Dra. Maria Elvira Curty Romero Christoff, Dr. Welson Barbosa, Dr. Elinaldo Da Silva Meira. Gratidão pela prontidão e impagáveis contribuições.*

## RESUMO

A origem dos povos tradicionais vem passando por hibridizações e entrelaçamentos na sociedade contemporânea, formada por diversas identidades. Portanto, neste estudo, ponderamos sobre as atividades e performance do grupo Fitas de tradições folclóricas de Montes Claros -MG, à luz dos estudos da cultura visual, avaliando sua real importância para a manutenção da diversidade cultural proveniente de épocas remotas. O nosso propósito é compreender o grupo como um componente produtivo da história social, memória, cultura visual e imaginário, servindo como um veículo de disseminação das manifestações culturais geradas por ele. Além destas ponderações, abordamos a relevância da preservação do patrimônio imaterial, enfatizando as danças populares e o respeito à diversidade, por meio da renovação e valorização dos saberes e práticas populares, geralmente passados de geração em geração, em uma ação conjunta, contribuindo para o resguardo das expressões imateriais do nosso país. Dialogamos com autores que abordam a reformulação das tradições, a tradução e invenção das tradições, fundamentando a metamorfose de coreografias artísticas elaboradas pelo grupo Fitas, desconstruindo a história e a concepção do conceito da metaficção coreográfica, unindo a ideia de metaficção com a coreografia, que envolve a composição e estruturação do movimento na dança. No âmbito da laboração do grupo Fitas, empreendemos uma interpelação a respeito do contributo dos festivais internacionais de folclore, tanto no Brasil quanto no exterior e seu aporte para o amadurecimento do grupo, diante da convivência com diferentes culturas, promovendo o aprendizado e o respeito à diversidade. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, onde investigamos por meio de um trabalho de campo, a fim de avaliar a atuação do grupo Fitas e sua provável contribuição na apreensão dos saberes parafolclorizados, bem como sua contribuição na preservação das manifestações culturais ancestrais, concretizado através da educação não formal, buscando conscientização a respeito da intolerância e aceitação das diferenças culturais. Discutimos ainda as relações de poder tecidas através do grupo, destacando que o poder não é apenas uma relação de dominação explícita, mas algo que se inscreve nas estruturas sociais, nos hábitos e nas representações simbólicas, entendida como a luta pela imposição de determinadas visões de mundo como legítimas.

**Palavra-chave:** Grupo Fitas; Cultura Visual; Danças Populares; Educação não Formal; Relações de Poder.

## ABSTRACT

The origin of traditional peoples has been undergoing hybridizations and intertwinements in contemporary society, which is shaped by diverse identities. Therefore, in this study, we reflect on the activities and performance of the Fitas de Tradições Folclóricas group from Montes Claros-MG, in light of visual culture studies, assessing its real importance in maintaining cultural diversity originating from remote times. Our goal is to understand the group as a productive component of social history, memory, visual culture, and imagination, serving as a vehicle for the dissemination of the cultural manifestations it generates. Beyond these considerations, we address the importance of preserving intangible heritage, emphasizing folk dances and respect for diversity through the renewal and appreciation of traditional knowledge and practices, which are usually passed down from generation to generation. This collective effort contributes to safeguarding the intangible expressions of our country. We engage in dialogue with authors who address the reformulation of traditions, the translation and invention of traditions, grounding the metamorphosis of artistic choreographies developed by the Fitas group. This process deconstructs the history and conception of the concept of choreographic metafiction, merging the idea of metafiction with choreography, which involves the composition and structuring of movement in dance. Within the scope of the Fitas group's activities, we have undertaken an inquiry into the contribution of international folklore festivals, both in Brazil and abroad, and their role in the group's development. This is particularly examined through the lens of cultural exchange, fostering learning and respect for diversity. Our research follows a qualitative approach, involving fieldwork to assess the group's performance and its potential contribution to the assimilation of para-folkloric knowledge, as well as its role in preserving ancestral cultural expressions. This process is carried out through non-formal education, aiming to raise awareness about intolerance and promote the acceptance of cultural differences. Additionally, we discuss the power dynamics woven within the group, emphasizing that power is not merely an explicit relationship of domination but is embedded in social structures, habits, and symbolic representations—understood as the struggle to establish certain worldviews as legitimate.

**Keywords:** Fitas Grupo; Visual Culture; Popular Dances; Non-Formal Education; Power Relations.

## RESUMEM

El origen de los pueblos tradicionales ha pasado por procesos de hibridación y entrelazamiento en la sociedad contemporánea, conformada por diversas identidades. Por lo tanto, en este estudio reflexionamos sobre las actividades y la performance del grupo Fitas de tradiciones folclóricas de Montes Claros - MG, a la luz de los estudios de la cultura visual, evaluando su verdadera importancia para el mantenimiento de la diversidad cultural proveniente de épocas remotas. Nuestro propósito es comprender al grupo como un componente productivo de la historia social, la memoria, la cultura visual y el imaginario, sirviendo como un vehículo de difusión de las manifestaciones culturales que genera. Además de estas reflexiones, abordamos la relevancia de la preservación del patrimonio inmaterial, enfatizando las danzas populares y el respeto a la diversidad a través de la renovación y valorización de los saberes y prácticas populares, generalmente transmitidos de generación en generación, en una acción conjunta que contribuye a la salvaguarda de las expresiones inmateriales de nuestro país. Dialogamos con autores que analizan la reformulación de las tradiciones, la traducción e invención de estas, fundamentando la metamorfosis de las coreografías artísticas elaboradas por el grupo Fitas. Desconstruimos la historia y la concepción del concepto de metaficción coreográfica, uniendo la idea de metaficción con la coreografía, que implica la composición y estructuración del movimiento en la danza. En el ámbito del trabajo del grupo Fitas, realizamos una interpelación sobre la contribución de los festivales internacionales de folclore, tanto en Brasil como en el extranjero, y su impacto en el desarrollo del grupo, considerando su convivencia con diferentes culturas, lo que promueve el aprendizaje y el respeto a la diversidad. Se trata de una investigación cualitativa, en la que indagamos, a través de un trabajo de campo, con el fin de evaluar la actuación del grupo Fitas y su posible contribución en la aprehensión de los saberes parafolclorizados, así como en la preservación de las manifestaciones culturales ancestrales. Esto se concreta a través de la educación no formal, buscando concienciar sobre la intolerancia y la aceptación de las diferencias culturales. También discutimos las relaciones de poder tejidas a través del grupo, destacando que el poder no es solo una relación de dominación explícita, sino algo que se inscribe en las estructuras sociales, los hábitos y las representaciones simbólicas, entendido como la lucha por la imposición de determinadas visiones del mundo como legítimas.

**Palabra clave:** Grupo Fitas; Cultura Visual; Danzas Populares; Educación no Formal; Relaciones de Poder.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Apresentação da coreografia “Candomblé” .....	21
Figura 02 – Dança do Carimbó .....	40
Figura 03 – Ensaio do grupo Fitas .....	43
Figura 04 – Ruas de M. Claros/MG enfeitadas para as Festas de Agosto .....	49
Figura 05 – Trajes das Danças Gaúchas do grupo Fitas.....	59
Figura 06 – Casal de dançantes do grupo Fitas. ....	61
Figura 07 – Casal de dançantes de um grupo tradicional gaúcho.....	61
Figuras 08 – Grupo Fitas - Indumentária da dança Xaxado.....	66
Figura 09 – Sra. Expedita Ferreira e um casal de dançantes do grupo Fitas....	67
Figuras 10 e 11 – Primeiro grupo de Caboclinhos de Montes Claros/MG, da Mestre Maria do Socorro.....	89
Figura 12 – Representação coreográfica do coral de Lavadeiras de Almenara/MG.....	96
Figura 13 – Roda de Jongo do Mestre Darcy/Rio de Janeiro RS.....	102
Figura 14 – EARLE, Augustus, negros dançando fandango (jongo) no Campo de Santana, 1822.....	105
Figura 15 – Montagem foto dança do Jongo .....	109
Figura 16 – Parte da coreografia com o orixá Oxum performando.....	115
Figura 17 – Equipe músicos/cantores que compõem o ritmo do grupo Fitas. ....	122
Figura 18 – Dança Festas de Agosto, apresentada pelo grupo Fitas.....	126
Figura 19 – Homenagem ao Fitas na Câmara Municipal M. Claros–MG.....	151
Figura 20 – Mestre Zanza Jr.....	156
Figura 21 – Apresentação do Fitinhas Âmbar/ Dança do Frevo .....	160

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<b>CAPÍTULO I</b> .....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<b>CULTURA VISUAL, CULTURA POPULAR E SUAS CONTRIBUIÇÕES</b> .....	<b>19</b>
1.1 Manifestações culturais e a Cultura Visual .....	21
1.2. Tradições populares e Folclore .....	29
1.3 Patrimônio Imaterial e Educação Patrimonial .....	33
1.4. Pedagogias culturais .....	38
1.5. A Educação não-formal .....	43
<b>CAPÍTULO II</b> .....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<b>FITAS DESATADAS EM FITAS</b> .....	<b>50</b>
2.1. Nascendo das Fitas .....	50
2.2. Entrelaçada nas fitas .....	60
2.3. Criação de Indumentárias .....	62
2.4. A dança na formação da cidadania .....	82
<b>CAPÍTULO III</b> .....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<b>O GRUPO FITAS: TRADUZINDO E INVENTANDO AS TRADIÇÕES CULTURAIS</b> .....	<b>88</b>
3.1 A tradução cultural e hibridismo .....	89
3.2. Tradições traduzidas e inventadas pelo grupo Fitas .....	99
3.3. Aprendendo e transformando a diversidade. ....	105
3.4. O Candomblé .....	116
3.5. As Festas de Agosto de Montes Claros–MG .....	128
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
<b>PARAFOLCLORIANDO ANCESTRALIDADES E TECENDO MEMÓRIAS.</b> ..	<b>134</b>
4.1. Tecendo memórias e construindo histórias .....	134
4.2. História e memória coletiva e social .....	144
4.3. O legado do grupo Fitas .....	151
4.4. O Fitinhas .....	164
4.5. Relações de poder e o grupo Fitas .....	171
Reflexões Finais .....	183
Referências .....	191
<b>ANEXOS</b>	

## INTRODUÇÃO

Esta tese trata de investigar a produção e preservação da história social, da memória, da cultura visual e do imaginário, por meio da laboração do grupo Fitas de tradições folclóricas de Montes Claros–MG, criado no ano de 2005, concebido com a missão de valorizar as tradições e os costumes legados pelos nossos antepassados, por meio de apresentações de músicas e de danças folclóricas populares, diante das inquietações a respeito da prática artística, mediada pela linguagem traduzida das danças populares ancestrais.

Nesse caminho, pretendemos refletir sobre o trabalho e atuação do grupo Fitas dentro dos estudos da cultura visual, buscando analisar a sua efetiva relevância para a preservação da diversidade cultural oriunda de tempos ancestrais na edificação das relações humanas e na transmissão de saberes, percebendo a eficiência do grupo e refletindo sobre ela. Intencionamos auferir, junto aos seus partícipes e ao público em geral, a concreta contribuição do grupo de danças Fitas na construção de indivíduos autênticos e capazes de modificar e serem modificados, por intermédio das expressões populares hibridizadas apresentadas. Assim, pretendemos compreender o grupo como uma instância produtiva da história social, da memória, da cultura visual e do imaginário, como mecanismo de disseminação das manifestações culturais operadas por ele. Nessa perspectiva, intentamos, também, investigar se a atuação do Fitas pode produzir um discurso coerente e facilitador da produção de conhecimento e dos modelos do saber, como resultado da educação não formal.

Para maior entendimento das ações do grupo Fitas, discutiremos a possibilidade da presença de relações de poder, relações estas que estão presentes, sendo partilhadas em qualquer espaço, como uma conexão de forças envolvendo as relações humanas. Diante dessa indagação, intentamos perceber o grupo Fitas como gerador do poder, calcado em suas pesquisas, capturando e usufruindo de saberes ancestrais, parafolclorendo e construindo suas danças. Nessa abordagem, focaremos nas prováveis relações de poder tecidas no grupo Fitas, na construção de um sujeito consciente, capaz de conceber realidades, verdades e uma conveniência pacífica, diante de sua atuação e laboração no contexto da educação não formal.

Buscaremos, por meio desta investigação, perceber o grupo Fitas como relevante celeiro de ideias e criações artísticas, capaz de se tornar um elo entre as manifestações ancestrais por meio da tradução e invenção das tradições. Investigaremos a capacidade de assimilação destas tradições reelaboradas, como fonte de entendimento dos intercâmbios culturais, onde “a diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade” (Bhabha, 1998, p. 69), para pensarmos na necessidade do respeito às nuances culturais de nosso povo, diante das experiências e reinterpretações das danças culturais ancestrais promovidas pelo grupo em estudo, com um dinâmica peculiar construída ao longo do seu exercício.

Para tanto, no primeiro capítulo, faremos uma revisão bibliográfica de temas meritorios para este estudo, com o intuito de subsidiar a compreensão das relações inerentes à apreensão dos saberes, através do grupo Fitas de Tradições Folclóricas de Montes Claros–MG. Nesse sentido, serão revisitados conteúdos pertinentes, como manifestações culturais, capital cultural e cultura visual, as tradições populares e o folclore, patrimônio imaterial e educação patrimonial, pedagogias culturais e educação não formal. Desse modo, buscaremos respostas no que se refere à preservação das manifestações imateriais, da socialização e troca de experiências, despertando o pensamento crítico e consciente.

A princípio, a cultura visual nos instrumentalizará quanto aos requisitos materiais e vivências do sujeito histórico, visibilizando nossa identidade e formação, compreendendo as imagens e a alfabetização imagética na modernidade. A cultura visual é essencial para entender a identidade e a formação do sujeito histórico. Manifestações populares, como o grupo Fitas, exploram tradições culturais de diversas etnias, ratificando que o capital cultural pode ser agregado imediatamente nos primeiros anos de vida, diante do fato de que a robustez do capital cultural altera o processo de socialização em um momento de acumulação, e a permuta se torna uma maneira sutil de transmissão hereditária de capital.

A preservação do patrimônio imaterial, como danças populares, respeita a diversidade e valoriza saberes transmitidos entre gerações. A educação não

formal amplia o ensino além da escola, contribuindo para a preservação das manifestações culturais do país.

No segundo capítulo, apresentaremos o grupo Fitas, expondo como se deu a sua criação e a sua trajetória nestes dezoito (18) anos de existência, destacando seus objetivos e metas, apresentando a nossa participação como integrantes do grupo, por meio da realização de pesquisas e da criação dos trajes das danças traduzidas. Buscaremos verificar se existe perspectiva de acesso e valorização das manifestações culturais, através de encenações de danças populares e dos rituais religiosos, cívicos, sociais e históricos que perpassam gerações, agregando costumes e culturas diversificados.

No terceiro capítulo, trataremos da tradução cultural, do hibridismo e das traduções inventadas e traduzidas pelo grupo Fitas, com o intuito de montar suas coreografias. Respeitando a essência das danças, contamos obter um resultado poético, evidenciando o processo de elaboração das performances, com a intenção de discutir a apropriação do conhecimento por meio de sua produção, destacando sua laboração diante da educação não formal, mirando conscientizar seus membros a respeito da não intolerância e da aceitação das diferenças de nosso vasto universo cultural. Nesta lógica, ponderaremos a laboração do Fitas como agregador de várias histórias e memórias em que os vínculos afetivos e a transmissão de saberes são edificados, tendo uma coexistência motivadora na formação da memória.

No quarto capítulo, faremos uma abordagem a respeito dos aprendizados do grupo Fitas, por meio de suas participações em festivais internacionais de folclore no Brasil e fora dele, como forma de desvendar suas reais contribuições para o processo de amadurecimento e de consolidação do grupo e de seus integrantes. Apontaremos como as permutas e a convivência com a diversidade cultural de nosso país e do mundo, permutadas nestas festividades, podem ser eficazes como artifício destinado à promoção do aprendizado e do respeito às diversas culturas, e contribuiram na criação de memórias coletivas e sociais. O crescimento do grupo por meio da criação do grupo infantil Fitinas, contribuindo para a expansão de suas ações e preservação das manifestações culturais.

Recorrendo à tradução das tradições culturais e hibridismo para parafolclorear suas danças, o grupo Fitas tem proporcionado o aprendizado,

auxiliando na constituição do sujeito, preconizando o autoconhecimento e conhecimento do outro, contribuindo com a formação da identidade individual e respeito à diversidade. Intentamos ainda abordar, por meio de entrevistas com antigos e atuais integrantes do grupo, comunidade e outros, na tentativa de averiguar o desempenho desse diante da premissa de criar memórias, absorver saberes, disseminar e favorecer a proteção de ancestralidades. Pensaremos o grupo como agente propiciador do respeito às manifestações culturais de diversos cultos e etnias e da disseminação delas e do efetivo fortalecimento de seus integrantes diante da comunidade, das relações de poder, favorecendo uma convivência pacífica.

## CAPÍTULO I

### **Cultura Visual, Cultura popular e suas contribuições**

*“Toda arte é local antes de ser regional, mas se prestar, será contemporânea e universal”.*


*Ariano Suassuna.*

Pensar a arte e as manifestações populares nos dias de hoje implica a construção de matérias inesgotáveis. A ação de pensar o mundo hodierno, tendo como dispositivos as conexões tecnológicas, demanda também analisar os seus desdobramentos, de modo que seja possível resgatar saberes, memórias e práticas ancestrais, dando-lhes visibilidade e importância histórica, social e cultural. Necessário se faz refletirmos sobre as variadas manifestações culturais, para que a cultura do nosso povo seja cada vez mais reconhecida e estimada pelo seu mérito e pluralidade, para o entendimento da sociedade e das próprias comunidades tradicionais.

Difícil saber a procedência das manifestações culturais e suas hibridizações em nosso país. Reconhece-se, entretanto, que suas matrizes estão fundadas nos nativos indígenas, nos colonizadores portugueses e nos aventureiros europeus. Soma-se a isso a incrível diversidade cultural trazida pelos negros, dependente ou não da conotação religiosa, sempre impregnada de diversão, ritmos, cores e grande fervor, com que é praticada.

Fontenelles (2010, p. 75) discorre que as nossas manifestações culturais são resultados da “[...] maravilha e o privilégio de mesclar-se com os povos de várias nações”. Nessa perspectiva, também aquiescemos com esse autor quando ele reflete a respeito dessa nossa miscigenação, que, apesar dos dilemas e do quase extermínio dos povos indígenas e de suas tradições ímpares, “[...] gerou uma cultura de redenção ao transformar a dor em beleza” (Fontenelles, 2010, p. 75), urdindo uma rica e simbólica tessitura cultural.

A nossa diversidade aciona um conceito de cultura compreendido na sua multiplicidade e multiculturalidade, “composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (Hall, 2020, p. 11). Até então, pensava-se em uma identidade unificada, estabelecida e não passível de mutações essenciais. Porém, a modernidade nos apresenta um

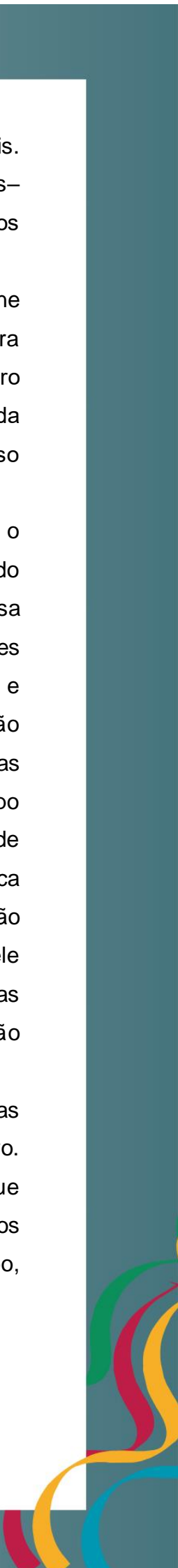


indivíduo livre de seus pilares estáveis, apoiados nos alicerces tradicionais. Essa ideia coaduna com o slogan do Festival Internacional de Nova Petrópolis–RS, no sentido de que “A diversidade é o que nos une”, e a solidariedade nos fortifica.

Neste sentido, a mescla de variadas manifestações culturais une culturas ancestrais e reforça a ideia de que, na diferença, somos iguais. Para Han (2019, p. 29), a concatenação com o mundo “[...] amplia mesmo o futuro ao produzir um hiperespaço de possibilidades’ e essas conexões estão cada dia maiores, suscitando uma exuberância de ‘relações e possibilidades” e isso independe do desejo ou do estímulo da capacidade humana.

Neste capítulo, abordaremos questões que acreditamos subsidiar o entendimento das relações inerentes à apreensão dos saberes, através do grupo Fitas de Tradições Folclóricas de Montes Claros–MG, objeto de nossa tese. Realizaremos uma revisão dos conteúdos, tais como: manifestações culturais, tradições populares e folclore, identidade cultural, apropriação e hibridismo, tradução das tradições culturais, patrimônio imaterial, educação patrimonial, pedagogias culturais e educação não formal. Trata-se de temas que proporcionarão interlocução e entendimento sobre a laboração do grupo Fitas e sobre seu mérito na preservação da memória e das relações sociais de poder. Assim, nesta fase inicial do estudo, faremos uma revisão bibliográfica dos conteúdos citados, com o propósito de instrumentalizar a nossa discussão futura sobre o grupo pesquisado, a fim de amparar a compreensão acerca dele e de sua atuação como provável instrumento de preservação das manifestações populares traduzidas pelo grupo mediante uma educação não formal.

As manifestações culturais transcendem o percurso de nossas existências e sobreviverão independentes, tanto do passado como do futuro. Somente sobreviverão, segundo Hannah Arendt (2016, p. 68), à medida que forem manifestadas em público. Diante disso, para a autora, os significados das tradições estão nas manifestações ancestrais, que transpõem o tempo, sobrevivendo à existência humana no mundo.



## 1.1 Manifestações culturais e a Cultura Visual


*"A cultura está acima da diferença da condição social". Confúcio*

De acordo com Cuchc (1999), a antropologia cultural considera que a noção de cultura é essencial para o estudo das ciências sociais. Assim, refletindo sobre "...a unidade da humanidade na diversidade além dos termos biológicos", configurando uma "...resposta mais satisfatória à questão da diferença entre os povos" (Cuchc, 1999, p. 09). O autor ressalta que a cultura é concernente "...à capacidade de o homem adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar esse meio ao próprio homem", refletindo que "...a cultura torna possível a transformação da natureza" (Cuchc, 1999, p. 10), visto que toda cultura é um conjunto coerente que passa por mutações principalmente através de interações externas.

Cuchc (1999) aponta conexões entre cultura e os princípios de aculturação, hierarquia e identidade. O termo aculturação se refere a um processo de aproximação entre culturas, indicando que a aculturação é um recurso que visa a aproximação entre culturas. Partindo dessa categorização das culturas, emergem certos subtipos culturais, como a cultura popular, a cultura de massa, a cultura de trabalho, a cultura burguesa, entre outros. No que diz respeito ao conceito de identidade, o autor defende que, mesmo com a conexão estreita entre cultura e identidade, a primeira se fundamenta principalmente em processos inconscientes, enquanto a segunda se refere a padrões de ligação conscientes.

Portanto, só podemos entender a identidade em um contexto relacional. A miscigenação das culturas era percebida como um fenômeno que modificava a pureza inicial e dificultava o trabalho do pesquisador. Nesta direção, o uso indiscriminado do conceito de cultura pode causar uma confusão conceitual, e as ideias e trajetórias da noção de cultura estão sendo cada vez mais utilizadas em diversas áreas do conhecimento humano. A formação de nossa identidade cultural se dá por meio da confluência entre a vivência pessoal e os contextos histórico e social, resultado de um procedimento inquietante entre os requisitos materiais em que vive e o sujeito histórico.

Nesse sentido, Hall (2002, p. 13) estabelece que a formação da identidade se mantém aberta, constituindo um processo em construção, visto




que a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”. Hall aponta ainda que, à medida que os conjuntos de significados e “representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (Hall, 2002, p. 13) que mesmo momentaneamente, poderíamos nos reconhecer diante do confronto com uma prodigalidade mutável de identidades possíveis. Essas propostas do autor, com referência à construção da identidade, muito nos favorecerão na interlocução com temas que contribuirão na construção do conhecimento necessário para a percepção do grupo Fitas.

As fissuras na formação cultural de nosso país certamente estão correlacionadas à história política, social e cultural, assinalada pela reprodução do autoritarismo nas ações governamentais. Portanto, a coexistência cultural e o multiculturalismo de nossa pátria necessitam do reconhecimento e da valorização das nossas diversidades culturais. Assim, pensamos que o respeito pela capacidade de metamorfose cultural deve ser instigado, a fim de que sejam superados os convívios com as diferenças e a interação entre culturas heterogêneas.

Com efeito, os estudos de Cultura Visual têm levado estudiosos e educadores das mais diversificadas áreas a tratar e compreender as imagens e a conveniência de uma alfabetização imagética. Portanto, o estudo dessas experimentações, bem como das suas significações e interpretações, independentemente do contexto educacional a que estão vinculados, constitui saberes artísticos de grande relevância para a recepção e a percepção das visualidades culturais e do modo como os sujeitos buscam dar sentido à experiência.

Nas acepções do pensamento de Hall (1997), a cultura expandiu-se de maneira substancial e, conseqüentemente, ocorreu uma emergente mudança social, com tendência à homogeneização cultural. Assim, “[...] a cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e à organização da sociedade moderna tardia, aos processos de desenvolvimento do meio ambiente global e à disposição de seus recursos econômicos e materiais” (Hall, 1997, p. 17).

Nesse rastro, podemos pensar a cultura recente como resultado de alternativas híbridas. A produção cultural global pode “não ser a obliteração do




velho pelo novo”, mas a dominação por caminhos miscigenados, sem necessariamente ocorrer a dizimação de nenhuma delas. (Hall, 1997, p. 17). Segundo Hall, as novas forças e conexões postas em atividade por esses processos de hibridização, por vezes, podem ser “menos nítidas, que muitos dos padrões e das tradições do passado” (1997, p. 20). Assim sendo, a cultura se torna um conhecimento dinâmico, inesperado e compulsivo, em que o passado histórico e a formação da identidade decorrem da constituição da subjetividade, espelhada na “cultura herdada”.

A educação em Cultura Visual, segundo Dias (2005, p. 106), vem “lentamente incorporando aspectos dos estudos culturais, da cultura visual e da crítica e apreciação da arte em suas práticas”. Nessa lógica, o autor discute a educação da Cultura Visual como componente cêntrico, capaz de estimular exercícios de concepção, apreciação e crítica de artes, além de expandir a imaginação, o sentimento de pertencimento e a percepção social.

Nesta esteira, Dias (2005) discute a Cultura Visual como um campo emergente no que se refere à “pesquisa transdisciplinar e transmetodológica, que estuda a construção social da experiência visual” e como algo “extraordinariamente fluido, um conceito mutável sujeito a múltiplos conflitos” (Dias, 2005, p. 103). O autor destaca que existe entendimento de que a Cultura Visual evidencia “as experiências diárias do visual e move, assim, sua atenção das Belas Artes, ou cultura de elite, para a visualização do cotidiano” (Dias, 2005, p. 103). Dessa forma, ele reafirma a pertinência da cultura em detrimento das Belas Artes. Partilhamos do pensamento do autor e acreditamos na valorização das experiências culturais como ponto relevante para respaldar a formação individual e social, sendo determinante nas relações de poder, posto que o ato de dançar pode instituir relações diretas com pessoas, corroborando com a coerência de um grupo social.

Segundo Bhabha (1998, p. 21-22), “o acesso ao poder político e o engrandecimento do multiculturalismo vêm do arranjo de inquirições sobre questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial”. As desigualdades sociais não se dão por meio de uma “tradição cultural autenticada”, elas são os “signos da emergência da comunidade concebida como projeto, ao mesmo tempo é uma visão e uma construção”, com a



capacidade de transportar alguém para além de si e com a possibilidade de ressurgir com a intenção de revisão e de reconstrução.

Por sua vez, Hernández (2011) destaca que a Cultura Visual e as “representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos os mesmos como sujeitos” (p. 33). Em consonância com o autor, é na convivência com diferentes visualidades e heranças culturais que aprendemos a valorizar o que temos de melhor e reconhecer que a diversidade é algo importante para a formação social individual e coletiva.

Hernández (2000) aborda a cultura visual pensando principalmente na sua constituição interdisciplinar, sendo capaz de promover um confronto com outras práticas culturais, como a cultura popular. Para ele, um projeto educativo vinculado à cultura visual não se trata mais de uma questão entre as representações visuais e as obras de arte, mas sim do modo como nos relacionamos diariamente com tudo aquilo que vemos e do modo como isso nos forma como indivíduos e viabiliza a apreciação crítica e consciente dos fatos.

Na busca por esta preservação da memória, da identidade e das diferenças culturais, pensamos que o grupo Fitas, foco de nosso estudo, é um agente de reconstrução da história das manifestações culturais por ele propaladas, pois, segundo Jenkins (2001, p. 33), “o passado que conhecemos é sempre condicionado por nossas próprias visões, nosso próprio presente”. No pensamento da autora, o percurso para a construção da história se submete a uma nova elaboração dos significados. Um exemplo disso é uma reelaboração do Candomblé, artisticamente levado ao palco pelo Fitas, como apresentamos na figura 01, enaltecendo e divulgando um fragmento dessa herança cultural afro-brasileira.

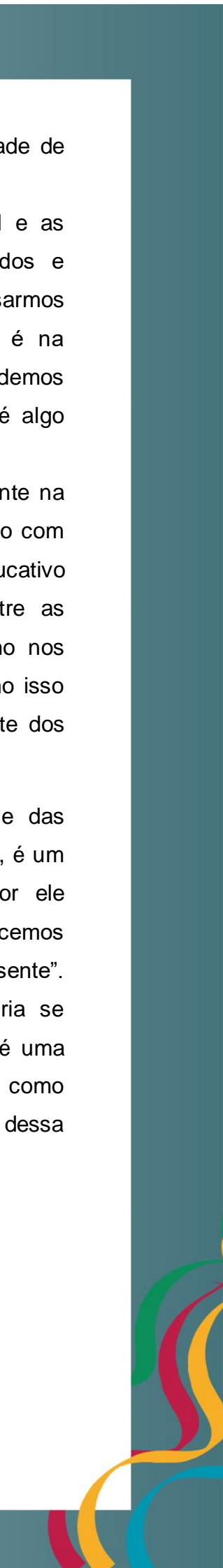


Figura 01 – Apresentação da coreografia “Candomblé”



Fonte: Acervo do grupo Fitas

A imagem traz um pouco dessa manifestação cultural e religiosa, fruto de uma pesquisa com o candomblecista Prof. Dr. Leonardo Campos, pai de santo<sup>1</sup> e estudioso do assunto, que, por ocasião da montagem da dança, proporcionou ao grupo o conhecimento teórico e prático necessário para implementar a coreografia, através de palestras sobre esse culto religioso, suas danças e encenações, seus inqices, músicas e coreografias.

Por meio da imagem, o grupo apresenta o final do culto, exibindo a tenda de Oxalá, trajado de branco, que é orixá<sup>2</sup> da criação. Sustentando a tenda, contemplamos os demais orixás, divindades da crença africana<sup>3</sup>iorubá,

---

<sup>1</sup> O Pai de Santo, ou Babalorixá, é a alma de um terreiro. Nos candomblés e xangôs, homem responsável pelo culto dos orixás, que se dirige à divindade, recebendo as instruções que transmite aos crentes. BABALORIXÁ. *Hallin* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa 2008-2023. Disponível em [dicionario.priberam.org/pai-de-santo](http://dicionario.priberam.org/pai-de-santo). Acessado em 20 de outubro de 2023.

<sup>2</sup> Orixá: Os orixás são divindades da mitologia africana iorubá, que se popularizaram no Brasil com as religiões de matriz africana Umbanda e Candomblé.

<sup>3</sup> Iorubá é uma região da África composta por diversos grupos étnicos com língua e cultura semelhantes. Muitas das pessoas negras trazidas para o Brasil para serem escravizadas eram

popularizados com as religiões de matriz africana, como: Xangô de azul, o orixá guerreiro das tempestades e trovões; Iansã de vermelho, o orixá que governa os raios, espíritos e tempestades; e Oxum de veste amarela, o orixá feminino das águas, da vaidade e sensualidade.

Knauss (2006) faz uma abordagem e análise do modo de vida na contemporaneidade sob a ótica do consumidor, destacando os processos de visualização e sua importância cotidiana, posto que a Cultura Visual não se subordina às imagens propriamente ditas, mas à “tendência moderna de figurar ou visualizar a existência” (Knauss, 2006, p. 109).

Concomitantemente, acreditamos ser importante nos apoiarmos também em Loponte (2018), pois ela versa acerca das reflexões sobre as diversificadas maneiras de contribuição expressiva da arte, da cultura visual e da performance nos modos de protesto, possibilitando a identificação do papel periférico do artista nos âmbitos social e político.

Stuart Hall (2006) discute que a identidade deve ser pensada a partir da crise, quando existe um deslocamento, sendo que esses processos de transição “tomados em conjunto representam um processo de transformação” primordial e holístico, que nos move no sentido de questionar se não é a “própria modernidade que está sendo transformada” (Hall, 2006, p. 11). Dessa maneira, refletir sobre a perspectiva da visão sociológica dessa indagação é um ponto essencial, uma vez que o autor acredita que a identidade é instituída a partir da convivência “entre o eu e a sociedade” (Hall, 2006, p. 11), portanto:

Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (Hall, 2006, p. 13).

Conforme o autor, o processo de globalização e de mudanças tem causado um grande impacto na identidade cultural em decorrência de mutações rápidas, gerando contradições entre as sociedades modernas e tradicionais, criando deslocamento por forças, muitas das vezes, externas.

Portanto, diferentes identidades podem ser unificadas e articuladas, mesmo que a conformação da paridade permaneça aberta.

Conexões serão ponderadas com os autores Raimundo Martins e Irene Tourinho (2012), quando afirmam que a cultura visual e as imagens podem encadear valores e, sobretudo, “construir algum tipo de interação e compreensão sobre o mundo em que vivem” (Martins & Tourinho, 2012, p. 11). Para os autores, as condutas contemporâneas “do ver e ser visto, caracterizadas pelo intenso convívio e exposição às imagens, são uma espécie de intercâmbio ou troca” (Martins e Tourinho, 2012, p. 11). Neste intento, assentimos que as relações que conjecturam exultação, permuta de informações e cognição por meio das relações visuais e sensoriais são profícuas para a recepção das experiências artísticas e hibridizadas.

Pierre Bourdieu (1998) defende a ideia de que as manifestações culturais são bens simbólicos cuja posse potencializa ainda mais sua acumulação. Portanto, quanto mais capital cultural um indivíduo detém, maior é a capacidade humana de preservar e acumular mais desse capital. Segundo o autor, o capital cultural herdado desempenha um papel crucial na predisposição para o aprendizado, influenciando diretamente no êxito ou fracasso dos aprendizes. Portanto, quanto mais capital cultural um indivíduo detém, maiores são as possibilidades de acumular mais desse capital.

O capital cultural é um instrumento teórico que possibilita entender a parcela que se mantém nos espaços sociais culturais, mas que também determina a estruturação do adestramento. Os detentores das melhores instituições de ensino são os que possuem o maior capital cultural, estando, portanto, totalmente ajustados e sujeitos às normas do meio acadêmico. Bourdieu contribui para desvendar a maneira como a transmissão do capital cultural acontece principalmente na família.

Bourdieu (2007) aborda que o capital cultural pode ser atingido de forma totalmente velada e inconsciente, “...e permanece marcado por suas condições primitivas de aquisição. O capital cultural não pode ser acumulado para além das capacidades de apropriação de um agente singular; depaupera e morre com seu portador” (BOURDIEU, 2007, p. 75) sustentando que a cultura reconhecida como legítima contribui para a conquista do sucesso escolar e essa relação não ocorre por um motivo meramente aleatório. Assim, a

“...alquimia social produz uma forma de capital cultural que tem uma autonomia relativa em relação ao seu portador” (Bourdieu, 2007, p. 78) e até mesmo em relação ao capital cultural que ele possui, efetivamente, em um dado momento histórico.

Ainda em consonância com a abordagem de Bourdieu (2007), a acumulação de capital cultural desde a mais tenra infância – pressuposto de uma apropriação rápida e sem esforço de todo tipo de capacidades úteis – só ocorre sem demora ou perda de tempo, naquelas famílias possuidoras de um capital cultural tão sólido que fazem com que todo o período de socialização seja, ao mesmo tempo, acumulação. Por consequência, a transmissão do capital cultural é, sem dúvida, a mais dissimulada forma de transmissão hereditária de capital. (Bourdieu, 1997, p. 86).

Neste caminho, a acumulação de capital cultural desde os primeiros anos de vida acontece de forma imediata e sem desperdício de tempo, onde famílias que possuem um capital cultural robusto transformaram o processo de socialização em um momento de acumulação, onde a permuta é uma maneira sutil de transmissão hereditária de capital.

Essa herança cultural está em constante evolução. Ela muda ao longo do tempo, afetada pela interação entre diversas comunidades, pelas transformações sociais e tecnológicas e pelas batalhas e resistências das populações. Contudo, mantém vínculos profundos com as tradições transmitidas através das gerações. A cultura é um patrimônio compartilhado, o que significa que é de todos. Ela se desenvolve ao longo do tempo através das experiências, interações e conhecimentos que cada pessoa acumula.

Assim, intencionamos perceber se o grupo Fitas projeta possibilidades de construção e de motivação de crianças, jovens, adultos e do público, diante da acumulação de capital cultural desde a mais tenra infância. Intentamos, portanto, perceber se o referido grupo vem estabelecendo vínculos de permutas interculturais, por intermédio da pesquisa dessas manifestações culturais de variadas etnias, importantes para o reconhecimento das suas raízes culturais enquanto elemento estruturante da condição subjetiva e social.

## 1.2. Tradições populares e Folclore.

“Uma Educação com o olhar voltado para o Folclore faz um povo forte”. Anna Flávia Schmitt Wyse Baranski

A cultura popular vem sendo reelaborada reiteradamente ao longo dos tempos e nem tudo é legado, mas transformado e atualizado. Nas acepções de Bosi (1981, p. 65), “novo e arcaico se entrelaçam”, e seus componentes podem perdurar através dos tempos e distantes “da situação em que se formaram”. Nessa direção, a Arte Popular, eventualmente definida através do termo “Folclore”, criado em 1846 pelo arqueólogo inglês William John Thoms, estudioso da cultura popular, unia as palavras “folk” e “lore”, utilizado “com poucas adaptações por grande parte das línguas europeias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore” (Catenacci, 2001, p. 01) Esse termo, em português, quer dizer sabedoria popular ou sabedoria do povo. O termo fazia alusão ao saber tradicional, salvaguardado através da tradição oral.

Nas acepções da autora Vivian Catenacci (2001, p. 30), no transcorrer do século XX, as discussões a respeito desse tema foram ampliadas, diante da necessidade de “transformar o folclore em uma disciplina científica autônoma, com campo e métodos próprios de investigação”, com a intenção de ressignificar e elucidar as manifestações folclóricas. Logo, estudiosos passaram a apontar “questões relacionadas à definição feita pelos folcloristas de cultura popular, qual seja o saber tradicional das classes subalternas”, relacionando, portanto, a sabedoria tradicional “à dimensão de atraso, de retardatário”, legitimando o sentido dicotômico da estrutura social, “[...] de um lado, uma elite – que promoveria o progresso – e de outro, o povo – representando a permanência das formas culturais –” (Catenacci, 2001, p. 31).

Por sua vez, Canclini (1997) aborda a cultura popular sempre concernente às classes excluídas. Porém, atualmente, existe uma vocação para o tradicionalismo, que pode ser compatibilizado com o moderno, tanto no aspecto social como no econômico. Vivian Catenacci (2001, p. 35) ressalta o duelo contraditório entre “tradição X transformação, muito presente nos diversos embates travados sobre esse tema”, alegando que é necessário pensar “em tradição e transformação como complementares entre si e não excludentes”, visto que, nas acepções de Canclini, a modernização não

demanda a extinção das tradições, e os grupos ancestrais não estão excluídos da modernidade.

Hodiernamente, muito se discute a utilização do termo “folclore”, que, de certa maneira, tem uma vertente pejorativa e excludente, no sentido de que pode significar uma inverdade ou uma história fantasiosa e inverídica. Nesse sentido, a autora Leda Guimarães (2005, p. 99) aponta que a terminologia folclore, como a arte popular, “pode ser considerada um ramo do campo da arte no geral, e desse outro lugar, dando continuidade a essas primeiras reflexões. Considerada um ramo do campo da arte no geral, e desse campo estariam excluídos, portanto, as artesãs e ofícios ainda não reconhecidos como 'arte'”. Ainda nessa esteira, o ex-ministro da cultura, Gilberto Gil em seu discurso de posse, declarou que:

Os vínculos entre o conceito erudito de "folclore" e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. "Folclore" é tudo aquilo que não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa é produzido por gente inculta, por "primitivos contemporâneos", como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual. Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe "folclore" o que existe é cultura (Gil, 2003, n.p.).

Nesse sentido, pejorativamente, o termo folclore, geralmente utilizado para fazer referência e sentenciar a produção de pessoas iletradas, está ultrapassado. Em outro sentido, a palavra “folclore” pode ser usada de maneira desfavorável para se referir à “mentira” ou “invenção”, qualificando algo utópico. Também se refere a determinadas características pitorescas relacionadas a uma pessoa, um acontecimento, um lugar etc., como é possível observar na expressão “folclore político”.

Independente da conceituação, os costumes tradicionais consistem em um tema hermético, na medida em que percebemos o dinamismo da cultura, relacionada com a sociedade do presente e com sua herança cultural do passado, com novos sujeitos e com obstáculos recentes no percurso histórico de uma sociedade múltipla.

Mesmo diante do entendimento de que o termo “folclore” não é mais conveniente na academia, sugerindo falácias, ainda teremos de utilizá-lo nesta tese, visto que, no âmbito das danças populares, é um termo espontaneamente

em uso, amplamente empregado fora das comunidades acadêmicas e, sobretudo, nos festivais de danças “folclóricas”, nacionais ou internacionais. Tais festivais são organizados e apoiados por associações, como o Conselho Internacional de Organizações de Festivais Folclóricos e Artes Tradicionais - CIOFF<sup>4</sup>, com 52 anos de atuação em 118 países, apoiando mais de 300 festivais internacionais de folclore, e da Organização Internacional de Folclore e Artes Populares - IOV<sup>5</sup>, atuante em mais de 150 países, ambos parceiros da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), e se referem sempre aos festivais de cultura popular como “Festivais Internacionais de Folclore”.

Essas duas organizações direcionam seu trabalho em benefício “da salvaguarda e divulgação da cultura tradicional e por meio de uma série de normas, que determinam diretrizes e garantem que no Brasil, pratique a gestão de suas ações em acordo com as diretrizes da UNESCO”, focadas na preservação e proteção do patrimônio imaterial cultural (Carta CIOFF - 0278/18).

Essas instituições, como é o caso do <sup>6</sup>CIOFF, têm a missão de “reforçar as relações entre diferentes festivais europeus e facilitar a vinda e intercâmbio de grupos oriundos de outros continentes; promover o espírito de amizade e

---

<sup>4</sup> O CIOFF® está presente em 118 países dos cinco continentes, sendo 67 seções nacionais, 30 membros correspondentes e 21 membros associados e quase 1 milhão de voluntários envolvidos em suas atividades, contando com cerca de 30.000 organizações de folclore com grupos de dança e música. O CIOFF foi criado em 1970, com a missão de salvaguardar, promover e difundir a cultura tradicional e o folclore. Disponível em: <https://cioffbrasil.org/o-cioff/>. Acessado em 06 jun. 2022.

<sup>5</sup> A missão do IOV é proteger, preservar e promover todas as formas de arte popular e cultura folclórica como elementos do Patrimônio Cultural. Somos a maior organização de artes populares do mundo com a missão de estudar e divulgar a ciência do folclore. E isso só é possível graças à dedicação de pessoas de todos os lugares do Brasil com uma paixão genuína por superar o impossível. Foi assim desde o início e seguimos norteados pelo desejo de encontrar pessoas movidas pelo desafio. Disponível em: <https://www.facebook.com/brasil.iov/>. Acessado em 06 fev. 2023.

<sup>6</sup> CIOFF- Conselho Internacional de Festivais Folclóricos e Artes Tradicionais. CIOFF® é uma das portas de entrada para uma cidadania mundial, na qual se aprende a importância do papel das ações tradicionais em comunidades enquanto alicerce de compreensão e trabalho com os avanços tecnológicos em todas as esferas do empreendimento humano. Abre oportunidades de criar interações nacionais e internacionais em todos os níveis, as quais, nos dão consciência de que o mundo não apenas começa em nossa casa, mas em nossa rua, nossa vizinhança, nosso bairro, nossa cidade, nosso estado e nosso país. Promove contato cognitivo e emocional junto a signos e significados de algumas das crenças e línguas mais difundidas e menos difundidas no mundo. Disponível em: <https://cioffbrasil.org/o-cioff/>, acessado em 12 de ago. 2024

paz mundial por meio da não violência e colaboração internacional” [cioffbrasil.org/documentos-2](http://cioffbrasil.org/documentos-2), acessado em 15 ago. 2022). São órgãos que apoiam grupos de manifestações culturais autênticas ou que traduzem expressões culturais, como o grupo Fitas, na difusão e propagação de suas expressões artísticas e na realização de festivais de “folclore”.

Vale ressaltar que, no campo das danças populares, é abundante o número de grupos coreográficos que buscam investigar e interpretar as manifestações populares oriundas de manifestações genuínas, como o grupo Fitas. Assim, conforme o primeiro item do capítulo IX da “Carta do Folclore Brasileiro”, emitida pela Comissão Nacional do Folclore, versão datada de 1995, esses grupos foram designados como “Grupos Parafolclóricos”. Para os estudiosos e elaboradores de tal documento, as danças traduzidas espelham as danças dos grupos autênticos, extraindo delas a essência da estrutura da cultura tradicional. Assim, os grupos Parafolclóricos

são assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo (Carta da Comissão Nacional de Folclore – Capítulo III – Salvador – 1995).

Em conformidade com esse documento, são identificadas como parafolclóricas as agremiações precursoras das tradições representadas por meio de folguedos e danças, cujos partícipes aprendem as manifestações ancestrais por meio de pesquisas bibliográficas ou etnográficas, de maneira despretensiosa.

Neste entendimento, as tradições são incorporadas e reelaboradas, buscando, no procedimento interpretativo da cultura, da incorporação e da hibridização, obter a essência da estrutura tradicional, sem competições ou rivalidades com os grupos populares, dado que as interpretações nunca elaboram um desfecho final de verdade irrestrita. Segundo esse enunciado, os grupos parafolclóricos constituem uma possibilidade para a divulgação dos costumes.

Podemos então afirmar que o grupo Fitas pertence à categoria “Parafolclórica”, visto que foi idealizado com a missão de desenvolver coreografias alicerçadas em estudos de manifestações autênticas, com a

liberdade de variações no desenho das danças e na indumentária, valendo-se do método de “tradução da tradição”, na tentativa de garantir aos seus membros a apreensão do conhecimento por meio do estudo das manifestações culturais de diversas etnias. O grupo reinterpreta e apresenta em palcos e locais públicos, na qualidade de espetáculo, coreografias produzidas a partir de uma dança popular, desenvolvidas por dançarinos profissionais ou amadores, sob o comando de um coreógrafo, diante de uma motivação artística e estética.

## 1.2 Patrimônio Imaterial e Educação Patrimonial.

*“Arte, cultura e educação preservam o patrimônio, resgatam a história e perpetuam valores”.*  
Gislaine Nascimento da Silva Perez

A imaterialidade é imbuída de uma grande carga simbólica, uma vez que o valor espiritual é mais reconhecido que a materialidade. O patrimônio cultural é engendrado a partir de referências culturais que majoritariamente se encontram presentes na história de uma comunidade e são transmitidas entre gerações.

Tendo como suporte as perspectivas materiais, a cultura imaterial demanda interpelações e ações que estão além do universo intangível, existindo uma inter-relação entre material e imaterial. Assim,

No âmbito da cultura e dos Patrimônios Culturais é impossível separar os aspectos materiais e imateriais, pois ambos formam uma unidade complexa e indissolúvel. Os saberes e fazeres só se efetivam mediante sustentação em elementos materiais. Desta maneira, a salvaguarda dos Patrimônios Culturais Imateriais, demanda que os aspectos tangíveis dos bens intangíveis sejam também considerados, principalmente aqueles que compõem a base de sustentação desses patrimônios, bem como os elementos emergentes dessa interação (Siqueira, 2021, p. 181).

Nesta esteira, o patrimônio imaterial, segundo a convenção para a salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO, do ano de 2003, Art. 2, “... é composto pelas práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados”, reconhecidos pelas comunidades e grupos como componente constituidor do patrimônio cultural.

O patrimônio imaterial cultural caracteriza-se pela transmissão oral e pode ser reiteradamente “recriado pelas comunidades e grupos em função de

seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, o que gera um sentimento de identidade e continuidade”, promovendo respeito “à diversidade cultural e à criatividade humana” <sup>7</sup>(<http://portal.iphan.gov.br>).

Tombados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), fazem parte do repertório do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade no Brasil: o samba de roda do recôncavo baiano; a arte Kusiwa<sup>8</sup>, uma pintura corporal e arte gráfica Wajãpi; a dança do Frevo, componente expressivo do carnaval de Recife; o círio de Nossa Senhora de Nazaré, realizado há mais de 200 anos em Belém-PA; a roda de capoeira, manifestação cultural afro-brasileira que se baseia em uma luta e uma dança, e o Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão, folguedo típico da cidade brasileira de São Luís, a capital, e do interior do estado.

Extremamente rico em manifestações imateriais, mesmo que ainda não tenham sido tombadas pelo IPHAN, o nosso país possui abundante quantidade de bens imateriais, como, por exemplo, as danças populares e festejos Brasil afora, ligados especificamente ao nosso estudo sobre o grupo Fitas, que se reporta às diversas expressões imateriais para compor seu repertório coreográfico, com a finalidade de mostrar um pouco destas manifestações culturais, traduzidas de nossa ancestralidade.

Para o IPHAN (2014, p. 22), a educação patrimonial pode ser pensada dentro do conceito de mediação, estabelecido pelo pensador russo Lev Vygotsky, pelo qual o autor pensa que a dinâmica do “[...] homem tem efeitos que mudam o mundo e efeitos exercidos sobre o próprio homem: é por meio dos elementos (instrumentos e signos) e do processo de mediação que ocorre o desenvolvimento dos Processos”, por meio dos quais acontece o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores ou cognição.

Esses processos de cognição acontecem no percurso vivenciado pelo indivíduo, “[...] a partir da sua atuação em situações de interação social, da qual

---

<sup>7</sup> Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71>. Acessado em 29 ago. 2022.

<sup>8888</sup> A Arte Kusiwa é um sistema de representação gráfico próprio dos povos indígenas Wajãpi, do Amapá, que sintetiza seu modo particular de conhecer, conceber e agir sobre o universo. Como patrimônio imaterial, a Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi – foi inscrita no Livro de Registro das Formas de Expressão, em 2002. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/54>. Acessado em 29 de agosto de 2022.

participam instrumentos e signos que o levam a se organizar e estruturar seu ambiente e seu pensamento” (IPHAN, 2014, p. 21), sendo esses instrumentos e signos responsáveis historicamente pela mediação da vida. Dessa forma, é relevante na concepção da cidadania, possibilitando a “[...] intervenção/invenção social, política, cultural e pedagógica na relação com o patrimônio”. Salienta-se que o aspecto relacional “[...] tende a ser considerado por nós fundamental na apreensão e na compreensão de Educação Patrimonial”, sendo, na prática da relação com as díspares matrizes do patrimônio, a possibilidade de uma ação crítica sobre as realizações educativas. Portanto,

Os diferentes contextos culturais em que as pessoas vivem são, também, contextos educativos que formam e moldam os jeitos de ser e estar no mundo. Essa transmissão cultural é importante, porque tudo é aprendido por meio dos pares que convivem nesses contextos. Dessa maneira, não somente práticas sociais e artefatos são apropriados, mas também os problemas e as situações para os quais eles foram criados. Assim, a mediação pode ser entendida como um processo de desenvolvimento e de aprendizagem humana, como incorporação da cultura, como domínio de modos culturais de agir e pensar, de se relacionar com outros e consigo mesmo (IPHAN, 2014, p. 22).

