



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ESTUDOS TRANSDISCIPLINARES EM EDUCAÇÃO BÁSICA - NEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA
BÁSICA - PPEB
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO

**CURRÍCULO, CORPO E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NA CENA
CULTURAL DO BALÉ FOLCLÓRICO DA AMAZÔNIA - BFAM**

**BELÉM – PA
2019**



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE ESTUDOS TRANSDISCIPLINARES EM EDUCAÇÃO BÁSICA - NEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA
BÁSICA - PPEB
MESTRADO EM EDUCAÇÃO**

MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO

**CURRÍCULO, CORPO E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NA CENA
CULTURAL DO BALÉ FOLCLÓRICO DA AMAZÔNIA – BFAM**

Dissertação apresentada como requisito para a conclusão do curso de Mestrado, pelo Programa de Pós-Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica do Núcleo de Estudos Transdisciplinares em Educação Básica da Universidade Federal do Pará.

Orientador: Dr. José Valdinei A. Miranda.
Área de Concentração: Educação Básica.

**BELÉM – PA
2019**

MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO

**CURRÍCULO, CORPO E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO NA CENA
CULTURAL DO BALÉ FOLCLÓRICO DA AMAZÔNIA - BFAM**

Dissertação apresentada como requisito para a conclusão do curso de Mestrado, pelo Programa de Pós-Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica do Núcleo de Estudos Transdisciplinares em Educação Básica da Universidade Federal do Pará.

Avaliado em: 27 de Maio de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda – Orientador –
UFPA/PPEB

Prof. Dr(a). Gilcilene Dias da Costa – Avaliador Interno –
UFPA/PPEB

Prof. Dr(a). Lucélia de Moraes Braga Bassalo – Avaliador Externo –
UEPA/PPGED

Prof. Dr(a) Joyce Otânia Seixas Ribeiro – Avaliador Interno Suplente -
UFPA/PPEB

Os sujeitos podem até voltar ao ponto de partida, mas são, em alguma medida, “outros” sujeitos, tocados que foram pela viagem (LOURO, 2008, p. 13).

AGRADECIMENTOS

A Deus ou aos Orixás!?Pelo dom da vida; por ter me abençoado com saúde, sabedoria, força e fé, conduzindo-me nos momentos de aflições; pela aprovação no Mestrado em Educação na UFPA. À minha mãe, Maria de Lourdes dos Santos Galúcio (*In Memoriam*), pela vida, amor, dedicação, educação que, estando do meu lado em todos os momentos de minha vida, foi uma incentivadora excepcional. Aos meus irmãos, Almir, Mônica e Marinês Galúcio (*In Memoriam*). A vocês agradeço o carinho e a fé depositada em mim, até mesmo quando estavam no leito de morte.

À Maria de Nazaré Vieira Pereira (*In Memoriam*), mãe do professor Eduardo Vieira, atropelada e morta quando voltava para casa depois ter dançado para nós em um show do BFAM no Teatro Margarida Schivasappa no CENTUR, mulher, tiete, artesã, bailarina, incentivadora e amante da cultura popular. Ao meu estimado, paciente e sagaz orientador de pensamentos queer Prof^o. Dr. José Valdinei Albuquerque Miranda, por acreditar em mim e provocar minhas [des]construções, transgressões e desobediências acadêmicas, pelos momentos dedicados à minha orientação, apoio; pelos ensinamentos, generosidade, respeito, carinho, humildade excessiva, atenção durante essa pesquisa e por contribuir para meu empoderamento e libertação. Pelas noites no Faleiro em Cametá, espero voltar!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica (PPEB/NEB/UFPA), pelas contribuições para a construção deste estudo. Ao Colegiado do PPEB/NEB/UFPA, que estendendo as mãos para mim quando das mortes prematuras de meus irmãos, me concederam prorrogação de prazo e me auxiliaram na superação da depressão.

Às Professoras Dras. Lucélia de Moraes Braga Bassalo e Gilcilene Dias da Costa, por ter destinado suas vidas atemporais à leitura e contribuições, na qualificação e, posteriormente, no texto final para defesa, um abraço queer pra vocês. A todos os colegas do Mestrado e do Atelier I, II e III.

Aos amigos e amigas LGBTQI+ que torceram por mim, Mayanne Adriane, Wagner Favacho, Zélia Oliva, Franciele Rodrigues, meu namorado John Lennon.

À direção da Escola Professor Avertano Rocha que me acolheu com muito carinho e zelo. Aos professores Eduardo Vieira e Jandira Pimentel pela humildade excessiva em contribuir com essa pesquisa. Aos Integrantes do BFAM pelo companheirismo e carinho de sempre. Muito obrigado a todxs.

RESUMO

A presente dissertação visa mostrar como um currículo na escola básica se manifesta em um corpo cuja performance na dança fala a partir da experiência artística e da cena produzida pelo grupo de Balé Folclórico da Amazônia – BFAM. Dialoga com estudos de Nietzsche, Deleuze, Foucault, Butler, Corazza, Costa, Setenta, Silva, Preciado, Paraíso, Louro na perspectiva pós-estruturalista do currículo e dos estudos sobre performatividade o que permite problematizar as noções fixas e deterministas do Corpo e do Gênero na educação. Sua abordagem metodológica aproxima-se da pesquisa qualitativa com características etnográficas que envolve o contato direto do pesquisador no ambiente pesquisado, observação participante e entrevistas com os sujeitos integrantes do grupo, registros fotográficos e sistematização dos resultados da pesquisa. Nesse processo, intenciona investigar de que forma um currículo performático, mobilizado por um corpo que dança subverte a heteronormatividade de gênero na Escola Estadual Avertano Rocha. Direciona seu olhar para a relação entre o currículo e performance do corpo que dança tendo como foco da pesquisa os integrantes participantes do grupo de Balé Folclórico da Amazônia – BFAM, um grupo de dança, fundado em setembro de 1990, em Icoaraci, Belém do Pará e que desenvolve suas atividades e ensaios na quadra esportiva da referida escola, intensificando a perspectiva de um currículo em sua vertente performática, desobediente, transgressora e subversiva entrelaçado pelos movimentos de um corpo que dança e fala de diferença nos espaços da escola básica.

Palavras-chave: Educação. Currículo. Diferença. Corpo. Dança.

ABSTRACT

This dissertation aims to show how a curriculum in elementary school manifests itself in a body whose performance in dance speaks from the artistic experience and the scene produced by the group of Folkloric Ballet of the Amazon - BFAM. Dialogue with studies by Nietzsche, Deleuze, Foucault, Butler, Corazza, Costa, Seventy, Silva, Preciado, Paraíso, Louro in the poststructuralist perspective of the curriculum and performativity studies which allows us to problematize the fixed and deterministic notions of Body and Gender in education. Its methodological approach approaches the qualitative research with ethnographic characteristics that involves the direct contact of the researcher in the researched environment, participant observation and interviews with the group members, photographic records and systematization of the research results. In this process, it intends to investigate how a performative curriculum, mobilized by a dancing body, subverts gender heteronormativity at the Avertano Rocha State School. It directs her gaze to the relationship between the curriculum and the performance of the dancing body focusing on the research participants of the Amazon Folkloric Ballet Group - BFAM, a dance group founded in September 1990 in Icoaraci, Belém do Pará and that develops its activities and rehearsals in the sports court of that school, intensifying the perspective of a curriculum in its performative, disobedient, transgressive and subversive aspect intertwined by the movements of a body that dances and speaks of difference in the spaces of the elementary school.

Keywords: Education. Curriculum. Difference. Body. Dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Balé Folclórico da Amazônia – BFAM.

Figura 2 – Término do ensaio do grupo na quadra da Escola Avertano Rocha.

Figura 3 - Escola Avertano Rocha.

Figura 4 – Diretoria BFAM.

Figura 5 – Professor Eduardo Vieira, acervo pessoal.

Figura 6 – Troféus, Títulos e Medalhas do BFAM.

Figura 7 - Troféus, Títulos e Medalhas do BFAM.

Figura 8 - Troféus, Títulos e Medalhas do BFAM.

Figura 9 - Troféus, Títulos e Medalhas do BFAM.

Figura 10 – Chegada dos dançarinos e dançarinas na casa do professor Eduardo Vieira.

Figura 11 – Preparação do repertório pelos professores Eduardo Vieira e Jandira Pimentel com a ajuda dos dançarinos Douglas e Rafael para a apresentação do grupo em um Shopping de Belém do Pará em comemoração pelo dia da dança.

Figura 12 - Um Momento de descontração Professor Eduardo Vieira prepara café para nós.

Figura 13 – Mateus dos Santos Galúcio. Professor, dançarino e mestrando do PPEB.

Figura 14 – Arrastão do Arraial do Pavulagem. Oficina de dança.

Figura 15 – Performance “O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cultural de um currículo heteronormativo”.

Figura 16 - Performance “O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cultural de um currículo heteronormativo”.

Figura 17 - Performance “O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cultural de um currículo heteronormativo”.

Figura 18 - Performance “O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cult de um currículo heteronormativo”.

Figura 19 – Dança Ritual, dançarinos Klenyssa Pires e Oneno Moraes.

Figura 20 – Dança Ritual, dançarinos Jhonata Blazevit e Renatha Montello.

Figura 21 – Lenda da Iara, dançarinos Jhonata Blazevit e Klenyssa Pires.

Figura 22 – Lenda da Iara, dançarina Rafalea Mandeli (transexual). Cultura Pai D'égua.

Figura 23 – Dança do Boto, dançarinos Jhonata Blazevit e Camila Pereira.

Figura 24 – Lenda do Anhangá, dançarino Héricles Silva. Anfiteatro da Praça da República. Belém. Pará. Site do grupo.

Figura 25 – Lenda do Anhangá, dançarina transexual Rafaela Mandeli. Estação das Docas. Belém. Pará. Site do grupo.

Figura 26 – Bastidores de preparação para uma apresentação em um Shopping pelas comemorações ao dia da dança.

Figura 27 – Bastidores de preparação para uma apresentação em um Shopping pelas comemorações ao dia da dança. Dançarino Rafael Oliveira.

Figura 28 – Bastidores de preparação para uma apresentação em um Shopping pelas comemorações ao dia da dança. Dançarino Rafael Oliveira.

Figura 29 – Lenda da Vitória Régia, Teatro Margarida Schivasappa do CENTUR.

Figura 30 – Bastidores de preparação para uma apresentação em um Shopping pelas comemorações ao dia da dança. Dançarino Rafael Oliveira.

Figura 31 – Dança do Maracatu. Belém. Pará. Acervo pessoal do dançarino Jhonata Blazevit.

Figura 32 – Dança da Yemanjá, dançarina Cinthia Helena.

Figura 33 – Dança do Lundu Marajoara, dançarinos Rodrigo Carvalho e Renatha Pinheiro.

Figura 34 – Dança do Lundu Marajoara, dançarinos Jhonata Blazevit e Rafaela Mandeli.

Figura 35 – Dança do Lundu Marajoara, dançarinos Rafael Oliveira e Natália Franco.

Figura 36 – Dança Ritual, apresentação no Transatlântico *Lê Champlein* ancorado em Belém do Pará.

Figura 37 – Bastidores da montagem e transformação dos dançarinos e dançarinas.

Figura 38 – Bastidores da montagem e transformação dos dançarinos e dançarinas.

Figura 39 – Dança do Boto e do Lundu Marajoara, dançarinos Jhonata Blaze e Rafaela Mandeli.

Figura 40 – Entrevista com a dançarina transexual Rafaela Mandeli.

Figura 41 – BFAM no Coliseu de Roma, Itália.

Figura 42 – Festival Internacional de Folclore de Salltílo, México.

Figura 43 – Festival Internacional de Folclore de Segóvia, Espanha.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

- G146c GALÚCIO, MATEUS SANTOS
Currículo, Corpo e Performatividade de gênero na cena cultural do BFAM / MATEUS SANTOS GALÚCIO. — 2019.
185 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof. Dr. José Valdinei A. Miranda
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica, Núcleo de Estudos Transdisciplinares em Educação Básica, Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
1. Educação. 2. Currículo. 3. Diferença. 4. Corpo. 5. Dança. I. Título.

CDD 370

SUMÁRIO

1	INQUIETAÇÕES CURRICULARES NO ITINERÁRIO DE UMA PESQUISA.....	12
2	APROXIMAÇÕES ETNOGRÁFICAS AO CAMPO DE ESTUDO.....	39
3	ATOS DE FALA E PERFORMATIVIDADE DO CORPO.....	53
4	TRANSGRESSÕES DE UM CURRÍCULO DESOBEDIENTE E PERFORMÁTICO.....	92
	4.1 Um corpo que dança, transgressões do currículo na Escola Básica.....	98
	4.2 A performatividade de uma aprendizagem desobediente.....	102
	4.3 Desejos e desarranjos de um currículo	107
	4.4 O trânsito por outras culturas e a subversão da identidade pela diferença.....	113
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	Referências.....	126
	Apêndices.....	131

1. INQUIETAÇÕES CURRICULARES NO ITINERÁRIO DE UMA PESQUISA

Enquanto muitos matam animais para tirar as penas e mostra uma natureza morta, uma regulação que aprisiona, nós do BFAM, reciclamos, para darmos vida à morte e, nessa diferença, mostrarmos no/pelo corpo toda desobediência, transgressão e subversão da performatividade na cena pelos palcos do mundo (Professor Eduardo Vieira, 25.10.19).

A presente dissertação debruça-se sobre currículo e a performatividade de gênero do corpo que dança e, sendo influenciado por suas notas musicais e manifestações corporais, performáticas e expressivas, vem problematizar as questões de gênero presente nas movimentações de um currículo que por meio da dança desconstrói conceitos fixos e disciplinares de corpo e identidade disparando processos de subjetivação da diferença na Escola Básica. Nessa perspectiva, “os sujeitos são tomados como historicamente constituídos pelas relações de poder que operam simultaneamente sobre corpos híbridos” (SILVA, 2008, p.87). Sujeitos que manifestam pela performatividade da dança movimentos de um corpo desobediente que expressa sua singularidade atrelada a processos coletivos de produção de suas identidades e diferenças.

Essa perspectiva projeta para a atualidade um contexto de discussão do corpo impregnado de sexualidade e desejos outros que nos permitem subverter a ordem estabelecida produzida e governada pela égide de um currículo branco, hétero e cristão, com demarcações binárias que regulam a produção do gênero e sexualidade, a partir de padrões heteronormativos. Essas possíveis e potentes movimentações de gênero estão ligadas às questões sociais e culturais que passam pelo viés da arte, especialmente a dança, como elemento transgressivo do corpo e, seus atravessamentos no currículo, como forma de contribuir para com a construção de uma didática que ofereça aos educandos metodologias diferenciadas que os liberte de parâmetros curriculares obsoletos, retrógrados e ineficientes e que tanto desqualificam outras linguagens educacionais contemporâneas que estão presente em nossas manifestações culturais, lendas, mitos, sonoridade, ritmos, e que muito contribuem para com a linguagem corporal, como ocorre com o ensino das artes, cujo alcance educacional desobedece as estruturas arraigadas, pois subverter, pela malemolência performática dos corpos que falam, a heteronormatividade determinante no currículo da escola básica. .

Envolvido por essa perspectiva, a pesquisa faz uma discussão em torno do currículo e as relações de gênero suscitadas a partir da performatividade do corpo que dança dos participantes do Balé Folclórico da Amazônia – BFAM (**figura 1**), que desenvolve suas atividades de montagens e ensaios na quadra da Escola Avertano Rocha (**figuras 2 e 3**). Tendo os professores Eduardo Vieira – presidente, Jandira Pimentel – elenco e Luciana Marchese – mídia (**figura 4**), como diretores, o grupo dinamiza a vida escolar de alunos e professores nessa unidade de ensino localizada no Distrito de Icoaraci, a 13km de Belém, como confirma o professor de Educação Física aposentado da escola Avertano Rocha Eduardo Vieira:

Ele [Grupo BFAM] veio para a Escola Avertano Rocha porque eu sempre fui professor do Avertano Rocha. E a [Escola] Avertano Rocha foi o celeiro de integrantes, quer dizer, a grande maioria dos integrantes do GTAM¹ [BFAM] sempre estiveram no Avertano Rocha. E pelo fato de nós nunca termos tido uma sede, nós sempre fomos como judeu errante, que ensaiava, vez por outra, em locais diferentes e estava sendo submetido ao humor das pessoas, dos proprietários dos espaços. E viemos para cá principalmente pelo grande apoio que a direção da escola sempre nos dava, desde a época do professor Jorge Raposo, professor Oscar Maia Paraíso, que nos deu um depósito para guardar [instrumentos e figurinos], e depois o professor Gildo Raiol, que sempre nos apoiou em todos os momentos. E, atualmente, estamos com outro diretor, professor Adelson que sempre nos apoiou. E eu acho que para a escola é um orgulho ter um balé folclórico nessa atividade aqui, até pelo fato do balé ter muita gente, aluno ou ex-aluno, o balé que representa a escola em eventos culturais e desenvolve, vez por outra, projetos de iniciação de dança folclórica com alunos do Avertano. Quer dizer, aqui nós desenvolvemos um trabalho, quando temos o projeto, com as pessoas iniciantes e os já avançados, que é aquele que compõe o balé para grandes espetáculos, para viagens [...]. (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 1).

Diante disso o que acontece quando um currículo se põe a dançar? Que novos contornos ele adquire? O que ele é capaz de potencializar na educação? Movimentar um currículo, especialmente, pela dança, rompendo com o conhecimento sistematizado, fixo, pronto, acabado, possibilita trazer à tona formas abjetas² e modos de vida que estabelecem rupturas e ao mesmo tempo se opõem e/ou negam a matriz heteronormativa, que classifica como anormalidade, identidades e diferenças forjadas pelas lutas sociais por singularização, capazes de “complicar e subverter a identidade” (SILVA, 2008, p. 86).

¹ Antigo nome do grupo que significava: Grupo de Tradições Folclóricas da Amazônia, que mais tarde passou a ser chamado BFAM: Balé Folclórico da Amazônia, uma nomenclatura necessária para ser aceito e entendido a nível internacional, conforme afirmou professor Eduardo Vieira em entrevista realizada em 13 de abril de 2018 na quadra da escola Avertano Rocha.

² Aquilo que “perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita fronteiras, posições, regras. O entre-meio, o ambíguo, o múltiplo” (KRISTEVA, 1982, p. 4).

Figura 1 – Balé Folclórico da Amazônia – BFAM



Fonte: Jhonata Blazevit, acervo pessoal.

Figura 2 – Termino de ensaio na Quadra da Escola Estadual Profº Avertano Rocha



Fonte: Fotografia do Autor, 05/04/2019.

Figura 3 – Escola Estadual de Tempo Integral Professor Avertano Rocha



Fonte: Fotografia do Autor, 29/10/2018.

Figura 4 – Diretoria do BFAM: Professores Eduardo Vieira, Jandira Pimentel e Luciana Marchese



Fonte: Fotografia do Autor, 25/05/2019.

Mas quem é Eduardo Nazaré Vieira Araújo (**figura 5**)? Saber quem ele é significa conhecer a sua história e os caminhos percorridos pelo BFAM *locus* sujeito desta escrita etnográfica, uma vez que o sucesso do professor Eduardo significa o sucesso do BFAM. Professor Eduardo é brasileiro, residente de Icoaraci, Belém do Pará, é professor aposentado pelo Estado do Pará, licenciado pleno em Educação Física pela UEPA e tem pós-graduação em Administração Desportiva pela Universidade Gama Filho do Rio de Janeiro.

É pesquisador do folclore brasileiro, fundador, diretor geral e coreógrafo do Balé Folclórico da Amazônia – BFAM, grupo de dança e música de projeção folclórica, que tem como objetivo a divulgação e valorização das manifestações da cultura amazônica e de seus interpretes criadores, a fonte de inspiração dos espetáculos, são as manifestações do folclore e cultura popular da Amazônia brasileira, o grupo está sob sua direção desde 1990, até os dias atuais.

Figura 5 – Professor Eduardo Vieira



Fonte: Eduardo Vieira, acervo pessoal.

Durante as investidas etnográficas realizadas no campo de pesquisa nos ensaios do grupo, num determinado momento, percebi em um dos cantos da quadra alunos que não eram do BFAM desenvolvendo atividades de educação física, o que

me trouxe uma inquietação por saber como o Balé Folclórico da Amazônia usa esse espaço físico, uma vez que alguns professores de educação física discordam da cedência da quadra esportiva para o grupo e questionam sua proposta de intervenção educacional e cultural na escola. Pude perceber esses tensionamentos em conversas informais com alguns professores de educação física pelos corredores e espaços físicos da escola, entretanto, em linhas gerais seus argumentos revelam uma postura fruto de egoísmo profissional, indiferença, medo dos devires produzidos pelo BFAM e ciúmes pelo maravilhoso trabalho desenvolvido pelo grupo, que é respeitado pela maioria do corpo técnico e pedagógico da escola.

Essa conquista e persistente iniciativa do Balé Folclórico da Amazônia - BFAM, de ensaiar na quadra da escola Avertano Rocha, assume uma proposta educacional desobediente, pois incide diretamente na formação e construção de inúmeros alunos, fazendo da escola um celeiro de novos e potentes talentos, pois os auxilia no desenvolvimento de aspectos relacionados à cultura corporal e intensifica a arte do movimento dos corpos através da dança, conferindo-lhes, através de um processo de apropriação do saber a leveza, disciplina artística e suavidade na aprendizagem, acionando novas estratégias de [re]descobertas de um corpo envolvido na/pela dança.

Por meio dos estudos exploratórios na escola e escuta de relatos dos dançarinos participantes do grupo e, estando bem no meio do furacão, constatei a tensão existente entre esses professores de educação física, me refiro aqui a um casal apenas e, os participantes do grupo, havendo inclusive história de agressão física entre eles. Diante dessas questões levantadas perguntei ao diretor geral do grupo, após ouvir da professora Jandira um rumor sobre uma espécie de parceria com os professores de outras disciplinas, como se dá a utilização da quadra? Ao que ele respondeu:

Olha, para nós estarmos nesse espaço nós temos que negociar com os professores, porque aqui, como você está vendo, não é uma sala de dança, é uma quadra de atividade desportiva. Então a vocação desse espaço é para atividade esportiva. Graças à nossa relação com os outros professores, com os professores de educação física e com a direção da escola, nós conseguimos com que esse espaço nos dias de segunda e quinta, fosse transformado em uma sala de dança. E muitos desses alunos e alunas que estão aqui são oriundos das turmas de educação física, das turmas de educação artística que tem atividade na escola. (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 9).

Quando perguntei sobre a relação desenvolvida entre o grupo e a escola, entre os dançarinos com os estudantes e os professores, obtive a seguinte resposta:

A relação foi acontecendo naturalmente, porque o grupo vive aqui, aqui é a casa do grupo. Então, todas essas atividades que nós desenvolvemos dentro da dança de projeção folclórica, cativam a todos por isso acredito que se torna algo prazeroso, porque a gente tem muito cuidado com a qualidade musical que nós imprimimos nesse trabalho de construção corporal. O fundo musical para essa atividade, ela é sempre muito interessante. Nós fazemos questão de que seja música, composições da música popular brasileira, e que as pessoas tem pouco acesso a esse tipo de música. Então nós fizemos questão de que as coisas sejam boas de se ouvir, para que os alunos, inclusive, possam conhecer. A relação se torna, portanto muito boa, até porque é incentivado pelos professores da escola, que sempre estão conosco, sempre admiram o nosso trabalho (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 2).

Ao ser indagado se seria uma referência de homossexualidade em Icoaraci, já que se considera, entre risos, um patrimônio material e cultural da Vila Sorriso³, uma personificação, chamada por mim, de “devir queer” por se tratar de uma epifania da diferença, uma das minhas primeiras referências quando o assunto era homossexualidade, um ícone dotado de senso crítico revelado na capacidade de se reescrever ao longo do tempo, preservando e expressando, na cena das performances dos corpos que dançam e falam, todo o esplendor de seus trabalhos artísticos, a jovialidade da cultura popular amazônica na contemporaneidade respondeu:

Eu sinto e percebo que as pessoas têm por mim um maior apreço e respeito à minha produção, porque na realidade eu construí uma história de muito tempo dentro de Icoaraci, trabalhando, não só com balé folclórico, mas com as escolas de samba, com os blocos carnavalescos, desenvolvendo atividades como carnavalesco, que é a pessoa que cria com os enredos, que desenha os figurinos, que executa os figurinos, que coordena. Então eu criei uma relação de amizade muito grande em qualquer setor que eu entro em Icoaraci. E graças a essa minha postura enquanto homossexual e a minha postura enquanto profissional consegui o respeito e admiração de muitas pessoas no Brasil e fora dele. E foi por isso que as coisas foram evoluindo, foram crescendo, e hoje estou desfilando por aí com tranquilidade, respeito e batendo cabelo na cara das afrontosas [risos] (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 4).

Quando questionado sobre a relação profissional com os alunos da escola Avertano Rocha e como se deu a construção desse respeito à sua imagem de “homossexual” entre os alunos da escola básica, respondeu:

³ Nome pelo qual ficou conhecido o distrito de Icoaraci, característica dada ao Distrito devido às pessoas serem acolhedoras e estarem sempre sorrindo.

Olha, eu cheguei no Avertano Rocha há 30 anos atrás, foi muito difícil a aceitação, porque ao longe já sabiam que eu era homossexual, por que eu não andava, eu desfilava pelos corredores da escola. Então eu passei momentos muito difíceis aqui. Até que eu consegui me impor pelo trabalho que eu sempre levei com muita seriedade, o meu trabalho enquanto professor de educação física, dedicado a um segmento da educação física, que tem poucos professores ou cultuadores, que é essa parte da dança, da dança folclórica, da expressão corporal. Então a minha atividade com a dança e a outra atividade com o desporto parecia que era meio conflituosa, porque como que um homossexual pode ser professor de handebol, de futebol de salão, de basquete, de ginástica, mas é possível, tanto é que fui. Tive evidentemente no começo muitos conflitos, isso no começo da década de 1980, quando eu, recém-formado, a coisa mais linda, todo bombadinho chegava para dar aula no Avertano, e olha despertei paixões pra cacete aqui dentro (risos), muitos. Porque tive que passar por saia justa, e dizer: não, não posso, sou professor, não posso me envolver com essa gente linda que fica rebolando na minha frente [risos] (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 5).

Sempre mantendo sua postura ética no exercício de seu ofício de professor de Educação Física investindo no potencial dos estudantes e mostrando a eles toda potência artística e esportiva que existia dentro de cada um, sempre separando com seriedade e responsabilidade a vida pessoal da profissional, professor Eduardo Vieira, como é mais conhecido, passou a desenvolver outros projetos, de cunho mais artísticos e culturais, foi/é carnavalescos, fez/faz pesquisa de enredos, criação de alegorias, figurinos, adereços, coordenou as escolas Império de Samba Quem São Eles, Grêmio Recreativo e Escola de Samba Arco-íris, Grêmio Recreativo Cultural Mocidade Olariense, Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Matinhense/Tucaruí-Pa, Escola de Samba Unidos da Vila Famosa/Icoaraci, Escola de Samba Rosa de Ouro/Belém-Pa, Bloco Carnavalesco Mangueira/Icoaraci, Escola de Samba Unidos da Montenegro/Icoaraci.

Sob seu olhar de águia velha, mas com garras afiadas e com voos audaciosos o grupo BFAM passou então a voar mais alto e por outros ares, dessa vez representando o Estado do Pará nos mais importantes festivais nacionais e o Brasil em festivais internacionais de arte e tradições culturais através de 10 turnês, percorrendo a Europa e América Central, marcando presença nas cidades da França, Espanha, Suíça, Portugal, Luxemburgo, Bélgica e México. Sob sua direção o grupo conquistou para o Brasil a medalha de bronze na mostra competitiva de *Dijon* França e indicação para o prêmio *Lunas del* Auditório na categoria melhor espetáculo de folclore e tradição, na cidade do México-DF, dentre outros prêmios.

Nos momentos de convívio na casa do professor Eduardo, onde ele guarda os troféus, títulos e medalhas do BFAM, (**figuras 6, 7, 8 e 9**) a impressão que tinha era de habitar um ambiente próximo a atmosfera de um museu, nesse espaço, impregnado por um sentimento místico e envolvente era possível sentir uma energia diferente, algo que está acima de nossas razões e considerações científicas, ali, naquele ambiente dotado de um poder misterioso, envolvente, sedutor e de aprendizagem, uma força tomou conta de mim, como se quisesse dizer ou fazer algo comigo, essa energia misteriosa me instigava a vasculhar os outros cômodos da casa, localizada no conjunto da Cohab em Icoaraci e, fazendo isso, fui sentindo cada vez mais algo querendo me dominar como se estivesse convidando-me a romper com aquela imagem de currículo tradicional e, por conseguinte, convidar a desbravar outras imagens de currículo aberto à expressão da arte, da dança e do corpo, um currículo desobediente que abita em cada um de nós, eis que surge aqui uma tensão que resulta em um questionamento: como o pesquisador consegue transitar entre a tradição da arte e o jogo das diferenças no campo da pesquisa? Percorrer esse labirinto questionador e, ao mesmo tempo, vislumbrar as imagens presentes na casa do professor me possibilitou pensar o processo de luta política e cultural assumido pelo grupo BFAM por meio das performances dos corpos que, dançando e falando de diferença, revelam toda a força transformadora impulsionada por um currículo transgressor, desobediente e subversivo.

Figura 6 – troféus, títulos e medalhas do BFAM



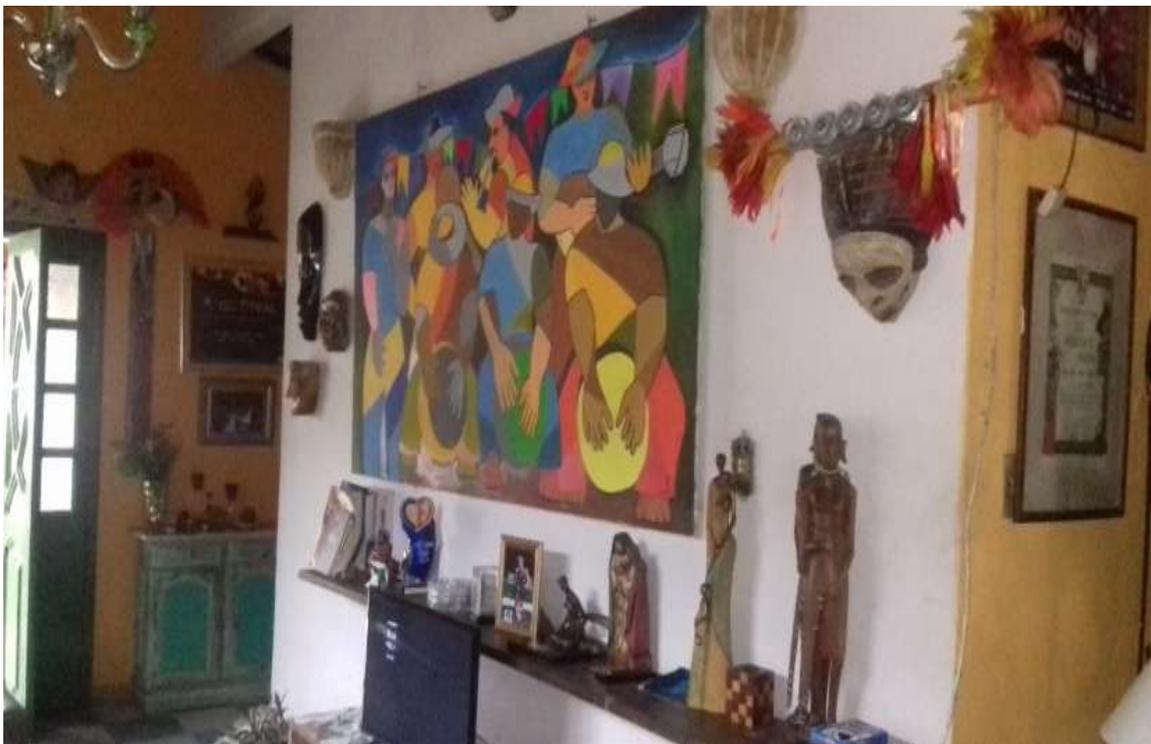
Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Figura 7 – troféus, títulos e medalhas do BFAM



Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Figura 8 – troféus, títulos e medalhas do BFAM



Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Figura 9 – troféus, títulos e medalhas do BFAM



Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Tomado por essa energia desconhecida percebi, ali, toda a força presente naqueles corpos que estavam ali na casa do professor Eduardo Vieira, eram os dançarinos e as dançarinas que, chegando, se organizavam, montavam o repertório e faziam os últimos ajustes para uma apresentação em um shopping de Belém por ocasião do dia da dança (**figura 10 e 11**). A empolgação e o espírito de colaboração se fazia visível na expressão de todos, os dançarinos veteranos auxiliam a professora Jandira – ex-diretora e professor Eduardo – ex-professor, da Escola Avertano Rocha, a organizarem o repertório, enquanto isso o professor Eduardo dividia sua atenção entre esse trabalho com o grupo e o preparo de um café (**figura 12**) enquanto, todos nós esperávamos a van fretada pelo shopping que os contratou.

Durante a espera mantive minha observação nas posturas e nos corpos dos participantes até então não vistos por mim durante minha observação participante na quadra da escola onde ensaiam, eram corpos disciplinados, quietos e introvertidos, postura muito diferente daquela assumida quando sobem nos palcos, era como se todos, fazendo uso de uma força artística da dança, rompessem com aquele currículo que condiciona seus corpos e, libertando-se das amarras disciplinadoras,

manifestassem toda a potência transgressora de um currículo que é desobediente e revelador da diferença presente nas questões de gênero.

Figura 10 – Chegada dos dançarinos e dançarinas na casa do professor Eduardo



Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Figura 11 – Organização do repertório pelos professores Eduardo e Jandira



Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Figura 12 – Professor Eduardo Vieira preparando um café



Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Diante dessa vasta experiência artística e cultural do grupo, essa escrita, fruto de uma pesquisa etnográfica, tem a pretensão de revelar, na perspectiva da diferença, um currículo [re]encarnado, [des]obediente, vivido cotidianamente na quadra ou fora dos muros da escola nos espaços sociais e de poder, algo que viaja por outros Estados e Países ou Estados e Países outros, entrelaçando o corpo, a performatividade de gênero à educação. Ao fazer essa articulação pelo viés da arte, especialmente da dança, o etnógrafo que escreve esse texto, tenciona a luta pela visibilidade do currículo desobediente como uma possibilidade de ensino diferente, dinâmico, cativante, criativo, transgressor capaz de proporcionar aos professores a livre docência quanto à expressão de sua liberdade no desenvolvimento dos conhecimentos artísticos e das vivências diferenciadas nos espaços escolares ou não por meio das sensações, descobertas, experimentações e interação com esse currículo que dança e rompe com as fronteiras de um ensino tradicional na Escola Básica.

E quem é Mateus Galúcio, o pesquisador-etnógrafo que escreve esse texto? É um pesquisador (**Figura 13**), nascido na Vila Sorriso, em Icoaraci, cujo nome, derivado do tupi guarani, significa de “frente para o sol”, trata-se de uma cidade banhada pelo Rio Maguari e cercada de Ilhas, entre elas Cotijuba, Onça, Caratateua [...] tudo pertencente à Região Metropolitana de Belém do Pará, portal da Amazônia brasileira. Meu nascimento se deu de parto humanizado em casa com o auxílio de uma parteira ou doula⁴ em 02 de fevereiro de 1973, sou filho de pais mestiços originários de Santarém, Alexandre de Souza Galúcio e Maria de Lourdes Santos Galúcio [in memorian], oeste do Estado do Pará, descendentes de avós de etnia europeia perdida na história da ancestralidade nortista. Cresci no meio de homens e mulheres que instigaram e alimentaram minha fome, até então de menino, pelo conhecimento ora voltado à saúde, aqui motivado pela minha mãe que sonhava em ser técnica em enfermagem, tendo muitas vezes que atravessar de barco para estudar trazendo nos braços e seios, ao amamentar, um dos filhos, ora para a educação motivado por meu pai envolvido nos movimentos sociais e religiosos de luta por melhoria de vida do povo icoaraciense.

Figura 13 – Professor e dançarino Mateus Galúcio



Fonte: Fotografia do Autor, 19/04/2018.

⁴ Assistente de parto, sem necessariamente formação médica, que acompanha a gestante durante o período da gestação até os primeiros meses após o parto, com foco no bem estar da mulher.

Cresci ouvindo cantigas católicas, estórias de mitos e lendas do imaginário local, assim como, os tambores das casas de macumba, como diziam os mais preconceituosos da família, sendo que estes sons acordavam muito mais que meu sono, acordavam, também, meus sentimentos, aguçando minha curiosidade, espiritualidade e espírito postulante à transgressão ao questionar as coisas. Descobri meu Bairro com minha tribo de manos e manas, curumins, pequenos amigos de infância, cacei passarinhos, calangos, borboletas [...], ora tentei ora consegui nadar e pescar em canais, furos e rios de Icoaraci, tomei e ainda tomo banho de chuva ao correr pela Orla da Vila Sorriso. Peguei manga pelas ruas de meu distrito de Icoaraci aos domingos e feriados, visitei as famosas Olarias de Icoaraci no Bairro do Paracuri trocando jornais velhos por vasos trincados, rachados, dialogava com Mestre Raimundo Cardoso em seu atelier próximo de casa, onde fazia suas peças de cerâmica que encantavam os pesquisadores do Museu Emílio Goeldi, a comunidade científica de Belém e a Europa, roubei frutas em quintais de vizinhos e parentes. Aprendi nome de animais, peixes, plantas, frutas, comidas. Até então este mundo não me provocava estranhamento e sim puro prazer, de tocar, de cheirar, de provar minhas limitações e perceber como é rico e fascinante o meu território, as ruas e os quintais de meu Bairro, esse era meu mundo primitivo, um currículo até então impregnado de heteronormatividade.