Destarte, a Educação Patrimonial para a construção da cidadania é um quesito de grande deferência, por se tratar de uma prática pedagógica em que o educando constrói o seu conhecimento por meio de um processo ativo de aprendizagem. Trata-se de uma educação enredada com a metamorfose social, criando cidadãos capazes de interpelar e intervir em seu meio político e sociocultural. O aprendizado se dá por meio da convivência dos pares, dimensão em que as práticas sociais e os artefatos são capturados, bem como as intercorrências e situações em que foram geradas.

A educação patrimonial é relevante no processo de inclusão social e da cidadania, trata-se de (...) um dispositivo de ‘alfabetização cultural’ que facilita ao indivíduo fazer a decodificação da sociedade em seu entorno, levando-o à compreensão sociocultural e da trajetória histórico-temporal em que está inserido (Horta, et. all. 1999).

Neste sentido, as tradições culturais são importantes para valorizar, testemunhar e propagar às gerações futuras as aspirações humanas, com o desígnio de fomentar o diálogo entre as manifestações culturais, valorizando e

fazendo com que estas sejam repassadas às futuras gerações como rastro dos propósitos da humanidade e sua diversidade. Consoante à autora Daniella Lira Nogueira Paes (2013 p. 41), a educação patrimonial e suas atividades são “indispensáveis para a preservação de bens culturais identificados”, porém, estas ações necessitam ser priorizadas e dialogadas com os envolvidos a fim de provocar a apropriação e a luta pela sua preservação.

Ainda sobre a educação patrimonial, ela tem como premissa “construir conhecimentos a partir de um amplo diálogo entre as comunidades que detêm as referências culturais a serem inventariadas”. Relacionar-se com grupos e gerações distintas promove o respeito pela “[...] diferença e a importância da pluralidade” (IPHAN, 2013, p. 30), gerando um “quadro de possibilidades de bens culturais que poderão ser inventariados”. No que concerne especificamente às formas de expressão, como a dança, a música ou uma encenação, que podem portar diferentes sentidos: “religiosos, como uma folia de reis ou uma procissão; políticos, ao comunicar protestos sociais, como o hip-hop (que envolve o break, o rap e o grafite), etc.” (IPHAN, 2013, p. 30).

Criado em 1937, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – é uma autarquia federal, vinculada ao Ministério do Turismo. Ele tem sua atuação focada na preservação e na conservação do patrimônio de cunho histórico, artístico e paisagístico no Brasil, a partir de uma determinação presidencial dirigida ao ministro da Educação e Saúde Pública, de maneira provisória, apenas como serviço e não como instituto, como passou a ser categorizado. O órgão tem nas “[...] iniciativas e projetos a importância da realização de ações educativas como estratégia de proteção e preservação do patrimônio sob sua responsabilidade”, promovendo “debates teóricos, conceituais e metodologias de atuação que se encontram na base das atuais políticas públicas de Estado na área”. É encarregado da análise dos “pedidos de registro, que são encaminhados por representantes da sociedade civil, instituições públicas ligadas aos poderes públicos de estados, municípios ou da União” (IPHAN, 2014, p. 5).

O IPHAN possui uma unidade especial, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), com a função de desenvolver e executar “[...] programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro” (IPHAN, 2014, p. 5),

classificados como bens de natureza imaterial, que ficam localizados no conjunto arquitetônico do bairro do Catete, Rio de Janeiro–RJ.

Através da Constituição de 1988, por meio de seus artigos 215 e 216, foi ampliada a noção de patrimônio cultural, ao reconhecer-se a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Assim, os bens culturais de natureza imaterial

[...] dizem respeito àquelas práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas). (<http://portal.iphan.gov.br/>. Acessado em 06 fev. 2023).

Portanto, o patrimônio imaterial diz respeito aos saberes e fazeres do povo, comumente transmitido de geração a geração, e constantemente reelaborado “pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade” (<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/276>), favorecendo a promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Por sua vez, o patrimônio material, que também é protegido pelo IPHAN, é composto por um conjunto de bens culturais, classificados segundo sua natureza, conforme os quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas-artes; e das “artes aplicadas” (<http://portal.iphan.gov.br>). Neste sentido, podemos destacar bens de natureza material tombados:

[...] os imóveis como as cidades históricas, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais”, ou móveis, como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos. (<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/276>).

A delimitação dos bens de natureza material ou imaterial está subordinada a inventários, que procuram identificar as inúmeras manifestações culturais e bens de interesse de preservação, colaborando efetivamente na promoção do respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Atentaremos, neste estudo, aos bens de natureza imaterial, especificamente à dança popular. Conforme o IPHAN, até o ano de 2018, já existiam registros de “47 bens imateriais que se distribuem pelos estados brasileiros e Distrito Federal”, de diversas naturezas. Dentre estes, destacamos, na área da dança, o Carimbó, tombado em 11/09/2014; a Roda de Capoeira e o Ofício dos Mestres de Capoeira, em 21/10/2008, presentes em todo o país; o Maracatu Nação, o Maracatu do Baque Virado e o Cavalo-Marinho, em 03/12/2014; o Caboclinho, em 24/11/2016; e o Jongo no Sudeste, em 15/12/2005 (<http://portal.iphan.gov.br>).

Nesta perspectiva, o grupo Fitas se debruça no campo das danças e da música popular, buscando conhecer e representar de maneira hibridizada essas manifestações imateriais.

Assim, buscaremos nesse estudo perceber se existe, por parte dos partícipes do grupo Fitas e do público atingido, a construção de um desejo de preservação e valorização destas expressões artísticas, através de uma educação dialógica, presente na sua laboração. Assim, buscaremos nesse estudo perceber se existe, por parte dos partícipes do grupo Fitas e do público atingido, a construção de um desejo de preservação e valorização destas expressões artísticas, mediante uma educação dialógica, presente na sua laboração. Nesse sentido, indagamos: por meio destas atividades culturais, existe uma identificação e sentido de união, ressaltando e respeitando as diversidades, diante da renovação dos valores produzidos pelos indivíduos, por meio das nuanças da dança?

#### **1.4. Pedagogias culturais.**

*“A cultura forma sábios; a educação, homens”. Louis Bonald (filósofo francês)*

Os estudos culturais na educação brasileira foram iniciados em meados dos anos de 1990. Segundo as autoras Wortmann, Vorraber e Hessel Silveira (2015), foi uma conjuntura decisiva para “[...] o estabelecimento de algumas das vinculações que hoje temos entre Estudos Culturais e educação teve lugar no final de 1996” (2015, p. 33), período em que foi reestruturado o Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGEDU/UFRGS). Essa reformulação introduziu linhas de pesquisa, “em

substituição às anteriores áreas de concentração, entre as quais a linha 'Estudos Culturais em Educação' (2015, p. 33).

Ainda de acordo com Wortmann, Vorraber e Hessel Silveira (2015, p. 34), sobre a criação desta linha de pesquisa,

[...] vertentes teóricas pouco invocadas no ambiente universitário gaúcho, à época, foram colocadas em destaque, tanto através de traduções de textos de autores ingleses vinculados ao Centre for Contemporary Cultural Studies, tais como Stuart Hall, Paul Willis, Paul Du Gay e Ângela McRobbie, e norte-americanos, que consideramos já ser uma segunda geração de estudiosos desse campo, como Henry Giroux, Douglas Kellner e Shirley Steinberg, quanto de pesquisas (incluindo-se entre essas dissertações de mestrado e teses de doutorado), que vieram à luz principalmente sob a forma de livros e de artigos publicados em periódicos nacionais e anais de congressos (Wortmann; Vorraber; Hessel Silveira, 2015, p. 34)

Para as citadas autoras, o interesse e destaque do tema da educação cultural acontecem a partir desses estudos preliminares, que colaboraram com a efetivação dos estudos culturais, necessários para a expansão do tema no mundo acadêmico, trazendo à luz estudos publicados em periódicos e anais de congressos.

A expressão “pedagogias culturais” vem sendo utilizada para “abordar a multiplicidade de processos educativos em curso, para além daqueles que têm lugar em instituições historicamente vinculadas a ações de educar (como é o caso da escola, da família, da igreja, etc.)” (Wortmann e Silveira, 2015, p. 38). Portanto, esse campo da pedagogia cultural pode ser entendido como “qualquer instituição ou dispositivo cultural que, tal como a escola, esteja envolvido – em conexão com relações de poder – no processo de transmissão de atitudes e valores” (Wortmann e Silveira, 2015, p. 38).

A “pedagogia cultural”, conforme apontam Paula Deporte de Andrade e Marisa Vorraber Costa (2017, p. 11), muito recentemente, passou a ser veiculada no cenário acadêmico, associada ao campo dos estudos culturais em “seu cruzamento com a educação”, não sendo diferente com relação às controvérsias, juntamente com os estudos culturais.

Nessa direção, os autores Martins e Tourinho (2011) discorrem sobre as pedagogias culturais no cenário “das práticas artísticas e do ensino da arte”, como um espaço que incorpora “múltiplos sentidos do olhar, do escutar, e do mover-se” (Martins e Tourinho, 2011, p. 12), em que as “práxis” educativas

eficazes são apoderadas pelas pedagogias culturais, concebendo e objetivando nossas subjetividades e similitudes. Para os autores, as pedagogias culturais são independentes do lugar e dos meios de que dispomos e forjamos, bem como das pessoas com as quais a compartilhamos, na indagação de ações concretas para conectar essas práticas metafóricas e artísticas, buscando caminhos para entendê-las como coletivas e didático-culturais.

Irene Tourinho e Raimundo Martins (2014, p. 12-13) apontam que o campo das pedagogias culturais incorpora “múltiplos sentidos do olhar, do sentir do escutar e do mover-se”, à medida que assumem as práticas educativas “como a energia e eficácia das coisas vividas”, contemplando subjetividades e identidades. Para os autores, trata-se de um

[...] um campo que não se aparta da escola, porém, vê a ‘escola’ para além de um lugar fixo, com fins pré-determinados. Alarga-se, com as pedagogias culturais, a consciência de onde, como e por que se aprende, pois elas enfatizam que, querendo ou não, continuamos aprendendo, independentemente do lugar onde estejamos, dos recursos de que dispomos e manipulamos, das pessoas com as quais interagimos (Tourinho e Martins, 2014, p. 12).

Os autores especulam os pontos de convergência que as pedagogias culturais fomentam, reconhecendo a cultura como “uma arena de luta política e pedagógica”, em vista do enfoque das sucessivas investigações, em que as práticas artísticas e simbólicas estão subordinadas à compreensão de como se estabelecem enquanto “pedagogias culturais, coletivas e vivas”.

Deporte (2016, p. 11) discute sobre a relação da “[...] cultura como pedagogia e a pedagogia como cultura” e, nesse caminho, a partir da conexão entre cultura e pedagogia, sobre “as lutas teóricas que nos permitem ter o entendimento” dos diferentes caminhos que fizeram com que a “cultura tomasse a dimensão de uma dominante cultural quanto à função da pedagogia nesse contexto”.

Deporte (2016) versa ainda sobre o termo “Tecnologias culturais”, abordado por Simon (2008) em *Alienígenas na sala de aula*. Nessa obra, o autor pressupõe que a regulação e formação da identidade e da fantasia são relevantes na produção de significados com relação ao futuro do indivíduo e suas conexões com o mundo e com os dissemelhantes. A educação não pode

se tornar uma experimentação no sentido de homogeneização dos indivíduos, pois desigualdades podem interagir entre si e o resultado deste confronto não pode ser desconsiderado.

A conceituação de pedagogia cultural busca alargar a noção do ensinar para além do ambiente escolar. Nessa perspectiva da educação em cultura, as pedagogias propiciam ampliar a construção e a permuta de concepções, enquanto processos sociais que educam em variados espaços coletivos. Deporte (2016) destaca que o “conceito de pedagogias culturais não busca mostrar o quanto estas reproduzem ideologia ou são repressoras, em uma perspectiva crítica, mas procura salientar, entre outras coisas, o quanto elas são produtivas” e de que maneira os elementos culturais são pedagógicos ao contribuírem com os “modos de ser” a partir da normatização de nossos hábitos (Deporte, 2016, p. 31).

A prática cultural, para Javier Rodrigo e Antônio Collados (2014, p. 21-23), é percebida dissociada do espaço físico, em que se “intersectam qualidades sociais, históricas, culturais, psicológicas, econômicas, políticas, etc.” São produções que se instauram em comunidades e espaços flexíveis. Assim, o exercício cultural colaborativo acontece em um espaço de confluência entre executores e interlocutores, mesclando “posturas, saberes e disciplinas para além de categorias estabelecidas de antemão”. Conseqüentemente, o desfecho da laboração artística e cultural, deve estar incorporado em conexões sociais e seus colaboradores, via intercâmbios para a efetiva aprendizagem. Deve-se pensar as práticas artísticas no sentido do coletivo, visando ao desfecho de sua proposta, viabilizando espaços que contribuam para a efetiva intervenção e produção dos saberes.

Nas concepções de Hall (1997, p. 22), a cultura deixa de ser pensada como uma vertente sem merecimento, sendo entendida como “[...] algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior”, em vista dos Estudos Culturais, responsáveis pelo foco dado à cultura e às transformações sociais. Hall (2017) discute que, na segunda metade do século XX, a cultura passa por grande expansão, associando-se a ela “seu papel constitutivo”, que nos dias atuais está inserido em todas as perspectivas da vida social, assumindo um papel relevante no que se refere à estruturação da sociedade moderna. Mudanças na

consciência popular são introduzidas, tendo em vista “que vivemos em mundos crescentemente múltiplos e — o que é mais desconcertante — “virtuais” (Hall, 2017, p. 17).

Para Hall, existe um encurtamento da velocidade com que as imagens são propagadas, enredando “uma teia de sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários” (Hall, 2016, p. 18). Nesse caminho, essa propagação veloz de situações diversas produz especialmente “as revoluções da cultura em nível global” (Hall, 2017, p. 18), estimulando e impactando os modos de viver no que se refere ao sentido que o homem atribui à sua vida e às suas expectativas futuras. Trata-se de fatores que contribuem com as transformações das relações globais constituídas, fazendo com que fiquem menos nítidos muitos arquétipos e as tradições do passado, tornando a cultura um dos componentes mais dinâmicos — e mais inesperados — do milênio.

Deporte (2016, p. 11) se posiciona diante do pensamento da “[...] cultura como modo de vida”, reforçando as práticas populares. A esfera das pedagogias culturais, à medida que intenciona contribuir com a divulgação e propagação das manifestações culturais das danças populares e música, gera um espaço de aprendizado coletivo, refletindo acerca da produção do conhecimento e da preservação de memórias ancestrais, subjetividades e relações sociais laboradas. Assim, ao final deste estudo, tencionamos responder se, por meio de sua laboração, o grupo Fitas estabelece a produção do conhecimento e a preservação de memórias ancestrais, subjetividades e relações sociais construídas por meio da pedagogia cultural.

Os indivíduos, durante seu percurso de vida, adquirem saberes elaborados através de suas experiências próprias, conhecimentos concebidos diante de suas vivências pessoais e sociais com outros indivíduos, na esfera familiar e em instituições de educação não formais. Na atuação do grupo Fitas, o processo de aprendizagem é centrado no indivíduo de maneira despretensiosa e voluntária, diante de uma participação facultativa de seus componentes, uma vez que o grupo não oferece cachês. Assim, buscamos a constatação ou não, se o grupo Fitas é um veículo eficaz no processo de apreensão dos saberes.

## 1.5. A Educação não-formal.




*"A educação é para a alma o que a escultura é para um bloco de mármore". Joseph Addison*

O termo "Educação não formal" surgiu após a década de 1970 e se refere a processos educativos que acontecem fora do ambiente escolar, especificamente em organizações não governamentais (ONGs) e organizações sociais, onde os processos de aprendizagem transcorrem de maneira grupal, sendo reconhecidos diante do enaltecimento das ações individuais e dos valores culturais.

No pensamento de Martins (2007), a compreensão da Cultura Visual é estabelecida como prática social que impulsiona a memória do ver, manipulando e inter cruzando sentidos da anamnese social alicerçada pelo sujeito, com acepções inerentes ao imaginário local. Para o citado autor, o papel da arte e da imagem na cultura é ressaltado nos espaços educacionais, alcançando novas significações e sentidos. Assim, o confronto com a tradição e com os modelos que ponderam as produções simbólicas somente será possível diante do conhecimento artístico crítico.

Por sua vez, Hannah Arendt (1995) destaca que a educação jamais poderá ser compreendida como uma ação acabada, devendo ser continuamente repensada em decorrência das metamorfoses do mundo. Nesse sentido, a educação possui um papel político fundamental por se tratar da formação e refinamento para um mundo da coletividade, em que a preservação está condicionada à sua transformação. Na linha do pensamento arendtiano, a educação deve ser a mola propulsora da capacidade humana de conservar o mundo, uma vez que vivemos numa "sociedade de massa" ávida por novidades, que não se inquieta com a perda das tradições.

A respeito da educação não formal, os autores Simson, Park e Fernandes (2001, p. 03) argumentam que se trata de um espaço educativo em que é possível a prática da vivência social, reforçando o sentido de coletividade e assinalando os laços de afetividade entre os indivíduos. Os autores alertam que este formato de educação necessita ser vivenciado espontaneamente e com aprazimento, em um local que possibilite a expansão e a troca de experiências, sempre comprometido com os direitos humanos, a partir de ações didáticas e políticas, de modo que a assimilação do conhecimento ocorra




espontaneamente. Portanto, refere-se a um mecanismo comprometido com as indagações relevantes para um grupo estabelecido e à pertinência da proposta informal. Nesse rastro, Cendales e Mariño (2006, p. 13) abordam a educação como “parte da engrenagem social”, salientando que analisar a educação requer um entendimento da sociedade na qual está inserida e, portanto, “[...] a educação é função da sociedade, não se pode pensar numa mudança da educação sem uma mudança na sociedade, tampouco em mudar a sociedade sem realizar mudanças na educação”. Isto é, a educação tem que ser pensada a partir do interesse da população, a fim de contribuir para a transformação da sociedade.

Assim, a proposta da educação não formal, segundo Cendales e Mariño (2006), deve estar pautada nas alteridades que permeiam a sociedade, contribuindo para um espaço de inclusão, equidade social e justiça, edificando a proposta a partir das diversidades. O propósito deve ser a potencialização das capacidades individuais e culturais da comunidade, com o fito de criar espaços onde novas maneiras de relacionamento, participação e vivência sejam possíveis, voltadas para o empoderamento de seus integrantes.

Posto isto, para os autores, a educação não formal tem um vasto poder formativo, possibilitando alterações comportamentais e valorização individual, “[...] criando espaços de encontros que permitem ir além dos próprios limites, como o reconhecimento e a valorização dos aprendizados gerados na experiência” (Cendales, Mariño, 2006, p. 16), possibilitando um complexo entendimento da realidade em um contexto dilatado, em vista da não formalidade e da possibilidade de se tornar uma proposta inovadora.

Reiteramos que o intercâmbio da vivência e a assimilação das manifestações e coreografias no grupo Fitas são processadas no decorrer dos ensaios, através da ação do coreógrafo, que transmite aos dançantes, por vezes com a colaboração de alguns veteranos, de maneira intuitiva e espontânea, os elementos da dança a ser incorporada. A aprendizagem e o sentimento de pertencimento vão acontecendo de maneira espontânea, visto que a prática do coreógrafo é um dispositivo nessa engrenagem, apoiando a efetiva difusão dos alicerces da manifestação cultural a ser disseminada.

O carimbó é uma dança executada por seis casais. As mulheres trajam saias volumosas, rodadas e coloridas, com cintos e tiaras de flores amarelas e



vermelhas, blusas vermelhas mostrando os ombros e a barriga. Nas mesmas cores da saia, colares e adereços que não são perceptíveis na figura 02. Os homens usam calças brancas dobradas na perna, lembrando pescadores, e camisa de mesma estampa da saia das meninas. Tanto as mulheres como os homens dançam descalços. Dessa forma, apresentam aos espectadores os movimentos da dança, transmitindo satisfação através dos sorrisos e olhares, enquanto executam amplos movimentos girando a saia, tentando cobrir e seduzir os seus pares, de maneira envolvente e sensual.

Figura 02 – Dança do Carimbó



Fonte: Acervo do grupo Fitas.

Na imagem, observa-se a dança do carimbó<sup>9</sup>, apresentada pelo grupo Fitas. Trata-se de uma manifestação típica do estado do Pará, que no primeiro momento foi trazida ao Brasil pelos escravos africanos, e gradativamente,

---

<sup>9</sup> O carimbó é uma dança de roda típica do nordeste do Pará, estado da região Norte do Brasil, popular entre os nortistas e nordestinos. A palavra “carimbó” é de origem indígena. Do tupi, korimbó (pau que produz som) resulta da junção dos elementos curi, que significa “pau”, e mbó, que significa “furado”. O costume da dança surgiu com o hábito dos agricultores e dos pescadores que, ao fim dos trabalhos diários, dançavam ao ritmo do tambor. No dia 11 de novembro de 2015, essa dança folclórica paraense recebeu oficialmente a titulação de Patrimônio Cultural do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/carimbo/>. Acessado em 10 de fevereiro de 2023.




incorporou influências indígenas e portuguesas. Dançada por agricultores e pescadores, ela apresenta vestimentas coloridas e volumosas, com muita alegria e muitos giros. Esse espírito de comemoração é corporificado pelos dançantes do Fitas, conforme mostra a figura 02, que rememora a manifestação dos agricultores e pescadores que, após cansativos dias de trabalho, dançavam ao ritmo dos tambores.

Assim, as manifestações do passado e a compreensão das imagens e significados são transformadas através da métrica da dança, como uma estratégia de transformação dos sentidos. O grupo intenciona, por meio do fascínio e do interesse comum aos seus pares, pesquisar, traduzir e representar as manifestações culturais herdadas da ancestralidade, em prol de contribuir com uma possível preservação da diversidade cultural de nosso país.

O Fitas utiliza como artifício para organizar e apreender o conhecimento e a troca de experiências a educação não formal, estabelecida distante de um ambiente de aprendizagem não convencional, no qual seus integrantes assimilam as peculiaridades de cada dança de maneira despretensiosa. Nesse contexto, a educação não formal é vista como um dos núcleos básicos de uma Pedagogia Social e sua construção se dá principalmente pela participação e pelo interesse no coletivo. Neste sentido, a autora Carole Pateman (1992) explica:

A participação promove e desenvolve as próprias qualidades que lhe são necessárias; quanto mais os indivíduos participam, melhor capacitados eles se tornam para fazê-lo. As hipóteses subsidiárias a respeito da participação são de que ela tem um efeito integrativo e que auxilia a aceitação de decisões coletivas (Pateman, 1992, p. 61).

Ratificamos o pensamento da autora, pois consideramos que a excelência do aprendizado no Fitas acontece por meio da efetiva participação de seus membros e do treino incessante. É na convivência com a pluralidade cultural que ocorre o aprendizado e a valorização das manifestações culturais, bem como o reconhecimento de que a diversidade é um elemento importante para a formação social individual e coletiva. Nesse sentido, as experiências transformam-se em artifício para tornar o aprendiz não um mero espectador, mas um exímio experimentador, um apreciador.



O intercâmbio da experiência e a assimilação das manifestações e das coreografias são processadas no decorrer dos ensaios, mediante a ação do coreógrafo, que transmite aos dançantes, muitas das vezes com a colaboração de alguns veteranos, de maneira intuitiva e espontânea, os elementos da dança a ser incorporada. A aprendizagem e o sentimento de pertencimento são processados frugalmente. Assim, as manifestações do passado e a compreensão das imagens e significados são metamorfoseadas através das coreografias como uma estratégia de transformação dos sentidos.

A prática do grupo Fitas coaduna também com o pensamento da autora Maria da Glória Gohn (2008), no que diz respeito ao estudo da educação não formal, desenvolvida junto a grupos sociais organizados ou movimentos sociais, atentando para as questões metodológicas e para os modos de funcionamento como alguns dos aspectos mais relevantes do processo de aprendizagem, advertindo ser preciso aprofundar as pesquisas ao redor dos movimentos sociais e de seus processos de encaminhamento. A educação não formal vai além do assistencialismo, ela visa ao desenvolvimento de valores, acreditando que a aprendizagem se concretiza por meio das práticas sociais, respeitando as diferenças existentes para a absorção e elaboração dos conteúdos implícitos ou explícitos no processo de ensino e aprendizagem.

Nessa esteira, por se tratar de saberes específicos, conhecimentos e expressões tradicionais, pensamos que as visualidades são gatilhos para a aprendizagem, mediante a laboração do grupo, que acontece em um ambiente não formal da educação, como contempla a figura 03.




Figura 03. Ensaio do grupo Fitas



Fonte: acervo do grupo Fitas.

Na figura 03, observam-se os integrantes do grupo Fitas, em um dos seus ensaios semanais. Existe sempre uma permuta de conhecimentos nesses encontros, haja vista que os integrantes mais experientes buscam, com a ajuda do coreógrafo, melhorar a qualidade e a sincronicidade coreográfica. Os ensaios são pontuados por tréguas, debates e troca de informações e de ideias, visando sempre à melhoria do aprendizado e à apreensão do conhecimento.

Por não pertencerem ao núcleo de conteúdos obrigatórios da educação formal, geralmente a prática atinente à diversidade e formação cultural acontece em ambientes informais de ensino, a exemplo dos tradicionais Centros de Tradições da Cultura Gauchesca, com seus inúmeros CTGs. Esse tipo de educação, segundo a autora Gohn (2006, p. 29), é um aprendizado que ocorre por meio da interação com o educador. A autora destaca ainda que a educação não formal normalmente acontece em um ambiente espontâneo, contribuindo para que as relações sociais ocorram prioritariamente segundo interesses, predileções ou pertencimentos ameadados. Ponderamos, portanto, que a educação não formal é vista como um dos núcleos básicos de uma pedagogia social, e sua construção se dá principalmente pela participação e pelo interesse no coletivo.



Com efeito, pensar a educação para a prática social e o imaginário, a fim de obter novas concepções, preservação de memórias e conexões com a coletividade, vem ao encontro da nossa proposta de analisar a atuação do grupo Fitas, pois acreditamos que essa investigação contribuirá para a absorção das culturas genuínas e para a preservação dos costumes. Nessa perspectiva, o papel desempenhado pelo grupo Fitas encontra respaldo no pensamento de Arendt (2005), quando a autora afirma que não é competência de a educação propagar somente novidades, mas também concentrar sua ação para o conhecimento já existente para revelar o novo.

Essa breve reflexão sobre educação não formal deu-se a partir da perspectiva acerca da transmissão das tradições imateriais realizadas pelo grupo Fitas, buscando novas referências, numa perspectiva de habilitar seus parceiros diante de inéditas maneiras de perceber e de propor caminhos para o aprendizado das culturas imateriais, em um ambiente fora do espaço convencional de ensino.

Com o intuito de obtermos respostas às indagações deste estudo, discorreremos a respeito da criação do grupo Fitas e do papel desempenhado por ele, a fim de assimilarmos seus objetivos e metas, analisando a laboração do grupo e a criação e hibridização das danças ancestrais pesquisadas. Cogitamos que tais informações serão necessárias para a compreensão das atividades e funcionamento do grupo, diante da indagação de que a ressignificação destas apropriações culturais abordadas, hibridizadas e traduzidas de coreografias e indumentárias, capaz de contribuir na difusão de saberes e conhecimentos. Abordaremos o percurso do grupo até os dias de hoje, fazendo uma análise do processo de criação dos trajes e fantasias, com a intenção de possibilitar o discernimento a respeito das atividades exercidas e do processo de criação e tradução das danças pesquisadas.

## CAPÍTULO II

### Fitas desatadas em Fitas

*Os ventos de agosto que soprem em meu coração, anunciam que é tempo de paz e de integração. (Hino do Fitas)*


No decurso deste capítulo, faremos uma abordagem acerca da criação e trajetória do grupo Fitas e do modo como ele vem desenvolvendo suas atividades, na qualidade de representante da cultura popular, de conformação não tradicional, compatibilizando elementos culturais de maneira hibridizada, adaptando-se às práticas modernas através da tradução da memória, da dança e de suas roupagens, com o intuito de preservar as características ancestrais.

Partimos do pressuposto teórico de que as tradições apresentam valores sociais dignos de aceitação, como fonte de legitimidade de grupos determinados, para perpetuar os pilares das culturas humanas. Nesse sentido, torna-se oportuna a compreensão da laboração do grupo, a fim de confrontar os diversificados contextos culturais, religiosos, políticos, sociais e seus respectivos traços ideológicos.

Intentamos, portanto, diante deste estudo, averiguar se o grupo tem cumprido esse importante papel na manutenção das manifestações culturais, e as reais possibilidades de o grupo Fitas contribuir na preservação da cultura tradicional, não somente das congadas de Montes Claros–MG, mas de todo estado de Minas Gerais e dos demais estados do país, por meio da pedagogia cultural e da educação não formal.

#### 2.1. Nascendo das Fitas.

*“Além do palco são tantas outras camadas que exigem atenção, devoção, doação...”  
@Gabriel\_fsz*



O grupo Fitas foi criado no ano de 2005, quando os ventos do mês de agosto enchiam os corações dos montesclarenses de alegria, anunciando um tempo de integração e paz, fruto dos preparativos para as “Festas de Agosto”<sup>10</sup>.


A respeito da cidade de Montes Claros -MG, dados da prefeitura Municipal (<https://portal.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectos-gerais>), ressaltam que a cidade de Montes Claros -MG “é o sexto maior município do Estado de Minas Gerais em população residente, estimada pelo IBGE em 2022 era de 414.240 habitantes”. Conforme esta fonte, “a sua área geográfica de 3.568,941 km<sup>2</sup>, por dedução, pode-se dizer que sua densidade demográfica é de 112,65 habitantes/km<sup>2</sup>”. Vista como centro de desenvolvimento da parte norte do estado, tem um impacto notável nas demais cidades da região e no sul da Bahia. Atua como um centro urbano de comércio, indústria e prestação de serviços. Por ter uma posição geográfica vantajosa, Montes Claros é vista como o segundo maior cruzamento rodoviário do país, beneficiando-se de rodovias como as BRs 135, 365, 251 e 122.

Nomeada “Princesa do Norte”, Montes Claros - MG é reconhecida como “cidade da arte e da cultura”. Berço dos imortais Cyro dos Anjos e Darcy Ribeiro, é cidade-dique da região, assegurando serviços e sendo modelo para todo o sertão mineiro. A Secretária de Cultura, sra. Júnia Velloso Rebello assegura se tratar de uma cidade de povo alegre, que “...celebra há 178 anos, festas em devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo, quando dançam catopês, marujos e caboclinhos”. Celebra os Reis Magos com suas festividades, canta o amor em serenatas e faz uma homenagem ao Pequi, fruto do cerrado que supre a fome e a criatividade do seu povo sertanejo. A secretária aponta ainda que “Montes Claros é assim, o ontem e o hoje, o velho e o novo, convivendo de forma harmoniosa”, estimulando as expressões de sua cultura ancestral, para que as futuras

---

<sup>10</sup> Oficialmente, de acordo com o livro “Montes Claros, sua história, sua gente, seus costumes”, do historiador Hermes de Paula, o primeiro registro de realização das Festas de Agosto na cidade é de 1839, portanto, há 183 anos. Hermes de Paula também registra que as festividades marcaram a coroação do Imperador Dom Pedro II em 1841. Durante as Festas de Agosto, grupos de Catopês, marujos e caboclinhos homenageiam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo, valorizando a cultura e a religiosidade popular da região. Disponível em: <https://unimontes.br/festas-de-agosto-resgatam-tradicoes-culturais-do-norte-de-minas-com-apoio-do-estado>. Acessado em 08 set. 2022.





gerações possam usufruir de suas origens e mantê-las vivas. (<https://www.montesclaros.mg.gov.br/secretaria/cultura>).

O sertão possui uma historicidade que só pode ser identificada quando compreendido como um elemento de um constructo discursivo que forma a nação brasileira. Outro ponto relevante dos montesclarenses, e também comum nas outras comunidades tradicionais do norte de Minas, “...é o fato de possuírem um sentimento de localidade e de pertença que operacionaliza a vida destas pessoas” (Costa, 2021, p. 132), principalmente, porque é através dele que ocorre a diferenciação, no contexto regional mais imediato, em que se encontram situados.

Os norte-mineiros, metaforicamente chamados de “Catrumano”, termo utilizado no livro de Guimarães Rosa, “Grande Sertão: Veredas”, fazendo “alusão a indivíduos em condições limítrofes de humanidade”. Vale destacar que o termo não foi criado pelo autor, “...apenas o utilizou como espécie de metáfora pedagógica” (Costa, 2021, p.132), vez que os sertanejos encontrados na obra literária “...experimentam seus percursos de vida na mais completa carência”, habitando as Veredas e encruzilhadas de recônditos ermos do Sertão. (Costa, 2021, p. 278).

Voltando à narrativa sobre a origem do grupo Fitas, criado por um grupo de amigos, contaminados pelo clima de cultura, comprazimento e pelo som dos tambores, todos voluntários, de variadas formações acadêmicas e estudantes, admiradores das manifestações populares, imbuídos de forte sentimento de pertencimento ao vislumbrar o centro da cidade de Montes Claros–MG enfeitado de fitas coloridas, resolveram criar o Fitas - grupo de Tradições Folclóricas, para receber os Marujos, os Catopês e os Caboclinhos, que, anualmente, alegam a população com seus batuques, bailados e tambores, desfilando suas cantorias nas tradicionais “Festas de agosto”. O nome foi escolhido com o propósito de homenagear essas festividades e suas fitas multicoloridas embaladas pelas ventanias, como bem demonstra a figura 04.






Figura 04- Ruas de Montes Claros–MG enfeitadas para as Festas de Agosto



Fonte: Disponível em: <https://webterra.com.br/2022/07/14/aaaaprefeitura-de-montes-claros-divulga-datas-das-festas-de-agosto/>. Acessado em 15 set. 2022.

A Figura 07 proporciona vislumbrar um pouco da energia e do colorido das Festas de Agosto na cidade de Montes Claros–MG, comemorações tradicionais repassadas de geração em geração, salvaguardando manifestações ancestrais. Tais festejos agregam um misto de religiosidade, cultura popular, música e muita alegria, animadamente materializadas através dos dançantes que homenageiam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo, edificando a cultura e a religiosidade popular montesclarenses. Motivo de orgulho para a cidade e toda a região norte-mineira, as Festas de Agosto atraem visitantes e participantes que prestigiam as diversas atividades, como: feira de artesanato, comidas típicas e





apresentações, como as do grupo Fitas, que se orgulha de colaborar com os festejos tradicionais.


Estes festejos populares são uma clara manifestação da crença do povo montesclarenses. Neste aspecto, os autores Cruz, Menezes e Pinto (2008, p. 21) abordam o fato de que “implicam a produção de vestimentas, música, comida, objetos específicos para a celebração cultural, que levam brilho, som, cor e sabor para os participantes”. São celebrações movidas por crenças, combinando o sagrado e o profano, a tradição católica e a afrodescendente, inseridas na cultura ancestral da cidade. É fé enquanto cortejos, danças, levantamento de mastros e é puro festejo, nas barracas de cachorro-quente, de arroz com pequi, de pastel, de beiju, espetinhos de carne e tantas outras gulodices, nos shows musicais de vários gêneros, na feira de artesanato e nas demais apresentações artísticas e culturais, dentre elas do grupo Fitas.


Podemos então ratificar que as Festas de agosto de Montes Claros-MG são um amalgamado de fé e festa, onde o material e o imaterial se entrelaçam unanimemente nestas festividades, contribuindo para o fortalecimento e construção da identidade local.

Ainda sobre as Festas de Agosto, vale salientar que elas são realizadas anualmente há quase dois séculos. Um misto de sagrado e profano, os ternos da Congada<sup>11</sup> desfilam pelas ruas centrais da cidade, em cortejos, sendo ligados aos cultos religiosos católicos e afrodescendentes, formados pelos ternos dos Catopês — de origem africana, dos Marujos — de origem portuguesa e dos Caboclinhos — ligados aos indígenas. Comemorações tradicionais repassadas de geração em geração, salvaguardando suas memórias. Uma combinação profícua de cultura popular, música e muita alegria, essas festas são animadamente materializadas através dos dançantes que homenageiam Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo, edificando a cultura e a religiosidade popular desta localidade.

---

<sup>11</sup> A Congada, também conhecida como Congado ou Congo, é uma manifestação cultural e religiosa, que faz parte do Folclore Brasileiro. A festa popular originou-se no Brasil na metade do século XVII. Ela carrega elementos culturais africanos (principalmente do povo de Angola e Congo) e elementos da Igreja Católica trazidos pelos portugueses, ou seja, uma mistura das festas trazidas pelos negros escravizados com a religiosidade cristã na época colonial. Disponível em: <https://www.infoescola.com/folclore/congada>. Acessado em 02 de mar. 2023.





Fazem parte do calendário do município, que decora as ruas por onde passam os cortejos com fitas multicoloridas.

Na letra da música “Montesclareou”, de autoria de Georgino Junior e Tino Gomes, podemos perceber esse sentimento exacerbado de amor a esses festejos, de caráter religioso e profano, que compõem a cultura da cidade:

Montes Claros, montesclareou  
Meus olhos cegos de poeira e dor  
Tudo é previsto pelos livros santos  
Que só não falam que o sonho acabou  
A marujada vem subindo a rua  
Suores brilham nos rostos molhados  
Agosto chega com a ventania  
Cálice bento e abençoado  
A dor do povo de São Benedito  
No mastro existe para ser louvado  
Louvado seja o Santo Rosário  
Louvado seja poeira e dor  
Louvado seja o sonho infinito  
E mestre Zanza que é cantador  
<sup>12</sup>(Georgino Junior e Tino Gomes s/data)

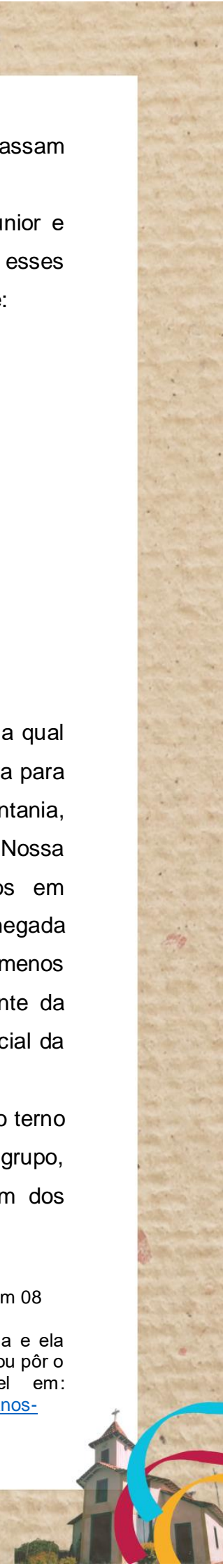
“Montesclareou” é uma canção muito conhecida regionalmente, na qual os compositores aludem à cidade de Montes Claros–MG, que se prepara para receber os cortejos das Congadas. Época de muita alegria, poeira e ventania, esperada ansiosamente pelo povo devoto de São Benedito e de Nossa Senhora do Rosário, que serão glorificados nos mastros erguidos em homenagem a esses santos. A canção declara o contentamento pela chegada de uma temporada de festividades, quando pessoas de classes menos favorecidas, com simplicidade, alegria e devoção, juntam-se ao restante da população, desconsiderando as desigualdades sociais, no centro comercial da cidade, para celebrar este momento de comunhão e arrebatamento.


A composição citada também exalta o mestre Zanza<sup>13</sup>, do primeiro terno de Nossa Senhora do Rosário dos Catopês, o qual dedicou a vida ao grupo, que foi iniciado por seu avô, que era escravo e que se tornou um dos

---

<sup>12</sup> Georgino Junior e Tino Gomes. Disponível em: <https://www.youtube.com>. Acessado em 08 set. 2022.

<sup>13</sup> Zanza: vem de zanzando, “vivia brincando por aí. Uma vez, eu cheguei perto dela e ela disse: ‘o menino, eu vou por um apelido em você, porque você vive zanzando por aí’. Vou pôr o apelido é de Zanza. E o apelido ficou até hoje”, contou. Disponível em: <https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2021/10/25/mestre-zanza-morre-aos-88-anos-em-montes-claros.ghtml>. Acessado em 02 mar. 2023.





comandantes dessas manifestações culturais, nas tradicionais Festas de Agosto. O mestre Zanza, após seu falecimento em 2021, foi substituído por seu filho Zanza Júnior, como é chamado.

Nesta direção, os versos de outra canção, cantada pelos grupos de Catopês, que diz: “[...] Montes Claros se enfeitou, Catopê, para ouvir o teu cantar, [...] não vê o sol como é brilhante, Catopê, traz alegria à cidade e as flores molhadas da serra, Catopê, dão saudades de você...”. Esses versos também exaltam essas festas e suas fitas, proporcionando momentos únicos à cidade, trazendo muita alegria a todos que têm a oportunidade de participar desses festejos.

Terezinha Campos (2022), quando fala das Festas de Agosto para o Jornal do Norte, exalta o sentimento do povo da cidade de Montes Claros–MG, no tocante a essas manifestações, que colorem e trazem uma aura de beleza que contagia. Segundo a autora, essas festas fazem parte da identidade e estão no sangue dos montesclarenses que amam os tambores e batuques. Nas ruas, as fitas trazem brilho e luz, balançando livremente sopradas pelo vento, “[...] quando os Catopês vêm com o seu sapateado, o asfalto vibra, as árvores balançam ao som dos tambores e pandeiros e nós nos emocionamos com o canto nostálgico deles indo e vindo, vindo e indo, se entrelaçando uns nos outros...”<sup>14</sup>(Jornal o Norte. 1.916162)

O pluralismo cultural da região norte-mineira, nas acepções do autor João Batista Costa (2021, p. 55), possibilita “constituir a cultura regional como um mosaico de diferenças.” Nesta perspectiva,


[...] a cultura norte-mineira é estruturalmente aberta, com uma lógica relativista a partir da qual as coisas propriamente locais ou regionais imbricam-se com coisas vindas de outras dinâmicas culturais e civilizacionais, sem, contudo, apagar os traços característicos propriamente seus (Costa, 2021, p. 55).

Neste sentido de mosaico cultural, “[...] a cultura e a civilização norte-mineira organizam-se a partir da articulação de aspectos religiosos, econômicos, políticos e sociais” (Costa, 2021, p. 55), provenientes da grande

---

<sup>14</sup> Jornal o Norte. 1.916162. Disponível em <https://onorte.net/opinioao/colunistas/pilarliterario/festas-de-agosto-1.916162>. Acessado em 22 set. 2022.






região norte do estado de Minas Gerais, com culturas e manifestações peculiares. Nesses termos, por ser a cidade de Montes Claros polarizadora dessas manifestações, os conhecimentos são incorporados aos saberes e à cultura local, gerando uma miscelânea artística fascinante.


Ademais, os ciclos festivos estruturaram-se em torno de santos padroeiros, como articuladores das relações sociais de cada localidade, e as manifestações culturais vivenciadas nesses momentos expressam a diversidade de dinâmicas díspares que penetram na vida social regional para constituir sua cultura e civilização específicas (Costa, 2021, p. 55-56). Assim, percebemos as manifestações culturais de nossa cidade unidas pela diversidade, em que os festejos estreitam as relações sociais, “[...] imbricadas com as características sociais e culturais vivenciadas pelas gentes nortes mineiras” (Costa, 2021, p. 56), que corroboram o direcionamento cultural desse povo.

Estes espaços étnicos possibilitam a criação de numerosos grupos de danças populares, em todo o território nacional, que, de maneira hibridizada, transformam as manifestações populares genuínas. Esses grupos, de acordo com a Carta da Comissão Nacional de Folclore, de 1995, são denominados de Parafolclóricos, por apresentarem folguedos e danças, cujos partícipes “não são portadores das tradições representadas, organizam-se formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo” (Cap. IV, inciso 01). As tradições são incorporadas e remontadas, buscando a essência dos grupos autênticos, porém transformadas e hibridizadas, buscando manter a essência da estrutura tradicional, sem competições ou concorrência com os grupos populares. Segundo esse documento, os grupos Parafolclóricos constituem uma possibilidade para a divulgação dos costumes.

Ponderamos que esse mosaico cultural das Festas de Agosto, agregado ao colorido das Fitas, reitera a preocupação do grupo Fitas com relação à valorização das nossas raízes culturais. As Congadas são a maior manifestação da cultura tradicional da cidade de Montes Claros–MG, mantidas com muito empenho, fortalecendo-se a cada ano.

A força sertaneja e o ímpeto de sua luta pela sobrevivência, presumidamente, constituem as matrizes que sensibilizaram seus idealizadores






e promoveram a criação do grupo, com o intuito de representar as tradições legadas da ancestralidade, alicerçada em pesquisas sobre as manifestações culturais populares, especificamente das músicas e danças. O grupo Fitas contempla em seu repertório performances baseadas em coreografias representativas de distintas regiões do país, suscitando na sua composição o resultado da experiência visual e, de modo insuspeito, da pesquisa das etnias que compõem os contornos da multifacetada erudição brasileira, de modo especial as manifestações populares mineiras.


Retomando a cronologia do grupo, lembramos a sua criação, momento em que não tínhamos a real dimensão e discernimento quanto à atuação dele, criado informalmente por amigos de diversas formações profissionais, apreciadores da cultura popular e da dança, numa proposta voluntária e numa adesão espontânea.

Na falta de um espaço próprio para ensaios e de um camarim para acondicionar seus instrumentos, figurinos e adereços, adquiridos paulatinamente, o grupo teve como sede um espaço cedido, por empréstimo, pela Fundação Cultural Marina Lorenzo Fernandez, que acolheu e filiou o grupo. Em seguida, o grupo mudou-se para a casa de uma participante e, finalmente, em 2010, estabeleceu uma parceria com o colégio Marista de São José de Montes Claros, que cedeu o espaço necessário para ensaios e um camarim. Em troca, o grupo propagandeia o nome da instituição por onde apresenta, além de conceder o direito ao colégio de manter oficinas de danças folclóricas com a denominação de “Fitinhas”.

Essas oficinas são de responsabilidade da Escola, como atividade complementar, em turno distinto das aulas, e realizam apresentações gratuitas em seus eventos culturais, quando solicitado. Trata-se de uma parceria a princípio feita verbalmente, posteriormente formalizada com um contrato entre as partes. Sublinhamos, portanto, que o Colégio não exerce qualquer controle sobre a administração do grupo, sobre sua atuação, criação de danças e trajes, participação em eventos e festivais, dentre outros.

Os membros do grupo são voluntários, dedicados e preocupados com a salvaguarda das matrizes tradicionais e da diversidade cultural brasileira, por apreço à cultura brasileira, mineira e, especialmente, à norte-mineira. Seus partícipes são acolhidos e incentivados pela admiração e pelo amor às







manifestações culturais originais. O grupo pode ser pensado como um genuíno ambiente ético e facilitador da convergência da diversidade humana, um espaço de presumível aquisição de conhecimento e respeito às singularidades culturais, por meio do trabalho coletivo que prima pela preservação e divulgação dos costumes ancestrais.

A manutenção financeira do grupo Fitas depende de ajudas de custo, obtidas como permuta por suas apresentações artísticas, em eventos na cidade de Montes Claros–MG e em seu entorno, não recebendo nenhum recurso de instituições públicas. Nestes anos de atuação, constatamos que a gestão financeira ocupou espaço coloquial nas ações do grupo, com raros métodos para regular e controlar as finanças. As ajudas de custo recebidas pelas apresentações realizadas em eventos, feiras, congressos etc. geram um fundo que na maioria das vezes é revertido na aquisição de instrumentos musicais, indumentárias e figurinos, na manutenção do acervo existente, confecção de panfletos, cartazes, dentre outras despesas geradas, e a prestação de contas geralmente é passada quase que informalmente em reuniões do grupo. Não saberíamos precisar o montante destes valores, pois são pagamentos que em muitas das vezes depende do contratante e da quantidade de danças a serem apresentadas diante da negociação feita com o grupo.

Recentemente, há cerca de um ano, o grupo criou um estatuto para formalizar o Fitas como uma associação, pois seria importante ter um CNPJ (Anexo 08), para facilitar a organização financeira e a demanda de projetos como a Lei Paulo Gustavo e outras, se tornando um ponto de cultura. Partindo disso, foi criada em sua estrutura organizacional uma diretoria financeira que vem administrando as limitadas finanças do grupo. Reiteramos que a adesão e permanência no grupo é feita de maneira voluntária.

Com 19 (dezenove) anos de atuação, o grupo Fitas já participou de vários Festivais Internacionais de danças folclóricas, no Brasil e países da América Latina. Os membros do grupo são voluntários, dedicados e preocupados com a salvaguarda das matrizes tradicionais e da diversidade cultural brasileira, por apreço à cultura Brasileira, Mineira e especialmente a Norte Mineira. Seus partícipes são acolhidos e incentivados pela admiração e






amor às manifestações culturais originais. O grupo pode ser pensado como um genuíno ambiente ético e facilitador da convergência da diversidade humana, um espaço de presumível aquisição de conhecimento e respeito às singularidades culturais, por meio do trabalho coletivo que prima pela preservação e divulgação dos costumes ancestrais.


O Fitas insere-se na categoria de parafolclore, pensado com o desígnio de preservar e difundir as manifestações imateriais da cultura popular. Nessa categoria, estão inseridos os grupos instituídos e alicerçados por pesquisas diversas, objetivando apresentações artísticas em palcos públicos. Através da tradução das tradições imateriais, em que as danças são reelaboradas, respeita-se sempre as peculiaridades de cada uma delas, a profunda religiosidade e arrebatamento dos rituais mágicos e populares, originários de cultos ancestrais africanos, ameríndios e de diversas etnias que compõem nosso povo.

## **2.2. Entrelaçada nas fitas**

Considerando o nosso lugar de fala, contribuímos com o grupo Fitas desde sua criação. Nossa participação está centrada nas pesquisas e em referenciais teóricos a respeito das manifestações a serem parafolcloreadas e, especificamente, na criação e acompanhamento da execução das indumentárias e adereços típicos de cada dança a ser encenada. Certificamo-nos acerca da caracterização e visualidade das peças, assegurando maior fidelidade possível, mesmo diante da utilização de recursos não originais e contemporâneos, mantendo os atributos essenciais da dança e da cultura pesquisada.

Os inúmeros grupos brasileiros de danças populares têm traduzido, de forma hibridizada, manifestações populares genuínas, zelando para que as tradições sejam incorporadas e remontadas, intentando a essência dos grupos autênticos, primando pela manutenção da estrutura tradicional, sem emulações ou concorrência com os grupos populares genuínos, imputando uma possibilidade viável na divulgação dos costumes. O anseio em conhecer e divulgar essa inegável pluralidade cultural do nosso país nos motiva, e o fato de já ter contribuído em um grupo da mesma categoria concorreu e estimulou a nossa inserção no grupo Fitas, o que traz muito comprazimento.





Meu universo ficcional vem fortemente ao encontro do meu universo pragmático. Sempre pensei conforme os ditos tradicionais, talvez em vista de uma educação familiar pautada em princípios religiosos e de uma convivência com muitas mulheres (não tive irmãos). Assim, cresci com muita liberdade e brincadeiras, conduzida a fazer as minhas escolhas sem interferências e proibições, inclusive a de estudar artes, decisão que na maioria das famílias tradicionais de pequenas cidades do interior do estado não é bem acolhida.


A construção de um realismo mágico e de um bom universo fantástico deve ultrapassar os limites da história geradora, permitindo que ali ocorram outras narrativas, em diversas linguagens e mídias. Dessa forma, acredito que o maior desafio da recriação de indumentárias que expressem as características de um patrimônio imaterial carrega uma parcela da bagagem de meu mundo quimérico, engendrado de maneira impensada e intuitiva. Sem a preocupação com conflitos que emerjam na criação desse universo, a concepção dos adereços visa representar, com a maior fidelidade possível, os objetos, almejando atingir esteticamente os elementos mais importantes e significativos.

À medida que a fantasia vai se materializando, os pensamentos vão sendo reelaborados e, gradualmente, a imagem toma corpo, requerendo mudanças. As ideias são alinhavadas com as linhas do pensamento e as imagens brotam e interagem, criando conexões a partir da pesquisa de cada manifestação cultural.

Nesse sentido, ponderamos que pesquisar sobre as indumentárias e criá-las para as apresentações do Fitas são processos de fundamental importância, uma vez que a caracterização com adornos e ornamentos típicos pode encadear a prática e recepção dessas visualidades hibridizadas nos diversificados contextos culturais, religiosos, políticos, sociais, advindos da atuação do grupo, de modo a possibilitar a permuta das relações de poder provenientes das atuações coreográficas, facilitando a produção do discurso e formas de saber.

Em cada manifestação cultural representada pelo Fitas existe a preocupação de adequar, com maior probidade possível, as características das manifestações originais, como o desenho coreográfico das danças,





características dos trajes tradicionais e das músicas, auferindo a eles elementos inovadores, imaginativos e inventivos, recebendo novas roupagens e hibridizações conforme a necessidade, porém, buscando manter a essência da tradição. Nesse sentido, reinterpretando e ressignificando as danças populares brasileiras para apresentações artísticas em palcos e eventos múltiplos, o grupo esmera pela manutenção dos aspectos singulares, oriundos das associações culturais hegemônicas, implementando repertórios imagéticos dinâmicos, como engrenagens concebidas com o intuito de alicerçar essas manifestações artísticas populares e promover a proteção da memória visual.

### **2.3. Criação de Indumentárias.**

Ao abordar a produção referente à criação e produção das indumentárias, torna-se imperiosa uma reflexão a respeito da diversidade das manifestações culturais, lembrando que em cada uma delas existe uma particularidade e normas a serem pensadas. A criação das fantasias deve seguir o padrão e as características típicas de cada cultura, por serem os adereços que desvendam as singularidades de cada uma dessas expressões culturais.

Assim, daremos como exemplo a concepção das vestimentas das danças gaúchas. Os trajes inerentes a essa descendência estão normatizados no 34º Congresso Tradicionalista, realizado em Caçapava do Sul, em janeiro de 1989 (Barbosa, 1996, p. 66). Nesse documento, ficou regulamentado, por exemplo, que o vestido das prendas deveria “[...] ser preferencialmente uma peça, com barra da saia à altura do peito do pé [...] vedado decote [...] saia de armar, quantidade livre [...] mangas até o cotovelo,  $\frac{3}{4}$  ou de punhos [...]” e assim sucessivamente (Barbosa, 1996, p. 66). Diante dessas padronizações, criamos as pilchas para as danças, como visto na figura 05.

O forte tradicionalismo da cultura gaúcha propõe diretrizes no sentido de manter viva a tradição sem grandes modificações, com o propósito de garantir e fortalecer a identidade. Assim, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) estabeleceu as “diretrizes da pilcha gaúcha”. A padronização deve ser seguida tanto para o peão (homem) como para a prenda (mulher).






Figura 05 – Trajes das Danças Gaúchas do grupo Fitas



Fonte: Acervo do grupo Fitas

Procuramos seguir as diretrizes para a criação do “vestido da prenda”, atendendo ao regimento do MTG, segundo o qual deve ser:

Modelo: inteiro e cortado na cintura ou de cadeirão ou ainda corte princesa com barra da saia no peito do pé, corte godê, meio-godê, franzido, pregueado, com ou sem babados. 2 - Mangas: longas, três quartos ou até o cotovelo, admitindo-se pequenos babados nos punhos, sendo vedado o uso de mangas “boca de sino” ou “morcego”. 3 - Decote: pequeno, sem expor ombros e seios. 4 - Enfeites: de rendas, bordados, fitas, passa-fitas, gregas, viés, transelim, crochê, nervuras, plisses, favos. É permitida pintura miúda, com tintas para tecidos. Não usar pérolas e pedrarias, bem como, os dourados ou prateados e pintura a óleo ou purpurinas. 5 - Tecidos: lisos ou com estampas miúdas e delicadas, de flores listras, petit-pois e xadrez delicado e discreto. Podem ser usados tecidos de microfibras, crepes, Oxford. Não serão permitidos os tecidos brilhosos, fosforescentes, transparentes, slinck, lurex, rendão e similares. 6 - Cores: devem ser harmoniosas, sóbrias ou neutras, evitando-se contrastes chocantes. Não usar preto, as cores da bandeira do Brasil e do RS (combinações). (MTG, 2017, p. 01)





A criação e a escolha de cores foram livres, seguindo os parâmetros do MTG, sendo vestido de tecido liso no tom levemente amarelo, marcado na cintura e com saia até o pé, em corte godê, com babados e bordados com flores em um tom mais escuro. Completa a indumentária uma blusa branca de tecido mais leve, com mangas compridas e bufantes, com rendas e fitas, usada por baixo do vestido. Os cabelos das prendas foram presos com uma trança lateral, com acabamento de flores.

A pilcha masculina, também seguindo as normativas do MTG, foi confeccionada considerando que as bombachas devem ser de “[...] tecidos: brim (não jeans), sarja (lã), linho, algodão, oxford, microfibra. 2 - Cores: claras ou escuras, sóbrias ou neutras, tais como marrom, bege, cinza, azul-marinho, verde-escuro, branco”. Assim, o Fitas adquiriu as bombachas em uma loja de trajes típicos na cidade de Porto Alegre–RS, dentro das singularidades exigidas. A camisa, adquirida no mesmo estabelecimento da calça, segue as diretrizes: “Tecido preferencialmente algodão, tricoline, viscose, linho ou vigela, microfibra (não transparente), oxford padrão: liso ou riscado discreto, nas cores: sóbrias, claras ou neutras, preferencialmente branca” (MTG, 2017, p.01).

Desse modo, o traje masculino não foi uma criação nossa, haja vista que optamos por adquirir o traje completo, devido às normas para confecção e por ser financeiramente mais viável. Os adereços, como as botas, chapéus, coletes, lenços e Guaiacas (cintos), também foram adquiridos da mesma maneira. Nas figuras 06 e 07, é possível estabelecermos a comparação entre as pilchas utilizadas pelos gaúchos e a pilcha do grupo Fitas.

Através do confronto entre as duas figuras, podemos verificar que os trajes do grupo Fitas e do grupo tradicional gaúcho são semelhantes em suas características, conforme o que determinam as normas estabelecidas previamente, principalmente com relação ao vestido da prenda, que foi uma produção própria. A grande precaução do grupo quanto à não descaracterização das tradições oriundas desses povos ancestrais esbarra na expertise de compreender que toda e qualquer tradição perde seus atributos simbólicos diante da reconstrução. Portanto, o esforço é de tentar manter as singularidades da manifestação com a melhor qualidade possível, destacando que os trajes utilizados devem ser incorporados ao conjunto da dança, diante da transfiguração do corpo com o intuito de assegurar o cerne da tradição.





Figura 06 – Casal de dançantes do grupo Fitas. Figura 07 - Casal de dançantes de um grupo tradicional gaúcho.



Fonte: Figura 09 - Acervo do grupo Fitas. Figura 10: Disponível em: <https://regionalismogaicho.weebly.com/vestuaacuterio.html>. Acessado em 12 mar. 2023.

De pronto, é possível vislumbrar, através da imagem, as características referentes à tradicional cultura gauchesca. A recriação da coreografia e da indumentária foi possível devido a uma minuciosa pesquisa bibliográfica, entrevistas e oficina presencial com o prof. Paulo Lindner, conselheiro da Comissão Gaúcha de Folclore. O grupo exprime a alegria do bailado tradicional dos povos da região Sul do país. São danças ancestrais com origem diversa, acompanhadas principalmente de gaita e violão, sendo elas o balaio, chimarrita, pezinho, tatu com volta no meio, xote, chula etc. Dançadas aos pares, pilchados com vestes tradicionais, cujo elemento principal é o desafio, o sapateado forte e movimentos rápidos, valorizando o respeito à diversidade.

A tradução e reconstrução de uma tradição, como praticada pelo grupo Fitas, carece de atenção com respeito à fidelidade ou aos possíveis danos causados à memória e à identidade cultural. É necessária, portanto, a





perpetuação de referências para que o primitivo não seja integralmente esquecido, dado que o “trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. Esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação” (Pollack, 1989, p. 03). A lida com a interpretação de conhecimentos é um espaço muito sensível, visto que as autenticidades, omissões, soberania e interesses podem ser manipulados a partir do que se tenciona elaborar.

Assim, a (re)construção e invenção de uma manifestação cultural não podem ser vilipendiadas, ao haver risco da passível articulação da diversidade em detrimento da identidade cultural. Daí a preocupação do grupo Fitas em manter o mais análogo possível às suas reformulações, em todos os aspectos, a cultura encarnada, perante o risco de uma adulteração mais complexa, mediante o manuseio de novos materiais e hibridizações, ao ponto de o espectador não identificar a cultura simbolizada.

Stuart Hall (2006, p. 75-76) aponta que as “identidades nacionais” configuram relações alusivas “a lugares, eventos, símbolos, histórias particulares”, que, em algumas das vezes, é apelidado de “uma forma particularista de vínculo ou pertencimento”. Para Hall, “todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas, fato que pode ser determinado como, homogeneização cultural”. Neste caminho, a globalização gera uma tendência do surgimento de novas identidades híbridas, usurpando o lugar das identidades nacionais que estão enfraquecendo (p. 69), ou possivelmente esse processo pode ainda consolidar as “identidades locais ou a produção de novas identidades” (Hall, 2006, p. 84).

Segundo Gustavo Lins Ribeiro (2009), a diversidade pode se tornar um dispositivo “para a reprodução ou para a contestação da hegemonia”, sendo um tema concernente ao debate sobre pluralismo. Assim, o tema da diversidade tem se tornado foco de debates, mais especificamente nos últimos anos. Mesmo ciente de se tratar de um termo que pode designar algo onipresente, “levar à crença de que nos encontramos no campo do relativismo cultural” é uma expressão bastante utilizada, sendo passível de transformar a “diversidade cultural em um discurso global”, assinalando que a “universalização da diversidade é uma possibilidade real”. (Ribeiro, 2009, n.p.). Portanto, o grupo Fitas atenta para a captura e manutenção das





multiculturalidades e diferenças, perseguindo relações de trocas sem segregações.

Nos seus múltiplos conceitos, a cultura pode ser pensada como uma ação de caráter prático e experimental em que as pessoas descrevem oralmente ou por escrito os seus conhecimentos, logo, a cultura é a única característica “da vida e condição humana que o conhecimento da realidade e o interesse do ser humano pelo autoaperfeiçoamento e pela realização se fundem em um só” (Bauman, 2012. p. 300). Por esta razão, a cultura é intrinsecamente humana, pois somente o ser humano, entre todas as formas de vida, tem a capacidade de questionar a sua realidade e reivindicar um sentido mais relevante, a justiça, a liberdade e o bem-estar, seja ele pessoal ou comunitário.

De acordo com Rosana Maria dos Santos (2021, n.p.), a cultura está implícita em diversos estilos de vida. Para compreendermos os seus diversos conceitos, seria essencial estabelecer uma comparação com o conceito de diversidade. A diversidade cultural diz respeito à cultura como campo de estudo empírico, que identifica tradições e temáticas culturais criadas pelo ser humano em comunidade. Na atualidade, a hibridação é potencializada pela expansão urbana, passível de ser transformada “por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais”.

Retomando nossa reflexão sobre a produção de figurinos, requer uma compreensão a respeito do *design*, que, nas acepções da autora Lucy Niemeyer (2007), demanda a necessidade do entendimento a respeito da “interdisciplinaridade e o exercício de competências outras que não a inspiração e a capacidade de desenhar e produzir modelos bem-acabados” (Niemeyer, 2009, p. 11). Nesse sentido, poderemos inferir que esse trabalho com a recriação dessas vestimentas abre a nós um caminho para novos sentidos, novos acessos e sentidos para distintas pesquisas e concepção.

Niemeyer (2007) defende ainda que a criação e idealização da cultura material exigem do profissional do *design* uma conduta atenta, pois “[...] tanto a realidade na sua totalidade quanto cada um dos seus fragmentos são infinitos, na medida em que é infinita a quantidade das suas correlações e das suas mutações”. Assim, coloca-nos em uma posição de escuta e atuação diante dos pormenores de cada manifestação cultural abordada, em que o caráter





funcional do adereço criado cede lugar à representação e valorização do uso, por ser uma peça única criada como objeto artístico. Ressalta-se que, para a autora, a execução “artesanal se caracteriza pelo domínio do artesão em todas as fases do processo de produção”, incluído neste segmento, desde a aquisição da “matéria-prima, domínio de técnicas de produção e do processo de trabalho até a comercialização do produto” (Niemeyer, 2007, p. 29).

Nessa esteira, no trabalho com o grupo Fitas, ponderamos que exista uma geração de conhecimento não somente teórico a respeito das manifestações culturais perscrutadas, mas também que oportuniza o aprendizado com a prática e pela prática, através da propagação de conhecimento basicamente informal, por uma reflexão crítica sobre a manufatura dos adereços e guarnições.

Para a OCA<sup>15</sup>, os afazeres e produção do artesanato, bem como a “confecção de utilitários domésticos, a concepção e execução dos figurinos e indumentárias dos espetáculos e performances do grupo artístico” propiciam uma reflexão sobre “as raízes culturais brasileiras e os diferentes papéis que estas produções do vestir podem desenvolver nos processos educativos, como também no estudo da cultura e da arte” (OCA, s/data).

Destarte, essa manufatura requer muito além das habilidades de criação e execução, mas também um aprofundamento pormenorizado nas manifestações e suas acepções, de modo a discernir as igualdades e dissimilaridades dos inúmeros padrões culturais de nosso país, sejam eles indígenas, sejam africanos, sejam lusos. Assim, apontamos que cada vestimenta criada constitui uma realidade possível, lembrando que as vestes têm a função de impor uma nova realidade, destacando a importância da cultura e da diversidade cultural para o desenvolvimento de cidadãos conscientes.

---

<sup>15</sup> OCA-Escola Cultural 2017. Criada em 1996, por um grupo de profissionais em busca de uma formação brasileira de crianças e jovens. Para tanto, desenvolve atividades com as crianças da Aldeia de Carapicuíba através de um repertório gestual, plástico, musical e literário da cultura brasileira, com objetivo de garantir às crianças e adolescentes da comunidade o direito ao desenvolvimento integral através da arte e da cultura brasileira como práticas que legitimem a consciência de si, do outro e da comunidade, valorizando a riqueza cultural desse lugar, habitado predominantemente por migrantes. Disponível em: <https://ocaescolacultural.org.br/>. Acessado em 19 out. 2021.





Refletindo a respeito das vestimentas e sua relevância na composição da dança, podemos pensar que estas indumentárias constroem uma realidade possível, na medida em que o vestuário é pertinente à criação da identidade da cultura representada, utilizado como um signo. Ponderamos que o ato de vestir as fantasias é uma ferramenta que auxilia na expressão e corporificação do personagem e de sua performatividade. As vestes contribuem na reconfiguração da dança, é como um novo arranjo musical para uma velha canção. Assim, observamos que no grupo Fitas, as vestimentas constroem uma realidade possível, reinventam as identidades e fazem fruir artisticamente as diversidades culturais.

Nesse percurso, cogitamos que, assim como as máscaras pensadas por Bachelard (1994), as fantasias e adereços facultam e propiciam a construção “da simulação, do falso semblante”, o que seria na dança equivalente à metamorfose do corpo dançante diante da apropriação da indumentária. Para o autor, a dissimulação é realizada através da máscara, que contribui para a suspensão da “[...] tensão existente entre a consciência de si e a personalidade” e a determinação para possuir um novo futuro (Bachelard, 1994, p. 170-171).

Na prática do grupo Fitas, existe a necessidade de transmitir para o outro por meio do simulacro e do falso semblante, e isso ocorre diante da apropriação das indumentárias, das músicas e dos passos coreográficos encenados conforme as particularidades de cada manifestação cultural. O contato com as vestimentas é também forma e propósito de reconhecimento das identidades e realidade figurada, daí o interesse de assimilar os processos de criação que norteiam os trabalhos artísticos no grupo Fitas. Na figura 08, observa-se uma imitação criada para representar o cangaço, através da dança Xaxado<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Há controvérsias sobre a origem do xaxado. Alguns pesquisadores afirmam ser uma dança originária do alto Sertão de Pernambuco (regiões do Pajeú e Moxotó), outros que ela tem sua origem em Portugal e alguns outros ainda dizem que sua origem é indígena. O xaxado foi difundido como uma dança de guerra e entretenimento pelos cangaceiros, notoriamente do bando de Lampião, no início dos anos 1920, em Vila Bela, atual Serra Talhada. Na época, tornou-se popular em todos os bandos de cangaceiros espalhados pelos sertões nordestinos. A dança que nasceu nas brenhas da caatinga nordestina surgiu como uma alternativa para aliviar o tédio e as agruras dos cangaceiros que fervilhavam pelas matas secas, espinhosas e





Figura 08 - Grupo Fitas - Indumentária da dança Xaxado.



Fonte: Foto Fernanda Paulino. Acervo do grupo Fitas.

Na figura 08, um casal de dançantes do grupo Fitas revela, por meio de seus trajes, a vaidade exacerbada dos cangaceiros do bando de Lampião, que traziam nos dedos vários anéis, inúmeras correntinhas com o santo de devoção, figas e amuletos protetores, o chapéu enfeitado com estrelas, signos de Salomão, embornais bordados etc. Assim, tentamos caracterizar, com matérias atuais e disponíveis, essas indumentárias, atividade que demandou muita pesquisa e imersão nas particularidades da cultura do cangaço e dos integrantes do bando de Lampião. Dessa maneira, conforme mostra a figura 11, a criação das roupas, em tons mais terrosos, chapéus de cangaceiros com brilhos, sandálias, cartucheiras e perneiras de couro, espingardas e muito adereços, como anéis, correntes, brilhos, lenços, além de acessórios, como cantis para água, copos de ágata etc., foi pensada com muita meticulosidade.

---

poeirentas da região mais árida do país. As roupas algumas vezes eram azuis para que as pessoas os confundissem com a volante, em outros momentos eram em tons marrons e cáqui, de couro, para que se protegessem dos espinhos da caatinga do sertão e sempre acompanhadas do rifle e da alpercata (calçado) do mesmo material. Disponível em: <https://www.pisadadosertao.org/xaxado>. Acessado 24 nov. 2022.





O empenho por conhecimento a respeito da dança do xaxado nos levou a conhecer a Sra. Expedita Ferreira Nunes (1932), “a filha perdida de Lampião e Maria Bonita”, conhecida como a “princesa do cangaço”, que está com aproximadamente 90 anos, e que segue “honrando o nome dos pais”.

<sup>17</sup>(<https://aventurasnahistoria.uol.com.br>).

A Sra. Expedita Ferreira, na ocasião da nossa imersão na cultura do cerrado, estava a passeio na cidade de Montes Claros–MG, visitando uma família conhecida de um dos integrantes do grupo Fitas, facilitando a nossa aproximação, gerando uma oportunidade ímpar de conhecê-la e de usufruir de seus conhecimentos sobre o casal Lampião & Maria Bonita e seus comparsas, bem como sobre a dança do xaxado. Esse encontro, devidamente registrado e exposto a seguir, na figura 09, muito motivou e encantou os participantes do Fitas.

Figura 09 – Sra. Expedita Ferreira e um casal de dançantes do grupo Fitas.



Fonte: Acervo do grupo Fitas.

---

<sup>17</sup> <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/princesa-do-cangaco-filha-abandonada-de-lampiao-e-maria-bonita.phtml>. Acessado em 28 set. 2022.





Capturada na estreia da dança, no Centro Cultural de Montes Claros–MG, a foto exposta na figura 09 mostra a sorridente Sra. Expedita Ferreira, única filha do lendário casal, figura de aparência simples e generosa, empenhada em preservar a memória de seus pais, a qual muito gentilmente assistiu à estreia da dança parafolcloreada pelo Fitas. Ao final do espetáculo, deu-nos seu parecer sobre o trabalho do grupo, afirmando que a performance foi bastante satisfatória.

Na ocasião, a filha do casal de cangaceiros trajava um vestido nos mesmos tons terrosos que a roupa do casal de dançantes, que representava seus pais, Lampião e Maria bonita. No traje do casal de dançarinos, é perceptível a riqueza de adereços típicos dos cangaceiros do bando de Lampião, com muito brilho e ornamentação, bornais, anéis, correntes, cintos, espingardas, perneiras com ilhoses, chapéus de couro em meia-lua com espelhos e brilhos, para representar esse fenômeno do cangaço, seus crimes e violência no sertão do Nordeste do Brasil, ligado ao litígio pela terra, ao coronelismo e à revolta associada ao cenário de miséria.

Ter a oportunidade de conhecer a única filha do casal Lampião e Maria Bonita foi de grande benefício para o grupo, tendo em vista que essa experiência aproximou e outorgou o respeito que deve ser conferido aos antepassados de nossa história, contribuindo com o registro dessa expressão popular, tratada muitas das vezes de maneira meio fantasiosa.

Dessa forma, papear com a Sra. Expedita desmistificou e humanizou a dança do xaxado para os integrantes do grupo Fitas, aproximando-os dessa herança cultural outorgada pelo Cangaço Nordestino, através da tradução dessa manifestação folclórica, concorrendo para a preservação da identidade brasileira. Além disso, esse contato validou estarmos em um trajeto lícito, visto que, mesmo com a adaptação de materiais e hibridizações, a coreografia acatava a cultura do xaxado e sua essência. Nossa meta ao descrever a participação de D. Expedita foi tão somente externar nossa preocupação com as pesquisas, trazendo mais veracidade para as nossas coreografias.

O xaxado, “a dança de cabra macho”, foi difundido pelos cangaceiros do bando de Lampião e Maria Bonita, que protestavam contra a instabilidade e injustiça social vivenciada pela população daquela região, entre os séculos XIX e XX. Além disso, eles pelejavam contra a precariedade das condições de





desigualdades, com o sonho de conquistar a isonomia de direitos à população nordestina. Como forma de entretenimento, a dança do xaxado chegou até a caatinga, conforme relatos da presidente da <sup>18</sup>Fundação de Cultura Cabras de Lampião, Sra. Cleonice Maria:

Antigamente, a dança era executada de forma individual e apenas por homens, já que não havia mulheres no Cangaceiro. O rifle era utilizado como "dama". Os bandos praticavam a dança como grito de guerra ou para celebrar vitórias. "Lampião levou a dança para entretenimento na caatinga. Quando as mulheres entraram no cangaço, por volta de 1930, passaram a dançar também. Disponível no site: (<https://interior.ne10.uol.com.br/entretenimento/2019/11/06/conheca-a-origem-do-xaxado-danca-tipica-do-sertao-pernambucano-179080/index.html>. Acessado em 27 dez. 2022.)

A princípio considerada provavelmente como uma referência aos “gritos de guerra dos cangaceiros”, que dessa maneira enalteciam as suas vitórias, a dança, aos poucos, conquistou espaço no entretenimento na caatinga, sendo inicialmente dançada somente pelos homens e, com o passar do tempo, houve a adesão das mulheres.

Refletir sobre a icônica personagem de Maria Bonita, mulher destemida, já estudada em teses e livros, que renunciou a um “[...] casamento falido para acompanhar o homem que desejava e a disposição para enfrentar fome, sede e perseguição policial em nome de um grande amor inspiraram gerações de mulheres por décadas”. Mesmo diante do fato de as cangaceiras serem “[...] submetidas a violências constantes na esfera doméstica e privada - embora vivessem ao ar livre do sertão”, esses devaneios não minimizam a índole transgressora da figura de Maria Bonita, visto que na década de 1930 uma mulher “decente” não desprezava o marido para fugir com cangaceiro (Negreiros, 2018, n.p.)

A versão romântica e justiceira de Maria Bonita, apreendida pela indústria da cultura visual, representa uma personagem inexistente, cujo nome

---

<sup>18</sup> A Fundação Cabras de Lampião surgiu em 1995, com a criação de um museu, um ponto de cultura da cidade, criado para mostrar a história de Lampião e de seus cangaceiros. Trabalham para preservar a memória de Lampião. No museu, o artesanato, a música, a poesia, o figurino são voltados para a história de Lampião. Criaram também o grupo de xaxado os Cabras de Lampião. Já viajaram para fora do país levando a história e a cultura nordestina. Disponível em: <https://redesculturais.org.br/serratalhada/fundacao-cabras-de-lampiao/>. Acessado em 26 dez. 2022.





tornou-se um produto de potente apelo comercial — para longe das divisas do sertão, e, em vista desta quimera, esse ícone acabou escondendo situações fortes e de intensa violência, e em momento algum teve seu caráter contraventor dissimulado o poder da rainha do sertão.

Por sua vez, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, segundo a história, nasceu em uma família de mediano status social, que perdeu suas terras em uma disputa. Mesmo sendo alfabetizado e havendo trabalhado com o pai no ofício de almocreve — pessoa que conduz bestas de carga —, e segundo Daniel Neves Silva, “lampião” em que teve oportunidade de conhecer o sertão, acabou ingressando no cangaço<sup>19</sup>, do qual se tornou líder. Em suas andanças, encontrou Maria da Déa (Maria Bonita), uma mulher casada e com forte senso de aventura.

Para o autor Wagner Gutierrez Barreira (2018),

A história de Lampião é uma ficção coletiva, contada há quase um século por narradores e protagonistas dos eventos que, por vezes, moldam a História às suas necessidades, convicções e ambições, por autores que tomam partido ou simplesmente escancaram a ficção. Há de tudo nas narrativas, um arco que vai do herói sertanejo que combateu desigualdades, passa pelo homem de negócios que transformou o cangaço em meio de vida e chega ao assassino sanguinário, ao bandido sem escrúpulos. São formas justas e possíveis de tratar de um sujeito complexo feito Lampião, que foi tudo isso – e muito mais (Barreira, 2018, p. 15).

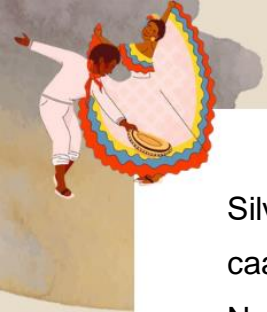
Nesse caminho, os narradores vêm construindo a história de Lampião, que paulatinamente se tornou uma ficção, criando uma narrativa que tramita entre o papel de um ídolo justiceiro e de um assassino sem escrúpulos. Desse modo, essa história se tornou uma metaficção, na qual Lampião se transfigurou em bandido importante, o que para Hutcheon (1984) é uma narrativa que concebe uma crítica sobre si, que, em muitas das vezes, evidencia e discursa, desconstruindo seus artifícios composicionais e sua condição ficcional.

O cangaço foi um movimento de muita violência, que ocorreu no Brasil, especificamente na região Nordeste. Liderado pelo Sr. Virgulino Ferreira da

---

<sup>19</sup> “O cangaço é entendido pelos historiadores como um fenômeno de banditismo que se espalhou pelo nordeste brasileiro a partir do século XIX, sendo muito atuante por boa parte da primeira metade do século XX. O surgimento do cangaço é explicado pelo contexto social, político e econômico dessa região.” SILVA, Daniel Neves. “Lampião”; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/lampiao.htm>. Acesso em 05 de junho de 2024.





Silva, conhecido como “Lampião”, que sob seu comando, embrenha-se na caatinga atacando cidades, cometendo assassinatos, estupros e latrocínios”. Nas acepções de Isabel Lustosa (2011, p. 19),

Era o ano de 1940. Lá fora Hitler mostrava suas garras para o mundo. A Segunda Grande Guerra, com as famigeradas câmaras de gás, começava a ceifar milhares de vidas inocentes. No cinema, a grande sensação era E o vento levou, rodado um ano atrás em Hollywood. No Brasil, ...algumas figuras importantes da nossa política trabalhavam, às escondidas, em prol das ideias nazistas lideradas por Hitler. Embora Lampião tivesse pouca cultura e usasse um linguajar rude, falava bem, sem se perturbar, ouvia atentamente e era cortês. (Lustosa, 2011, p. 19)

Nesse ambiente de animosidade, destaca-se a figura de Lampião e seu bando, que, nas acepções da autora, eram “inteligentes, articulados, organizados, astutos, hábeis nos trabalhos manuais, tendendo para a discrição e os hábitos elegantes”. Em outras circunstâncias e em outro cenário, talvez essas qualidades pudessem ser úteis à sociedade. Esse icônico personagem despertava fascínio no povo e tinha ciência da sua importância (Lustosa, 2011, p.19).

Consagrado “rei do cangaço”, foi um perverso assaltante e maléfico fora da lei, transfigurado em ídolo popular, inspirando danças, filmes, novelas, poemas, músicas e livros. Porém, sob a égide da vingança, cometeu atrocidades como sangrar pessoas, enfiando-lhes longos punhais corpo adentro entre a clavícula e o pescoço, marcar rostos de mulheres com ferro quente, cortar orelhas e línguas, arrancar olhos, chegando a castrar um homem, dizendo que ele precisava engordar.

O historiador inglês Hobsbawm (2001) classificou Lampião como um “bandido social”, sendo o autor criticado pela afirmação, que alegou ter se baseado mais nas lendas do que na realidade. De fato, Lampião não era uma espécie de “Robin Hood, mas um tipo vingador. A justiça social consiste na partilha”, e para este “bandolero el ser aterrador y falto de piedad es un atributo más importante que el ser amigo de los pobres”. (Hobsbawm, 2001, p. 79). Assim, para esse salteador impiedoso, ser um malfeitor era uma qualidade mais importante do que ser amigo dos pobres. Dessa maneira, um sádico fora-da-lei se transformou em ídolo popular.





Retomando a metaficção historiográfica, Jacomel (2008) discute o conceito, conforme discorre Linda Hutcheon (1991), caracterizado pela apropriação de “personagens e/ou acontecimentos históricos sob a perspectiva da problematização dos fatos concebidos como ‘verdadeiros’”. Isto é, o questionamento é ponderado e provocado pelas “verdades” de cunho histórico, que não deveriam ser interpeladas. Nas metaficções pós-modernas, “o tratamento da história recorre a falsificações ou pelo menos ao tratamento crítico da tópica histórica tradicional, a ostentações do processo de fabricação discursiva da história como representação coletiva” (Maioara, 2018, n.p.).

Durante muito tempo, o romance realista partia da hipótese de que o sujeito concorda com a realidade como “algo natural e invariável”, e não do pressuposto de que a “realidade social vivida fosse ambígua ou múltipla”, partindo da ponderação habitual onde o foco era a sensibilidade humana. Assim, é possível afirmar que “o romance realista se fundamenta na narração dos costumes urbanos contemporâneos, como a vida íntima e a pública, através de perspectivas naturais ou culturais”. Entretanto, na literatura hodierna, o “desenvolvimento mais organizado das ideias progressistas”, como a representação da arte partindo das diferenças, surge a necessidade de se estipular “a prática da desconstrução dos padrões instituídos na teia social”. Destarte, o final do século XX foi frisado “por uma atomização das camadas eruditas da arte”, sustentando a convicção de que a história vinha sendo contada ‘de cima’, perante o amálgama de pretensões e “ideologia dos historiadores” (Jacomel, 2008, p. 422).

A exemplo do grupo Fitas, as danças, as histórias e a sociedade onde se insere são forjadas a partir da manifestação da cultura visual, traduzindo e produzindo uma nova realidade de acervos visuais, por meio da desconstrução da história e da metaficção historiográfica.

Em seu conceito, Linda Hutcheon (1991) aborda que a metaficção historiográfica insinua que a verdade e a inverdade não devem ser tomadas como pontos preliminares para dialogar sobre uma ficção, existindo “verdades” que não podem ser de forma alguma consideradas como uma verdade definida. Uma narrativa ficcional, nas acepções de Hutcheon, é diferenciada da histórica em vista de suas estruturas, que são contestadas pela metaficção. Para a autora, a metaficção historiográfica aborda





questões como as da forma narrativa, da intertextualidade, das estratégias de representação, da função da linguagem, da relação entre o fato histórico e o acontecimento empírico, e, em geral, das consequências epistemológicas e ontológicas do ato de tornar problemático aquilo que antes era aceito pela historiografia - e pela literatura – como uma certeza (Hutcheon, 1991, p. 14).

Assim, a metaficção historiográfica tramita entre o fato histórico e a ficção, de forma a criar uma desestabilização entre o romance e a história, guiando o leitor a embaralhar a verdade consagrada com uma visão fantasiosa e inventiva de pessoas humanizadas.

Essa metodologia e pensamento sobre novas definições nos levam a conceber um novo conceito, a metaficção coreográfica, diante do ato de criação de novas coreografias, inspirado em Linda Hutcheon com a ideia de metaficção. A possibilidade da criação de coreografias autorais, que possibilita vislumbrar essa metaficção do Cangaço e do Xaxado, faz-nos pensar que o grupo Fitas está diante da construção de uma metaficção coreográfica, visto que a produção dessa realidade elabora a tradição do cangaço por meio da dança do xaxado e dado que os dançarinos, ao encenarem esta representação, estão em uma nova conjuntura, para além do texto ficcional.

A utilidade da concepção de novos conceitos segundo Deleuze & Guattari (2010) se deve à simples necessidade de que estes servem para resolver problemas, e da mesma maneira são inventadas ferramentas para solucionar problemas. Portanto, ferramentas existenciais são criadas para superar e resolver desafios que o ato de viver enfrenta em sua trajetória. Deleuze (2010) delibera ainda que,

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Os conceitos, neste sentido, pertencem de pleno direito à filosofia, porque é ela que os cria, e não cessa de criá-los. O conceito é evidentemente conhecimento, mas conhecimento de si, e o que ele conhece é o puro acontecimento, que não se confunde com o estado de coisas no qual ele se encarna (Deleuze, 2010, p.45)

O conceito é, sem dúvida, o conhecimento de si mesmo. O que ele conhece é o simples evento, que não se confunde com o estado de coisas em que se manifesta. Todo conceito surge para solucionar uma questão. Conceitos não são moldes e não se trata de uma criação singular, cada conceito nos remete a outros conceitos, não somente em seus relatos, mas em seu devir ou nas suas relações atuais, é uma criação em campo/plano, “que não se





confunde com eles [...] toda criação seja uma construção sobre um plano que lhe dá uma existência autônoma” (Deleuze, 2010, p.14). Não existem conceitos simples. “Todo conceito tem componentes, e se define por eles. Tem, portanto, uma cifra. É uma multiplicidade” (Deleuze , 2010, p. 23).

Para os autores, o conceito é definido pela “inseparabilidade de um número finito de componentes heterogêneos percorridos por um ponto em sobrevoo absoluto, à velocidade infinita” (Deleuze, 2010, p. 29). Neste liame, todo conceito para Deleuze possui uma história e elementos que também podem ser considerados conceitos. Os conceitos se estendem infinitamente e, ao serem formados, nunca são originados do nada, existindo frequentemente componentes provenientes de outros conceitos, pressupondo planos diferentes. É responsabilidade do filósofo assegurar que o conceito mantenha sua característica de movimento contínuo imerso em realidade.

O termo “coreografia”, na contemporaneidade, segundo Paulo Paixão (2003), e qualquer esforço de “conceituação do termo, deve ser relativizado e particularizado”, em vista das mudanças de conceitos sofridas, desde os anos de 1700, quando surge para “[...] nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época”. Atualmente, pode ser entendida como um arranjo “de conexões entre diferentes estados corporais, que figuram em uma dança e dela faz emergir seus nexos de sentidos.” Ainda na acepção do autor, a coreografia coordena as “relações entre os elementos de uma dança, portanto regula a média de informação veiculada, atuando como uma gramática” (Paixão, 2013, s/p). A coreografia pode ser também entendida como “a escrita da dança”, ao permitir que a dança seja apresentada através da combinação dos signos entre si e suas possibilidades expressivas.

Ao elaborar a coreografia da dança do xaxado, o grupo Fitas partiu de uma metaficção historiográfica, com o intuito de criar um caminho através da dança, para representar, por meio de um repertório fora de seu lugar e época reais, a história do cangaço com personagens reais, porém mistificados. Os dançantes exprimem movimentos concebidos coreograficamente, inspirados na literatura e nos grupos pesquisados, como o caso de “Cabras de Lampião”, fundação cultural referência dessa cultura, da cidade de Serra Talhada, Sertão





do Pajeú, encarregada de manter e difundir o Xaxado — Patrimônio Cultural Imaterial de Pernambuco — dentro e fora do país.

Portanto, a metaficção coreográfica pode ser entendida como a representação da ficção histórica, em que os significados são explicitados mediante a atuação do artista-dançarino, situando no discurso, na música e no desenho da dança a expressão corporal da ficção textual, em que a simulação dialoga com seu próprio estatuto. A metaficção coreográfica deve levar o espectador à consciência da montagem, à recepção da história como um artigo cultural e à produção de sentidos. Desse modo, reputamos que esta é uma proposta inovadora do nosso estudo diante deste novo conceito.

A invenção de uma nova realidade se contrapõe à busca das causalidades. Para Hobsbawm (1997), a tradição é algo concebido pela evolução da ritualização e formação. A invenção se contrapõe à busca das casualidades. A realidade, portanto, não está dada anteriormente.

Cada tradução e recriação de uma manifestação cultural oportuniza o desvelamento da cultura em evidência. À medida que existe a imersão no tema e o conhecimento dele, o nosso universo criativo é despertado, a princípio, através de um planejamento mental para a criação de vestes e coreografia. São gestações preliminarmente cognitivas, para posteriormente buscarmos material adequado e iniciar a execução, que, na maioria das vezes, sofre alterações durante o percurso, de maneira espontânea, à medida que se faz necessário acrescentar ou retirar algo.

Diante da percepção de que o processo de feitura é algo imensamente promissor, mergulhar neste espaço de concepção traz imenso contentamento. Criar e produzir para o grupo Fitas ou de maneira geral é uma realização ímpar, sem a preocupação com retorno financeiro, mas sim com a devoção à arte e às manifestações populares da música e da dança. Trata-se de uma prática que tem poder de transformação e promove o aguçamento de um olhar perscrutador, que permite a reapropriação e o reconhecimento das singularidades e dos atributos simbólicos da extraordinária força mestiça brasileira.

Compreender esse multiculturalismo nos alerta para a importância da variedade das manifestações da cultura brasileira e, simultaneamente, que somos aquilo que percebemos: cultura, corpo, indumentária, interações





estéticas. Produzir e hibridizar artesanalmente essas indumentárias acessa e resgata outros imaginários e ancestralidades, contribuindo para salvaguardar e fomentar a cultura tradicional, além de promover a tolerância e o apreço às manifestações culturais de diversos povos e à partilha de saberes e competências. É um desafio que estabelece uma reflexão e que desorganiza noções consolidadas pelas próprias manifestações culturais, gerando uma desafiadora busca por algo em permanente mutação. Segundo Canclini (1997), o hibridismo cultural é um movimento no qual duas culturas distintas se aglutinam diante de panoramas culturais, econômicos e políticos. Desse modo, convenções, atitudes e comportamentos são transmutados, dando origem a novos limites e inúmeros processos culturais e artísticos, que dispõem de abundância de técnicas e de elementos, em que a capacidade de hibridização e simulação do real é reinventada a todo momento. No caso das vestimentas e adereços do grupo Fitas, a hibridização nos permite fazer uma releitura da tradição perante a mistura e adaptação de matérias mais contemporâneas, possibilitando novas perspectivas que favorecem a caracterização em face de pilares essenciais.

Conforme o pensamento da autora Solange Pimentel Caldeira (2008), quando se trata da hibridização no campo artístico, na atualidade, “o corpo é um dos pilares do paradigma da hibridização nas artes” (Caldeira, 2008, p. 01). A dança foi a primeira a “utilizar o corpo humano como instrumento específico de expressão estética”, visto que o “corpo é há muito tempo objeto de manipulação, transformação e produção, inclusive artística” (Caldeira, 2008, p. 01), sendo utilizado como instrumento específico da harmonia.

Perceber amiúde os grupos culturais e suas metamorfoses gera conhecimento sobre os costumes de nossas ancestralidades e a consciência de que o poder do povo está nos seus costumes e alteridades. Rememorar a cultura popular é um meio de transformação, pois nada é estático e cristalizado, as tradições também se inovam e hibridizam, e lidar com o coletivo traz a percepção daquilo que nos rodeia.

A concepção e feitura dos adereços podem ser igualadas aos tecidos da vida, em que as agulhas e linhas de várias cores constroem algo valioso, às vezes, sem a clareza do que modelar, mas é muito satisfatório vivenciar, conceber o ponto da linha sem a convicção do resultado, isto é, costura de fio





em fio. Compreender essas costuras acessa e resgata outros imaginários e ancestralidades, contribuindo para salvaguardar e fomentar a cultura tradicional, além de promover a tolerância e apreço às manifestações culturais de diversificados povos e à partilha de saberes e competências.

Assim, neste processo de pesquisar e traduzir essas tradições, reinventando suas fantasias e modos de vestir, acontece a nossa participação no grupo, reforçando o elo com o Fitas, concorrendo para a construção do modelo cultural representado em cada dança e em nosso sentimento de pertencimento. É um aprendizado contínuo, cada criação e percepção das particularidades de cada manifestação materializada é um aprendizado constante, um passo a mais no sentido de discernir e se apropriar por meio da metaficção coreográfica das manifestações culturais e sociais de nossa ancestralidade.

Estar inserida no grupo Fitas e contribuir com a sua constituição é colecionar momentos de música, de cores, de vibrações infinitas, da celebração da vida através da diversidade. Oportuniza crescimento, acesso e valorização das manifestações, não só da dança, mas também dos rituais religiosos, cívicos, sociais e de histórias que perpassam gerações, conectando costumes e culturas de variadas singularidades, estados brasileiros e países.

Fazer parte desta família “fiteira”, como nos referimos aos seus componentes, atentos em interpretar o passado para construir um futuro pautado na cultura e na tradição, é muito compensador e inusitado, motivo de orgulho poder contribuir para a preservação de nossas raízes, visto que “unir culturas traz riqueza e crescimento, e uma verdade que não se apaga jamais. No colorido de tanta diversidade, as diferenças é o que nos torna iguais” (Canção da diversidade/Fitas).

O termo família fiteira é comumente utilizado pelos integrantes ao se referir ao grupo, no sentido de demonstrar o apreço comum pela cultura popular e pela dança, diante da vivência e propagação de nossas ancestralidades. Ressaltamos ser necessário considerar a importância das relações sociais no contexto do processo de ensino e aprendizagem das danças no grupo Fitas, destacando que a percepção e aceitação pelo grupo interferem no aproveitamento e sentimento de pertencimento à equipe e de seus pares, gerando sentimento de colaboração, apoio e cooperação.



O grupo permite a criação de laços afetivos no convívio nos ensaios, apresentações e mesmo fora dele, permitindo que seus integrantes desenvolvam de forma irrestrita seu potencial, para que dessa maneira, cada um com a sua singularidade, construa fortes laços de amizade e realização.

#### **2.4. A dança na formação da cidadania**

*“Dançar é a capacidade de transformar qualquer movimento do corpo em arte.” (EARP, 2000)*

Refletiremos a respeito da construção do conhecimento de forma compartilhada e colaborativa, buscando desvendar temas, como a formação da cidadania por meio da dança. Reiteramos que almejamos, por meio deste estudo, fazer uma reflexão acerca da apreensão dos saberes através do grupo Fitas, refletindo sobre sua atuação na tradução de manifestações tradicionais e sobre sua contribuição à preservação dos bens culturais imateriais na área da dança.

Sobre o conceito de cidadania, as autoras Maria Izabel Sanches Costa e Aurea Maria Zöllner Ianni (2018) abordam a definição do dicionário de Políticas Públicas (Ferreira; Fernandes, 2013, p. 145), no qual consta que “[...] os termos ‘cidadão’ e ‘cidadania’ geralmente remetem ao indivíduo pertencente a uma comunidade e portador de um conjunto de direitos e deveres”. Em um sentido mais genérico, os referidos autores ponderam que os direitos podem sofrer prováveis mudanças, de acordo com a história ou com o âmbito em que são exercidos, ou seja, da comunidade a que pertencem. Nesses termos, existem amplas adversidades a respeito da definição do conceito de cidadania, diversas variáveis e possíveis entendimentos, consoante aos contextos sociais e políticos.

Por sua vez, Hannah Arendt (1989) discute a cidadania a partir do direito a ter direitos, e este passa pelo pertencimento a uma coletividade política, perante a noção das ações dos sujeitos segundo as regras. Pertencer a uma comunidade, para Arendt (1989), significa a participação eficaz nos espaços populares, entendimento que está literalmente vinculado à ideia de pertencimento a um local de nascimento. A pluralidade humana se refere à humanidade, assim, podemos considerá-la na perspectiva de uma comunidade



global, auxiliando os indivíduos a resguardarem seus direitos e deveres, permitindo compartilhar o mundo com harmonia.

Cuche (1999) aponta que, através da cultura, é possível a modificação e transformação da natureza, uma vez que permite ao “homem não somente adaptar-se a seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem, a suas necessidades e seus projetos” (Cuche, 1999, p. 10). Portanto, a ideia de cultura é sinalizada como uma ferramenta adequada para encerrar “com as explicações neutralizantes dos comportamentos humanos”.

O autor discorre ainda sobre a compreensão da cultura em um sentido vasto e bastante aceito na atualidade, remetendo aos “modos de vida e de pensamento” (Cuche, 1999, p. 9), mesmo diante de certas imprecisões, sendo que a utilização do termo está relacionada à ordem simbólica. Por sua vez, a salvaguarda da autonomia cultural está vinculada “à preservação da identidade coletiva” (Cuche, 1999, p. 8), visto que a identidade cultural de determinado grupo somente será capaz de ser julgada se estiverem nítidas as suas conexões com grupos vizinhos.

Nesta direção, segundo os autores estudados, diante de diversas variáveis e possibilidades de entendimento, a cidadania é uma ação ligada ao indivíduo e a seu direito de possuir direitos, o que requer significativa participação em acontecimentos populares, garantindo seu pertencimento ao local de sua procedência, preservando a identidade coletiva de um grupo.

Assim, o produto oferecido pelo grupo Fitas, por intermédio das suas apresentações de danças e de músicas populares, parte do imenso acervo de manifestações culturais de nosso país, no desígnio de criar um movimento permanente e eficaz, no sentido de transformar e modificar efetivamente, tanto o espectador como os seus parceiros. Portanto, o grupo intenciona a preservação da identidade e do sentimento de pertencimento em seus partícipes, na medida em que se apropria de culturas ancestrais capturadas.

A dança, considerada a forma artística mais remota já experienciada pelo homem, utilizada em rituais, homenagens e celebrações, participa do desenvolvimento humano. Com o progresso da humanidade e das relações sociais, a dança sofre metamorfoses e adquire novas competências e estilizações. Muito utilizada em projetos sociais, é evidente sua relevância em



uma formação que abarque múltiplos saberes, contribuindo para uma formação interativa e expressiva.

A dança é uma atividade que pode ser pensada como “[...] uma manifestação humana no mundo”, capaz de proporcionar no corpo dançante, por meio da corporeidade, a integração do “[...] sensível e o racional, pensamento e a ação” (Barreto, 2005, p. 102). Assim, para a autora, a dança é capaz de instigar o conhecimento do corpo e sua expressividade, melhorando o convívio com a humanidade através da sensibilização dos indivíduos, promovendo “relações mais equilibradas e harmoniosas ante o mundo”. Nesta direção, afirma que:

A dança é um fenômeno que sempre se mostrou como expressão humana, seja em rituais, como forma de lazer ou como linguagem artística. Neste sentido, ela é uma possibilidade de expressão e também de comunicação humana que, através de diálogos corporais e verbais, viabiliza o autoconhecimento, conhecimentos sobre os outros, expressão individual e coletiva e a comunicação entre pessoas (Barreto, 2005, p. 101).

Com base nessa concepção, dançar pode ser a mola propulsora da expressão e cultura em que se insere o indivíduo, suscitando a geração de pessoas capazes de exercer sua condição de cidadão no mundo em que vive.

Trata-se de uma categoria de linguagem artística específica dos homens, que ultrapassa os códigos mundanos. Segundo Adriana dos Santos Teixeira Barcellos (2013, p. 22), essa “[...] linguagem tem a capacidade de somar aos sinais e signos instituídos por nossa escrita ortográfica, a possibilidade de abstração e de imaginação; a possibilidade de criação de novas formas e realidades.” Nesse sentido, Barcellos (2013) aponta que a dança transcende a “elaboração racional do mundo” e consegue arrebatá-lo e criar mundos factíveis, dignificando o ser humano com ápices de entrega e com sensações indecifráveis, extrapolando os limites do corpo através da habilidade individual, possibilitando vislumbrar “o ser humano com toda a sua potência de existência e significação” (Barcelos, 2013, p. 22).

Para Inacyra Falcão dos Santos (2017), “arte da dança, enquanto linguagem do sensível, tem nos possibilitado uma vivência rica em conteúdos que norteiam o processo criativo”, onde se pode pensar a propagação expressiva dos conhecimentos empíricos da arte e da cultura diante do



propósito de “entrelaçar corpo e ancestralidade, partindo de genealogias que conectam arte, educação e processos criativos”. Para a autora, “o movimento corporal é entendido como universal”, inserido na vivência de todos os povos, “reinscrevendo tradições e constituindo um procedimento de formação”. Nesse sentido, reputamos os movimentos coreográficos como possibilidade de urdir um espaço viável de permuta de capacidades, “de uma possível linguagem própria”, possibilitando reconsiderar uma poética que permita o enaltecimento do “processo de criação”, pensando na perspectiva de a dança reconfigurar o espaço expressivo das conexões sociais (SANTOS, 2017, p. 106-107), expandindo a criatividade e sensibilidade do corpo dançante articulado às diversidades culturais.

A respeito das danças populares, existe uma grande e magnífica diversidade por todo o globo, com ritmos e formas diversas, mas tendo o corpo como instrumento que articula a expressão dessas pluralidades e diferenças de cada povo. Sobre isso, a autora Heloiza Castro (2020) reitera que:

A dança é a expressão de sentimentos, histórias e ideais através do corpo. Em todo o mundo danças foram desenvolvidas em vilas, tribos e templos desde os primórdios dos tempos para celebrar, cultuar ou comunicar. Uma dança pode dizer muito a respeito de um povo e de sua história, os movimentos contam sobre o cotidiano, sobre as crenças e sobre os desejos de um povo (Castro, 2020, n.p.).

Portanto, a autora ratifica a ideia de que a dança representa, por meio da expressão do corpo, a história, as crenças e a ancestralidade de uma sociedade, podendo espelhar a memória de um povo, suas crenças e suas aspirações.

A dança, em toda a sua trajetória e modalidades, tem um papel crucial na manutenção de culturas e tradições e é uma das expressões culturais de um povo. O desenvolvimento e preservação das danças tradicionais possibilitam que os mais novos tenham a oportunidade de aprender sobre seus ancestrais, preservando assim a cultura de sua comunidade, visto que o passado não pode ser completamente esquecido e as interpretações ocorrem agora.

Para Côrtes (2013, p. 136), através da montagem de espetáculos, os integrantes representam “[...] não apenas uma cultura, mas também a sua própria cultura, que reverbera no palco as emoções e as percepções sobre a



pesquisa”. Nesse rastro, a pesquisa e a tradução para a montagem de uma dança “[...] são geradoras de potências para a instauração de um corpo cênico, que pode vir carregado de um sentimento de pertencimento ou não” (Côrtes, 2013, p. 135). Portanto, a dança é um elemento cultural relevante, vivamente arraigado no imaginário de um povo.