Já na adolescência, esse mundo repleto de saberes e conhecimentos com os quais interagira constantemente, tornava-se mais fascinante ainda na época das comemorações populares, como o carnaval, as festas de santos e festas juninas, foi aqui que comecei a dar meus primeiros passos de dançarino, era tudo mágico, encantador e apaixonante, pois despertava em mim meus “sentidos heteronormativos”, que mais tarde passariam a ser questionados através de um currículo desobediente. Em Icoaraci, em Belém do Pará, cada Bairro tinha seus bailes de máscaras, cada igreja com suas quermesses e cada rua com seus terreirões, onde, aconteciam as festas típicas com músicas e apresentações de manifestações tradicionais, comidas típicas à venda, jogos de azar, balões e bandeirinhas de papéis de seda multicoloridos e um odor perfumado que até hoje me acompanha, o cheiro cheiroso do Pará, banho indispensável na noite de São João, enriquecida e acalorada pelas brincadeiras de pau-de-cebo, quebra-pote, coitado dos gatinhos (risos), corrida de saco, barraca do beijo. Cenas espetaculares que a cada instante me seduziam e enfeitiçavam deixando-me ansioso, uma vez que

minha irmã mais velha Marines Galúcio [in memorian], trazia, para mim, do arraial de Nazaré brinquedos como o roque-roque e entre outros de miriti.

Tantas vezes meus ouvidos foram engravidados pelas músicas do Carimbó do Pinduca, Mestre Verequete e Mestre Lucindo, discos de vinil colocados na Vitrola por meu pai para apreciarmos os últimos sucessos da parada nas décadas de setenta e oitenta. Nessa época, foi através da festa junina da Escola Estadual em Regime de Convênio Nossa Senhora de Fátima II, na qual eu estudava, que tive o primeiro encontro com outras manifestações tradicionais, essas mesmas que se tornaram hoje para mim foco de produção acadêmica, formação profissional, projeção artística e fundamento para essa dissertação. A partir daí, fui brincante assíduo de quadrilhas roceiras, dos dez aos quatorze anos de idade, dentro e fora da escola pública.

Brinquei e competi livremente nas ruas do Bairro de Icoaraci, fui papa mingau sim! Que é como as pessoas chamavam os brincantes de quadrilhas antigamente. Corri das gangues ao resolver deixar as meninas, por quem eu era apaixonado, em suas casas após os ensaios e apresentações da quadrilha. Nossa! O cheiro do patchouli⁵ em suas roupas me enfeitiçava, estimulava e excitava ferozmente os desejos da puberdade, anseios heteronormativos dosados hoje (risos), mas não menos excitantes.

Durante o segundo grau, atual ensino médio, estudei nos Colégios Avertano Rocha, onde conheci o BFAM e na Edgar Pinheiro Porto onde conheci *Os Baioaras*, meu primeiro grupo folclórico, essa última escola era muito longe de casa, então como não conseguiria chegar a tempo para as aulas de educação física devido à distância, meu professor Edson aconselhou que eu entrasse no grupo de dança da escola para compensar as atividades da disciplina, então, falando com a professora Edna, irmã dele, comecei a dançar no grupo e assim representar a escola nos festivais de folclore em Belém, o primeiro foi na Escola Superior de Educação Física, quando dancei pela primeira vez para um público composto por alunos de diversas escolas do Estado do Pará a Marujada de São Benedito, mais tarde viria a conhecer o *Vaingá*, *Frutos do Pará*, *Trilhas da Amazônia* e dessa vez mais profundamente o *BFAM*.

⁵ Planta nativa do sudeste asiático. No Brasil é conhecida como Oriza principalmente cultivada no Maranhão e Pará. Seu aroma é quente, intenso, amadeirado, doce e balsâmico. É usado desde os tempos antigos, mantendo sua reputação de afrodisíaco, gerador de sorte nos negócios e prosperidade financeira.

Entrei para a Faculdade em 2011, com o apoio de minha mãe e contrariando meu pai que disse não saber pra que estudar e que bastava puxar carroça pra deixar ele feliz, mas fui corajoso e teimoso, pois eram tempos áureos do governo do PT, uma época em que o pobre saia da periferia para o ensino superior, então fui fazer pedagogia, curso que conclui em 2015, graças às sucessivas greves de professores, com a pesquisa intitulada “Matrizes Estéticas e Culturais do Carimbó Contemporâneo em Marapanaim”, em seguida, já na pós-graduação Lato sensu, cursei Educação para as Relações Etnicorraciais, cujo trabalho de conclusão versou sobre “A epistemologia da cultura negra presente no carimbó”, tanto uma formação quanto a outra foram no Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Pará Campus Belém. Nesse espaço desabrochou em mim a paixão pela cultura com um olhar mais acadêmico, então comecei a organizar eventos e trabalhos voltados à valorização de nossas manifestações culturais ajudando a projetar dentro do IFPA o Curso de Pedagogia e também criar e estruturar o Centro Acadêmico de Pedagogia Dalcídio Jurandir, do qual mais tarde seria seu primeiro presidente.

Todas essas atividades fizeram com que eu me tornasse uma referência no campus quando o assunto era cultura, então passei a ser procurado por diversos departamentos, professores e até pela direção geral para auxiliar na organização dos eventos dentro e fora do Estado do Pará. Fui bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID IFPa e Monitor do “Mais Educação” na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio Professora Hilda Vieira, Bairro da Marambaia, onde ministrava aulas de ritmos regionais.

Com a ajuda de minha faculdade comecei a voar alto e viajei pelo Brasil inteiro ministrando palestras, oficinas de dança, apresentando trabalhos orais, alguns publicados em anais e livros, tais como: “Matrizes Estéticas e Culturais do Carimbó Contemporâneo de Marapanim”; Tecnologia Educacional “Conhecendo a África em 3D” no livro Práticas Inovadoras no Ensino da Diversidade Etnicorracial na Formação de Professores.

Inúmeras vezes eu era visto pelos seguranças do Instituto Federal, que já me conheciam, meia noite ou de madrugada, carregando, organizando instrumentos e materiais diversos, entre eles dois curimbós, que eram carregados por mim em minhas costas, pois era hora de viajar novamente ora para alguma cidade ou local no Pará ora para o aeroporto internacional de Belém rumo a algum evento acadêmico em alguma universidade.

A dança tornou-se assim minha paixão, então lancei-me nos estudos sempre direcionados à cultura amazônica. Conheci outros mestres ora na Região do Salgado Paraense ora na Região Metropolitana de Belém, que me ajudaram nas primeiras descobertas acadêmicas relacionadas à dança e o Arraial do Pavulagem, que mais tarde me convidaria para ministrar oficina de dança para crianças com paralisia cerebral, o que despertou mais ainda meu olhar pedagógico para a cultura. Mais tarde e depois de várias exposições artísticas e culturais acabei recebendo meu apelido artístico: BOTO, que em outra ocasião me comprometo a explicar o motivo.

Com o intuito de aprofundar meus conhecimentos passei a fazer parte de diversos grupos e acabei por participar, como dançarino, de vários festivais de folclore em âmbito regional, nacional e internacional entre eles: I Mostra cultural de Zabelê/PB; I Mostra Cultural de Monteiro/PB; Festival Internacional de Folclore de Olímpia/SP; Festival Internacional de Folclore de Santa Bárbara do Oeste/SP; Festival Internacional de Folclore de Quinta do Sol/PR; Festival Internacional de Folclore de Bauru/SP; Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis/RS; Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo/RS; Festival Internacional de Folclore de Belém/PA; Festival de Folclore do SESI/PA; Turnê Internacional de Luxemburgo em 2001; Turnê Internacional do México em 2004; Turnê internacional da França em 2005; Turnê internacional da Suíça em 2005; Turnê internacional da Espanha em 2005; Turnê internacional do México em 2006; Turnê Internacional da Espanha em 2007 e 2008; Turnê Internacional de Portugal em 2007 e 2008; Projeto Pôr-do-Som da Estação da Docas, Belém/PA; Gravação de curtas para a TV Cultura/PA.

Com o tempo e já habituado ao ensino das artes (**figura 14**) passei a ter experiência na área de Educação, com ênfase em cultura, ludicidade, diversidade, projetos pedagógicos e meio ambiente. Participei da gravação de curtas para a TV Cultura do Pará, entre eles o que homenageou o Centenário de Mestre Verequete⁶; também escrevo, divulgo e desenvolvo projetos acadêmicos de incentivo e valorização da cultura amazônica, sempre com exposições orais e oficinas práticas em eventos acadêmicos sediados em diversos espaços escolares, não escolares e em universidades e instituições federais e estaduais de ensino superior pelo Brasil.

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=xcEiibW_M8M.

Figura 14 – Arrastão do Arraial do Pavulagem



Fonte: Fotografia do Autor, 17/06/2018.

Atualmente desenvolvo o projeto “Cidadão das Ilhas”, um trabalho da equipe interdisciplinar da 3ª Vara da Infância e Juventude Distrital de Icoaraci, voltado para a Comunidade Fidelis na Ilha de Caratateua, mais conhecida como Outeiro⁷, que prevê a prestação da atividade jurisdicional e trabalho de cunho educativo e cultural de prevenção e combate aos eixos temáticos: direitos de crianças e adolescentes; campanha de enfrentamento e apoio aos adolescentes usuários de drogas e álcool;

⁷ Outeiro é um dos 8 Distritos Administrativos de Belém, compondo sua parte insular composta de 26 ilhas, tem a mais povoada com cerca de 80.000 habitantes, distribuídas em 4 bairros, vivendo na Ilha de Caratateua, onde fica a sede do Distrito de Outeiro, distante cerca de 25km do centro de Belém, ligada pelo Distrito de Icoaraci através de uma ponte construída nos anos 80 do século XX. Assim como Icoaraci e Mosqueiro, Outeiro é uma região balneária muito procurada, em especial devido a proximidade com a Capital, por pessoas que vão lá em busca de suas sete praias de água doce. A Ilha é banhada por águas doces, turvas, de característica barrenta, provenientes da Baía do Guajará. Tem como principais atrativos turísticos suas praias, entre as quais a Praia do Amor, Praia Grande e Praia da Brasília. Sua orla é em sua maior parte urbanizada, contando com várias barracas que servem frutos do mar em geral e bebidas diversas. Possui ligação com Belém por vans de transporte alternativo, que fazem linha Outeiro-Icoaraci e Outeiro-Belém, linhas de ônibus que passam pelo Terminal Rodoviário de Belém a cada 30 minutos. O tempo de viagem é de aproximadamente 45 minutos.

campanha de enfrentamento ao tráfico e exploração sexual de crianças e adolescentes e campanha de proteção ao trabalho legal do adolescente e combate ao trabalho e exploração infantil, além de atuar, de forma voluntária, em um cursinho popular no Bairro do Jurunas na Escola Placídia Cardoso, projeto de extensão da Universidade do Estado do Pará, voltado para adolescentes em situação de vulnerabilidade social, onde desenvolvo ações e projetos de cunho artístico-cultural e desportivo. Graças às minhas habilidades artísticas fui contratado pelo Sistema de Ensino Universo, uma escola particular em Belém do Pará para ser auxiliar de projetos e mais tarde de coordenação pedagógica de onde me afastei em 2017, para dedicação exclusiva ao mestrado do Programa de Pós-Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica – PPEB/UFPA.

No Programa de Pós-Graduação surgiram novos interesses de pesquisa e enfrentamentos políticos no campo da educação. Comecei a me aproximar de uma perspectiva acadêmica mais subversiva na forma de pensar o currículo, o corpo e as questões de gênero, aos poucos fui assumindo uma desobediência epistemológica e passei a enfrentar com mais força e entusiasmo a luta por reconhecimento e respeito às diferenças. No contexto social passei a enfrentar de forma mais ativa as agressões sofridas, assim como no ambiente familiar, onde a convivência com meu pai, extremamente preconceituoso, machista e racista tencionaram ainda mais minha luta por respeito. A partir desse novo olhar tornou-se surreal defender esse currículo hetero, branco e cristão, pois revelou-se para mim opressor e assassino da diferença. Nesse percurso, no intuito de lutar para viver outras experimentações e instigado pelo meu orientador criei, elaborei e dirigi a performance “O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cultural de um currículo heteronormativo” (**figuras 15,16, 17 e 18**) encenada pelos dançarinos, Jhonata Blazevit e Wellington Moraes, ambos namorados e dançarinos do BFAM. Na apresentação, “O Boto” destaca-se pela habilidade na dança e pelas maneiras elegantes como se apresenta vestido, pode aparecer no quarto e deitar-se na rede com a mulher que pretende seduzir (ou será assediar?!) e amar (ou será violentar?!). Com essa introdução a performance consiste em desconstruir conceitos binários, ao revisitar essa estória, apresentando uma nova escrita, aproximando-se de uma visão pós-crítica de um mito usado único e exclusivamente para tornar a imagem feminina um mero objeto de usufruto do homem, onde a mulher, violada em seu direito à individualidade, tem que ser submetida a uma relação sexual até mesmo com animais.

A performance apresentada pela primeira vez no encerramento do IV Colóquio de Pesquisa em Educação, Cultura e Sociedade do Programa de Pós-Graduação em Educação – PPGED UFPA, recebeu de mestrandos, doutorandos e participantes inúmeros elogios, pois segundo eles a proposta “salvou” o evento uma vez que, possibilitou um outro olhar para as questões da diversidade e relações de gênero. A encenação visa desconstruir um currículo misógeno e heteronormativo à luz da filosofia da diferença com o intuito de mostrar o quanto nossa identidade é plástica e inventada, por meio da performance de gênero inscrita na apresentação fez-se urgente a necessidade de discutir, na arte e pela arte, um currículo que, desobedecendo os padrões normativos e transitando por um corpo que dança na educação básica, fale, das diferenças de gênero apresentando políticas de reparações sociais para os tempos de discursos de ódio em que estamos vivendo e amplie o debate acerca de questões de gênero na escola básica.

Figura 15 e 16 – O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cultural de um currículo heteronormativo



Fonte – Fotografia Caio Cesar, 13/12/2018.



Fonte – Fotografia Caio Cesar, 13/12/2018.

Figura 17 e 18 – O Boto cor de rosa: uma desconstrução social e cultural de um currículo heteronormativo



Fonte – Fotografia Caio Cesar, 13/12/2018.



Fonte – Fotografia Caio Cesar, 13/12/2018.

Pensar em um currículo com essa extensão e expressão filosófica, etnográfica, artística e cultural implica que ele seja considerado um caminho pelo qual o educando, passe a conhecer novos mundos, compartilhe de outras experiências estéticas e culturais, seja instigado a experimentar outros devires ao participar do desejo de expressar suas potências criativas e corporais criando oportunidades outras de experimentações performáticas no currículo escolar, uma vez que “o currículo é um dispositivo de saber-poder-verdade de linguagem” (CORAZZA, 2001, p.10).

Atento a esses aspectos foi realizado um movimento de proximidade com a metodologia da pesquisa de caráter etnográfico na educação, pois revelou-se a

necessidades do acompanhamento, registro e descrição de um currículo que se realiza nas performatividades de gênero. O uso de uma metodologia com aspectos etnográficos na dissertação proporcionou uma maior imersão do pesquisador no campo da pesquisa e possibilidade de aprimorar o olhar direcionado ao currículo, corpo e às performatividades de gênero inscritas no BFAM, percebendo as nuances de um corpo que dança, fala, ensina, transcende, reinventa, transgride, desobedece.

Longe de romantizar essa “escrileitura em filosofia-educação” (CORAZZA, 2008) eis que surge nesse contexto a vida amazônica e sua mitologia, a exemplo da lenda contada pelo professor Eduardo Vieira (apresentada abaixo), como uma linguagem apropriada à produção dessa escrita, algo que flui de elementos naturais, onde se é levado pelos sentidos, pela imaginação, pela performatividade de gênero e pela descoberta de um corpo que, na dança, reinventa um currículo em movimentação, onde “coisas abjetas” surgem dos atos performativos de identidades plásticas; tais procedimentos aos poucos vão delineando e imprimindo inscrições potentes no corpo que, em performance, torna possível o que parecia impossível; na dança algo novo surge e/ou se manifesta! O incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural, rompendo com visões binárias que limitam nossas potencialidades e que tentam nos colocar em casulos preconceituosos de combate à ideologia de gênero, a fim de impedir um aflorar alternativo para novos devires. A lenda a seguir traduz a grandiosidade da responsabilidade do BFAM em tornar concretas as demonstrações performáticas que rompem com os parâmetros normais de um currículo limitado pelo tradicionalismo e, conseqüentemente, revelar esse currículo diferenciado que a escola básica tanto necessita, algo que venha romper com a normalidade (ou será anormalidade?) de um ensino intimidador e limitado ao qual somos condicionados.

Conta a lenda que a Lua e o Sol se amavam, porém apesar do amor ardente entre ambos, o mundo acabaria se os dois se unissem em casamento, pois o Sol queimaria a Terra e nem mesmo o choro triste da Lua apagaria suas chamas, por isso mesmo apaixonados e por grande amor à terra eles se separaram, triste de saudades a Lua, chorou durante todo um dia e toda uma noite, suas lágrimas escorreram pelos morros sem fim até chegar ao Oceano Atlântico, mas este embraveceu-se ao receber tanta água, não permitindo que elas se misturassem com as dele, algo inusitado então aconteceu, tão estranho quanto fenomenal, as lágrimas da Lua escavaram um imenso vale entre serras que se levantaram entre os planaltos Central e das Guianas, barrado pela Cordilheira dos Andes, fazendo aparecer um imenso rio que mais tarde se chamou Amazonas, Amazônia a pátria das águas, é neste universo de fábulas e encantamentos que vivemos as nossas vidas e habitam as nossas histórias, lendas e mitos

que inspiram nossa dança de pés descalços (Professor Eduardo Vieira, fundador do BFAM).

Por meio dessa proposta de dissertação, percorrida por mitos amazônicos e que, portanto, tem muito de nossas histórias e imaginários de encantamentos e, com os pés descalços e firmes no chão desse estudo, que envolve dimensões acadêmicas, artísticas e mitológicas forças aqui representadas respectivamente pelo Programa de Pós-Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica – PPEB da UFPA e pelo Balé Folclórico da Amazônia - BFAM, pretendo efetivar, em diálogo de caráter etnográfico que assume como problema de pesquisa pensar o currículo, o corpo e performatividade de gênero na cena cultural do Balé Folclórico da Amazônia – BFAM.

Nessa intenção meu olhar estará voltado para o *lócus* da pesquisa e sujeitos da investigação respectivamente: O Balé Folclórico da Amazônia – BFAM e seus componentes-participantes, com atenção especial às movimentações curriculares produzidas por meio da dança, que revelam agora a tríade do meu objeto de pesquisa: O currículo “desobediente”, corpo que dança e a performatividade de gênero. Diante disso emergem alguns questionamentos: O que pode um corpo que dança transgredir em um currículo na escola básica? Que questões a performatividade de gênero do BFAM lança ao currículo escolar? Como os lugares e discursos de gênero são tensionados e [des]construídos por meio de um currículo “desobediente” e um corpo performático inscritos na cena cultural do BFAM? Como o trânsito por outras culturas subverte a identidade pela diferença?

Para tentar responder a esses questionamentos meu diálogo transita pelo campo teórico da filosofia da diferença, na tentativa de estabelecer relações com as teorizações pós-críticas do currículo, entre esses interlocutores destaco Nietzsche, Foucault, Deleuze, Butler, Silva, Corazza, Costa, Setenta, Preciado, Paraiso, Louro. O diálogo com esses autores permitirá construir uma escrita descritiva e analítica do fenômeno estudado. Juntamente ao estudo teórico e conceitual dos autores iniciou-se um trabalho de pesquisa de campo que envolveu entrevistas, registros fotográficos e vivências no Balé Folclórico da Amazônia e Escola Avertano Rocha. A partir dessas primeiras aproximações no campo da pesquisa percebi que era possível levar em consideração as linguagens artísticas na constituição do indivíduo, pois potencializam práticas educativas inovadoras no âmbito de um currículo escolar pós-crítico.

As pesquisas pós-críticas do currículo arriscam-se por caminhos incertos no ato de pesquisar, sendo que suas motivações partem não da busca de resultados e explicações sobre o *quê* da pesquisa, mas sim, das vicissitudes do desejo por novos modos de experimentação e criação – expressão singular do ato de fazer pesquisa como *acontecimento*. Assim, o pesquisar pós-crítico, ao mesmo tempo em que pesquisa o acontecimento na experimentação de um currículo é, também, por ele provocado, intrigado. E aquilo que emana como acontecimento na experimentação continua em aberto pela possibilidade de outras linguagens e pelas múltiplas possibilidades de responder às questões desse currículo, sem pretensões a resultados verdadeiros ou definitivos (COSTA, 2011, p.285).

Busquei então desenvolver a pesquisa através da vivência com o grupo na escola e em outros espaços fora da escola, dialogando com a perspectiva de Michel de Certeau (2014) que considera que o saber acontece por meio das invenções cotidianas dos sujeitos, o que está acontecendo desde então, nesse viés, Meyer e Paraíso (2012, p.16) acreditam na possibilidade de “construir outras perguntas e outros pensamentos”, com um modo de pesquisar que nos movimenta de várias maneiras, por muitos lugares, sem um lugar definido. Para as autoras é preciso construir movimentos de afastamento e aproximação daquilo que pesquisamos, num movimento de pensamento em que:

Afastando-nos daquilo que é rígido, das essências, das convicções, dos universais, da tarefa de prescrever e de todos os conceitos e pensamentos que não nos ajudam a construir imagens de pensamentos potentes para interrogar e descrever-analisar nosso objeto. Aproximamo-nos daqueles pensamentos que nos movem, colocam em xeque nossas verdades e nos auxiliam a encontrar caminhos para responder nossas interrogações. Movimentamo-nos para impedir a “paralisia” das informações que produzimos e que precisamos descrever-analisar. Movimentamo-nos, em síntese, para multiplicar sentidos, formas, lutas (Idem, p.16-17).

Refletir nessa direção possibilitou-nos pensar um currículo que valoriza e afirma a diferença e exalta o respeito às diferenças e ao mesmo tempo potencializa a criatividade e singularidade de cada sujeito em seu processo de transformação e encontro com a arte. Um currículo que em suas movimentações constrói multiplicidades de mundos, um currículo aberto para o novo, um currículo desobediente, transgressor que seja envolvido pela expressão da arte e pela multiplicidade cultural.

Esse currículo desobediente que dança, por gestos culturais performáticos, não objetiva ser um modelo ou chegar a um determinado lugar, pois ele não é pensado como currículo com metas produtivas para alcançar. Um currículo que não

funciona no mesmo registro do mercado e da economia, esse currículo que se movimenta, que dança, partindo do pensamento da diferença, pretende abrir muitas possibilidades e caminhos, pretende por meio da linguagem do corpo performático que dança e fala levar ao encontro de linguagens outras, ele busca ora a construção de aprendizagens ora a desconstrução do conhecimento, percorrendo um viés pós-crítico.

As teorias pós-críticas em educação também favorecem o reconhecimento de que no mundo contemporâneo novas configurações culturais têm ocorrido com a escola pelo privilégio sobre a educação das pessoas. No âmbito das teorizações pós-críticas é resultado que muitas das representações disponibilizadas pelo discurso veiculadas por diferentes artefatos culturais não apenas chegam às escolas, mas também entram em conflito com o que nelas se ensina (MAKNAMARA; PARAÍSO, 2013, p.42).

Pensar nessas configurações artísticas e culturais, em um currículo performático é colocar em funcionamento algo criativo, com novos arranjos para os currículos existentes; é desmontar o pensamento do currículo como algo acabado, único e universal abrindo margem para múltiplas possibilidades de se pensar as movimentações de um currículo na escola básica. Uma movimentação curricular que fala através do corpo e da performatividade de gênero e questiona o que se concebe como verdade, algo que deseja ir além do instituído e oficial, para experimentar suas outras múltiplas combinações rítmicas e performáticas.

Trata-se de uma concepção curricular nova, que seja capaz de dançar, que faça surgir novas movimentações e inquietações dos corpos em contínuas performances e, com isso, possibilitam criar, recriar e ressignificar formas outras de pensar o currículo na educação básica, dado o interesse que se tem de escapar dos currículos prontos e acabados, dos saberes silenciados e hierarquizados, dos conhecimentos ditos certos ou errados, do afirmar isso e negar aquilo. Escapar dessas armadilhas para aderir a um pensamento de um potente currículo desobediente, sem uma linha reta a ser seguida, um currículo que pode ser criado e recriado como artefato de afirmação das diferenças e potencialidades sociais individuais e coletivas através da arte e da performatividade de gênero.

Mergulho mais ainda nas discussões da desconstrução pelo viés do jogo das identidades e diferenças, com o propósito de entender melhor como se manifesta a performatividade de gênero de um currículo desobediente e do corpo que dança e fala ao desconstruir os saberes curriculares sistematizados na Escola Avertano

Rocha, sem a pretensão de destruir os significados e conceitos pensados pelo currículo formal. Pelo contrário, almejou-se, por meio dessa perspectiva pós-crítica do currículo construir um caminho metodológico, que pudesse entender os deslocamentos educacionais que vem se fazendo na escola, para a partir daí montar, ao sabor de uma boa musicalidade regional, devires que povoam o campo curricular, auxiliando na verificação de como o grupo BFAM tem problematizado os discursos curriculares da Educação Básica ao promover e experimentar um ensino movido pela arte performativa de gênero na cena cultural nos seus ensaios, convivências e apresentações. Para percorrer esse caminho foi necessário exercitar constantemente o olhar e questionar inúmeras vezes o significado das coisas na educação e no currículo instituído.

Exercitar a desconstrução significa, pois, colocar em questão determinados significados transcendentais que operam como princípio primeiro e que, exatamente, por serem considerados transcendentais, são vistos como legítimos e como justificativa para toda uma série de categorizações que se encontram naturalizadas nos mais diferentes discursos culturais, social e historicamente produzidos. Isso indica que a desconstrução revela a arbitrariedade dos discursos hegemônicos, desmascarando a ideologia dominante dos textos que se mostram neutros e legitimam padrões e valores. (MACHADO; COUTINHO, 2014, p.4).

O currículo que se descortina nessa dissertação se abre à escuta dos tambores e o ressoar dos cantos, ele acolhe, incorpora e afirma a diferença nos corpos que falam pelos movimentos performáticos, buscando traduzir e transparecer as múltiplas linguagens, os valores, as singularidades e as diferenças presentes na Escola Básica. Um olhar atento, subversivo e dinâmico às diferenças que reconhece na performatividade dos corpos a impregnação de desejos outros, as singularidades de gênero e diferenciação no campo da educação, uma ferramenta de transformação social e cultural que não vê os desiguais como “anomalias”, “aberrações”, nem concebe o outro a partir dos padrões de um currículo normativo, hegemônico [...] mas transgressor, incompleto [...] que se constrói nas experiências cotidianas, seja em sala de aula ou seja nas quadras das escolas dançando e falando com o corpo aquilo que a escrita e a transmissão oral dos conceitos não conseguem dizer nos quadros já ultrapassados pela tecnologia e novas formas de ensinar, nas escritas dos cadernos, nos livros didáticos e sistemas de avaliação.

2. APROXIMAÇÕES ETNOGRÁFICAS AO CAMPO DE ESTUDO

A capacidade de resistência ou, ao contrário, a submissão a um controle se decide no uso de cada tentativa. (DELEUZE, 1990, p.239).

Durante alguns momentos conflituosos e desestabilizadores vividos nos ateliês da pesquisa I e II do Programa de Pós Graduação em Currículo e Gestão da Escola Básica da UFPA, ao apresentar a intenção de pesquisa, fui motivado pelos professores a desconstruir meus pensamentos e reconstruí-los sobre a ótica da filosofia da diferença, mal eu sabia que o diferente dentro de mim tinha agora a oportunidade de extrapolar as fronteiras impostas pela regulação, intimidação e repressão sofrida durante anos em todos os espaços educacionais e sociais possíveis de minha convivência, começava a partir de então um processo de libertação a ser enfrentado e percorrido por meio desta proposta de pesquisa. Enfrentei o desafio buscando as ferramentas teórico-metodológicas que pudessem me auxiliar nessa inusitada aventura etnográfica⁸ na Escola Avertano Rocha no Distrito de Icoaraci.

Sempre pautado em autores que pudessem excitar meu pensamento na pesquisa das relações de poder existente nas movimentações de um currículo que se manifesta na dança e na performatividade gênero. Essa dinâmica mutável levou-me a transitar, em alguns momentos, entre Guacira Louro (1997), “pois não há poder sem liberdade e sem potencial de revolta” e Michel Foucault (2009b), segundo o qual se deve buscar observar o poder como “uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade”. O contato e a leitura desses autores, gradativamente foram me possibilitando construir um lugar em que minha experiência de pesquisa pudesse transitar em um campo epistemológico contínuo e cheio de possibilidades outras. Tais leituras e inquietações auxiliaram-me na busca por respostas latentes, capazes de contribuir para com a construção e/ou desconstrução de parâmetros socialmente não aceitos, mas toleráveis, desmistificando as concepções abstratas da diferença.

Novas identidades sociais tornaram-se visíveis, provocando, em seu processo de afirmação e diferenciação, novas divisões sociais e o nascimento do que passou a ser conhecido como, segundo Stuart Hall, “política de identidades” (LOURO, 2000, p.4).

⁸ A pesquisa de campo na escola e no grupo BFAM, iniciou-se em 10 de março de 2018 e encerrou dia 25 de maio de 2019, dois dias antes da defesa dessa dissertação.

Certamente as respostas a essas questões dependem de inúmeros fatores, uma vez que, as vivências particulares e coletivas de quem dança e ensina através dos movimentos performáticos, estimula os indivíduos, entende-se por indivíduos alunos, ex-alunos, professores, ex-professores, diretores e ex-diretores [...] da escola Avertano Rocha, *lócus* da pesquisa, a perceberem o corpo como expressão e extensão de uma linguagem performática e espaço de produção de conhecimento e aprendizagens corporais, um prolongamento da sala de aula, sem provas, sem paredes, sem carteiras enfileiradas que servem para esconder os rostos dos alunos e que muitas vezes revela a face de um currículo disciplinador e regulador das atividades dos alunos e do tempo e espaço escolar.

Tal aspecto produzido pela presença e atividades do BFAM na escola possui, nesse universo místico e artístico, a singularidade de se expressar, sobretudo, nas performatividades corporais de gênero que expressam as inúmeras faces das cenas culturais da Amazônia. Nesse caso, o corpo associado ao som de instrumentos musicais e vozes, funciona como forma de inscrição e reinvenção de saberes culturais, onde os textos produzidos pela performance corporal acabam por dispensar o sistema tradicional da escrita, transformando em ação o que outrora se escreve nos quadros ou se apresenta nos currículos oficiais até então elaborados.

Tamanha inquietação levou-me à necessidade de estudar as movimentações desse currículo e suas performatividades de gênero manifestas por meio da dança, isto é, analisar como as questões de gênero se inscrevem no corpo que dança de um currículo desobediente na escola básica, tal estudo requer do pesquisador “algo ainda por dizer” (LARROSA, 2010a). Em meio ao processo de reconstrução do projeto e reajustes do campo de investigação da pesquisa, lancei-me no estudo e diálogo com outros autores do meu horizonte de formação, a fim de construir um novo campo de problematização como objeto de estudo a ser pesquisado.

Nessa intenção meu olhar de pesquisador voltou-se para a experiência desenvolvida pelo Balé Folclórico da Amazônia – BFAM. Trata-se de um grupo de dança, fundado em setembro de 1990, no município de Icoaraci-Belém-Pará, que tem como objetivo a divulgação das manifestações da cultura espontânea amazônica para o Brasil e o mundo, como faz anualmente em sua turnê internacional pela Europa e América Central.

O grupo valoriza e defende o respeito e a preservação da natureza e suas tradições culturais. Tem como fonte de inspiração das performances as manifestações da cultura popular da Amazônia brasileira, são danças tradicionais e composições coreográficas, onde retrata o universo exótico e misterioso, são rituais, lendas, mitos, manifestações do sagrado e profano, o gênero e sua relação com os fenômenos naturais e sobrenaturais da natureza, mostrados em um espetáculo performático de variados ritmos, profusão de cores, riqueza e variedade de figurinos, adereços, liberdade do corpo e subjetividades, além de uma expressão da diferença latente, que grita aos olhos de quem assiste ao espetáculo e a performatividade de seus shows.

Usando uma linguagem resultante da junção de elementos da tradição e oralidade amazônica e técnicas de dança, o grupo cria formas próprias de ensinar e enriquecer o currículo da Escola Avertano Rocha, ao fornecer elementos que atravessam a produção de conhecimento produzido nesse espaço educacional, o que caracteriza o grupo como uma potente força artística capaz de favorecer a escrita corporal de suas raízes culturais e educacionais em parceria com o currículo da escola.

Sempre usando uma linguagem contemporânea, [re]cria um estilo performativo que desperta reações inquietantes em discentes e docentes favorecendo a liberdade de ensino devido ao seu estilo inovador e mutável, como afirma a aluna e dançarina do grupo Kailane Camili: *ele (o BFAM) contribuiu muito, me ajudando em várias coisas como exercícios físicos, na aprendizagem dentro de sala de aula, como é e como pode ser meu comportamento, minha identidade dentro e fora da escola* (Entrevista com a aluna e dançarina Kailane Camili, apêndice 15). O que é confirmado pela ex-aluna e ex-dançarina do grupo Mayara, ao relatar em entrevista que,

Quando estava cursando o ensino médio, no Avertano Rocha, o professor Eduardo Vieira, acompanhava os alunos na própria educação física, nos chamava e conversando, nos dizia: assim, como na dança, você tem que mostrar em sala de aula que você é capaz através dos estudos. Você tem que estudar, você tem que mostrar que é capaz de estar lá. Então se você não estudar você não fica no grupo, você não participa (Entrevista com a ex-aluna e ex-dançarina do BFAM Mayara, apêndice 21).

Esse deslocamento acadêmico, percorrido pelo acompanhamento dessas experiências desenvolvidas pelo grupo, possibilitou uma proximidade etnográfica

que me permitiu experimentar, pelas conversas e observação participante, minha intrínseca aproximação com as questões relacionadas ao BFAM e sua instigante contribuição com questões curriculares na educação básica. Durante minhas primeiras abordagens, agora como pesquisador, um etnógrafo voltado à cultura, fui rompendo gradativamente com os limites impostos pelo preconceito de gênero e procurei percorrer aquilo que, ao mesmo tempo, passava a ser considerado um campo de estudo, de problematização e também de descoberta e autoconhecimento, passando então a exercitar a observação atenta, descrição detalhada, acompanhamento das ações dos participantes do grupo, registrar os diferentes momentos em que as coisas aconteciam, enfim acompanhar o processo de ensaio e apresentação do grupo BFAM e percorrer todo um caminho metodológico contínuo, aberto e, em permanente construção no diálogo com os interlocutores da pesquisa.

Tamanha disposição acadêmica e, acompanhado por processos de transformações subjetivas, fui capaz de perceber, na observação participante dos diversos espetáculos do Balé Folclórico da Amazônia dentro e fora da escola, a densidade etnográfica que havia nas diversas formas de fazer um currículo que dança através da performatividade de gênero, atravessamentos outros que reformulam e/ou remodelam nossa vontade, lançando nosso olhar em um novo horizonte, algo que nos remete ao despertar de uma subjetividade eminentemente subversiva frente aos ataques preconceituosos sofridos cotidianamente em diversos segmentos na sociedade, entre eles os direitos humanos e as políticas de reparações sociais. Essa convivência artística dos participantes em nada prejudica a formação, pelo contrário desenvolve novas aprendizagens e amplia o horizonte de formação dos educandos como confirma a aluna Kailane: *O grupo BFAM me ajuda e muito nos estudos, pois incentiva os alunos dançarinos a estudarem, a empolgação é diferente, chegamos em sala revestidos de outras pessoas, meu olhar está mais amplo, mais abrangente, mais livre, mais agressivo as vezes (risos)* (Entrevista com a aluna e dançarina Kailane Camili, apêndice 16).

Tal agressividade destacada pela participante em nada se relaciona com gestos de violência, e sim com uma postura de enfrentamento às atitudes preconceituosas, racistas e homofóbicas da sociedade. Por isso é necessário pintar os rostos e se armar, como na dança ritual, para assim evocar os espíritos protetores pedindo seu auxílio na guerra em defesa da liberdade, singularidade e

diferença pela busca de identidades outras que revelem um devir infinito, onde as práticas corporais, sendo vistas como elementos culturais expressos pelo corpo que fala ao dançar, a exemplo dos rituais indígenas, possam conferir sentidos e significados de acordo com o contexto sociocultural no qual são inseridos, praticados e vivenciados, alterando currículos tidos como prontos, acabados.

A dança ritual (**figuras 19 e 20**) leva o BFAM, em seus ensaios e/ou apresentações, a realizar gestos e ações ritualizadas, são corpos que, falando na dança, compõem o que posso chamar de performance cênica – um aspecto etnocenológico que abre janelas para futuros estudos relacionados à dança, essa característica performática presente na cena que se manifesta em um currículo desobediente compreende a manipulação de objetos, tais como adereços, figurinos, instrumentos [...], trata-se de uma ornamentação corporal oportuna, um currículo cultural, algo que desobedece as normas. Esse conjunto de elementos performáticos permite uma comunhão necessária, um companheirismo transcendental: a convivência com os espíritos, com o outro, em outra dimensão da realidade transfigurada por uma expressão curricular diferente, uma vez que a experiência da dança ritual consiste em vivenciar a relação de alteridade, estabelecida no universo.

Figura 19 – Dança Ritual, dançarinos Klenyssa Pires e Oneno Moraes



Fonte: Fotografia Mariza Miranda, 20/05/2017.