Ponderar sobre o imaginário na atualidade nos coloca diante de uma política social permeada de perspectivas para efetivação dos princípios e expectativas dos valores do direito nacional, com muitas possibilidades de concretização. Nas acepções dos autores Francisco J. M. Bedê e Gabriel S. Cerqueira (2020), em artigo sobre o tema, afirma que uma dessas viabilidades é “[...] uma vida social assentada na ampla liberdade individual, na qual o funcionamento efetivo do Estado opera tendo como régua a garantia dos direitos fundamentais dos cidadãos”, tais como “segurança, saúde, educação, livre circulação, livre expressão, livre associação, etc.”.

Nessa esteira, o imaginário nada mais é que a visão expandida do mundo, com a intenção de atentar “[...] para o fato de que toda visão de mundo está sempre profundamente vinculada a aspectos do sentido que não são de natureza imediatamente lógica, ou seja, não podendo ser reduzida às concepções meramente racionais, mas sim “[...] vinculadas a sentimentos e sentidos metafóricos”, de caráter inconsciente” (Bedê; Cerqueira, 2020, p. 302).

O imaginário social, para Baczko (1955), vem sendo a cada dia menos reputado como uma categoria de ornamento, considerando a vida material como única possibilidade de realidade. Magalhães (2016), citando o historiador polonês Bronislaw Baczko, aborda que “[...] o imaginário social pode ser compreendido como um conjunto de representações coletivas associadas ao poder.” Destaca-se, neste sentido, a “[...] natureza política do imaginário social, marcado por um conflito que busca a apropriação e utilização das representações coletivas” (Magalhães, 2016, p. 94).

Nessa senda, a subjetividade das representações, desconectada da objetividade das estruturas, é valiosa para a assimilação do mundo social e para a percepção das expectativas e aspirações de um povo. Logo, este universo é o local onde as sociedades delineiam suas identidades e metas. Como sinaliza Baczko, a imaginação social permite que outros modelos e



manifestações sejam estabilizados, além da garantia de não serem julgados como os únicos possíveis e determinantes modos de sociabilidade.

A dança, atualmente, se pensarmos de maneira crítica e consciente, é uma dimensão da cultura corporal, peculiar em diversos aspectos da vida, sendo uma atividade que deve ser tratada como um conteúdo a ser desenvolvido dentro e fora da escola, mesmo que exista uma distância entre a perspectiva educativa e das comemorações e espetáculos, sendo uma grande parceira na promoção e aprimoramento tanto o biológico como o psicológico das pessoas, contribuindo para a longevidade e melhoria na qualidade de vida.

Shusterman (1998, p. 13) aborda que a “consciência corporal é sempre mais do que a simples consciência do próprio corpo”, podendo salvaguardar a pertinência da estética das manifestações populares, acenando à proteção da arte como “parte de uma reforma social”. Nesse sentido, Shusterman (1998) acredita que uma consciência corporal mais requintada pode beneficiar a solução das adversidades, contribuindo ainda na apreensão do conhecimento. Dessa maneira, para o autor, a habilidade artística, como arte de viver, coloca a dança como reposicionadora do corpo. Dançar é fazer despertar outras essências, olhares e expressividade.

Assim, buscamos respostas quanto à atuação do Fitas, interrogando se, por meio de sua laboração, o grupo tem contribuído à construção do conhecimento, tanto na dança como em outras áreas do conhecimento, favorecendo a preservação das manifestações imateriais, da socialização e troca de experiências, despertando pensamentos críticos e conscientes em seus componentes e no público que prestigia as apresentações.



## CAPITULO III

### O Grupo Fitas: traduzindo e inventando as tradições culturais

*Imaginar é aumentar o real em um tom. (Gaston Bachelard)*

Na busca por elucidar questões, como a tradução e invenção de tradições culturais, modelo híbrido seguido pelo grupo Fitas, pensamos ser necessária uma abordagem a respeito do tema, que acreditamos ser relevante para os resultados de nossa investigação, no intuito de averiguarmos a laboração do grupo.

Abordar a tradução cultural e a invenção das tradições relacionadas às danças e tradições imateriais nos coloca diante do pressuposto de que nenhuma sociedade é estática, ou seja, existe uma constante transformação cultural pela incorporação ou invenção de novos elementos. Em um país miscigenado como o Brasil, a vasta diversidade cultural acontece principalmente devido à grande mistura de etnias.

Nesse viés, Gustavo Côrtes (2000, p. 14) aponta a “herança do modelo europeu na concepção do calendário das festas tradicionais que se entrelaçaram com as influências dos negros africanos e indígenas nativos, proporcionando um país de muitas festividades singulares.”

De acordo com Côrtes (2013), diante deste vasto universo de manifestações culturais, a dança se destaca, em função de sua relevância e essência nas tradições populares, visto que cada uma tem sua função específica, sendo de caráter dramático, de guerra, profano, sagrado ou teatral, “expressando a verdadeira alma do povo brasileiro e confirmando a nossa imensa riqueza cultural” (Côrtes, 2013, p. 15).

A heterogeneidade da cultura popular de nosso país revela de maneira construtiva a riqueza de suas manifestações populares, possibilitando oportunidades de traduções e aprendizados. Nesse sentido, Canclini (2020, p. 94) pondera que, para aprofundar neste tema e pensar as possibilidades de as culturas populares saírem do “abandono local e, com suas criações e saberes,



participarem competitivamente do comércio local”, é essencial atentar às “possibilidades de incorporação das culturas populares em circuitos de maior reconhecimento e valor são limitadas”, considerando que é impraticável o isolamento de “comunidades e grupos étnicos, selecionar seus traços ‘autênticos’ e reduzir as explicações de seu desenvolvimento”, em uma logicidade intrínseca da coletividade. Para o autor, o cenário atual da cultura e do folclore se mostra cada vez mais inquietante, pois muito se perdeu nesses quesitos, não estando definida a nossa representatividade cultural.

### 3.1 A tradução cultural e hibridismo.

O que percebemos, até então, é que o grupo em estudo recorre ao método da tradução das tradições culturais e ao hibridismo para parafolclorear suas danças e manifestações culturais. Dessa forma, é necessário um maior aprofundamento sobre esse tema, a fim de constatarmos se, por meio de seu laborar, existe de fato a utilização do recurso de tradução pelo grupo Fitas, considerando seu objetivo: preservar e divulgar as danças populares.

A tradução cultural, nas acepções do teórico indo-britânico Homi K. Bhabha (1998) é ponderada como um trabalho limítrofe da cultura, que estabelece um confronto com o novo, no sentido de resgatar o passado, não como “[...] causa social ou precedente estético, mas cambiando esse passado, dando um novo formato” como um “entre lugar contingente” que restaura a atividade presente. Para o autor, “passado-presente” torna-se indispensável, e não apenas uma lembrança, uma vez que desloca a diferença cultural ao lugar de uma “[...] terrível batalha disciplinar, na qual ela própria não terá mais espaço e poder” (Bhabha, 1998, p. 59).

A tradição é comumente vinculada à memória e à ancestralidade, necessitando ser retroalimentada para não ser espontaneamente esquecida na contemporaneidade. De acordo com Caroline Kraus Luvizotto (2010), podemos perceber que:

... a tradição como um conjunto de sistemas simbólicos que são passados de geração a geração e que tem um caráter repetitivo. A tradição deve ser considerada dinâmica e não estática, uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro. A tradição coordena a ação que organiza temporal e espacialmente as relações



dentro da comunidade e é um elemento intrínseco e inseparável da mesma (Luvizotto, 2010, p. 66).

A tradição é pensada como um agrupamento de símbolos transmitidos de geração em geração, de caráter variável e recorrente que “denota atualização dos esquemas de vida” (Luvizotto, 2010, p. 66). Para a autora, a tradição tem uma predisposição para o futuro, uma vez que a potência do passado é valorosa para os acontecimentos do presente.

Por tradição, nas acepções dos autores Kalina Vanderlei Silva e Henrique Maciel Silva (2009), referimo-nos a um conjunto de costumes e valores enraizados em um grupo social. Nessa perspectiva, a palavra tradição teve originalmente um significado religioso: doutrina ou prática transmitida de século para século, pelo exemplo ou pela palavra. Entretanto, o sentido se expandiu, significando elementos culturais presentes nos costumes, nas Artes, nos fazeres que são heranças do passado. Em sua definição mais simples, tradição é um produto do passado que continua a ser aceito e atuante no presente (Silva e Silva, 2009, p. 405).

Os autores citados são unânimes em ponderar que a tradição está conectada com a união dos costumes e tem laços profundos com a “cultura e folclore”, ligada aos estudos sociais. A tradição, nessa perspectiva da sociologia, tem como princípio “preservar para a sociedade costumes e práticas que já demonstraram ser eficazes no passado” (Silva e Silva, 2009, p. 405). A transformação dessas tradições acontece em vista das novas demandas de cada sociedade, o que faz com que elas não se dispersem, não sendo mais entendidas como arcaicas, mas sim como “aprendizagem e reapropriação”. Dessa maneira, à medida que a sociedade se inova, a tradição surge para sustentar a mudança social, visto que jamais acontece uma mudança drástica, e cada estágio de mudança possui também um equilíbrio.

Reinventada a cada geração, a tradição indica como remodelar o presente, “organizar o mundo para o tempo futuro, que não é visto como algo distante e separado” (Silva e Silva, 2009, p. 405), relacionando o presente e o passado, não existindo uma ruptura significativa ou cortes entre o passado, o presente e o futuro, organizando a compreensão do mundo. As ações sociais são permanentemente renovadas e reavaliadas mediante a apropriação dos conhecimentos que vão sendo produzidos sobre as próprias ações e os



•••••

sistemas sociais nos quais elas ocorrem. Sucintamente, a tradição desloca as regras e protocolos sociais, conectando os processos interpretativos e, em razão disso, o passado e o presente são interligados para adaptarem-se ao futuro.

Luvizotto (2010, p. 100) aponta que “as ações sociais são permanentemente renovadas e reavaliadas mediante a apropriação dos conhecimentos que vão sendo produzidos sobre as próprias ações e os sistemas sociais nos quais elas ocorrem”. A tradição pode ser entendida como “dinâmica e não estática”, articulando, através dos atores sociais, o artifício de evitar antagonismos entre os valores e condutas de vida, nas diversas instâncias da sociedade.

Retomando a discussão acerca da tradução cultural, Bhabha (1998) reitera não se tratar de um novo cenário nem de um afastamento do passado, visto que os sujeitos são construídos “[...] nos ‘entrelugares’, nos excedentes da soma das ‘partes da diferença”, de forma que, ao ultrapassar a noção de diferença como “reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição” (Bhabha, 1998, p. 20), somos convocados a refletir sobre as desigualdades e assimetrias, reinscrevendo nosso imaginário social.

A tradução da cultura tem relação com o deslocamento e com a hibridização de pessoas em contato com distintos saberes, designados a permutar suas desigualdades. Para Bhabha (1998), isso acontece mediante um movimento de entendimento profícuo, acessível e permanente, produzindo culturas híbridas que perduram através da tradução das vivências e dos valores hegemônicos. Assim, culturas diversas em contextos diferentes podem ser mutuamente perceptíveis sem a necessidade de rejeição das diferenças em prol do princípio da assimilação, tornando-se, assim, mais presentes atualmente. Nesse contexto:

A tarefa da tradução, no mundo atual, passa a ser responsabilidade de todos os sujeitos, em todas as partes do globo. Ela suscita novas práticas de criação de sentidos que representem as perspectivas culturais. Assim concebida, a metáfora tradutória gestada no contexto da visibilidade das diferenças acrescenta camadas de significados à metáfora da tradução intralingual e entre línguas, mídias e artes (Darin, 2020, p. 64).



•••••

A tradução cultural desafia os seus limites e “[...] lançou-se à exploração do estar-entre” (Darin, 2020, p. 51), na qual as diferenças não são omitidas ou mascaradas, mas evidenciadas, dando lugar a um método contínuo de conciliação no qual o primitivo está sempre acessível a novas traduções, desde que sua essência seja preservada.

Bhabha (1998) reitera não se tratar de um novo cenário nem de um afastamento do passado, visto que os sujeitos são construídos “[...] nos 'entrelugares', nos excedentes da soma das 'partes da diferença'”, de forma que, ao ultrapassar a noção de diferença como “reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição” (Bhabha, 1998, p. 20), somos convocados a refletir sobre as desigualdades e assimetrias, reinscrevendo nosso imaginário social.

Podemos então pensar que, de acordo com Bhabha (1998), a ruptura na maneira de compreender os dias atuais advém das diferenças culturais, por meio de um espaço híbrido. Assim, as diversidades culturais apontam alternativas para revelar as manifestações culturais, considerando que a tradução da cultura se configura “[...] contínua de transformação para criar a noção de pertencer da cultura” e o hibridismo “[...] tem um valor transformacional de mudança que reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não são nem o Um e nem o Outro, mas algo mais, que contesta os termos e territórios de ambos” (Bhabha, 1998, p. 324).

Bhabha (1998, p. 338) pondera que a conexão dos contrastes culturais não está na segregação corriqueira sem vínculos ou na diversidade em si, mas no princípio da “repetição dos signos culturais em uma duplicação que não será negada como similitude”. Em vista disso, o reconhecimento de que a tradição outorgada é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, essa introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Tal processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanto a possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e de modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso (Bhabha, 1998, p. 21).



Partindo da perspectiva de Bhabha (1998), a tradução traz em sua essência um movimento contínuo e transformador, no sentido de uma metamorfose recíproca, tanto em relação à cultura ancestral quanto ao produto hibridizado e traduzido. Assim, a renovação proposta por Bhabha (1998) quanto à tradução cultural, atinente às questões da atualidade, tem viabilidade de ser autorizada ou discordante.

Com o dinamismo dos tempos hodiernos, é cada vez mais fácil perceber essas hibridizações e mudanças nas tradições. O surgimento de novos materiais e possibilidades, de certa forma, contribui para que essas mutações sejam ainda mais perceptíveis, como apresentamos nas figuras 10 e 11.

Figuras 10 e 11- Primeiro grupo de Caboclinhos de Montes Claros—MG, da Mestre Maria do Socorro.



Fonte: Imagem 04. Disponível em <http://pequipensante.blogspot.com/2011/08/festa-de-agosto-em-montes-claros.html>. Acessado em 25 de ago.2022. Imagem 05 (da Direita). Foto Silvana Mameluque. Disponível: <https://www.flickr.com/photos/silvanamameluque/52300191252/>. Acessado em 25 ago.2022.

Confrontar essa imagem nos mostra uma grande mutação com relação à indumentária do primeiro grupo de Caboclinhos, da cidade de Montes Claros—MG, chefiado pela mestra Maria do Socorro, conforme ilustra a figura 10. A foto



da esquerda, figura 11, foi captada durante o cortejo das festas de agosto do ano de 2011, e a da direita nesta mesma festividade, no ano de 2022. Exatamente onze anos separam as duas imagens. Incontestável a transformação vivida em relação à visualidade do grupo, que hoje apresenta uma indumentária de penas coloridas artificialmente, aviamentos multicores e pedrarias com brilho, que não existiam no traje anterior.

Apresentação visual modificada, sem perder a essência. Consoante a descrição de Paula (1979, p. 166), “trata-se de uma folgança de reminiscência indígena” integrada, durante os festejos, por duas fileiras compostas com aproximadamente “[...] 10 a 15 pares de crianças”, que vestem “saiotes vermelhos, enfeitados de plumas”. Conservam-se os saiotes de penas e os adereços indígenas, porém as transformações e hibridizações vivenciadas em decorrência da mudança do material empregado são expressivas.

O entendimento do conceito de hibridização é frequentemente abordado de maneiras diversificadas, muitas vezes de forma superficial e sem a profundidade necessária para um completo entendimento. A América Latina é um lugar onde a mistura de culturas é muito presente, em decorrência de ter sido um espaço de imigração e migração ao longo da história. Os híbridos se proliferam, o que torna o processo de purificação mais desafiador, conforme mencionado por Latour (2013, p. 54). O autor destaca que a atuação dos híbridos permanece, para os atuais, invisível, encoberta pela divisão rígida entre “domínios”, “ciências” ou, em última análise, classificada em três grandes áreas: na medida em que “...estes trabalhos continuam sendo incompreensíveis porque são recortados em três de acordo com as categorias usuais dos críticos, ou dizem respeito à natureza, ou à política, ou ao discurso.” (LATOUR, 2013, p. 9).

Em “Jamais fomos modernos”, Bruno Latour (2013) arrisca uma hipótese inovadora: e se tivermos errado o caminho? E se reconhecermos que “nossa sociedade moderna nunca funcionou de acordo com a divisão que funda seus sistemas de representação, a distinção drástica entre natureza e cultura?” Na prática, nunca deixamos de criar objetos híbridos, que pertencem à natureza e à cultura simultaneamente.

Latour (2013) enfatiza que o trabalho dos híbridos permanece, para os modernos, oculto, obscurecido pela separação estrita de “áreas”, de “ciências”



ou, no limite, são reportados a três grandes dimensões: “[...] estes trabalhos continuam sendo incompreensíveis porque são recortados em três de acordo com as categorias usuais dos críticos. Ou dizem respeito à natureza, ou à política, ou ao discurso.” (Latour, 2013, p. 9). Logo, o conceito de hibridização é apresentado muitas vezes com enfoques diferentes, incompleto e sem a profundidade necessária para seu total entendimento. Os híbridos multiplicam-se, de sorte a dificultar o trabalho de purificação, segundo Latour:

Como Michel Serres, chamamos esses híbridos de quase-objetos, porque não ocupam nem a posição de objetos que a Constituição prevê para eles, nem a de sujeitos, e porque é impossível encurralar todos eles na posição mediana que os tornaria uma simples mistura de coisa natural e símbolo social. (Latour, 2013, p. 54)

Afinal, se “[...] os verdadeiros modernos sempre multiplicaram, na surdina, os intermediários a fim de tentar pensar o formidável crescimento dos híbridos ao mesmo tempo em que pensavam sobre sua purificação” (Latour, 2013, p. 61), assim, as redes não fariam mais do que retirá-los da surdina. Acontece que a existência efetiva dos híbridos acarreta a impossibilidade da purificação, e apenas por isso Latour pode desejar para eles um lugar, um nome, uma casa, uma filosofia, uma ontologia e, principalmente, uma nova constituição. Para o autor, o pós-modernismo é um sintoma e não uma nova solução.” (Latour, 2013, p. 50).

O hibridismo cultural é muito discutido em vista de seus impactos. Podemos visualizar a oposição, ao apontar Latour (2013), que defende a continuidade de culturas ancestrais como forma de afirmação, apostando na unificação, mesmo correndo o risco de serem apagadas e dar lugar a uma cultura que domina e beneficia apenas alguns. A hibridização não proporcionaria a todos a sensação de estarem totalmente satisfeitos, não existindo um processo saudável de adaptação e readaptação tão simples como muitos argumentam. A verdade enfrenta um árduo percurso de tradução cultural constante aos povos resultantes.

Pensamos que a fusão de culturas nos tornaria mais respeitosos e amáveis com aqueles que têm raízes culturais diversas. Compreender o que é distinto, resultando em respeito. Assim,

O primeiro conjunto de práticas, cria por “tradução” mistura entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de



natureza e cultura. O segundo cria, por “purificação”, duas zonas antológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro. Sem o primeiro conjunto, as práticas de purificação seriam vazias e supérfluas. Sem o segundo, o trabalho de tradução seria freado, limitado ou mesmo interdito. ( Latour, 2013, p. 16).

Por esta razão, embora seja um fenômeno natural, o hibridismo cultural ainda gera bastante debate em relação aos seus efeitos. De um lado, existem aqueles que defendem a preservação das culturas tradicionais como uma forma de reafirmação. Por outro lado, no processo de unificação, essas culturas correm o inconveniente de serem silenciadas, dando espaço a uma cultura que favorece e beneficia apenas um grupo. Ambas são fundamentais para que possamos compreender melhor as sutilezas dessas mudanças e de que modo elas podem nos inquietar.

Walter Benjamin (1969, p. 166) afirma que a obra de arte já é passível de reprodutibilidade desde a sua concepção, haja vista que “o que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens”. Para o autor, significa uma nova produção, que passará a fazer parte da história da obra. Assim, Benjamin (1969) pensa de modo distinto, ou seja, a reprodução passa a ser olhada como a própria obra e não como mera cópia. Em conformidade com esse autor, as manifestações artísticas-culturais experienciaram um processo de expansão com o surgimento da “cultura de massa”, abarcando grandes populações, difundidas através das mídias. Com isso, sofreram uma diluição de seus atributos mediante os recentes meios de reprodutibilidade, sendo essa reprodução artística um processo estabelecido na história com gradual intensidade.

Ainda sobre esse tema, podemos pensar que a reprodução de um culto artístico tradicional poderia ter o valor de sua aura suplantado pelo valor de sua encenação. Para Benjamin (1989), da percepção humana depende a compreensão da aura, e que a “crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise própria na percepção” (Benjamin, 1989, p. 139), visto que perceber a aura denota outorgá-la do poder de responder ao olhar, e que a perda da aura está relacionada ao desencanto da percepção humana. Assim, as fotos reproduzem uma imagem que faz perder a aura no contato direto com a apresentação.



A inovação e a “necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais” (Bhabha, 1998, p. 21) são elaboradas através da conexão com as diferenças culturais, dando abertura a novos signos e identidades, contribuindo para a ideia de sociedade.

Sobre o processo de tradução das tradições, Côrtes (2013, p. 23) aponta que “nos trabalhos em grupos de danças brasileiras, as formas como são realizadas as pesquisas de campo e as escolhas feitas durante o percurso” são preponderantes na definição de uma “metodologia de ação nos trabalhos de criação, diferentes em cada grupo e em cada produção”. Dessa forma, os caminhos serão marcados por múltiplos acordos entre os integrantes, a fim de resultar em uma obra inédita.

Na percepção do pesquisador e folclorista Gustavo Côrtes (2015), no caminho metodológico para a construção de uma coreografia, partindo de uma manifestação tradicional, os componentes devem ser adaptados pelo interventor — no caso da dança, pelo coreógrafo —, possibilitando a produção de uma poética, executada “a partir do método da Tradução da Tradição”. Destarte, a construção do desenho das danças de matrizes tradicionais deve ter em vista a “relação entre a vivência ancestral, a dramaturgia e o estudo das matrizes tradicionais, combinadas e reestruturadas ao trabalho de tradução”. Nessa esteira, a laboração com “as danças brasileiras, na concepção, valorização e divulgação da diversidade cultural no Brasil, utilizando para isso o método da Tradução da Tradição” (Côrtes, 2015, p. 05-06), ampara-se tanto no ofício de transmitir e ensinar a dança como no entendimento e aprendizagem do discente.

Côrtes (2015) esclarece que o artista tradutor alcança um resultado poético por intermédio de uma assimilação pessoal e subjetiva, a partir de sua vivência perante a manipulação de um texto ou de uma manifestação cultural estudada, criando uma obra singular e inédita. Dessa maneira, “qualquer obra coreográfica em danças brasileiras, que passa por um processo de transmutação ao manipular elementos encontrados nas tradições culturais para se transformar em coreografias, pode ser analisada sob estes aspectos” (Cortes, 2015, p. 06). Na tradução e posterior criação de uma produção artística, os indivíduos estão sempre conectados com o processo de criação, abrindo possibilidades para novos aprendizados e estabelecendo novas



conexões dialógicas entre a pesquisa de uma manifestação tradicional e a obra artística resultante da tradução.

O multiculturalismo nasce das fissuras da comunidade, nas quais as diferenças sociais não são vinculadas por meio da tradição legitimada, mas são concebidas de modo a retornar ao passado, reconstruindo as condições políticas atuais. As culturas hegemônicas e sua transmissão passam por um processo de redefinição, no qual o hibridismo cultural contribuiu para a tradução, reinscrevendo o “[...] imaginário social tanto da metrópole como da modernidade” (Bhabha, 1998, p. 21), exigindo uma noção de novo que é sincronizada com a estética híbrida.

Nossa contemporaneidade pode ser entendida como um espaço cultural híbrido. O autor Bhabha (1998) não entende a diferença cultural como uma violenta batalha disciplinar, recomendando uma meditação a respeito das desigualdades e assimetrias, de maneira a reescrever nosso imaginário social.

Hobsbawm e Terence Ranger (2008) utilizam o termo “tradições inventadas” para ponderar a respeito das tradições concebidas e formalizadas institucionalmente, estabelecidas em reduzido espaço de tempo. A invenção das tradições é abordada pelo autor como uma prática de um passado apropriado, criando simbolismos e rituais por meio do processo de repetição. Assim, por tradição inventada, entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente de natureza ritualística ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento, através da repetição, implicando, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado (Hobsbawm, 2008, p. 09).

Esse conceito de invenção da tradição remete à ideia de invenção da história, de invenção do passado e de construção de um passado longínquo. Tal conceito incorpora a discussão deste estudo, respaldando a preservação de costumes e tradições para uma nova sociedade, bem como a cultura e o folclore, que já validaram eficazmente o passado. Para Hobsbawm (2008), o mundo hodierno aplica o conceito de tradições inventadas para nomear as práticas de caráter ritualístico ou simbólico, com o propósito de expandir na mente e na cultura quaisquer valores e regulamentos do comportamento, por meio da conexão com o passado, através da reprodução ininterrupta dessas práticas.



Desse modo, as tradições inventadas não necessitam estar inseridas em um passado longínquo, podendo estabelecer com o passado histórico uma “continuidade bastante artificial” (Hobsbawm, 2008, p. 10), ou seja, podem ser ocorrências novas que estabelecem processos de ritualização, considerando o passado pela repetição, no qual os simbolismos e rituais são criados.

Hobsbawm e Terence Ranger (2008) consideram que as tradições inventadas têm funções políticas e sociais importantes na ordem social, e o estudo dessas tradições é esclarecedor para as “relações humanas, com o passado” e para a função do historiador, tendo em vista o fato de que as tradições inventadas utilizam da história como autenticadoras dos seus atos e vínculo com a conexão grupal.

Importante destacar que “[...] a força da adaptabilidade das tradições genuínas não pode ser confundida com a ‘invenção das tradições” (Hobsbawm, 2008, p. 09), não havendo necessidade de recuperação ou de invenção das tradições quando as antigas práticas forem perpetuadas. Os velhos costumes não devem ser apontados como entraves para o progresso.

Nesta direção, pontuamos que a atuação de grupos designados “Parafolclóricos”, a exemplo do grupo Fitas, também cria e inova as tradições, sempre considerando o passado, mas imbuídos do propósito de apresentar uma cultura consagrada.

Trataremos algumas destas tradições, a fim de apresentar as culturas representadas, sem nos aprofundarmos historicamente na conceituação das três raças nem na construção da afro-brasilidade, visto não ser esse o foco principal de nossa tese, que visa perceber a laboração do grupo enquanto produto da cultura visual e sua atuação como produtor de conhecimento e divulgação das memórias.

### **3.2. Tradições traduzidas e inventadas pelo grupo Fitas**

*“Além das aptidões e das qualidades herdadas, é a tradição que faz de nós aquilo que somos”.  
Albert Einstein*

Nessa direção, pontuamos que na atuação de grupos designados “parafolclóricos”, a exemplo do grupo Fitas, é permitida a invenção de coreografias, inovando as tradições, sempre considerando o passado, mas imbuídas do propósito de apresentar uma cultura consagrada. Nesse caminho,





Fonte: Acervo do grupo. Fotos de Dener Veloso.

A figura 12 representa a coreografia que o grupo Fitas concebeu para levar aos palcos e festivais a dança das Lavadeiras de Almenara do vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, significativa manifestação cultural do estado mineiro, que originalmente apresenta “[...] cânticos de trabalho, lúdicos e de louvação”, revelando uma grande combinação étnica da música popular brasileira, cantada por mulheres durante o trabalho de lavar a roupa no rio Jequitinhonha. Mulheres simples, representadas na dança com saias de estampa xadrez e avental, com lenços, e trazem uma bacia de alumínio, ora nas mãos, ora na cabeça.

A imagem demonstra o bom humor das mulheres lavadeiras de roupas, que executam esse ofício com muita cantoria. Segundo a autora Lázara Aparecida Andrade Santos (2018), o “Vale do Jequitinhonha é detentor de grande e exuberante potencial natural e vasta riqueza cultural, com traços sobreviventes da cultura indígena, da cultura negra e da cultura do branco colonizador” (Santos, 2018, p. 2). Portanto, esse coral de lavadeiras é significativo como transmissor da cultura popular do Vale do Jequitinhonha, com “repertório de sambas, batuques, modinhas, cantigas de roda e toadas de influência africana, indígena e portuguesa” (Santos, 2018, p. 2), resgatando uma coleção de canções de domínio popular e de transmissão oral, de geração em geração.

O coral das lavadeiras foi criado em 1991 pelo pesquisador, cantor e maestro Carlos Farias, que, a partir das heranças ligadas à cultura e ao catolicismo popular, formalizou o grupo, o qual participa atualmente de festivais nacionais e internacionais. Batendo roupas e cantando a vida, o grupo tem divulgado, resgatado e gravado canções tradicionais da região norte-mineira.

A música “O Canto Das Lavadeiras”, umas das melodias mais cantadas pelo coral, cuja letra expressa:

Mandei caiaá meu sobrado... mandei, mandei, mandei

Mandei caiaá meu sobrado... caiaá de amarelo

Mas cadê meu lenço branco... ô lavadeira

Que eu lhe dei para lavar... ô lavadeira

Madrugada madrugada ... ô lavadeira

E o sereno serenou ... ô lavadeira

Não tenho culpa do que se passou



Deu uma chuva muito forte  
E o lenço carregou

Morena você se lembra... ô lavadeira  
Da noite que se passou... ô lavadeira  
Madrugada madrugada... ô lavadeira  
E o sereno serenou... ô lavadeira

Fui descendo rio abaixo...oi lavadeira  
Como desce o lambari... ô lavadeira  
Procurando amor de longe... ô lavadeira  
Que o de perto eu já perdi... ô lavadeira

Fui descendo rio abaixo...oi lavadeira  
Numa canoa furada...oi lavadeira  
Arriscando a minha vida... oi lavadeira  
Por uma coisa de nada... oi lavadeira

Mas cadê meu lenço branco... ô lavadeira  
Que eu te dei para lavar... ô lavadeira  
Madrugada madrugada... ô lavadeira  
E o sereno serenou... ô lavadeira

Não tenho culpa do que se passou  
Deu uma chuva muito forte  
E o lenço carregou

<sup>20</sup>(<https://www.lettras.mus.br>)

Sem autoria, a letra da música é uma das mais cantadas pelo grupo e exprime o modo de vida destas personagens, que vivem em sobrados caiados de amarelo e têm como trabalho a lavação de roupa. Lamenta e questiona a lavadeira, a qual na maioria das vezes é protagonista, a perda de um lenço branco, que deveria ter sido levado, possivelmente levado, pelo vento da madrugada, coberto de sereno e de chuva muito forte. Indaga a uma 'morena' sobre a noite passada e a madrugada que madrugada, descendo rio abaixo como desloca um lambari, suplicando um amor distante, em vista de já ter perdido seu amor de perto. Finalmente, concorda não ter culpa do ocorrido, e que tudo foi em decorrência das intempéries do tempo.

A letra fala de amores perdidos, dos anseios ocultos pela realização e saudade de um amor distante, arriscando a vida por um lenço branco que é a única lembrança que restou de um amor perdido. É um canto solitário, de amores loucos e sem esperança. O Fitas coreografa, particularmente nesta

---

<sup>20</sup> <https://www.lettras.mus.br/coral-das-lavadeiras-de-almenara-e-carlos-farias/o-canto-das-lavadeiras-lenco-branco/>, acessado em 21 jun.2023.



música, com as dançantes sentadas esfregando as roupas de cabeça baixa, denotando certa melancolia e cansaço pela tarefa. A coreografia toda é composta de vários trechos de várias músicas, mesclando danças e momentos alegres.

Sabemos se tratar de músicas com letras descomplicadas, de origem desconhecida, das margens do Rio Jequitinhonha, na cidade de Almenara-MG. Segundo a pesquisadora Samara Rodrigues de Ataíde (2008), “as lavadeiras entoam os episódios do cotidiano por meio de um eu lírico”, onde a voz feminina, conversando com amigas e lavando roupas, narram situações em que, geralmente, ela é a protagonista. Para a autora, é intrigante o fato de estas mulheres preservarem “suas práticas e modos de vida seculares”, pois esse grupo de mulheres preserva esse acervo musical, por meio dessa representação, “impedindo que a região perca essa pitoresca manifestação da cultura popular” (Ataíde, 2008, p. 10-11).

Nesse sentido, a invenção da tradição é compatível com a elaboração dos grupos parafolclóricos, que levam para os palcos as festas e manifestações que ocorrem nas periferias e nas comunidades ancestrais. As hibridizações e traduções vão acontecendo à medida que o passado e o presente se encontram, desafiando os limites do tempo. A arte e as manifestações traduzidas vão se transformando e se tornando autênticas conforme incorporam a história.

O pensamento destes autores, como Hobsbawm, Côrtes e Santos, corrobora com o que propõe nosso estudo, considerando que o grupo Fitas se apropria do passado e das tradições culturais para reelaborar e trasladar suas coreografias artísticas. Dessa maneira, pensamos ser relevante para nossas indagações sobre o grupo, a respeito de sua possível contribuição com o fortalecimento e com a renovação das tradições, na tentativa de impedir que estas se dissolvam diante da realidade atual, estabelecendo uma continuidade fictícia com o passado, por meio da repetição dos ritos, danças e músicas. Intentamos, portanto, averiguar se o grupo Fitas, por intermédio de suas práticas, lançando mão da repetição como meio de aprendizado, está contribuindo com a revalorização das tradições e do folclore, legitimando práticas tradicionais que remetem à ancestralidade dos povos.



Na maioria das vezes, o grupo Fitas interpreta manifestações genuínas de dança, fazendo uma tradução de uma tradição, para levar aos palcos de festivais e apresentações públicas. Estes saberes das tradições populares, como música, dança, teatro e performances, são absorvidos pelos grupos culturais denominados parafolclóricos, a partir da observação, da pesquisa, de vídeos e de estudo minucioso, com o intuito de produzir um espetáculo.

O repertório coreográfico do grupo Fitas renova e reinventa um pouco do patrimônio impalpável dos antepassados para as gerações vindouras, por intermédio das performances inspiradas nas danças ancestrais e da reformulação de indumentárias e adereços, sempre tendo em vista a estrutura e a essência da dança escrutinada.

No decorrer dos anos de existência do grupo, várias danças foram parafolclorizadas. Esses processos criativos demandam bastante tempo de imersão na cultura pesquisada, criando um acervo de pesquisas, recorrendo a material bibliográfico, a conversas e palestras, visitando comunidades e grupos tradicionais e por meio da participação e contato com outros grupos em festivais de folclore. Cada pesquisa é fonte de excepcional alegria e interesse de seus integrantes, ávidos por conhecer os sincretismos e o conjunto de crenças, costumes e tradições formados pela história do povo. Para os “fiteiros”, a beleza está em conhecer a diversidade, a riqueza de valores, a troca de experiências e o orgulho de nossa ancestralidade.

A terminologia parafolclore, termo legitimado pela Carta do Folclore (1995) e utilizada aqui como “parafolclorizar”, representa todos os grupos que exibem folguedos e danças populares por meio de participantes não portadores dos costumes tradicionais, por meio da tradução ou invenção das tradições, com o intuito educativo de preservar e difundir as ancestralidades mediante eventos culturais, apregoando competências dos grupos originais, ofício a que se propõe o grupo Fitas, por meio de apresentações artísticas.

Abordaremos a produção da indumentária e montagem de algumas das danças do grupo, lembrando que, ao longo desses dezessete anos de existência, o grupo já produziu as seguintes danças: Jongo, Candomblé, Maracatu Nação ou Baque Virado/PE, Dança do Carimbó, Dança do Coco, Festas de Agosto de Montes Claros–MG, Frevo, Danças Gaúchas, Lavadeiras do Jequitinhonha, Xaxado, Siriri do Mato Grosso, Ciranda etc.



Portanto, elegemos algumas dessas danças, especificamente o Jongo, o Candomblé e as Congadas de Montes Claros–MG. Detalharemos a produção das vestimentas e visualidades, com o objetivo de demonstrar a atuação do grupo no que se refere às questões de pesquisas, figurinos e composição artística e visual do Fitas.

### 3.3. Aprendendo e transformando a diversidade.

*“Diversidade é o que vemos. Inclusão é o que fazemos”. Verna Myers*

A primeira imersão do Fitas, após a formação do elenco e constituição do grupo de músicos, resultou na criação da coreografia do Jongo, baseada na pesquisa realizada pelo então diretor, Sr. Ênio Talles Batista, um dos idealizadores do Fitas, que havia convivido com o grupo de jongueiros da Serrinha<sup>21</sup>, na comunidade de Madureira, no Rio de Janeiro–RJ, durante seu curso de mestrado na cidade, ficou incumbido da criação da coreografia e da escolha das músicas para então iniciar os ensaios. Destarte, explanaremos sobre esta manifestação antepassada, a fim de apontarmos um pouco deste ritual.

Historicamente, o Jongo ou dança de Caxambu, como é conhecido no estado de Minas Gerais,

[...] é um ritmo que teve suas origens na região africana do Congo-Angola. Chegou ao Brasil-Colônia com os negros de origem bantu trazidos como escravos para o trabalho forçado nas fazendas de café do Vale do Rio Paraíba, no interior dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. (<https://jongodaserrinha.org/>. Acessado em 26 set. 2022).

Manifestação profana e religiosa, o Jongo é “[...] uma dança dos ancestrais pretos-velhos escravos, do povo do cativo”, dançada nas senzalas ao som de dois tambores, sendo um grave ou caxambu e um agudo

---

<sup>21</sup> O Jongo da Serrinha é uma ONG coordenada por mulheres, em sua maioria negras, que hoje envolve diretamente cerca de 200 pessoas, entre músicos, dançarinos, gestoras, professores e cerca de 150 alunos anuais na Casa do Jongo da Serrinha, sua sede na comunidade de Madureira. Completando 60 anos de história, é também um movimento social na luta antirracista e anticolonialista, criando ações continuadas de salvaguarda, educação, arte, cultura e cidadania. O Jongo da Serrinha colabora para que populações historicamente oprimidas possam criar autonomia ética, social e econômica. Disponível em: <https://jongodaserrinha.org/>. Acessado em 26 set. 2022.



ou candongueiro. Os jongueiros, tidos como poetas-feiticeiros, disputavam suas sabedorias por meio de desafios. Essa dança influenciou maciçamente a formação do samba. Na Serrinha, o mestre Darcy (1932-2001)<sup>22</sup>, ensinava aos jovens o jongo e, nos últimos anos, também ensinava aos “[...] universitários e estudantes em geral e chegou a participar da gravação de CDs de novos artistas” (<http://www.cidadedasartes.org>). Na figura 13, podemos contemplar os jongueiros do mestre Darcy, que serviram de inspiração para o grupo Fitas.

Figura 13 – Roda de Jongo do Mestre Darcy, Rio de Janeiro—RS.



Fonte: Disponível em: <http://www.cidadedasartes.org/programacao/interna/274>. Acessado em 28 set. 2022.

Na figura 13, observamos uma roda de Jongo, formada por dançarinos negros e pessoas aparentemente simples, com dois dançantes no centro da roda, acompanhados de tambores. Os participantes cantam e batem palmas, aguardando a vez para performar na roda. Eles trajam roupas claras, com muitos colares e turbantes, e se apresentam descalços. A dança do Jongo

---

<sup>22</sup> Darcy Monteiro, o Mestre Darcy do Jongo da Serrinha, nasceu em 31 de dezembro de 1932, na rua da Balaçada, 124, Morro da Serrinha. Filho de Pedro Monteiro e Vovó Maria Joana Rezadeira, pertenciam a uma das mais tradicionais dinastias do jongo no Brasil, sendo responsável pela perpetuação do jongo na Serrinha até os dias de hoje.

objetiva a valorização da herança cultural dos povos Bantu, por meio dos cantos e batuques.

A manifestação cultural do jongo se refere a uma dança utilizada

[...] para o divertimento, mas uma atitude religiosa permeia a festa. Antigamente, só os mais velhos podiam entrar na roda. Os jovens ficavam de fora observando. Os antigos eram muito rígidos com os mais novos e exigiam muita dedicação e respeito para ensinar os segredos ou “mirongas” do jongo e os fundamentos dos seus pontos. O jongo é uma dança dos ancestrais, dos pretos-velhos escravos, do povo do cativo, e por isso pertence à “linha das almas”. <http://www.cidadedasartes.org/programacao/interna/274>. Acessado em 28 set. 2022).

A influência dos negros vindos da nação Bantu foi fundamental para a formação da cultura brasileira. Naquele momento da nossa história, a dança auxiliou para atenuar a revolta e o sofrimento dos negros com a falta de liberdade e com os trabalhos forçados, além de distrair o tédio dos brancos nas isoladas fazendas de café. O Jongo é uma dança ancestral, praticada pelos povos do cativo como forma de entretenimento. Comumente dançada em roda, em que o jongueiro se dedica a encantar o parceiro por meio da poesia e de versos do Jongo. Ancestral do samba, é uma “[...] dança dos ancestrais, dos pretos-velhos escravos, do povo do cativo, pertence à linha das almas”. (Disponível em: <https://www.sambando.com/jongo-o-ancestral-do-samba>). Dançada nos terreiros das senzalas, onde acendiam uma fogueira e, após a formação da roda, a “[...] negra mais idosa se benzia nos tambores sagrados, pedindo licença aos pretos-velhos para iniciar o jongo” (Altoé, 2016, s/p). Assim, um casal ia ao centro e começava a dançar.

A presença da dança, conectada com algumas festas populares para os Santos da Igreja Católica, como as festas juninas, faz parte da tradição cultural popular, principalmente diante da formação social do Brasil. Nas acepções da autora Solange Pimentel Caldeira (2008), a dança religiosa “[...] congrega os devotos, que propicia o estranho diálogo de corpos e alma”, em que os pagamentos de promessas “[...] continuam alcançando os céus e refazendo as crenças em perpétuas festas de alegria e fé, em vivências religioso-profanas” (Caldeira, 2009, p. 2).

Em contrapartida, a manifestação do bailado recreativo ou profano é uma manifestação individual espontânea. Dessa forma, a autora estabelece

que, “[...] entre o sagrado e o profano, a religiosidade do dançante brasileiro deixa sua marca nas releituras”, por meio da dança (Caldeira, 2009, p. 13). Essa atividade ativa o autoconhecimento e expressa a sensibilidade e visão do mundo, religioso ou profano, articulando a expressão de um universo cultural.

O Jongo foi elevado à categoria de patrimônio cultural do Brasil pelo IPHAN, no ano de 2005, e conta atualmente com “[...] um centro cultural de 2 mil metros quadrados aos pés do Morro da Serrinha, em Madureira, zona norte do Rio de Janeiro–RJ” (<https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/8637-jongo-expressao-da-cultura-afro-brasileira>). Esse local, coordenado pela ONG Grupo Cultural Jongo da Serrinha, tem como proposição oferecer “[...] oficinas gratuitas, para cerca de 80 crianças e jovens da comunidade local, de canto, instrumento de cordas, cultura popular, jongo, percussão, memória e artes, no contraturno do horário escolar”.

Sobre essa manifestação cultural, conforme o sítio eletrônico anteriormente citado, ela foi trazida para nosso país pelos negros, sendo uma expressão utilizada pelos trabalhadores nas “lavouras de café e cana-de-açúcar no vale do Rio Paraíba, entre São Paulo e Minas Gerais”. Os proprietários das fazendas consentiam que seus “escravos dançassem jongo nos dias dos santos católicos”, permitindo, assim, um pouco de diversão para os “cativos e também para eles próprios e agregados que viviam quase que isolados em suas propriedades”.

O Jongo é uma dança profana, dançada nos terreiros de terra batida, onde era acesa uma fogueira, e ao som dos tambores, formava-se a roda de jongueiros, como ilustra a figura 14.

Na pintura de Augustus Earle (1793-1838) , medindo 21 x 34 cm, datada de 1822, podemos visualizar uma roda de jongo, com um casal dançando no centro e com os outros integrantes em roda. É perceptível na obra a presença de negros, trajados com vestes simples do dia a dia, que se divertem ao som de um músico que toca tambor, na parte esquerda inferior da pintura.



Figura 14. EARLE, Augustus, negros dançando fandango (jongo) no Campo de Santana, 1822.



Fonte: Disponível em: <https://www.alamy.com/english-negro-fandango-scene-at-campo-de-st-anna-rio-de-janeiro-watercolour-21-x-34-cm-portugus-negros-danando-fandango-jongo-no-campo-de-santana-rio-de-janeiro-c-1822-augustus-earl>. Acessado em 10 out. 2022.

O referido pintor foi um viajante inglês que, entre os anos de 1820-1829, “concentrou quase que inteiramente no Hemisfério Sul” e, nesse período de aproximadamente 10 anos, “retratou personalidades, pintou paisagens e cenas de gênero em diversos países, como Brasil, Chile, Peru, Austrália, Nova Zelândia e Índia, entre outros”. Em nosso país, “apresenta algo de novo, um olhar diferente”, expondo uma visão particular a respeito dos “tipos e costumes brasileiros, incluindo a marcante presença da escravidão”, dentre outros personagens históricos da iconografia brasileira (Gonzaga, 2012, p. 01).

A dança do Jongo pode ser percebida através da letra da música “Saracura”, do Jongo da Serrinha–RJ, que descreve a situação dos escravos que cantavam sua própria sorte. Os jongueiros entoavam suas memórias, mostrando ainda que essa manifestação envolve “feitiço, poderes mágicos e segredos partilhados por familiares”, numa mistura sagrada e profana, quando cantam os versos da melodia:

Quando a noite descia,  
Ao som da Ave-Maria,



Um som de tambor se ouvia.  
Dentro de uma senzala,  
Em um caminho pra Minas,  
Vozes de jongueiros se ouviam.

Na Fazenda da Bem-posta, em pleno Estado do Rio,  
Um jongueiro sentindo falta do caxambu,  
Tocava o candongueiro, após o angu.

Cantarolava a saracura,  
Levou o lenço da moça  
Que ficou chorando,  
Que pecado que ela leva quando morrer.

Sabiá cantou na laranjeira,  
Sá Rolinha tá de luto de sentimento,  
Sinhá dona “pergunto”: “Quê que tá chorando?”  
Que pecado que ela leva quando morrer?

Ora dança o caxambu.  
Eu quero ver quem dança comigo, eu quero ver!

<sup>23</sup>(<https://www.lettras.mus.br>)

A letra da música diz exatamente o que está sendo vivenciado quando o Jongo é dançado, ao final do dia, ao som da Ave Maria, que acontece às 18h, quando o sabiá e a saracura piavam antes de empoleirar nos galhos, momento em que se ouve o primeiro som do tambor reverberar no ar, no interior das senzalas, quando a voz do jongueiro que sentia falta do Caxambu – dança de batuque dos negros – chamava para a dança. Alude ainda à vida na fazenda, entre o Rio de Janeiro e o estado de Minas, onde os patrões, com a mesa bem posta, facultavam aos escravos externar suas culturas ancestrais.

O verso da música fala da vida nas senzalas, do cansaço ao final do longo e sofrido dia de trabalho, quando os negros se reuniam para jogar. As senzalas, onde os sujeitos escravizados se estruturavam socialmente por meio da resistência e convívio, eram locais insalubres, nos quais homens e mulheres enfrentavam adversidades para manifestar seus hábitos religiosos e culturais. Assim, o Jongo era uma maneira de amenizar as adversidades sofridas longe de suas tradições.

A escravidão no nosso país, com relação aos negros trazidos da África, para assumirem trabalhos braçais, denominados de escravos, nas acepções de

---

<sup>23</sup> Disponível em <https://www.lettras.mus.br/jongo-da-serrinha/1316187/>. Acessado em 17 jan. 2023.



Silva e Silva (2009, p.111), acontece “quando todo um sistema social se estrutura com base na exploração e na perpetuação de escravos continuamente reintroduzidos seja por comércio ou reprodução natural”. Para os autores, a diferença entre o “escravo e o servo, e entre o escravo e outras pessoas submetidas a trabalhos compulsórios” está relacionada ao “fato jurídico de o escravo ser propriedade do senhor, não sendo, portanto, definido como pessoa” (Silva & Silva, 2009, p. 111). O que nos leva a concluir que o escravo seria “uma não pessoa”, desprovida de sonhos, projetos e valores individuais.

A história cultural e a importância dos afrodescendentes no Brasil, conforme aponta Henrique Cunha Jr. (2005, p. 249), representou a “[...] massa trabalhadora durante todo o período da colonização brasileira. Essa mão-de-obra executou todos os tipos de ofícios e realizou todas as formas de trabalho existentes”. Desse modo, estruturou uma base cultural para o país, em vista de ser uma população dominante, associada a outros povos de origens diversas. Os africanos provêm de um continente de ocupação mais antiga, onde se desenvolveu grande parte do conhecimento da humanidade, como nas áreas agrícolas e de pastoreio, além das “...culturas, das manufaturas e das artes que também foram intensamente processadas pelos diversos povos africanos. No campo da filosofia, da matemática e da cultura letradas” (Cunha Jr., 2005, p. 249).

Mesmo diante dessas contribuições, a escravidão e a servidão dos negros trazidos principalmente das regiões bantas da África para o Brasil, e demais continentes durante longo período histórico eram “[...] formas de trabalho forçado que fizeram triste e repudiante parte da história da humanidade”, perdurando por um longo período histórico. Ainda assim, “Teorias racistas e colonialistas europeias” tentam defender o “escravismo criminoso por um possível atraso cultural dos escravizados”. O que também não justifica tais práticas, uma vez que a “escravidão é crime perante a humanidade”, mesmo que o reconhecimento desse sistema criminoso só tenha sido declarado recentemente (Cunha Jr., 2005, p. 249-250).

Henrique Cunha Jr. (2005) aponta ainda que



A presença de africanos e afrodescendentes na cultura e na história não é realizada na forma completa e satisfatória, como seria simples e natural. Deveríamos estar em todos os capítulos, dada a nossa existência e participação constante em todos os setores da cultura, em todos os momentos da história. Essa representação na história e na cultura não é realizada, pois estamos submetidos a um processo de dominação e de imposição da cultura denominada ocidental (Cunha Jr., 2005, p. 250).

De acordo com o pensamento de Cunha Jr. (2005), a cultura negra e suas influências deveriam permear todos os setores culturais; porém, isso não acontece, em vista de toda dominação e imposição do nosso processo cultural, que pressupõe a superposição da dominação ocidental. Vale destacar, na atualidade, uma “ampliação conceitual que nos explique as interrelações entre a cultura e a história social”, principalmente a respeito da ancestralidade africana (Cunha Jr., 2005, p. 252).

Em consonância com Cunha Jr. (2005), nos últimos cinquenta anos, passou a existir por parte da ciência uma dedicação à superação da “[...] ideia de raças humanas”, conceito que causa avarias no “imaginário social e nas representações sociais”, uma vez que raça e grupos sociais “passaram a não ser mais comparados, procurando-se diferenças raciais”. Aboliu-se, portanto, essa definição da cultura, visando evitar a produção de desigualdades contra os afrodescendentes, visto que para o autor é indiscutível a marca na cultura brasileira (Cunha Jr., 2005, p. 252).

Por esse motivo, é quase impossível encontrarmos uma manifestação popular brasileira sem vestígios da cultura africana, praticamente deixada de lado na educação formal brasileira, pois o “[...] fato de existirmos deveria bastar como afirmação para sermos respeitados e considerados na cultura e na sociedade”. Mesmo diante dessa constatação, existe uma grande dificuldade quanto ao reconhecimento dessa cultura, incluída de “[...] forma caricatural e reduzida” no enfoque das “versões da cultura e da história nacionais” (Cunha Jr., 2005, p. 254).

Diante do pensamento de Cunha Jr. (2005), podemos afirmar que temos uma “[...] versão de cultura em que é entronizado o português, ficando Portugal como o eixo colonizador da cultura”. As contribuições culturais indígenas e africanas são resumidas em “adereços e penduricalhos para enfeite”. A cultura africana e afrodescendente na educação “[...] deve-se à compreensão política

que temos hoje dessa importância” (Cunha Jr., 2005, p. 255). Existe, portanto, uma hegemonia cultural que passa a ter visibilidade diante daquilo que oportunamente registramos e assimilamos.