Figura 20 – Dança Ritual, dançarinos Jhonata Blazevit e Renatha Montello



Fonte: Fotografia Mariza Miranda, 25/08/2017.

Essa realidade, ordenada com o estabelecimento das diferenças entre seres e planos existenciais, confere um caráter de atividade performática à ritualidade presente na dança, um corpo em transe artístico que revela toda a desobediência de um currículo composto de forças artísticas criativas e poderosas, uma vez que cada povo, a exemplo dos alunos, cada etnia indígena, a exemplo das escolas, tem uma cultura própria, um currículo instituído, com organização social, econômica e práticas corporais particulares bem definidas. Nas apresentações performáticas do BFAM ocorre ao mesmo tempo uma imersão na cultura amazônica e a transgressão de um currículo desobediente e subversivo que se expressa na performatividade de gênero inscrita no corpo dos participantes e na dança ritual.

Nos rituais indígenas, as danças são utilizadas como um instrumento de educação do corpo, onde os dançarinos, ao fabricarem pela performatividade corpos falantes, constituem uma identidade específica, um currículo específico, não é à toa que a dança representa uma prática educativa significativa para a transmissão de valores, de técnicas corporais e ancestrais, realidades que compõem os patrimônios

da ancestralidade indígena e que agora pode ser apreciada no trabalho performático do BFAM. A dança ritual acompanha os adornos e pinturas corporais que expressam uma simbologia, onde durante a dança, são expressas as histórias e as relações sociais que constituem aquele grupo, aquele currículo que, ao se movimentar na dança, nos dançarinos, nos alunos constroem sua identidade no jogo da diferença forjando seu lugar na sociedade, isso indica que a corporalidade é uma dimensão fundamental para o processo de ensino de conhecimentos, habilidades e técnicas em um currículo inovador.

Fica evidente, portanto, que o conjunto de posturas e movimentos corporais representa valores e princípios culturais. Consequentemente, atuar no corpo implica atuar sobre a sociedade na qual esse corpo está inserido. Todas as práticas institucionais que envolvem o corpo humano [...], sejam elas educativas, recreativas, reabilitadoras ou expressivas, devem ser pensadas nesse contexto, a fim de que não se conceba sua realização de forma reducionista, mas se considere o homem como sujeito da vida social (DAÓLIO, 1995, p.42).

Nesse intuito, tornou-se necessário enveredar por caminhos teórico-metodológicos produzidos a partir da pesquisa sobre currículo, corpo e performatividade de gênero, um estudo que transcende da pesquisa empírica direcionada para o conhecimento científico na Escola Avertano Rocha, onde estudei e tive a oportunidade de experimentar um contato com o BFAM, uma vez que na referida escola o professor, Eduardo Vieira, até então professor de Educação Física, sempre agregava ao seu projeto alunos que acreditavam na força transformadora de sua proposta educacional, o que por ventura acabava revelando um currículo diferenciado que mais tarde serviria de referência na escola para pesquisas e vivências artísticas.

Minhas experiências escolares demarcam as primeiras aproximações com o *locus* da pesquisa e os sujeitos participantes desse estudo (BFAM), mesmo ainda não entendendo a dimensão artística, cultural e epistemológica de meu objeto (o currículo desobediente e o corpo que dança e fala na sua performatividade de gênero), percebia que existia em torno daquele grupo uma manifestação artística potente e transformadora que aumentava o brilho de meus olhos ao observá-lo, foi quando passei a olhar com mais afinco e atenção os ensaios da janela em madeira pintada de azul celeste de minha sala de aula que ficava ao lado da quadra, ora como algo sem grande importância artística e cultural, ora como algo misterioso e envolvente, uma visão limitada e desafiante da realidade, dividida por mim entre a teoria e conceitos que estavam sendo escritos a giz no quadro de concreto verde e deteriorado pelo tempo por um professor de uma disciplina qualquer. Mal eu sabia

que ali, naquela quadra, um currículo diferenciado estava sendo desenvolvido, um ensino subversivo, questionador, desobediente, algo potencializador das práticas de interpretação performativas despontava, um devir curricular que se revelava através de corpos que, dançando em um espaço-tempo-escolar libertaria mais tarde muitos alunos, inclusive eu, das imposições disciplinares limitadas e condicionamentos sociais e educacionais exercidos sobre os corpos, a sexualidade e as relações de gênero.

Então, a partir desse interesse de pesquisa considerei que a escolha do método com características etnográficas poderia trazer importantes contribuições para o estudo de um currículo desobediente e de um corpo que, por meio de suas performances de gênero, transita e transgride a cena cultural e dos rituais da Amazônia. É nesse viés que desejo colocar o entendimento de que a abordagem metodológica de campo vinculou-se à escolha do referencial teórico, à reformulação do problema e das questões de estudo, da escolha dos procedimentos e da produção dos dados, mas principalmente, da inserção e da realização das análises, cujo foco se manteve nas relações e interações que ocorrem entre pesquisador, problema e campo pesquisado nos espaços de poder, relações de gênero e movimentação de um currículo escolar que dança, nesse caso, na Escola Avertano Rocha, mais precisamente na quadra de educação física, pois entendo que esses atravessamentos perpassam a relação do pesquisador com o problema a ser investigado. Desse modo, essa intencionalidade incluiu minha participação na condução do processo metodológico escolhido, para que nada fique escondido ou subentendido, mas explicitado e revelado no processo de escolha do campo de pesquisa, dos sujeitos participantes e do plano conceitual da investigação.

Ao eleger a abordagem com características etnográficas como eixo metodológico e articulador dessa pesquisa quero chamar a atenção às diversas cores presentes nesse texto, trata-se de diferenças marcadamente históricas e de culturas vivas e potentes encontradas nas manifestações culturais do BFAM, trazendo para dentro da narrativa do texto etnográfico a policromia que marca as relações de poder presentes entre o objeto pesquisado e os diversos atores sociais tanto na expressividade dos sujeitos participantes do BFAM como no *lócus* da pesquisa, a escola Avertano Rocha, cores vivas e interações potentes que [co]existindo compõem as circunstâncias do diálogo construído pela relação etnográfica presente na exposição latente da cultura no grupo de dança estudado,

uma vez que, como nos mostra Geertz (1997), fazer etnografia é documentar, descrever e analisar o estilo de vida ou padrões específicos da cultura do outro, para apreender seu modo de viver em seu ambiente natural, é descrever particularidades que possibilitem a descoberta de conhecimentos outros, bem como sua interpretação em relação a determinados aspectos sociais.

A etnografia a serviço da antropologia antigamente olhava para um outro claramente definido, categorizado como primitivo, tribal ou não ocidental, ou pré-letrado, ou não histórico [...]. Hoje a etnografia encontra outros em relação a si própria, enquanto se vê a si mesma como outra (CLIFFORD, 1986, p.23).

O sujeito deixa de ser pensado como uma entidade prévia ao discurso, para ser tratado como a própria invenção que se faz por meio do discurso. A etnografia evidencia um modo de gerar essa linguagem e como ela coloca em clarividência os sentidos que damos às coisas, aos fenômenos que estão ao nosso redor, como a educação. Desse modo, a linguagem não é mediadora da visão e sim o próprio pensamento, concretizado aqui nas performances de corpos que falam pela dança, uma fala corporificada, concretizada/concretizadora “capaz de romper com as limitações da escrita e transmissão oral, assim, quando alguém ou algo é descrito pelo etnógrafo tem-se uma realidade criada, um conhecimento produzido” (COSTA, 2000, p.77). No que se refere a realidade educativa, a etnografia torna-se complexa, dinâmica, interativa, o que situa o fenômeno educativo num contexto social, numa realidade histórica e contemplando aspectos importantes, tais como crenças, valores, significados que não sendo diretamente observáveis são, por isso, difíceis de investigar, sua captação é um desafio para qualquer investigação educacional.

A pesquisa etnográfica como afirma Oliveira (1989) constituindo-se no exercício do olhar (ver), do escutar (ouvir) e do escrever (texto), impõe ao pesquisador um deslocamento de sua própria cultura para se situar no interior do fenômeno por ele observado através de sua participação, ora afetiva ora efetiva, nas formas de sociabilidade por meio das quais a realidade investigada lhe é manifestada. A observação participante é sem dúvida a técnica privilegiada para investigar os saberes e as práticas da vida social e reconhecer as ações, construções e representações coletivas na vida humana. Esse processo consiste no permanente engajamento em uma experiência de percepção de contrastes sociais, culturais e históricos. A curiosidade preliminar foi logo substituída pelas indagações

sobre como pensar um currículo a partir da performatividade de gênero do corpo que dança no BFAM? Que elementos são inscritos pela performatividade de gênero no currículo e na cena cultural do BFAM? Responder tais inquietações requer um mergulho do pesquisador no campo da pesquisa, correndo o risco de ser também, segundo Levi-Strauss, o objeto de observação.

Esta demanda é habitada por aspectos comparativos que nascem da inserção densa do pesquisador no compromisso de refletir sobre a vida social, estando antes de mais nada disposto a vivenciar a experiência de intersubjetividade, sabendo que ele próprio passa a ser objeto de observação (LEVI-STRAUSS, 1974).

Nesse processo deve-se levar em consideração não só o que é visto e experimentado, como também o não explicitado, aquilo que é dado por suposto ou categoricamente entendido, vai se subtraindo questionamentos, hipóteses até que tudo fique explícito e, o fenômeno estudado apareça nas suas múltiplas manifestações. A linguagem artística é, pois, um ponto importante a se considerar, pois somente o objeto pesquisado pode dar a dimensão exata, o conteúdo e as razões de suas manifestações, já que são as experiências que definem o conteúdo significativo da pesquisa, uma vez que o método etnográfico tem como finalidade descrever os processos que compõem uma dada realidade através de perspectivas outras, entre elas a cultural.

O *cópus* dessa pesquisa tende a lançar novas inquietações sobre os problemas abordados na dança e performatividade dos corpos relacionadas à relação homem e natureza, identidade e diferença, currículo e educação bem como o funcionamento da cultura e sua relação social com a dimensão curricular abordada pelo grupo BFAM na Escola Básica. Somente uma ampla base de dados descritivos será capaz de fornecer a primazia da cultura na modelagem da conduta do etnógrafo em sua performance participante. A interação é a condição ousada e primordial dessa pesquisa. “O trabalho de campo é significativamente composto de eventos de linguagem” (CLIFFORD, 2008, p.41- 42), uma vez que fazer etnografia significa descrever, retratar uma sociedade, um coletivo e nunca uma individualidade, revelando sua estrutura social, cultural e política, segundo Angrosino,

Etnografia significa literalmente a descrição de um povo. É importante entender que a etnografia lida com gente no sentido coletivo da palavra, e

não com indivíduos. Assim sendo, é uma maneira de estudar pessoas em grupo organizados, duradouros, que podem ser chamados de comunidades ou sociedades. O modo de vida peculiar que caracteriza um grupo é entendido como a sua cultura. Estudar a cultura envolve um exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo (ANGROSINO, 2009, p.16).

Dessa maneira a etnografia é entendida como a descrição de um sistema de significados culturais de um determinado grupo, nesse caso do BFAM, objetivando entender seu modo de funcionamento, suas práticas performáticas de gênero, sua expressão estética do corpo que dança dentro e fora da escola, sua arte e performatividade entrelaçada a um currículo dotado de uma singularidade performática, enfim, seu modo singular e transgressor de expressar um currículo que dança e desobedece aos padrões instituídos por meio de um corpo performático subversivo.

Esse trabalho de campo, então, inclui uma pesquisa do mundo artístico-cultural e como as pessoas têm aprendido a inventar o seu corpo e construir nele e por ele novas relações de gênero e com isso apreendido a ver, ouvir, falar, pensar e agir de formas diferentes. Assim mais do que um estudo sobre as pessoas e os grupos, etnografia significa aprender com os grupos e as pessoas, o que dá um lastro de possibilidades artísticas e culturais observadas e aprendidas pela imersão do pesquisador no campo da pesquisa.

Uma vez que a etnografia é uma metodologia propícia para descobrir a maneira de viver e as experiências dos indivíduos – a sua visão do mundo, os sentimentos, ritos, padrões, significados, atitudes, comportamentos e ações. Essa perspectiva permite apreender o fenômeno humano na sua totalidade. Assim sendo, a compreensão dos fenômenos, eventos e situações do grupo BFAM apresentam características de ações em desenvolvimento constituindo o grupo, *lócus*-sujeito, um item de estudo apropriado para essa abordagem. Na pesquisa de campo etnográfica a descoberta do outro, produz uma reconfiguração na relação com a alteridade, pois implica em uma instigante e sistemática atitude de acompanhamento do grupo que envolve o estranhamento do olhar habitual e a familiaridade do estranho na relação entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados no processo de produção do conhecimento.

Na verdade, nosso contato com o outro não é realizado por meio da análise. Antes, nós o apreendemos como um todo. Desde o início, podemos esboçar nossa visão dele a partir de um detalhe simbólico, ou de um perfil, que contém um todo em si mesmo e evoca a verdadeira forma de seu modo de

ser. Esta última é o que nos escapa se abordamos nosso próximo usando apenas as categorias de nosso intelecto. (CLIFFORD *apud* LEENHARDT, 2008, p. 37).

Por meio desse mergulho etnográfico o modo de ver o objeto pesquisado aos poucos foi se conectando à narrativa, isto é, aos procedimentos de investigação utilizados no trabalho de campo durante o qual o material empírico foi produzido para análise. Ao observar os movimentos do grupo me proponho a capturar suas diferenças individuais e múltiplas na escola Avertano Rocha. Nesse sentido, a aproximação e o uso do método etnográfico foi importante a fim de apreender e compreender a realidade vivida, experimentada e performativa do BFAM, com o intuito de assim os dados produzidos traçarem o caminho teórico-prático a ser percorrido durante as descrições, análises e os resultados da pesquisa, suas hipóteses vão sendo construídas progressivamente à medida que os dados respondem ou não aos questionamentos feitos por mim, diante do grupo artístico-cultural estudado.

A inserção no contexto social objetivado pelo pesquisador para o desenvolvimento de sua pesquisa o aproxima cada vez mais dos indivíduos, dos grupos sociais que circunscrevem seu universo de pesquisa. Junto a essas pessoas o pesquisador tece uma comunicação densa orientada pelo seu projeto de intenções de pesquisa. O antropólogo americano Clifford Geertz (1978) sugere aqui que estaremos desvendando o tom e a qualidade de vida cultural, o *ethos* e o *habitus* do grupo, ou seja, estaremos interpretando o sistema simbólico que orienta a vida e conforma os valores éticos dos grupos sociais em suas ações e representações acerca de como viver em um sistema social. (ROCHA; ECKERT, 2008).

Para auxiliar esta pesquisa, tornou-se importante a articulação entre procedimentos outros de investigação, entre eles documentos oficiais, reportagens, cartazes e folders referentes à história do grupo e sua relação com o objeto dessa pesquisa. Desse modo, partiu-se do entendimento que estes documentos servem como importantes referências para essa desafiadora empreitada de pesquisa referente ao campo de investigação. Esse procedimento foi um importante aliado para mostrar o corpo e a performatividade de gênero de um currículo desobediente presente no Balé Folclórico da Amazônia e como esse currículo vai sendo composto no processo educacional e curricular na Escola Avertano Rocha.

A realização desse trabalho de campo de caráter etnográfico iniciado no dia 10 março de 2018 e encerrado dia 25 de maio de 2019, me possibilitou dialogar com o diferente, permitindo o confronto com discursos relacionados às questões de

gênero que atravessam um currículo, uma vez que o trabalho de campo inclui um estudo sobre como as performatividades de gênero do corpo que dança estão diretamente relacionadas às formas de conceber o currículo na escola. Perceber como alunos e professores têm apreendido a ver, ouvir, agir, pensar e produzir discursos sobre as questões de gênero no currículo escolar é um exercício analítico imprescindível na pesquisa, pois fazer etnografia significa compreender do ponto de vista do outro, sua relação com a vida, bem como a sua visão do cotidiano.

Recentemente, tornou-se possível identificar e assumir uma certa distância em relação a essas convenções. Se a etnografia produz interpretações culturais mediante intensas experiências de pesquisa, como uma experiência incontável se transforma num relato escrito e legítimo? Como, exatamente, um encontro intercultural loquaz e sobredeterminado, atravessado por relações de poder e propósitos pessoais, pode ser circunscrito a uma versão adequada de um “outro mundo” mais ou menos diferenciado, composta por um autor individual? (CLIFFORD, 2008, p.21).

Tais inquietações epistemológicas desencadearam um esforço no sentido de entender como essa experiência artístico-cultural potencializa um currículo que dança na escola básica, sem, porém, cristalizá-la como verdade absoluta e única via possível de interpretação e análise. Sei que isso poderia me levar a seguir uma única via possível de análise, porém meu desejo é produzir uma “escrita” diferenciada, questionadora e inquietante, uma vez que “escrever é a garantia do exercício de possibilidades” (CORAZZA, 2008, p.42) capazes de nos levar à possibilidades outras, sempre buscando “tecer uma construção semelhante à teia de Aranha, tão fina que possa seguir a corrente da onda que a empurra, tão resistente que não deixe se despedaçar à mercê dos ventos” (NIETZSCHE, 2008, p.6).

Analisando esta complexa transformação, deve-se ter em mente o fato de que a etnografia está, do começo ao fim, imersa na escrita. Esta escrita inclui, no mínimo, uma tradução da experiência para a forma textual. O processo é complicado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos que estão acima do controle do escritor (CLIFFORD, 2008, p.21).

Por fim, fazer etnografia no campo educacional significou acompanhar o BFAM em suas práticas artístico-culturais, seus aspectos formativos e educacionais, conviver com esse grupo de dança e registrar momentos inesperados. Além de construir uma zona de visibilidade discursiva juntamente com uma minoria silenciada e com isso caminhar rumo a um mundo compartilhado e mais acolhedor das diferenças. É abrir caminhos em meio às contingências e determinações do mundo,

com vistas à construção de uma convivência plural com o diferente na escola básica e na vida social. Fazer etnografia consiste em romper com os paradigmas culturais e preconceitos estabelecidos, exercitando o estranhamento do olhar e amadurecendo a sensibilidade na escuta, a dedicação e alegria à ciência, é revigorar o desejo, a busca, o interesse pela leitura e atenção na escrita dos diferentes modos do outro viver a sua alteridade. Fazer etnografia é perceber o mundo estando presente no mundo do outro, um devir constante e inquietante, movido por estranhamentos e familiaridades.

3. ATOS DE FALA E PERFORMATIVIDADE DO CORPO

Uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre vaza ou foge alguma coisa, que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.94).

Nos mais variados gestos e movimentos corporais, nas mais inusitadas apresentações e expressões artísticas ou não, o corpo expõe configurações e reconfigurações que se organizam de forma temporal e atemporal em um determinado espaço de enunciação marcado pela relação extrema de poder, uma força modeladora e libertadora capaz de provocar inúmeras percepções que extrapolam nossa racionalidade disciplinar e colocam em cena a vivacidade do movimento de corpos dançantes, corpos mutantes que se metamorfoseiam envolvidos pelo signo da arte-performance do corpo na música e na dança, performatividade revolucionária de corpos que falam e por meio da dança são capazes de romper com parâmetros curriculares tradicionais. Corpos que enunciam de forma espetacular inúmeras possibilidades outras em um currículo convidativo, dinâmico, acolhedor, performático, desobediente, diante desse estímulo subversivo perguntei ao professor Eduardo Vieira qual a relação da dança com a performance desse corpo que se liberta das amarras disciplinares e fala livremente na cena cultural da Amazônia, ao que respondeu:

Quando você está num processo criativo, você acima de qualquer coisa tem que ser livre, porque você só consegue construir se você tiver liberdade: liberdade para discutir o que você está fazendo, para poder transgredir seus próprios limites, debruçar-se sobre uma discussão, concretizar esse movimento performático, romper com a intimidação de sala de aula. Se você não tem liberdade para isso, você não é capaz de criar, de produzir, de se reinventar. Então o corpo tem que ser liberto, desprovido de qualquer amarra, de qualquer padrão normativo. Por isso que eu sempre digo aqui no grupo: olha, o movimento nós temos que levá-lo até as últimas consequências. Por favor, se o braço tem que ser alongado, ele não pode ficar na metade do caminho. Se você tem que rebolar, você não tem que rebolar pela metade. Fazer até as últimas consequências, tornar-se desobediente quanto à própria imitação significar ter um corpo liberto, sem amarras, sem preconceito para poder criar algo bonito e que aguce sempre mais o desejo pela mudança, pela desobediência performática (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 6).

Tamanha expressividade performática questiona, por meio do gênero revelado em corpos dançantes, a heteronormatividade e os preconceitos sociais latentes e velados, enriquecendo o processo de aprendizagem com valores que

atravessam as paredes das salas de aula e superam a escrita dos quadros. São corpos habitados por personagens personificados e personificadores em um contínuo devir⁹, produzindo significados e expressões da diferença, realidades linguísticas faladas, tocadas, dançadas e que estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção de fenômenos performativamente potentes, inquietantes e que falam da diversidade.

Essas questões de gênero, de trabalhar com o diferente, de torná-lo evidente, de romper com a intimidação de um currículo heteronormativo são discussões fortes e presentes no BFAM e que ao mesmo tempo permeiam as relações cotidianas e questionam a construção de “olhar naturalizado” sobre as questões de gênero, muitas vezes preconceituosa, e apenas com um teor de curiosidade por parte dos alunos da escola Avertano Rocha. Frente a essa realidade desafiadora, diante da necessidade de dar uma resposta humanizada às questões que envolvem esse assunto e observando que no BFAM existem muitos gays, lésbicas, transexuais, perguntei então ao professor Eduardo Vieira quais sinais empoderamento de gênero esses integrantes desenvolveram dentro do grupo?

Os dançarinos e as dançarinas que compõem o Balé folclórico na sua grande maioria são homossexuais. Foi um processo de conquista para que essas pessoas assumissem essa postura e se apropriassem realmente da sua condição homossexual sem nenhum problema. Passaram por esse grupo pessoas que eu poderia chamar homossexuais ícones de Icoaraci, e que no começo, os próprios elementos tiveram um princípio de preconceito. Depois as coisas foram correndo naturalmente que depois esse cisma heteronormativo foi sendo esquecido, então passamos pelo processo de aceitar homossexual feminino. E isso aconteceu. E hoje as coisas acontecem com tanta naturalidade, que nós não temos entre eles em suas relações interpessoais, problema algum com o diferente, até porque está todo mundo no mesmo barco. E, entre eu (homossexual) e a professora Jandira (heterossexual) e todos os outros integrantes do BFAM, passamos a ter uma convivência muito comum, muito normal diante do anormal, então a gente nem percebe determinadas coisas, significações e expressões de gênero que são bem-vindas no grupo (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 3).

Já para a aluna dançarina Kailane Camili, ao perguntar sobre sua relação na escola e no grupo com os gays, as lésbicas e transexuais, uma vez que se declarou em conversa gravada comigo *ser hetero* (Entrevista com a aluna e dançarina Kailane

⁹ Devir é um dos principais conceitos criados por Deleuze e Guattari e é essencial para entender como seu pensamento funciona. Os devires se definem em um campo de multiplicidade, desdobramento da diferença, onde as forças que constituem o corpo entram em uma zona de vizinhança, fronteira, uma copresença.

Camili, apêndice 17), respondeu assim: *Eu não tenho nenhum tipo de preconceito, porque essa diferença não deve ser usada para perseguir, maltratar, provocar dor ou sofrimento, mas amar, respeitar, conviver, aprender ser também parte do diferente* (Entrevista com a aluna e dançarina Kailane Camili, apêndice 18). Essa resposta é corroborada e reforçada pela ex-dançarina Mayara quando relata sua experiência de participação e convívio no grupo,

(...) uma convivência maravilhosa, porque independente da opção sexual de cada um, a gente tem que ter respeito ao próximo. Então foi um período que eu passei lá, foi de muito aprendizado, porque a gente aprende a conviver com o gosto de cada um, com a opção de cada um, e respeitar o próximo, né? Que é o essencial. Você tem que ter amor ao próximo, você tem que respeitar para ser respeitado, independente da opção sexual, independente de gênero, de qualquer coisa que venha acontecer com o ser humano, você tem que respeitar ele de qualquer forma (Entrevista com a ex-aluna e ex-dançarina do BFAM Mayara, apêndice 22).

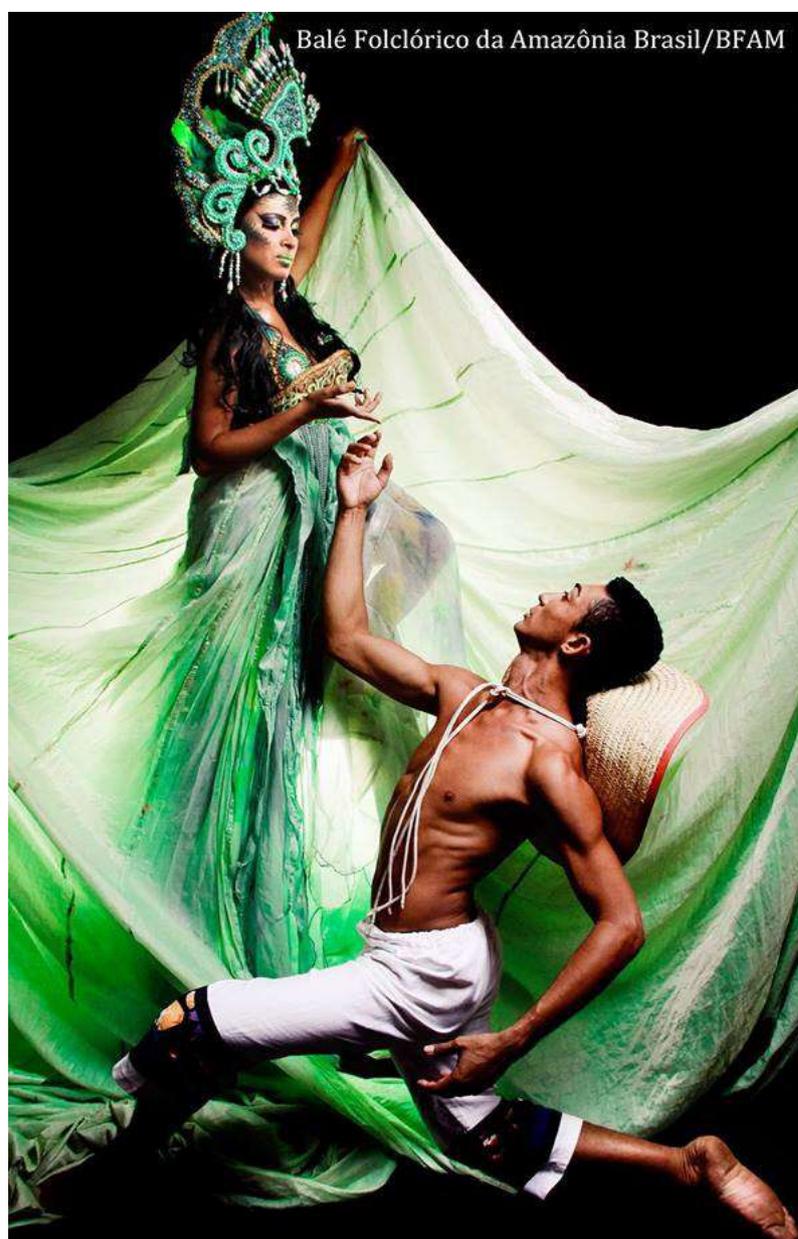
Essas significações e expressões de convívio com o diferente, quando reunidas e/ou trocadas através das informações performáticas, ampliam os discursos sobre gênero e performatividade em um currículo dançante, subversivo, transgressor, desobediente ao mesmo tempo, capaz de mostrar uma originalidade densa da expressividade cultural da Amazônia e a leveza, quase lírica, da escrita corporal, ao falar, como por exemplo, na forma da lendária lara, um ser mitológico descrito por Raimundo Moraes da seguinte forma: “metade mulher, metade peixe, lindos cabelos compridos, busto cheio, cauda de escamas multicores, a famosa ninfa¹⁰ vive nas margens dos igarapés, nas bordas dos lagos [...] seduzindo os tapuios, encantando-os e carregando-os para o fundo” (LOUREIRO, 2001, p.260 apud MORAES, 1979, p.21), aqui ela é representada na **figura 21**, por Klenissa Pires e Jhonata Blazevit, ambos dançarinos do BFAM.

Para Paes Loureiro (2001, p.256), “os encantados na cultura amazônica estão em todos os lugares: entre o céu e a terra, nas selvas, nos campos, no fundo das águas”, ao obter esse caráter fictício, essas lendas, produto do imaginário popular, se constituem como narrações, que tentam fornecer uma explicação para acontecimentos misteriosos, um currículo por conhecer, aspecto desobediente de um corpo performático que relata histórias de pescadores de diferentes regiões do

¹⁰lara em performance no corpo de uma transexual em um exemplo claro e poderoso da desobediência e inscrição da diferença de gênero em um currículo cultural traduzido na cena do BFAM.

Brasil, que sucumbiram aos encantos da sereia lara e terminaram afogados em águas tenebrosas, rios e mares que se apresentam ora doces ora salgados.

Figura 21 – Lenda da lara, dançarinos Klenissa Pires e Jhonata Blazevit



Fonte: Fotógrafa Mariza Miranda, 18/11/2017.

Essa realidade, envolta em mistérios, agora é apresentada em uma performance empolgante e cheia de encanto pelo BFAM, uma força que, envolvendo pelo visual, pela sonoridade e pela originalidade, convida, através dos corpos que dançam e falam dos integrantes do grupo, redescobrir a diferença e, no diferente, romper com um currículo disciplinador na escola básica, a exemplo do que disse a aluna participante Kailane ao ser perguntada se estava feliz no grupo ao que

respondeu: *Estou muito, porque o grupo me permite fazer o que eu quiser, ao dançar sou desafiada a superar minhas limitações, me reinventar, me reescrever, meu sorriso fica mais frequente* (Entrevista com a aluna e dançarina Kailane Camili, apêndice 19). Já para a Mayara, que estava assistindo a uma apresentação do grupo BFAM em um Shopping de Belém, a cena cultural e artística produzida pelo grupo *é sempre emocionante de se olhar, os shows, as lendas é uma apresentação muito bela, maravilhosa* (Entrevista com a ex-aluna e ex-dançarina Mayara, apêndice 20). Então toda essa originalidade e expressividade do corpo em performance aguçou em mim, enquanto pesquisador, outras indagações então perguntei ao professor Eduardo Vieira: Como essa performatividade artística-cultural do grupo contribui com o currículo da escola Avertano Rocha?

Há algum tempo atrás nessa quadra, quando eu trabalhava aqui nesse espaço, aconteciam eventos que eram concorridíssimos dentro de Icoaraci como abertura de jogos, e as pessoas sabiam que vindo para cá eles iriam assistir um espetáculo de dança glorioso, monumental. Então isso ajudou com que a escola se projetasse e criasse essa fama de ser uma boa escola, que atendia, inclusive, através da arte. Hoje é muito raro, parece que as escolas são depósitos de aluno. E participar do BFAM é para esses alunos e para as pessoas que estão integrando o grupo, a oportunidade que precisavam para descobrirem mais de si, vislumbrarem sua vocação. Muitos desses alunos saíram daqui para serem professores de educação física, profissionais ligados à área da arte, educadores artísticos, professores, técnicos de iluminação. Muitos fizeram escola a nível técnico de dança, alguns outros cursaram nível superior de dança, e hoje estão por aí batendo cabelo e colocando a cara no sol, sempre com senso crítico afinadíssimo e seguros de suas sexualidades (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 7).

Essa escrita performática existente na apresentação/atuação da lenda é uma fascinante travessia fluvial, um pô pô pô¹¹ que navega pelo imaginário do paraense, uma expressão mitológica popular que atracada nos trapiches do conhecimento científico, embarcam os alunos da escola Avertano Rocha, são ribeirinhos que, navegando por rios ora conhecidos ora desconhecidos do saber, por canais e braços fluviais transgressores e subversivos, revelam, com seus corpos suados e, exaustivamente ensaiados de forma performática, um currículo transformador, rompendo com a calmaria dos rios, uma aprendizagem limitada, um currículo ultrapassado que se revela incapaz de explorar a grandiosidade da escrita falada pelo corpo e que agora ganha vida e performatividade como a pororoca, na

¹¹ Nome popular dado às embarcações que realizam travessias entre as Ilhas que compõem o cenário paradisíaco do Estado do Pará.

movimentação e na vertente de um currículo desobediente presente nos corpos dos dançarinos e dançarinas.

A compreensão performática dessa lenda ou de seu gênero pertencente à cultura amazônica explica o contexto em que ocorre, identidades outras que, através dos corpos que falam ao dançar, apresenta uma escrita corporal que revela em um lugar e em um tempo, a desobediência de um currículo transgressor, que aguça a imaginação, revela um devaneio, evidencia uma magia e, principalmente, fixa a curiosidade de alunos e do público que, no espelho das águas, vislumbra, na performance do grupo, a longa cabeleira esverdeada da lara penteada pelas ondas do rio e iluminada pelos raios de luz da Lua. Essas sensações levam todos a querer saber mais sobre a mitologia narrada – a lenda da lara, de forma que o imaginário se materializa na história e no presente, como bem descreveu Paes Loureiro,

A cultura amazônica constitui-se num amplo vitral mítico. Nele, as lendas de amor – líricas ou eróticas, ingênuas ou maliciosas, simples ou artimanhosas, felizes ou trágicas – brilham de modo especial, atravessadas por uma luz de esteticidade, cercadas pela moldura de um devaneio aureolado pelo imaginário (LOUREIRO, 2001, p.257).

As maneiras como esses corpos, vistos socialmente como corpos abjetos, na dança, organizam as ideias e as expõem por meio de suas performatividades ganham relevo para o propósito de pensar um corpo que dança e/ou que fala, algo indissociável no processo de “desterritorialização e reterritorialização, afetar e ser afetado” (DELEUZE, 2005, p.79). Nesse processo, “o objeto perde sua consistência referencial, a hibridação, a desfronteirização, a interatividade, sobem à cena” (VILLAÇA, 2006, p.74). Nessa perspectiva o grupo BFAM, vai reescrevendo sutilmente sua relação com a Escola Avertano Rocha, onde a “abjetividade do ser” se torna um signo da diferença nas questões de gênero inscritas em corpos transfigurados pelo desejo de dançar e performar os elementos da cultura amazônica, seja nos ensaios ou nas apresentações do grupo. A vontade de superar a abstração da escrita, sem vida e fria, encontra na concretização e encarnação dos desejos dos corpos performativos, a ruptura com os limites de uma educação disciplinar, metódica abrindo o caminho para se pensar as movimentações performáticas de um currículo desobediente que dança e fala na educação básica e com isso, afirma a diferença. A esse respeito perguntei ao professor Eduardo, ao observar no grupo muitos gays, lésbicas e transexuais, se essa formação era de

algum modo vista como um empecilho para que outros estudantes, os chamados “heteros” ingressem no grupo,

Eu até acredito que seja um empecilho, porque preconceito ainda existe, mas o grupo está tão distante dessa realidade, que eu já nem observo, eu nem sei realmente se isso tem algum impedimento, porque a juventude de hoje está tão livre, tão liberta de determinadas amarras, de determinados currículos que não creio que isso seja um problema. As pessoas que estão aqui é porque antes de qualquer coisa querem fazer arte, querem dançar, querem se conhecer, desejam superar seus limites através da performatividade de seus corpos, ver até onde chega a extensão de suas vontades, querem fazer espetáculo, esse é o principal motivo. Não é porque é homossexual, porque é hétero, nada disso, querem ter a oportunidade de subir num palco, ficar embaixo das luzes, dos holofotes, para fazer crescer a sua autoestima e serem mais preparados para lidar com a discriminação e o preconceito (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 10).

A implicação política e potencializada desse entendimento do corpo como realizador de atos performáticos da fala, indica a existência de situações de poder na relação do social e do corporal e, por conta disso, provoca a mobilização de ações que [re]definem condições preestabelecidas, rompendo com concepções binárias de qualquer espécie ou natureza, o currículo desobediente e o corpo que dança e fala em sua performatividade de gênero “se despe das certezas de um futuro e torna-se devir que acolhe o aleatório” (VILLAÇA, 2006, p.74).

Decorre daí uma tomada de atenção para situações de falas consideradas dizíveis, que podem ser ditas e aquelas consideradas indizíveis, que não podem ser ditas, pois são expressas na contemporaneidade dos movimentos performáticos, o trajeto¹² perde a linearidade, dejetos¹³ são reaproveitados e o objeto¹⁴ “se multiplica na produção artística, sobretudo” (Ibidem).

Trazer essa compreensão e discussão para o ambiente do corpo que dança, permite o emprego do conceito de política não restrito a fatos relativos a partidos políticos ou governos, mas como um modo de operação do corpo. O uso de conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que se as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informação. Cada coleção implica em um determinado modo de se agir no mundo – cada qual com sua consequência política. Faz pensar ainda nos procedimentos do corpo que dança a partir de modelos convencionalizados, sistematizados. (SETENTA, 2008, p.30).

¹² As formas dos movimentos, o caminho percorrido até a concretização da expressão performática.

¹³ Figurinos de outras representações que são reaproveitados para uma reescrita da realidade performática.

¹⁴ O Currículo desobediente e o corpo que dança e fala.

Os atos de fala no corpo que dança mesmo operando em contextos prontos e definidos são desconstruídos pela liberdade performática que desafia o ser¹⁵ que dança, entende-se esse ser não como homem ou mulher, mas um devir, onde “o devir funcione sempre a dois, que aquilo que se devém devenha tanto quanto aquele que devém, é isso que faz um bloco, essencialmente móvel, jamais em equilíbrio” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p.112).

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. (Idem, p.67).

Nesse viés, o devir torna-se um conglomerado de forças possíveis, criadas, elaboradas e, nesse sentido, passa subverter a realidade do currículo com novas formas de manifestações, enunciações e representações, pois “a abjeção¹⁶ é o espaço da dessemelhança e da não identidade” (VILLAÇA, 2006, p.74), “o sujeito perde progressivamente seu ‘*pathos*’ autoritário, sua referencialidade, estabilidade e controle sobre o objeto, assumindo a etiologia de ‘*subjectum*’, assujeitado” (KRYNSKI apud VILLAÇA, 1996, p.34). “O corpo, como irrepresentável, impõe, frequentemente, para além de nossa consciência e a despeito dela, sua própria razão, tomada, às vezes, como signo patológico, abjeto” (VILLAÇA, 2006, p.74).

A subjetivação nunca é um processo puramente gramatical; ela surge de “um regime de signos e não de uma condição interna à linguagem” e esse regime de signos está preso a um agenciamento ou a uma organização de poder. Dessa perspectiva, a subjetivação deve referir-se, antes de tudo, não à linguagem e às suas propriedades internas, mas àquilo que Deleuze e Guattari chamam, seguindo Foucault, de um “agenciamento de enunciação” (SANTAELLA, 2004, p.19).

A expressão de uma arte performática, presente na apresentação/atuação da lara, ora construída por artefatos culturais ora falada no corpo e pelo corpo, irá assumir a responsabilidade pelas intervenções curriculares do modo de falar e estar no mundo. É uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação regulatória determinada pela relação social de poder, como percebemos na **figura 22**, a mitologia dominante dos rios, sendo servida e adorada pela corte dos

¹⁵ Entende-se por SER, no texto, o indivíduo abstrato que surge na dança e, por ela, transmite conhecimento de forma performática com o corpo que fala ao romper com um currículo pronto.

¹⁶ Estado de desconstrução do gênero.

Caruanas ou Encantados. A rebeldia presente na performance desse *corpo trans* que se manifesta na representação da lara pela transexual Rafaela Mandeli torna evidente, nessa cena artística e cultural, as múltiplas faces do gênero ao desmontar o corpo “para torná-lo manipulável, modelável, treinável, governável” (CHAVES, 2015, p.67).

Figura 22 – Lenda da lara, dançarina Rafaela Mandeli (Transexual)



Fonte: Fotografia Daniel Gonçalves, Cultura Pai D'égua, 18/05/2018.

São possibilidades outras que se revelam, pelo desejo e desarranjo social como sendo uma explosão da sexualidade, do desejo, da revolta, da transgressão, da desobediência, da subversividade, uma “pluralização da diferença sexual e modo disruptivo de estar no mundo, que fratura a normatividade e seus regimes de poder, e também a própria abjeção. Torna-se o corpo, lugar e instrumento de luta política [...]” (CHAVES, 2015, p.64). Essa característica [trans]corporal revela-se pelo desejo

de abalar os condicionamentos e mecanismos sociais de opressão que fazem com que esses corpos trans *transponham* as fronteiras do medo, insegurança, timidez, intimidação, uma vez que são dotados, segundo Giannatasio (2012), por “três perspectivas referidas ao corpo: sua negação pelo ascetismo, o movimento de afirmação de sua potência explicativa e a filosofia trágica” (CHAVES, 2015, p.65).

Tratando-se de um *corpo trans* que faz acontecer, ele lacra, abala, afronta, peita, bate cabelo, dá o close; esse corpo em performance que desmonta o discurso heteronormativo, produz rupturas e rompe as barreiras da profanidade e sacralização ao transitar entre o céu e o inferno! Corpo que passa então a ser percebido “como ‘ponto de encontro’, ‘território de negociação’ atravessado por sensações, percepções, pulsões, instintos, e em contato com a consciência; nunca reduzido a qualquer entidade metafísica tampouco apartado-subjugado à alma” (CHAVES, 2015, p.67). Sem limites e barreiras, esse corpo *transGressor*, *transViado*, *transFigurado* (...), transita pelas fronteiras definindo no/pelo mundo sua subversividade frente às tentativas de normalizá-lo, “de enquadrá-lo ou de capturá-lo sob o mesmo contínuo discursivo, operação típica da filosofia da representação, a qual o deforma ao submetê-lo a enquadramentos referenciados em construções binárias” (CHAVES, 2015, p.64).

Considerada enquanto radicalização política e transgressão das normatividades, a existência trans enquanto dimensão da diferença sexual rejeita qualquer tratamento que a capture, assimile, tolere, subalternize, dada a impossibilidade de uma relação pacífica entre essas forças. (CHAVES, 2015, p.64-65).

De gênero desconhecido, esses seres mitológicos desafiam os códigos morais afrontando a vigilância reguladora dos padrões heteronormativos, esses corpos *transFormados* pela performance corporal representam as energias viventes nas águas. Os encantados das águas doces possuem caráter positivo, enquanto os encantados das águas salgadas, denominados caruás, possuem caráter negativo, essa representação *transGressora* evidencia a disparidade curricular existente entre o velho currículo, aquele pautado pela disciplina heteronormativa e aquele que desobedece e evidencia uma nova forma de ensinar, essa perspectiva teórico-metodológica embriagada pela vertente da filosofia da diferença produz deslocamentos na cena curricular e rompe com os paradigmas disciplinadores, reguladores e produtores da heteronormatividade, um currículo hetero, cristão,

branco, intimidador e opressor da diversidade. Um currículo transgressor que oportuniza ao *corpo trans*, expressar sua força criativa, sua diferença de gênero, sua vivacidade, singularidade, expressividade, construir uma ética e estética ao falar de si por meio da performatividade de gênero na cena cultura do Balé BFAM.

Essa transexualidade, representada pelos Caruanas, pode ser de pessoas que se encantaram, sofreram metamorfose, que não morreram, mas misteriosamente desapareceram em um rio ou mata e, integraram-se a uma forma mítica, àquele lugar e/ou a algum animal, associado à sua história de vida. Esses entes possuem missões que só podem ser cumpridas através de um Pajé. O básico das suas missões é, em determinado tempo, preservar o equilíbrio natural, mas em sua grande maioria dedicam-se à cura do vivente da Terra, conteúdos que, embora mitológicos, empregam ao currículo a égide de um discurso ecológico através de um convite à sociedade, fortalecendo e incrementando o conhecimento em áreas como biologia, geografia, sociologia, arte (...).

A cultura amazônica constitui-se num amplo vitral mítico. Nele, as lendas de amor – líricas ou eróticas, ingênuas ou maliciosas, simples ou artimanhosas, felizes ou trágicas – brilham de modo especial, atravessadas por uma luz de esteticidades, cercadas pela moldura de um devaneio aureolado pelo imaginário. (LOUREIRO, 2001, p.257).

Para Butler (2000), o ato de fala, imaginário ou não, lírico ou amoroso, ingênuo ou malicioso, simples ou artimanhoso, feliz ou trágico está relacionado ao corpo e também à linguagem dando a esse aspecto um caráter mais performático. A força dessa linguagem corporal, desse corpo que fala na performatividade de gênero comunica-se através do fazer. Trata-se de um fazer e dizer simultâneos que não comunicam apenas uma ideia, mas realizam prolongamentos da própria mensagem comunicada, subvertendo o outro, gerando um currículo desobediente, transgressor “que ameaça pela sua diferença e deve ser nomeado como tal” (VILLAÇA, 2006, p.77).

[...] sustento que um ato de fala é um ato corpóreo, e que a “força” do performativo nunca é totalmente separada da força corpórea: isso constituindo o quiasma da ‘ameaça’ enquanto ato de fala ao mesmo tempo corpóreo e linguístico [...] em outras palavras, o efeito corpóreo da fala excede as intenções do falador, propondo a questão do ato de fala ele mesmo como uma ligação do corpóreo e forças psíquicas. (BUTLER, 2000, p.255).

Nessa abordagem, Butler explicita que a realização do ato de fala, aqui em um corpo que dança, implica na ruptura com contextos previamente estabelecidos ou binariamente definidos. Como esse ato de fala é processo corporal, estão reunidas no corpo informações transitórias e que transcendem a mera dimensão representacional da fala. Na especificidade do corpo que dança e que processa performativamente a fala no corpo, ocorre produção de signos que são percebidos e transformados na contínua relação de troca das informações e significações que estão no sujeito e no mundo, uma vez que o “devir é jamais imitar, nem fazer como, nem ajustar-se a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.3).

Assim procedendo, a linguagem corporal, enunciada de forma audaciosa e questionadora na dança do BFAM, demonstra complexidade e rebeldia às formas tradicionais de conceber o currículo na educação básica. Arrisca-se dizer que os atos de fala produzidos pelo corpo que dança configuram e organizam o trânsito das informações e conhecimentos, inscritos nas relações interpessoais e artísticas do BFAM. Instala-se nas performatividades corporais uma comunicação que é também uma forma de conduta social e política que se revela, no silêncio dos movimentos performáticos, ora crítica ora insinuante, embora rebelde na maioria das vezes, pois desestabiliza e desconfigura a convencionalidade dos paradigmas ou parâmetros previamente estabelecidos pelo currículo escolar ao gênero, trata-se de uma “desestabilização da ordem moderna que está em curso” (VILLAÇA, 2006, p.78), o que revela aqui indícios de um currículo desobediente propriamente dito.

A partir do entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo, Butler (2000) inicia a investigação na qual os atos de fala são construídos como conduta. Esse modo de investigar vai discutir o que é e o que não é considerado dizível no exercício de constituição da fala. A noção de proferimento corporal, impressa nas discussões de Butler (1997), faz com que seja possível pensar o corpo que dança como inventor de modos próprios de proferir ideias. Ajuda a trabalhar com o entendimento de que o corpo, quando faz algo, ele está dizendo algo e, se esse fazer necessita inevitavelmente de uma invenção do corpo para a sua realização (pode ser dito), tem-se a situação de um corpo que dança o seu fazer-dizer. Reforça-se daí o interesse em abordar as ideias de Butler (Idem) e traduzi-las para o corpo que dança “costumeiramente” considerado em sua indizibilidade. A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas [...]. (SETENTA, 2008, p.31-32).

Essa performatividade refere-se a um modo de estar e posicionar-se no mundo, de transformá-lo, podendo ser aplicada às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Ela se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores. Sua [im]postura subversiva leva a identificar no corpo que dança, propostas que indicam diferentes modos de pensar as diversas interfaces de um currículo desobediente impregnado por questões de gênero, além de dar corpo às implicações políticas e estéticas como forma de “produzir resistências” (LIMA, 2014, p. 20), é preciso, “des-ontologizar as políticas das identidades, retirá-las de uma base biológica e naturalizante” (Idem, p.17 apud PRECIADO, 2011).

Para Butler (2003) os gêneros constituem construções performativas onde nem os sujeitos antecedem discursos, nem os discursos antecedem os sujeitos. Enquanto “sujeitos gendrados” estes se tornam inteligíveis a partir de uma reinteração discursiva – que produz materialidade - através da relação com a matriz heteronormativa (LIMA, 2014, p.21).

Na apresentação/atuação do Boto, o corpo passa a ser o investimento principal, um currículo físico, fisiológico e expressivo em constante movimentação sedutora e provocadora, onde “os sujeitos são tomados como historicamente constituídos através de feixe de relações de força que opera simultaneamente sobre corpos individuais e sobre processos coletivos” (Idem). Daí a intensidade estética e metamorfose do corpo produzir movimentos que sejam capazes de gendrar, reconfigurar, seduzir, envolver, encantar, apoderar-se dos limites e das potencialidades do dizer e ensinar, “já que a tarefa do conhecer é sempre incompleta” (LOURO, 2007, p.238).

O corpo então passa a ser o foco primordial e indispensável para se pensar o mundo ou estar nele. E quando se trata de pensar as movimentações de um currículo desobediente, falado por meio do corpo que dança em sua performatividade de gênero, sucede algo aproximado, “faz-se necessário combater o império sexual na contemporaneidade, desterritorializar a sexopolítica” (LIMA, 2014, p.17), pois esta é “(...) uma das formas dominantes da ação biopolítica do capitalismo contemporâneo” (Idem apud PRECIADO, 2011, p.12), com esse combate vale evidenciar mais a *arte performática* que o sexo, mais a *potência do corpo* que o desejo sexual.

A performatividade se interessa pela presentidade do presente que está em movimento. Vive-se a globalização, tempo das redes de circulação de ideias,

materiais, pessoas; do deslocamento e descentralização de poderes e crenças. A importância de se falar/trabalhar/tratar da performatividade na contemporaneidade está em provocar, perturbar, e instigar a continuidade desses deslocamentos e descentramentos e tentar subverter procedimentos que fixem, e rotulem ideias, pensamentos, produções e outros. São fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade conecta o poder fazer aos poderes instituídos – social, histórico, econômico e político. A performatividade promove a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz. (SETENTA, 2008, p.83-84).

O Boto (**figura 23**), sendo um ser encantado, pode se transformar em determinado momento, segundo Loureiro (2001, p.208), em uma “epifania humana”, uma manifestação curricular subversiva transformada em belos rapazes vestidos de branco, revelando-se grandes sedutores, percebe-se aqui uma transgressão curricular onde o “peixe” (Boto), aquilo que é concebido como normal, padrão, deixa de existir e um novo currículo surge, indícios de um currículo desobediente, que contraria a ordem natural das coisas, ele se apresenta *não na forma de peixe*, mas *na forma de um homem* (ser encantado), transfigurando parâmetros e rompendo com paradigmas estabelecidos por um currículo tradicional.

Figura 23 – Dança do Boto, dançarinos Jhonata Blazevit e Camilla Pereira



Fonte: Fotógrafa Mariza Miranda, 15/08/2017.

Nessa nova e eventual condição, o único sinal identificador que guardam é um buraco no meio da cabeça, por onde respiram com muito ruído, ele pode surgir em uma festa, sem que ninguém tenha convidado. Essa metamorfose, as inúmeras formas de apresentação desse animal marinho na cena do Balé Folclórico da Amazônia torna evidente sua plasticidade; sua forma intergênero torna moldável tal caracterização, deixando-nos excitados frente às inúmeras possibilidades que surgem de desconstrução do discurso heteronormativos, o que desqualifica a masculinidade presente na concepção falocêntrica de ser do homem, uma vez que, a partir de Foucault “há um deslocamento na análise do corpo, que passa a ser considerado um território de visibilidade e sedimentação de combates em que há uma disputa de espaço no processo de subjetivação” (CHAVES, 2015, p.67), abrindo espaços culturais e sociais para uma relação homo ao invés de hetero¹⁷.

A convivência com o sobrenatural é um dos traços comuns da vida Amazônica e pensar performativamente de gênero com a dança do Boto é criar no currículo uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança, uma metamorfose por excelência, que deixa não apenas as mulheres fora de si, mas todo o conhecimento até então produzido na escola básica, desconstruindo um saber sistematizado, para Louro (2007, p.237) “esse dissenso provoca polêmica, discussão, sacode com as estruturas, tudo para promover modificações nas convenções e regras, um jeito criativo de lidar com o conhecimento”, já que todo currículo produz o seu contrário, “na água ele é um animal encantado com toda uma ordem simbólica na cultura. Em terra é homem portador de um outro campo de significações” (LOUREIRO, 2001, p.215) e mais,

(...) na vida amazônica a mitologia reaparece como a linguagem própria da fábula, que flui como produto de uma faculdade natural, levada pelos sentidos, pela imaginação e pela des-coberta das coisas. Nesse procedimento – de uma verdadeira metafísica poética –, o impossível trona-se possível, o incrível apresenta-se crível, o sobrenatural resulta em natural. Trata-se de, um estado poético que ecoa do devaneio, da livre expansão do imaginário. (...) Sob esse estado é que o homem da Amazônia vai criando e habitando seu mundo, construindo uma realidade condizente com seu desejo, como se vivesse no processo de uma poética em ação. Uma poética operada pelo sentido imaginal, que confere à cultura uma leveza que se vai tornando cada vez mais insustentável, atingida pelas alterações apresentadas pela sociedade e a natureza amazônicas, principalmente a partir do início da década de 70 (LOUREIRO, 2001, p.14).

¹⁷ Conforme apresentado na experiência descrita nas páginas 32-33 dessa dissertação de mestrado.

Essa performatividade dotada de mitologia, fábulas, credences populares é agraciada pelas questões de gênero quando o corpo, na dança, expressa e apresenta uma das maneiras possíveis do sujeito e da sociedade se constituírem por meio da performatividade artística em um currículo que desobedece aos padrões instituídos. Fenômeno que acontecer sempre quando experiências e valores sociais, históricos e culturais são negociados tendo como objetivo a correspondência entre o fazer e o dizer no/pelo corpo.

No relacionamento com o social, tanto a identidade quanto a diferença estão sujeitas à relação de poder e isso produz uma convivência conflitante com o diferente, “somos sujeitos de identidades transitórias e contingentes e tudo isso se aplicaria às identidades sexuais e de gênero” (LOURO, 2007, p.240), imprimindo nesse corpo que dança e fala um desejo pela “desterritorialização da heterossexualidade e de reterritorializações de uma multiplicidade de modos de subjetivação que subverte e/ou alargam a ordem estabelecida” (LIMA, 2014, p. 19).

O corpo em movimento de dança participa de um processo contínuo de reescrita corporal e de gênero, como ocorre na lenda do Anhangá (**Figuras 24 e 25**), representada nas imagens pelos dançarinos Hericles Silva e Rafaela Mandeli (transexual), aqui esse corpo desponta como uma espécie de hermafroditismo transexual, desobediências da transexualidade que fogem à convencionalidade das representações típicas transformando-as em atípicas.

São transgressões transexuais performatizadoras presentes na cena cultural do BFAM, que evidenciando esse currículo desobediente, provoca deslocamentos nos campos do saber criando novas possibilidades de se pensar as epistemologias, desdobramentos e rearticulações políticas, sociais e históricas nas/das relações de poder, força modeladora que, contrariando a lógica de uma subjetivação condicionante, visa tornar ilegítimas as formas e modos de existir dentro de uma ótica binária, liberando, por conseguinte, os indícios de subversividade que afloram na/da superfície dos corpos trans, dotados de sentido e expressividade, tornando esses corpos outrora invisíveis pela insensibilidade em sinais e manifestações visíveis pelo desejo, resistência, potência e luta!

Figura 24 – Lenda do Anhangá, dançarino Hericles Silva, Anfiteatro da Praça da Republica em Belém/PA



Fonte: <http://eduvip.wixsite.com/amazoniafolkbale/menu>.

Uma rede discursiva que forja, movimenta e sustenta um novo olhar sobre o corpo, um lugar onde as informações e imagens não desaparecem, mesmo depois das apresentações artísticas e culturais do BFAM, mas reverberam constantemente. Nesse campo de identificação das relações de poder incrustadas no currículo que desobedece, são denunciados e colocados em questão os silenciamentos, as regulações e os disciplinamentos através dos corpos que se revelam ora trans ora intransigentes diante do preconceito e intolerância. Esse corpo ao falar, dançar e se revestir de transvestilidade, inscreve e potencializa, naquele que executa as performances, processos de subjetivação, produzindo desterritorializações curriculares e compondo reterritorializações em um currículo que, subvertendo conceitos, liberta de ensinamentos abstratos e descontextualizados os alunos da escola Avertano Rocha.

Figura 25 – Lenda do Anhangá, dançarina Rafaela Mandelli (transexual), Estação das Docas Belém/PA



Fonte: <http://eduvip.wixsite.com/amazoniafolkbaile/menu>.

A Lenda do Anhangá fala de um espírito que vive na floresta e que pode tomar a forma do que quiser. Além de boi, peixe, macaco ou pessoa, o mais comum é sua aparição na forma de um veado branco com *olhos de fogo*, essa expressão salta aos olhos porque se trata de algo incomum, algo que, desobedecendo ao que prega as estruturas heteronormativas em um currículo tradicional quando desconsidera outras linguagens, símbolos, “outros”, apresenta uma pessoa transvestida de um animal que espelhe, pelos olhos, labaredas incandescentes, chamas que despertam a atenção e amedrontam, pelo brilho e esplendor, quem assustado, passa a olhar e, tomado pelo medo foge, pois teme o diferente ou agride só pelo fato de desconhecer a diferença, homofobia?! Transfobia!? Quem sabe! Mas o que sabemos é que esse corpo trans,

(...) atua como campo desorganizador da normalidade, carregando um dinamismo e um caráter de impermanência. Torna-se um intercessor, cuja experiência trás à cena pedagógica uma contra-imagem capaz de irromper e fazer calar seus discursos por ser uma linguagem que fala antes de qualquer palavra. (CHAVES, 2015, p.79).

O que importa é que essa apresentação, quando em cena, rompe com convencionalidades corriqueiras, convicções instáveis, desafia estabilidades, faz tremer estruturas, corrói alicerces tidos como inabaláveis. Longe de tornar pejorativa a associação da imagem masculina na figura de um veado trago aqui a imagem de um transexual em um veado ou um veado transexual, justamente para desestabilizar as afirmações que o sistema regulador da sexualidade alheia insiste em ensinar ou preservar como verdade absoluta, trata-se de uma “explosão de discursividades distintas” (FOUCAULT, 1993, p.39), onde o corpo trans pode, pelas vastas potencialidades que ele manifesta, tornar-se um lugar estratégico para afirmações e contestações, esse não é mais **um mero corpo**, ele é agora a **epifania** em um **corpo trans**, impregnado de possibilidades outras que rompem as barreiras do preconceito, do ódio, da intolerância religiosa e social, essa demarcação fronteira empolga, contagia e abraça os esforços que se tem feito ao longo de anos, desde “a revolta de *Stonewall*¹⁸” em 28 de junho de 1969, até a criminalização da homofobia pelo Supremo Tribunal Federal no Brasil em 13 de junho de 2019.

Uma demora histórica e sistêmica que ceifou a vida de inúmeros LGBTQI+ e que ainda sofrem perseguição, pois lideranças políticas, movidas por princípios religiosos contraditórios e descontextualizados destilam todo seu ódio à decisão do STF dizendo que foi equivocada, quando na verdade os equívocos quem comete são eles, os quais, se dizendo representantes de um entidade superior que prega amor e respeito, propagam, por capricho pessoal ou limitação racional, ódio e desrespeito, sinais mais que visíveis de um currículo heteronormativo agressivo, preconceituoso, insensível, bárbaro, estigmatizador, assassino, um jogo de forças e poder que representam, na contemporaneidade de nossas vidas, o cotidiano da história e o atraso social em que vivemos.

Essa dimensão mitológica revelada pela representação artística e cultural por meio de um corpo-animal-transexual com olhos de fogo revela o medo provocado pela falta de um conhecimento mais aprimorado, científico, filosófico, quando diante daquilo que esse currículo desobediente vem propor; abandonar a convencionalidade dos ritos pautados em tradições amedronta e intimida quem não se liberta nem pela performatividade de gênero, uma vez que esse corpo que dança e fala, revela uma máquina de ensino, um universo imensurável de oportunidades

¹⁸ Ver https://youtu.be/x_7JQGRWe7Y

outras voltadas à educação. Essa mutação que a lenda do Anhangá vem apresentar enaltece a capacidade de reformulações que o currículo da escola básica tem, são possibilidades infinitas que agora se manifestam nos espetáculos do BFAM ora na quadra da escola Avertano Rocha ora nas praças, teatros e palcos internacionais, um hibridismo cultural que rompe com as fronteiras do ódio para abraçar com movimentos questionadores toda a diferença existente no corpo que transgride pela dança a normatividade presente em conceitos binários.

O corpo não é dotado de unidade, sincronia. Ele nem é um organismo ou mesmo um sistema. Nenhum princípio sobrevive a ele. Todos os deuses que o tocam estão mortos! E isto explica porque, ao longo do tempo, ele – o corpo – foi negado, enclausurado, castigado, corrigido, demonizado e idealizado. Nele, toda verdade se dilui. (GIANNATASIO, 2012, p.16).

Pensar nos indícios de um currículo desobediente através de um corpo trans, que dança e fala na performance de sua cena artística e cultural, implica produzir uma ruptura e desestabilização epistemológica e uma reconfiguração estética nas práticas curriculares, através da “constituição de uma nova imagem do pensamento e do filosofar a partir da renovação dos meios do pensar filosófico” (VASCONCELOS, 2011, p.206), onde “a luta passa a ser contra os efeitos da marginalidade, não contra a produção da marginalidade” (SARAIVA, 2011,p.145). Nesse processo, dançarinos, professores e alunos participam da construção de novas práticas curriculares que caracterizam o corpo como um lugar privilegiado de reconfigurações estéticas e curriculares, um espaço performático e político de desobediência, resistência, subversão, liberdade potente e transformadora, pois “o conhecimento, e especificamente o currículo, não é dado, mas uma construção social” (YOUNG, 2010 p.10).

Que conjuntos de mudanças estava em curso para que essa mudança – tão significativa para o campo da sexualidade – pudesse acontecer? Abandonamos a pretensão de descobrir “a causa” ou “o” motivo singular para que tal transformação tenha ocorrido e voltamos nossa atenção para analisar as condições que possibilitaram a transformação. Experimentamos o olhar sincrônico ao invés do evolucionista, como recomenda Foucault, e vamos tentar pensar em “outras mudanças...igualmente presentes no campo da contemporaneidade” (LOURO apud FOUCAULT, 2007, p.242).

O corpo que fala na dança, então, pertence a um processo de muitas possibilidades de singularização e reinvenção, pois se revela ora singular ora coletiva. A composição performática do corpo marca a vida de todos os envolvidos, uma vez que, no decorrer desse processo de organização da fala do corpo que

dança, no trânsito de informações até a apresentação do discurso muito caminho tende a ser percorrido. Daí a necessidade de uma aproximação ao contexto das atividades do grupo para dispormos de conhecimentos e formas de pensamentos que nos permitam problematizar a prática curricular oficial com base nos conhecimentos e experimentações desenvolvidas pelo grupo BFAM.

A dança, enquanto sistema complexo organiza sua fala, sua ação performativa, num discurso. Expressas nesse discurso encontram-se informações diversas que, num processo contínuo de transformação, combinam, emitem, recebem, trocam e produzem informação. As ações performativas se constroem nesse processo, que é da natureza do *continuum*, que aposta na experiência das ações para a produção de significados. Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performativizar) as ideias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea. (SETENTA, 2008, p.42).

Essa renovação proporcionada por um currículo desobediente e o corpo que dança e fala permite que a performatividade e a filosofia da diferença, como componente curricular, possa levar a conhecer as qualidades dos movimentos culturais e expressivos dentro de um aspecto interdisciplinar, como leve/pesado, forte/fraco, rápido/lento, fluido/interrompido, intensidade, duração, direção, sendo capaz de analisá-los a partir desses referenciais; conhecer algumas técnicas de execução de movimentos e utilizar-se delas; ser capazes de improvisar, de construir coreografias, “instala-se uma comunicação que é também uma forma de conduta” (SETENTA, 2008, p.31). E, por fim, de adotar atitudes de valorização e apreciação dessas manifestações expressivas peculiares de um corpo que ao falar na dança expressa indícios de um currículo desobediente ao ordenamento disciplinar, contribuindo diretamente para processo de releitura das culturas e libertação individual e coletiva de grupos discriminados socialmente, pois, aprender a dançar envolve, além do desenvolvimento das habilidades artísticas e estéticas um apreciar peculiar da arte, situando-a nas produções sociais de todas as épocas nas diversas culturas, sobretudo a paraense.

Esse modo de fazer-aprender dança promove mudanças e sustenta a diferença, colocando em xeque abordagens que restringem a prática da composição às formulações de “jeitos certos de compor”, geralmente externos à experiência do processo. Isso por que, “[...] diferir não pode [...] significar atrasar um possível presente, adiar um ato, suspender uma

percepção já e agora possíveis”. (DERRIDA, 1995, p.188). Ao lidar com corpos-ideias é importante frisar as diferenças e detectá-las não como verdades, mas sim como deslocamentos de pensamentos sobre o fazer, pensamentos que são reconfigurados nas diversas maneiras organizativas. (SETENTA; ROEL *apud* DERRIDA, 2015, p.6).

Na performatividade da dança, assim como na apresentação da Anhangá, uma instigante discussão em torno de um corpo trans que, através das questões de gênero, inscreve na cena cultural do BFAM, a operacionalização de diferentes maneiras de lidar com o corpo e de transformá-lo, expondo aqui a ideia de um pensamento livre, desprendido de vitimismos frágeis, porém fortalecido por uma realidade pautada na materialidade das lutas históricas à luz das paradas LGBTQI+, por exemplo, “um pensar livre, alegre e afirmativo, que se prolifere às margens das visões apocalíptica ou pessimista” (COSTA, 2007, p.142), uma vez que,

(...) ao trazer o corpo ao cerne do pensamento, queremos dar atenção à fissura e ao duplo deslocamento que a experiência trans provoca. Faz um corte, uma infração nas normatividades homo e heterossexual e na noção tradicional de gênero. O corpo trans é um corpo político que se transfigura em linguagem de evidência por tornar legível a presença explosiva da sua verdade. (CHAVES, 2015, p.80).

Surge diante disso a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de subjetivação desse corpo que, falando na dança, torna possível observar os diferentes modos de composição, atuação e performance trans, o que possibilita reconhecer através desses corpos *trans*Figurados a existência de diferentes maneiras de organizar e compor um currículo desobediente. “Na ótica nietzschiana, o corpo é um permanente jogo de forças, de instintos em relação; trata-se de uma luta entre afetos, sentimentos, entre impulsos que se colocam num constante embate, numa incessante mudança” (GIANNATASIO, 2012, p.9), algo que

(...) indica que ele [o corpo] não será tomado, nem numa perspectiva de redução do corpo ao espírito, alma, consciência ou outra entidade metafísica qualquer, nem como categoria explicativa da natureza, o que significaria submeter a natureza e ele próprio a um sujeito cognoscente, ao homem do conhecimento científico. [...] Em Nietzsche, o corpo não é uma máquina, mas uma organização política instável, que se assenta num permanente conflito de forças que nunca encontra termo ou equilíbrio. (GIANNATASIO, 2012, p.28; 42).

O corpo que fala ao dançar ou o currículo que desobedece ao subverter, transgredir o instituído, estão expostos às distintas formas de preparação e transformação corporal (**Figura 26**), onde o EU deixa de existir para surgir o ELE, o

personagem, o performer, o mito, a lenda, o currículo subversivo; uma realidade onde a subjetividade do EU é descentralizada pela impessoalidade do ELE, dando lugar às peculiares instruções estéticas que disparam o processo de criatividade, são corpos ora desejados ora desejosos que se encontram montados, pintados, em fluxos permanentes de movimentos, pontos de transitoriedades na dança, são corpos híbridos performatizados que oscilam entre o real e o virtual expondo peculiaridades subjetivas e transgressoras de um currículo que, em tempo real, dança, subverte, desobedece e instiga um novo modo de fazer a escola básica pelo viés performático que, em cena, enaltece a arte, a cultura, a impressão corpo-trans-rebelia. Essa desobediência faz do corpo “um fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis; sua unidade é um fenômeno múltiplo” (DELEUZE, 1976, p.28), aqui o corpo hetero, revela em nome da/pela arte seu lado homo, trans, queer, *Drag queen* (...) uma hibridização artística fronteira que supera os conceitos toscos dos corpos masculinos enaltecendo neles seu lado feminino, é como cantou Ney Matogrosso: “Se Deus é menina e menino, sou masculino e feminino!”

Figura 26 – Bastidores da preparação para as apresentações, dançarino Paulo Martins



Fonte: Fotografia do Autor, 29/04/2018.

Na dança, as discussões podem ser retratadas e evidenciadas através das improvisações, composições coreográficas, a partir da história, das ciências sociais e da estética corporal, uma vez que dançar, compreender, apreciar e contextualizar o movimento do corpo pode ser também a maneira de trabalhar e discutir as desconstruções históricas e sociais, bem como incentivar os alunos a falarem através da dança, afim de não reforçarem estereótipos negativos em relação ao diferente, especialmente às questões de gênero.

As diferentes falas da dança ganham configuração política ao entender que é no corpo que questões do dentro e do fora podem ter acomodamento, e que o corpo, além de trocar com o ambiente onde está também é o ambiente onde ocorre as discussões e as decisões provenientes do processo de fazer dança e, ainda, é no corpo que se explicitam as condições de produzir fala. O processo do fazer está acompanhado por exercícios de reflexão crítica que colaboram na formulação do discurso, provocando desestabilizações que propiciem a emergência de informações renovadas. (SETENTA, 2008, p.44).

Por meio da dança, o educando experimenta outro meio de expressão diferente da palavra, ele vem aprender “a operar com a provisoriedade, com o transitório, com o mutante” (LOURO, 2007, p.238) presente na extensão de seu corpo. Dessa maneira, o aluno investe num estado de abertura, vivenciando os perigos do não saber como e aonde se pode chegar. Pensar sobre essa experiência implica engajamento do dançarino no agora, no provisório, na metamorfose, exige dele voltar sua atenção para o percurso do fazer-dizer com o corpo:

Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer” (BONDIA, 2002, p.19).

Esse entendimento instiga à reflexão de que as elaborações e estratégias que o aluno da escola básica constrói através do currículo que desobedece e do corpo que fala na dança por intermédio de suas performatividades de gênero, possibilita um contato com as diferentes manifestações culturais da Amazônia e a sua releitura e criação, não se fixam como fórmulas que se repetem sem alteração para todas as situações elaboradas por ele ou pelos demais membros do grupo ou da escola Avertano Rocha. Essa possibilidade evidencia um encontro com a arte e com a cultura na perspectiva de um currículo aberto à criação, à aprendizagem, à descoberta de novos saberes, à ruptura de paradigmas excludentes, às reparações

sociais, onde não se objetiva fixar modelos em cada corpo que fala pela dança e nem mesmo estabilizar princípios metodológicos que vão se dar sempre do mesmo modo. Por isso, “satisfazer-se com as respostas ou as soluções que se encontrou, colocar um ponto final e, enfim, descansar, deixar de se empenhar” (LOURO, 2007, p.238) não é aconselhável, uma vez que a cada movimento que o corpo executa inúmeras palavras são ditas, infinitos aprendizados são manifestados e um currículo novo surge, subversivo! Desobediente! Um currículo que coloca em questão o regime discriminador, preconceituoso e opressor!

Nesse processo constitutivo de um currículo desobediente envolvido por um corpo que fala na performatividade da dança, são construídas dinâmicas de convivências interpessoais na diferença, um convívio plural mobilizado pela dança e pelo envolvimento na cultura. Convívio que inventa uma nova realidade na cena cultural da Amazônia, abrindo um leque de alternativas outras, fazendo com que a performatividade passe a compartilhar com os estudos de gênero seu principal objeto de expressão de fala e de subversão: o corpo. Esses discursos têm agora a oportunidade de levantar problemas que se evidenciam a partir da análise das estruturas tradicionais de dominação, socialização e subjetivação dos corpos. De acordo com Foucault (2010, p.75), a dominação impõe obrigações e direitos, fazendo com que surjam marcas nas coisas e nos corpos. Estas são algumas das consequências das intervenções realizadas no corpo dos indivíduos por meio do “poder disciplinar”, que tem como objetivo “adestrar as multidões confusas e inúteis de corpos” (FOUCAULT, 2009b, p.164) e, a partir daí, fabricar indivíduos obedientes e jamais um currículo desobediente.

A disciplina é uma técnica de poder que implica uma vigilância perpétua e constante dos indivíduos. Não basta olhá-los às vezes ou ver se o que fizeram é conforme a regra. É preciso vigiá-los durante todo o tempo da atividade de submetê-los a uma perpétua pirâmide de olhares. É assim que no exército aparecem sistemas de graus que vão, sem interrupção, do general chefe até o ínfimo soldado, como também os sistemas de inspeção, revistas, paradas, desfiles, etc., que permitem que cada indivíduo seja observado permanentemente (FOUCAULT, 2010, p.106).

O corpo que fala na dança insinua, ao currículo desobediente, novas formas de expressão, um corpo transvestido, transviado que se inventa e reescreve sua história, incorpora sentidos diferentes e pode ser compreendido como algo subversivo e não “disciplinado”, ou como disse a professora do Programa de Pós-graduação da Escola Básica Josenilda Maués (2018) durante as aulas de atelier da

pesquisa III: “o conhecimento existe, é externo e de fácil acesso, o corpo transfigurado desconstrói um conhecimento sistematizado”, portanto, posso dizer que, com base nas leituras dos movimentos dos corpos transfigurados pelo desejo da mudança e superação, têm-se aqui indícios de um currículo desobediente, vestígios de um contra poder impregnando e contaminado pelas armas conceituais da perspectiva pós-estruturalista, uma ferramenta de libertação e transfiguração cultural que coloca em funcionamento novos agenciamentos coletivos na escola Avertano Rocha. Esse viés libertário e transfigurador visualizei no dançarino Rafael Oliveira¹⁹ (figura 27 e 28).

Figura 27 – Dançarino Rafael Oliveira



Fonte – Fotografia do Autor, 29/04/2018

Figura 28 – Dançarino Rafael Oliveira



Fonte – Fotografia do Autor, 29/04/2018.

¹⁹ O dançarino evitou a entrevista, sugeriu que eu procurasse outra pessoa, por que não tem jeito para ser entrevistado e acabou evitando todas as tentativas minha de falar com ele. Minha postura de pesquisador foi de respeitar a sua singularidade e estabelecer outros pontos de aproximação.

Essa reescrita corporal foi observada em todos os dançarinos e dançarinas, mas o Rafael me chamou a atenção por que eu o conheço desde a adolescência e nunca mais o havia visto, tratava-se de uma pessoa aparentemente sem perspectiva, agressiva e indisciplinada no trato com o diferente, completamente revoltado, indiferente, egoísta, mas hoje, ao reencontra-lo por meio da pesquisa, vejo aqui outra pessoa, que trabalha em equipe, respeita o diferente... que contribuição o grupo teve na reescrita corporal e social desse dançarino?