A dança do Jongo, inserida no âmbito das manifestações de origem afro-brasileira, foi a primeira manifestação cultural apropriada e remontada pelo grupo Fitas, processo que demandou bastante tempo de pesquisa e labor. A concepção da coreografia foi concebida pelo então diretor do grupo, Sr. Ênio Talles, que já havia pesquisado presencialmente o grupo do Jongo da Serrinha, no Rio de Janeiro. A indumentária foi pensada em parceria com Ênio Talles, até chegarmos ao que até hoje presumimos representar esse sincretismo profano e religioso do Jongo, considerando a preservação da identidade desses manifestantes, pesquisando o conjunto de significados pertinentes ao grupo de Jongo da Serrinha–RJ, conforme ilustra a figura 14.

Figura 15 - Montagem foto dança do Jongo



Fonte: Acervo do grupo Fitas.

Por ser uma manifestação popular advinda dos escravos e das senzalas, as roupas foram criadas com tecido branco de algodão, característico de



sacarias. No caso da veste feminina, uma saia amplamente rodada, com um rendado de macramê<sup>24</sup>, confeccionado com cordão na barra e com um top na parte de cima. Para agregar um pouco de cor, foi elaborada uma pintura em “tie-dye” colorido<sup>25</sup>, nas cores verde, amarelo, laranja e vermelho, para compor o figurino com uma faixa na cintura, um turbante no cabelo e detalhe no top. O traje masculino do mesmo tecido, sendo uma calça farta e uma camisa de mangas curtas com detalhe em macramê.

Observando a figura 15, do lado esquerdo, temos um detalhe da dança do jongo, na ocasião em que a música diz: “Quando a noite descia, ao som da Ave-Maria” e os dançantes se ajoelham de mãos postas, representando a reverência religiosa. À direita, um par de dançarinos brinca, dando passos típicos da dança de umbigada. Cada integrante que deixa a roda convida um novo para a dança, dando-lhe uma “umbigada”, ao som de instrumentos de percussão. O Jongo era dançado geralmente em dias de santos católicos, representando uma brincadeira utilizada pelos negros para distrair o tédio nas isoladas fazendas de café.

A vida no cativeiro e a experiência da escravidão são reconstituídas, tendo como base a memória coletiva, por meio de narrativas transmitidas de pai para filho, geralmente associadas a maus-tratos, violências e torturas. Os escravos eram surrados, submetidos a castigos e à animalização diante do poder e arbítrio de seus donos. Segundo Mario Maestri (2014, p. 1), nas Américas, o Brasil foi a nação mais escravista, pois foi um dos primeiros territórios a introduzir a escravidão colonial e o último a aboli-la, além disso, foi o país que importou o maior número de cativos, não havendo região brasileira que desconhecesse a servidão.

---

<sup>24</sup> O macramê é uma técnica de tecelagem muito antiga, que consiste em fios trançados e atados em nós. São usados principalmente em roupas de cama, mesa e banho, vestuário, em acessórios ou de forma decorativa. Fonte: <https://www.dicasdemulher.com.br/macrame/>. Acessado em 12 out. 2022.

<sup>25</sup> O termo “tie-dye” significa, literalmente, “amarrar e tingir” em inglês. Ele surgiu nos EUA quando esse tipo de estampa irregular feita de forma artesanal ganhou destaque atrelada ao movimento hippie. No entanto, esse método já existia muito, mas muito tempo antes em países como Japão, China, Índia, Peru e no continente africano. Fortemente ligado à contracultura e excelente opção de customização, o tie-dye nem sempre foi abraçado pelas passarelas e vitrines, mas neste período de isolamento está por todos os lados. Disponível: <https://elle.com.br/moda/tie-dye-a-historia-da-estampa-que-voltou-com-tudo-e-que-pode-fazer-em-casa/significado-do-tie-dye>. Acessado em 12 out. 2022.

A vida no cativeiro e a experiência da escravidão são reconstituídas, tendo como base a memória coletiva, por meio de narrativas transmitidas de pai para filho, geralmente associadas a maus-tratos, violências e torturas. Os escravos eram surrados, submetidos a castigos e à animalização diante do poder e arbítrio de seus donos. Segundo Mario Maestri (2014, p. 1), nas Américas, o Brasil foi a nação mais escravista. Foi um dos primeiros territórios a introduzir a escravidão colonial e o último a aboli-la, além disso, foi o país que importou o maior número de cativos, não havendo região brasileira que desconhecesse a servidão.

Neste caminho, intencionamos perceber se, de fato, acontece por meio da atuação do grupo Fitas, mediante a educação não formal, a transmissão de saberes desta e demais culturas apresentadas. Nosso anseio é compreender se, por meio de sua laboração e diante do dinamismo e das variadas facetas da mutante identidade cultural, alcançamos nosso intento, a divulgação e preservação das identidades mostradas, por intermédio de suas condições de produção e expressão, levando em conta o conjunto dos segmentos necessários para a invenção e tradução de uma tradição, articulando os processos de criação, conformação e a intensidade de participação dos seus integrantes, aspectos relevantes para a concepção de sujeitos munidos de habilidades estéticas e artísticas, enriquecimento cultural, sabedores da necessidade do respeito à diversidade do nosso povo.

A constituição do sujeito no grupo Fitas passa pela valorização e capacidade do outro, principalmente através do autoconhecimento, diante das relações sociais dos seus participantes no campo das intersubjetividades. Mais especificamente, nos referimos ao "sujeito social", posto aos indivíduos inseridos em uma estrutura social, ocupando um lugar no mundo social e cultural.

Segundo Stuart Hall (2004, p. 11-12), no mundo moderno, "a identidade é formada na 'interação' entre o eu e a sociedade", e ao assimilarmos os seus significados e valores, tornando-os "incorporados em nós", isso ajuda a harmonizar as nossas emoções subjetivas com as posições objetivas que ocupamos no mundo social e cultural. Neste liame, "o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades

que esses mundos oferecem”. Então, a identidade mescla o indivíduo à estrutura, consolidando tanto os indivíduos quanto os ambientes culturais onde vivem, tornando ambos mutuamente mais unívocos e compreensíveis, não sendo meros reprodutores passivos, mas atuantes e participantes na criação e mudança das estruturas.

Assim, avaliamos se o grupo promove ou não a formação da identidade individual, o respeito à diversidade e, também, relações sociais, constituindo um sujeito capacitado subjetivamente e autoconfiante, a partir das relações experimentadas.

### 3.4. O Candomblé.

*“Quem se ajoelha diante do Orixá, permanecerá muito mais tempo de pé”. Laudelino F. Braz*

Da mesma maneira, faremos uma explanação rasa a respeito desta manifestação, situando nosso leitor com referência a pontos dessas relações culturais e à identidade étnica, visando melhor juízo a respeito da coreografia concebida pelo grupo Fitás.

Tradicional religião afro-brasileira, o Candomblé, segundo Silva & Silva (2009), hoje se encontra envolvido “[...] em uma situação ambígua; por um lado, tem conhecido amplo crescimento entre as classes médias e os círculos intelectuais, mas, por outro, ainda sofre com o preconceito da maior parte da sociedade brasileira” (Silva & Silva, 2009, p. 39). Envolto em um clima de mistério e preconceitos, o Candomblé possui infindáveis histórias e significados, portanto, pode ser compreendido como uma:

[...] religião que cultua os orixás, divindades do povo iorubá, que chegou ao Brasil como escravo, vindo principalmente da região onde hoje se situa a Nigéria. A religião dos <sup>26</sup>orixás logo se misturou com o culto aos voduns, do povo fongo do Daomé, também escravizado, dando origem ao Candomblé chamado ketu-jeje ou jeje-nagô. Mas também a religião dos inkices, de origem banto, recebe o nome de Candomblé, é o Candomblé de Angola (Silva & Silva, 2009, p. 39).

---

<sup>26</sup> Orixás: Os orixás são divindades da mitologia africana iorubá que se popularizaram no Brasil com as religiões de matriz africana Umbanda e Candomblé. Existem mais de 400 orixás na mitologia iorubá, mas alguns deles se tornaram mais famosos no Brasil, como é o caso de Exú, Oxalá, Ogum, Oxóssi, Iemanjá, Xangô e Iansã. Disponível em: <https://www.significados.com.br/orixas/>, acessado em 23 Mar.2023.

Portanto, trata-se de uma manifestação religiosa originária de nações africanas. O termo Candomblé, atualmente, serve para “designar originalmente o culto aos deuses iorubás”<sup>27</sup>, também pode ser habitualmente utilizado para dar nome às religiões de origem africana em nosso país. As raízes dessa manifestação estão ligadas à colonização do Brasil e, ao contrário do que é entendido, “[...] não é uma religião africana, mas sim um conjunto de cultos e religiões nascidos no Brasil a partir de estruturas religiosas africanas” (Silva & Silva, 2009, p. 40).

Conforme Silva & Silva (2009, 40), o “Candomblé realça a importância dos lugares sagrados e a influência dos orixás na existência de cada pessoa. “Seus praticantes são o ‘povo de santo’, que vivencia uma ética particular, em que os orixás têm características humanas, com emoções e atitudes semelhantes aos da humanidade”, e somente de acordo com o contexto que são definidos o bem e o mal, “sendo o único pecado imperdoável não cultuar os orixás. Os valores mais importantes dessa manifestação são a “alegria, a beleza, a sensualidade” que devem ser evidenciados no dia a dia, sendo que a alegria deve estar presente permanentemente” (Silva & Silva, 2009, p.40-41).

Desde o período colonial, observa-se a “perseguição e a intolerância da Igreja Católica” em relação a outras religiões, associando, por exemplo, o Candomblé à “coisa do diabo”. Em vista disso, muitos outros formatos, como a macumba e Xangô, são reputados como “magia negra”, feitiçaria e satanismo. Mesmo diante de estudos, o preconceito não terminou. De acordo com Silva & Silva (2009, p. 42), é “possível vermos, inclusive, educadores que discriminam alunos adeptos do Candomblé”, esquecendo-se de que o “respeito ao outro começa perto de nós e que a cidadania só pode ser atingida por todos quando as minorias, sejam étnicas, sejam religiosas, forem respeitadas em sua própria identidade”. Assim, nessa perspectiva, a aproximação de culturas, como a africana, deve ser incentivada para promover o respeito à diversidade.

---

<sup>27</sup> Iorubá é o nome de uma das maiores etnias do continente africano em termos populacionais. Na verdade, o termo é aplicado a uma coleção de diversas populações ligadas entre si por uma língua comum de mesmo nome, além de uma mesma história e cultura. Os grupos étnicos que vivem próximos aos iorubás são os fon, ibo, igala e Idoma. Disponível em: <https://www.infoescola.com/sociologia/povo-ioruba/>. Acessado em 23 mar. 2023.

Como expressão religiosa, o Candomblé originou-se entre os escravos que foram proibidos de vivenciar sua religiosidade original e suas tradições e que passaram a utilizar as imagens dos santos católicos para fugir da censura imposta pela Igreja, configurando, portanto, um sincretismo realizado somente em nosso país. Nas acepções das autoras Kiley & Oxaguião (2009),

O candomblé é uma religião que foi criada no Brasil por meio da herança cultural, religiosa e filosófica trazida pelos africanos escravizados, sendo aqui reformulada para poder se adequar e se adaptar às novas condições ambientais. É a religião que tem como função primordial o culto às divindades - inquices, orixás ou voduns -, seres que são a força e o poder da natureza, sendo seus criadores e também seus administradores. Religião possuidora de muitos simbolismos e representações que ajudam a compreender o passado e também a discernir melhor as verdades e as mentiras, permitindo assim definir conceitos (Kiley & Oxaguião, 2009, p. 29).

Consoante as autoras Kiley & Oxaguião (2009), essa prática exige uma rígida hierarquia, em que os conceitos religiosos são mesclados e transformados.

Pesquisar essa manifestação ainda desconhecida para os integrantes do grupo Fitas foi bastante desafiador. A barreira do preconceito foi um dos principais obstáculos, visto que o Candomblé era tido por alguns dos dançantes como uma prática ligada ao mal e à feitiçaria. Estudos, palestras e vídeos documentários foram meios utilizados para um melhor entendimento. Vencidas as inquietudes e incertezas, foi oportunizado a todos que compunham o grupo naquela temporada, experienciar as particularidades dessa manifestação cultural e religiosa.

Como já dissemos anteriormente, contamos com a parceria do professor Dr. Leonardo Campos, que, na qualidade de Pai de Santo, muito colaborou no sentido de “ajudar os jovens (e os adultos) a compreenderem o verdadeiro sentido e o valor essencial da vida, de forma que possam materializar um mundo humano [...]” de uma maneira muito positiva, oportunizando uma “chance à inquietude que mantém a mente alerta e atenta ao mundo” (Massachelein, 2017, p. 26).

Nas acepções de Segalen (2002, p. 20), existe entre o sagrado e o profano uma “possibilidade de transmutação, na medida em que o puro pode se tornar impuro e vice-versa”, apontando que uma coisa se tornará santidade

dependendo do “sentimento coletivo de que ela é objeto, expresso especialmente no rito”. Os ritos são preceitos de comportamento que definem como devemos nos portar em relação “às coisas sagradas”. Por sua vez, as crenças religiosas demonstram a “natureza das coisas sagradas e as relações que estas mantêm, seja entre si, seja entre elas e as coisas profanas” (Segalen, 2002, p. 21).

Com um agigantado figurino e muita diversidade de dançarinos, o Candomblé foi uma das danças que mais demandou trabalho de pesquisa, de confecção de roupas e de adereços, em vista da grande quantidade de personagens, selecionadas para serem representadas pelo Fitas, dentre aquelas que o grupo entendeu serem as mais populares e imprescindíveis para os praticantes do Candomblé. Ao final deste estudo, a dança foi definida com a representação de sete (07) orixás: Oxalá, Omolu, Xangô, Ogum, Oxóssi, Iansã e Oxum, conforme figura 16, a Makota<sup>28</sup>, que no ritual do candomblé exerce a função de conselheira da mãe de santo e colabora com quem lidera a cerimônia religiosa, as baianas e papetos.

A criação e a tradução do Candomblé, assim como nas demais já parafolclorizadas pelo Fitas, demandaram sempre uma posição de espreita com relação ao comportamento e à recepção dos participantes e seus desdobramentos, gerando intervenções diante dos resultados. Por conseguinte, mergulhar nesse universo de ancestralidades, deuses, músicas de belezas peculiares, pautados pelos patamares permeados de religiosidades, foi imensamente profícuo para o enriquecimento do trabalho do grupo Fitas.

---

<sup>28</sup> Makota: Zeladora dos orixás, cargo de grande e importantíssimo valor nos terreiros de Candomblé e Umbanda. A makota é filha de Iansã. “Makota é mãe também, faz parte da hierarquia. Elas cuidam das coisas dos inquices e encantados”. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/makota/25819/>, acessado em 12 dez.2023.

Figura 16. Parte da coreografia com o orixá Oxum performando.



Fonte: Foto Paulo Stoffel (Nova Petrópolis—RS). Acervo do grupo Fitas.

Na figura 16, observamos ao centro o orixá Oxum, que representa a Deusa das águas doces, rios, fontes e lagos, e que no sincretismo do Candomblé refere-se à Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora das Candeias. A cor da personagem é o amarelo-ouro, e ela traz nas mãos um espelho dourado. A coreografia simula um banho, através do balançar das saias pelas baianas, que mimetiza o movimento das águas, e os papetos, com indumentárias brancas tradicionais, utilizadas nos terreiros.

Podemos observar na figura 16 a concentração dos dançantes ao executar a coreografia. Disposta no centro, Oxum — deusa da beleza — contempla-se vaidosamente em frente ao espelho, trajada ricamente de dourado, cor que a representa, graciosamente expressa sua autoridade, uma vez que também é conhecida como rainha do ouro e do poder. Tradicionalmente, Oxum sempre carrega um espelho na mão, símbolo da consciência humana. Os baianos e baianas que na coreografia acompanham todos os orixás, na cena, auxiliam Oxum em seu banho de beleza. Esses

personagens, segundo as nossas pesquisas, são a representação da resistência, eles preparam oferendas para os orixás e, comumente, prestam serviços no terreiro e durante os rituais. Geralmente, são figuras pacíficas, apreciadoras da disciplina e do planejamento dos trabalhos.

Sintetizando, podemos pensar as representações religiosas como um processo comunitário que manifesta realidades grupais. Esses ritos nascem no seio dos grupos, graças à sua maneira de atuação, suscitando condições cognitivas dessas coletividades.

As ações e vivências cotidianas, observadas na reinvenção da performance do Candomblé, foram sendo moldadas a partir das aprendizagens, sem uma conclusão definida, mas aproveitando os desvios e deslocamentos à medida que os passos eram ensaiados, produzindo um sentido sobre essa manifestação religiosa ancestral. Assim, o grupo assimilou esse processo de construção, realizando pesquisas especulativas, sem um modelo ou guia, aprendendo e construindo saberes singulares, por meio da vivência de experiências anônimas, sem as reproduzir fielmente, fazendo uso delas para delinear ideias e construção da coreografia.

Com vasto figurino e variados dançarinos, o Candomblé foi uma das danças — a palavra “candomblé” significa também “dança” ou “dança com atabaques” — que mais demandou trabalho de pesquisa, de confecção de roupas e adereços, em razão da grande quantidade de inkices ou inquices<sup>29</sup>, baianas<sup>30</sup>, papetos<sup>31</sup> e Mães de Santo<sup>32</sup>, etc. O grupo Fitas selecionou


---

<sup>29</sup> Inkices ou inquices: Orixás, nos candomblés de Angola e do Congo. A palavra "inquice" é um substantivo masculino que se refere a uma divindade ou espírito maligno na religião afro-brasileira conhecida como Candomblé. Os inquices são considerados entidades poderosas e influentes na vida das pessoas. A palavra "inquice" tem origem no termo quimbundo "nkisi", que significa "divindade" ou "espírito". O termo foi trazido pelos africanos escravizados para o Brasil durante o período colonial. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/inquices/> acessado em 12 dez 2023.

<sup>30</sup> Baianas: filha ou mãe-de-santo dos terreiros de Candomblé desempenha função importante, até mesmo depois da abolição da escravatura no Brasil. A baiana tanto prepara os pratos da gastronomia tradicional, contribuindo para a inserção de elementos das culturas africana e nativa, especialmente o azeite de dendê, quanto cuida da comida dos orixás do Candomblé. Fonte: LIMA, Zélia Jesus de Lima. O papel das baianas (entidades do candomblé) no cortejo da Festa do Bonfim associado à publicidade. Fazenda Gênero 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 23 a 26 de agosto de 2010.

<sup>31</sup> Papetos: Versão masculina com a mesma função das baianas.

<sup>32</sup> Mãe de Santo: Nos candomblés e xangôs, mulher responsável pelo culto dos orixás, que se dirige à divindade, recebendo as instruções que transmite aos crentes. Dicionário Priberam da




divindades a serem representadas dentre aquelas que considerou serem as mais populares e importantes para os praticantes do Candomblé.

Para melhor entendimento dessa cultura ancestral, o autor Henrique Cunha Júnior, Professor Doutor titular na UFC e pesquisador sobre a temática afro-brasileira, aponta que:

As religiões de base africanas como o Candomblé tem como finalidade o respeito à ancestralidade e preservação do equilíbrio da natureza. Nas culturas tradicionais africanas é de suma importância o respeito às gerações passadas e ao conhecimento destas para a humanidade. Esta importância é dada pelo respeito muito grande à ancestralidade. Os antepassados recentes ou os históricos muito antigos são homenageados e cultuados no candomblé. Para os africanos tudo que existe emana uma energia específica, parte da energia fundamental. O mundo na cultura africana é pensado como na física como a interação atômica de energias. Devido a esta visão da energia em interação, tudo nas culturas africanas são fenômenos dinâmicos, ou seja, tudo está em constante transformação. Estes estados de constantes transformações precisam ser mantidos em equilíbrios para manutenção da vida e felicidade dos seres da natureza, entre eles os seres humanos. Então nas religiões africanas os trabalhos de rituais têm como uma das finalidades a preservação deste para o equilíbrio da natureza para a prosperidade e felicidade humana. (Cunha Jr., s.d. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/candomble-origem-significado-e-funcionamento/>. Acessado em 18 nov. 2022).

Para Cunha Jr. (2001), as culturas ancestrais africanas legaram um conhecimento a respeito de suas tradições, emanando uma potência que é parte de uma energia fundamental e, dessa maneira, tudo está sendo resguardado e renovado. Portanto, essas condições transformadoras necessitam de um equilíbrio para a real felicidade da vida humana e dos seres da natureza. Nesse sentido, a religião e o conjunto de rituais africanos têm como destino a proteção da estabilidade da natureza, visando à abundância e ao deleitamento do ser humano.


Visando incentivar e contribuir com o conhecimento e respeito a essas culturas tradicionais africanas, dotadas de beleza surpreendente e pluralidade democrática dos dias atuais, o Fitas se empenhou na pesquisa e difusão desse conhecimento, mesmo ciente de que poderia enfrentar reações




preconceituosas. Partindo da premissa de que as africanidades brasileiras — influências da cultura africana na cultura brasileira — devem ser tomadas como modelo para a revisão de concepções e intolerâncias, presentes no cenário cultural do nosso país, deve-se, portanto, dizimar as “idealizações da cultura do dominador”, a fim de produzir um “espaço de liberdade intelectual, livre dos racismos e dos conceitos produzidos a partir dos processos da dominação historicamente vigentes da cultura brasileira” (Cunha Jr., 2001, p. 14).

A respeito das africanidades brasileiras e das multiculturalidades, os autores Luiz A. O. Gonçalves e Beatriz G. S. Petronilha (2003) faz provocações sobre o reconhecimento das desigualdades, abordando como acontece o tratamento das identidades dentro das democracias tradicionais, levando em conta que a sociedade brasileira é multicultural. Para tanto, faz-se necessário “[...] destacar dois aspectos historicamente importantes: primeiro, o papel político do multiculturalismo e, segundo a importância de seu contexto”. Primeiro é o fato de o multiculturalismo não ter surgido “como um movimento no campo da educação”, mas sim como uma “[...] expressão artística de reivindicações” por meio de “políticas com diferentes enfoques e abrangências”, invadindo o meio educacional, através do poder e importância das reivindicações dos “princípios de igualdade e equidade”, em nosso país. Segundo a necessidade de compreensão do conceito de multiculturalismo como sendo “[...] um terreno de luta em torno da reformulação da memória histórica, da identidade nacional, da representação individual e social”, em direção às diferenças (Gonçalves & Petronilha, 2003, p. 111).

A militância sobre os movimentos negros, para os autores, é, acima de tudo, encarar que parte da realidade dos afro-brasileiros é estar constantemente se reconstruindo, em meio a essa ambivalência identitária, que acreditam acompanhá-los até o “último momento”. Cumpre destacar que a multiculturalidade aflora diante do “embate de grupos, no interior de sociedades cujos processos históricos foram marcados pela presença e confronto de povos culturalmente diferentes” (Gonçalves & Petronilha, 2003, p. 113). Dentre várias considerações dos autores, destacamos que a arte “foi, é e será o veículo mais privilegiado do multiculturalismo”, pois a cultura, segundo Bhabha (1998, p. 12), está situada “na esfera do além”, e através da arte podemos assimilar





“identidades minoritárias”, produzidas de maneira fracionada nas brechas do cotidiano.


O retorno a essa questão se faz necessário, uma vez que hoje as traduções dos movimentos multiculturais em todo o mundo têm fortes repercussões na educação formal, na mídia e, sobretudo, nos meios artísticos, ou seja, em formações sociais que têm um grande poder de sublimar lutas, por vezes ferozes, que vitimam muitas pessoas nas teias do racismo, da discriminação e da intolerância.

A princípio, pensar nessa produção coreográfica levou os componentes do grupo a descortinarem e debaterem a respeito das multiculturalidades, a fim de contribuir para a construção de uma pluralidade democrática, mostrando que o Candomblé é considerado em desigualdade numérica de poder e de alcance à elaboração das reflexões oficiais e é geralmente praticado em estabelecimentos não nomeados.

Importante apontar que ainda existem muitos preconceitos e desconhecimentos sobre essa religião e que o grupo enfrentou algumas críticas e rejeições quando em suas apresentações para públicos diversificados. Pessoas que se benzem, que deixam o local no momento da apresentação, fazem afirmações em sentido pejorativo de que os integrantes do grupo pertencem a “terreiros” de Candomblé. Incluindo membros evangélicos do grupo, que optam por não participar da coreografia para não se opor à família, bem como as demais reações auferidas diante dessa expressão.

Um exemplo de intolerância, quanto à apresentação desta coreografia, aconteceu, segundo narrativa do senhor M.A.D, integrante do grupo, que nos trouxe à lembrança uma apresentação demandada pela prefeitura de Montes Claros–MG, em tributo ao feriado municipal, por ocasião de festividades do dia da consciência negra, sendo solicitada pela própria comissão organizadora do evento uma apresentação da performance do “Candomblé” e, “[...] imediatamente após o grupo iniciar a coreografia, com a mãe de santo incensando o placo simulando a limpeza do terreiro, inúmeras pessoas da plateia se levantaram, fazendo o sinal da cruz, retirando-se do espaço”, numa clara manifestação de repúdio. Nos causou desapontamento tomar ciência de que, em um evento de celebração e sensibilização sobre a resistência e força







do povo negro que viveu no Brasil, não houve tolerância e respeito por parte dos espectadores.

Em contrapartida, existem comunidades que a recebem de bom grado e espontaneamente, como no Festival Internacional de Nova Petrópolis–RS, onde existe grande envolvimento da população que cultua o Candomblé, bastante praticado e conhecido na cidade. O que mais causa surpresa é que, apesar de “[...] ser o segundo Estado mais branco do país, o Rio Grande do Sul tem a maior proporção nacional de adeptos da umbanda e do candomblé - 1,47%, quase cinco vezes o percentual da Bahia”, segundo fontes do IBGE (censo de 2010), e que no Estado, “58% dos fiéis afros são brancos” e, curiosamente, a explicação pode estar no fato de que na Bahia e noutros estados brasileiros, “[...] existe um grande sincretismo afrocatólico” com absoluto domínio da Igreja, por isso, “[...] parte das pessoas dos cultos afros se identifica como católica”. (Dados disponíveis em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>. Acessado em 24 mar. 2023).

Provocando reações adversas, ainda não se tem um real entendimento destas práticas religiosas, exercidas secretamente nos recintos dos terreiros, e que em muitas das vezes são pouco entendidas pelos seus próprios praticantes. Parcamente se discute sobre religiões de matrizes africanas e a importância destas culturas, o que acaba gerando ainda mais invisibilidade. Diante disso, o grupo Fitas sentiu muita dificuldade em sua pesquisa etnográfica para montagem desta coreografia e, segundo uma das colaboradoras na pesquisa, os grupos parafolclóricos contribuíam para desmistificar e quebrar preconceitos, fazendo parecer menos formal.

Mesmo não sendo o tema da discriminação racial e seus desdobramentos nosso eixo de pesquisa, gostaríamos de enfatizar que a aparência e a cor da pele não são quesitos para ingresso no grupo Fitas. Somos indivíduos com várias identidades, mesmo que a nacionalidade brasileira esteja registrada no documento oficial de identificação e essa informação ainda seja manipulada pelo mito da democracia racial. Manifestamente um dos papéis do grupo Fitas é lembrar que o respeito e os direitos são indispensáveis em uma sociedade diversa como a nossa.





Conforme a Comissão dos Direitos Raciais da OAB (s.d p. 04), é crucial que a história e a realidade da constituição do povo brasileiro sejam conhecidas “por intermédio da realidade dos nossos antepassados escravizados, em resgate histórico, a fim de produzir conhecimentos, atitudes e valores que eduquem cidadãos quanto à pluralidade ético-racial”, pois “todos são iguais perante a lei”, refletindo que o racismo engloba diversas formas de violência, tornando claro que quando alguém é discriminado racialmente, todos os seus outros atributos (religiosos, epistêmicos, culturais, sociais e ancestrais) também são negados.

Outro ponto desafiador na montagem da coreografia do Candomblé foi a compreensão e apreensão das letras das músicas, etapa caracterizada por uma tribulação à parte, tendo em vista se tratar de uma linguagem específica, que representa os cânticos dos Orixás e exprime os mitos, fazendo uma exaltação às características de cada Orixá, sendo utilizada como artifício de conexão com as divindades, por meio de pronúncias que podem ser assimiladas como uma prece. Neste campo, além de vídeos documentários, contamos com a meritória colaboração do Prof. Dr. Leonardo Campos, que nos brindou com seu conhecimento. A figura 17 apresenta uma equipe de músicos/cantores durante uma apresentação do Fitas.

De grande importância nas apresentações, a equipe do ritmo é composta por instrumentistas e vocalistas, que entoam os cânticos para que os dançantes executem as coreografias. Na imagem, estão trajados de roupas pretas bordadas com pedrarias. Captada no palco do Festival Internacional de Nova Petrópolis–RS, a equipe de músicos, responsáveis pela execução instrumental, pela voz e pelo canto, estava composta naquela ocasião por cinco pessoas, considerando que o número de integrantes geralmente se altera diante da disponibilidade dos seus componentes.





Figura 17 – Equipe de músicos/cantores que compõem o ritmo do grupo Fitas.



Fonte: Foto de Mauro Stoffel (Nova Petrópolis–RS). Acervo do grupo Fitas.

De grande importância nas apresentações, a equipe do ritmo é composta por instrumentistas e vocalistas, que entoam os cânticos para que os dançantes executem as coreografias. Na figura 17, estão trajados de roupas pretas bordadas com pedrarias. Captada no palco do Festival Internacional de Nova Petrópolis–RS, a equipe de músicos, responsáveis pela execução instrumental, pela voz e pelo canto, estava composta naquela ocasião por cinco pessoas, considerando que o número de integrantes geralmente se altera diante da disponibilidade dos seus componentes.

A pesquisa musical é feita à parte, depois juntada à dança, necessitando de uma escuta atenta para um resultado inventivo de novas visualidades culturais a serem parafolclorizadas. O papel dos músicos é de grande relevância, contribuindo essencialmente para criar a atmosfera da metaficção coreográfica, de imediato iniciando o simulacro. Por meio da batida dos tambores, a “máscara realiza, de imediato, a dissimulação” (Bachelard, 1994, p. 164) e assim viabiliza a conexão dos dançarinos com o interior. Por meio da apropriação do vestuário, “do balanço das saias, os fortes sons dos tambores, as fitas a colorirem o espaço, o canto, a poesia – tudo nos torna capazes de



aproximar o presente do passado e difundir a cultura que encanta e ensina gerações” (Folheto do grupo Fitas). Além disso, a música deixa alerta o espectador, por meio da magia e do poder de arrebatador e desvelar o acorde, emocionando mesmo os desconhecidos da canção.

Apesar de todos os desafios, foi um trabalho muito gratificante, tendo sido muito profícuo para todos os integrantes do grupo Fitas, diante do excesso de laboração demandada e de muita pesquisa e necessidade de imersão nesse universo multicultural das africanidades brasileiras. Em muito nos surpreendeu a força das religiões afro-brasileiras e a multiculturalidade de nosso país. Passamos a conhecer um pouco sobre o Candomblé e, mesmo que involuntariamente, passamos por processos de mudanças efetivas, por meio da criação e transformação dessa manifestação mística e complexa, com muitos significados e regras, por meio de pleitos heterogêneos e territórios desconhecidos.


Nessa direção, diante de nosso intento, lançamos a indagação: essa manifestação, reinterpretada e hibridizada, traduzida da tradição, contribuiu para proporcionar maior visibilidade ao sincretismo afro-brasileiro religioso, diante da invisibilidade e da intolerância dessas manifestações ancestrais, validando a laboração do grupo?

### **3.5. As Festas de Agosto de Montes Claros—MG**

*“A cultura está acima da diferença da condição social”. Confúcio*

Enquanto tradição enraizada, as Festas de Agosto de Montes Claros—MG, simbolizadas pelos ternos de Congada, formada pelos Catopês— de origem africana, pelos Marujos— de origem portuguesa, e pelos Caboclinhos— de origem indígena,

[...] é considerada um fenômeno de natureza sociocultural, uma vez que ela permeia toda a sociedade, significando uma trégua no cotidiano rotineiro e na atividade produtiva. Sua natureza é comemorativa, pautando-se pela alegria e pela celebração. O estudo das festas não pode ser feito de modo singular, sem correlacioná-las com a vida cotidiana, suas rotinas, especialmente com o mundo do trabalho. Elas fazem parte daquele universo do “lazer”, no qual as classes populares ingressam de modo mais intenso quando conquista o direito ao “ócio”, privilégio historicamente desfrutado pelas classes abastadas (Almeida, 2015, p. 03).




Nas considerações de Almeida (2015), essas festividades ganharam grande visibilidade e admiração e estão relacionadas ao lazer das classes menos favorecidas da cidade de Montes Claros–MG. De caráter sociocultural e comemorativo, ganharam visibilidade e prestígio. A festa, na atualidade, permeia todas as camadas da sociedade montesclarenses, e muitos nativos e visitantes veem nessas festividades um momento de entretenimento.


Parte do universo dos montesclarenses, essas festas possibilitam o avivamento dessa manifestação imaterial ancestral, através dos anos, adaptando-se aos dinamismos do desenvolvimento cultural e hibridização da sociedade e de seus representantes, até a contemporaneidade. Do ponto de vista de Jeremias Brasileiro (2001), o termo “Congado” se refere a

[...] um culto aos ancestrais de hierarquia superior, realizado por nações diversas, possuidoras de antepassados comuns e que através de danças, de percussões africanizadas, de cantorias antes venerativas somente ao Rei Congo e depois cristianizadas por influências jesuíticas, mimetizou-se ou paralelizou-se dentro da fé popular brasileira (Brasileiro, 2001, p. 14).

Assim, a tradição da Congada, atualmente, está inserida no âmago da cultura brasileira, praticada em várias localidades do Brasil, em especial no estado de Minas Gerais. Geralmente, trata-se de uma atividade social exercida pelos negros, em que as convicções e significação são relevantes para os integrantes dessa modalidade de culto, aos seus ancestrais, “que desenvolveram significados e expressam-no por meio de danças, de percussões africanizadas, de cantorias que conviveram com as imposições e perseguições do ritualismo cristão” (Brasileiro, 2001, p. 18). Por vezes, simulando ou se estabelecendo como diferente na atualidade.

Na época da escravidão, a “Igreja Católica proibia qualquer outro tipo de religiosidade e até mesmo os protestantes eram vítimas, sofriam perseguições absurdas quando tentavam instalar-se no arraial” (Brasileiro, 2001, p. 18). Por esse motivo, os negros esquivavam-se da adoração a Nossa Senhora, sendo livres ou escravos, mas eram submetidos pelos “...donos de garimpos e fazendeiros a usarem o crucifixo cristão”. Segregados pelo racismo cristão, os negros escravizados empenhavam-se em descobrir “...na memória uma forma de preservar aspectos básicos do viver antepassado em comunidade tribal”. Assim, diante da impossibilidade de conviver com a igreja, juntavam-se nos





terreiros para criarem e reviverem seus rituais religiosos por meio da dança, da cantoria e das festas.

Retomando as festividades de agosto em Montes Claros–MG, a referência mais antiga é “datada de 23 de maio de 1839”, época em que o Sr. “Marcelino Alves” solicita licença para a prática de doações para realização das festas de Nossa Senhora do Rosário e Divino Espírito Santo, que cogitava realizar “nesta freguesia” (Paula, 1979, p. 138).

Trata-se de uma manifestação cultural e religiosa, realizada no mês de agosto, nas ruas centrais de Montes Claros, com muita dança e cantos que perpassam pelas vias públicas, através dos três cortejos que reverenciam São Benedito, Divino Espírito Santo e Nossa Senhora do Rosário.

Parafolclorizar essas manifestações demandou muita pesquisa e contato presencial com os grupos, a fim de viabilizar a concepção de uma performance que possibilitasse levar ao palco, em um tempo de no máximo 15 minutos, os quesitos mais relevantes, para obter um resultado não apenas estético, mas uma apresentação à altura da significância dos grupos modelos, com o objetivo de difundir essas manifestações de pujante diversidade cultural, tão caras à nossa sociedade, representando as referências e tradições de vida dos nossos ancestrais por meio de uma coreografia dinâmica, sem perder a essência dessas expressões culturais.

O resultado dessa produção foi produtivo, haja vista que obtivemos uma montagem que agregou as três modalidades do congado montesclareense. Apresentaram-se primeiramente os Caboclinhos, posteriormente os Marujos e, em seguida, os Catopês. Ao final, os Marujos, com o andor de Nossa Sra. do Rosário, se juntam aos Catopês e logo após os Caboclinhos, como apresentamos na figura 18.

Esses ternos tradicionais de “dançantes formam uma espécie de dinastia” que historicamente “passam as tradições nas mesmas famílias, dos pais aos filhos e netos”. Os mestres entoam versos de canções simples, “pobres de música e de letra e raramente são renovadas” (Paula, 1979, p. 140), como, por exemplo, a cantiga: “Chô meu sabiá, Chô meu zabelê, Toda madrugada, eu sonho com você, se você não acredita, eu vou sonhar pra você vê” (Paula, 1979, p. 143).





Figura 18 - Dança intitulada Festas de Agosto, apresentada pelo grupo Fitas.



Fonte: Foto de Mauro Stoffel (Nova Petrópolis–RS). Acervo do grupo Fitas.

A imagem, capturada durante apresentação no Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis–RS, no ano de 2013, encena o momento final da coreografia, ocasião em que os três segmentos da congada se juntam. Como percebido na figura 18, cada grupo representado possui suas singularidades, cada agremiação possui suas indumentárias e músicas distintas. Os personagens de vestes brancas e capacetes de penas de pavão e fitas coloridas representam os Catopês; no centro, trajando roupas e capacetes de penas, encontram-se os caboclinhos; e, à direita, com trajes azuis e vermelhos, identificam-se os Marujos, que trazem um andor com a imagem de Nossa Senhora do Rosário, a principal representante/padroeira dos grupos.

Música do cancionário folclórico, essa canção é somente uma demonstração da singeleza e simplicidade, tanto das músicas quanto das letras, que raramente são renovadas, visto que existem inúmeras outras que poderão ser utilizadas. Nas apresentações e cortejos, geralmente, “o mestre canta e os outros repetem em várias vozes” (Paula, 1979, p. 144), com a utilização de tamborins e pandeiros devidamente enfeitados de fitas coloridas, “sendo as notas médias e as graves” acompanhadas pela caixa.





Para a apresentação de algumas danças do grupo Fitas, tais como o Jongo, o Candomblé e as Festas de Agosto de Montes Claros–MG, dentre outras, por meio da invenção e tradução das tradições do patrimônio imaterial de nosso país, foram utilizados mecanismos diferentes para apreensão dessas manifestações ancestrais. Criar as indumentárias, além de um desenho coreográfico e de adereços, exigiu de toda a equipe do grupo Fitas muita pesquisa, para que a produção hibridizada e apropriação de coreografias mostrasse ao espectador uma réplica próxima da realidade da manifestação ancestral.

O estudo basilar das tradições imateriais realizadas pelo grupo Fitas busca novas referências, numa perspectiva de habilitar seus parceiros diante de inéditas maneiras de perceber e propor caminhos para o aprendizado, encontrando-se estabelecido fora de qualquer ambiente de aprendizagem não formal. O grupo intenta, através do fascínio e interesse comum aos seus pares, pesquisar e representar as manifestações culturais herdadas da ancestralidade, de modo a recriar, preservar e divulgar a diversidade cultural de nosso país.

Por meio destas três danças descritas, o Jongo, o Candomblé e as Festas de Agosto de Montes Claros–MG, mostramos um pouco do processo de elaboração das performances, inspiradas no vasto repertório da cultura popular brasileira, traduzidas pelo grupo Fitas e apresentadas em eventos e Festivais de Folclore. Assim, intentamos sondar, por meio da laboração do grupo, se de fato este contribui para a preservação, incentivo e respeito às manifestações culturais do Brasil e da memória coletiva das festas e folguedos populares.

Para elucidar questões pertinentes a este estudo, faremos nos próximos estágios desta pesquisa um trabalho de campo acerca da eficiência ou não da atuação do grupo Fitas, de maneira a esclarecer as questões norteadoras desta tese. Os colaboradores, neste trabalho de campo, oportunizarão aos grupos de danças “Parafolclóricos”, especialmente ao grupo fitas, o benefício de constatar sua real contribuição para divulgação dos costumes e para valorização das manifestações culturais da música e da dança popular. Buscaremos respostas que justifiquem a atuação não somente do grupo Fitas, mas também de inúmeros grupos paritários.





Componente cultural da humanidade, as danças e músicas folclóricas promovem o conhecimento das tradições dos diferentes povos. Assim, acreditamos no mérito de pensar as manifestações culturais e o sentimento de pertencimento e reconhecimento da nossa ancestralidade, contribuindo com o desígnio e respeito pela diversidade e reconhecimento da identidade social e cultural.



## CAPÍTULO IV

### Parafolcloriando ancestralidades e tecendo memórias

*O que a memória ama, fica eterno. Adélia Prado.*

O grupo Fitas, com 19 anos de atuação, já participou de vários festivais internacionais de danças folclóricas, no Brasil e em países da América Latina.

Atuar em festivais e apresentações públicas é o que lisonjeia e engrandece o grupo, pois confere reconhecimento à relevância e ao desenvolvimento do trabalho de tradução e reelaboração de danças populares brasileiras, valorizando o patrimônio imaterial dos nossos antepassados para as gerações vindouras e a troca de sabedorias, as vivências e histórias com outros povos, tecendo e revivendo memórias.

As vivências e participações do grupo Fitas em festivais internacionais de folclore, ou mesmo em apresentações em outros locais e eventos, são um termômetro do verdadeiro resultado e contribuição destes espetáculos no crescimento e florescimento, não somente no âmbito pessoal de seus integrantes, mas do grupo como um todo. Na verdade, possivelmente, a permuta de vivências culturais do Brasil e do mundo, por meio destes eventos, promove o aprendizado e garante a equipe da motivação para alcançar suas metas e objetivos, fomentando a participação voluntária dos seus integrantes, definindo novos padrões de excelência.

Neste ensejo, a fim de constatar estes incentivos e contribuições, faremos um trabalho de campo junto aos membros e ex-participantes do grupo e integrantes do meio cultural, com o intento de colher testemunhos sobre a atuação do grupo Fitas, sua relevância ou não na preservação das múltiplas manifestações culturais e a apropriação de conhecimentos através de suas apresentações. Intentamos, ainda, perceber os prováveis resultados advindos da sua laboração por meio da educação não formal, na promoção e conscientização de seus integrantes e do público quanto às consequências da intolerância e da aceitação das diferenças presentes na rica diversidade cultural do nosso país.

#### 4.1. Tecendo memórias e construindo histórias.

*“A linha que se borda sonhos, é a mesma que costura a vida”. Edna Frigato*

Os festivais de danças folclóricas configuram o apogeu e ratificação de toda labuta do grupo, é a melhor vitrine, onde o trabalho solitário dos ensaios exaustivos é ostentado e reconhecido por um público ávido e interessado na cultura popular. É um mostruário onde cada etnia pode transmitir sua cultura e conhecer novas manifestações culturais. Trata-se de um “evento de valorização das tradições e dos costumes legados pelos antepassados, numa mescla das mais distintas manifestações culturais” (<https://www.festivaldefolclore.com.br/>, acessado em 06 mai.2023).

São eventos que proporcionam um “intercâmbio artístico-cultural entre os inúmeros grupos participantes” e que contam com a “presença de grupos de danças de diversos estados brasileiros e países”, uma verdadeira celebração da diversidade, “incentivando a interculturalidade, sem distinção de raças e crenças, unindo fronteiras”. (<https://www.festivaldefolclore.com.br/>, acessado em 06 nov.2023).

Além de gerar lembranças e reminiscências, possibilita a construção da memória coletiva, utilizada por Halbwachs (1990) como recurso para a reconstrução do “passado vivido e experimentado por um determinado grupo social” (1990, p. 105). Assim, para o autor, a memória coletiva se constrói socialmente, visto que as “memórias são, de certo modo, partes da memória do grupo ao qual pertence” (Halbwachs, 1990, p. 160), atrelando as representações de fatos ancestrais à crença das demandas do tempo presente.

Os ‘festivais de folclore’, ou “encontros de culturas populares e tradicionais”, são pensados tendo em vista três pontos centrais em comum:

- a) a proposta de levar mestres e mestras da cultura popular e seus grupos para um novo contexto de performance; b) a visão dessa mudança de contexto da cultura popular enquanto uma ação de política pública; e c) a ideia de que estes eventos seriam uma maneira de incentivar, celebrar, difundir, preservar e salvaguardar o(a) folclore brasileiro/cultura popular (Goulart, 2021, p. 245).

Portanto, independentemente do termo adotado e da diferenciação feita pelo autor, estes eventos são planejados com o intuito de incentivar, festejar, divulgar, proteger e criar artifícios para defender as heranças culturais, salvaguardando esse patrimônio. Assim, os “festivais de folclore são percebidos enquanto uma forma de preservação da performance em si”, já os encontros (que hoje, também podem ser chamados de Festivais) são

reputados como um método de “divulgação e valorização dos detentores das tradições performáticas para novos públicos e contextos” (Goulart, 2021, p. 246).

Bruno Goulart (2021) aborda o tema, mencionando que:

Em linha gerais, os encontros foram concebidos como espaços de performance e discussões, voltadas para o universo das culturas populares e tradicionais, vistos e incentivados como forma de política cultural com o objetivo de difundir, valorizar e salvaguardar as culturas populares e tradicionais (Goulart, 2021, p. 236).

Nesse escopo, os festivais de folclore são vistos como uma política cultural que assegura a sensibilização das pessoas com relação à relevância da tradição popular nacional por meio de performances artísticas, onde estes festivais poderão ser vistos “[...] como uma forma de preservação do folclore”, que por fazer parte de “certos modos de vida ameaçados”, também estão ameaçados de desaparecimento (Goulart, 2021, p. 239-240).

Deduzimos então que a vivência oportunizada pelos festivais de folclore é um procedimento de política pública focada na “preservação/salvaguarda da cultura popular performática”. Desse modo, a promoção dos festivais se “constitui em uma maneira de reproduzir performaticamente, uma síntese da identidade brasileira e do que se acreditava ser sua essência”, ponderando que os festivais possibilitam a promoção da integração cultural da nação, diante do “trânsito dos grupos folclóricos para diferentes regiões”. (Goulart, 2021, p. 241). A diversidade cultural brasileira é representada por meio dos grupos étnico-raciais de várias regiões do país, onde o termo salvaguarda está associado a esta vivência dos festivais de folclore.

Nessa perspectiva, salvaguardar, na “política do patrimônio imaterial, não são os produtos culturais em si, mas os sujeitos e relações sociais das quais eles dependem” (Goulart, 2021, p. 244). O foco é a valorização e garantia “objetiva das condições concretas para a realização dos processos de produção, e não nos produtos culturais propriamente”, tornando-se uma nova alternativa de motivar os sujeitos, viabilizando a continuidade de seus costumes ancestrais tradicionais diante dos aspectos idealizados e vivenciados. Portanto, os festivais são entendidos como novos formatos estratégicos, conhecidos pelos promotores das culturas populares, onde o

“Trânsito das Culturas” é percebido como “incentivo para a continuidade de suas práticas culturais nos seus contextos tradicionais” (Goulart, 2021, p. 245).

Atualmente, são realizados festivais em vários países de vários continentes, a grande maioria apoiados por órgãos da UNESCO. Estas organizações são suporte dos Festivais Internacionais de Folclore e aspiram a “[...] alcançar o entendimento mútuo e a tolerância entre os povos da terra por meio de diversas atividades de intercâmbio cultural para a preservação e para promover a paz mundial” (disponível em: <https://iovbrasil.com.br>, acessado 23 jun.2023).

O Fitas foi filiado à IOV e atualmente ao CIOFF, tendo seu diretor-presidente Sr. Marco Aurélio Dumont foi integrado à comissão do Brasil, no cargo de Secretário da IOV Brasil no Estado de Minas Gerais de 2013-2017, e o presente é o representante Municipal do CIOFF Brasil, no Município de Montes Claros–MG. O CIOFF é operante desde o ano de 1970, e

[...] trabalha para a salvação, promoção e difusão da cultura tradicional. Através de suas atividades, o CIOFF pretende lograr os seguintes objetivos: Promover o patrimônio intangível, através de formas de expressão, tal como a dança, música, jogos, rituais, trajes e outras artes (<http://www.cioff.org/about-intro.cfm>, acessado em 07 mai.2023).

Reiteramos, portanto, a importância destas organizações, pois elas apoiam as atividades dos grupos associados, promovendo a paz através do suporte a essas categorias, que, para folclorizando as tradições ancestrais, têm a aspiração de coadjuvar com a divulgação destas manifestações, a exemplo do Fitas.

Destacamos que anualmente o CIOFF endossa “a coordenação de cerca de 250 festivais em mais de 50 países, reunindo uns cinquenta mil artistas”. <sup>33</sup>([Http://www.cioff.org](http://www.cioff.org)). Esse trabalho mundial espelha e representa a hipótese de convivências formais e informais, para a permuta da concepção e permuta de ideias, fortalecendo as trocas de experiências de outros festivais, ademais, organiza calendários anuais de Festivais Internacionais de Folclore e

---

<sup>33</sup> [Http://www.cioff.org/festivals-benefits.cfm](http://www.cioff.org/festivals-benefits.cfm), acessado em 10 mai.2023.

divulga estes festivais para seus associados, bem como indica e facilita a participação dos grupos filiados.

O grupo Fitas, nesses 19 anos de laboração, participou de festivais internacionais de Folclore no Brasil e em outros países da América Latina, são eles:

- ✓ IX Festival Internacional Folclórico de São Bernardo do Campo S.P. de 02 a 09 de agosto de 2008;
- ✓ XV Festival Internacional de Danzas Folkloricas de Grupo Universitários de 26 a 31 de agosto de 2009 em Trujillo, Peru;
- ✓ 32º Festival Internacional de Folclore e 6ª Feira de Negócios do Artesanato de Pernambuco de 12 a 19 de novembro de 2011 em Recife, PE;
- ✓ 40º Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis RS de 27 de julho a 12 de agosto de 2012;
- ✓ 41º Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis RS de 26 de julho a 11 de agosto de 2013;
- ✓ I Encontro Internacional de Danças de Montes Claros, MG de 03 a 07 de setembro de 2014;
- ✓ Festival Internacional de Folklore de San Bernardo Chile – 2015;
- ✓ 44º Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis/RS – 2016;
- ✓ 53º Festival do Folclore de Olímpia – SP - De 05 a 13 de AGOSTO de 2017;
- ✓ Espetáculo Pelas Trilhas do Brasil no Colégio Marista São José de Montes Claros – novembro 2017;
- ✓ Espetáculo Pelas Trilhas do Brasil no Colégio Marista Dom Silvério Belo Horizonte – agosto 2018;
- ✓ Fest Folk Mundi in rede – de 20/05 a 24/05 – Youtube (período pandêmico);

- ✓ I Fest Folk em rede- de 29/04 a 03/05/2020 – Online (Período pandêmico);
- ✓ Retrospectiva Reviva a Diversidade – online/ Youtube – Nova Petrópolis-RS de 16 julho a 02 de agosto 2020. (Período pandêmico);
- ✓ 50º. Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis RS de 12 a 30 de julho de 2023.
- ✓ . 6º. Festival Nacional do Folclore - FEFOL – Olimpia/SP. 03 a 11 de Agosto de 2024.
- ✓ Apresentações em eventos nas cidades do entorno de Montes Claros e Belo Horizonte buscando representar artisticamente o folclore do Brasil;

Cada festival é único e propicia aprendizados e experiências singulares, imensuráveis confraternizações e comunhão entre grupos oriundos de diversas regiões do Brasil e diferentes países da Europa, Ásia, América Central, América do Norte e América do Sul. Geralmente, são eventos consolidados e esperados não somente pelos grupos participantes, mas também pela comunidade receptora, que aguarda com muita expectativa a oportunidade de conhecer e compartilhar formas de falar, vestir, dançar e cantar de lugares distantes e distintos, possibilitando a construção de memórias, tanto no ávido espectador como nos componentes de cada grupo que se apresenta e confraterniza.