O grupo contribui, não só com ele, mas com muita gente que passou por aqui que tinha problema de relacionamento, foram vítimas de preconceito, discriminação na família e até expulsos de suas casas devido à opção sexual e outros ainda se encontram em risco social. No caso específico, o grupo conseguiu uma transformação impressionante. Esse menino não queria estudar e depois que ele passou a participar do BFAM, muito incentivado pela professora Jandira, ele estudou no Avertano Rocha, conseguiu concluir o ensino médio. Esse menino já viajou para o exterior, já esteve na Itália, na França, na Espanha. E hoje ele é uma pessoa muito próxima de nós, inclusive na questão administrativa das viagens. Ele é uma pessoa que colabora muito com essa estrutura, com essa organização. E, claro, ele continua com uma personalidade muito forte, mas ele sabe agora como lidar com essa formação que ele tem (Entrevista com professor Eduardo Vieira, apêndice 11).

É evidente, diante dessa transformação do Rafael, que o corpo ao falar pela dança, que performatiza, que realiza sua transfiguração, sua mudança de postura, de gênero, sua manifestação desobediente e transgressora às normas regulatórias muda a vida de quem é tocado por esse currículo subversivo, uma subversividade apresentada pelo BFAM na lenda da Vitória Régia, (**Figura 29**), nos mais diversos palcos e países por onde transitam seus corpos, é uma apresentação extremamente performática de cunho lendário, que narra a relação da índia Naiá com Jaci – a Lua.

Naiá tinha o desejo de se transformar em uma estrela cintilante para brilhar sobre os homens, certa noite, cansada e triste de esperar e à beira do Rio, viu o reflexo de Jaci nas águas e, ao mergulhar atrás daquele esplendor, desapareceu, comovida Jaci a transformou em uma estrela que reluz, não no céu, mas nos rios da Amazônia em forma de flor que se abre ao brilho da Lua, da mesma forma que se abrem às inúmeras possibilidades de falas presentes nos corpos que representam essa lenda materializada em um currículo que, desobedecendo pela dança, transforma, pela performatividade, a realidade dos alunos da Escola Avertano Rocha, fazendo-os brilharem nos palcos do Brasil e Europa.

Figura 29 – Lenda da Vitória Régia, Teatro Margarida Schivasappa, CENTUR, Belém/PA



Fonte: Fotografia Daniel Gonçalves, Cultura Pai D'égua, 18/05/2018.

Lendas à parte, essa apresentação expressa perfeitamente o esplendor existente nas manifestações e performances de um corpo que fala na dança de natureza, amor, entrega, beleza, desejo, brilho, reflexo, mergulho, transformação, transfiguração, pois “a performatividade não é a capacidade de ação efetuada pelo enunciado, a performatividade é a capacidade de ação operada pelo ato de fala na sua materialidade plena – sonora e corporal” (PINTO, 2007, p.12). O que se tem então é a materialidade da mitologia no corpo, quando esse executa o ato de fala na dança. A performatividade é o que permite o sujeito a se constituir enquanto tal.

O corpo ao falar, abre a possibilidade de conhecer a si mesmo de outra maneira potencializando formas de expressividade artística, uma extensão da oralidade. A arte, exposta pelo corpo que fala na dança, rompe com o disciplinamento corporal e mobiliza novas práticas curriculares na escola básica. Um currículo que dança desobedece e possibilita criar modalidades de ensino por meio da arte, além de propiciar no educando aprendizagens socioculturais criativas e crítica com relação ao ambiente e às práticas culturais que o cerca, além de ampliar

o conhecimento por ele assimilado em sala de aula ao estabelecer conexões com a vida em seu cotidiano.

As aprendizagens que passam pelo corpo e seus movimentos permitem entender melhor o sistema de objetos naturais e artificiais, o conjunto de estímulos sensoriais, as formas de ruídos e expressões de um currículo desobediente composto de um saber vivo e encarnado no corpo que, ao dançar, grita, anuncia por intermédio da dança palavras de liberdade que fazem o currículo bailar superando as fronteiras da intimidação e do medo. No BFAM, essa performatividade corporal é expressa de maneira exuberante ao ser incorporado pelos alunos que dançam em um devir inesperado, mutável e transformador, como ocorre nas danças rituais (**Figuras 30 e 31**), apresentações afro-religiosas que fazem parte do repertório musical do grupo.

Figura 30 – Bastidores das apresentações em um Shopping de Belém do Pará



Fonte: Fotografia Autor, 29/04/2018.

Figura 31 – Dança do Maracatu - BFAM

Fonte: Jhonata Blazevit, acervo pessoal.

As questões de religião afrodescendente, afro-brasileira e indígenas são tão sérias dentro do universo artístico que alguns grupos de dança em Belém preferem não abordar essa temática em suas performances em sinal de respeito, admiração e, em alguns casos, medo, muito diferente do BFAM que, de maneira exótica e surpreendente, apresenta uma reescrita dos ritos africanos e brasileiros rompendo com o temor e imprimindo em suas manifestações performáticas tanto nos alunos quanto no público que assiste suas apresentações a representação real daquilo que as leis N^{os} 10.639/03 e 11.645/08, vieram estabelecer quanto às diretrizes e bases da educação nacional, ao incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e indígena", uma vez que é na performatividade, apresentada ao público, que se subtrai e se soma cada elemento formador de suas matrizes culturais, são corpos que incorporando suas ancestralidades falam na dança de história, biologia, física, matemática, sociologia,

português, antropologia, ciência, arte, transgressão, desobediência, subversividade, política, diferença, identidade (...) são manifestações artísticas que desconstruem o sistema regulatório da heteronormatividade imprimindo nesses corpos signos, sinais de transformação social e cultural.

Esse aspecto afrodescendente e afro-brasileiro é facilmente notado nas composições escritas, dançadas e/ou tocadas, como ocorre na letra da música da dança do Batuque Amazônico, nota-se aqui um pedido de socorro e/ou de amparo pela comunidade de escravos na Amazônia: “te apressa, te achega, tem pena da nega, que tanto te quer”. Recheado de sentidos e significados reconstitui o pedido de intervenção ao sofrimento dos escravos a uma entidade ameríndia, a cabocla Jurema. Esse é um exemplo das hibridizações dos cultos de matriz africana, que se preserva na atualidade graças aos inúmeros trabalhos que diversos grupos, entre eles o BFAM, vêm fazendo ao reunirem pela memória, pela oralidade, pelos tambores esse currículo que desobedece a Casa Grande.

Essa memória afrodescendente que, pela oralidade, é representada na performatividade dos corpos que dançam, toma força, pois, tem fundamentos ancestrais e se transfere através da arte aos novos guardiões da história, aos novos guardiões da cultura, aos alunos, uma vez que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho é trabalho” (BOSI, 1994, p.55), um exercício performático dinâmico e criativo que o grupo BFAM vem desenvolvendo durante sua estada na Escola Avertano Rocha.

Durante minha jornada como dançarino do grupo Parafolclórico Frutos do Pará pelos festivais internacionais de folclore ora em São Paulo ora no Rio Grande do Sul, ora no Pará ora em outros Estados, sempre no mês de julho, incorporei, em alguns momentos os orixás em diversos palcos e momentos críticos de provação, toda vez que os tambores tocavam e ecoavam pela plateia ou bastidores dos teatros mundo a fora, uma sonoridade que, seduzindo-me pelo som faziam vibrar, sobre minha pele, uma força dominante e possessiva, deixando-a arrepiada, ocasiões que me perturbaram a formação severa voltada para um currículo branco, hetero, cristão e opressor.

Foram possessões que me libertaram do conhecimento limitado, uma vez que dissiparam toda segurança que eu tinha na fé que outrora professava como única e verdadeira, fruto de um berço severo de uma catequese unilateral e intimidadora, um

currículo que oprimia e reprimia, em mim, a vontade de conhecer outras culturas, outros currículos, outras maneiras de ensinar, de ver o mundo ou qualquer outra coisa que contrariasse tudo aquilo que era incontestável, eis que já aflorava, então em mim, sem eu perceber, esse currículo que agora, surgindo de corpos falantes e dançantes de alunos, desobedece, com suas peles suadas, transpirantes ao extremo, de calor e respiração incomuns seja nos ensaios, seja nas apresentações, a ordem natural das coisas.

Hoje percebo que, aquilo que observei e senti nos cenários de diversos festivais nacionais e internacionais por onde passei, era, de fato, a brecha que eu necessitava: o currículo desobediente, um mecanismo de poder que agora desabrocha na espetacularidade dos movimentos performáticos do grupo BFAM, para exemplificar melhor essa questão recorro ao que disse Bião,

São conceitos que implicam o elemento lúdico que lubrifica as articulações do corpo social. São os jogos cotidianos e os rituais extracotidianos que constituem essas articulações: teatralidade e espetacularidade. Para simplificar, exageramos as características do teatral são o que as refere ao espaço ordenado em função do olhar (do grego theatron); espetacularidade é o que caracteriza o que é olhado (do latim espetaculare). Quando fazemos teoria (theorien = ver de longe) e “olhamos” o mundo, todo o seu espaço é espaço teatral, e tudo o que aí se vê pode ser espetacular. Os microeventos da vida cotidiana formam a teatralidade. Os macroeventos, que ultrapassam a rotina, são extracotidianos, e formam a espetacularidade (BIÃO, 2009, p. 162-163).

Durante as performances que relembram a história do povo africano e seus Orixás existem diversas coreografias que tem por finalidade aproximar o religioso ou filho, ao seu orixá de cabeça, atraindo para si energias positivas e de proteção, é na espetacularidade dos corpos que falam ao dançar que se subtrai e se soma cada elemento formador de suas matrizes culturais. Cada gesto, cada expressão, cada postura transmite mensagens codificadas da história deste povo que, por ele, serão decodificadas e interpretadas como elementos que compõem sua identidade transitória, híbrida através da entrega dos corpos aos movimentos transfiguradores, são corpos suados, reluzentes e desejosos, intimamente enfeitiçados ou em transe pelo toque sedutor dos tambores, do ecoar das vozes em lábios ora úmidos ora secos que, cantando à sensualização daquilo que os corpos expressam em seus movimentos performáticos, exaltam a diferença em uma respeitosa entrega integral aos seus orixás.

Trata-se de uma realidade esteticamente plástica, mutável capaz de transformar as experiências curriculares da educação básica. Esse currículo não apresenta conteúdos prontos por que é desobediente, mas possibilita inúmeros atravessamentos através do corpo que dança e fala, os quais conduzem a novas construções/desconstruções, uma seleção histórica e coletiva de conhecimentos e práticas produzidas em contextos concretos e marcadamente históricos, enriquecidos por dinâmicas sociais, políticas, culturais, intelectuais e até mesmo pedagógicas.

Pode-se afirmar com isso que as discussões sobre o currículo incorporam, com maior ou menor ênfase, reflexões sobre os conhecimentos escolares, os procedimentos e as relações sociais que configuram/reconfiguram o cenário em que o saber se ensina e se apreende, as transformações que se deseja efetuar nos indivíduos, os valores que busca assimilar e as diferenças de gênero que se pretende construir, evidenciar ou afirmar, uma vez que os conflitos filosóficos em torno do conhecimento, da verdade, do poder e da identidade marcam, invariavelmente, as diretrizes curriculares, sobre tudo no que diz respeito à educação para as relações etnicorraciais, a exemplo da dança de Yemanjá (**Figura 32**).

Figura 32 – Dança de Yemanjá, dançarina Cinthia Helena



Fonte: Fotografia Colettr Piller, 08/12/2017.

Essas diretrizes curriculares defendem o pressuposto de que é papel da escola desconstruir a representação de que o afrodescendente tem como único atributo a descendência escrava, subalterna ou dominada. E, de acordo com os PCNs, a escola é um *lócus* privilegiado para a promoção da igualdade e eliminação de toda forma de discriminação e racismo, ciente disso o BFAM contribui com esse propósito ao manter viva as tradições culturais da Amazônia uma vez que manifesta no currículo da Escola Avertano Rocha a história e a ancestralidade da formação étnica e cultural do povo brasileiro, em especial do povo paraense no contexto da Amazônia.

A dança de Yemanjá, de origem praieira, é uma performance ritual de agradecimento e devoção, esse rito de cunho afro é atribuído à crendice popular de comunidades ribeirinhas, litorâneas, diz a tradição que determinados pescadores viram, certa vez, uma figura que era metade peixe e metade mulher, linda e morena, uma sereia saindo das águas salgadas. Eles se reuniram e decidiram colocar à beira-mar um presente para que essa sereia reaparecesse e assim o fizeram, na esperança de vê-la retornando até eles. A partir de então, os pescadores começaram a ter boas pescarias e, por esta razão, a data de 02 de fevereiro, dia em que comemoro meu aniversário, ficou conhecida como o dia de presentear Yemanjá para a maioria dos pescadores. Para Martins (2008), os pescadores possuem duplo sentimento por essa entidade da cultura afro uma vez que, por um lado, cultuam a divindade que protege as suas vidas e, por outro, são fascinados pela atração que a sereia do mar exerce sobre eles (MARTINS, 2008, p.72).

Além da dimensão mitológica, destaca-se uma vertente mais cultural-pedagógica, durante a performance da dança de Yemanjá inúmeros conceitos são contestados à luz dos conhecimentos etnicorraciais, uma vez que, tratando-se de uma manifestação que contraria uma racionalidade heteronormativa e colonialista e acaba por desobedecer às regras que regulam a vida do homem, em especial dos dançarinos, alunos e professores da Escola Avertano Rocha assim como do público em geral quando assistem ao espetáculo do BFAM seja na escola em dias de comemorações ou durante os ensaios, seja pela cidade ou outros países quando fazem seu espetáculo, essa desobediência desafia o conhecimento cristão presente de forma severa e verdadeira no currículo heteronormativo, desestabilizando e subvertendo a hegemonia de um ensino eurocêntrico e fragilizando as fronteiras onde os brancos estão de um lado e os negros de outro, fortalecendo a noção de

identidade, pertencimento e ancestralidade. Ao fazer uso dessa escrita corporal, sem perder o elo com a tradição e o respeito às religiões de matriz africana e afro-brasileira, o grupo atualiza de maneira criativa a beleza e a exuberância dessa cultura no currículo escolar.

Nesse aspecto performático o currículo desobediente desponta não apenas como vertente de um projeto político pedagógico voltado para a escolarização, mas como ramificações sociais e políticas de uma educação etnicorracial vibrante e necessária, um currículo desobediente capaz de ser visto não como algo que é imposto aos professores e alunos, mas como uma realidade sociocultural, específica e histórica na qual esses personagens atuam, transformam e são transformados, afim de nos auxiliar na compreensão dos processos de construção de identidades e diferenças étnico-raciais e suas consequências epistemológicas para o desenvolvimento das relações raciais na modernidade, enriquecimento do currículo, empoderamento de professores e alunos e desobediência aos padrões que mais regulam e disciplinam do que educam. Diante dessa perspectiva etnicorracial a composição de um currículo que desobedece perpassa pelas relações de poder e gênero, uma vez que instauram modos de governo sobre os corpos. Um currículo desobediente, uma dança ritual subversiva devem indagar e tentar apresentar, em sua subversividade, propostas de reescrita cultural contrariando os processos seletivos, excludentes, segregadores, classificatórios, meritocráticos e binários de organizar o conhecimento e governar a vida dos educandos.

É preciso superar processos de avaliações sentenciadoras que impossibilitem aos alunos e professores serem respeitados em seu direito a um percurso alternativo, dinâmico e transversal de aprendizagem, socialização e desenvolvimento humano, o que faz com que esses atores sociais produzam um conhecimento que dialogue com as diferentes linguagens da diferença e da escrita presente na performance corporal, uma entrega curricular transformadora que, ao desobedecer, liberta ao educar, assim como no lundu marajoara (**Figuras 33, 34, 35**), onde os dançarinos revelam e contam de forma sensual e sedutora uma parte de nossa história, ao alimentar com a cultura e seus gestos malemolentes e ginga negra, as movimentações de seus corpos hipnotizados e hipnotizantes, “a dança traz à

visibilidade cultural aspectos da cultura negra invisibilizados historicamente, como a sensualidade do corpo negro, são olhos de poder sobre o corpo e o currículo!”²⁰

Figura 33 – Dança do Lundu Marajoara, dançarinos Rodrigo Carvalho e Renatha Pinheiro



Fonte: Fotografia Colettr Piller, 08/10/2017.

Figura 34 – Dança do Lundu Marajoara, dançarinos Jhonata Blazevit e Rafaela Mandeli



Fonte: Fotografia Mariza Miranda, 20/07/2018.

Figura 35 – Dança do Lundu Marajoara, dançarinos Rafael Oliveira e Natália Franco



Fonte: Fotografia Daniel Gonçalves, Cultura Pai D'égua, 18/05/2018.

²⁰ Fala da professora Gilcilene Dias da Costa (UFPA), durante a sessão de defesa desta dissertação.

São corpos constituídos das experiências extraídas da ancestralidade de nossa constituição étnica; são escritas corporais que revelam relatos de uma região colonizada e enriquecida pelo julgo da escravidão do passado e que deixaram no pelourinho amazônico as marcas de um currículo opressor que agora é revelado e suprimido pela égide de um currículo poliétnico, um currículo que, desobedecendo, fala pela dança na cena cultural expressada pelo BFAM aquilo que os grilhões da escravidão não permitia ser dito, rompendo com o pensamento da intolerância, do desprezo às diferenças e elevando aos patamares da igualdade de gênero às lutas pela justiça social em um currículo humanizado.

Esse currículo, sendo um lugar privilegiado de [des]construção das identidades, das subjetivações e abjetivações, desponta necessariamente como uma articulação de múltiplas categorias a fim de compreendermos o funcionamento dos inúmeros mecanismos, estratégias e políticas referentes às construções das identidades e diferenças. Os estudos de gênero são, por isso, cruciais para se entender como a identidade é desconstruída nos percursos de escolarização, uma vez que ela revela-se plástica, graças aos discursos e práticas curriculares e performáticas presentes na desobediência de corpos, que ao falar, dançam, revelando uma particular forma de ser e estar em uma educação que se conjuga com relações mais amplas de definição da ação humana no seio das estruturas sociais de poder, como a escola básica, uma forma cadenciada e malemolente como ocorre na dança do Lundu Marajoara.

Com isso, o currículo desobediente constitui-se um elemento no qual se concentram as relações de poder entre a sociedade e a escola, entre os saberes e as práticas de gênero socialmente construídas e os conhecimentos escolares, entre o corpo e a performatividade [...], nisso consiste a importância do currículo que, ao falar com o corpo na dança, revela-se um componente curricular potente da/na educação básica, pois impulsiona processos criativos para autonomia e liberdade individual e/ou coletiva de quem o usa, uma movimentação educacional extremamente necessária tanto para a pesquisa como para o desenvolvimento cognitivo, político, social, ideológico e cultural de alunos e professores, como manifestou a aluna Kailane Camili, 15 anos, estudante do 1º ano do Ensino Médio da escola Avertano Rocha ao ser indagada, por mim, na quadra da escola durante o ensaio do grupo como é conviver entre a escola e o BFAM:

Normal, porque a escola é o meu momento de estudar, de aprender e o BFAM é o meu momento de desaprender para reaprender, onde eu posso me senti livre para falar, na dança, aquilo que não consigo dizer em sala de aula ao expressar meus movimentos, essas coisas (Entrevista com a aluna e dançarina Kailane Camili, apêndice 14).

Na fala da aluna Kailane identificamos que a liberdade do corpo é um elemento importante no processo de aprendizagem, um entrelugar existente na transitoriedade escola-BFAM, acaba por mostrar toda a potência transgressora presente nas manifestações folclóricas que o BFAM desenvolve, trata-se de uma liberdade que produz um currículo desobediente que transitando entre a escola Avertano Rocha e o Grupo Folclórico contraria, ao falar pela dança, as disparidades curriculares existentes entre as múltiplas formas de ensinar, uma subversão cultural que convida à reformulação de conceitos condicionadores sobre a égide de uma educação cultural que, seduzindo pelo desaprender cênico estimula o reaprender pela performatividade de gênero ao valorizar não apenas a intelectualidade do educando, mas toda potência de seu corpo, seu esforço físico, unindo de forma excitante e contagiante o corpo e o pensamento desse aluno que, limitado à sala de aula, desenvolve apenas o raciocínio, mas que agora é convidado à mostrar toda extensão de sua racionalidade e expressividade através de seus movimentos performáticos ao escrever com seus pés descalços nos palcos do mundo e imprimir nos olhos de diversas nacionalidades, ao dançar, toda a força transformadora de uma educação cultural que contraria às normas, desafia os integrantes e participantes e enaltece os elementos culturais da Amazônia.

Uma articulação entre educando e natureza, entre educando e educador que liberta para se falar na dança daquilo que não se consegue expressar de outro modo ou é reprimido a dizer na sala de aula. Ao fazer uso da expressividade da dança, marcada pela performatividade o educando vivencia corporalmente a grandiosidade, o ritmo, a movimentação de seu corpo pelos fatores físicos como o espaço-temporal, peso e fluência, desenvolve, por conseguinte, seu potencial físico, mental e emocional, ficando mais sensível e mutável em relação ao mundo que o cerca.

Esse currículo desobediente, diante desse aspecto performático, respira, se amplia e se renova quando em movimento, são exercícios corporais que exploram e analisam os contextos escolares, sobretudo, quando é articulado com manifestações culturais potentes, como ocorrem no BFAM, mas isso só se torna possível graças às cumplicidades dos atores sociais existentes na Escola Avertano Rocha, os quais

realizam uma intercessão curricular com os outros campos do conhecimento e suas teorizações contemporâneas, exaurindo ao máximo esse currículo que é, por excelência, desobediente, um território político, ético e estético que pode fazer a diferença no diferente e “na vida de muitas pessoas que dependem do currículo” (PARAISO, 2010, p.588).

Como forma de expressão estética da arte, as performances fazem do currículo desobediente um campo de segurança para quem, na experiência da dança através de corpos falantes, reescreve sua história ao reformular um currículo que, usando a performatividade para ensinar, revela uma nova forma de aprender, tornando a aprendizagem mais atraente e cativante. Eis que surgem nessas paisagens estéticas e culturais corpos livres e artisticamente poderosos, comunidades escolares construídas pela amizade e práticas curriculares que desnaturalizam a universalização da verdade, desconstruindo conhecimentos disciplinares sistematizados e fragmentados, ao insinuar, sutilmente pela arte, no abrir das cortinas do palco da vida, novas práticas curriculares pelo viés pós-crítico, revelados em corpos que falam na dança as inúmeras e infinitas performances presentes nas questões de gênero, devires outros que revelam, no fechar dessas mesmas cortinas, um currículo desobediente.

4. TRANSGRESSÕES DE UM CURRÍCULO DESOBEDIENTE E PERFORMÁTICO

[...] nenhuma revolução política é possível sem uma alteração radical numa noção do possível e do real (Butler, 1999b, p.23).

Falar de transgressão em um currículo significa discutir o aspecto subversivo presente nele, cuja característica desobediente passa então a delimitar a problemática nesse texto ampliando seus horizontes através das performatividades de gênero dos corpos dançantes que falam e expressam outras imagens na cena cultural da Amazônia por meio do BFAM. Corpos que transitam na fronteira do gênero produzindo discordâncias e rebeldias que se conectam aqui a um pensamento da diferença que nos levam a pensar um currículo para além da hegemonia dos argumentos heteronormativos. Um pensamento que busca enfatizar as transgressões de um currículo, apostando em “articulações, pôr em movimento o subversivo, arriscar o impensável, fazer balançar estabilidades e certezas” revelando o “excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado”, afinal pessoas que “transgridem gênero e sexualidade podem ser emblemáticas” (LOURO, 2008, p.7 e 22).

Essas transgressões entram em cena através da dimensão performática do corpo nas suas formas de apreensão dos saberes, composta por coreografias, figurinos, ritmos, sons, brilho, cores, sorrisos largos que se apropriando de um falar corporal, transformam em texto aquilo que a escrita não consegue dizer nas páginas de um caderno, como bem expressou professora Jandira Pimentel para mim depois de ler um fragmento dessa escrita dissertativa: *consequistes transformar em palavras o que fazemos em movimentos corporais* ou como disse professor Eduardo Vieira: *a performance transgressão, foi e sempre será nossa cara. Isto já nos custou muito, agora está mais suave e serve de referência*. Essas expressões artísticas do corpo quando apresentadas de forma espetacular, como faz o BFAM sob a direção desses dois competentes e corajosos professores, podem constituir parte de uma descoberta, um desdobramento artístico-científico em plena escola Avertano Rocha, aquilo que só um corpo falando pelo viés da performatividade pode fazer surgir, uma performance de gênero transgressora em um currículo desobediente, performático da diferença na educação básica. Essa consideração é reforçada pelo dançarino Jhonata Blazevit quando indagado se as danças/performances apresentadas pelo

grupo são capazes de produzir uma aprendizagem desobediente ou romper com o currículo tradicional,

A performance produzida pelo corpo e pela liberação dele às novas experiências, produz uma perspectiva ampliada da atualidade no que se refere aos estigmas sociais e culturais estipulado pela comunidade na qual o indivíduo esta inserido, podendo romper padrões pré-estabelecidos ou tidos como normais, que são os heteronormativos (Entrevista com o dançarino Jhonata Blazevit, apêndice 24).

Assim, o corpo sendo luz e sombra de uma performatividade, torna-se um memorial material, narrativo, constitutivo, pensado na perspectiva pós-crítica e pós-estruturalista, capaz de estabelecer um potente diálogo de desconstrução com o currículo a fim de encontrar nessa desconstrução seu lado desobediente, transgressor, uma vez que o corpo, ao falar pela dança, nesse momento é, também, o caminho pelo qual podemos conhecer, pela desobediência curricular, o mundo e suas mais variadas formas de ser e estar nele, vivendo nas fronteiras, um “lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto” (LOURO, 2008, p.19), hibridismo oportuno e inesperado que faz aflorar o diferente em nós e no outro pelo contato físico e artístico, onde “os sujeitos podem até voltar ao ponto de partida, mas são, em alguma medida, outros sujeitos”, “um processo que provoca desarranjos e desajustes” (LOURO, 2008, p.13). Trata-se de uma forma de apropriação diferenciada das rebeldias e realidades que revela a riqueza da diversidade de linguagens, costumes, culturas, modos de amar e de desejos pela expressividade corporal existente em um Brasil poliétnico ou em um universo multicolorido, como ocorre nas turnês internacionais do Balé Folclórico da Amazônia, produzindo um “‘saber sobre o prazer’ ao mesmo tempo em que experimentam o ‘prazer de saber’” (LOURO, 2008, p.27 *apud* FOUCAULT, 1993).

O corpo desobedece o currículo tradicional a partir do momento que o dançarino sai do padrão estabelecido ou esperado pela sociedade, ao utilizar-se de conjuntos ora naturais ora espontâneos dos movimentos inesperados, atitudes inovadoras, além de ferramentas necessárias ao desempenho da atividade proposta como o figurino, adereços entre outros (Entrevista com o dançarino Jhonata Blazevit, apêndice 23).

Falo aqui da transgressão manifestada por um currículo desobediente que está presente de forma potente ora nos palcos e nas quadras das escolas ora espalhado pelo mundo inteiro cujas manifestações curriculares presentes em corpos

envolvidos ao extremo pela sensualidade dos movimentos performativos, cujos signos remetendo às mais variadas lutas sociais sobre a égide da educação, revela um aspecto político da vida escolar que não se encontra nas salas de aula, onde a relação de poder, sendo unilateral, silencia, amedronta, intimida, limita, cega...mata a vontade de aprender além dos limites, além de tudo aquilo que está escrito em quadros brancos e frios, além daquelas cadeiras enfileiradas e que escondem o rosto de tantos alunos cujo potencial performático é abafado, extraído por equações matemáticas, regras gramaticais que mais subtraem e dividem um corpo do que somam e multiplicam suas potências de pensamento e ação.

Esse currículo desobediente presente nessa pesquisa, na experiência do BFAM, não é espetáculo mercadológico ou uma criação da indústria fonográfica e, menos ainda, elemento central de propaganda voltado ao turismo que se contenta em transformar tudo em entretenimento, esse estudo caminha no sentido contrário a essa ideologia de pensar o corpo que dança como mero entretenimento ou objeto de desejo, reduzindo-o a algo exótico e vendável publicamente, essa pesquisa faz crítica de modo radical a esse universo e qualifica de modo enfático a expressividade e performatividade do corpo que transita nas fronteiras da cena cultural da Amazônia, oportunizando novas maneiras de pensar e fazer o currículo da escola básica pelas mãos e pés de inúmeros discentes e docentes que se propõem a reescrever na individualidade e coletividade, suas histórias pelo viés da arte na Escola Avertano Rocha, como uma tentativa de experimentar em seu processo de formação um encontro com a performance cultural da Amazônia.

São corpos vistos nesta pesquisa como materialidade viva da arte e da cultura que em suas atuações dão a visibilidade que preciso para vislumbrar a plasticidade e a expressividade de seus corpos como uma superfície inesgotável de comunicação que se manifesta ao olhar do público e do pesquisador. Um corpo-personagem, uma vez que “o personagem ou os personagens estão em trânsito, em fuga ou na busca de algum objetivo frequentemente adiado e, ao longo de caminho, vêm-se diante de provas, encontros, conflitos” (LOURO, 2008, p.12). Ao realizar sua performance esse aluno/aluna dançarino/dançarina explora e extrapola a sensualidade mostrando que é possível a dança produzir desejos e desarranjos em um currículo heteronormativo “na medida em que, pouco a pouco, em etapas sucessivas, supera obstáculos, interioriza conhecimentos e entra em contato com

pessoas ou leituras” (LOURO, 2008, p.12), ao tomar “posse de si mesmo” (LOURO, 2008, p.13 *apud* LAROSSA, 1996).

Quando você dança, acaba liberando uma essência de charme e sedução o que pode ser transmitido a quem prestigia o trabalho performático a ponto de desejar estar ali, se envolver de tal maneira no enredo da história, fazendo com que quem observa deseje ter os mesmos sentimentos e emoções que o bailarino tenta mostrar. Um exemplo claro é a conhecida dança Lundu Marajoara que traz uma carga de sensualidade contida nos movimento e figurino muito potente e hipnotizante, um forte convite à conquista e sedução (Entrevista com o dançarino Jhonata Blazevit, apêndice 25).

Constituído por esses relatos e vivências culturais históricas, singulares e coletivas, esse currículo desobediente e performático surge como resultado de dinâmicas e interações desses indivíduos, alunos, ex-alunos, professores, ex-professores, uma comunidade dinâmica e plural que, na diferença, revelam as faces desse aprendizado em um universo de infinitas possibilidades chamado escola básica, essa dinâmica interrompe o cotidiano de certas normas ao inventar outras, inverte costumes criando outros, ou como disse Louro,

(...) a sequência é desobedecida e subvertida. Como não está garantida e resolvida de uma vez por todas, como não pode ser decidida e determinada num só golpe, a ordem precisará ser reinterada constantemente, com sutileza e com energia, de modo explícito ou dissimulado. Mesmo que existam regras, que se tracem planos e sejam criadas estratégias e técnicas, haverá aqueles e aquelas que rompem as regras e transgridem os arranjos. [...]. Arriscar-se por caminhos não traçados. Viver perigosamente. Ainda que sejam tomadas todas as precauções, não há como impedir que alguns se atrevam a subverter as normas. Esses se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões. (LOURO, 2008, p.16).

Essa expressão curricular diferenciada revela a desobediência presente na subversiva construção performática de um currículo escolar, insinua em seu funcionamento um verdadeiro contra poder, tornando-o leve ao invés de pesado, alegre ao invés de triste, livre o que estava aprisionado em inúmeros armários, de onde saem as personificações encontradas no Balé Folclórico da Amazônia – BFAM, que juntos com suas plumas e paetês, saias e glitters permite entender os múltiplos sentidos desse currículo desobediente que, ao ser evocado nas entidades, lendas e mitos, reinventa a maneira de ensinar através do encantamento e da partilha dos saberes presente na arte e nos sentimentos que só os corpos que dançam e falam conseguem expressar de maneira espetacular e profunda aos olhos de quem,

admirados, observam as apresentações do grupo, tendo a ponta dos pés ritmadas no compasso das batidas dos curimbós, maracás, banjos, flautas, vozes, batidas de mãos e gestos suaves e envolventes. Cenas de um corpo em movimento indicando que “o gênero e a sexualidade guardam a inconstância de tudo o que é histórico e cultural” (LOURO, 2008, p.17).

Frente a esse rico universo cultural de possibilidades outras, manifestadas nas diversas formas de expressões artísticas do corpo que fala pela dança e revela esse currículo desobediente, torna-se necessário um olhar atento, sensível, acolhedor e confiante para aqueles que fazem fugir os processos regulatórios ao corpo, criando novas formas de linguagens, de perspectivas educacionais, de personagens, de saberes, fazendo dos corpos gays, lésbicos, trans, bissexuais, Drags (...), sua sala de aula, seu laboratório de experimentação para seus movimentos performáticos, extensão de sua escrita queer, produzindo uma bandeira multicolorida que representa a presença, a força e o vigor de um “discurso reverso” (LOURO, 2008 p.41 *apud* FOUCAULT, 1993, p.41), “um discurso produzido a partir do lugar que tinha sido apontado como a sede da perversidade, como o lugar do desvio e da patologia: a homossexualidade” (LOURO, 2008 p.41).

Olhar e acolher essa proposta revolucionária, a exemplo do BFAM, significa reconhecer aqueles produtores culturais que, não estando nos holofotes da grande mídia, fazem de suas artes um aprimoramento da educação na escola básica, tornando os momentos que, aparentemente seriam espaços de distração, espetáculo e diversão, em um despontar para uma releitura do currículo tradicional, um dispositivo que não corresponde mais às reais necessidades educacionais da contemporaneidade, uma vez que, segundo Foucault (1993, p.48),

(...) assistimos a uma explosão visível das sexualidades heréticas, mas, sobretudo – e é esse o ponto importante – a um dispositivo bem diferente da lei: mesmo que se apoie localmente em procedimentos de interdição, ele assegura, através de uma rede de mecanismos entrecruzados, a proliferação de prazeres específicos e a multiplicação de sexualidades disparatadas.

Esses aspectos insinuam, nessa pesquisa, a relevância social e educacional de se pensar um currículo para além das amarras institucionais, pois ela reconhece que os produtores culturais são artistas populares que se utilizam dessas atuações performáticas para encenar sua arte criando e fazendo disparatadamente novas formas de ensinar e revelar o currículo ao realizarem seus trabalhos performativos, a

exemplo do que acontece na escola Avertano Rocha através do BFAM, já que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta” (LOURO, 2008, p.44 *apud* BUTLER, 1999, p.54). Nesses termos essas produções e suas performatividades de gênero inscritas na cena cultura da Amazônia interagem permanentemente com os processos educacionais.

Essa experiência pedagógica do BFAM desenvolvida durante anos vem carregada de uma potência performativa e cultural mobilizada pela diferença. Seu transito pela cultura Amazônica incorpora elementos não binários na forma de pensar as questões de gênero produzindo um diálogo e um conflito com o outro da cultura e as intensas lutas provenientes da relação de poder existente no âmago da educação básica como forma de extrapolar o currículo binário e heteronormativo, revelando possibilidades outras que reforcem as iniciativas que discutem as questões de gênero por outros caminhos, afinal “a afirmação da identidade implica sempre a demarcação e a negação do seu oposto, que é constituído como sua diferença. Esse ‘outro’ permanece, contudo, indispensável” (LOURO, 2008, p. 45), o que pode aproximar ou distanciar educandos de seus educadores e vice-versa.

Essa forma inovadora de linguagem corporal para discutir a diferença incorpora uma narrativa carregada de discursividades e enunciações capazes de criar, portanto, novos territórios por onde a educação poderá então transitar e tensionar os silenciamentos dos desejos, saberes e desarranjos, contrariando o poder hegemônico desse currículo heteronormativo e seus mecanismos de manipulação tão nocivos que tentam historicamente adestrar, disciplinar, controlar e amansar simbolicamente os corpos provocando dor, humilhação, intolerância, ódio e indiferença ao diferente,

ao se dirigir para os processos que produzem as diferenças, o currículo passaria a exigir que se prestasse atenção ao jogo político aí implicado: em vez de meramente contemplar uma sociedade plural, seria imprescindível dar-se conta das disputas, das negociações e dos conflitos constitutivos das posições que os sujeitos ocupam. (LOURO, 2008, p.48).

Reconhecer o corpo na sua produção histórica e cultural permite investir na [des]construção de conhecimento e verdade produzida sobre ele, além de compreender a intensa e complexa relação de poder exercida sobre o currículo. Tal compreensão expõem o jogo de poder e as forças que operam na disputa de um currículo e a utilização do discurso heteronormativo opressor e regulatório com

intuito de ofuscar a multiplicidade educacional existente em um currículo que, desobedecendo a essas imposições históricas, imprime nos alunos da escola Avertano Rocha, pelo corpo que dança e fala, a vontade livre, desprendida e desprovida de juízo moral antagônico afim de que acolham, com suas expressões performáticas, pela extensão corporal o diferente aprisionado em cada um, fazendo com que a diferença potencialize sua força na educação básica, onde “a dúvida deixa de ser desconfortável e nociva para se tornar estimulante e produtiva” (LOURO, 2008, p.52).

Tais manifestações culturais, enriquecidas pela vontade de aprender pela apreensão artística revelam aprendizagens outras não vislumbradas em sala de aula, mas que estão ali, em corpos outrora disciplinados, que se encontrara abandonados, esquecidos, subestimados por cânones opressores que os impossibilitava de mostrar toda potência corporal e desobediente nas performances. É preciso investir contra a hegemonia de um currículo fixo e enraizado em parâmetros educacionais canônicos obsoletos e excludentes, incapaz de provocar e perturbar as formas convencionais de pensar e conhecer sob a justificativa de evitar aspectos perturbadores, desestabilizadores, estranhos e fascinantes de um currículo performático.

4.1 Um corpo que dança, transgressões do currículo na Escola Básica

As múltiplas formas que o corpo encontra para dançar ou expressar uma mensagem, uma fala, uma escrita corporal, estão caracterizadas por uma série de improvisações que tendem a conduzir, dentro de um espaço-tempo, ao fim desejado, à performance esperada e, pela dinâmica dos movimentos performativos, por que não dizer inesperada? Uma vez que tais manifestações, ocorrendo quase que simultâneas, traçam, pela diferença de cada aluno, cada dançarino um trajeto, um desfecho rítmico que irá tornar os corpos, individualizados no coletivo, linguagens diferenciadas em um currículo diferenciador, um mecanismo potencializador de memórias coletivas e individuais capaz de transgredir, na escola básica, os sistemas disciplinadores que limitam alunos de revelarem, através de seus corpos, toda força e potência revolucionária acumulada historicamente, a fim de romper com a heteronormatividade, fazendo surgir aquilo que Guacira Louro chamou de “a linguagem da sexualidade” (LOURO, 2008, p.60 *apud* SEGDWICK, 1993, p. 245).

Esse corpo que subverte a ordem natural pela dança e transgride o currículo da escola básica, revela-se nesse contexto, um lugar privilegiado, um espaço queer, delimitações e contextualizações que o BFAM, através de seus dançarinos alunos fazem na escola Avertano Rocha em diversos momentos festivos do calendário escolar, em contrapartida pela utilização da quadra para seus ensaios, como ocorre na abertura dos jogos internos, semana da consciência negra, aniversário da escola. Um espaço-tempo revolucionário onde a rotina escolar sofre uma ruptura subversiva dotada de linguagens outras que evidencia de maneira transgressora o espaços de disputa de poder que existe no ambiente eXcolar²¹, onde o educando passa então a ser, não mais um mero aluno, um coadjuvante de sua história, mas a própria história, o ator principal de seu destino educacional ao revelar, pela arte, pela potencia de seus movimentos curriculares sua real identidade, sujeitos abjetos que escapam da norma ao evidenciarem, pela performance de seus corpos, o limite e a fronteira para a construção de seu eu e resistir culturalmente às forças nocivas de uma educação excludente, marcada por um dispositivo regulatório que, anula ou nega, a existência social e plástica da diferença.

Esse aspecto era facilmente observado por mim quando em um determinado tempo e, sempre nos grupos de alunos espalhados pelo pátio da escola em diversos momentos, algum aluno começava a dançar no meio deles como que provocando uma situação ou convidando alguém para experimentar esse laboratório de criação chamado corpo, enquanto uns observavam, outros davam risadas tímidas e outros procuravam uma forma de sair dali, pois havia percebido que o grupo chamava a atenção por ser diferente, trata-se, portanto, de multiplicidades performáticas anônimas capazes de produzir, pelo corpo que fala na dança, saberes que são pouco explorados. Para Louro (2008, p.63) “nesse processo acontecem transfigurações, rearranjos, invenções; ai sempre estará implicada alguma ousadia, sempre se tomará ‘liberdades’”, o que ela acabou chamando de *queering the curriculum* (estranhar o currículo).

Penso que é este o espírito de *queering* o currículo: passar dos limites, atravessar-se, desconfiar do que está posto e olhar de mau jeito o que está posto; colocar em situação embaraçosa o que há de estável naquele ‘corpo de conhecimentos’; enfim fazer uma espécie de enfrentamento das condições em que se dá o conhecimento. (LOURO, 2008, p.64).

²¹ O “X” aqui em substituição ao “S” é proposital, ele faz referência ao antes e ao depois da rotina da Escola Avertano Rocha quando o BFAM entra em cena.

Esse conhecimento ao ser concretizado em um corpo performático busca vivenciar os múltiplos caminhos queer da educação, descobrindo através da construção de suas performances transgressoras, o diferente que existe fora das salas de aula, longe dos quadros e que se encontra em corpos que estão ali nas quadras e corredores das escolas, nas ruas pelas praças, teatros e guetos, revelando o vazio do discurso heteronormativo. Esse currículo que se manifesta desobediente através de corpos performáticos transgride a ordem natural na escola básica, pois deseja sair dos enquadramentos sociais e se expandir pelas praças, palcos da vida e do mundo, ver a sombra dos corpos nas calçadas, areia, asfalto, gramado; deseja perceber o sorriso largo em faces radiantes e livres de quem os vê dançar, trata-se de corpos divinizados profanados/consagrados/profanados que, transpirando pela performatividade encharcam de suor a pele, a roupa, o chão, a alma ao construir um novo viés para a educação básica chamado currículo desobediente, “isso supõe um movimento de abandono das regras, da prudência, da ordem, da sensatez. Isso implica perturbar a familiaridade do pensamento e pensar fora da lógica segura” (LOURO, 2008, p.71), uma vez que “o disciplinamento dos corpos acompanhou (e ainda acompanha), historicamente, o disciplinamento das mentes” (LOURO, 2000, p.60).

Ao entender o corpo dessa forma, estamos admitindo, também, a existência de importantes nexos entre corpo, diferença e identidade e é nesse sentido que ele se torna, para nós, um tema/objeto de estudo fundamental para o campo da educação. Historicamente, pode-se encontrar o corpo tematizado como um elemento importante dos processos de produção, manutenção e transformação de identidades sociais e culturais e, concomitantemente, dos processos de diferenciação, hierarquização e desigualdade social. (MEYER; SOARES, 2008, p.9).

Esses processos de produção, engendrado pelo corpo que fala e dança, provocam múltiplos efeitos transgressores no currículo, são expressões performáticas provenientes de uma insatisfação social refletida na educação, são manifestações contidas por um currículo tradicional que agora se revelam incontidas pela desobediência e transgressão curricular, resultando em uma ruptura, um abalo sísmico nos/dos mecanismos de dominação,

é no corpo e através do corpo que os processos de afirmação ou transgressão das normas regulatórias se realizam e se expressam. Assim, os corpos são marcados social, simbólica e materialmente – pelo próprio sujeito e pelos outros (LOURO, 2008, p.83).

Esse dispositivo cultural e social chamado currículo impregna os corpos de ousadia e coragem, pois se revela desobediente e transgressor, tornando-os

potenciadores de diferenças; são corpos reveladores, festivos que narram nas linhas da vida e não mais de cadernos, saberes e desejos outros; são corpos que falam do diferente, do subversivo através de seus gestos e formas de se expressar na dança. Esses corpos revolucionários se apresentam visíveis, escuros, claros, coloridos, cheirosos e... saborosos?! Porquê não (risos)?! São corpos que escutam, cantam, dançam, gritam e revelam uma plasticidade corpórea, um olhar *queer* ora cômico ora trágico carregado por um enredo de devoção, de fé, de luta e de divertimento, um entre lugares, um devir perturbador das normas regulatórias, uma vez que elas,

voltam-se para os corpos para indicar-lhes limites de sanidade, de legitimidade, de moralidade ou de coerência. Daí porque aqueles que escapam ou atravessam esses limites ficam marcados como corpos – e sujeitos – ilegítimos, imorais ou patológicos (LOURO, 2008, p.82).

Esse cenário multicolorido e multifacetado apresentado por esse corpo fronteiro, imoral ou patológico se apresenta potente e questionador, pois se rebela contra a regulação heteronormativa com a qual não é mais possível a convivência, um espectro exorcizado, cujo assombroso estigma histórico perpetua intolerância, indiferença e medo. São corpos “que não se ajustaram e desobedeceram às normas que regulam os gêneros e as sexualidades, são considerados transgressores e, então, desvalorizados e desacreditados” (LOURO, 2008, p.87), essas performances corporais manifestam inúmeras possibilidades linguísticas que, transgredindo as fronteiras de gênero ou de sexualidade, provocam atravessamentos que confundem e embaralham os signos heterossexuais e que, por esse motivo, “possivelmente experimentarão o desprezo ou a subordinação” (Ibidem), por isso, “é interessante pensar o quanto essas ‘marcas ou inclinações’, tidas como inatas e naturais, se constituem como alvos ‘da mais meticulosa, continuada e intensa vigilância, bem como do mais diligente investimento’” (LOURO, 2000, p.17), “e, mais interessante ainda, é dar-se conta do quanto a escola, com suas práticas, se encontra envolvida nessas redes de vigilância e regulação” (MEYER; SOARES, 2008, p.11).

Perceber no corpo que dança investidas de uma transgressão do currículo na escola básica, sua transitoriedade singular e coletiva, o entre lugares, significa tensionar “um valor que é sempre transitório e circunstancial” (LOURO, 2008, p.89); é descobrir a diversidade cultural que existe em cada movimento performático; é iluminar as sombras do ódio e da intolerância à luz de um currículo desobediente, experiência diferente que faz ressoar entre os corpos vibrações sonoras capazes de incitar e multiplicar, inclusive nos alunos da escola Avertano Rocha, o desejo pela

construção de uma performatividade desprovida de discursos opressores e que os retire dos guetos e espaços restritos, pela simples e poderosa descoberta do seu corpo que fala pela dança e “se fazem históricos e situados” (Ibidem), uma viagem corajosa que só um devir queer performático pode proporcionar à uma aprendizagem desobediente.

4.2 A performatividade de uma aprendizagem desobediente

Ao trazer para a cena cultural amazônica uma densidade performativa da cultura e seminal transformação dos corpos, o grupo possibilita uma forma de inserir o indivíduo nas lutas culturais e sociais, inclusive dentro da escola básica, criando possibilidades de releituras e transformações da tradição cultural por meio da intensidade de seus movimentos performáticos, sentimentos e emoções de rebeldia. Esse aspecto performativo capaz de ensinar potencializa experiências que oportunizam o encontro dos participantes do Balé Folclórico da Amazônia com o universo cultural amazônico em suas múltiplas releituras pela arte. Esse encontro faz surgir uma nova forma de pensar o corpo e sua relação com a cultura, além de produzir aprendizagens desobedientes aos cânones de um currículo fixo e instituído, gerando assim “um movimento de desconfiar do currículo (tal como ele se apresenta), tratá-lo de modo não usual; seria um movimento para desconcertar ou transtornar o currículo” (LOURO, 2008, p.64).

A performatividade de gênero aliada à construção de novas aprendizagens propicia o aprofundamento do contexto cultural e histórico amazônico ao trazer para dentro da cena da escola básica diferentes povos, culturas e momentos históricos de diversos lugares e tradições. Essa perspectiva performática não pode ser desconsiderada em seu caráter educativo e muito menos ser praticada à revelia dos alunos, o que deixaria a desejar os elementos da linguagem corporal que permitem ampliar o conhecimento sobre o corpo que fala pela dança. Essa performatividade, como podemos identificar na performance de abertura dos espetáculos do BFAM (**Figura 36**), mesmo sendo a manifestação do universo cultural de diversas identidades, da história, dos hábitos, valores, crenças é submetida a diferentes olhares no próprio meio social por situações que emergem das discussões que surgem em torno da sexualidade e questões de gênero, uma vez que,

vivemos um tempo em que o corpo é exaustivamente falado, invadido, investigado e ressignificado: medicina, engenharia genética, tecnobiomedicina, psicologia, enfermagem, nutrição, direito, biologia, educação física, pedagogia, história, antropologia, e sociologia são apenas algumas áreas que, imbricadas ou sobrepostas, tem interferido e redefinido as formas pelas quais vemos, conhecemos, falamos, e nos relacionamos com aquilo que chamamos de “nosso corpo” (MEYER; SOARES, 2008, p.6).

Figura 36 – Apresentação no Transatlântico *Lê champlein* ancorado em Belém do Pará



Fonte: Fotografia Luciana Marchese, 06/04/2019.

Essa performatividade pode ser entendida como manifestação de uma arte viva da cultura, expressão e linguagem corporal, ritmo, movimento, tambores, conjunto de passos, e muitas outras expressões usadas popularmente, sendo inegável o fato de que ela faz parte da vida do homem, dos alunos da escola Avertano Rocha, em qualquer sociedade ou em qualquer tempo. É certo que toda pessoa é capaz de criar um tipo de performance que lhe permita falar por meio de seus movimentos sua história, alegrias, tristezas, conquistas (...), pois a dança, sendo uma linguagem corporal, emprega à individualidade dentro da coletividade um “eu” psicologicamente ora estruturado ora desestruturado, uma vertente curricular que prefiro chamar aqui de *devenir queer* ou *drag queen*.

A *drag* escancara a construtividade dos gêneros. Perambulando por um território inabitável, confundindo e tumultuando, sua figura passa a indicar que a fronteira está muito perto e que pode ser visitada a qualquer momento. Ela assume a transitoriedade, ela se satisfaz com as justaposições inesperadas e com as misturas. A *drag* é mais de um. Mais de uma identidade, mais de um gênero, propositalmente ambígua em sua sexualidade e em seus afetos. Feita deliberadamente de excessos, ela encarna a proliferação e vive à deriva, como um viajante pós-moderno. (LOURO, 2008, p.20-21).

Esse aspecto queer ou *drag queen* da performatividade revela a alegria de se autodescobrir desobediente pelo viés da exploração do próprio corpo e das qualidades que esses movimentos performáticos empregam quando em cena, o desafio então é estabelecer um diálogo subversivo entre arte e educação, o qual proporcionará ao currículo vivências outras que o blindam de forma transgressiva, trazendo à tona um corpo-devir carregado de possibilidades e transitoriedades, um corpo que fala e dança; que expressa em seu modo *queer* um currículo desobediente e que produz fluxos de energia que avançam pelas cavidades inventivas da escola básica em diversos sentidos, ele “não tem passado, nem futuro, tem apenas devires” (LOURO, 2008, p.21 *apud* DELEUZE; PARNET, 1998, p.41).

Trata-se de um território plástico e fluído esperando ser fecundado, visitado e experimentado, pois “mesmo que existam regras, que se tracem planos e sejam criadas estratégias e técnicas, haverá aqueles e aquelas que rompem as regras e transgridem os arranjos” (LOURO, 2008, p.16), esse corpo performático, essa aprendizagem desobediente, não condiz com os padrões culturais de gênero e desponta como um corpo *queer*, anormal, estranho, esquisito, o que é facilmente observado no trabalho artístico do Balé Folclórico da Amazônia uma vez que a sexualidade, inscrita em suas performances, não prioriza o gênero, mas abre-se para um campo de experimentação artística onde homens incorporam mulheres, mulheres incorporam homens, trans incorporam homens e mulheres, quando não animais múltiplos e assexuados. Para Louro (2008, p.72), tal dinâmica presente nessa aprendizagem diferenciada e diferenciadora, proporcionada por corpos performáticos contribui “para transformar a educação num processo mais prazeroso, mais efetivo e mais intenso”,

nessa perspectiva, entendemos o corpo como um *lôcus* de inscrição de identidade e diferença que produz sujeitos de uma cultura. Por isso, afirmamos que o corpo é história. Nele se inscrevem muitas marcas sexuais, com e através de práticas afetivas, políticas, esportivas, estéticas, dentre outras (MAYER; SOARES, 2008, p.66).

Essa inscrição identitária e da diferença expressa no corpo desdobra em uma aprendizagem desobediente que extrapola sexualidade através da espontaneidade dos movimentos afetivos, políticos, esportivos, estéticos e no modo como que as performances surgem nos corpos dos dançarinos e dançarinas pelos bastidores que antecedem os espetáculos, onde o canto, a música, o movimento e o gestual encontram-se interligados coreograficamente, não ao corpo físico, mas a toda transgressão que só um ensino agressivo e audacioso consegue revelar nesse currículo emprenhado com “temáticas tão mundanas” (LOURO, 2008, p.55). Essa dimensão desobediente presente nos movimentos executados no BFAM revela uma forma de ser um devir-dancarino, carregado dos mais variados comportamentos, movimentações, ações e transitoriedades pelo entrelugar da dança, além de expressar formas e sensações, modos de emocionar, de falar, de tencionar, de cantar, de se montar e reinventar (figuras 37 e 38) calçando o salto alto, o maior se possível e, entre o espelho e a rua, entre o camarim e o palco, entre a sala de aula e a quadra da escola, entre o fechar e abrir das cortinas mostrar toda potência presente em uma performance de gênero capaz de materializar a *drag queen* que existe em um currículo-corpo-dançante transgressor, subversivo e desobediente.

Figura 37 – Bastidores da montagem e [trans]formação dos dançarinos e dançarinas



Fonte: Fotografia Autor, 29/04/2018.

Figura 38 – Bastidores da montagem e [trans]formação dos dançarinos e dançarinas



Fonte: Fotografia Autor, 29/04/2018.

Dessa maneira a performatividade de gênero inscrita na cena cultural do BFAM, jamais será um objeto ou uma obra acabada, já que é incontrolável e incontrolada em sua execução, mas continuamente um processo dinâmico e transformador das estruturas sociais, graças à sua capacidade de permanecer ligada ao poder-fazer-transgredir desse currículo que, desobedecendo, revela corpos devinizados que falam ao dançar. Esse aspecto performativo da aprendizagem cria uma ferramenta teórica, prática e libertadora oportuna e tendenciosa, já que não apresenta limites para as ações coreográficas ensaiadas pelo BFAM, antes contribui para com a construção da realidade social e educacional na escola básica ao envolver os performers (alunos/dançarinos) e espectadores de qualquer natureza ou nacionalidade em uma atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém pela força e beleza das danças, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico, chegando a uma afetação física generalizada provocando desejos e desarranjos nesse currículo heteronormativo. Uma forma (in)distinta e perturbadora, das ações banais do cotidiano, onde as

perguntas que escapam da lógica são temidas, qualificadas como impróprias e inconvenientes. Elas causam desconforto, não se 'ajustam' são incontroláveis e incontroladas; elas perturbam o 'domínio' do conhecimento que ambicionamos (LOURO, 2008, p.70).

Essas marcações de gênero de empoderamento político revelam ou se manifestam através dos estímulos externos, “então o discurso sobre o corpo e sobre a sexualidade muda na medida em que o corpo não é mais compreendido como ‘um microcosmo de uma ordem maior’” (LOURO, 2008, p.77-78) e mais “não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através de signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (idem, p.81).

4.3 Desejos e desarranjos de um currículo

...no momento que estou no palco dançando eu me liberto de tudo, até me esqueço o que ou quem eu sou, minha identidade, minha condição de gênero, porque, naquele momento, eu não estou lembrando de nada, é como se eu deixasse de existir naquele momento, eu quero dançar, eu quero expressar, eu quero me reinventar, vencer barreiras, construir o inimaginável com minha dança, ser mulher, homem, bi, tri, drag, queer, eu quero mostrar, eu quero vibrar, eu quero estar com energia a mil... (Entrevista com a dançarina trans Rafaela Mandeli, apêndice 31).

Essa euforia descrita pela transexual Rafaela Mandeli demonstra o quanto os corpos vivem nas fronteiras, são ambiguidades resultantes de um empoderamento carregado de coragem que faz acontecer nos palcos da vida ou nas quadras das escolas um *momento queer*, forças que duelam permanentemente, onde o esquisito, o estranho, potencializando um currículo desobediente, empolga, cria desejos, produz desarranjos, gera ansiedades por uma liberdade capaz de romper com os limites impostos ao corpo pelo medo, insegurança, preconceito; esse corpo trans transfigura-se em uma experiência artística-cultural carregada de potência e polêmica: “(...) *eu quero expressar, eu quero me reinventar, vencer barreiras, construir o inimaginável com minha dança, ser mulher, homem, bi, tri, drag, queer (...)*”. Ao confessar toda sua euforia falando com o corpo a dançarina trans Rafaela Mandeli “faz sua vida vibrar e não ser sempre a mesma” (COSTA, 2007, p.149), revelando-se uma artista que combate a docilidade sendo indócil, indomada, arisca, ela não se submete às normas, uma vez que salta, desvia, sente o desejo e o prazer de existir experimentando as delícias por ser livre, “o desejo de viver sua lei” (CHAVES, 2015, p.84).

Essa característica transgressora, esse desejo desobediente, essa liberdade subversiva, incide de forma gradativa sobre o currículo, fazendo dele um dispositivo carregado de fenômenos significativos e expressivos que libertam, resistem e fortalecem toda e qualquer luta social, justamente num tempo em que o atual [des]governo, dissemina temor generalizado e práticas intimidadoras contra professores e instituições de ensino; esse poder político que agora ataca a educação é constituído por um conglomerado de forças maquiavélicas que usam de todas as formas possíveis e impossíveis para combater aquilo que limitadamente classificam como ideologia de gênero ao invés de filosofia da diferença, o que daria ao tema, uma compreensão epistemológica mais respeitosa, honesta e honrosa, a fim de evitar que professores entrem “na sala de aula para ensinar como se apenas a mente estivesse presente, e não o corpo” (HOOKS *apud* MEYER; SOARES²², 2008, p.7), uma vez que “escola, currículos, educadoras e educadores não conseguem se situar fora dessa história” (LOURO, 2008, p.28), para Foucault (1993, p.106),

As resistências [...] são o outro termo nas relações de poder; inscrevem-se nestas relações como um interlocutor irreduzível. Também são, portanto, distribuídas de modo irregular: os pontos, o nós, os focos de resistência disseminaram-se com mais ou menos densidade no tempo e no espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento.

Resistências que emergem contra posturas explicitamente arcaicas, limitadas e meramente religiosas que visam desarticular a filosofia da diferença e os estudos de gênero ao incitar o ódio e a intolerância naqueles que apoiam a violência, a justiça parcial, a desresponsabilização do estado, o porte de armas; naqueles que fazem arminhas com os dedos na marcha para Jesus, determinam o azul para meninos e rosa para meninas, desqualificam as mulheres, negam a ditadura, a escravidão, o holocausto, perseguem os aposentados, as minorias (...) como forma de aniquilar “populações minoritárias” e silenciar a heterogeneidade existente na sociedade e na cultura.

Diante desse cenário torna-se necessário lutas e resistências afim de produzirmos um pensamento inquietante e provocador e assim possamos vislumbrar

²² A autora escreve seu nome com letra minúscula em todas as suas publicações, razão pela qual mantemos a grafia aqui (MEYER; SOARES, 2008, p.7).

outros horizontes e novas possibilidades transformadoras de uma aprendizagem que desperta desejos e desarranjos estruturais na educação básica, por mais estranho, esquisito, queer que possa ser; “esses exercícios de estranhamento permitem, também, politizar os temas vinculados ao corpo em sua articulação com gênero e sexualidade, pois trazem para o centro do debate questões de poder, de identidade e de política” (MEYER; SOARES, 2008, p.12).

Essa luta histórica pela visibilidade de mecanismos outros de ensino-aprendizado nunca esteve tão ameaçada, frente a essa tentativa velada e insana de silenciar inúmeras vozes, inúmeros devires, tingir de cinza as cores da liberdade, erguer a casa grande prendendo ao troco quem busca a diferença no diferente ou fazer do diferente a diferença eis que surge como alternativa de luta um dispositivo de contra senso, uma ferramenta educacional potente e poderosa e que não se encontra nas estantes de biblioteca alguma e nem em arquivos de web sites: o corpo, como principal artífice dos desejos e desarranjos provocados à heteronormatividade do currículo.

Penso em um corpo-*outdoor*, referindo-me a jovens estudantes que se utilizam de seus corpos como se fossem páginas ampliadas de suas agendas, como espaços de conservação, de marcas, de registros, adesivos, tatuagens, desenhos, pinturas, marcação de compromisso, partes rasgadas, visibilidades, insinuações, segredos ou exibicionismos. Telas criadoras, espaços de inventividade, letras que falam, tintas que respiram, cabelos que tramam, dançam, tendo como endereço possibilidades de relação e de comunicação com as outras pessoas. Venho pensando num corpo como possível obra de arte e sobre o quanto jovens se comunicam e expressam desejos, pedidos e recados, através do corpo, “fazendo arte”, o que a escola, grosso modo, lê como transgressões disciplinares, fazendo movimentos assépticos, desfazendo as “artes jovens”, apagando as tintas, regulando e controlando, lavando marcas que dizem, criam e inventam. (MEYER; SOARES, 2008, p.18).

Diante desse cenário o corpo passou a desempenhar papéis importantes nos movimentos sociais, tornava-se uma extensão física da vontade de fugir às regras, à regulação, aos enquadramentos políticos e sociais; nessa condição, as estruturas e o discurso hegemônico dominador, perde sustentação e o currículo tradicional começa então a ser questionado, apresentando finalmente frestas pelas quais os raios de luz e/ou glitters reluzentes saem disparados e descontrolados como uma super *drags* em todas as direções, nos convidando a pôr a cara no sol.

É quando esse corpo, rico em possibilidades e transformações, passa a agregar anseios e desejos outros e, por conseguinte, desponta como uma bandeira

de luta, uma tentativa de oposição a um sistema de linguagem que busca impor o silêncio e o disciplinamento aos corpos, a fim de impedir seus aspectos subversivos, justamente quando “as certezas escapam, os modelos mostram-se inúteis, as fórmulas são inoperantes” (LOURO, 2008, p.29) e “a vocação normalizadora da Educação vê-se ameaçada” (Ibidem) o que faz com que esse currículo heteronormativo passe a frequentar os guetos, os subúrbios e a ter “casos clandestinos” (MEYER; SOARES, 2008, p.59) com outros devires educacionais, consolidando uma política de subjetivação impregnada por desarranjos que reestruturam a heteronormatividade presente no currículo da escola básica.

Impulsionados pela vontade transgressora de desconstrução, dançarinos e dançarinas assumem a função de revelar, através de seus corpos, anormalidades, forças ocultas, aspectos disformes, estranhezas, esquisitices que surgem como um reflexo *queer* em suas performances, uma realidade contraditória que desafia esse currículo heterogêneo. Nessas condições, esses corpos desejosos reagem, conduzindo à rupturas significativas e produzindo um ser novo, um currículo novo, fazendo com que o corpo, dobrando-se em um gesto de entrega e superação dos limites explore a expressão corporal de forma incondicional, como na dança do Lundu Marajoara que, utilizando de uma sensualidade excepcional, faz surgir através do rebolado excessivo e malemolência cativante todo desejo oculto nos inúmeros olhares curiosos que observam aquele corpo falar pela dança, são performatividades que revelam, em corpos suados e excitantes, toda transgressão de um currículo outrora tido como regulador, uma ferramenta de dominação que anula conhecimentos outros, possibilidades outras de transpor aspectos do ensino-aprendizado como forma de criticar a “heterossexualização da sociedade” (LOURO, 2008, p.31).

Essa sensualidade presente da dança do lundu marajoara (**Figura 39**), por exemplo, reflete nitidamente um currículo desobediente que utiliza o corpo para falar na dança, que se faz presente nos movimentos dos quadris dos dançarinos e dançarinas quando esses esbanjam charme em todos os gestos e movimentos cadenciados conduzidos pelo som empolgante dos tambores, mostrando que homens podem sim rebolar e, rebolando, pulverizam um desejo e um convite descontrolado e desafiante para entrar na roda e dançar também a alegria da desconstrução de um currículo, anseio pelo qual somos seduzidos pela proposta diferenciada de ensinar, para que assim nos entreguemos ao diferente, fazendo

aflorar em nós toda subversividade até então silenciada, mas que está ali e, embora velada, prefere permanecer intimidada por inseguranças acadêmicas, sociais, políticas e culturais, para Foucault (1998, p.22),

o corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as palavras os dissolvem), lugar de dissociação do eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial); volume em perpétua pulverização. (MEYER; SOARES, 2004, p.75).

Essa inscrição corporal dotada de acontecimentos faz com que o formato dinâmico e multifacetado do currículo que desobedece pela sexualidade, questões de gênero, filosofia da diferença continue explodindo cotidianamente em diversos espaços, provocando mudanças significativas nas teorizações do currículo, trata-se de uma forma de ação “transgressiva e perturbadora” (LOURO, 2008, p.39) de fazer toda a diferença na escola básica, já que “nós, professores, estamos comprometidos diretamente com a (de)formação dos corpos dos estudantes” (MEYER; SOARES, 2008, p.70), pois “participamos desse processo de (des)construção das identidades, com o que falamos, ensinamos (com nossa presença) e também com o que silenciamos (por nossa ausência)” (MEYER; SOARES, 2008, p.71).

Figura 39 – Dança do Boto e Lundu Marajoara, dançarinos Jhonata Blazevit e Camila Pereira



Fonte: Fotografia Daniel Gonçalves, Cultura Pai D'égua, 18/08/2018.

Nesse jogo de desejos e desarranjos estruturais no currículo, concretizado pela performance dos dançarinos e dançarinas, o entusiasmo pelo novo, pelo devir, pelo diferente, pela diferença, pela desterritorializar, pelo reterritorializar, essa pulverização tomam outras proporções, é quando os passos largos, os movimentos maliciosos, a sedução exagerada, a ginga, a técnica, o olhar, a boca, o toque, a umbigada²³ finalmente mostram toda a potência de uma aprendizagem audaciosa e sedutora, onde os corpos se entregam não ao prazer da carne (*cibum in cibum*) ou da conjunção carnal (*index Luxuriae*), mas à proposta de mudança, ao alcance epistemológico, à transgressão curricular, à uma liberdade pedagógica e performática que está ao lado “do acontecimento, da experimentação, da ruptura, da transgressão dos limites, do ir além daquilo que somos, da invenção de novas possibilidades de vida” (MEYER; SOARES, 2008, p.74 *apud* LARROSA, 2000, p.332), como expressou ao pesquisador a dançarina transexual Rafaela Mandeli (Figura 40),

Figura 40 – Entrevista com a dançarina Rafaela Mandeli



Fonte: Fotografia Autor, 18/03/2019.

²³ Ápice da dança do lundu marajoara, que é quando finalmente os corpos se entregam à relação sexual.

Longe de reduzir essa questão à esfera meramente sexual, carnal, lascivo, erótico, sensual, voluptuoso, libidinoso, lúbrico, destaco aqui o conjunto de gestos e movimentos corporais que representam valores e princípios educacionais e culturais que libertam os corpos para que, superando seus próprios limites, traduzam, pelos movimentos performáticos, toda a agressividade de um currículo que desobedece pelo corpo que fala ao dançar, um aspecto epistemológico revelado pelos dançarinos e dançarinas os quais, contando pela arte, suas histórias, sonhos, projetos, intenções, tensões armazenam/transmitem em suas performances um conhecimento transgressor, constituído por experiências que possibilitam dinâmicas corporais reveladoras de desejos e desarranjos, “trata-se de questionarmos o que somos (interrogação crítica de nós mesmos) – e o que já deixamos de ser – para nos movimentarmos em direção ao ‘outro daquilo que podemos vir a ser’” (MEYER; SOARES, 2008, p.80 *apud* LARROSA, 2002, p.23), o que revelará as tensões existentes entre corpo e subjetivação, currículo e educação, hetero e homo, BFAM e escola, dançarino e aluno, espectador e arte, uma relação promissora e transformadora das relações sociais que, ao desestabilizar esse currículo heteronormativo, visa afastar da escola a “linguagem da cegueira” (CORAZZA, 2001, p.92).

4.4 O trânsito por outras culturas e a subversão da identidade pela diferença

Os sujeitos podem até voltar ao ponto de partida, mas são, em alguma medida, “outros” sujeitos, tocados que foram pela viagem (LOURO, 2008, p. 13).

As culturas contemporâneas se encontram incorporadas, dialogando entre si em um frenesi constante e estimulante, preliminares que, homogeneizadas propiciam, principalmente pelo ir e vir de pessoas através das fronteiras físicas, culturais e tantas outras, uma hibridização inevitável, uma vez que “os processos de hibridização analisados pela teoria cultural contemporânea nascem de relações conflituosas entre diferentes grupos nacionais, raciais e étnicos” (SILVA, 2008, p. 87).

A visibilidade e a materialidade desses sujeitos parecem significativas por evidenciarem, mais do que outros, o caráter inventado, cultural e instável de todas as identidades. São significativas, ainda, por sugerirem concreta

e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade (LOURO, 2008, p.23).

Essa dinâmica fez com que o BFAM não ficasse recluso aos muros da escola Avertano Rocha, pois o currículo precisa transitar por outros lugares, “esses sujeitos escapam da via planejada. Extraviam-se. Põem-se à deriva” (LOURO, 2008, p.19), então o grupo, fazendo jus à sua característica performática agressiva, desafiadora e transformadora migrou levando pelo Brasil esse currículo desobediente e, como era de se esperar, transpôs as fronteiras continentais (**Figura 41, 42 e 43**) levando e trazendo, afetando e sendo afetados pela arte de diversas partes do mundo, já que “a fronteira é lugar de relação, região de encontro, cruzamento e confronto. Ela separa e, ao mesmo tempo, põe em contato culturas e grupos. Zona de policiamento é também zona de transgressão e subversão” (Ibidem), toda essa carga cultural, essa movimentação geográfica, essa descarga étnica criou “sujeitos que, frequentemente, recusam a fixidez e a definição das fronteiras, e assumem a inconstância, a transição e a posição ‘entre’ identidades como intensificadoras do desejo” (Idem, p.21-22).

Figura 41 – BFAM no Coliseu Roma / Itália



Fonte: Acervo pessoal professor Eduardo Vieira, 02/02/2016.

Figura 42 – Festival Internacional de folclore de Salltilio / México



Fonte: Acervo pessoal professor Eduardo Vieira, 02/03/2017.

Figura 43 – Festival Internacional de folclore de Segovia / Espanha



Fonte: Acervo pessoal professor Eduardo Vieira, 02/04/2018.

Todo esse caráter cultural e instável de outros povos, outras culturas promoveram mudanças significativas no currículo defendido nos palcos internacionais pelos dançarinos e dançarinas, alunos e alunas da escola Avertano Rocha que, ao ter contato com o diferente, absorveram de forma fascinante a diversidade étnica em espaços de poder nunca antes experimentados. Essa oportuna apropriação cultural, fortalecendo o currículo desobediente, subvertendo a identidade pela diferença e as práticas curriculares passam a situar esses corpos nas fronteiras do gênero, da sexualidade e da diferença, então esse sujeito, esse corpo que viaja passa a ser, pela sua própria condição de viajante, “dividido, fragmentado e cambiante” (LOURO, 2008, p.13), uma vez que, quem viaja, realiza também um aprendizado.

A viagem transforma o corpo, o “caráter”, a identidade, o modo de ser e de estar...suas transformações vão além das alterações na superfície da pele, do envelhecimento, da aquisição de novas formas de ver o mundo, as pessoas, as coisas. As mudanças da viagem podem afetar corpos e identidades em dimensões aparentemente definidas e decididas desde o nascimento (ou até mesmo antes dele). (Idem, p.15).

Essa transformação que o corpo enfrenta ao ser tocado por outras culturas, pelo “outro”, pelo diferente, desperta uma sensação e uma sedução eufórica pelo novo, pela transgressão dos limites, pela subjetivação frente à subjetividade a que são submetidos esses corpos que, nesse cenário internacional, fronteiro, limítrofe descobrem toda carga deleuziana existente em suas práticas performáticas. Esse corpo nômade, que “se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa” (LOURO, 2008, p.21 *apud* BRAIDOTTI, 2002), oportuniza questionamentos diversos às relações de poder operante nas regiões de fronteira e que colocam em evidência as barreiras culturais entre educação e currículo, cultura e subversão, identidade e diferença.

Na viagem que empreendem ao longo da vida, alguns sujeitos deixam-se tocar profundamente pelas possibilidades de toda ordem que o caminho oferece. Entregam-se aos momentos de “epifania”. Saboreiam intensamente o inesperado, as sensações e as imagens, os encontros e os conflitos, talvez por adivinharem que a trajetória em que estão metidos não é linear, nem ascensional, nem constantemente progressiva. Suas aventuras podem, no entanto, parecer especialmente arriscadas e assustadoras quando se inscrevem no terreno dos gêneros e da sexualidade – afinal essas são dimensões tidas como “essenciais”, “seguras” e “universais” – que, supostamente, não podem/não devem ser afetadas ou alteradas. Por isso o efeito e o impacto das experiências desses sujeitos são tão fortemente políticos – o que eles ousam ensaiar repercute não apenas em suas

próprias vidas, mas na vida de seus contemporâneos. Esses sujeitos sugerem uma ampliação nas possibilidades de ser e de viver. Acolhem com menos receio fantasias, sensações e afetos e insinuam que a diversidade pode ser produtiva. Indicam que o processo de se “fazer” como sujeito pode ser experimentado com intensidade e prazer (Idem, p.23).

Esse hibridismo e experiência de fronteira, esse toque inesperado, essa explosão de diferença longe de manifestar nas imagens e apresentações do BFAM no exterior, mero diálogo identitário intercultural do que rupturas e subversões no currículo expressam, pela potencialidade do encontro com outras etnias e, aceitando a provocação da professora Gilcilene Dias da Costa (UFPA), um choque, um abalo, uma [re]estruturação dos ideais de luta, de resistência, de anseios sociais, políticos, de aspirações filosóficas os quais, transitando nas pulsações do desejo, transborda no corpo e no currículo transgressões de aspectos educacionais que transgridem a convencionalidade presente em um currículo heteronormativo. Esse toque profundo na formação cultural dos indivíduos, de alunos dançarinos e professores oriundos da escola básica, do Colégio Avertano Rocha, produz uma epifania filosófica que, ao agregar novos conhecimentos provocam, pela intensidade do encontro, rupturas e subversões nesses atores sociais, as quais mostram a grandiosidade presente na diferença, um êxodo necessário que abre um leque de possibilidades de experiências outras com a natureza, com a ancestralidade, com a o gênero e a sexualidade, produzindo sensações que arrepiam a pele, imagens que dilatam as pupilas, encontros que desestabilizam, conflitos que libertam, identidades e diferenças que se singularizam.