O que pode ser assimilado em um Festival Internacional de Folclore, nos conceitos apresentados no artigo dos autores Schommer, Luciane Roseli e Guterres Liliane Stanisçuaski (2009), é

[...] perceber as tradições reinventados pelos sujeitos envolvidos neste evento, entendendo que há um jogo entre memória social, oficial e memória coletiva, conceito ligado às instâncias do vivido, às intencionalidades dos sujeitos-atores neste processo memorável, seus valores, práticas e representações sobre esta construção do que lembrar. Sem deixar de buscar a memória social do evento e da cidade, no sentido de capturar as lembranças “oficiais” e legitimadas pelo grupo mais amplo, interessa compreender o Festival Internacional de Folclore a partir da memória coletiva “viva, pulsante e em constante mudança”, daqueles que participaram e participam do evento (Schommer e Guterres, 2009, p. 13).

Portanto, os festivais internacionais de folclore, além de oportunizar o estudo e contemplação das manifestações folclóricas ancestrais, representadas por grupos genuínos ou parafolclóricas, possibilitam a compreensão da memória coletiva e social, por meio das representações dos grupos oriundos de várias partes do mundo, estabelecendo vínculos afetivos com a cidade e com os membros dos outros grupos, auxiliando o surgimento de laços entre os participantes, mesmo que pouco duradouros.

Os vínculos fraternos definidos em tais festividades favorecem a imaginação e a geração de memórias, permitindo o entendimento da memória social como transdisciplinar e intercultural, propondo novos discursos e técnicas de pesquisa, dialogando com a diversidade cultural.

Estevão Amaro Reis (2019) aponta que esses eventos propiciam uma vivência que “[...] somada à troca de experiências proporcionada pela grande diversidade de grupos folclóricos reunidos em um mesmo espaço, se transforma, ao retornarem ao seu local de origem, em uma sensação de valorização” (Reis, 2019, p. 578), reverberada na respectiva agremiação, repercutindo no seu entorno, contribuindo para o reavivamento dos grupos populares, concebendo sentimentos coletivos de pertencimento e poder de articular contextos culturais.

Em sua participação no Festival Internacional de San Bernardo–Chile, em 2015, uma integrante do grupo, a dançarina Maria Eduarda Veloso<sup>34</sup> (fev.2015), em depoimento escrito encaminhado ao grupo Fitas, referindo-se à participação do grupo Fitas como muito adequada, citou “[...] que cumprimos fielmente nosso dever fora de casa: mostramos quem somos, nossa cultura, nossos costumes, nossa alegria, com todo o cuidado e capricho necessários”, que as “Festas de Agosto” mostradas com muita dignidade lá fora, e que “[...] além de levar um pedacinho do Brasil para o Chile, ganhamos um pedacinho do Chile também”. Declara ainda que “As danças falam por nós. E, através de nós, elas gritaram: ‘somos brasileiros!’, ‘olhe o meu sorriso!’, ‘que alegria estar aqui!’”. Em um discurso como este, torna-se verossímil perceber quão salutar e enriquecedor é participar de um Festival Internacional.

---

<sup>34</sup> Maria Eduarda Veloso, 26 anos, é bacharel em direito e graduanda em Psicologia.

Diego Araújo<sup>35</sup>, integrante do Fitas, em suas redes sociais, após sua participação no 5º. Festival Internacional de Nova Petrópolis–RS externou o deleite em compartilhar “experiências inesquecíveis de acolhimento, companheirismo e superação!”. Aponta que guardará em sua memória a magia destes dias de festival: “ver catopês, marujos e caboclinhos sendo aplaudidos em um festival internacional tem um significado grandioso para mim”.

O fortalecimento destes vínculos, segundo o Relatório Mundial da UNESCO, reitera que “o diálogo intercultural requer o empoderamento de todos os participantes por meio da capacitação e de projetos que divulguem a interação sem a perda da identidade pessoal ou coletiva” (2009, p. 10). Assim, os festivais são acontecimentos em que a valorização das tradições e costumes ancestrais são enaltecidas, em um espaço de aglutinação de distintas manifestações.

Refletindo sobre a “diversidade cultural” e a inclusão social, são inúmeros os “desafios contemporâneos para se pensar a diversidade cultural no contexto de um modelo de globalização excludente e desigual”, perpassando por diversas áreas temáticas (Sanfelice e Renner, 2020, p. 9). Sobre esse tema, a UNESCO (2009) esclarece que:

...o tema da diversidade cultural vem suscitando um interesse notável desde o começo do século XXI e suas interpretações têm sido variadas e mutáveis. Para alguns, a diversidade cultural é intrinsecamente positiva na medida em que se refere a um intercâmbio da riqueza inerente a cada cultura do mundo e, assim, aos vínculos que nos unem nos processos de diálogo e de troca. Para outros, as diferenças culturais fazem-nos perder de vista o que temos em comum na condição de seres humanos constituindo, assim, a raiz de numerosos conflitos. Este segundo diagnóstico parece hoje mais crível uma vez que a globalização aumentou os pontos de interação e fricção entre as culturas, originando tensões, fraturas e reivindicações relativas à identidade, particularmente a religiosa, que se convertem em fontes potenciais de conflito (UNESCO, 2009, p. 10).

Com entendimentos mutáveis, a diversidade cultural é positiva na medida em que existe uma permuta entre as culturas mundiais, mas, por outro ponto de vista, pode gerar conflitos, tendo em vista que é possível a perda da noção da pluralidade da condição de seres humanos. Os atritos gerados diante

---

<sup>35</sup> Diego Araujo: (@diegoaraujo.moc)

das inúmeras diferenças entre seres humanos, provenientes principalmente das diferenças religiosas, entre outras, são minimizados através da expansão de horizontes, provocada pela diversidade cultural na busca pela tolerância entre os indivíduos.


Nesse rastro, percebemos que a participação em festivais é um gatilho para a construção de memórias individuais e coletivas, minimizando as diferenças e expandindo as perspectivas diante da flexibilidade e tolerância pelas disparidades, oportunizando o oferecimento de contribuições pertinentes aos integrantes do grupo Fitas, aquiescendo compreender o processo de rememoração como parte da memória grupal, sem descartar a memória individual reconstruída.

Segundo os autores Kauark, Giuliana e outros (2015), o que está no “[...] campo da diversidade cultural não é simplesmente o destino das expressões das diferenças, mas a própria condição de ser diverso e a possibilidade de vivermos juntos” (Kauark, 2015, p.10). É necessário levantar as demandas a respeito da proteção da diversidade de saberes e práticas, assim como o encargo de refletir a participação social na salvaguarda do patrimônio imaterial.

No tocante a esse tema, a UNESCO<sup>36</sup>, com o escopo de certificar a preservação da diversidade das culturas, criou, no ano de 2002, a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, reiterada pelos 195 estados-membros (na época). Por meio deste documento, em seu artigo 1º, a diversidade cultural passou a constituir o “patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício das gerações presentes e futuras”. A declaração prenuncia ser contundente (artigo 2º) a garantia de um convívio harmônico entre “[...] pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver”, devendo ser favorecidas por políticas que beneficiem a participação de todos

---

<sup>36</sup> UNESCO: A UNESCO é uma agência especializada das Nações Unidas. A abreviação significa "Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas". Ela foi fundada em 1945 para promover a paz e a segurança através da cooperação internacional em educação, ciência, cultura e comunicação. Seu principal objetivo é contribuir para a construção de uma cultura de paz, erradicando a pobreza, o desenvolvimento sustentável e o diálogo intercultural através de seus programas e atividades. Conta atualmente com um total de 195 países. (Disponível em: <https://www.dadosmundiais.com/aliancas/unesco.php>, acessado em 02 de fev. 2024)





os cidadãos, garantindo a “[...] coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz” (UNESCO, 2002, p. 03).

Esse documento ratifica a designação formal da diversidade cultural enquanto discurso global. As autoras Nunes e Schmidt (2006) propõem uma discussão a respeito da “distinção entre os conceitos de diferença e diversidade” (Nunes; Schimdt, 2006, p. 67), pontuando que a “noção de diversidade exige mais do que o mero reconhecimento intelectual da diferença”. Na modernidade tardia, a noção de diversidade pressupõe uma passagem do “universal abstrato” para o “universal concreto”. Para as autoras, com base no nosso conhecimento abstrato, foi construído nosso conceito com relação ao “diferente”, o que mantém afastada a concepção da prática concreta da diversidade, “no sentido da coexistência, da convivência e prática cotidianas”. O universal concreto advém da aceitação da convivência e aproximação com o diverso, visto que “à medida que aceitamos a convivência e a proximidade, transformamos o diferente”, o “universal abstrato” em “universal concreto”. (Nunes e Schmidt 2006, p. 66).

Como fica evidente na obra “O Local da Cultura”, de Homi K. Bhabha (2018), partindo das reflexões sobre o Patrimônio Cultural de Max Lanio Martins Pina (2018) a cultura se arquiteta e, ao mesmo tempo, se dissipa, diante de sua constante hibridização “promovida pelo aumento das relações sociais dos incontáveis sujeitos diaspóricos da contemporaneidade, bem como do processo cada vez mais acelerado de globalização” (Pina, 2018, 10-11). Nesse viés, é possível perceber o conflito de identidade da cultura, que se encontra em interseção “entre o espaço e o tempo”, concebido como entrelugares, fomentando a produção de figuras intrincadas e com diversas transmutações de compatibilidade identitárias, vez que não se ajustam, aos conceitos estagnados do tempo passado, em “construção permanente na ambivalência dos interstícios do mundo pós-colonial”. (Bhabha, 2018, 10-11)

Bhabha (2018, p. 69) substitui o conceito de “conceito de diversidade cultural para diferença cultural”, pois, segundo o autor, a diversidade “refere-se a uma epistemologia que trata a cultura como objeto empírico”, assim sendo, a “diversidade é uma categoria pertencente ao campo da ética, da estética ou de etnologias comparativas”. Por sua vez, a diferença cultural seria um método de “enunciação da cultura como algo que é conhecível e apropriado para a





edificação de sistemas de identificação cultural” (Pina, 2018, p. 12). Portanto, neste caminho, a utilização mais acertada a ser usada por pesquisadores e demais ativistas da área será o termo “diferença cultural”, e não mais o de diversidade cultural.

Estas diferenças culturais são genuínas à humanidade, podendo toda e qualquer nuance cultural ser preponderante e reconhecida dentro do espectro do hibridismo multicultural (Pina, 2018, p.13). Por essa razão, o pluralismo cultural pode ser pensado como uma solução “política à realidade da diversidade cultural”, reforçando a ideia de que por meio dos intercâmbios culturais logrados nos Festivais Internacionais de Folclore, permitem o estímulo da permuta de culturas e saberes.


A construção da identidade concretiza-se através dos sentidos com os quais podemos nos reconhecer, sentidos estes produzidos sobre as culturas nacionais, que, para Hall (1998, p. 51), “estão contidos nas estórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas”. Nessa lógica, o sujeito, na pós-modernidade, “[...] não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados” ou inquiridos nos grupamentos culturais de seu entorno (Hall, 2003, p. 12-13).


Acontecimentos memoráveis são estabelecidos pelos grupos sociais através da convivência, responsável pela estruturação da memória. Nessa linha de pensamento, a magnitude de “[...] reconhecer e nos autoafirmar como indivíduos que possuem uma história de vida” (Halbwachs, 1990, p. 12), atraído pelo que é familiar e pelo meio onde se insere. Portanto, a construção da identidade só é possível ao longo do aprendizado, concernente aos costumes relacionados à cultura e aos hábitos.

Portanto, as permutas culturais possibilitam a concepção da identidade cultural por meio das memórias tecidas e remodeladas mediante a convivência com as diferenças, favorecendo a preservação e valorização do passado para os grupos sociais, promovendo a criação de memórias.

#### **4.2. História e memória coletiva e social.**

*“A gratidão é a memória do coração”. Antístenes*







Conceber a memória como processo não significa excluir dele as representações coletivas, mas, de fato, incluir nele a invenção e a produção do novo. Não haveria memória sem criação, seu caráter repetidor seria indissociável de sua atividade criativa e, ao reduzi-la a qualquer uma dessas dimensões, perderíamos a riqueza do conceito.

O autor Maurice Halbwachs (1990) entende o estudo da memória na contemporaneidade atrelado aos sistemas de “classificações sociais e mentais”, levando em consideração os “meios sociais efervescentes”, ou seja, a existência de uma dinâmica retórica entre o “dinamismo criador dos grupos humanos — sua efervescência — e a organização de representações simples referente ao cosmo ou ao ambiente inerte da sociedade considerada” (Halbwachs, 1990, p. 19), pontuando que a memória histórica é um quadro de transformação, distinta da memória coletiva, que conserva somente analogias, onde os pontos similares são priorizados, e a memória coletiva um recurso do passado, evidenciado numa reorganização quase mágica do passado.

Assim, um grupamento que estima o transcorrido capta de maneira precisa o sentimento de pertencimento, tomando “[...] consciência de sua identidade através do tempo” (Halbwachs, 1990, p. 59). Tanto a memória histórica como a memória coletiva podem licitamente pleitear para si a autenticidade sobre o transcorrido. Portanto, as memórias são exequíveis, podendo se tornar um hermetismo ou terapêutica, a memória coletiva no sentido de erradicar as angústias do passado, elucidando no tempo presente ou pretérito confuso. Para Halbwachs (1990), exerce uma atribuição substancial nos processos históricos, “dando vitalidade aos objetos culturais, sublinhando momentos históricos significativos e, portanto, preservando o valor do passado para os grupos sociais” e, por outra perspectiva, amparando os “objetos culturais que atravessam os tempos”, podendo, assim, coadjuvar e transformar em fontes para a pesquisa histórica (Halbwachs, 1990, p. 87).

Além disso, Halbwachs (1990) pontua que cada grupo tem a sua história, enfatizando a imagem e as memórias, ressaltando a relação das memórias como similitudes que ocupam o plano principal. Assim, a partir do momento em que um grupo “considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência da sua identidade através do tempo” (1990, p. 87), a memória é reconstruída a partir das experiências, sendo que





“cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”. Nessa esteira, Halbwachs (1990) anuncia que:


[...] a grande protagonista da história é a memória coletiva, que tece e retece, continuamente, aquilo que o tempo cancela e que, com a sua incansável obra de mistificação, redefinição e reinvenção, refunda e requalifica continuamente um passado que, de outra forma, correria o risco de morrer definitivamente ou de permanecer irremediavelmente desconhecido (Halbwachs, 1990, p. 12).


Diante disso, podemos pensar a memória coletiva, responsável pela continuidade do passado dentro do presente, sem que ocorra o risco de fenecer ou se manter no anonimato.

A memória desempenha um papel fundamental em nossas vidas, pois é por meio dela que acumulamos diversas vivências. Com o passar do tempo, essas experiências se fixam em nossa mente, e algumas delas deixam marcas profundas, sejam positivas ou negativas. Muitas dessas memórias podem residir em nosso inconsciente e, dependendo das circunstâncias, podem ressurgir a qualquer instante, guiadas por emoções ou pela exigência de realizar determinada tarefa.

Para o autor Halbwachs (1990, p. 16), “...não basta reconstituir pedaço por pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança”, mas que esta reorganização realize com base em informações ou conceitos compartilhados que coexistem em nossa mente e na dos outros, dado que esses elementos estão constantemente transitando entre indivíduos, permitindo essa troca por meio da condição de pertencer a uma mesma sociedade ou a um grupo comum. Assim, podemos pensar que a recordação coletiva se fortalece e se prolonga quando há um grupo de indivíduos que retém uma lembrança em conjunto.

Mas, existe uma notável distinção entre a “memória histórica”, de um lado, que supõe a reconstrução dos dados fornecidos pelo presente da vida social e projetada no passado reinventado”, contrapondo a “memória coletiva”, como “aquela que recompõe magicamente o passado”. Halbwachs (1990, p. 20); Portanto, entre essas duas vertentes da consciência coletiva e individual, surgem variadas formas de lembrança, cujas manifestações se alteram de acordo com as metas que elas envolvem.







Mesmo que os acontecimentos e objetos que vimos tenham sido apenas nossos, a verdade é que nunca estamos sozinhos. Para Halbwachs, não é preciso que haja outras pessoas presentes, pois sempre carregamos dentro de nós e ao nosso redor um grupo de indivíduos que nos são únicos. A memória pode ser vista como uma maneira de preservar mitos, mas também tem uma característica dinâmica. Para o autor, isso significa que a memória não apenas guarda o passado, mas também o transforma, permitindo que o que vivemos antes influencie o nosso presente. A memória contribui com a seleção e representação das experiências, tanto individuais quanto coletivas, dando um novo sentido a elas. Esse processo é fundamental na construção das nossas identidades e na forma como nos relacionamos com os outros.

Para Jô Gondar (2016, p. 07), a “Memória Social emerge como resultado de um complexo atravessamento de diferentes discursos e disciplinas, tornando-se um campo transdisciplinar”, viabilizando uma troca de conhecimentos. A memória social “[...] está inserida em um campo de lutas e de relações de poder”, não é apenas o passado, mas por meio da apreciação das relações com o antigo que “passou a habitar a vida social e cultural e para a qual não devemos endereçar um olhar isento de qualquer perspectiva crítica” (Gondar, 2016, p. 12). Assim, entendemos como uma técnica de pensar o passado em função do vindouro que se ambiciona, e, independentemente da definição teórica em que nos posicionamos, é certo o comprometimento ético e político.

Alessandra Ueno (2022) discorre sobre a relevância do discernimento entre história e memória: “As memórias podem ser individuais ou coletivas e representam percepções, sentimentos e opiniões que são resultados de um evento ou podem ter sido gerados por ele”. Diferentemente, a história tem um “compromisso importante com a verossimilhança dos fatos, bem como é um resultado integrado de muitos pesquisadores que revisaram dados, fatos e cenários históricos” (Ueno, 2022, n.p.).

Entretanto, é preciso ressaltar que a memória não transcreve passivamente o passado representado; ao contrário, como faculdade ativa do presente, ela concatena os arquivos da memorização com múltiplas intencionalidades e, por isso, mostra-se instável e exposta à construção. Connerton (1999) também nos alerta que, até mesmo nos hábitos mais





elementares, a memória é complacente com movimentos desnecessários e notas em falso, recrutando novos equilíbrios e novas formas de cognição.

Além de não transcrever o passado, a memória e o intercâmbio de crenças, em muitas das vezes, podem não ser coadjuvantes diante do surgimento das permutas, consoante indagações de Bhabha (1990):

De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder no interior das pretensas concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (Bhabha, 1990, p. 20).

Destarte, para o autor, nem sempre as diferenças sociais são inerentes à tradição cultural enraizada, podendo a comunidade conceber intercâmbios na intenção de promover um ressurgimento, segundo a atualidade, produzindo em muitas das vezes algo absoluto. Assim, os festivais podem contribuir na construção social e no respeito à diversidade, para aqueles que atentamente interpretam e não somente assistem, os festivais de folclore, que neste escopo podem integrar a educação não formal.


Nos festivais de folclore, as motivações que chegam aos municípios promotores de tais eventos são o grande fomento ao turismo e ao comércio local. Para os que integram os festejos, o benefício da alegria do convívio beneficia novas concepções de ideias, lembranças e recordações. Portanto, a formação de uma memória coletiva, a “[...] trajetória e os vínculos afetivos estabelecidos em um Festival Internacional de Folclore com a cidade, estimularam a criação de outras iniciativas artísticas”<sup>37</sup>(<https://www.pmpf.rs.gov.br>) e das manifestações de patrimônios simbólicos, da arte da cultura da região.

Nessa conexão, o teórico Bhabha (1998, p. 20) aponta que é subjetivamente “inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais” (Bhabha, 1998, p. 20). Assim, diante de uma sociedade

---

<sup>37</sup> Disponível em: <https://www.pmpf.rs.gov.br/festival/> acessado em 04 jul.2023







multicultural como a nossa, é salutar que movimentos e eventos culturais sejam estimulados, buscando o enriquecimento do convívio e aceitação da diversidade de maneira pacífica.

A exatidão dos fatos diz respeito ao domínio político que preserva a história, onde a geração atual alcança e, por meio de artistas e historiadores, traz para o presente a mensagem da existência e não somente dos fatos, possibilitando o entendimento das ações do passado. Para Arendt, o cerne da tradição está nos saberes que trespasam o tempo, mantendo viva a presença humana no mundo. Ela aponta ainda que compreender as histórias da humanidade compartilhadas no mundo comum “transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro, preexistindo à nossa chegada e sobrevivendo à nossa breve permanência nele”, portanto, é esse o ponto comum entre os que viveram e os que ainda virão, garantindo que “[...] esse mundo comum só pode sobreviver ao vir e ir das gerações na medida em que aparece em público” (Arendt, 2016a, p. 68).

Jacques Le Goff (1990) sinaliza que a memória coletiva não é somente uma aquisição, mas “também um instrumento e um objeto de poder”. São nos grupos onde a memória social é que estão sendo construídas as memórias coletivas e melhor oferecem espaço para a conscientização da “luta pela dominação da recordação e da tradição”. É através da “memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro” e diante deste fato precisamos intervir, fazendo com que a “memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens”. Nesse caminho, Le Goff afirma ainda que a memória é um componente essencial do que costumeiramente chamamos de “identidade, individual ou coletiva”, busca incansável perseguida pelas pessoas e pelas sociedades hodiernas, integrante das “classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção”. (Le Goff, 1990. p. 477)

Nessa trilha, as tradições são construídas diante da ação de homens e mulheres, por meio das palavras contadas e recontadas às novas gerações. A cultura não é um combo de saberes unitários e coincidentes, mas sim um campo de enfrentamento dos díspares, com incompatibilidades no que se refere às assimilações da vida social.






No campo das danças populares, nos deparamos com o fato de que a “pluralidade e a diversidade são marcas e rastros importantes em nossa cultura popular”, portanto, este tipo de dança oportuniza o aprendizado dos inúmeros aspectos da vida popular rural e urbana de nosso país, difundidas através de meios orais. Assim, temos a memória como “eixo de produção de saberes artísticos, estéticos, históricos e educativos” (Figueiredo, 2010, p. 27). A Rememoração por meio da dança folclórica se faz presente como instrumento para preservar e propagar as raízes e ancestralidades da nossa cultura, pois


A dança, como um dos lugares da memória, encontra em cada gesto esquecido outras lembranças a serem procuradas, entendendo que somos constituídos desses emaranhados de lembranças e de esquecimentos que estão impregnados de poesia. São as memórias do corpo e as histórias que se constituem no tempo, no espaço, na tensão e no conflito. São mudanças de valores, reinvenção de lugares e fortalecimento da ética. (Figueiredo, 2020, p.28)

Ocupando estes espaços da memória, a dança descobre em cada gesto esquecido outras recordações a serem buscadas, compreendendo que somos feitos desses entrelaçamentos de recordações e esquecimentos repletos de poesia. As lembranças corporais e as narrativas são responsáveis pela organização do tempo, o espaço, a tensão e o conflito. Evidente portanto, a importância da dança para o aprendizado e resgate de memórias, por meio da produção de sentidos e conhecimentos compartilhados.

Recorrendo às teorias de Michael Pollak (1992, p. 05), podemos enunciar que a memória é um componente do “sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”. Por sua vez, a formação da identidade é um fenômeno que acontece baseado nos outros e nos “critérios de aceitação, admissibilidade e credibilidade”, não sendo fenômenos que devam ser entendidos como elementos essenciais de um indivíduo ou de um coletivo. Desse modo, é importante ressaltar que memória e identidade podem ser facilmente negociadas, não sendo fenômenos que devam ser entendidos como elementos essenciais de um indivíduo ou de um coletivo. Pollack salienta que:

quando a memória e a identidade estão suficientemente constituídas, suficientemente instituídas, suficientemente amarradas, os questionamentos vindos de grupos externos à organização, os





problemas colocados pelos outros, não chegam a provocar a necessidade de se proceder a rearrumações, nem no nível da identidade coletiva, nem no nível da identidade individual. Quando a memória e a identidade trabalham por si sós, isso corresponde àquilo que eu chamaria de conjunturas ou períodos calmos, em que diminui a preocupação com a memória e a identidade. (Pollack, 1992, p.07).

Assim, a memória devidamente enraizada não é passível de sofrer reorganizações nem no nível coletivo ou individual. Quando a memória e a identidade operam independentemente, isso se assemelha ao que podemos classificar como conjunturas ou fases tranquilas, onde a atenção à memória e à identidade diminui.

Nessa lógica, podemos pensar a laboração do Fitas como agregadora de várias histórias e memórias, onde os vínculos afetivos e a transmissão de saberes são edificados, tendo uma coexistência motivadora na formação da memória, criando uma identidade coletiva e individual, desempenhando um papel fundamental no sentimento de continuidade e coerência na reconstrução pessoal ou grupal.

### **4.3. O legado do grupo Fitas**



*"A cultura de um povo é a sua raiz"- Hino do Grupo Fitas*

Os costumes tradicionais se manifestam “[...] como processo de criação intelectual e meio para criação ou renovação de valores, evidenciando-se como excelente ferramenta de transmissão de conhecimento a partir de singularidades historicamente construídas”. Assim, o fortalecimento das concepções coletivas para a empatia no convívio com o outro, como também o “[...] respeito à sua condição humana e a consideração de particularidades pessoais que constituem a humanidade” (Batista e Mendes, 2017, p. 152), demandam uma posição solidária e ética.

O grupo Fitas, no decorrer de seus 19 anos de laboração, traduziu diversas danças do universo folclórico do Brasil. Ressaltamos que a depender da coreografia, indumentarias e dificuldades nas pesquisas, umas distendem mais para serem elaboradas. Nos anos de 2020, 2021, e 2022 em vista da pandemia do Covid, nossas atividades foram minimamente promovidas, salvo algumas participações em festivais de folclore online. Estas danças são:

- ✓ Dança do Jongo coreografada no ano de 2005/2006 é uma tradição oriunda do Rio de Janeiro e Minas Gerais;



- 
- ✓ Manifestações do Candomblé elaborada em 2007, trata se de uma modalidade religiosa sincretizada afro brasileira, presente em todo Brasil;
  - ✓ Maracatu Nação ou Baque Virado concebida também no ano de 2007, tradição no estado de Pernambuco, sendo presente, sobretudo, nas cidades de Olinda e Recife;
  - ✓ Dança do Carimbó, urdida entre os anos 2008/2009, é típica do estado do Pará;
  - ✓ Lavadeiras do vale do Jequitinhonha, coreografia criada a partir das músicas cantadas pelo coral de lavadeiras do Jequitinhonha-MG, em 2010 e no ano de 2011 a coreografia foi adaptada para o Fitinhas Marista;
  - ✓ As Festas de Agosto de Montes Claros -MG foi parafolcloreada no ano de 2010, é uma celebração religiosa católica, homenageando Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo, com festejos que integram grupos de catopês, marujadas e caboclinhos;
  - ✓ Dança do coco de Roda, coreografia criada em 2012, dança típica da região Nordeste;
  - ✓ O Xaxado, dança popular brasileira que surgiu no sertão de Pernambuco, coreografada em 2012;
  - ✓ Ciranda, coreografada para o grupo Fitinhas Marista, a dança foi composta por meio da invenção de uma de uma coreografia, no anos de 2012, através da coletânea de músicas folclóricas infantis;
  - ✓ Danças Gaúchas, típicas do Rio Grande do Sul construídas em 2014;
  - ✓ Dança de São Gonçalo, elaborada no ano de 2014 para o Fitinhas intermediário do Marista;
  - ✓ O Frevo, urdido no ano de 2015, é uma dança conhecida na região Nordeste do país, sendo tipicamente pernambucano, neste mesmo ano, a dança foi adaptada para o Fitinhas Marista;
  - ✓ Dança do Siriri dos estados de Mato Grasso e Mato Grosso do Sul, foi realizada com o grupo do Fitinhas intermediário, no ano de 2019;
  - ✓ Dança Calango Mineiro, dança típica do norte de Minas Gerais e também do Rio de Janeiro, montada em 2024;
- 

O grupo Fitas, cada vez mais se convence do seu mérito diante do diálogo intercultural como resultante do envolvimento na diversidade cultural, renovando a percepção a respeito do fortalecimento dos direitos humanos e da coesão social, pensando nas manifestações folclóricas que estão em constante metamorfose, que, resumidamente, é e não é o mesmo acontecimento ao mesmo tempo, como geralmente acontece com os eventos sociais.

Ponderamos que a vida social cria o folclore como cria as formas eruditas de expressão, à base da vida material, das relações de produção que se formam entre os homens — No nosso caso, da sociedade burguesa. O folclore e as formas eruditas exprimem essas relações de produção, primeiro empiricamente e no segundo caso cientificamente, bem como as adversidades sociais que estabelece, “e esses antagonismos, seja qual for a forma que revistam, são um fenômeno do presente, como o foram do passado e serão do futuro, mas um fenômeno sempre novo, e não remotamente tradicional”. (Carneiro, 2008, n.p.) Nesse propósito, tratando-se de um grupo Parafolclórico, o grupo Fitas, diante de sua representação ancestral, não necessariamente está preso ao passado, mas se torna cada vez mais hodierno à medida que reproduz a vida social.

Repensando a trajetória do grupo Fitas, desde sua concepção, o ingresso no corpo de dança e o ritmo musical são feitos diante da vocação e habilidade do voluntário, não ocorrendo uma seleção formal. São agregados ao grupo indivíduos de qualquer formação profissional, raça, religião ou etnia, interessados em conhecer e propagar a cultura popular de maneira voluntária. Geralmente, o primeiro interesse dos componentes gira em torno do lazer e do gosto pela dança, porém, aos poucos, percebem a real missão do grupo, o seu compromisso não somente de entreter e alegrar os espectadores, mas, essencialmente, de oportunizar o conhecimento a respeito da cultura brasileira, por meio de suas coreografias parafolclóricas, que, diante da metaficção coreográfica das suas danças, apresenta a diversidade colorida do universo cultural do país. Essa diversidade de formação e interesses pessoais favorece a construção de um grupo miscigenado, com olhares múltiplos.

Crescendo e progredindo paulatinamente, o grupo Fitas hoje é relativamente conhecido, admirado e respeitado na cidade e entornos, como

uma referência no âmbito das danças populares, ao lado de mais 3 grupos similares que existem na cidade de Montes Claros.

O hino do grupo, cantado em apresentações pelos integrantes e pela plateia, vislumbra um pouco da identificação de seus integrantes. É uma canção denominada “raízes da Identidade”, cuja letra é de autoria da escritora Karla Celene Campos<sup>38</sup>, uma colaboradora do grupo, e musicada por Rômulo Niegro (nome artístico), na época de integrante do ritmo do Fitas, exaltando a dança, as cores, os tambores etc.:

Os ventos de agosto que sopram em meu coração,  
Anunciam que é tempo de paz e de integração.  
De povos que amam o tambor, o folclore e o dançar,  
Hoje é dia de sair na rua pra representar.

A cultura de um povo é a sua raiz,  
É a base de tudo a força motriz,  
Devemos levar para sempre em nosso cantar.  
Nossos pés, nossos passos desenham o chão,  
Movimentos criados no coração,  
levanta, sacode a poeira e começa a  
Girar, girar, girar!

Misturamos vidas, misturamos cores,  
Misturamos Fitas, em um jardim de amores.  
Nossas mãos unidas se erguem para o céu,  
Somos filhos da dança e alegria é nosso maior  
E mais belo troféu.  
Ôôô... Ôôô... Ôôô... Ôôô...  
As voltas do tempo, as asas do vento,  
Vamos dançar, podemos dançar!  
Celebrando a música, celebrando a vida,  
Que não pode parar, de rodar, rodar, rodar!

O texto da música inicia relatando um pouco sobre o mês de agosto, quando da criação do grupo, e o sentimento que move os que admiram as manifestações culturais e o ato de dançar. Na sequência, exalta as raízes ancestrais de nossa cultura, como força que move a dança e o bailar dos pés, desenhando com emoção, demonstrando a força que emana de nossas raízes culturais. No coro, o arrebatamento e alegria diante do fato de que as cores, as fitas, as vidas se misturam na euforia do dançar, como triunfo pela execução do bailar. Ela finda com o verso que sugere que, por mais que transcorra o tempo,

---

<sup>38</sup> Karla Celene Campos: Atualmente é professora - COLLEGIUM PRISMA. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. Publicou três livros: Ventos e vivências no Brejo das Almas; Hibiscos molhados; Montes Claros, retratos poéticos.

a dança, a celebração da música e da vida não podem estagnar diante do privilégio de representar a nossa cultura.

Nossa percepção, até esse ponto, nos faz deduzir que o grupo aos poucos foi amadurecendo, como apontam as narrativas e depoimentos sobre ele, facilitando nosso ajuizamento a respeito do Fitas. O grupo foi agraciado por uma homenagem na Câmara Municipal de Montes Claros–MG, mediante indicação da vereadora Sra. Maria Helena Quadros<sup>39</sup>, ocasião em que completava 18 anos de existência. A solenidade aconteceu no dia 11/08/2023, no auditório da Câmara Municipal de Montes Claros–MG, e, segundo a vereadora, tratava-se de uma “merecida homenagem ao incrível grupo Fitas, que há 18 anos nos encanta e preserva as tradições culturais não só da nossa região”. De acordo com essa autoridade, o grupo “tem se dedicado incansavelmente à pesquisa, à prática e à divulgação do folclore, mantendo viva a nossa história e enriquecendo nossa cultura”.

Na oportunidade, considerável parte dos integrantes atuais e alguns ex-participantes estiveram presentes participando deste agradecimento. Foi uma noite especial para o grupo, que brindou as autoridades presentes e a plateia com uma apresentação da dança “festas de agosto”, conforme ilustra a figura 19.

Para o grupo, o reconhecimento do seu trabalho, destacado pela vereadora Maria Helena Lopes, é resultado de incansáveis pesquisas e dedicação, “[...] mantendo viva a nossa história e enriquecendo nossa cultura. Cada dança, cada música, cada traje e cada gesto nos transporta para um passado rico em significados e nos faz compreender a importância de preservar nossas raízes” (Anexo 01), paradigma do empenho tanto nos ensaios como nas apuradas pesquisas, elaboração das coreografias e dos figurinos, fruto da perseverança e paixão pela cultura e arte.

---

<sup>39</sup> Maria Helena De Quadros Lopes: Casada com Vivaldo Lopes Macedo há 28 anos, mãe de 03 filhos. Criou a Frente Parlamentar de Direitos das Mulheres, mandato de 2016 a 2020. Já atuante desde o ano de 2000, data da primeira diplomação como vereadora, retornou à casa legislativa nos anos de 2016 a 2020, e de 2021 a 2024. Disponível em: <https://sapl.montesclaros.mg.leg.br/parlamentar/16>, acessado em 29 fev.2024.

Figura 19. Homenagem ao Fitas na Câmara Municipal Montes Claros -MG



Fonte: Disponível em: <https://www.montesclaros.mg.leg.br/institucional/noticias/show-de-cultura-em-solenidade-de-homenagem-ao-grupo-fitas>, acessado em 27 set 2023.

Registrada no final da cerimônia, é viável perceber na imagem os membros dançantes do grupo, trajados com suas roupas de catopês, marujos e caboclinhos, rodeados de personalidades. Notam-se também os seus semblantes denotando alegria e conagração, resultado da satisfação pelo reconhecimento do trabalho, da apologia e dos aplausos necessários à motivação da caminhada e, principalmente, a recompensa de saber que impactaram positivamente as outras pessoas.

Ainda sobre esse evento, a vereadora Maria Helena (Anexo 01) se referiu ao grupo dizendo que “[...] suas apresentações são marcadas pela beleza das vestimentas, pelas músicas e danças tradicionais, que encantam ao público e lhes proporcionam uma viagem ao passado”. Dessa forma, ela afirmou que o grupo é de grande “[...] importância para a preservação da diversidade cultural e o fortalecimento das relações humanas”, valorizando o folclore da cidade de Montes Claros–MG, contribuindo para “manter viva a memória dos antepassados e promovem o resgate e a valorização das tradições culturais”. A vereadora reconhece que, através de seu trabalho, o grupo proporciona que cada vez mais pessoas despertem interesse pelas

manifestações culturais, na medida em que busca aprimorar as “suas atividades e expandir o seu alcance”.

Nesse patamar, a vereadora reitera a relevância do grupo na consolidação da identidade local, levando as tradições folclóricas para “palcos, escolas, comunidades e eventos culturais”, coadjuvando para que novas gerações se reconheçam e envaideçam da cultura do nosso povo. Para este estudo, esta condecoração foi bastante pertinente, no sentido de atender nossas indagações quanto ao mérito do grupo na apreensão de saberes e salvaguarda das memórias.

Mesmo diante de declarações positivas, tanto de seus integrantes como de pessoas externas aos grupos, apontamos que, no dia a dia, o grupo passa por atropelos e dificuldades. O voluntariado pode gerar uma relação profícua para a sociedade e aos próprios filantropos; porém, carece de grande engajamento. Concordamos que significativa parte das pessoas não se propõem a um trabalho facultativo para sobreviver, mas por motivações diversas e uma causa meritória, criando uma “[...] enorme responsabilidade para a instituição: a de manter a chama viva e não permitir que o trabalho se transforme em apenas um 'emprego” (Santos, 2012, p. 130).

Assim, o voluntariado deve ser espontâneo. O grupo Fitas é uma organização sem fins lucrativos, demandando muita dedicação e monitoramento permanente, na busca de suas metas, em prol de uma sociedade que valorize as ancestralidades, minimizando as desigualdades sociais e culturais. Nesse viés, mesmo atuando espontaneamente no grupo, são muitas as adversidades enfrentadas.

A adaptação de seus membros acontece naturalmente. Diante de um objetivo comum, pessoas de diversas formações profissionais, estudantes e interessados na vivência e preservação da cultura e danças populares agregam-se espontaneamente à construção e lapidação do grupo. Outro inconveniente enfrentado é a intermitência dos participantes, que, por motivos diversos, deixam a agremiação em vista de outras prioridades, fazendo com que constantemente o grupo esteja em busca de novos integrantes para compor seu corpo de dança e a sua banda.

Em nossa escuta e percepção dessa associação investigada e na qualidade de integrante dela, captamos a existência de divergências,

consensos e resistências. Estas forças contribuem para uma tomada de consciência com relação à supremacia da verdade absoluta, diante da necessidade da retificação dos erros gerados e da infalibilidade. Para pensar e traduzir as manifestações culturais oriundas de locais diversos, entre atores díspares, em um caminho disciplinado, complexo, criativo, sustentando as diferenças e mantendo a unidade grupal, é necessária a manutenção de uma positiva oposição de forças, com o intuito de garantir uma relação indivíduo-grupo saudável diante das regras e limites impostos, mesmo que intuitivamente.

A permuta para a consolidação da parceria com o colégio Marista São José de Montes Claros–MG foi a criação do “Fitinhas” (com crianças e adolescentes), com a “proposta de concepção de um grupo de danças parafolclóricas, que aspirasse o estudo e a valorização das tradições culturais brasileiras” (Anexo 08), tendo como base a pesquisa, o estudo e a compreensão das manifestações culturais populares do país. O grupo Fitinhas reúne alunos de várias faixas etárias, estruturados em subgrupos conforme a idade, a fim de propiciar à comunidade escolar a compreensão acerca das manifestações culturais ancestrais, a fim de promover um impacto social e artístico na comunidade escolar, trabalhando com vários estilos de manifestações folclóricas.

O projeto almeja o ensino e a “difusão de saberes oriundos da dança e da cultura popular brasileira através de pesquisas e performances artísticas, a fim de consolidar a valorização da dança folclórica, através de estudos e pesquisas de grupos culturais de raiz”, conforme proposta apresentada, viabilizando à comunidade escolar do colégio Marista o alicerce acerca do reconhecimento da cultura popular e da valorização da diversidade e do respeito a ela (Anexo 09).

É uma parceria profícua para o Fitas, pois temos amealhado integrantes advindos das oficinas do projeto “Fitinhas”, que intentam permanecer nesta

trilha, prevenindo a falta de componentes, como uma de nossas dançarinas, Victoria Veloso<sup>40</sup> (2023), que, por meio de depoimento, expõe:

Desde minha infância eu sempre fui envolvida com a dança e admirava a cultura popular montesclarenses, mas de longe. Foi durante o meu ensino médio no Colégio Marista São José de Montes Claros, onde cursei os 3 anos como bolsista integral, que conheci o grupo Fitas. Em 2013 a professora de Espanhol, Graziela, que já era veterana no grupo, me convidou para entrar no Fitas Intermédio (para alunos Marista) e depois de alguma insistência eu aceitei. O Fitas tornou-se um lugar de refúgio e acolhimento para mim durante a escola. Como bolsista em um Colégio de elite, não me sentia parte daquele espaço. Eu era uma adolescente preta, de classe baixa e novata em um espaço que não me era receptivo. Ter entrado para o Fitas me fez sentir acolhida e me deu uma missão: levar a cultura àqueles que não têm acesso. O Fitas-intermediário se apresentava em escolas públicas e privadas, em eventos, festas de igreja e isso me dava grande satisfação por proporcionar oportunidades para pessoas que não tiveram as mesmas que eu (Anexo 07).

Para o grupo, representa a possibilidade de composição dos membros já ambientados com as danças, e o amor à cultura se encontra radicado. Para Victoria, o “Fitas em muito contribuiu na sua socialização e inclusão no colégio, fazendo-a ser acolhida em um espaço que até então não estava familiarizada” (Anexo 07). Essa fala nos coloca diante das metas do grupo Fitas, exercendo sua missão perante o que preconiza a educação não formal, proporcionando um novo folego e uma nova “[...] esperança de aprendizagem para jovens carentes; diálogo social para construção de saberes e abolição de preconceitos” (Ghon, 2001, p. 76). Para a entrevistada, foi uma forma de se sentir integrada a um universo desconhecido onde se sentia rechaçada e lhe causava estranhamento.

Nesse viés, a contribuição do Fitas ao combate à desigualdade social, por meio da educação não formal, presumivelmente, é oportunizada aos seus integrantes e ao público, trazendo a perspectiva da coexistência das manifestações culturais tradicionais do país e da não perenização das desigualdades e disparidades. Com otimismo, cogitamos o grupo como agente de metamorfoses relevantes à formação de “memórias afetivas maravilhosas que não poderiam nunca terem sido construídas em outro lugar que não fosse

---

<sup>40</sup> Victoria Veloso (26 anos), advogada, mestre em Desenvolvimento Social pela UNIMONTES em 2023, há 10 anos no Grupo Fitas, atualmente faz parte da Diretoria do grupo e é representante do Fitas no Conselho Internacional de Festivais Folclóricos do Brasil, o CIOFF.

no grupo Fitas!” (Reino, 2023, anexo 03). Aliado à educação não formal, o grupo viabiliza a supressão de intolerâncias, representando um “fôlego renovado para as culturas esquecidas; esperança de aprendizagem para jovens carentes; diálogo social para a construção de saberes e abolição de preconceitos” (Gohn, 2001, p 76). Na acepção da dançarina Juliana Veloso (Anexo 04), o Fitas foi “determinante para despertar a consciência pela necessidade de manter as manifestações culturais”, afirmando que sua atividade contribui com a preservação da nossa cultura.

Nesse entendimento, analisamos o grupo Fitas como um agente provocador de mudanças, incorporando em suas coreografias a invenção e hibridização, obtendo um resultado inédito e singular, sem, contudo, deixar de preservar e criar memórias, mesmo diante da renovação das danças, sem perder a grandeza do conceito de cada uma das manifestações encenadas. Nesse caminho, pensamos que conhecer e respeitar sua história e compreender a importância de perpetuá-la é pertinente à incorporação e compreensão da cultura e de predicados de outros povos.

Aliado à educação não formal, o grupo viabiliza a supressão de intolerâncias e “representa fôlego renovado para as culturas esquecidas; esperança de aprendizagem para jovens carentes; diálogo social para a construção de saberes e abolição de preconceitos” (Gohn, 2001, p. 76). A dançarina Juliana Veloso (Anexo 04) acredita que o Fitas foi “determinante para despertar a consciência pela necessidade de manter as manifestações culturais”, afirmando que sua prática contribui com a preservação da nossa cultura.

No caminho para validar os objetivos propostos, somamos à nossa pesquisa de campo a respeito do grupo em estudo uma entrevista (Anexo 02) com o atual Mestre do 1º Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros–MG, Mestre Zanza Junior<sup>41</sup>, na figura 020, com o intento de obter sua percepção sobre os grupos denominados parafolclóricos, especificamente o grupo Fitas, diante da apropriação e propagação de

---

<sup>41</sup> João Pimenta Santos, conhecido Mestre Zanza Junior. Formação: Psicólogo, construtor civil e técnico em edificação, capelão, empreendedor, folclorista e Catopê. Hoje exerce as funções de presidente da associação de catopês, marujos e caboclinhos de Montes Claros–MG, organizador das festas de agosto de Montes Claros e produtor cultural.

ancestralidades, sem, contudo, pertencer à cultura popular transmitida do passado, de maneira traduzida.

Levando em conta a vivência e conhecimento do folclore desta cidade, Mestre Zanza Jr. atualmente tem se destacado nesta área cultural, trabalhando em prol da divulgação e destaque destes grupos de congadas.

Figura 020– Mestre Zanza Junior



Fonte: <https://virgulapress.com/cultura/1o-festival-cultural-e-artistico-zanzando-por-ai/> acessado em 10 fev.2024

Mestre Zanza Jr., figura 020, devidamente trajado para conduzir o cortejo dos Catopês. O traje azul e as duas faixas azuis em tom claro, bordadas com pedrarias coloridas e fita dourada de nome “galão ouro”, cruzadas sobre a camisa, indica a sua posição de mestre (o mestre usa duas faixas e o contramestre somente uma), para liderar o desfile. A cabeça,

adornada com um capacete — um dos símbolos dos Catopês —, que é confeccionado com espelhos, miçangas, pedrarias, penas de pavão e as famosas e longas fitas coloridas que chegam até os pés, conferindo beleza e imponência ao traje. Esse capacete é confeccionado por pessoas da comunidade, quanto mais penas e pedrarias, mais a beleza dele é intensificada, lembrando que a quantidade das penas de pavão confere maior grandiosidade ao capacete.

Destacamos que, em fevereiro de 2024, a “cultura e tradição dos grupos de Catopês, Marujos e Caboclinhos desfilaram pelo Sambódromo da Marquês de Sapucaí” na cidade do Rio de Janeiro, com enredo intitulado “Catopês - um céu de fitas”. A escola “Acadêmicos de Niterói” levou para o desfile carnavalesco a “tradição cultural de uma região interiorana [...] fazendo jus à essência do carnaval ao celebrar a origem do povo brasileiro por meio da valorização e do reconhecimento, sobretudo, da população negra e dos povos originários” (Faria, 2024, p. 14). Admirável perceber a cultura do povo norte-mineiro e, ao final dessa jornada, “a vitória da cultura de Montes Claros é o principal prêmio, que ultrapassou fronteiras e desafiou todos os obstáculos” (Faria, 2024, p. 29), servindo de grande incentivo e orgulho àqueles que acreditam e respaldam a cultura local e nacional.

Com muita empatia, o Mestre Zanza Jr. prontamente se dispôs a discorrer a respeito do grupo Fitas. Na qualidade de presidente da associação e mestre dos catopês, “meu posicionamento quanto à atuação do grupo Fitas, dos grupos parafolclóricos e outros grupos mais, é de grande valia, no sentido de contribuir para a divulgação e difusão de nossas matrizes”. Mestre Zanza Junior cita, referindo-se aos catopês, à sua cultura e raízes, que ele também se coloca neste posicionamento de que os “grupos parafolclóricos” têm o mesmo propósito, que é “levar nossa identidade”. Na opinião do mestre,

A identidade cultural que acompanha as apresentações do Fitas é muito fiel aos ritos originais, como as vestimentas, porém com uma pegada mais técnica, que atinge outros públicos. Costumo dizer que as vezes onde os grupos coletivos de Montes Claros não chegam - têm somente as festas de agosto de Montes Claros- e os lugares que ainda não fomos como nos festivais, o grupo Fitas está levando esta identidade e essa representação, com muita responsabilidade, respeito e carinho, carregando a cultura de fato como ela é, o que é muito importante. Essa contribuição se torna gigantesca e bem

holística e não somente dos catopês marujos e caboclinhos, mas também uma diversidade cultural muito grande, que vejo nas apresentações representados de maneira geral como os terreiros, os ribeirinhos as regiões do Brasil, tudo que é regional e referente mundo, o fitas expressa muito bem dentro da aplicação e da conjuntura do grupo (Santos, Mestre Zanza, 2024, Anexo 02).

Apoiados no pensamento do mestre Zanza Jr., deduzimos que o grupo Fitas contribui para a preservação de memórias, elemento essencial na formação da identidade cultural individual e coletiva, levando de forma atenta as manifestações culturais da cidade de Montes Claros e de outras regiões, por intermédio de suas apresentações em palcos e festivais, eventos onde os grupos originais na maioria das vezes não alcançam. Particularmente, ele fica muito “feliz de ter o Fitas nos representando e falando de catopês, marujos e caboclinhos em congressos, festas e apresentações artísticas”.

Reiterou ainda que tem o grupo “Fitas como parceiro, amigo e disseminador da nossa cultura e diversidade do país e especialmente do Norte de Minas e contribui ainda na formação do indivíduo”, ressaltando sua percepção de que o grupo se empenha em manter a fidelidade e pesquisa, procurando vivenciar de fato as manifestações, e que esse ponto já havia sido percebido pelo seu ancestral Mestre Zanza, dizendo que o pai “ficava muito feliz quando do vocês estavam apresentando”, e hoje muito se alegra em dar “continuidade ao legado do meu pai e poder ter essa interação com o parafolclore e as pessoas que compõem esses grupos”. Para ele, estamos no “mesmo barco”, variando às vezes a nomenclatura, “quer seja folclore, parafolclore, cultural ou artístico, o importante é a expressão passada, que acaba sendo a mesma expressão” afirmando que, no seu ponto de vista, o “ponto principal é chegar até as pessoas, com respeito e cuidado”.

O mestre Zanza Jr. afirma que os “catopês, marujos e caboclinhos” são manifestações de rua e de “cortejo”, diferentemente do grupo Fitas, que tramita por lugares e palcos diversos. Em sua opinião, o palco não é a especificidade desses grupos originários, portanto, o grupo Fitas oportuniza a disseminação de suas expressões culturais, “atingindo um outro tipo de público aonde não chegamos” e, nas suas acepções, o parafolclore tem o mesmo objetivo, que é a transmissão da nossa cultura. Ao final da entrevista, ele declara que “toda

ação é válida”, observando que a luta é sempre a mesma, a “falta de fomento”, portanto, caminhamos em uma mesma estrada.

Embasados na fala do Mestre Zanza Jr., deduzimos que o grupo Fitas contribui para a preservação de memórias, elemento essencial na formação da identidade cultural individual e coletiva, levando de forma atenta as manifestações culturais da cidade de Montes Claros e de outras regiões, por intermédio de suas apresentações em palcos e festivais, eventos onde os grupos originais na maioria das vezes não alcançam. Particularmente, ele fica muito “feliz de ter o Fitas nos representando e falando de catopês, marujos e caboclinhos em congressos, festivais e apresentações artísticas” (Anexo 02).

Gratificante essa interlocução com o representante de um grupo ancestral, no sentido de constatarmos sua aquiescência com relação ao parafolclore. As demais interlocuções nos deram uma ideia da pertinência do grupo quanto à sua atuação e apreensão de saberes, sendo capaz de contribuir como forte operador na incorporação da identidade pessoal e social, capaz de despertar e fomentar no indivíduo sua realização, expansão das potencialidades e interação grupal. Desse modo, pensamos o grupo Fitas como agente capaz de propiciar o respeito e a disseminação às manifestações culturais representadas, fortalecendo seus integrantes na inserção à sociedade, integração familiar e comunitária, bem como seu bem-estar cognitivo, favorecendo a recuperação de sua autoestima e uma convivência pacífica no mundo.

#### **4.4.O Fitinhas**

*“Educar é mostrar a vida a quem ainda não a viu”. Rubem Alves*

A consolidação do projeto Fitinhas nasceu da parceria entre o grupo Fitas e o Colégio Marista, iniciada no ano de 2012 e em execução até os dias atuais. O projeto funciona com várias turmas, organizadas de acordo com a faixa etária: equipes de 6 a 9 anos, de 10 a 12 anos e outras voltadas para adolescentes. Destacamos que esse projeto é extremamente importante para o grupo Fitas, pois serve como base para a formação de seus dançarinos.

Recentemente, devido à procura constante e ao fato de o Fitinhas Marista atender exclusivamente alunos do colégio, o grupo Fitas criou uma

turma fora das dependências escolares, em um espaço cultural chamado Âmbor, nesta cidade. Essa turma funcionou de junho de 2023 a novembro de 2024, com o objetivo de atender crianças e jovens interessados em danças parafolclóricas, seguindo os mesmos padrões e atributos do Fitinhas Marista (figura 021).

Figura 021 – Apresentação do Fitinhas /Dança do Frevo



Fonte: Acervo do grupo<sup>42</sup>

Imagem captada no final da dança do frevo<sup>43</sup>, em que as crianças estampam nos semblantes toda a alegria proporcionada pela dança. Ademais,

---

<sup>42</sup> Imagem inserida com a autorização dos pais das crianças.

<sup>43</sup> Frevo: O frevo é uma dança folclórica típica do carnaval de rua do Brasil. É uma das principais danças tradicionais brasileiras e uma das manifestações culturais mais conhecidas na região nordeste do país. Merece destaque no carnaval pernambucano, sobretudo, nas cidades de Olinda e Recife. Essa dança popular foi reconhecida como Patrimônio Cultural

elas trajam roupas coloridas e próprias desta manifestação, compostas de saia fartamente rodada, collant enfeitado com babados e fitas coloridas, nas cores da sombrinha, vermelho, verde, amarelo e azul, além de trazer nos cabelos uma tiara com brilhos e muitas fitas.

Para uma das mães, no tocante a participação de sua filha de 07 anos no grupo Fitinhas, Talita Dumont (1985) aponta que:

Foram perceptíveis algumas mudanças positivas em seu comportamento, dentre estas a mais benéfica foi quanto à sua sociabilidade, e ajudou muito a melhorar suas habilidades na comunicação e no relacionamento com outras crianças. É uma criança tímida e o convívio com a dança no Fitinhas a ajudou no relacionamento com outras crianças, na redução da sua ansiedade e estresse em relação a novas pessoas e lugares. A cada dia percebo a sua melhora para se apresentar em público, está cada dia mais confiante. Também relevante o fato de estar aprendendo outras manifestações culturais, aprendendo sobre as suas origens e história (Entrevista concedida à pesquisadora - Anexo 05).

Em seu relato, ela abordou o florescimento da sua menina também com relação às questões de sua “flexibilidade e amplitude de movimento, melhorando seu equilíbrio, trazendo benefícios para sua disciplina e foco”. Nas suas brincadeiras, elas sempre incluem os movimentos acrobáticos como saltos e “estrelas, equilibrando de ponta cabeça”. Apontando que o grupo “Fitinhas” vem contribuindo com o desenvolvimento na escola regular, afiançando maior autoconfiança à criança, como foi “observado pela professora de sua escola, a melhora no comportamento e principalmente na irritabilidade e ansiedade”.

Estas ações realizadas pelo grupo Fitas, na modalidade da educação não formal, facultam viabilizar a apreensão de saberes fora da escola tradicional, através do projeto Fitinhas, que vem legitimando e compreendendo, por meio da linguagem das danças populares, o aprimoramento da aprendizagem e respeito às diferenças, melhorando a interação com o outro no convívio diário, através da aprendizagem social com foco no indivíduo. Os conteúdos implícitos e explícitos na educação não formal atendem o processo de ensino e aprendizagem, de modo a desenvolver a socialização, autoestima,

concentração e outros benefícios, que, somados à educação formal, impulsionam o crescimento e o preparo para a vida.

É meritório reavivar que a educação não formal representa às culturas esquecidas a possibilidade de serem renovadas através do diálogo social e construção de novos saberes, abolindo preconceitos. Essa modalidade de educação permite a construção de “[...] entidades que cada vez mais fogem da pecha de meras instituições assistenciais” e que, sobretudo, sejam construídas por “[...] educadores jovens e cheios de disposição, decididos a transformar positivamente seu meio e seu mundo” (Gohn, 2001, p. 80). Longe do assistencialismo, a educação não formal legitima e enriquece distintas formas de educação, prezando pelos valores culturais.

A ambiência dos espaços não formais deve considerar “[...] o ritmo de cada turma, o rumo que o programa toma conforme a colaboração dos participantes e, principalmente, diferenças biológicas, culturais e históricas”. A educação não formal está associada à ideia de cultura. É uma construção que “envolve tanto a aprendizagem de ordem subjetiva — relativa ao plano emocional e cognitivo das pessoas —, como a aprendizagem de habilidades corporais, técnicas, manuais etc.” capacitando os atores para a produção de práticas criativas (Gohn, 2007, p. 14).

As atividades desenvolvidas pelo educador devem não apenas mapear o presente, mas também levantar prognósticos. As possibilidades que o futuro oferece são uma força que alavanca mentes e corações em busca de mudanças. A esperança — fundamental aos seres humanos — reaviva-se quando trabalhamos com os sonhos e desejos de um grupo. O educador não formal propõe, em suma, a produção de saberes a partir da tradução de culturas locais existentes, procurando trazer novo alento a essas culturas (Gohn, 2017, p. 14).

Ponderamos que, através desse projeto “Fitinhas”, o grupo Fitas cumpre seu intento de reavivamento e de preservação de memórias ancestrais, transformando pessoas e contribuindo com a valorização dos hábitos e das tradições populares, minorando as diferenças culturais, mediante a produção de saberes por meio da educação não formal. O grupo Fitas e Fitinhas são produtos da cultura visual que buscam alargar os conhecimentos de seus

integrantes, adultos ou crianças, sobre a relevância da cultura visual, compreendendo a essência das culturas ancestrais.

Essa percepção advém também da apreciação do depoimento de Francielle Reino<sup>44</sup> (Anexo 03), ex-integrante do grupo, que atesta as inúmeras as transformações possíveis diante do convívio com o Fitas, possibilitando mudanças significativas,


E são muitas mudanças! Cada um que participa deste grupo, seja ele em qualquer das suas mais diversas funções, ou quem participa dela assistindo e divulgando o seu trabalho, não sai igual! Leva muito do grupo consigo. O grupo é capaz de te fazer uma imersão total nesse mundo cultural, de todos que passam a ter contato com ele, em qualquer uma das suas esferas. Um exemplo simples e prático é quando através das suas pesquisas de campo, cada pessoa que é procurada para falar daquele determinado movimento cultural, se sente imensamente importante por ter feito ou fazer parte dele, e quando é explicado o motivo dessas pesquisas e em que ela irá resultar, este sente imensamente realizado e feliz por tamanha contribuição! E esse sentimento motiva! muda as perspectivas, os alcances e traz a certeza de que a nossa cultura será preservada e disseminada para jamais ser esquecida! (Anexo 03).

A narrativa reforça a atuação do grupo Fitas e do Fitinhas, em que percebemos a importância na criação de laços entre os integrantes e vivências singulares no trato da nossa cultura popular. Para essa ex-integrante, “[...] viver, contribuir e disseminar a nossa cultura para o mundo é algo indescritível que somente quem sente o coração bater mais forte ao bater de um tambor é capaz de dizer”, sendo motivada pela descoberta de novas manifestações e aprendizados, diante do sentimento de reconhecimento (Anexo 03).

Na atuação através da cultura pedagógica, podemos qualificar o grupo Fitas e Fitinhas como agenciadores na construção identitária, instigando maneiras de perceber o mundo e suas “relações e construções através da narratividade e seu potencial afetivo” (Valles, 2014, p. 144). Nesse sentido, Lutiere Dalla Valle (2014) aponta que, a partir do ponto de vista da cultura visual, a docência pode “oferecer pistas e evidências para interrogarmos a sua construção e os estereótipos que contribuem para definir condutas, delimitar posições hierárquicas e legitimar papéis sociais” (Valles, 2014, p. 144). Desse

---

<sup>44</sup> Francielle Ramos Reino, farmacêutica, ex-integrante do grupo Fitas, participou da criação do grupo em 2005, permanecendo até meados de 2019.



modo, o Fitas favorece a percepção das visualidades e a construção do imaginário, através da educação não formal, contribuindo na formação comunitária, bem como no bem-estar cognitivo, favorecendo a recuperação da autoestima e uma convivência pacífica no mundo.

A educação pode ser concebida como uma experimentação estética da condição “humana em suas múltiplas dimensões, o que supõe experimentar dores e alegrias, estrangeiridades e familiaridades”, facilitando a “vivência de identidades porosas, abertas, inacabadas e em permanente reorganização é reabilitar uma cultura de movimento”, o que evidencia um novo artifício para a nossa inserção corporal no mundo (Porpino, 2018, p. 03).

As diretrizes curriculares da educação infantil do MEC (2010) explicitam que a criança pode ser definida como:


Sujeito histórico e de direitos que, nas interações, relações e práticas cotidianas que vivencia, constrói sua identidade pessoal e coletiva, brinca, imagina, fantasia, deseja, aprende, observa, experimenta, narra, questiona e constrói sentidos sobre a natureza e a sociedade, produzindo cultura. (MEC, 2010, p. 12)


Sendo direito, cabe ao Estado a garantia e promoção de recursos que propiciem relações e práticas cotidianas, a fim de que esta possa vivenciar e construir a sua identidade pessoal e coletiva, estruturando socialmente a cultura. Desse modo, deverão ser oferecidos à criança meios para a ampliação de saberes e cognição em diferentes categorias, independentemente de classes sociais no que se diz respeito ao acesso aos “bens culturais e às possibilidades de vivência da infância”. A criança deverá ser instrumentalizada de modo a construir novas maneiras de “sociabilidade e de subjetividade comprometidas com a ludicidade, a democracia, a sustentabilidade do planeta”, além da descontinuidade das relações de dominação etária, “socioeconômica, étnico-racial, de gênero, regional, linguística e religiosa”. (MEC, 2010, p. 17).

Hannah Arendt (2003) pensa que:

A educação é, também, onde decidimos se amamos nossas crianças o bastante para não expulsá-las de nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevista para nós, preparando-as em vez disso com antecedência para renovar um mundo comum (Arendt, 2003. p. 247).

Por esta via, a autora acredita ser necessário que as crianças sejam acolhidas e vistas com amor, sem privá-las da esperança de empreender na






construção de algo novo, que possa reconstruir o mundo. Arendt (2003, p. 247), discute ainda que a educação não pode “abrir mão nem da autoridade, nem da tradição, e ser obrigada, apesar disso, a caminhar em um mundo que não é estruturado nem na autoridade, nem tampouco mantido coeso pela tradição”. Neste viés, ponderamos que o projeto fitinhas atua como uma novidade ofertada às crianças, dando acesso a elas de vivenciarem desde a infância dos inúmeros bens culturais do nosso povo, não oferecidos no ensino regular, cumprindo assim seu papel na divulgação e apreensão de memórias.

Isabel Marques (2010) afirma que o grande “papel da escola é integrar o conhecimento do fazer dança, ao pensá-la na vida em sociedade” (Marques, 2010, p. 05), sendo indispensável pensar e planejar a atividade da dança não simplesmente como uma atividade repetidora. O exercício de dançar é entendido como uma “linguagem (e não como um conjunto de passos), a dança tem uma função importantíssima na educação do ser humano comprometido com a realidade, pois possibilita diferentes leituras de mundo” (Marques, 2010, p. 5). Para a autora, a dança deve ser encarada com critérios, pois

As relações que se processam entre corpo, dança e sociedade são fundamentais para a compreensão e eventual transformação da realidade social. A dança, enquanto arte, tem o potencial de trabalhar a capacidade de criação, imaginação, sensação e percepção, integrando o conhecimento corporal ao intelectual. (Marques, 2010, p. 5).

Neste contexto, necessita oportunizar o desenvolvimento corporal e mental da criança, com propostas que garantam a oportunidade de promoção intelectual e da cidadania, lembrando que a “dança, enquanto arte, tem o potencial de trabalhar a capacidade de criação, imaginação, sensação e percepção, integrando o conhecimento corporal ao intelectual” (Marques, 2010, p.6-7). A dança na vida da criança irá contribuir na sua formação em diversas áreas como: coordenação motora, estímulo cerebral e corporal, formação cultural, desinibição e liberdade, incentivando o aprendizado e a expressividade, de maneira espontânea divertida.

Tanto o grupo Fitas como o Fitinhas têm se destacado por onde atuam, promovendo a apreensão de conhecimento e saberes perante a estética e a cultura visual, na busca por uma identidade cultural. Vivemos no ápice da globalização e almejamos que valores ancestrais de vários cultos e etnias não sejam esquecidos diante de tantas outras informações.



Revalidando o apreço do grupo, na data de 12/11/2024, por meio do projeto de Lei no. 146 de 2024, a Câmara de Vereadores deste município de Montes Claros-MG, por intermédio da legisladora Maria Helena de Quadros Lopes (MDB), foi outorgado ao grupo Fitas o “Título Declaratório de Utilidade Pública”, reconhecendo seu mérito e respeitabilidade ao longo dos seus 19 anos de laboração, contribuindo com o resgate e disseminação da cultura do Município, da região norte mineira e do país por onde se apresenta. A concessão deste título de Utilidade Pública “possibilita à entidade firmar convênios com o Poder Público e reivindicar, nos órgãos competentes, isenção de contribuições destinadas à seguridade social e pagamento de taxas cobradas por cartórios” (<https://www.montesclaros.mg.leg.br/institucional/noticias/instituicoes-recebem-titulo-de-utilidade-publica>).


#### **4.5. Relações de poder e o grupo Fitas**

*“O conhecimento é em si mesmo um poder” Francis Bacon*

Na perquirição pensada neste estudo sobre o grupo Fitas, ponderaremos ainda a respeito do poder advindo de suas ações, como sendo capazes de persuadir e efetivar seu intento, de acordo com suas pretensões de resgatar e resguardar as manifestações culturais originárias.

A memória percebida enquanto geração de poder, no entendimento de Jô Gondar (2016), está “[...] destinada à manutenção dos valores de um grupo, não é equivalente à memória pensada enquanto componente ativo dos processos de transformação social e de produção de um futuro”. A concepção da memória como método não necessariamente deve segregar as caracterizações coletivas, mas “[...] nele incluir a invenção e a produção do novo”. A autora define que não existe memória sem criação, “seu caráter repetidor seria indissociável de sua atividade criativa; ao reduzi-la a qualquer uma dessas dimensões, perderíamos a riqueza do conceito” (Gondar, 2016, p. 40).

Nessa esteira, ponderamos que o grupo Fitas, apoiado no pensamento de Gondar (2016), constitui uma fonte de geração de poder, na medida em que as memórias representadas são traduzidas, inovadas e produzidas, resultando em um produto inédito, diante da repetição de padrões, onde a memória é




concebida por meio de atributos coletivos, gerando a produção e concepção de algo novo. Ressaltamos que a memória apresenta uma margem de fantasia que consolida uma produção deslocada do conjunto de normas estabelecidas. Os corpos são apresentados como condutos de transmissão de poder, de ação e de aprendizado, perdurando na memória criativa, atualizando e recriando as representações, papel exercido pelo grupo Fitas na sua missão de traduzir tradições.


A especificidade de nossa abordagem sobre as relações de poder tecidas através do grupo Fitas consiste em aludir não ao poder sectário, mas sim à escuta do funcionamento do poder diante de uma cadeia, “[...] em entender os indivíduos como centros de transmissão do poder, e não como massa inerte sobre a qual o poder é exercido” diante da perspectiva de que o poder disciplinar não é designado como “configuração externa e momentânea de relações sociais, mas se afigura como inerente à própria ação corriqueira”, funcionando no âmbito das micro relações (Gusmão, Roney, 2021, p. 39).

Osman (2016, p. 07), ao se referir ao corpo diante das relações de poder em Foucault, versa que, “[...] na escola ou na fábrica, habitam corpos dóceis perante o poder. Um tipo de poder sobre o corpo que se manifestou desde muito tempo atrás a partir de elementos precisos”, onde a conduta manipula o corpo e regulamentos educam. Nesse caminho, o “[...] poder aciona diretamente sobre o corpo e expressa-se mediante regulamentos, disciplinas, castigos, mandatos que fazem dele uma matéria a cuidar, disciplinar, corrigir e governar”. Para que o corpo dos sujeitos seja manipulado e averiguado nos seus comportamentos, o dispositivo de controle será a disciplina.

Nas concepções foucaultianas, as relações de poder estão presentes em qualquer espaço, partilhado por toda a sociedade, e acontecem como uma conexão de forças, devendo ser analisadas como algo circundante, uma ação concreta exercida em cadeia e nunca de maneira individualizada, mas sim um conjunto de artifícios casuais. Estas estratégias de força permitem a afirmação da identidade, de diferenças individuais, seus arbítrios e autoridade, e somente assim possibilitando discorrer sobre a diversidade e evolução dos indivíduos.

Atentamos para os sentidos de funcionamento do poder, não negligenciando que é o poder quem molda corporal e emocionalmente os sujeitos, ainda que ressignificados, tendo a memória a “faculdade ativa






interposta por estas tramas de poder”, frisando que as memórias, supostamente descabidas “[...] estão imersas em codificações de poder que, inclusive, lhe dão coerência e inteligibilidade” (Gusmão, 2021, p. 43). Assim, destacamos ser relevante o papel da memória como força contraventora que faz oscilar as relações de poder, refazendo novos modos de vida na sociedade, diante não somente do passado, mas também do tempo presente, permitindo várias edições enquanto forem possíveis as pretensões.

Gusmão (2001, p. 40) aponta que “os sujeitos são formados a partir dos mesmos poderes a que está submetido, fato que desencadeia em outros tantos micropoderes a partir do próprio sujeito por ele formado”. Assim, cada sujeito é fruto do ambiente em que está inserido, podendo fomentar inúmeros micropoderes a partir de sua construção. Esta ideia coaduna com a concepção foucaultiana quando aponta que “o poder passa através do indivíduo que ele constitui” e, por conseguinte, “faz do indivíduo um efeito do poder e, ao mesmo tempo, seu vetor de transmissão e agenciamento” (Foucault, 2021, p. 285). Dessa maneira, o poder transita através do sujeito, fazendo deste sujeito um transmissor deste poder.

Em sua definição sobre poder, Bobbio (2000, p. 933-934) o aborda no sentido de averiguar, no estudo da política, a relação exercida por uma pessoa ou grupo sobre outra pessoa, ou grupo. Isto posto, o autor aborda que:

Em seu significado mais geral, a palavra Poder designa a capacidade ou a possibilidade de agir, de produzir efeitos. Tanto pode ser referida a indivíduos e a grupos humanos como a objetos ou a fenômenos naturais (como na expressão Poder calorífico, Poder de absorção). Se o entendermos em sentido especificamente social, ou seja, na sua relação com a vida do homem em sociedade, o Poder torna-se mais preciso, e seu espaço conceptual pode ir desde a capacidade geral de agir, até à capacidade do homem em determinar o comportamento do homem: Poder do homem sobre o homem (Bobbio, 2000, p. 933-934).

A partir desta premissa, entendemos que o poder envolve todas as relações humanas, podendo ser observado como uma capacidade de agir do homem, determinando seu comportamento. Desse modo, reconhecemos a cultura e as representações, inerentemente conectadas, como forma de pensar a evolução da sociedade com o passar do tempo. Podemos ainda averiguar o poder moldado pela cultura e de que modo essas representações podem ser



manipuladas com o intuito de perpetuar ou instigar as estruturas sociais, em que as relações de poder estão sujeitas a mutações advindas do passar do tempo.

As relações de poder em um âmbito ideológico e cultural, diante das concepções essenciais da teoria foucaultiana, nos mostram o poder centrado no “...campo das ideias, dos discursos, dos valores, da moral, da ética, das motivações, dos desejos, das aspirações, dos costumes, das crenças, do saber etc.”, tendo muito a favorecer essa categoria. Assim, para Correa (2014), “O poder, longe de impedir o saber, o produz”, permeando as relações grupais no sentido de induzir, construir e produzir. (Correa, 2014, p.13). O autor aborda ainda que:

Foucault acredita, similarmente, que o saber possui uma relação estreita com o poder, ou seja, haveria “uma perpétua articulação do poder com o saber e do saber com o poder”. Pensa que “exercer o poder cria objetos de saber, os faz emergir, acumula informações e as utiliza. Não se pode compreender nada sobre o saber econômico se não se sabe como se exercia, cotidianamente, o poder, e o poder econômico. O exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder. (Correa, 2014, p.13).

Nesta lógica, o saber possui um vínculo como o poder, onde articularia “poder com o saber e do saber com o poder”, portanto, o estabelecimento das relações de poder forja e faz emergir objetos de saber, se utilizando do acúmulo de conhecimentos. O saber continuamente é gerado através do exercício do poder, recebendo implicações do saber, através de mecanismos sutis de organização e circulação dos saberes, não de maneira ideológica, mas como resposta à articulação entre saber e o saber com o poder.


O poder depende de um âmbito maior, e diante deste fato, Foucault (2010) aponta a organização do Estado dependente das pequenas inter-relações pessoais de poder e, por sua vez, estas microrrelações são basilares para que o Estado “exerça poder sobre o cidadão” e que este cidadão tenha instituído em seu entorno” (FOUCAULT, 2010, p. 231). A família está interligada pelo espaço público e o privado. Para os autores Lopes, Carrieri e Saraiva (2013, p. 226), as relações familiares determinam condutas “desejáveis e indesejáveis em um processo de controle e ajustamento social, representando um elo entre o indivíduo e a sociedade, utilizando aspectos

afetivos e emocionais na configuração de um padrão moral e socialmente aceito”.

As relações de poder tecidas no âmbito familiar são determinantes na construção do ser humano e, na visão de Foucault, exercem importante papel na formação do ser, mediante as relações estabelecidas entre o grupo familiar. O próprio sujeito cria sua intersubjetividade com base nas influências externas, bem como de sua própria consciência, formando-se, assim, um jogo de fatores externos e internos na constituição do sujeito. O sujeito cria sua intersubjetividade com base nas influências externas, bem como de sua própria consciência, formando-se, assim, um jogo de fatores externos e internos na constituição do sujeito.

O poder depende de um âmbito maior, e diante deste fato, Foucault (2010) aponta a organização do Estado dependente das pequenas inter-relações pessoais de poder e, por sua vez, estas microrrelações são basilares para que o Estado “exerça poder sobre o cidadão” e que este cidadão tenha instituído em seu entorno” (FOUCAULT, 2010, p. 231). A família está interligada pelo espaço público e o privado. Para os autores Lopes, Carrieri e Saraiva (2013, p. 226) As relações familiares estabelecem comportamentos desejados e não desejados em um processo de controle e adaptação social, funcionando como uma ligação entre o indivíduo e a sociedade, empregando elementos emocionais e afetivos na formação de um padrão moral e socialmente aceito.

Ponderar o poder no grupo Fitas é necessário também aderir ao raciocínio de Albuquerque (1995) ao propor que “pensar no poder sem uma pessoa, autoridade ou instituição que não apenas o possui, mas determina sua natureza, seus limites e seu modo de funcionamento”. Sem presumir que esse poder emana de uma matriz ou de uma autoridade que o detém e o impõe, o que “podemos pensar é em recursos de poder, que só são considerados como tais quando podem ser utilizados por pessoas, grupos, entidades, instituições”. Neste caminho, a “noção de poder pessoal e pessoa” poderá ser percebida como a capacidade desse indivíduo decidir e utilizar esse poder para “obter seus objetivos, ou para obter algo de outra pessoa, entidade ou grupo de pessoas”; portanto, o poder não pode ser cogitado sem aqueles que o portam (Albuquerque, 1995, p. 106).




As relações de poder são estipuladas no grupo Fitas não meramente pela presença no mesmo, mas sim através do envolvimento em sua prática. Cada integrante é um ponto de transmissão do poder, e não como uma multidão apática sobre a qual o poder é praticado. Assentimos que o poder disciplinar não pode ser rotulado como uma conformação externa e transitória de relações sociais, mas como parte inerente das ações cotidianas.

A transformação e concepção do novo fazem parte da constituição de memórias por meio de peculiaridades coletivas, oportunizando a geração de algo inédito, traduzindo a tradição por meio dos corpos que são condutos de transferência do poder, de atividade e de aprendizado. Os corpos dos dançarinos são manipulados e apreciados nos seus comportamentos, para se tornarem, através da disciplina, uma fonte de poder. O saber é, por natureza, um poder.

Nessa vertente, o poder pode ser pensado como um conjunto de relações que, “em vez de derivar de uma superioridade, produz uma assimetria”. Ele não é praticado de maneira intermitente, mas sim continuamente, irradiando-se “de baixo para cima”, e não o contrário, dando suporte às instâncias de superioridade. Em vez de subjugar, essas relações incentivam e fazem redundar. Nesse pensamento, a viabilidade de analisar o poder sem a relação entre rei e súditos, como nas proposições de Foucault, faz com que deixe de existir a vontade política e o domínio do desejo de quem quer que seja. O poder, sustentando-se “de baixo para cima” e não ao contrário, mostra-nos que, quanto mais alto hierarquicamente, menores são os poderes exercidos. Assim, as relações de poder entre pessoas mais humildes são mais relevantes que as de qualquer rei ou governante (Albuquerque, 1995, p. 109).

Aquiescemos que as relações de poder presumivelmente são tecidas em ambientes culturais, como no grupo Fitas, diante da vivência e apreensão do conhecimento a respeito das memórias ancestrais, propagadas por meio da educação não formal. Os indivíduos tão somente “se apresentam como centros de transmissão do poder porque a memória social herda codificações sobre os critérios de normalidade”, onde “poder, corpo, discurso – está necessariamente circunscrito na dimensão da memória social”. Diante disso, os autores Dreyfus e Rabinow destacam que, segundo o pensador Foucault, a “[...] tarefa a ser



realizada não é libertar a verdade do poder”, visto que não podemos nos valer nem “[...] das leis objetivas, nem a pura subjetividade, nem as totalizações da teoria. Temos apenas práticas culturais que fizeram aquilo que somos” e, para isso, faz-se necessário um confronto com a “história do presente” (Dreyfus e Rabinow, 1995, p. 223).

No tocante à educação escolar, incluindo a educação não formal, podemos entender que a multiplicidade de corpos-discursos, a ordenação dos objetos, a distribuição e a hierarquização dos sujeitos, por si só, já ensinam. Ocorre um sugestionamento sobre modos apropriados de agir, pensar e aprender. Embora esses corpos se apresentem como canais de transmissão do poder, persiste uma memória criativa que, ininterruptamente, atualiza representações e cria equilíbrios. A despeito de toda a arquitetura escolar voltada à vigilância e ordenação dos sujeitos, existe uma margem significativa de devaneio na memória que se sedimenta no corpo e produz deslocamento, mesmo quando persiste em cumprir a métrica instituída. A norma se depara com a imaginação, a criatividade e a reinvenção implícitas no devir dos corpos-discursos (Gusmão, 2021, p. 45). Trata-se de um poder imperceptível, exercido com cumplicidade sobre sujeitos que não percebem ou se propõem a este poder.

O papel da educação, mesmo que não formal, é compreender que a pertinência das peculiaridades e a uniformização dos sujeitos não poderão ser materializadas integralmente diante das variadas fissuras inerentes à prática social e à dimensão da memória (Gusmão, 2021, p. 45). Assim, as relações de poder podem estar inseridas nos grupos culturais e nas tradições:

[...] a história, as relações de poder, a cultura e as representações estão intrinsecamente conectadas. O estudo desses elementos nos permite compreender como as sociedades se formaram, evoluíram e foram transformadas ao longo do tempo. Além disso, nos ajuda a analisar como as dinâmicas de poder moldam a cultura e como as representações podem ser usadas tanto para perpetuar quanto para desafiar as estruturas sociais procura compreender a memória como um campo de lutas e relações de poder, perguntando o que definiria uma memória política ou a presença do político na memória (Ferreira, Corrent e Oliveira, 2023, p. 09).

Nesse ponto de vista, o poder acompanha os grupos culturais e tradicionais diante da afirmação de que “possui poder, quem detém o saber”

(Guiraud e Corrêa, 2019, p. 6542). Na atualidade, os saberes deixaram de ser exclusividade da escola e ganharam incontáveis possibilidades socioculturais de circulação, como nos grupos de convivência. Assim, as autoras abordam que as viabilidades

[...] socioculturais trazem para os alunos uma gama de experiências, as quais não podem ser descuradas no interior da escola pelos educadores/professores. Razão pela qual as tradicionais formas de relações de poder devem ser revistas. Neste caso não se trata de retirar o poder dos educadores, mas reconhecer que o poder nas relações educativas democráticas adquire significado diferente daquele concentrado em poucos indivíduos (Guiraud e Corrêa, 2019, p. 6542).

Reiteramos a fala das autoras quando pensamos que vivências coletivas, a exemplo do grupo Fitas, estão impregnadas de conhecimento e experiências variadas. As autoras entendem o conhecimento como detentor do poder, com abrangência em todos os sentidos. Assim, conhecer as manifestações culturais agrega transformações que possibilitam a perpetuação dos saberes ancestrais, que, mesmo metamorfoseados e hibridizados, são necessários à defesa e longevidade das culturas originais.

No entendimento de Bhabha (1990), “o lugar da diferença cultural pode tornar-se um mero fantasma de uma terrível batalha disciplinar na qual ela própria não terá espaço ou poder”. A cultura, mesmo divulgada, falada e elucidada, perde seu poder de significar, existindo uma distinção a “ser feita entre a história institucional da teoria crítica e seu potencial conceitual para a mudança e inovação”. Em contrapartida, podem ser “submetidos a uma tradução, uma transformação de valor”, como fração indagatória da proposta da modernidade e tradição (Bhabha, 1990, p. 59-60). Teoricamente inovadora e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e focalizar naqueles momentos ou processos produzidos na articulação de diferenças culturais (Bhabha, 1990, p. 20).

O grupo Fitas, por meio de sua forma de manifestação, que é a dança, “tem o poder de mobilizar o público, ou, em outras palavras, fazê-lo sentir-se parte do que está vendo”, ao ponto de fazer com que uma cultura abordada possa encorajar “espectadores como sujeitos que fazem parte daquela cultura”

(Almeida Neto, 2015, p. 82), podendo estimular a própria cultura encenada, enquanto:

Sua forma simbólica aciona entendimentos e significados para além da compreensão imediata do texto, figurinos, cenário, luz ou outros recursos cênicos que podem vir a ser utilizados em um trabalho de dança: aciona sentidos de identificação, o que se faz necessário refletir sobre a dança que se produz, pois, na perspectiva de um instrumento político, esse fazer tem suas razões, pode servir a propósitos e tem suas consequências. (Almeida Neto, 2015, p. 85)

Neste contexto, a dança pode ser entendida para além do texto e dos recursos cênicos utilizados, sendo capaz de ser operada com vários propósitos e repercussões, na medida em que aciona sentidos de identificação, designados pelo autor como “poder de interpelação”, operando e atingindo inúmeros propósitos, considerando que pode sofrer incontáveis interpretações, acepções concomitantes e superpostas. A dança “é um produto das crenças de um indivíduo: uma materialização de sua forma de ver o mundo”; portanto, propicia uma leitura política da humanidade, independente da intenção do artista (Almeida Neto, 2015, p. 84).

Pensar as relações de poder é também pensar a instituição do sujeito, não no sentido de um poder repressor, mas no sentido de que concebe realidades, sujeitos e verdades. Aumentar as habilidades do corpo não aumenta necessariamente a sua submissão, mas sim a construção de uma relação de conveniência, gerando um regime de coerção sobre o corpo, permitindo manipular seus comportamentos, visto que tratar das relações de poder é tratar da constituição do sujeito.

Nesta direção, Ana Célia Guedes (Anexo 06), integrante do corpo de dançantes, revela que, quando dança, “minha mente se sente completa, como meu coração segue o ritmo do tambor e minha alma reconhece o som do agogô e das congas!”. Desse modo, percebemos o poder do sentimento de pertencimento, eficaz na transformação dos relacionamentos e na qualidade das metas alcançadas, fazendo com que se reconheça como partícipe da cultura ancestral encenada. Ana Célia declara ainda: “Amo quando meu corpo, meus músculos e pés sentem dor (por vezes se ferem) e mesmo assim não querem parar de dançar/girar”; dessa maneira, ela se sente em seu nicho, em família, “me sinto alma com vocês”. O grupo Fitas, de caráter cultural, detém e

propaga o saber das danças ancestrais, e dessa maneira, possui o saber, e assim, o poder o acompanha.

O desfecho dessa discussão nos mostra que o grupo Fitas é um agente mobilizador e que dispõe do poder, na medida em que, apoiado em suas pesquisas, captura e usufrui dos saberes ancestrais para a construção de seus espetáculos e apresentações artísticas parafolcloreadas. O grupo contribui na formação de sujeitos conscientes de seus gestos e de seus comportamentos em relação à sociedade e à diversidade cultural do país, por meio de atividades pedagógicas culturais inerentes ao campo das danças populares ancestrais, no contexto da educação não formal.

Estas contribuições são meramente qualitativas e significativas, por meio da exploração de culturas diversificadas, a fim de obter conhecimentos e saberes de outras culturas, ensejando oferecer oportunidades e capacidade de estabelecer laços afetivos por intermédio de realidades diversas. Quando conhecemos e capturamos a nossa cultura, ela se torna um norte que nos escolta por toda a nossa existência, embora, diante da imersão em outras culturas e conhecimentos, logremos voltar sempre para as nossas raízes culturais e nossas ancestralidades. Esse reconhecimento é apregoado por meio dos versos do hino do grupo Fitas: “A cultura de um povo é a sua raiz, é a base de tudo, a força motriz, devemos levar para sempre em nosso cantar. Nossos pés, nossos passos desenham o chão, movimentos criados no coração...”

Nesta senda, no caminho da sensibilidade, identificamos o poder simbólico, que invisivelmente somente poderá ser “exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (Bourdieu, 1989, p.8-9). Portanto, neste aspecto, este poder somente pode ser exercido por aqueles “que lhe estão sujeitos, “na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença”. Assim, o poder simbólico pode ser gerado por meio dos diversos processos simbólicos metafóricos, como a arte. Bourdieu (1989) aponta que:

poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos


modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objetivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia (Bourdieu, 1989, p.15)

Neste critério, trata-se de um poder quase ilusionista, que garante a transformação das concepções e realizações do mundo, onde as relações sociais podem atingir conquistas por meio da transmutação das relações de força, obter, através de um efeito singular de sensibilização, conquistas concretas sem o uso da força.

Partindo dessa referência de poder de Bourdieu, deduzimos que o grupo Fitas busca consolidar, por meio de suas ações mobilizadoras a respeito do fascínio das danças e das culturas ancestrais, persuadir seus integrantes e ao público que o assiste, no que concerne às questões sociais e culturais do nosso povo, e da necessidade de valorizar e preservar nossas manifestações, de modo “a fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto, o mundo” (Bourdieu, 1989, p.14-15).

A relação de poder entre os autores Foucault e Bourdieu aqui discutida foi articulada não como duas teorias equivalentes, mas foi pensada como pontos possíveis de aspectos prováveis do poder em Foucault e em Bourdieu, e pensando dessa forma, enxergamos algumas articulações. Entretanto, se fizermos uma relação estrutural em bloco de uma teoria para outra, com certeza iríamos encontrar muitas divergências e não seria possível essa conexão, mas sim a articulação a partir de alguns pontos.

Assim, no entendimento de Thiago Barros Rosa (2017, p. 11), Bourdieu e Foucault, trataram o assunto do poder de formas distintas, porém complementares. Para o autor, o poder em Bourdieu é simbólico e consiste na habilidade de moldar a realidade, estabelecendo valores, hierarquias e conceitos que aparentam ser espontâneos e inatos. Em Foucault, o poder é uma interação entre pessoas, uma ação que influencia outra possível ação. Ele não é um elemento ou habilidade, mas a própria realização. Foucault



caracteriza o poder como uma teia de interações onde todos os indivíduos participam, seja como agentes ou receptores. Entretanto, o autor destaca que tanto em “Bourdieu e Foucault, o poder é entendido como algo abstrato, não localizável, que existe enquanto relação, moldando a mente e os corpos de sujeitos que nem sequer se dão conta de que são tocados e influenciados por uma força exterior”. (Rosa, 2017, p. 12).


O poder é uma estrutura de relações que coloca os indivíduos em posições hierárquicas, estabelecendo acessos díspares a processos sociais estratégicos. A estrutura é envolta em uma batalha simbólica que a faz parecer natural para os atores sociais, tanto os dominados quanto os dominantes.

## Reflexões Finais

Buscamos, por meio deste estudo, analisar as prováveis contribuições do grupo Fitas de Tradições Folclóricas de Montes Claros–MG com relação à apreensão de saberes e valorização das manifestações culturais, por meio da encenação de danças populares, rituais religiosos, cívicos, sociais e históricos que perpassam gerações, agregando costumes e culturas diversificados. Assim, fizemos uma abordagem teórica a respeito de temas pertinentes ao estudo, a fim de garantir um diálogo e compreensão a respeito da laboração do grupo Fitas e seu mérito na preservação da memória e das relações sociais de poder.

A nossa identidade cultural acontece por meio da convergência entre o aprendizado pessoal e os contextos históricos e sociais a que o sujeito está subordinado. Nessa esteira, o estudo da cultura visual é um componente fulcral para estimular a expansão da concepção e apreciação artística, além de aflorar a percepção visual e o sentimento de pertença. A respeito do tema, Dias (2005) discute a Cultura Visual como um campo transdisciplinar, que investiga a construção social da experiência visual, diante de uma concepção mutante e passível de antagonismos, destacando que a Cultura Visual revela as experiências recorrentes da visualidade. Nesse viés, O grupo Fitas se destaca como um agente de intercâmbio cultural ao difundir manifestações populares de diferentes tradições, cultos e etnias. Sua atuação promove o diálogo entre diversas expressões culturais, incentivando a valorização e a participação de diferentes públicos. Essa troca não apenas fortalece a identidade cultural dos envolvidos, mas também amplia a compreensão e o respeito pela diversidade, criando um ambiente de pertencimento e reconhecimento mútuo.

No âmbito da educação não formal e das pedagogias culturais, a discussão buscou entender o papel e a contribuição do grupo na formação de seus integrantes, destacando a relevância de conhecer e conservar a cultura imaterial do nosso país, bem como o respeito à diversidade, fora do contexto escolar convencional. O patrimônio imaterial cultural tem como característica a transmissão oral, permitindo reiteradamente a sua recriação. Desse modo, o Fitas investiga o universo das danças e da música popular, com o objetivo de identificar e representar, de maneira hibridizada, expressões culturais imateriais. Ele se apoia nas "pedagogias culturais" para tratar da diversidade




de processos educativos, comumente ligados à área de estudos culturais, que concebem subjetividades e similaridades, longe dos contextos e instituições escolares ligadas à educação formal.

A construção do saber de maneira coletiva e participativa através da dança popular realizada pelas Fitas auxilia na assimilação do saber, tornando o grupo um agente de conservação de patrimônios culturais intangíveis. O grupo vem contribuindo para a construção do saber sobre danças populares e outras áreas do conhecimento, favorecendo a interação social e a partilha de experiências, além de estimular a consciência crítica de seus membros e do público abrangido.

A laboração do grupo tem exercido um papel coadjuvante na manutenção da diversidade cultural do país, principalmente das congadas de Montes Claros–MG e demais estados do país, por meio da pedagogia cultural e da educação não formal. O grupo conta com integrantes voluntários que se preocupam e estimam a cultura popular, atentos à salvaguarda das matrizes tradicionais e da diversidade cultural brasileira.

A respeito da criação das indumentárias, tramadas a partir de pesquisas bibliográficas e, quando possível, pesquisas de campo, são recriações feitas diante da imersão no universo estudado e conforme o material disponível, artesanalmente, buscando a maior legitimidade possível. A criação e costura desses adereços promove o apreço às manifestações ancestrais materializadas. Além de valorizar as manifestações ancestrais, esse processo estimula o aprendizado contínuo e a apropriação da ancestralidade. A relação entre essas vestimentas e a metaficção coreográfica sugere um diálogo entre tradição e expressão artística, tornando a indumentária não apenas um elemento visual, mas também um meio de preservação cultural.


A hibridização e reformulação da tradição, por meio da tradução e invenção das tradições, é o que fundamenta a metamorfose de coreografias artísticas elaboradas pelo grupo Fitas e a sua contribuição para a apreensão do conhecimento. Investigamos as contribuições do Fitas para a valorização da nossa cultura, diante das danças traduzidas e encenadas, fruto da diversidade cultural resultante da grande mistura de etnias, como: europeia, africana e indígena. Dessa forma, foi possível perceber o desempenho e atuação do grupo, diante de sua maneira de traduzir e conceber as coreografias e a



manufatura de trajes e guarnições, contribuindo, mesmo que de forma parafolcloreada, com a apropriação dos saberes ancestrais e com a preservação destas memórias, em que o artista tradutor alcança um ganho poético a partir do manejo e da vivência perante uma obra manipulada, resultando em uma criação singular e inédita. A hibridização e reformulação da tradição, em suas coreografias artísticas, concorrem para a compreensão do conhecimento e valorização da cultura. Pensar e dar nova existência a estas manifestações otimizadas e a todo o processo de reformulação do desenho coreográfico, criação de trajes e adereços, tornam-se instrumentos basilares para a apreensão e preservação de saberes ancestrais. A arte da tradução resulta em criações únicas e inéditas que enriquecem a experiência do público.

O hibridismo cultural, é um fenômeno complexo e cheio de nuances, podendo ser visto como um processo enriquecedor, no qual diferentes culturas se misturam, criando novas expressões culturais e promovendo a diversidade. Por outro lado, há o risco da dominação cultural, onde uma cultura mais forte, em muitas vezes associada ao poder econômico e político, acaba se sobrepondo às outras, levando à perda de tradições e identidades locais. O grande desafio é encontrar um equilíbrio entre preservação e evolução. Algumas culturas conseguem se reinventar dentro desse processo, mantendo suas raízes enquanto absorvem novas influências. Outras, no entanto, sofrem com a imposição de valores externos, resultando na marginalização de suas tradições. A noção de diversidade cultural está intimamente associada à de identidade. Ele ressalta a variedade de culturas presentes globalmente, frutos da interação entre as pessoas e o meio ambiente.




O percurso do grupo Fitas, revitalizando o passado pela repetição ou invenção, está pautado na tradição que se remete ao futuro, indicando que “[...] organizar o mundo para o tempo futuro, que não é visto como algo distante e separado; ele está diretamente ligado a uma linha contínua que envolve o passado e o presente” (Luvizotto, 2010, p. 65). Assim, recriar tradições culturais nos possibilitou enxergar a diversidade da história humana e a forma como diferentes sociedades se organizam ao longo do tempo. Os símbolos e rituais carregam significados profundos, refletindo valores, crenças e estruturas sociais. O estudo dessas expressões culturais permite compreender melhor as identidades coletivas e a maneira como elas se transformam e se perpetuam.



Não aprofundamos nossa abordagem sobre as danças coreografadas pelo grupo, como o Jongo, o Candomblé e as Festas de Agosto de Montes Claros, visto não ser o foco principal da tese, mas sim mostrando a essência delas. Essas danças são parte das manifestações culturais de cunho religioso e profano do grupo, acompanhadas por ritmos musicais compostos por vocalistas e instrumentistas. Importante para a preservação e valorização do passado e para os grupos sociais, criando memórias através da participação em festivais internacionais de folclore. Coadjuvar nesses festivais promove aprendizados e experiências únicas, permitindo que os integrantes dos grupos conheçam culturas de outras matrizes e países, possibilitando a permuta cultural advinda de cada grupo participante, trocas de experiências e oportunidades de vivências diversificadas. É um rico mostruário de nossa cultura, de que nos orgulhamos de ter a cultura sertaneja mostrada a outros povos. Memórias e tradições são estimuladas e transmitidas para as novas gerações por meio da interculturalidade. A diversidade unifica as nações.

A memória coletiva desempenha um papel importante na preservação dos valores históricos para os grupos sociais. O grupo Fitas, por meio da troca de experiências e da transmissão de saberes, tem contribuído para a preservação da cultura brasileira, principalmente das tradições do Norte de Minas Gerais. Por meio de entrevistas, do reconhecimento no meio político da cidade e especialmente de um mestre de Catopê, foi possível ratificar as possíveis transformações facilitadas pelo grupo, despertando a consciência sobre a importância de manter nossa cultura viva. O grupo ampliou suas ações, pensando nas futuras gerações de parceiros, criando o grupo “Fitinhas”, projeto que atende dentro e fora do Colégio Marista São José, de Montes Claros–MG, gerando saberes favoráveis, tanto no respeito às diferenças culturais como na socialização e em outros aspectos cognitivos das crianças e adolescentes, enquadrado na pedagogia da educação não formal. O propósito é preparar e sensibilizar crianças e adolescentes para a valorização das expressões culturais ancestrais, contribuindo com o respeito e com a manutenção da sua identidade e memória cultural.

Por meio de testemunhos, nos deparamos com mensagens positivas sobre a atuação do grupo Fitas. Muito relevante a entrevista com Mestre Zanza Jr., declarando-se muito contente e que tem no grupo Fitas um parceiro que





representa as suas manifestações em congressos e festivais onde não têm oportunidade de estarem presentes. Ainda assim, ressaltamos as dificuldades enfrentadas pela agremiação, perante a necessidade de recursos financeiros para figurinos e outras despesas, da recomposição do corpo de dançantes e músicos e de incompatibilidades diante das relações interpessoais, demandando um trabalho motivacional contínuo, visando a construção das relações e do sentimento de pertencimento, por se tratar de membros voluntários.

As relações de poder são tecidas na idealização da construção de relações de conveniência, permitindo forjar comportamentos na constituição de um sujeito consciente e tomado como objeto direto das relações de poder. São contribuições, qualitativas e significativas, por meio da exploração de culturas diversificadas, obtendo conhecimentos e saberes ancestrais, possibilitando a composição de laços afetivos com interseção de realidades diversas, permitindo por intermédio do conhecimento cultural resguardar suas origens. O poder não pode ser detido por uma pessoa ou algo, mas sim exercido nas conexões sociais, não existindo a priori, mas somente exercido mediante a formação das relações sociais. Entendendo o conhecimento como detentor do poder, com abrangência em todos os sentidos, e partindo da percepção de que o grupo Fitas é um espaço de construção de saberes, o grupo se torna gerador de poder. Essas relações de poder advindas das estratégias de criação e de transformação das danças populares de gerações diversas constituem sujeitos conscientes e capazes de perquirir os produtos culturais e suas estruturas, atentando para seu lugar na sociedade em vários sentidos.

Vivemos em um momento de transformação onde a tradução da cultura, conforme Bhabha (1990, p.314), desmistifica as postulações da supremacia cultural, onde a tradução cultural é processada por meio da incessante transformação, concebendo a ideia de pertencimento. A herança cultural está em constante evolução, muda ao longo do tempo, afetada pela interação entre diversas comunidades, pelas transformações sociais e tecnológicas e pelas batalhas e resistências das populações. Contudo, mantém vínculos profundos com as tradições transmitidas através das gerações.

Atentar para a tradução e invenção das tradições como metodologia de trabalho do grupo fitas foi muito gratificante e libertador, pois mesmo diante de









pesquisas cuidadosas, ter o respaldo de que nosso trabalho na qualidade parafolclórica nos permite, diante das manifestações ancestrais, construir uma poética das danças pesquisadas, dando uma nova interpretação. No lugar de plagiar, buscamos traduzir os temas e as danças através de nova perspectiva, de novo desenho coreográfico e de nova roupagem. Deste nodo, revigoramos e representamos as manifestações dos povos originários em novas cores, nova linguagem e inovadora leitura, para expressar a essência destas expressões culturais parafolclóreas, urdindo por meio da concepção da metaficção coreográfica, novo conceito concebido neste estudo, a tradução textual de nossas tradições ancestrais, através de um inédito desenho coreográfico e dos corpos dançantes, como um novo arranjo para uma velha música.

Estamos inseridos em um tempo de transição e entrecruzamento do passado e moderno, exterior e interior, inserção e segregação, motivando a produção de personalidades complexas e diferentes identidades. Nesta esteira, é necessário pesarmos além das narrativas originárias, focalizando nos recursos concebidos através do irmanamento das desigualdades e temporalidades culturais, onde o revivalismo do passado produz a invenção das tradições. Evidenciamos ser viável dissipar preconceitos e integrar países por meio da dança.

Buscamos analisar a formação e preservação da história social, memória, cultura visual e imaginário, por meio do trabalho do grupo Fitas de tradições folclóricas de Montes Claros-MG, estabelecido em 2005.

Nesta perquirição, abordamos a formação e preservação da história social, memória, cultura visual e imaginário, por meio do trabalho do grupo Fitas de tradições folclóricas de Montes Claros-MG, estabelecido em 2005. A missão do grupo é honrar as tradições e hábitos transmitidos pelos nossos antepassados, por meio de apresentações musicais e danças folclóricas populares. A resposta às nossas perguntas foi positiva, o que nos conduziu à conclusão de que, por meio do encanto das danças e culturas estudadas, o grupo promove a compreensão dos conhecimentos ancestrais, exercendo influência sensibilizante através de seu trabalho, por meio da educação não formal e da tradução de danças populares ancestrais, contribuindo para a preservação do extenso patrimônio cultural imaterial do nosso país.








Foi possível observar o sentimento de pertencimento no grupo, que é uma das forças mais fundamentais que moldam a identidade humana. É crucial nos sentirmos integrados a um grupo, seja uma comunidade, uma nação ou uma cultura, para fortalecer nossa autoconfiança e nosso senso de identidade. Este vínculo ultrapassa a mera convivência: inclui a partilha de valores, crenças, histórias e tradições que conferem significado à nossa vida em comunidade. A ligação com uma cultura específica ocorre quando incorporamos seus costumes, sua linguagem e seus símbolos como componentes de nossa própria jornada. Este sentimento de pertença pode surgir instintivamente, quando nascemos em uma comunidade específica, ou ser construído ao longo da vida, conforme nos envolvemos com um grupo e nos identificamos com ele. O ponto principal é que essa conexão nos proporciona segurança, reconhecimento e um ambiente onde nos sentimos compreendidos e recebidos.



A poesia de introdução da dança “Festas de agosto”, criada pela escritora Karla Celene Campos, mostra o sentimento do grupo ao divulgar a cultura de Montes Claros-MG, exprimindo que: “Fitas e fitas num céu de agosto me fitam, convidam a voar. Fitas e fitas num céu de agosto parecem pipas, soltas ao ar, aceito o convite das fitas e meu corpo se manifesta, meu corpo é pipa! Meu corpo é fita! Meu corpo é festa!”. Esse sentimento de pertencimento gerado no grupo Fitas e a nossas raízes é gratificante, corroborando na manutenção e fortalecimento dele. Afeto semelhante também foi manifestado nas redes sociais pela dançarina do grupo Graziela Mendes: “É na combinação entre música e um corpo em movimento que o Divino me habita” (@eusougraa), demonstração clara de seu prazer em dançar nossa cultura. Uma vez mais, destacamos o conceito da metaficção coreográfica, percebida por meio dos sentidos revelados por intermédio da execução performática, onde a música, o desenho dos movimentos, o discurso e a música traduzem a simulação textual através do corpo.

A concepção da metaficção coreográfica proposta sugere uma autoanálise da dança sobre sua própria formação, semelhante à metaficção literária que questiona e revela os mecanismos narrativos da literatura. Neste cenário, a performance se transforma em uma forma de desvendar camadas de significado através do corpo, onde elementos como música, movimento,





roupas e discurso se fundem para formar um simulacro. Este processo, além de destacar a expressão corporal, também destaca a dança como um sistema simbólico que pode ser compreendido, interpretado e desmontado. Então, o corpo funciona como um texto vivo, apto a questionar sua própria representação e criação artística.