Essa eclosão intercultural, essa ruptura, essa subversão e desobediência no currículo, geradas por um hibridismo que revoluciona dinamizando o conhecimento, abre espaço à multiplicidade, ao reconhecimento, à compreensão das questões de gênero, ao entendimento étnico, à acolhida da desobediência, subversividade e transgressão, pela cultura, pelo corpo que fala e dança, desse currículo totalmente hibridizado. Um aspecto *trans* da cultura, um mecanismo de ruptura que, transpondo fronteiras através do Balé Folclórico da Amazônia, subverte a identidade pela diferença. Essas interações sociais e culturais no currículo, o torna um campo propício para desconstruções ao revelar os limites geográficos existentes entre identidade e diferença, uma vez que essas duas realidades estão em estreita conexão com as relações de poder por serem, segundo Silva (2008, p.87) criações sociais e culturais.

O hibridismo está ligado aos movimentos demográficos que permitem o contato entre diferentes identidades: as diásporas, os deslocamentos nômades, as viagens, os cruzamentos de fronteiras. Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, esses movimentos podem ser literais, como na diáspora forçada dos povos africanos por meio da escravidão, por exemplo, ou podem ser simplesmente metafóricos. "Cruzar fronteiras", por exemplo, pode significar simplesmente mover-se livremente entre os territórios simbólicos de diferentes identidades. "Cruzar fronteiras" significa não respeitar os sinais que demarcam - "artificialmente" - os limites entre os territórios das diferentes identidades.

Esse conceito de hibridismo, essa movimentação entre fronteiras que o BFAM faz, tendo a escola Avertano Rocha como uma feliz cúmplice, permite que o currículo enverede por novas perspectivas de análise, pela compreensão dos processos de reconhecimento, de legitimação, de interpretação e subversão da identidade e diferença, influenciando as políticas curriculares que transitam até à sua efetiva/afetiva(?) implementação no campo prático. O processo de hibridação, o transitar na/pela fronteira, implica em criar espaços de exploração e compreensão de transitoriedade que se manifestam através da cultura e da história, como gênero e sexualidade.

Os sujeitos que cruzam as fronteiras de gênero e de sexualidade talvez não "escolham" livremente essa travessia, eles podem se ver movidos para tal por muitas razões, podem atribuir a esse deslocamento distintos significados. Eles podem, tal como quaisquer outros viajantes, ver sua travessia restringida, repudiada ou ampliada por suas marcas de classe, de raça ou por outras circunstâncias de sua existência. Sua viagem talvez possa se caracterizar como um ir e um voltar livre e descompromissado ou pode se constituir num movimento forçado, numa espécie de exílio. (LOURO, 2008, p.18-19).

Nas turnês nacionais e internacionais que o BFAM faz, nesse espaço híbrido, acontece a negociação de sentidos e de significados entre visões de mundo diferentes, fazendo surgir novas relações de poder e compreensões sobre a realidade. Além de administrar a diversidade, é preciso firmar esse currículo desobediente como uma educação híbrida e conduzi-lo aos palcos da vida, às praças, às quadras das escolas, a lutar contra as intenções heteronormativas que pretende perpetuar sua dominação enfraquecendo as práticas inovadoras que surgem, por exemplo, nos gestos fronteirios e performáticos do Balé Folclórico da Amazônia!Dandara...presente!Mariele...presente!

Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a

chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico. Neste caso, é a teorização cultural contemporânea sobre gênero e sexualidade que ganha centralidade. Ao chamar a atenção para o caráter cultural e construído do gênero e da sexualidade, a teoria feminista e a teoria queer contribuem, de forma decisiva, para o questionamento das oposições binárias - masculino/feminino, heterossexual/homossexual - nas quais se baseia o processo de fixação das identidades de gênero e das identidades sexuais. A possibilidade de "cruzar fronteiras" e de "estar na fronteira", de ter uma identidade ambígua, indefinida, é uma denominação do caráter "artificialmente" imposto das identidades fixas. O "cruzamento de fronteiras" e o cultivo propositado de identidades ambíguas é, entretanto, ao mesmo tempo uma poderosa estratégia política de questionamento das operações de fixação da identidade. A evidente artificialidade da identidade das pessoas travestidas e das que se apresentam como drag *queens*, por exemplo, denuncia a - menos evidente artificialidade de *todas* as identidades. (SILVA, 2008, p.89).

O trânsito por outras culturas e a subversão da identidade pela diferença fez com que esse processo fronteiriço transformasse o Balé Folclórico da Amazônia em uma explosão de diferença, um caldeirão, que fervendo pela euforia e entusiasmo pelo novo, volta às suas origens, trazendo em sua bagagem um currículo desobediente transformado, impregnado por identidades culturais diversas, novas ideias, performances, enredo, cenário, sonhos e projetos, onde a audácia cultural, absorvida pelo contato com diferentes culturas e realidades filosóficas, faz de seu regresso a Brasil um novo recomeço, só que dessa vez mais empoderado, mais transgressivo e subversivo, pronto para transformar a realidade curricular da escola Avertano Rocha com coreografias e figurinos para suas apresentações que trazem, em sua composição híbrida, a presença viva, a identidade marcante, a força transformadora, o conhecimento múltiplo de diversos povos, nacionalidades, etnias.

Esse resultado decorre justamente do aspecto híbrido que permeia o estar entre fronteiras, do outro lado dos muros, entre os palcos, entre os espetáculos performáticos, por detrás das cortinas, em um espaço de [re]contextualização, permitindo um vislumbrar de novas perspectivas educacionais, onde cada sujeito, cada dançarino e dançarina, cada aluno e aluna, falando com seu corpo, age de forma subjetiva, cuja objetivação torna a linguagem corporal um discurso pós-estruturalista, um devir deleuziano capaz de influenciar e ser influenciado pelas fronteiras humanas, "constantemente vigiadas dos gêneros e da sexualidade" (LOURO, 2008, p.20). Esse sentimento de encantamento e apropriação cultural é facilmente percebido quando,

(...) nos festivais da Europa cerca de 35 culturas diferentes participam, são 7 dias de festival, nele você vai vê coisas, assim, maravilhosas. Eu tive

oportunidade de assistir e de estar dentro daquilo, porque, querendo ou não, eu era uma das atrações, porque eu estava com o balé do Brasil, eu estava representando o Brasil, essa raiz que é o carimbo, o curimbó, que eles ficam loucos com aquele tronco imenso, a maracá, o lundu, sabe? Tudo o que a gente tem aqui para eles é um encanto, a gente sente como se nós fôssemos o Cirque Du Soleil e eles aquela grande plateia, que eles ficam: “meu Deus, o que é isso?”, na língua deles. Particpei na França, na Espanha, em Portugal e aí a cada reação, uma reação mais linda que a outra, qualquer coisa simples que você faz, uma roda de carimbo que tem aqui, lá se torna uma coisa, assim, que eles ficam, sabe? Loucos! Quando param, eles falam: “ah...!”, entendeu?... (Entrevista com a dançarina trans Rafaela Mandeli, apêndice 27).

Essas produções culturais, artísticas e performáticas apresentadas pelo Balé Folclórico da Amazônia mundo adentro, em diferentes fronteiras, espaços políticos e de poder revelam um currículo que, não se contentando apenas com a identidade, ele anseia ver o diferente, fazer brotar, das movimentações de um currículo que dança, uma discussão contemporânea e atualizada de um corpo que é gênero, performatividade e sexualidade, um corpo (as)sexuado que transgride a normatização hetero disciplinar e punitiva das políticas curriculares e com isso revela o lado social da educação. São essas diferenças culturais que, transitando por outros devires e subvertendo a identidade, em contextos fronteirços, que a escola básica, tende a viajar, como descreveu Louro (2008, p.21) ora como nômade, ora como migrante ora como exilado, pois é composta por “sujeitos transgressivos de gênero e sexualidade” (Ibidem).

Inerente a essa proposta de recontextualização cultural e artística do currículo, eis que surge, através da hibridização cultural, novos conceitos e novos sentidos para um currículo velho e limitado, onde, tomados por essa consciência e motivados pelas relações de fronteira, dançarinos e dançarinas, alunos e alunas, professores e professoras, a escola Avertano Rocha, o BFAM, o currículo, o corpo, a linguagem, a fala, a dança, eu, você, nós buscamos cada vez mais assumir uma inconstante e inquietante capacidade de transição da identidade, uma característica queer emblemática da transgressão do gênero e da sexualidade revelada agora pela ótica do viajante, onde nossa natureza transgressora quando politizada, assim como falou Louro (2008, p.28) converte “o gueto em território e o estigma em orgulho – gay, étnico, de gênero”, fazendo surgir fronteiras que veem sendo constantemente atravessadas e que não podem mais ser fechadas, pois fechá-las seria o mesmo que impedir esse currículo desobediente de falar, no/pelo corpo que dança, da diferença como movimento e transformação.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Performar um currículo pela diferença; transgredir a heteronormatividade; falar com um corpo trans; romper as fronteiras de gênero; subverter a identidade; provocar desejos e desarranjos; transitar por outros territórios... é o que nos sugere esse corpo revoltado e desobediente presente do BFAM, um corpo que nos convoca, pela sua capacidade de performatizar a transgredir e subverter a identidade pela diferença com palavras de ordem e luta; deseja nos convidar a transformar a educação ao proporcionar aos educandos potencialidades outrora reprimidas por um currículo que os oprime e condiciona à uma sala de aula sem cor e brilho, um espaço físico unilateral, disciplinador, regulador, condicionador, que os impede de extrapolar suas capacidades, seus talentos, de transformar fórmulas matemáticas em compassos coreografados, geometrias planas em movimentos assimétricos, desafiar a lei da gravidade com seus saltos sinuosos e rebeldes, desconstruir conceitos [est]éticos e convencionais quando fogem às regras regulatórias de gênero, evidenciar a diferença que existe em mim, em você, em nós, afim de “incitar a produção de um outro de nós mesmos” (MARTINS, 2009, p.52).

Nessa dissertação de mestrado, as performances aqui apresentadas ora em imagens ora em discussões trouxeram à tona inquietações, indagações, dúvidas, questionamentos que, revelando o “entre lugares” (LOURO, 2008, p.8) teve a intenção de extrair e/ou tornar evidente a problemática acerca da delicada relação de um currículo heteronormativo tensionado pelas lentes de um currículo desobediente materializado em corpos performáticos que falam através da dança, “um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina” (Ibidem).

Trata-se de uma subversividade que contraria aquilo que Butler chamou de sistema de regulação, uma estrutura muito rígida e opressora chamada de heterossexualidade, que está associada a todo seu conglomerado de conceitos que sustentam esse discurso, incluindo-se aqui a hegemonia regulatória e disciplinadora de um currículo hetero, branco e cristão, um mecanismo de opressão e morte que se perpetua caduco sendo sustentado histórica e violentamente pela bengala da ignorância, discriminação, preconceito e atualmente pelo governo federal que tenta desqualificar toda e qualquer tentativa de mudança no currículo da escola básica.

Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões. É em referência a ela que se fazem não apenas os corpos que se conformam às regras de gênero e sexuais, mas também os corpos que as subvertem (LOURO, 2008, p.17).

A performatividade dos corpos que dançam e falam desponta nessa pesquisa como um dispositivo de poder-liberdade que não condiciona, mas oferece possibilidades outras de transgressão dos limites educacionais através do corpo, um movimento de desconstrução/construção frenético que aguça o interesse pelo diferente frente às identidades manifestadas nas apresentações performáticas do Balé Folclórico da Amazônia dentro e fora da Escola Avertano Rocha ou para além dos muros do ódio e intimidação como ocorre nas turnês nacionais e internacionais do BFAM. Esse currículo desobediente contraria a heteronormatividade e enche de entusiasmo, surpresa e deleite quem defende “uma política pós-identitária para a educação” (Idem, p.9), que esse currículo “possa contar outras histórias, incorporar outros saberes, outras narrativas, produzir outros significados e estabelecer outros problemas” (PARAÍSO, 2010, p.12).

O currículo que desobedece através de corpos que falam e dançam, quando inserido em um contexto operado pelo sistema regulatório que reprime a filosofia da diferença, a sexualidade, as questões de gênero, o diferente, oportuniza um despertar de sentimento, de surpresa, de subversividade, curiosidade, pertencimento, empoderamento, resistência, resiliência. Um currículo que, ao instigar a produção de desejos epistemológicos questionadores, aprimora a relevante contribuição da cultura no processo ensino-aprendizado. Ao apresentar a performatividade presente no campo político da educação, no centro das relações de poder como linguagem modeladora, o BFAM revela, na Escola Avertano Rocha, um currículo que “informa, ensina, forma, produz, avalia, sugere, prescreve, categoriza” (PARAÍSO, 2010, p.11), um currículo que “acontece na cultura” (Ibidem).

Currículo é território político, ético e estético incontrolável que, se usado para regular e ordenar, pode também ser território de escapes de todos os tipos, no qual se definem e constroem percursos inusitados, caminhos mais leves, trajetórias grávidas de esperança a serem percorridos (PARAÍSO, 2018, p.13).

Silva (2008, p.74) foi feliz ao dizer que uma prática pedagógica não pode limitar-se apenas em “celebrar a identidade e a diferença, mas problematizá-la”, então, esse exercício acadêmico presente nas performances do BFAM, essa

dissertação de mestrado, acolhida pela Escola Avertano Rocha, se transveste aqui em uma ferramenta de transformação e transposição de fronteiras que faz da escola básica, um espaço potencialmente cultural e alternativo, um sistema que, agregando em sua prática didática esse currículo desobediente, produz mecanismos diferenciados e diferenciadores que transformam o chão seco e fixo da heteronormatividade em um solo árido e fértil para se plantar experiências, identidades plásticas e diferenças emblemáticas, uma vez que “o currículo é um artefato movediço. Ele circula, percorre, move-se, atravessa vários espaços; desloca-se, desdobra-se” (PARAÍSO, 2010, p.11).

Um currículo é um espaço habitável e habitado por pessoas de diferentes classes sociais, de diferentes culturas, idades, gênero, etnias, crenças e valores, onde se oferece a possibilidade da palavra e de aprender trocando formas de pensamento muito distintas. Um currículo é espaço de produção e circulação de saberes variados, de conhecimentos múltiplos, de perspectivas diversas (PARAÍSO, 2010, p.12).

Ao apresentar o currículo desobediente como um espaço habitável e oportuno para mudanças, esse corpo, carregado de desejos outros, possibilidades outras, inaugura e instala a discussão em torno de si, das questões de gênero, da performatividade e da sexualidade de forma não apenas concreta, como escrever e inscrever, mas abstrata, como o corpo que fala e dança, são extensões performáticas impossíveis de serem tocadas, mas possíveis de serem vistas. Ao falar de forma provocadora com o corpo, o BFAM transgride os limites humanos “subvertendo e complicando a identidade” (SILVA, 2008, p.86), que através do hibridismo “não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços dela” (Idem, p.87). Essas tentativas de desestabilização curricular ocorrem porque o currículo heteronormativo revela-se como um “espaço de silêncios de determinadas culturas, de relações de poder de diferentes tipos, de diversas tentativas de capturas, de desigualdades, de aborrecimentos e de entristecimentos” (PARAÍSO, 2010, p.12).

Com remadas fortes o canoeiro, esse dançarino, essa dançarina, esse aluno, essa aluna, o BFAM, os professores Eduardo Vieira e Jandira Pimentel, a escola Avertano Rocha, eu, você, nós vamos quebrando a maré do preconceito, da limitação, da discriminação, da perseguição moral, da regulação, do disciplinamento porque acreditamos que “é aí que as possibilidades de um currículo podem se enunciar, evidenciar, aparecer” (Idem, p.14) e propomos, ao jogar nossas redes

carregadas de esperança e coragem nos rios que banham nossa Belém do Pará, uma releitura do currículo que, assim como na piracema, transborda de perspectivas desobedientes e subversivas, “muito mais do que dizemos; muito mais do que temos feito” (PARAÍSO; CALDEIRA, 2018, p.13).

Sabemos que já somos muitas/os conectados/as a esse desejo. E seremos mais, porque esses modelos excludentes que aí estão não nos cabem. Somos muitos/as, somos mais a cada dia, somos *multidões*. Nós, *multidões*, estamos grávidas/os de necessidade de exercitar nossas liberdades, de nos unir, de resistir, de fazer a diferença (Idem, p.19).

Essas multidões, essas manifestações culturais e coletivas, carregadas de significados múltiplos e profundamente arraigada em costumes e mitos, incorporam então novos elementos críticos e de caráter atual ao currículo, como se as águas dos rios fluíssem como uma descarga seminal no campo verde e fluído da educação básica, fazendo germinar um currículo desobediente, Ilha povoada por corpos que falam e cravam no chão ora da quadra da Escola Avertano Rocha, ora nos palcos do Brasil e do mundo toda a força transformadora dessa nova formar de ver o currículo e imprimir nele aquilo que os corpos performáticos dos dançarinos do BFAM, com seus movimentos espetaculares fazem: enaltecer na cena cultural a potência de um currículo desobediente que, através do corpo que fala e dança, movimenta a alegria presente na diferença e suas múltiplas faces educacionais, um currículo que revela, pela potencia de sua desobediência corpos trans que embelezam ainda mais a discussão de gênero tão atacada, ofendida e ofuscada na Escola Básica, “uma subjetividade processual, dinâmica, em permanente construção, uma subjetividade carnal, corporal” (BARRENECHEA, 2011, p.14).

Como disse um dia Bob Marley: Esquece as tuas inquietações e dança. Esquece tuas tristezas e dança. Esquece tuas doenças e dança. Esquece tuas fraquezas e dança. Essa fala do saudoso Bob Marley eternizado em suas musicas, representa o movimento permanente do corpo em direção às emoções, às diferenças. No momento em que se dança o coração pulsa compasso da dança, nesse instante não existe o mundo, apenas sensação e emoção. O camarim é o lado oculto do dançarino, o palco o altar onde ele expressa sua desobediente performance através de seu corpo subversivo e transgressor marcado e testado pelas forças nocivas regulatórias que tentam condicioná-lo, alheio a essas forças, esse dançarino faz de sua expressão corporal sua prece, onde sua alma é elevada

aos céus como oferenda. O pulso ligeiro, o suor e o sorriso largo materializam sua entrega aos aplausos.

Com os músculos doloridos, lágrimas que transpiram pela pele quente e com os pés descalços, sangrando e calejados pelo chão ora frio ora quente, ora escorregadio ora pedregoso, ora acarpetado ora carregado de grampos, pregos e farpas...o show tem que continuar, pois dançar é falar com o corpo, é escrever com os movimentos poesias desobedientes, transgressoras e subversivas que, contrariando o currículo heteronormativo, enaltece a diferença dentro de cada um de nós como se fosse um novo espetáculo! As cortinas continuam abertas! O palco é todo seu estimado/estimada leitor/leitora! Vamos ao ataque! A luta continua! E esse é o meu convite queer e subversivo para você! Saia do armário! Venha se juntar a nós! Que tal uma dança?

REFERÊNCIAS

ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARRENECHEA, M. A. D. **Nietzsche: corpo e subjetividade**. 2011. Disponível em: [HTTP://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918](http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1918). Acesso em: 02. jul.2019.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.

BONDIA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, p. 20-28.

BOSI, Ecléia. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo. Companhia das letras. 1994.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo**. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 1999.

_____, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade**. 2ª ed. New York, Routledge, 1999b.

_____, Judith. **A fala age politicamente**. Em: McQuillan Martin. **Desconstruir um leitor**. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2000.

BRAIDOTTI, Rosi. **Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade**. *Labrys*, estudos feministas (revista virtual <http://www.unb.br/ih/his/gefem>). Roberta Barbosa (Trad.), n. 1-2, jul./dez. 2002. In: LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 1ª Ed. 1ª reimp. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Arte de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 21 ed. Petrópolis, RJ. Ed. Vozes, 2014.

CHAVES, Silvane Lopes. **Sobre corpos insolentes: corpo trans, um ensaio estético da diferença sexual em educação**. 2015. 109p. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal do Pará. Belém.

CORAZZA, Sandra Mara. **Os cantos de Fouror: escreitura em filosofia-educação**. Porto Alegre. Sulina, Ed. da UFRGS, 2008.

_____, Sandra Mara. **O que é um currículo? Pesquisas pós-críticas em educação**. Petrópolis. Ed. Vozes, 2001.

COSTA, G.D.D. **Por uma educação leve – ao modo de Zratustra. O “dançarino destruidor”**. In: LINS, D. **Nietzsche/Deleuze: imagem, literatura e educação**. Rio de Janeiro: Forense, 2007.

COSTA, Gilcilene Dias da. **Curricularte. Experimentações pós-críticas em educação**. Porto Alegre, v.36, n.1, p. 279-293, jan./abr., 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade>. Acesso em 15/04/2018.

COSTA, Marisa Vorraber (org.). **Estudos culturais em educação**. Mídia, arquitetura, brinquedo, biologia, literatura, cinema. Porto Alegre. Ed. da UFRGS, 2000.

CLIFFORD, James. Introdução: verdades parciais. In: CLIFFORD, James e MARCUS, George. **Escrevendo cultura: a poética e política da etno**. Berkeley, Los Angeles, Londres. Universidade de Califórnia Press, 1986.

_____, James. **A Experiência Etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. José Reginaldo Santos Gonçalves (org.). 3ª ed. Ed. UFRJ, 2008. 320p.

DAÓLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas. São Paulo. Ed. Papirus, 1995.

DELEUZE, Gilles. Ativo e reativo, o corpo. In: _____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio. 1976.

_____, Gilles. **Pourparlers 1972-1990**. Paris: Éditions de minuit, 1990.

_____, Gilles. Sobre diferença e repetição. Em: **Ciências Humanas**. Série Especial. Ed. nº 3, mai-jun, 2005.

_____, Gilles. GUATTARI, Félix. Micropolítica e segmentaridade. Em: **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Rio de Janeiro. Ed. 34, v.3.1997.

_____, Gilles. PARNET, Claire. **Diálogos**. Eloisa Araújo Ribeiro (Trad.). São Paulo. Ed. Escuta. 1998, 184p.

DERRIDA, J. A Escrita e a Diferença. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1995 In: SETENTA, JS; ROEL, Renata Santos. Experiência Compositiva em Dança: Posicionamentos Artístico-Políticos num Fazer Aprender. In: **Anais do IV Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA**, jun 2015, <http://www.portalanda.org.br/anais>, acesso em 12/10/18.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. O nascimento da prisão. Rio de Janeiro. Ed., Vozes, 2009b.

_____, Michel. História da sexualidade 1: **a vontade de saber**. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque (Trad.). Rio de Janeiro. Ed. Graal, 11ª Ed. 1993.

_____, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 2010.

GEERTZ, C. 1997. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 366 p.

GIANNATTASIO, G. **O corpo em Sade e Nietzsche: ou, quem sou agora?** Londrina: EDUEL, 2012.

HOOKS, B. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: MEYER, Dagmar. SOARES, Rosângela (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre. 2ª Ed. Ed. Mediação, 2008.

KRISTEVA, Julia. **Poderes do Horror – Um ensaio sobre abjeção**. New York: Columbia University Press, 1982.

KRYSINSKI, Wladimir apud VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

LAROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. Estúdios sobre literatura y formación. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Barcelona: Editorial Laertes, 1996.

_____, Jorge. A libertação da liberdade. In: MEYER, Dagmar. SOARES, Rosângela (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre. 2ª Ed. Ed. Mediação, 2008, 120p.

_____, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: Wanderley Geraldi (Trad.). **Revista Brasileira da Educação**, São Paulo, 2002. In: MEYER, Dagmar. SOARES, Rosângela (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre. 2ª ed. Ed. Mediação, 2008.

_____, Jorge. Elogio do riso ou de como o pensamento põe para dançar um chapéu de guizos. In: **Pedagogia Profana: Danças, piruetas e mascarada**. Alfredo Veiga Neto (Trad.). 5ª ed. Ed. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2010a.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. Em: **Sociologia e antropologia**. São Paulo. EPU/EDUSP, 1974. p.1-36.

LIMA, Fátima. **Corpos, Gêneros, sexualidade: políticas de subjetivação**. Textos reunidos, 2ª ed. rev. Atual. Porto Alegre: Rede UNIDA, 138p. 2014.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: Uma poética do imaginário*. **Obras reunidas: poesia I**. São Paulo. Escrituras Editora, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres nas salas de aulas. In: PRIORI, M. (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo. Contexto, 1997.

_____, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. 2ª Edição. Ed. Autêntica. Belo Horizonte. 2000.

_____, Guacira Lopes. **Conhecer, pesquisar e escrever**. Educação, Sociedade & Culturas. Porto Alegre. UFRGS. Ed. Porto. nº 25, 2007, p. 235-245.

_____, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - Ensaio sobre sexualidade e teoria queer. 1ª Ed. 1ª reimp. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.

MACHADO, Girlane Martins. COUTINHO, Karyne Dias. A produção das desigualdades de gênero: Um estudo sobre a orientação sexual no PCN. In: **XXII Encontro de Pesquisa Educacional do Norte e Nordeste EPENN Pós-Graduação em Educação do Norte e Nordeste**: Produção de conhecimento, assimetrias e desafios regionais, Natal/RN, 2014.

MAKNAMARA, Marlécio. PARAÍSO, Marlucy Alves. **Pesquisas pós-críticas em educação: Notas metodológicas para investigações com currículos de gosto duvidoso**. Revista da FAEEBA. Educação e Contemporaneidade, Salvador, v.22, n. 40, p. 41-53, jul./dez. 2013.

MARTINS, C. J. Figurações de uma atitude filosófica não-facista. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A. **Para uma vida não-facista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. Coleção Estudos Foucaultianos.

MARTINS, Suzana M. C. **A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo**. 1ª ed. Salvador, 2008.

MEYER, Dagmar; SOARES, Rosângela (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Porto Alegre. 2ª Ed. Ed. Mediação, 2008.

_____, Dagmar; PARAÍSO, Marlucy Alves. Metodologias de pesquisas pós-críticas ou sobre como fazemos nossas investigações. In: MEYER, Dagmar Estermann; PARAÍSO, Marlucy Alves (Org.). **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza, 2012.

MORAES, Raimundo. Carnavais, Bandidos e Heróis. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 1979, p.21. In: LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Cultura Amazônica: Uma | do imaginário. Obras reunidas: poesia I**. São Paulo. Escrituras Editora, 2001

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre a verdade e a mentira em sentido extramoral**, 2008. Disponível em: <http://ensaios.files.wordpress.com/2008/03/sobre-a-verdade-e-a-mentira-no-sentido-extramoral.pdf>. Acesso em 16/01/18.

PARAISO, Marlucy. Currículo entre a busca por “bom desempenho” e a garantia das diferenças. In: SANTOS, L. *et al.* (Org.). **Convergências e tensões no campo da formação e do trabalho docente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010a.

_____, Marlucy (Org.). **Pesquisas sobre Currículo e Culturas: temas, embates, problemas e possibilidades**. 1ª ed. Curitiba: Ed. CRV, 2010. 171p.

_____, Marlucy; CALDEIRA, Maria Carolina da Silva (Org.). **Currículos, Gêneros e Sexualidades**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2018, 368p.

PINTO, Joana Plaza. Conexões teóricas entre performatividade, corpo e identidades. DELTA. **Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, v. 23. São Paulo, PUC, 2007, p.1-26.

PRECIADO, Beatriz. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, abr. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104026X2011000100002&lng=en&nrm=isso> Acesso em: 30/03/ 2018.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. **Ciências Humanas: Pesquisa e método** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2008.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo. Ed. Paulus, 2004.

SARAIVA, L. F. D. O. **A pedagogização das diferenças sexuais**: o cinema como dispositivo educativo. 2011. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Programa de Pós-graduação em Psicologia. Universidade de São Paulo.

SEDGWICK, Eva. *Axiomatic*. In: DURING, S (Org.). *The Cultural Studies Reader*. Londres e Nova York. Routledge, 1993. P. 243-268. In: LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho** - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 1ª Ed. 1ª reimp. Belo Horizonte. Ed. Autêntica, 2008.

SETENTA, JS. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA. 2008. 124p.

SILVA, T.T. **Identidade e Diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (Org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward. 8ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008.

YOUNG, Michael, F. D. Why educators must differentiate knowledge from experience? **Journal of the Pacific Circle Consortium for Education**, v. 22, n. 1, p. 9-20, Dec. 2010.

VASCONCELOS, J. Teatro & Filosofia em Gilles Deleuze: a ideia de personagem conceitual como encenação filosófica. In: AMORIN, A. C.; GALLO, S.; OLIVEIRA JR., W. M. D. **Conexões**: Deleuze, imagem e pensamento. Rio de Janeiro: Ed. Petrus, 2011.

VILLAÇA, Nízia. **Sujeito/objeto**. Corpo e Contemporaneidade. LOGOS 25. Ano 13, 2º semestre, 2006.

APÊNDICES

PROFESSOR Esp. EDUARDO NAZARÉ VIEIRA ARAÚJO



Brasileiro

Trav. S6 nº 200 Conjunto Cohab-Icoaraci Belém-Pa.

edu.vip@uol.com.br

Fones 99892642 / 32476895

FORMAÇÃO ACADÊMICA

Licenciatura plena em Educação Física – Escola Superior de Educação Física do Pará e Pós-Graduação Universidade Gama Filho RJ.

ENTRE OUTRAS ATIVIDADES ARTÍSTICAS DESTACAM-SE.

- Participação na coordenação artística e coreográfica e bailarino dos grupos folclóricos **Asa Branca e Vaiangá**, com participação em festivais regionais e nacionais destacando-se: Festival Folclórico de Recife, Caruaru-PE, Tramandai-RS, Iraí-RS.
- Presidente, diretor artístico e coreógrafo do “**Balé Folclórico da Amazônia-Brasil**”, de 1990 até os dias atuais, tendo dirigido o grupo em eventos realizados no Brasil e exterior, entre eles:
 - ✓ Feira Folclórica Latina - Memorial da América Latina-SP.
 - ✓ Projeto Musical Mandacaru-SP.
 - ✓ Projeto Série Brasil-TV Cultura São Paulo-1997.
 - ✓ Festival de Folgedos e Forro de Parnaíba -1997-98.
 - ✓ Encontro Nacional do Folclore de Florianópolis-SC.
 - ✓ Encontro das Nações – SC.
 - ✓ Programação Cultural do Congresso da ABAV-Recife-PE-1998.
 - ✓ Brasil Festifolk- Praia Grande –SP.
 - ✓ Festival Internacional do Folclore de Passo Fundo-RS.

- ✓ Festival Norte-Nordeste de Folclore do Tocantins. TO.
- ✓ Festival do Folclore de Olímpia-SP.
- ✓ Festival Internacional de Folclore do Ceará-CE
- ✓ Turnê Internacional 2001 - França - Bélgica – Luxemburgo.
- ✓ Turnê Internacional 2004 – México.
- ✓ Turnê internacional 2005 - França, Espanha, Suíça.
- ✓ Turnê internacional 2006 – México.
- ✓ Turnê Internacional 2007- Espanha, Portugal.
- ✓ Turnê Internacional 2008 - Espanha, Portugal.
- ✓ Turnê internacional 2010 - Espanha (Ilhas Baleares, Ilhas canárias, Catalunha), Portugal.
- ✓ Turnê internacional 2011- França Espanha, (Catalunha).

RESPONSÁVEL PELO DESENVOLVIMENTO DE PROJETOS CARNAVALESCOS INCLUINDO-SE, PESQUISA DE ENREDOS, CRIAÇÃO DE ALEGORIAS, FIGURINOS, ADEREÇOS E COORDENAÇÃO DE EXECUÇÃO.

- Império de Samba Quem São Eles.
- Grêmio Recreativo e Escola de Samba Arco-íris.
- Grêmio Recreativo Cultural Mocidade Olariense.
- Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Matinhense – Tucuruí-Pa.
- Escola de Samba Unidos da Vila Famosa-Icoaraci.
- Escola de Samba Rosa de Ouro-Belém-Pa.
- Bloco Carnavalesco Mangueira-Icoaraci.
- Escola de Samba Unidos da Montenegro-Icoaraci.
- Conselheiro do Museu de Cerâmica e Centro Cultural da Amazônia – Icoaraci – 1997.

RESPONSÁVEL PELA ELABORAÇÃO E EXECUÇÃO DE PROGRAMAS CULTURAIS ENVOLVENDO MONTAGENS DE DANÇAS DO FOLCLORE BRASILEIRO NAS ESCOLAS:

- Colégio Moderno-Belém-Pa.
- Colégio Cristus-Belém-Pa.
- Colégio Galileu-Belém-Pa.

- Coordenador dos festivais folclóricos promovidos pelo Departamento Educacional de Atividades Físicas da Secretaria de Estado de Educação - 1996-97-98-99-2000-01-03.
- Criador das coreografias Folclóricas da festa de Inauguração do Estádio Olímpico do Pará.
- Conferencista no Congresso Internacional de Dança Folclórica América Baila-Vera Cruz-México -2001.
- Instrutor da oficina de danças folclóricas brasileiras no congresso Internacional de Danças Folclóricas América Baila – Veracruz - México 2001.
- Festival Internacional de Saint-Guislai-BE-2001.
- Festival Internacional dos Pirineus-Es-2005.
- Festival Internacional Por Las Tierras de Cantábria-Es.
- Mostra Internacional Folklòrica Sólleer Mallorca-Es-2010.
- Festival Internacional de Folclore da Vila de Ingenio Gran Canárias-Es. 2010.
- Ministrante de palestra no Congresso Latino americano do Folclore – Universidade Andina Bolivariana – Quito- Equador.
- Ministrante do Curso de capacitação para professores “Danças Folclóricas” Marabá-Seduc.
- Ministrante de Oficinas pedagógicas de folclore DEN-DEAF.
- Instrutor do curso “O Folclore como Processo de Construção e Transformação”-PMB-SEMEC
- Ministrante de oficinas de danças folclóricas-SESC-Pa.
- Palestrante dos festejos em comemoração ao Bicentenário da Marujada de Bragança - SESC-Pa
- Ministrante de Oficinas de danças folclóricas –Marabá –IAP
- Ministrante de oficinas de capacitação de professores de Educação Física do ensino médio e fundamental - modalidade folclore DEN-DEAF
- Conferencista no festival de Soller - Maiorca –ES.
- Conferencista no Festival Internacional de Folclore da Villa de Ingênio Gran Canarias-Es.
- Criador do espetáculo de dança de projeção folclórica.
 - ✓ Dançares amazônicos.
 - ✓ Louvores amazônicos.
 - ✓ Boi-bumbá uma paixão amazônica.