## Referências

ALMEIDA, Walquíria da Cruz. **Uma perspectiva sobre as festas de agosto como desenvolvimento regional, lazer e economia na cidade de Montes Claros/MG.** Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal15/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/18.pdf>/ Unimontes, 2015. Acessado em 24 nov. 2022.

ALMEIDA NETO, A. M. A. **DANÇA: relações entre política e poder.** Dança, Salvador, v. 4, n. 2 p. 76-86, jul./dez. 2015. 7. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14570>, acessado em 12 mar.2024.

ALTOÉ, Larissa. **Jongo, expressão da cultura afro-brasileira.** In: **MultiRio.** Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/8637-jongo-expressao-da-cultura-afro-brasileira>. Acesso em: 9 out. 2022.

ARAÚJO, Pedro Simon Gonçalves FILHO, Raimundo Martins da Silva. **Estética, dança e cultura visual: Ressonâncias da pesquisa em espaços educativos. Atos de Pesquisa em Educação** -ISSN 1809-0354 Blumenau, v.14, n.1, p.123-144, jan./abr. 2019. DOI: <http://dx.doi.org/10.7867/1809-0354.2019v14n1p123-144>.

ARENDDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo** – Antissemitismo, Imperialismo, Totalitarismo. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARENDDT, Hannah. **Entre o passado e futuro**/Hannah Arendt; [tradução Mauro W. Barbosa]. São Paulo: Perspectiva, 2016

ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana.** Trad. Roberto Raposo. Revisão técnica e apresentação de Adriano Correia, 11ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ATAÍDE, Samara Rodrigues de. **Vozes femininas presentificadas em O canto das lavadeiras.** Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura). UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em [www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/6561/1/Samara%20R%20Ataide\\_dissertacao.pdf](http://www.bdtd.uerj.br:8443/bitstream/1/6561/1/Samara%20R%20Ataide_dissertacao.pdf), acessado em 23 jun.2023.

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar.** Tradução José Américo Mota Pessanha. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BATISTA, Danillo Lisboa & MENDES, Paula Graziela. **Encontro com a diversidade cultural e a constituição da ética: A experiência do grupo Fitas.** Revista **Intercâmbio** - vol. VIII - 2017 / ISSN - 2176-669X.

BARBOSA. Maria Cândida. **Aspectos de Folclore - Tradição - Cultura do Rio Grande do Sul.** Passo Fundo/RS: Gráfica e Editora Pe. Berthier, 1996.

BARCELLOS, Adriana dos Santos Teixeira. **A Dança como leitura de si e leitura do mundo.** In: **Anais do VI Seminário Fala (Outra) Escola;** 03 a 06 de julho de 2013 / realização: Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação Continuada. - Campinas, SP: FE/UNICAMP, 2010. Publicação bianual do GEPEC, 2013.

BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social.** In: Leach, Edmund *et al.* **Anthropos-Homem.** Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARREIRA, Wagner Gutierrez. **Lampião & Maria Bonita: Uma história de amor e balas**. São Paulo: Planeta Brasil, 2018. 224p.

BAUMAN, Zygmunt. **A cultura no mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

BEDÊ, Francisco J. M. e CERQUEIRA, Gabriel S. **Direito e imaginário social no Brasil contemporâneo**. Revista do Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro, nº 77, jul. /set. 2020. Disponível em: <https://www.mprj.mp.br>. Acessado em 16 fev. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um autor lírico no auge da modernidade**. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271p.

BOBBIO, Norberto. **Dicionário de política I**. Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino; trad. Carmen C. Varriale *et al.*; coord. trad. João Ferreira; rev. geral João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacais. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1ª ed., 1998.

BORNHEIM, Gerd. **O conceito de tradição**. In: BOSI, Alfredo *et al.* Tradição / Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Funarte, 1987. P.13-29

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil / Secretaria de Educação Básica**. – Brasília : MEC, SEB, 2010.

BRASILEIRO, Jeremias. **Congadas de Minas Gerais**. Brasília/DF: Fundação Cultural Palmares, 2001.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Euana Lourenço de Lima Reis e Glaucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. .Rio de Janeiro: 1989.

\_\_\_\_\_. **Escritos de educação**. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Capital Cultural, Escuela y Espacio Social**. México: Siglo Veinteuno, 1997

BOSSI, Ecléa. **Cultura de Massa e cultura popular**. 5ª. Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A religiosidade na dança: entre o sagrado e o profano. **Revista Eletrônica História Em Reflexão**, v. 2, n.4, 2009. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/historiaemreflexao/article/view/372>. Acessado em 28 Mar. 2023

CALDEIRA, Solange Pimentel. Corpo: Expressão estética no Tanztheater de Pina Bausch. **Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão**. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. CD-ROM.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350.

CARNEIRO, Edson. [1955] 2008. "Proteção e restauração dos folguedos populares". In: Carneiro, E. (ed.): **A Dinâmica do Folclore**, pp. 97-110. São Paulo: Martins Fontes.

CASTRO, Heloiza. **Danças Populares: uma viagem ao redor do mundo**. Disponível em: <https://belas.art.br/dancas-populares-uma-viagem-ao-redor-do-mundo/>. Acessado em 01 nov. 2022.

CATENACCI, Vivian. **Cultura popular: entre a tradição e a transformação**. São Paulo, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-88392001000200005>. Acessado em 14 out. 2022.

CENDALES, Lola; MARIÑO, Germán. **Educação não-formal e educação popular**. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

CUCHC, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. **Carta do Folclore Brasileiro**. Salvador: CNF, 1995.

**Contos Catrumanos**. Ana Sophia de Matos Carneiro; Ramiro Esdras Carneiro Batista; Saulo Esdras de Matos Carneiro. 1ª. Edição – Formiga (MG): Editora Unigala, 2024. 104 p. : il.

CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicira Falcão dos. **A Tradução da Tradição: possibilidades de construções teóricas na análise de obras e processos de criação em danças brasileiras**. Belo Horizonte: UFMG - VII Reunião Científica da ABRACE, 2013.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **A tradução da Tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras: a experiência do grupo Sarandeiros**, de Belo Horizonte. Campinas: SP, 2013.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. A tradução da tradição no ensino das danças brasileiras: possibilidades e discussões. In: **Anais do XIX COMBRACE - Congresso Brasileiro de Ciência do Esporte**. ISSN: 2175-5930, Vitória/ES, 2015. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjcgclcfindmkaj/http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2015/6conice/paper/viewFile/7537/3892>. Acesso em: 20 fev.2023.

COSTA, M.I.S.; IANNI, A.M.Z. **O conceito de cidadania**. In: Individualização, cidadania e inclusão na sociedade contemporânea: uma análise teórica [online]. São Bernardo do Campo, SP: Editora UFABC, 2018, pp. 43-73. ISBN: 978-85-68576-95-3. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788568576953.0003>. Acessado em 24 Mar.2023.

COSTA, João Batista de Almeida. **Norte de Minas: cultura catrumana, suas gentes, razão liminar** [recurso eletrônico] / João Batista de Almeida Costa. – Montes Claros: Editora Unimontes, 2021. 480 p.: il.; 23 cm.

CRUZ, M. S.R; MENEZES, J.S; PINTO, O. **Festas culturais: Tradição, Comidas e Celebrações**. Artigo apresentado no I Encontro Baiano de Cultura – I EBECULT – FACOM/UFBA. Salvador – Ba, em 11 de dezembro de 2008. Disponível em: [https://www.uesc.br/icer/artigos/festas\\_culturais\\_mercia.pdf](https://www.uesc.br/icer/artigos/festas_culturais_mercia.pdf), acessado em 04 de set. 2024.

CUNHA Jr., Henrique. **Africanidade, Afrodescendência na Educação. Educação em Debate**, Fortaleza, ano 23, v.2, nº., 2001.

CUNHA Jr., Henrique. Nós, afrodescendentes: história africana e afrodescendente na cultura brasileira. In.: **História da Educação do Negro e outras histórias. Organização: Jeruse Romão. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

DARIN, Leila Cristina de Melo. **A tradução cultural como metáfora. Revista Intercâmbio**, São Paulo: LAEL/PUCSP, v. XLIII, p. 47-66, 2020.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL SOBRE A DIVERSIDADE CULTURAL, **UNESCO**, 2002. CLT.2002/WS/9. Disponível em <https://www.oas.org/dil/port/2001%20Declara%C3%A7%C3%A3o%20Universal%20sobre%20a%20Diversidade%20Cultural%20da%20UNESCO.pdf>, acessado em 08 de ago.2023.

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. **O que é Filosofia?** 3ª ed. Rio de Janeiro: 34, 2010.

DEPORTE, Paula Andrade. **Pedagogias culturais: uma cartografia das (re) invenções do conceito**. 2016. 210 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/143723>. Acesso em 24 Mar 2023.

FARIA, Dihemerson. Revista tempo. **Céu de Fitas na Sapucaí**. Montes Claros: Gráfica e Editora de Jornais e Revistas Temporal Ltda. V. 151, p. 14-31, Ano XXIII, março/ 2024.

DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. Michel Foucault: **Uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e hermenêutica/ Dreyfus, Hubert L. e Rabinow, Paul. Tradução Vera Porto Carrero**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995

FESTIVAL de Folclore. In: **Festival de Folclore**. s.d. Disponível em: <https://www.festivaldefolclore.com.br/>. Acesso em: 6 maio 2023.

FIGUEIREDO, Valéria Maria Chaves. **As manifestações populares da dança e a escola. In: TV ESCOLA**. Dança na escola: Arte e ensino. Ano XXII - Boletim 2 - Abril 2012. Disponível em: <http://www.ficms.com.br/web/biblioteca/Dan%E7a%20na%20Escola.pdf>, acessado em 12 de set. 2024.

FONTELES, Bené. **Nem é erudito nem é popular: Arte e diversidade cultural no Brasil**. Brasília, 2010.

FONSECA, Edilberto José Macedo. **Reis dos Temerosos: comunidades, identidades e circuitos musicais em Januária-MG**. Claves, v. 1, p. 21-38, 2013.

FONSECA, Edilberto José Macedo. **A ideia de folk e as etnomusicologias**. Debates, v. 12, p. 79-91, 2014.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão, trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2010.

GIL, Gilberto. **Discurso de Posse Ministério da Cultura**. Folha Online: 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml>. Acessado em 02 jun. 2022.

GUIMARAES, Leda. Chaves conceituais e históricas na constituição de arte e artista popular no Brasil. Rev. **Interd. em Cult. e Soc.** (RICS), São Luís, v. 1, n. 1, p. 83-104, jul./dez. 2015.

GUIRAUD, Luciene e CORRÊA, Rosa Lydia Teixeira. **Leitura sobre a escola: Relações de poder, cultura e saberes**. IX Congresso Nacional de Educação-EDUCERE. III Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia. PUCPR, 2009. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www2.unifap.br/gde/files/2015/05/Relacoes-Poder-Cultura-e-Saberes-na-Escola\\_Guiraud\\_Corrêa.](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www2.unifap.br/gde/files/2015/05/Relacoes-Poder-Cultura-e-Saberes-na-Escola_Guiraud_Corrêa.), acessado em 29 abr.2024.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira e PETRONILHA, Beatriz Gonçalves e Silva. Multiculturalismo e educação: do protesto de rua a propostas e políticas. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 29, n.1, p. 109-123, jan. /jun. 2003.

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

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não-formal e cultura política**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre a memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera; FARIAS, Francisco R. de. Morpheus, In: Morpheus **REVISTA ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM MEMÓRIA SOCIAL** Edição Especial v.9 >< n.15 >< 2016 Rio de Janeiro, v. 9, n. 15, 2016. Disponível em: <[http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ\\_19.pdf](http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_19.pdf)>. Acesso em: 18 ago. 2019.

GONZAGA, Guilherme Goretti. **Augustus Earle (1793 - 1838)**: Pintor viajante: uma aventura solitária pelos mares do sul. 2012. 227f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade de Brasília, Brasília/DF 2012. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/12162>. Acessado em: 21 fev.2023.

GOULART, Bruno. **O Trânsito das Culturas Populares como Política Pública: festivais de folclore e encontros de culturas populares e tradicionais**. In: revista **ANTHROPOLÓGICAS**. Ano 25, 32(1): 231-251, 2021, doi.org/10.51359/2525-5223.2021.244012.

GUIMARÃES, Leda Maria de Barros. **Entre a universidade e a diversidade**: a linha vermelha do ensino da arte. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2005.

GUSMAO, Roney. **Relações de poder e arte-educação**: corpo/ memória como força subversiva na pós-modernidade. v. 7 | n. 3 | p. 36-53 | dezembro 2021, disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/20839>, acessado em 02 fev. 2024.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.  
Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 12ª. ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2020.

HALL, Stuart. **A Centralidade da Cultura**: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. Texto publicado no capítulo 5 do livro *Média and Cultural Regulation*, organizado por Kenneth Thompson e editado na Inglaterra em 1997. Publicado em **Educação & Realidade com a autorização do autor**. Tradução e revisão de Ricardo Uebel, Maria Isabel Bujes e Marisa Vorraber Costa. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71361/40514>. Acessado em 21 fev. 2023.

HAN, Byung-Chul. **Hiper culturalidade**: Cultura e globalização. Tradução de Gabriel Salvi Philipson. Petrópolis/RJ: Vozes, 2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HERNANDEZ, Fernando. **A cultura Visual como convite à deslocalização do olhar e ao posicionamento do sujeito**. In: **Educação da Cultura Visual**: Conceitos e contextos. Raimundo Martins e Irene Tourinho (organizadores). Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.

**História**: relações de poder, cultura e representações / Organizadores Silvéria da Aparecida Ferreira, Nikolas Corrent, Eduardo Alexandre Santos de Oliveira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023. Livro eletrônico.

Hobsbawm, Eric J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991 / Eric Hobsbawm; tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. — São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORTA, M. L. P. *et al.* **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN / Museu Imperial, 1999.

IAMAMOTO, Marilda Villela. **Serviço Social em tempo de capital fetiche**. São Paulo: Cortez, 2010.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Educação Patrimonial**: inventários participativos: manual de aplicação Brasília/DF, 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN. **Educação patrimonial**: Histórico, conceitos e processos, Brasília/DF, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acessado em 06 fev. 2023.



INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN.  
**Educação Patrimonial:** Histórico, conceitos e processos, 2014. Disponível em:  
hrome-  
extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Educacao\_Patrimonial.pdf. Acessado em: 23 Mar.2023.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL - IPHAN.  
**Educação Patrimonial:** Manual de aplicação: Programa Mais Educação / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília/DF: Iphan/DAF/Cogedip/Ceduc, 2013.

KAUARK, Giuliana e outros. A afirmação da diversidade cultural sob diferentes olhares. In: **Diversidade cultural:** políticas, visibilidades midiáticas e redes/Paulo Miguez, Organizadores. – Salvador: EDUFBA, 2015. 273 p.: il. – (Coleção Cult).

LE GOFF, Jacques, 1924. **História e memória** / Jacques Le Goff; tradução Bernardo Leitão... [et al.] -- Campinas, SP Editora da UNICAMP, 1990.

LIPOVETSKY, Gilles. **A cultura-mundo:** resposta a uma sociedade desorientada / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy; tradução Maria Lúcia Machado. — São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOPES, Fernanda Tarabal; CARRIERI, Alexandre e SARAIVA, Luiz Alex Silva.  
**Relações entre poder e subjetividade em uma organização familiar.** Revista o&s - Salvador, v.20 - n.65, p. 225-238 - abril/junho – 2013. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/osoc/a/VxvFH837kVRXSF7V59VMqyts/?format=pdf&lang=pt>,  
acessado em 12 set.2024.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A (re) invenção da tradição no contexto da modernidade tardia. In: **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 140 p. ISBN 978-85-7983-088-4. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>. Acessado em: 23 Mar.2023.

LUSTOSA, Isabel. **De olho em Lampião:** violência e esperteza / Isabel Lustosa; coordenação Lília Moritz Schwarcz e Lúcia Garcia. — São Paulo: Claro Enigma, 2011.

MAESTRI, Mário. Historiografia, Escravidão e Luta de Classes no Brasil. In.: **Estudios Históricos** – CDHRPyB, Uruguai, ano VI, nº 12, julho 2014. Disponível em:  
<https://estudioshistoricos.org/12/contra%20a%20corrente.pdf>. Acessado em 23 mar. 2023.

MAIOARA, Caragea. Metaficção historiográfica. In.: **E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia.** Powered by com ponto.com, 2018. Disponível em  
<https://edtl.fcs.unl.pt/encyclopedia/metaficcao-historiografica>. Acessado em 13 mar. 2023.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da Dança: arte e ensino.** In: TV ESCOLA. Dança na escola: Arte e ensino. Ano XXII - Boletim 2 - Abril 2012. Disponível em:  
<http://www.ficms.com.br/web/biblioteca/Dan%E7a%20na%20Escola.pdf>, acessado em 12 de set. 2024.

MARTINS, Raimundo; SERVIO, Pablo Passos. **Distendendo Relações entre imagens, mídia, espetáculo e educação para pensar a cultura visual.** In.: **Cultura**





•••••

**das imagens:** desafios para a arte e para a educação. Raimundo Martins e Irene Tourinho (Org.). Santa Maria/RS: Ed. UFSM, 2012.

MARTINS, R.; TOURINHO, I.; MARTINS, A. F. **Entre subjetividades e aparatos pedagógicos: o que nos move a aprender? Visualidades**, Goiânia/GO, v. 11, nº. 2. p. 59-71, jul./dez. 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/30685/16685>. Acessado em: 21. Mar.2023.

MASSACHELEIN, jan. **Mundo e Vida ou Educação e a Questão do Sentido** (da vida). In.: **Hannah Arendt: a crise na educação e o mundo moderno**. Organização José Sérgio de Fonseca Carvalho e Crislei de Oliveira Cândido. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2017.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von (Prefácio); GOHN, Maria da Glória (Texto); FERNANDES, Renata Sieiro (Dados quantitativos); SANDOVAL, Andrés; ZANETTI, Mariana (Ilustração). **Não-fronteiras: universos da educação não-formal**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007. 96 p.: il. color.; 21 cm x 24 cm. (Rumos Educação Cultura e Arte, 2). Revista Apotheke, v. 7, n. 3, p. 36-53, dezembro 2021.

NEGREIROS, Adriana. **Maria Bonita: Sexo, violência e mulheres no cangaço**. São Paulo/SP: Objetiva, 2018.

NUNES, Margarete Fagundes e SCHMIDT, Saraí Patrícia. **Diversidade, conflitos sociais e direitos humanos**. In: Os modos do sensível. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 12, p. 131-137, dez. 2006.

MORAES, Denis. **Nota sobre imaginário social e hegemonia cultural**. Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, IACS-UFF. Niterói-RJ: 1997. Disponível: <https://periodicos.uff.br>. Acessado em 16 fev. 2023.

MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO/RS. **Diretrizes para a pilcha gaúcha: traje atual Convenções Tradicionalistas** nºs 76<sup>a</sup> (Taquara, julho de 2011), 77<sup>a</sup> (Guaporé, julho de 2012), 78<sup>a</sup> (Porto Alegre, julho de 2013), 79<sup>a</sup> (Caxias do Sul, julho de 2014) e 84<sup>a</sup> (Lagoa Vermelha, julho de 2017). Disponível em: <chromeextension://efaidnbmnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/DIRETRIZ-DE-INDU>. Acessado em 12 mar. 2023.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e Instalação**. 4<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: 2001. 136 p.

OAB. **Racismo não é mal-entendido. racismo é crime! Brasília: Gestão 2019-2021/ Comissão de igualdade racial e social**. Disponível em <chromeextension://efaidnbmnibpcajpcglclefindmkaj/https://oabdf.org.br/wp-content/uploads/2022/01/Cartilha-Racismo-nao-e-Mal-Entendido.-Racismo-e-Crime.pdf>, acessado em: 20 out. 2024.

PAES, Daniella Lira Nogueira. **Sob os signos das boiadas: da pesquisa à Educação Patrimonial**, In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Superintendência do Iphan na Paraíba. Educação patrimonial: educação, memórias e identidades / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); Átila Bezerra Tolentino (Org.). – João Pessoa: Iphan, 2013.





PAIXÃO, Paulo. **Coreografia: gramática da dança.** São Paulo: Portal Idança.net, 2003. Disponível em: <http://idanca.net/coreografia-gramatica-da-danca/>. Acessado em: 8 mar. 2023.

PATEMAN, Carole. **Participação e teoria democrática.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PERISSINOTTO, R. **História, sociologia e análise do poder.** Revista História Unisinos, Rio Grande do Sul, v. 11, n. 3, p.313-320, 2007. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5910/3094>. Acessado em 20 Out. 2024

POLLACK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria\\_esquecimento\\_silencio.pdf](chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf), acessado em 15 jun. 2023.

POLLACK, Michael. **Memória e identidade social.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>. Acessado em 20 de out.2024.

GEIGER, Amir *et al.* **Por que memória social?** Organizado por Vera Dodebei, Francisco R. de Farias, Jô Gondar. 1. ed. Rio de Janeiro: Híbrida, 2016. 379 p. (**Revista Morpheus: estudos interdisciplinares em Memória Social: edição especial**, ISSN 1676-2924; v. 9, n. 15).

PORPINO, Karenine de Oliveira. **Dança é Educação** (Recurso eletrônico): Interfaces entre corporeidade e estética/ Karenine de Oliveira Porpino. 2ª Edição – Natal, RN: EDUFRN, 2018. 140 p.: il. PDF; 7.3 Mb.

OSMAN, Daniel Choque Aliaga. A descontinuidade na visão do poder de Michel Foucault. Brasília-DF, **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**, vol. 4, nº 2, 2016.

REIS, Estevão Amaro dos. **Culturas populares e novos contextos de performance no Brasil contemporâneo: o caso do Festival de Folclore de Olímpia.** Opus, V.25, n.03, p. 560-580. Set./dez. /2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2525>.

RELATORIO MUNDIAL DA UNESCO-Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural.** Paris, França, 2009. ISBN nº 978- 92-3-104077.

RIBEIRO, Gustavo Lins. **Diversidade Cultural enquanto Discurso Global.** Avá versión on-line ISSN 1851-1694, n.15 Posadas dic. 2009 [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-16942009000200001](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942009000200001), acessado em 04 set. 2024.

ROSA. Tiago Barros. **O poder em Bourdieu e Foucault: Considerações sobre o poder simbólico e o poder disciplinar.** Rev. Sem Aspas, Araraquara, v.6, n.1, p. 3-12, jan./jun. 2017. e-ISSN 2358-4238 .DOI: 10.29373/semaspas.v19n1.2017.9933. Disponível em: [file:///D:/-%20Documentos%20n%C3%A3o%20delete%20backup%20dia%2012-09-20/Downloads/1+9933+Artigo+1+-+O+poder+em+Bourdieu\\_Rosa\\_final+rev.pdf](file:///D:/-%20Documentos%20n%C3%A3o%20delete%20backup%20dia%2012-09-20/Downloads/1+9933+Artigo+1+-+O+poder+em+Bourdieu_Rosa_final+rev.pdf), acessado em 24.10.2024.





SANTOS, Suely Xavier dos. **Organização do terceiro setor** / Suely Xavier dos Santos. Natal: EdUnP, 2012. 175p.:il.; 20 X 28 cm. Ebook – Livro eletrônico disponível on-line. ISBN 978-85-61140-69-4.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos Santos. **Corpo e Ancestralidade: Tradição e Criação nas Artes Cênicas**. Rebento, São Paulo, n. 6, p. 99-113, maio 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/148>, acessado em 02 de Set. 2024.

SANTOS, Rosana Maria dos. **Os múltiplos conceitos de cultura**. XVII ENECULT- Encontro de Estudos Multidisciplinares em cultura. Salvador: Julho 2021. Disponível em: <https://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132370.pdf>, acessado em 14 set. 2024.

SANTOS, Lazara Aparecida Andrade dos. **A feminilidade das lavadeiras do vale do Jequitinhonha**. MEMENTO - Revista Eletrônica da Universidade Vale do Rio Verde, v. 9, n.2, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/view/5025>. Acessado em: 15 Mar.2023.

SANFELICE, Gustavo R, RENNEN, Jacinta Sidegum. **“Qualidade de vida-aproximações conceituais**. In: **Diversidade Cultural e inclusão social** (Recurso eletrônico) / organizadores Gustavo Roese Sanfelice, Patrícia Scherer Bassani. Novo Hamburgo: Univ. Feevale, 2020.

SCHOMMER, Luciane Roseli e GUTERRES Liliane Stanisçuaski. **O Festival de Folclore de Nova Petrópolis e o Grupo de Danças Folclóricas Böhmerland: construindo memórias**. Caxias do Sul: RS. Disponível em: [https://www.ucs.br/ucs/eventos/seminarios\\_semintur/semin\\_tur\\_7/arquivos/02/10\\_Schommer\\_Guterres.pdf](https://www.ucs.br/ucs/eventos/seminarios_semintur/semin_tur_7/arquivos/02/10_Schommer_Guterres.pdf), acessado em 15 de mai.2023

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SIQUEIRA, Andressa. **A relação entre materialidade e imaterialidade na salvaguarda dos patrimônios culturais imateriais: uma análise a partir da roda de capoeira**”. Abya-Yala: Revista Sobre Acesso à Justiça E Direitos Nas Américas, v. 4, n. 2, p.171 - 184, 2021. <https://doi.org/10.26512/abyayala.v4i2.34594>. Acessado em:23 Mar.2023.

UENO, Alessandra. **O que são memórias coletivas falsas e quais os seus impactos?** São Paulo: Jornal da USP no Ar 1ª edição. 2022. Disponível em: <https://jornal.usp.br/atualidades/o-que-sao-memorias-coletivas-falsas-e-quais-os-seus-impactos/>, acessado em 05 fev. 2024)

VALLE, Dalla Valle. Aprendendo a ser docente através dos filmes: possíveis trânsitos entre cinema e educação. In: **Pedagogias Culturais/** Raimundo Martins e Irene Tourinho (org.) – Santa Maria: Editora da UFSM, 2014.

WORTMANN, Maria Lúcia; VORRABER Costa, Marisa; HESSEL SILVEIRA, Rosa. Sobre a emergência e a expansão dos Estudos Culturais em educação no Brasil. **Educação**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 38, n. 1, Jan./abr. p. 32-48, 2015.





## ENTREVISTAS:

D'ANGELES, Francielle Ramos Reino. **Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont** em 10 set. 2023. Anexo 03.

DUMONT, Talita Veloso. **Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont**, na cidade de Montes Claros -MG, em fev. 2024.

GUEDES, Ana Célia. **Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont**, na cidade de Montes Claros -MG, em 14 setembro 2024.

LOPES, Maria Helena. **Discurso de Homenagem ao Fitas Grupo feito na Câmara de Montes Claros. Documento** cedido à pesquisadora Heloisa de Lourdes Veloso Dumont em 11 Ag. 2023. Anexo 01

SANTOS, Joao Pimenta-Mestre Zanza Jr. **Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de Lourdes Veloso Dumont** em 04 de Abril de 2024)

VELOSO, Juliana. **Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont**, na cidade de Montes Claros -MG, em 18 setembro 2024.

VELOSO, Maria Eduarda. **Depoimento** encaminhado ao Fitas, fev. /2015. Anexo 03

VELOSO, Maria Victoria. **Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont**, na cidade de Montes Claros -MG, em 08 mar. 2024.

## Sites Consultados:

<<https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/8637-jongo-expressao-da-cultura-afro-brasileira>>. Acessado em 09 out. 2022.

<[Http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71](http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/71)>. Acessado em 29 ago. 2022.

<<http://www.afreaka.com.br/notas/candomble-origem-significado-e-funcionamento/>>. S/d. Acessado em 18 nov. 2022.

ARAÚJO, Edimar. Candomblé: origem, significado e funcionamento. *In*:. **Afreaka**, s.d. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/candomble-origem-significado-e-funcionamento/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

<[Https://interior.ne10.uol.com.br/entretenimento/2019/11/06/conheca-a-origem-do-xaxado-danca-tipica-do-sertao-pernambucano-179080/index.html](https://interior.ne10.uol.com.br/entretenimento/2019/11/06/conheca-a-origem-do-xaxado-danca-tipica-do-sertao-pernambucano-179080/index.html)>. Acessado em 27 dez. 2022.

<https://portal.montesclaros.mg.gov.br/cidade/aspectos-gerais>, acessado em 26 Fev. 2025 <https://www.montesclaros.mg.gov.br/secretaria/cultura>, Acessado 20 Fev.2025;

SILVA, Daniel Neves. **"Lampião"**; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/lampiao.htm>. Acesso em 05 de junho de 2024.

MIRANDA, Ana Maria Santiago. Conheça a origem do xaxado, dança típica do Sertão pernambucano. *In*: NE10, Interior. **Interiorne10**. [S. l.], 2019. Disponível em: <https://interior.ne10.uol.com.br/entretenimento/2019/11/06/conheca-a-origem-do->





[xaxado-danca-tipica-do-sertao-pernambucano-179080/index.html](http://portal.iphan.gov.br). Acesso em: 27 dez. 2022. <http://portal.iphan.gov.br>>. Acessado em 06 fev. 2023.

<chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.mtg.org.br/wp-content/uploads/2020/06/DIRETRIZ-DE-INDUMENT%C3%81RIA-GA%C3%9ACHA-2017.pdf>. Acessado em 12 mar. 2023.

<<https://www.sambando.com/jongo-o-ancestral-do-samba>>. Acessado em 17 mar. 2023.

SAMBANDO, Redação. [Https://www.sambando.com/jongo-o-ancestral-do-samba](https://www.sambando.com/jongo-o-ancestral-do-samba). In. **Sambando**. s.d. Disponível em: <https://www.sambando.com/jongo-o-ancestral-do-samba>; Acesso em: 17 mar. 2023.

<<https://dicionariocriativo.com.br/citacoes/jongo/citacoes/artes>>. Acessado em: 21 mar. 2023.

DICIONÁRIO Criativo. In: **Dicionário Criativo**. s.d. Disponível em: <https://dicionariocriativo.com.br/citacoes/jongo/citacoes/artes>. Acesso em: 21 mar. 2023.

(<https://www.festivaldefolclore.com.br/> acessado em 06 mai.2023

<http://www.cioff.org/about-intro.cfm> - acessado em 07 mai.2023

CIOFF. s.d. Disponível em: <http://www.cioff.org/about-intro.cfm>. Acesso em: 7 maio 2023.

<https://www.montesclaros.mg.leg.br/institucional/noticias/instituicoes-recebem-titulo-de-utilidade-publica>, acessado em 13 de nov. 2024.

Relatório Mundial da **UNESCO**. Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural- resumo. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000184755>, acessado em 23 jul.2024.

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>, Acessado em 24 mar. 2023

<https://www.festivaldefolclore.com.br/>, acessado em 06 mai.2023

<https://iovbrasil.com.br> acessado 23 jun.2023.

(<https://www.montesclaros.mg.leg.br/institucional/noticias/instituicoes-recebem-titulo-de-utilidade-publica>., acessado em 13 de nov. 2024.

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/276>. Acesso em 06 fev. 2023

<http://portal.iphan.gov.br>, acessado em 06 Fev.2025

<http://coraldaslavadeiras.com.br/site2/pagina-exemplo/>, acessado em 04 out. 2022.

## Anexos.

01 – Cópia do discurso da Vereadora Maria Helena Lopes. Cedido para a pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont. Em agosto/ 2023, na cidade de Montes Claros -MG.





02 - SANTOS. Mestre Zanza, 2024- Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont. Em março/2024, na cidade de Montes Claros - MG

03 - D'ANGELO, Francielle Ramos Reino. Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont em out.2023, na cidade de Montes Claros -MG

04- VELOSO. Juliana Cristina Batista Veloso. Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont. Set. 2023, na cidade de Montes Claros -MG

05 – DUMONT, Talita Veloso. Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont em Dez/2023, na cidade de Montes Claros -MG

06 – GUEDES, Ana Celia. Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont em, set.2023, na cidade de Montes Claros -MG

07 – VELOSO, Victoria. Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont. Set./2023, na cidade de Montes Claros -MG.

08 – Cópia projeto Fitinhas





## ANEXOS

### ANEXO 01

LOPES, Maria Helena de Quadros. **Copia Palestra de abertura da seção de homenagem ao grupo Fitas**, dia 11 de agosto 2023, na Câmara de vereadores da cidade de Montes Claros-MG

**Prezados membros do grupo Fitas, colegas vereadoras, Boa noite!  
Bem vindos a esta solenidade!**

Pouparei saudações individuais, pois é necessário demonstrar que é com muita alegria e satisfação que me dirijo a vocês hoje para prestar essa merecida homenagem ao merecido grupo Fitas, que 18 anos encanta e preserva as tradições culturais não só da nossa região.

Desde o início, vocês têm se dedicado incansavelmente à pesquisa, a prática e a divulgação do folclore, mantendo viva a nossa história e enriquecendo nossa cultura. Cada dança, cada música, cada traje e cada gesto nos transporta para um passado rico em significados e nos faz compreender a importância de preservar as nossas raízes.

É preciso destacar também o papel que o grupo folclórico desempenha no fortalecimento da identidade local. Ao levar a tradição para os palcos, escolas, comunidades e eventos culturais, vocês contribuem para que as novas gerações se reconheçam e se orgulhem da cultura do nosso povo.

**VOCÊS SÃO VERDADEIROS EMBAIXADORES D NOSSA HISTÓRIA E TRADIÇÕES.**

Além disso, não posso deixar de mencionar o trabalho árduo e dedicação de cada um dos membros desse grupo. São muitas horas de ensaio, pesquisa,





elaboração de coreografias e elaboração de figurinos, tudo isso feito com muito amor e comprometimento. Vocês são exemplo de perseverança e amor pela arte.

O sucesso e o reconhecimento que voes têm alcançado ao longo dos anos, anos não são obra do acaso. São frutos de muito esforço, talento e união. Como um verdadeiro sistema, cada um dos integrantes é essencial para o funcionamento harmonioso de toda equipe, e é isso que faz com que vocês se destaquem.

Suas apresentações são marcadas pela beleza das vestimentas, músicas e danças tradicionais que encantam o público e lhes proporcionam uma viagem ao passado. O grupo Fitas também busca transmitir a história e os valores culturais aos mais jovens, através de oficinas e palestras em escolas e comunidades.

Além de suas atividades locais, o grupo Fitas já teve a oportunidade de representar Montes Claros em diversos Festivais Internacionais de folclore no Brasil e América Latina, levando o nome da cidade, de Minas e do Brasil para outras culturas.

A atuação do grupo Fitas é de extrema importância para a preservação da diversidade cultural e o fortalecimento das relações humanas. Através de suas apresentações e ações de valorização do folclore local, eles contribuem para manter viva a memória dos antepassados e promovem o resgate e valorização das tradições culturais.

O grupo Fitas continua atuando de maneira ativa na cidade de Montes Claros, buscando sempre aprimorar suas atividades e expandir seu alcance, para que cada vez mais pessoas possam conhecer e valorizar a riqueza cultural da sua região.

Por fim, quero parabenizar e agradecer e parabenizar a cada um de vocês, membros do grupo folclórico, por todo o trabalho realizado. Vocês têm deixado um legado importante para as próximas gerações, mantendo viva a tradição e o encanto das danças folclóricas. Seu empenho e dedicação merecem ser aplaudidos de pé.





## ANEXO 02

SANTOS, Joao Pimenta. **Entrevista** concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont em 16 fev. 2024, na cidade de Montes Claros -MG

Entrevistado: Joao Pimenta Santos, conhecido Mestre Zanza Junior

Formação: Psicólogo, construtor civil e técnico em edificação, Capelão, empreendedor, folclorista e Catopê. Hoje exerce as funções de Presidente da associação de catopês, marujos e caboclinhos de Montes Claros MG, organizador das festas de agosto de Montes Claros e produtor cultural.


Como presidente da associação e mestre dos catopês, meu posicionamento quanto a atuação do grupo Fitas, dos grupos parafolclóricos e outros grupos mais, é de grande valia, no sentido de que vai contribuir para a divulgação e difusão de nossas matrizes. Um exemplo, quando se fala dos catopês, da cultura e de nossas raízes - também nos colocados neste posicionamento - e os grupos Parafolclóricos, o objetivo é sempre o mesmo, de levar nossa identidade. A identidade cultural que acompanha as apresentações do Fitas são muito fiéis aos ritos originais, como as vestimentas e uma pegada mais técnica, que atinge outros públicos. Costumo dizer que as vezes onde os grupos coletivos de Montes Claros não chegam - têm somente as festas de agosto de Montes Claros- e os lugares que ainda não fomos como os festivais, o grupo Fitas está carregando esta identidade e essa representação, com muita responsabilidade, respeito e carinho, levando a cultura de fato como ela é, o que é muito importante. Essa contribuição se torna gigantesca e bem holística e não somente dos catopês marujos e caboclinhos, mas também uma diversidade cultural muito grande, que vejo nas apresentações representados de maneira geral como os terreiros, os ribeirinhos as regiões do Brasil, tudo que é regional e referente mundo, o fitas expressa muito bem dentro da





aplicação e da conjuntura do grupo. Então na minha opinião, posso dizer que tem um efeito positivo em todos os sentidos, tanto no transpasse do que é cultura, mostrando para o povo nas festas e festivais, a nossa cultura, as afro mineiridades, aprendendo culturas de povos estrangeiros, o Fitas representa muito bem e tem surtido efeito. Então eu fico muito feliz de ter o fitas nos representando e falando de catopês, marujos e caboclinhos em congressos, festas e apresentações artísticas. Tenho o Fitas como parceiro e amigo e disseminadores da nossa cultura e diversidade do país e especialmente do Norte de Minas e contribui ainda na formação do indivíduo. Importante ressaltar que o Fitas procura manter a fidelidade e pesquisa, procurando vivenciar de fato as manifestações. Papai (mestre Zanza) quando vocês estavam apresentando comentava e ficava muito feliz, com o seu sorrisinho alegre e característico. Hoje me alegra muito poder estar dando continuidade ao legado do meu pai e poder ter essa interação com o parafolclore e as pessoas que compõem esses grupos. Costumo dizer que estamos no mesmo barco, e que a nomenclatura as vezes diferencia, quer seja folclore, parafolclore, cultural ou artístico, o importante é a expressão passada, que acaba sendo a mesma expressão, e acredito que o ponto principal é chegar até as pessoas, com respeito e cuidado. Os catopês, marujos e caboclinhos são manifestações de rua e de cortejo e o palco não é a nossa especialidade, teríamos que nos organizar de outra forma, com cantores e músicos demandando uma outra organização etc., porque colocar um grupo com tantos integrantes é difícil, e em muitas das vezes preferimos descer e fazer a apresentação em frente do palco. Já os grupos como o fitas representam bem no palco porque já têm a técnica, atingindo um outro tipo de público aonde não chegamos. Os catopês por exemplo, quando fomos ao palácio das artes em Belo Horizonte- MG, tivemos muito trabalho de acertar a dança no palco, porque o posicionamento das filas e dos mestres já são definidos, inclusive os coreógrafos tentaram posicioná-los, mas não deu muito certo e acabaram por ficar chateados. Muitas vezes me preocupo em corrigir os integrantes dos nossos grupos quando dizem que o parafolclore é cópia ou xerox, dizendo que o sentido é o mesmo, que é transmitir a nossa cultura. Penso que toda ação é válida, uma criança em uma escola, trajada de catopês para mim é muito importante. Tenho tentado em muitas das vezes, com os próprios dançantes mais carrancudos, explicar





que não podemos ter esse pensamento de que é somente uma imitação. Vejo que para todos a luta é a mesma, ou seja, a falta de fomento, no mais estamos na mesma estrada.

### **Anexo 03**


D'ANGELO, **Francielle Ramos Reino**. Entrevista concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont em 20 out.2023, na cidade de Montes Claros -MG  
Entrevista Ex-participantes do grupo.


Nome: Franciele Ramos Reino D'Angelo

Idade: 40 anos Ex-participantes do grupo. Esteve participando do grupo Fitas: 16 anos

A minha vivência junto ao grupo Fitas enriqueceu e favoreceu o meu crescimento pessoal de forma muito bonita e especial, a cultura popular é um pilar muito importante na formação do ser humano como pessoa e um ser deste meio, se envolver em manifestações culturais na prática te traz experiências, sentimentos únicos e aprendizados que escola alguma ou qualquer livro seja capaz de ensinar, torna-se algo de “sangue” você passa entender, viver e lutar por essa vertente. A importância de não permitir que essa cultura “adormeça” e seja contada somente através das histórias dos “antigos” e os descritivos deixados por estes, só possível quando você está dentro de um grupo como o Fitas que te leva a conhecer, praticar, entender, difundir, partilhar, mesclar e viver em campo com os tradicionais disseminadores e com os “fazedores” da nossa cultura popular, que por fim, passa a ser parte integrante da sua vida e de todos que permeiam por ela.

E são muitas mudanças! Cada um que participa deste grupo, seja ele em qualquer das suas mais diversas funções, ou quem participa dela assistindo e divulgando o seu trabalho, não sai igual! Leva muito do grupo consigo. O grupo é capaz de te fazer uma imersão total nesse mundo cultural, de todos que passam a ter contato com ele, em qualquer uma das suas esferas. Um exemplo simples e prático é quando através das suas pesquisas de campo,





cada pessoa que é procurada para falar daquele determinado movimento cultural, se sente imensamente importante por ter feito ou fazer parte dele, e quando é explicado o motivo dessas pesquisas e em que ela irá resultar, este sente imensamente realizado e feliz por tamanha contribuição! E esse sentimento motiva! muda as perspectivas, os alcances e traz a certeza de que a nossa cultura será preservada e disseminada para jamais ser esquecida!

Incrível! Uns dos maiores feitos da minha vida! Tenho memórias afetivas maravilhosas que não poderiam nunca terem sido construídas em outro lugar que não fosse no grupo Fitas! Tenho pessoas que são de suma importância em minha vida que vieram de lá, tenho experiências únicas com o manuseio da nossa cultura popular que só foram possíveis através do perreio do grupo Fitas, e o prazer em viver, contribuir e disseminar a nossa cultura para mundo é algo indescritível que somente quem sente o coração bater mais forte ao bater de um tambor é capaz de dizer!

Obrigada Grupo Fitas!! Por tudo e por tanto!!!

#### **ANEXO 04**


VELOSO, Juliana. **Entrevista concedida à pesquisadora** Heloisa de L. Veloso Dumont, na cidade de Montes Claros -MG, em 18 setembro 2024.

Nome: Juliana Cristina Batista Veloso, Idade: 39 anos, participa do grupo Fitas há 10 anos.

Acredito que o Fitas contribui com a transmissão de saberes, através das apresentações em eventos para divulgar as manifestações culturais, e diante da prática dos integrantes do grupo, com a preservação da cultura. No meu caso, apesar do meu envolvimento com a dança popular (fórró) há mais de 20 anos, o Fitas foi determinante para despertar a consciência pela necessidade de manter as manifestações culturais.

#### **ANEXO 05**





DUMONT, Talita Veloso. **Entrevista** concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont, na cidade de Montes Claros -MG, em fev. 2024.

Entrevistada: Talita Veloso Dumont - Mãe de uma participante do Fitinhas, 39 anos, Biomédica.

Sou mãe de uma menina de 07 anos, que passou a integrar o grupo “Fitinhas”, e posso dizer que tem sido muito satisfatória a sua participação.

Foram perceptíveis algumas mudanças positivas em seu comportamento, dentre estas a mais benéfica foi quanto à sua sociabilidade, e ajudou muito a melhorar suas habilidades na comunicação e no relacionamento com outras crianças. É uma criança tímida e o convívio com a dança no Fitinhas a ajudou no relacionamento com outras crianças, na redução da sua ansiedade e estresse em relação a novas pessoas e lugares. A cada dia percebo a sua melhora para se apresentar em público, está cada dia mais confiante. Também relevante o fato de estar aprendendo outras manifestações culturais, aprendendo sobre as suas origens e história.

Percebi que com as aulas de danças populares, houve progresso quanto à sua flexibilidade e amplitude de movimento melhorando seu equilíbrio, trazendo benefícios para sua disciplina e do foco. Nas suas brincadeiras sempre inclui os movimentos acrobáticos como saltos, “estrelas” e equilibrando de ponta cabeça.


É uma atividade muito prazerosa para minha filha, fica sempre ansiosa pela chegada dos dias dos ensaios. Percebo que está mais autoconfiante, inclusive foi observado pela professora de sua escola a melhora no comportamento e principalmente na irritabilidade.


## **ANEXO 06**

Entrevistada: Ana Célia Guedes, 24 anos, médica, integrante do Fitas a 10 anos.

GUEDES, Ana Célia. **Entrevista** concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont, na cidade de Montes Claros -MG, em 14 setembro 2024.

Amo cada pedacinho desse lar. Obrigado por me acolherem tão bem, mesmo na minha ausência. Amo cada história, cada som, cada movimento! Amo como





meu corpo se sente leve ao dançar! Amo como minha mente se sente completa, como meu coração segue o ritmo do tambor e minha alma reconhece o som dos atabaques, do agogô e das congas! Amo quando meu corpo, meus músculos e pés sentem dor (por vezes se ferem) e mesmo assim não querem para de dançar / girar! Amo como me sinto lar, como me sinto casa, como me sinto alma com vocês! Filhos da dança, amo cada tio e cada irmão! Obrigado por serem parte tão importante de quem eu sou! Não sei como eu seria se não tivesse no fitas desde o ens. Médio. Mas sei o quanto é ruim ficar longe de vocês!


## **ANEXO 07**


VELOSO, Maria Victoria. **Entrevista** concedida à pesquisadora Heloisa de L. Veloso Dumont, na cidade de Montes Claros -MG, em 08 mar. 2024.

NOME: Maria Victoria Veloso, IDADE: 26 ANOS, TEMPO NO GRUPO FITAS: 10 ANOS

Desde minha infância eu sempre fui envolvida com a dança e admirava a cultura popular montesclarenses, mas de longe. Foi durante o meu ensino médio no Colégio Marista São José de Montes Claros, onde cursei os 3 anos como bolsista integral, que conheci o grupo Fitas. Em 2013 a professora de Espanhol, Graziela, que já era veterana no grupo, me convidou para entrar no Fitas Intermédio (para alunos Marista) e depois de alguma insistência eu aceitei. O Fitas tornou-se um lugar de refúgio e acolhimento para mim durante a escola. Como bolsista em um Colégio de elite, não me sentia parte daquele espaço. Eu era uma adolescente preta, de classe baixa e novata em um espaço que não me era receptivo. Ter entrado para o Fitas me fez sentir acolhida e me deu uma missão: levar a cultura àqueles que não têm acesso. O Fitas-intermediário se apresentava em escolas públicas e privadas, em eventos, festas de igreja e isso me dava grande satisfação por proporcionar oportunidades para pessoas que não tiveram as mesmas que eu.

Entrei na faculdade, me formei, hoje estou concluindo um mestrado e o Fitas segue me acompanhando. Viajei para festivais folclóricos e diversos eventos culturais que o Fitas me abriu as portas. Fui entender mais sobre a cultura brasileira, a importância de sua preservação e propagação e o valor cultural de





onde moro. Aos poucos fui conquistando mais espaço dentro do grupo e hoje além de fazer parte da Diretoria, sou representante do grupo no Conselho Internacional de Festivais Folclóricos do Brasil, o CIOFF. O Fitas me ensinou, e ainda ensina, sobre cooperação, amizade, família, diversidade, cultura e tradição. Eu amo ser fiteira! "Meu corpo é pipa, meu corpo é fita, meu corpo é festa.

## **ANEXO 08**

### **Projeto Fitinhas**

#### **RESUMO**

O projeto "FITINHAS" tem como objetivo a divulgação dos saberes oriundos da cultura popular brasileira, com ênfase na cultura mineira através de pesquisas e performances artísticas. Abrange o que segundo Howard Gardner, é chamado de "inteligências múltiplas": musical, interpessoal, intrapessoal, corporal-cinestésico, lógico-matemático, visual-espacial e verbal-linguístico; trabalhando dessa forma as diferentes áreas intelectuais e contribuindo para o desenvolvimento das mais diversas habilidades humanas.


**PALAVRAS – CHAVE:** Folclore, dança, educação.


#### **JUSTIFICATIVA**

O FITAS – Grupo de tradições folclóricas, criado no ano de 2005, por um grupo de amigos apaixonados pela cultura brasileira, é hoje um dos representantes de Montes Claros em festivais de folclore nacionais e internacionais. O Grupo se propõe a manter, incentivar, divulgar e apoiar o culto folclórico de todas as regiões brasileiras, exaltando o conteúdo cultural, com ênfase no folclore mineiro. Tudo isso, respaldado por pesquisas de projeção folclórica.

O Fitas, filiado à Fundação Cultural Marina Lorenzo Fernandez, mantém uma parceria com o Colégio Marista São José de Montes Claros, e tem como principal objetivo divulgar o folclore norte-mineiro e brasileiro, através de coreografias de danças parafolclóricas.

Para consolidar a sua parceria com o Colégio Marista, o grupo se propõe a criar e manter o FITINHAS – grupo infantil e juvenil, que reunirá alunos de





várias faixas etárias, organizados em subgrupos, tendo como meta a valorização das tradições culturais brasileiras, que busca através de pesquisas, do estudo e da compreensão das manifestações culturais populares obter um impacto social e artístico na comunidade escolar, trabalhando com vários estilos de manifestações folclóricas.

O projeto tem ainda como meta o ensino e a difusão de saberes oriundos da dança e da cultura popular brasileira através de pesquisas e performances artísticas, a fim de consolidar a valorização da dança folclórica, através de estudos e pesquisas de grupos culturais de raiz.


A dança sempre foi um importante componente cultural da humanidade, e o folclore brasileiro é bastante rico em danças que representam as tradições e a cultura de uma determinada região, e é um importantíssimo veículo de socialização. As danças folclóricas estão geralmente ligadas a aspectos religiosos, festas, lendas, fatos históricos, acontecimentos do cotidiano e brincadeiras e constitui meio de integração de uma comunidade, e geralmente é executada com passos simples e repetitivos executados por membros de uma comunidade com laços culturais em comum, resultantes de um longo convívio.

Por participarem integralmente da vida comunitária, as danças folclóricas estão geralmente associadas a ocasiões específicas e a determinados grupos de pessoas. Há danças para as mais diversas atividades e ocasiões: plantio, colheita, pastoreio, pesca, tecelagem, nascimento, matrimônio, guerra, funeral. Carências e necessidades podem motivar danças. Elas podem ser religiosas ou profanas, embora quase todas as danças ritualísticas possuam um elemento social. Danças que antigamente eram realizadas por motivos cerimoniais, hoje são dançadas com fins recreativos, de caráter profano.

Diante disso, a proposta do FITAS grupo é a criação de um grupo de danças parafolclóricas mirim, visando a valorização das tradições culturais brasileiras, tendo como base a pesquisa, o estudo e a compreensão das manifestações culturais populares do país.

## **OBJETIVOS**



- 
- ✓ Difundir as formas de saber adquiridas através do estudo e coreografia da cultura popular montesclarenses, norte mineira e brasileira, através da música e da dança folclórica;
  - ✓ Analisar a importância da utilização do folclore e da cultura popular na educação como forma de valorização da identidade cultural brasileira;
  - ✓ Realizar pesquisas de campo, grupo de estudos e de trabalho para auxiliar na elaboração de coreografias para folclóricas, culminando com festivais e mostras de danças;
  - ✓ Instrumentalizar professores, através de conteúdos do folclore nacional (dentre danças, cantigas, brincadeiras, lendas etc.) como forma de auxiliar no processo de transmissão desses saberes na escola.
  - ✓ Atuar como local de estudo e aprofundamento das disciplinas que atuam com conteúdos relacionados aos saberes populares, à dança e ao folclore;
  - ✓ Possibilitar à comunidade escolar conhecimento sobre a cultura popular e identidade, através do reconhecimento de nossa diversidade.

## **METODOLOGIA**

O projeto iniciará suas atividades no ano letivo de 2012;

O grupo será composto por alunos na faixa etária de 06 a 17 anos, divididos em 03 turmas, com 02 horas aula semanais.