- Conferencista no Festival Internacional de Bailes tradicionais Cioff Venezuela.
- Figurinista e cenógrafo do Bale Folclórico da Amazônia - Brasil

HONRARIAS E PRÊMIOS

- Educador do ano – prêmio do Jornal o Estado – Icoaraci – 1997.
- Campeão na função de carnavalesco do desfile de escolas de samba do grupo A-1986 -2003-E. S. Mocidade Olariense.
- Comenda Augusto Gomes Rodrigues. Mestre Verequete.
- Medalha de Bronze Mostra competitiva de Folclore de Dijon-França 2005.
- Indicação para o prêmio Lunas Del Auditório, na categoria melhor espetáculo de Folclore e tradição México 2009.
- Prêmio O Theatro é Popular- Secult-Pa.
- Prêmio Adelermo Mattos-Secult-Pa.
- Membro do conselho Internacional de dança. CID 14099
- Prêmio Confederación Interamericana de la danza – CIAD traje original de folklore. Equador.
- Prêmio Diomedes Tunes Cioff Venezuela

PROFESSOR MSc. MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO



Rua 8 de maio, 86, Bairro Agulha, Icoaraci, Belém
e-mail: solis.invicto@gmail.com
981488359

FORMAÇÃO

- Licenciatura Plena em Pedagogia – IFPa Campus Belém.
- Pós-Graduando Lato sensu em Educação Para as Relações Etnicorraciais – IFPa Campus Belém.
- Mestre em Educação – Programa de Pós-Graduação em Currículo da Escola Básica – UFPA

CAPACITAÇÃO PROFISSIONAL

- Agentes de Proteção da Infância e Juventude da 3^a Vara 2013 – TJPA.
- Agentes de Proteção da Infância e Juventude da 3^a Vara 2018 – TJPA.
- Certificado Reconhecimento do Tribunal de Justiça do Estado do Pará.
- A Redução da Menoridade Penal: Um direito ameaçado – UEPA
- I Feira Artístico Cultural – IFPA
- VI Feira Estadual Ciência, Tecnologia e Inovação do Pará.
- I Jornada de Atualização em UTI: Um enfoque multidisciplinar – UFPA
- I Jornada de Urgência e Emergência – UFPA
- II Edição Evento Alinhamento aplicação de Exames e Avaliações do Inep 2013
- III Edição Evento Alinhamento aplicação de Exames e Avaliações do Inep 2014
- II Fórum Mundial de Educação Profissional e Tecnológica – IFSC

- Congresso Internacional Educação Norte Nordeste – Hangar/PA
- IV Congresso Nacional de Diversidade e Questões Etnicorraciais – IFPA
- Produção de Jogos Educacionais “Conhecendo a África em 3D” – IFPA
- VI Congresso Brasileiro de Extensão Universitária – UFPA
- I Colóquio Internacional de Pesquisa em Educação, Cultura e Sociedade – UFPA
- I Colóquio de Atendimento Escolar Hospitalar do Espaço Acolher – UEPA
- II Seminário de Educação Popular e Saúde – UEPA
- IV Colóquio de Pesquisa em Educação, Cultura e Sociedade – PPGED UFPA
- I Seminário de Pedagogia do Rio Grande do Norte – IFRN
- I Seminário Institucional do PIBID Diversidade – IFPA
- I Seminário Estado, Trabalho, Educação e Desenvolvimento: o pensamento crítico latino-americano – UFF/RJ.
- II Seminário Internacional Educação Campo e Fórum Regional do Centro e Sul – UFSM/RS
- III Seminário Nacional de Política e Gestão da Educação – UFSE
- I Encontro Internacional de Pesquisa Empírica em Educação – UFSE
- IV Seminário de Diversidade e Questões Etnicorraciais – IFPA
- V Encontro Nacional das Licenciaturas – UFRN
- IV Seminário Nacional do PIBID – UFRN
- XI Seminário de Iniciação à Docência – UFRN
- V Seminário Nacional de Pós-Graduação em Educação e Cultura – PPGEDUC UFPA Tocantins/Cametá.
- Movimentações de um Currículo que Dança: corpo, gênero e performatividade na educação – PPGEDUC UFPA 2018
- XVI Seminário Integrador das Licenciaturas 2012 – IFPA
- Introdução às Políticas Educacionais na Formação de Professores – IFPA 2012
- XX Seminário Integrador das Licenciaturas 2014 – IFPA
- 50 Anos de Ditadura Militar no Brasil – UEPA
- XXXVII Encontro Nacional de Estudantes de Letras – UnB
- I Encontro de Danças Paraenses – IFPA Campus Belém.
- II Encontro de Iniciação à Docência – IFPA
- II Encontro Municipal dos Estudantes de Pedagogia – UEPA São Miguel Guamá
- Oficina de Danças Regionais – XVII EPEPe UFPA Marabá
- A Música e a Dança na Educação Especial – XVII EPEPe UFPA Marabá

- XVIII Encontro Paraense dos Estudantes de Pedagogia – UFPA Campus Breves
- XI Encontro Norte e Nordeste de Estudantes de Pedagogia – UFAL
- XXXIII Encontro Nacional dos Estudantes de Pedagogia – UFPA
- XXXIV Encontro Nacional dos Estudantes de Pedagogia – UFPE
- XXXV Encontro Nacional dos Estudantes de Pedagogia – UFPR
- Matrizes estéticas e culturais do carimbó contemporâneo em Marapanim - XXXV ENEPe UFPR
- Oficina de Ritmos Regionais do Pará no XXXV ENEPe – UFPR
- XXXVII Encontro Nacional dos Estudantes de Pedagogia – UFPE
- XXXIX Encontro Nacional dos Estudantes de Letras – UFRGS
- Oficina Paraense de Ritmos Folclóricos no evento “Realiza Cultura 2013” do Município de Zabelê – PB.
- Dançarino do Grupo Frutos do Pará no evento “Realiza Cultura 2013” do Município de Zabelê – PB.
- Monitor de oficina de Dança Programa Mais Educação – Escola Hilda Vieira da Marambaia
- Oficina de Danças Paraenses “performatizar para desconstruir” – PPGEDUC UFPA
- Oficina “referências, citações, notas de rodapé e organização de artigos: Como fazê-los” – UFAL
- Semana do Patrimônio Paraense – IPHAN Belém
- Exame de Proficiência em Leitura em Língua Estrangeira – UFPA
- Certificado de Bolsista PIBID de Iniciação à Docência – UFPA Campus Belém.
- I Simpósio de Pesquisa em Educação do curso de Pedagogia – UFPA
- XI Conferência dos Direitos da Criança e do Adolescente de Belém – UFPA/Prefeitura Belém.
- Grupo Parafolclórico Frutos do Pará - Telégrafo / PA
- I Mostra cultural de Zabelê – PB.
- I Mostra Cultural de Monteiro – PB
- Festival Internacional de Folclore de Olímpia – SP
- Festival Internacional de Folclore de Santa Bárbara do Oeste – SP
- Festival Internacional de Folclore de Quinta do Sol – PR
- Festival Internacional de Folclore de Bauru – SP
- Festival Internacional de Folclore de Nova Petrópolis – RS

- Festival Internacional de Folclore de Passo Fundo – RS
- Festival Internacional de Folclore de Belém – PA
- Festival de Folclore do SESI
- Projeto Pôr-do-Som da Estação da Docas, Belém, Pará
- Gravação de curtas para a TV Cultura

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

- Sistema de Ensino Universo: Auxiliar de Projetos e de Coordenação Pedagógica
- III Vara da Infância e Juventude de Icoaraci do Tribunal de Justiça do Pará.
- Projeto Cidadão das Ilhas – Projeto da III Vara da Infância e Juventude de Icoaraci do Tribunal de Justiça do Pará.
- Coordenador de esporte e cultura no cursinho popular do projeto de extensão da UEPA na Escola Placídia Cardoso, Bairro do Jurunas

ENTREVISTAS E TERMOS PARA PUBLICAÇÃO, DIVULGAÇÃO DE IMAGENS E IDENTIFICAÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Apêndice 1²⁴

Duração do Áudio: 00:01:49

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Professor Eduardo, como foi que surgiu, na Escola Avertano Rocha, essa ideia de criar o BFAM?

Prof^o. Eduardo: Na realidade, o BFAM não surgiu da Escola Avertano Rocha. Ele veio para a Escola Avertano Rocha porque eu sempre fui professor do Avertano Rocha. E a Avertano Rocha foi o celeiro de integrantes, quer dizer, a grande maioria dos integrantes dos integrantes do GTAM sempre estiveram no Avertano Rocha. E pelo fato de nós nunca termos tido uma sede, nós sempre fomos como judeu errante, que ensaiava, vez por outra, em locais diferentes e estava sendo submetido ao humor das pessoas, dos proprietários dos espaços. E viemos para cá principalmente pelo grande apoio que a direção da escola sempre nos dava, desde a época do professor Jorge Raposo, professor Oscar Maia Paraíso, que nos deu um depósito para guardar, e depois o professor Gildo Raiol, que sempre nos apoiou em todos os momentos. E, atualmente, estamos com outro diretor, professor Adelson que sempre nos apoiou. E eu acho que para a escola é um orgulho ter um ballet folclórico nessa atividade aqui, até pelo fato do ballet ter muita gente, aluno ou ex-aluno, o ballet que representa a escola em eventos culturais e desenvolve, vez por outra, projetos de iniciação de dança folclórica, com alunos do Avertano. Quer dizer, aqui nós desenvolvemos um trabalho, quando temos o projeto, com as pessoas iniciantes e os já avançados, que é aquele que compõe o ballet para grandes espetáculos, para viagens, enfim.

... Fim da gravação.

²⁴ A entrevista foi realizada na quadra da escola Avertano Rocha em dia de ensaio do grupo.

Apêndice 2

Duração do Áudio: 00:01:45

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Qual relação foi desenvolvida entre o grupo e a escola, entre os dançarinos e os estudantes da escola? Os estudantes que são regulares, que estão atualmente frequentando a escola, que relação há entre o grupo e esses estudantes?

Prof^o. Eduardo: A relação foi acontecendo naturalmente, porque o grupo vive aqui, aqui é a casa do grupo. Então, todas essas atividades que nós desenvolvemos dentro da dança de projeção folclórica, cativam a todos por isso acredito que se torna algo prazeroso, porque a gente tem muito cuidado com a qualidade musical que nós imprimimos nesse trabalho de construção corporal. O fundo musical para essa atividade, ela é sempre muito interessante. Nós fazemos questão de que seja música, composições da música popular brasileira, e que as pessoas têm pouco acesso a esse tipo de música. Então nós fizemos questão de que as coisas sejam boas de se ouvir, para que os alunos, inclusive, possam conhecer. A relação se torna portanto, muito boa, até porque é incentivado pelos professores da escola, que sempre estão conosco, sempre admiram o nosso trabalho.

...

Fim da gravação.

Apêndice 3

Duração do Áudio: 00:01:38

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: No grupo existem muitos gays, lésbicas, transexuais. Que sinais de empoderamento de gênero esses integrantes desenvolveram dentro do grupo?

Profº. Eduardo: Os dançarinos e as dançarinas que compõem o Balé folclórico na sua grande maioria são homossexuais. Foi um processo de conquista para que essas pessoas assumissem essa postura e se apropriassem realmente da sua condição homossexual sem nenhum problema. Passaram por esse grupo pessoas que eu poderia chamar homossexuais ícones de Icoaraci, e que no começo, os próprios elementos tiveram um princípio de preconceito. Depois as coisas foram correndo naturalmente que depois esse cisma heteronormativo foi sendo esquecido, então passamos pelo processo de aceitar homossexual feminino. E isso aconteceu. E hoje as coisas acontecem com tanta naturalidade, que nós não temos entre eles em suas relações interpessoais, problema algum com o diferente, até porque está todo mundo no mesmo barco. E, entre eu (homossexual) e a professora Jandira (heterossexual) e todos os outros integrantes do BFAM, passamos a ter uma convivência muito comum, muito normal diante do anormal, então a gente nem percebe determinadas coisas, significações e expressões de gênero que são bem-vindas no grupo.

...

Fim da gravação.

Apêndice 4

Duração do Áudio: 00:01:11

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: O senhor falou de homossexuais ícones de [Icoaraci], o senhor se considera um?

Prof^o. Eduardo: Eu sinto e percebo que as pessoas tem por mim um maior apreço e respeito à minha produção, porque na realidade eu construí uma história de muito tempo dentro de Icoaraci, trabalhando, não só com balé folclórico, mas com as escolas de samba, com os blocos carnavalescos, desenvolvendo atividades como carnavalesco, que é a pessoa que cria com os enredos, que desenha os figurinos, que executa os figurinos, que coordena. Então eu criei uma relação de amizade muito grande em qualquer setor que eu entro em de Icoaraci. E graças a essa minha postura enquanto homossexual e a minha postura enquanto profissional consegui o respeito e admiração de muitas pessoas no Brasil e fora dele. E foi por isso que as coisas foram evoluindo, foram crescendo, e hoje estou desfilando por aí com tranquilidade, respeito e batendo cabelo na cara das afrontosas (risos).

Fim da gravação.

Apêndice 5

Duração do Áudio: 00:01:29

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: O senhor foi professor de educação física no Avertano Rocha, né? Como foi essa relação com os alunos?

Prof^o. Eduardo: Olha, eu cheguei no Avertano Rocha há 30 anos atrás, foi muito difícil a aceitação, porque ao longe já sabiam que eu era homossexual, por que eu não andava, eu desfilava pelos corredores da escola. Então eu passei momentos muito difíceis aqui. Até que eu consegui me impor pelo trabalho que eu sempre levei com muita seriedade, o meu trabalho enquanto professor de educação física, dedicado a um segmento da educação física, que tem poucos professores ou cultuadores, que é essa parte da dança, da dança folclórica, da expressão corporal. Então a minha atividade com a dança e a outra atividade com o desporto parecia que era meio conflituosa, porque como que um homossexual pode ser professor de handebol, de futebol de salão, de basquete, de ginástica, mas é possível, tanto é que fui. Tive evidentemente no começo muitos conflitos, isso no começo da década de 1980, quando eu, recém-formado, a coisa mais linda, todo bombadinho chegava para dar aula no Avertano, e olha despertei paixões pra cacete aqui dentro (risos), muitos. Porque tive que passar por saia justa, e dizer: não, não posso, sou professor, não posso me envolver com essa gente linda que fica rebolando na minha frente (risos).

...

Fim da gravação.

Apêndice 6

Duração do Áudio: 00:01:08

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Áhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Qual a relação da dança com a liberdade do corpo?

Profº. Eduardo: Oi?

Pesquisador: Qual a relação da dança com esse corpo que fala de liberdade?

Profº. Eduardo: Quando você está num processo criativo, você acima de qualquer coisa tem que ser livre, porque você só consegue construir se você tiver liberdade: liberdade para discutir o que você está fazendo, para poder transgredir seus próprios limites, debruçar-se sobre uma discussão, concretizar esse movimento performático, romper com a intimidação de sala de aula. Se você não tem liberdade para isso, você não é capaz de criar, de produzir, de se reinventar. Então o corpo tem que ser liberto, desprovido de qualquer amarra, de qualquer padrão normativo. Por isso que eu sempre digo aqui no grupo: olha, o movimento nós temos que levá-lo até as últimas consequências. Por favor, se o braço tem que ser alongado, ele não pode ficar na metade do caminho. Se você tem que rebolar, você não tem que rebolar pela metade. Fazer até as últimas consequências, tornar-se desobediente quanto à própria imitação significar ter um corpo liberto, sem amarras, sem preconceito para poder criar algo bonito e que aguace sempre mais o desejo pela mudança, pela desobediência performática.

...

Fim da gravação.

Apêndice 7

Duração do Áudio: 00:01:21

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Como essa performatividade artística do grupo contribui com o currículo da escola Avertano Rocha?

Profº. Eduardo: Há algum tempo atrás nessa quadra, quando eu trabalhava aqui nesse espaço, aconteciam eventos que eram concorridíssimos dentro de Icoaraci como abertura de jogos, e as pessoas sabiam que vindo para cá eles iriam assistir um espetáculo de dança glorioso, monumental. Então isso ajudou com que a escola se projetasse e criasse essa fama de ser uma boa escola, que atendia, inclusive, através da arte. Hoje é muito raro, parece que as escolas são depósitos de aluno. E participar do BFAM é para esses alunos e para as pessoas que estão integrando o grupo, a oportunidade que precisavam para descobrirem mais de si, vislumbrarem sua vocação. Muitos desses alunos saíram daqui para serem professores de educação física, profissionais ligados à área da arte, educadores artísticos, professores, técnicos de iluminação. Muitos fizeram escola a nível técnico de dança, alguns outros cursaram nível superior de dança, e hoje estão por aí batendo cabelo e colocando a cara no sol, sempre com senso crítico afinadíssimo e seguros de suas sexualidades.

...

Fim da gravação.

Apêndice 8

Duração do Áudio: 00:01:39

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Estou percebendo que o senhor uma hora fala GTAM, outra hora fala BFAM. Como é que foi essa transição do nome do grupo?

Prof^o. Eduardo: Nós surgimos com o nome de grupo de tradição do Amazônia, era o GTAM. Depois, eu quis mudar o nome a partir da observação de que o mercado internacional entendia perfeitamente o que era um balé folclórico, mesmo falando em português. Então quando nós fizemos a nossa primeira viagem internacional, a gente falou: “nós vamos ter que mudar, porque nós somos um balé folclórico”, não que essa palavra balé seja ligada intimamente à dança acadêmica. Não é. Nós somos um grupo que até se distancia dessa estética acadêmica. Mas é um grupo de baile, é um corpo de baile, é um grupo que baila e que procura que os seus integrantes tenham formação, embora desenvolvendo uma metodologia que não seja acadêmica, mas a gente tem formação. Por isso, balé folclórico. E esse nome me dá a liberdade de não ser um grupo que busca fazer apenas as danças tradicionais. A partir daí eu me sinto bem livre para fazer composições coreográficas inspiradas em temas da cultura amazônica, da cultura popular, entendeu? E visando participação em festivais internacionais de balé folclórico, mesmo que esteja escrito em português, o mundo sabe o quê que é.

...

Fim da gravação.

Apêndice 9

Duração do Áudio: 00:00:55

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Agora a pouco, conversando com a professora Jandira, ela falou que o grupo tem uma espécie de parceria com os professores de educação física, professor de artes. Como é desenvolvida essa parceria com as outras disciplinas?

Profº. Eduardo: Olha, para nós estarmos nesse espaço nós temos que negociar com os professores, porque aqui, como você está vendo, não é uma sala de dança, é uma quadra de atividade desportiva. Então a vocação desse espaço é para atividade esportiva. Graças à nossa relação com os outros professores, com os professores de educação física e com a direção da escola, nós conseguimos com que esse espaço nos dias de segunda e quinta, fosse transformado em uma sala de dança. E muitos desses alunos e alunas que estão aqui são oriundos das turmas de educação física, das turmas de educação artística que tem atividade na escola.

...

Fim da gravação.

Apêndice 10

Duração do Áudio: 00:01:17

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Professor Eduardo estou observando aqui que todos os dançarinos homens são homossexuais. Até que ponto isso se torna um empecilho para que outros estudantes, de outra orientação sexual, venham participar? No caso os héteros, né?

Prof^o. Eduardo: Eu até acredito que seja um empecilho, porque preconceito ainda existe, mas o grupo está tão distante dessa realidade, que eu já nem observo, eu nem sei realmente se isso tem algum impedimento, porque a juventude de hoje está tão livre, tão liberta de determinadas amarras, de determinados currículos que não creio que isso seja um problema. As pessoas que estão aqui é porque antes de qualquer coisa querem fazer arte, querem dançar, querem se conhecer, desejam superar seus limites através da performatividade de seus corpos, ver até onde chega a extensão de suas vontades, querem fazer espetáculo, esse é o principal motivo. Não é porque é homossexual, porque é hétero, nada disso, querem ter a oportunidade de subir num palco, ficar embaixo das luzes, dos holofotes, para fazer crescer a sua autoestima e serem mais preparados para lidar com a discriminação e o preconceito.

...

Fim da gravação.

Apêndice 11

Duração do Áudio: 00:01:33

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Professor Eduardo estou observando que, entre os seus dançarinos, tem um rapaz que é homossexual, que é o Rafael. Eu o conheci quando ele era adolescente, era uma pessoa totalmente perdida. Chamava palavrão, ofendia muito as pessoas, era uma pessoa completamente revoltada. E hoje eu estou vendo aqui uma outra pessoa. Que contribuição o grupo teve na formação desse jovem?

Profº. Eduardo: O grupo contribui, não só com ele, mas com muita gente que passou por aqui que tinha problema de relacionamento, foram vitmas de preconceito, discriminação na família e até expulsos de suas casas devido à opção sexual e outros ainda se encontram em risco social. No caso específico, o grupo conseguiu uma transformação impressionante. Esse menino não queria estudar e depois que ele passou a participar do BFAM, muito incentivado pela professora Jandira, ele estudou no Avertano Rocha, conseguiu concluir o ensino médio. Esse menino já viajou para o exterior, já esteve na Itália, na França, na Espanha. E hoje ele é uma pessoa muito próxima de nós, inclusive na questão administrativa das viagens. Ele é uma pessoa que colabora muito com essa estrutura, com essa organização. E, claro, ele continua com uma personalidade muito forte, mas ele sabe agora como lidar com essa formação que ele tem.

...

Fim da gravação.

Apêndice 12

Duração do Áudio: 00:00:55

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: O senhor falou que eles querem dançar, querem fazer o espetáculo. Que tipo de mensagem o senhor acredita que é passado para o público, através da dança do BFAM?

Profº. Eduardo: Eu acho que a nossa principal função é trazer felicidade para as pessoas, para isso que nós estamos aqui, para isso que nós trabalhamos: ver o sorriso, a alegria das pessoas que estão nos assistindo. Por isso que temos três princípios: a dança tem que ser enérgica, tem que ser alegria, tem que ser verdadeira e tem que ser bonito de se ver. Tem que ser bonito de se ver, porque a plateia está lá para isso, para ver a beleza, a cor, o ritmo, a alegria e ficar feliz com aquilo. É isso que nós queremos. Eu, por exemplo, quando eu estou cantando e quando vejo alguém levantar da plateia e caminhar, já fico preocupado.

...

Fim da gravação.

Apêndice 13²⁵

Duração do Áudio: 00:01:00

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Qual é o seu nome, a sua idade, a série e a escola que você estuda?

Aluna Kailane Camili: Meu nome é Kailane Camili, tenho 15 anos, estou no primeiro ano da escola Avertano Rocha.

Pesquisador: Você pode falar para mim como foi para entrar no grupo BFAM?

Aluna Kailane Camili: Eu não sei como lhe explicar, porque eu sou apaixonada por dança desde quando eu era criança. Isso veio de geração para geração. Minha família é tudo pé de valsa, minha família sempre dançou carimbó. Aí para mim eu acho que sempre foi mais fácil, porque antes de eu entrar eu já dançava em outros grupos. Eu só cheguei, conversei com o professor, pedi para ele, ele me deu um relatório sobre o grupo, me deu a inscrição. Fiz a minha inscrição [tudinho] e entreguei para eles.

...

Fim da gravação.

²⁵ A entrevista foi realizada na quadra da Escola Avertano Rocha entre um ensaio e outro.

Apêndice 14

Duração do Áudio: 00:00:28

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Como é conviver entre a escola Avertano Rocha e o BFAM?

Aluna Kailane Camili: Normal, porque a escola é o meu momento de estudar, de aprender e o BFAM é o meu momento de desaprender para reaprender, onde eu posso me senti livre para falar, na dança, aquilo que não consigo dizer em sala de aula ao expressar meus movimentos, essas coisas.

...

Fim da gravação.

Apêndice 15

Duração do Áudio: 00:00:27

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Em que o BFAM contribui para a sua formação na escola?

Aluna Kailane Camili: ele (o BFAM) contribuiu muito, me ajudando em várias coisas como exercícios físicos, na aprendizagem dentro de sala de aula, como é, e como pode ser meu comportamento, minha identidade dentro e fora da escola.

...

Fim da gravação.

Apêndice 16

Duração do Áudio: 00:00:37

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahã, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Alguma vez você se sentiu prejudicada em estar no grupo e ter que estudar ao mesmo tempo?

Aluna Kailane Camili: O grupo BFAM me ajuda e muito nos estudos, pois incentiva os alunos dançarinos a estudarem, a empolgação é diferente, chegamos em sala revestidos de outras pessoas, meu olhar está mais amplo, mais abrangente, mais livre, mais agressivo as vezes (risos)...

Fim da gravação.

Apêndice 17

Duração do Áudio: 00:00:05

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahã, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Qual o seu gênero?

Aluna Kailane Camili: Sou hétero.

...

Fim da gravação.

Apêndice 18

Duração do Áudio: 00:00:32

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Como é a sua relação na escola e no grupo com os gays, lésbicas e transexuais?

Aluna Kailane Camili: Eu não tenho nenhum tipo de preconceito, porque essa diferença não deve ser usada para perseguir, maltratar, provocar dor ou sofrimento, mas amar, respeitar, conviver, aprender ser também parte do diferente.

...

Fim da gravação.

Apêndice 19

Duração do Áudio: 00:00:21

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahã, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Você se sente feliz no grupo? Por quê?

Aluna Kailane Camili: Estou muito, porque o grupo me permite fazer o que eu quiser, ao dançar sou desafiada a superar minhas limitações, me reinventar, me reescrever, meu sorriso fica mais frequente...

Fim da gravação.

Apêndice 20²⁶

Duração do Áudio: 00:00:31

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Qual seu nome?

Interlocutora: Mayara.

Pesquisador: Mayara, o que você achou do show e lendas do grupo BFAM?

Mayara: É sempre emocionante de se olhar, os shows, as lendas é uma apresentação muito bela, maravilhosa.

...

Fim da gravação.

²⁶ A entrevista foi realizada em um Shopping de Belém onde o BFAM fazia uma apresentação em comemoração ao Dia da Dança. A entrevistada era ex aluna da Escola Avertano Rocha e ex dançarina do grupo e que estava na ocasião no referido shopping.

Apêndice 21

Duração do Áudio: 00:00:45

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Você acredita que o grupo pode contribuir de alguma maneira para com a educação?

Mayara: Quando estava cursando o ensino médio, no Avertano Rocha, o professor Eduardo Vieira, acompanhava os alunos na própria educação física, nos chamava e conversando nos dizia: assim, como na dança, você tem que mostrar em sala de aula que você é capaz através dos estudos. Você tem que estudar, você tem que mostrar que é capaz de estar lá. Então se você não estudar você não fica no grupo, você não participa.

...

Fim da gravação.

Apêndice 22

Duração do Áudio: 00:00:41

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Como foi sua relação no grupo com as pessoas que são homossexuais, lésbicas, transexuais?

Mayara: Foi uma convivência maravilhosa, porque independente da opção sexual de cada um, a gente tem que ter respeito ao próximo. Então foi um período que eu passei lá, foi de muito aprendizado, porque a gente aprende a conviver com o gosto de cada um, com a opção de cada um, e respeitar o próximo, né? Que é o essencial. Você tem que ter amor ao próximo, você tem que respeitar para ser respeitado, independente da opção sexual, independente de gênero, de qualquer coisa que venha acontecer com o ser humano, você tem que respeitar ele de qualquer forma.

...

Fim da gravação.

Apêndice 23

Duração do Áudio: 00:00:50

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: É possível um corpo que dança desobedecer a padrões disciplinadores de um currículo na Escola Básica?

Jhonata Blazevit: O corpo desobedece ao currículo a partir do momento que o dançarino sai do padrão estabelecido ou esperado pela sociedade, ao utilizar-se de conjuntos ora naturais ora espontâneos dos movimentos inesperados, atitudes inovadoras, além de ferramentas necessárias ao desempenho da atividade proposta como o figurino, adereços entre outros.

Apêndice 24

Duração do Áudio: 00:00:55

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Em suas danças como a performance corporal é capaz de produzir uma aprendizagem desobediente?

Jhonata Blazevit A performance produzida pelo corpo e pela liberação dele às novas experiências, produz uma perspectiva ampliada da atualidade no que se refere aos estigmas sociais e culturais estipulado pela comunidade na qual o individuo esta inserido, podendo romper padrões pré estabelecidos ou tidos como normais, que são os heteronormativos.

Apêndice 25

Duração do Áudio: 00:00:35

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Vocês exploram e extrapolam sensualidade em algumas performances de cunho afro, como lundu, as danças rituais, é possível a dança produzir desejos e desarranjos em um currículo heteronormativo?

Jhonata Blazevit: Quando você dança, acaba liberando uma essência de charme e sedução o que pode ser transmitido a quem prestigia o trabalho performático a ponto de desejar estar ali, se envolver de tal maneira no enredo da história, fazendo com que quem observa deseje ter os mesmo sentimentos e emoções que o bailarino tenta mostrar. Um exemplo claro é a conhecida dança Lundu Marajoara que traz uma carga de sensualidade contida nos movimento e figurino muito potente e hipnotizante, um forte convite à conquista e sedução.

Apêndice 26

Duração do Áudio: 00:00:40

Legenda	
()	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi:tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí:fen	Palavra dita de modo silábico

Pesquisador: Vocês viajam sempre pela Europa em suas turnês, passam três meses fora do Brasil, esse trânsito por outras culturas é capaz de subverter a identidade através da diferença encontrada em outros países?

Jhonata Blazevit: Sim, ela produz um acréscimo de conhecimento através dos movimentos que são peculiares a determinadas culturas como um girar de saia ou apenas um movimento clássico que pode ser transmutado e transformado para determinado contexto coreográfico, enriquecendo a minha pesquisa como profissional e professor de dança.

Apêndice 27

Duração do Áudio: 00:10:30

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância.
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando.
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: Boa noite, Mandelli. Rafaela Mandelli agora, né?

Rafaela: Sim, Rafaela Mandelli, já registrada.

Entrevistador: Você pode me falar um pouco de você?

Rafaela: Bem, me chamo Rafaela Mandelli, tenho 24 anos, há nove anos participo de festivais de dança de folclore e contemporânea pelo Brasil e pelo mundo. Já participei de diversos festivais no Brasil, no Norte, Nordeste, Sul, que eu adoro, e também tive a oportunidade de participar dos festivais do sul da Europa, duas vezes e isso foi bem gratificante para mim. E há quase 10 anos, eu dedico totalmente a minha vida à cultura, à representação das nossas origens nesses festivais pelo Brasil e pelo mundo. E isso é muito gratificante, porque durante tudo isso, eu fiz várias coisas para chegar onde eu queria chegar. E no momento foi maravilhoso, tive altos e baixos, porque eu passei dois anos afastada da dança para eu poder me transicionar, porque lá eles não aceitavam muito não o que eu sou, então eu tive que ter uma escolha, para eu me encaixar em um padrão de bailarina europeu, tinha que me encaixar no padrão deles e o padrão deles era um absurdo, assim, para mim que sempre fui tão afeminada, sempre tão vaidosa com certas coisas, aí eu tive que deixar a sobancelha crescer, cabelo da perna crescer, tive que fazer um corte militar, que, meu Deus, eu não suportava. Aí fazer um corte militar foi, assim, para mim... mas eu fiz, porque tudo era em prol da realização do sonho de dançar nos palcos europeus. E eu fiz tudo no decorrer, que eles pediram só que teve uma época que eu já não estava mais me encaixando no padrão deles, não que eu não estivesse me encaixando, eu não queria mais me encaixar. Eu poderia, sim, continuar, mas eu não quis mais e decidi me afastar e durante dois anos, eu fiquei afastada para eu poder fazer a minha transição e fiz a minha transição maravilhosamente. E aí, quando foi no meio de 2017, eles me mandaram uma

mensagem, o diretor da companhia me mandou uma mensagem dizendo para eu voltar a frequentar os ensaios, que eles tinham futura propostas europeias para mim, que é assim que eles falam. E eu aceitei e o cargo que eu queria ter, que era o meu cargo de origem, que eu falo, o meu gênero feminino, né? Esse patamar social, eu consegui encaixar em uma companhia que eu passei 9 anos, sabe? E, de repente, voltar e voltar do jeito que eu desejava e sabendo que eu sou uma excelente bailarina, porque quando eu fui bailarina, eu fui uma excelente bailarina, tanto que eu cheguei no nível europeu, que é o sonho de qualquer bailarina e eu cheguei nesse nível, passando por diversas situações agradáveis e desagradáveis, né? Porque eu fiz teste uma vez, eu não passei, eu chorava muito, eu me lembro que eu chorava muito (ininteligível - 00:03:24) minha avó e no dia que eu passei no teste para ir para a Europa, eu chorei com ela de novo, porque é muito babado, (risos). E agora, depois que eu deixei de lado a dança para me transicionar, fiquei super feliz com alguns resultados, ainda quero outros, estou atrás de outros e [isso está só] começando, mas um resultado que veio foi da dança, para eu voltar às atividades na minha posição. E eu aceitei e voltei, participei de outros festivais, aí fui a primeira bailarina trans a participar do Festival Internacional de São Luís, a primeira a participar do Festival Internacional de Gramado e eu fico muito triste, às vezes, porque Belém não... você sabe disso, que Belém não [sedia] festivais internacionais de dança de folclore, isso é muito triste, porque as pessoas acabam não conhecendo não só o folclore, como folclores do mundo todo. Nos festivais da Europa cerca de 35 culturas diferentes participam, são 7 dias de festival, nele você vai vê coisas, assim, maravilhosas. Eu tive oportunidade de assistir e de estar dentro daquilo, porque, querendo ou não, eu era uma das atrações, porque eu estava com o balé do Brasil, eu estava representando o Brasil, essa raiz que é o carimbo, o curimbó, que eles ficam loucos com aquele tronco imenso, a maracá, o lundu, sabe? Tudo o que a gente tem aqui para eles é um encanto, a gente sente como se nós fôssemos o Cirque Du Soleil e eles aquela grande plateia, que eles ficam: “meu Deus, o que é isso?”, na língua deles. Participei na França, na Espanha, em Portugal e aí a cada reação, uma reação mais linda que a outra, qualquer coisa simples que você faz, uma roda de carimbo que tem aqui, lá se torna uma coisa, assim, que eles ficam, sabe? Loucos! Quando param, eles falam: “ah...!”, entendeu? E eu tive a oportunidade de fazer isso. Só que agora, eu quero fazer como Rafaela, sabe? Ter a oportunidade de ir lá, porque o ano que eu parei de dançar, foi o ano

que eles participaram de um festival no México, que era um sonho eu ir para o México e acabei tirando isso da minha lista, para poder me transicionar, porque na minha cabeça eu só poderia ir para o México no padrão deles e eu não quis me encaixar no padrão deles e eu perdi a viagem para o México, que eu tanto sonhava. E isso não faz nenhuma diferença para mim, mas gostaria de sim, né? É algo que gostaria sim. E aí possivelmente posso ter uma proposta para o festival da Europa, e é o meu sonho voltar lá, entendeu? E voltar como bailarina e representando todas as... de novo, sabe? Tudo aquilo que eu fiz, mas em outra posição, representando tudo de novo, acho que vai ser com muito mais gosto, com muito mais desejo de estar lá e vai dar tudo certo, se Deus quiser, daqui para frente, não só para a minha vida profissional, como pessoal. E é isso.

Apêndice 28

Duração do Áudio: 00:02:20

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: Você falou em padrão, o padrão deles, você considera os europeus muito preconceituosos quanto à questão da sexualidade, das escolhas que as pessoas fazem quanto à orientação, opção sexual? E como é que foi essa transição sua, para você ser o que você é hoje, uma transexual? Como é que era o seu nome antes, por que esse nome agora, Rafaela?

Rafaela: Então, eu não sei te responder muito ainda essa pergunta agora, porque eu ainda não tive a oportunidade de voltar à Europa como transexual, porém eu tenho muitas amizades, muitas influências, tenho muitos contatos e eu soube que eles tratam as transexuais muito bem na Europa, né? Como nos Estados Unidos, as transexuais já resignadas são totalmente mulheres, eles não têm nenhum tipo de nada, entendeu? Na Europa é a mesma coisa, eles se casam, eles têm uma vida normal, as meninas transexuais. Então eu tenho vontade de voltar à Europa, como trans, por causa disso, por causa desse empoderamento que as meninas trans têm. Ainda mais eu, sendo paraense, pé redondo, (ininteligível - 00:07:54), é uma beleza exótica, que eles ficam loucos, que eles ficam... eu tenho muita vontade de voltar à Europa para saber disso também, não só para dançar, mas para fazer tudo o que eu fiz na última vez, né? Eu tenho vontade de ir para a Festa do Touro, que eu fui, a última vez que eu fui à Europa, eu fui à Festa do Touro. Eu tenho vontade de retornar esse ano, vontade de usar as roupas que eu não pude usar das espanholas, sabe? Me vestir de espanhola, me vestir de... sabe? Ir para a Europa e realmente fazer tudo o que eu quero fazer. E qual foi a outra pergunta? Em relação à transição, não foi? Ah, teve o nome, né? Eu sempre me identifiquei com o meu nome, Mandelli, então é algo que sempre fez parte da minha vida, eu sempre impus isso para todo mundo, até hoje a minha mãe me chama de Mandelli, se for lá e perguntar: “Quem é Mandelli?”, minha mãe vai lá me buscar e vai trazer, entendeu?

Então a primeira oportunidade que eu tive de retificar o meu nome, eu fui e retifiquei, porque é o nome que eu me identifico para assinar, é para tudo. Então quando eu tive a oportunidade de ter esse nome para assinar, tirar cartão, pagar conta com meu nome, foi a primeira coisa que eu fiz, foi ir lá e... eu sou uma pessoa que eu posso dizer que eu estava novamente no meu registro, (ininteligível - 00:09:10) muito pequena, a gente não tem noção, mas eu fui lá de novo e tirei todas as digitais e reassinei meu nome como Rafaela Mandelli e foi maravilhoso. Foi maravilhoso, está sendo até hoje.

Apêndice 29

Duração do Áudio: 00:03:10

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: Como é que você conseguiu, sendo uma transexual, um espaço no BFAM?

Rafaela: Eu acho que foi mais influência, quando eles estavam no festival da Itália, era meu sonho também participar e eu não fui, na cidade de (ininteligível - 00:09:53), eles viram um balé da Indonésia com uma bailarina transexual e a Indonésia é um país rígido, né? É um país árduo, quem conhece sobre leis sabe que a homossexualidade na Indonésia é considerada até como morte (ininteligível - 00:10:08). E aí eles viram que na cultura isso não tinha... eu acho que eles viram a menina e viram que na cultura isso não tinha... não tinha padrão, não tinha espaço para preconceito, não tinha limites. E deixaram a menina participar, ser a mulher que ela é, fazer o papel dela, defender a cultura dela, que isso que é o mais bonito, como mulher e o balé do Brasil estava lá e presenciou isso. E eles sabendo que eles tinham uma excelente bailarina e ela não estava presente naquele festival, acho que daí que partiu a decisão deles por esse espaço. E aí quando eles voltaram, no ano seguinte, eles conversaram comigo e foi aí que eu... foi a posição, de fato, que eu queria. Acho que foi mais a menina mesmo lá, o festival em si, que abriu a mente de toda a diretoria, porque foram todos. E hoje eu posso dizer que a partir dessa abertura da mente do balé da Indonésia para o Brasil, o Brasil fez comigo, eu posso dizer que eu sou influência para uma menina do balé da Paraíba, que é a... deixa eu lembrar o nome dela... enfim, é uma menina da Paraíba, que tem um balé da Paraíba, que eles participam também de festivais pelo mundo, levando o xaxado, o forró, o baião, isso é muito bonito também, de eles poderem defender, não só pelo Brasil todo, que eu já os encontrei diversas vezes, eu digo que foi uma companhia de dança que me viu transicionar, porque o meu primeiro festiva em 2008, eu os conheci, e depois a gente participou em outro festival no Sul, eu os encontrei e eu fui

totalmente transicionada e eles super, sabe? A Ariele, através de mim, pôde fazer parte do balé da Paraíba. Eu conversei com eles, eu tive a oportunidade de, só eu, conversar com os diretores do balé da Paraíba e dizer pelo o que eu passei e dizer que a Ariele era uma menina normal e que ela podia participar sim, ela não ia afetar a companhia deles, ia só abrilhantar muito mais ainda, né? E levar pelo lado da defesa da cultura, porque isso é muito bonito, você defender as suas raízes. Eu amo dizer que eu sou do interior, de um vilarejo, não é nem cidade, eu sou de um vilarejo, da vila de Curuçá, onde só existia duas ruas, me alimentei da caça, minha piscina foi igarapé, os meus brinquedos foram árvores, meu pé era todo rachado, corri muito com os moleques lá do interior e, de repente, eu estava na Europa dançando, isso é muito louco também. E aí defender tudo isso é muito bonito, para eles pensarem por esse lado, que ela também tem esse direito, porque ela é igual a qualquer outra pessoa, assim como eu, assim como você, assim como qualquer outra pessoa, então por que eliminar, excluí-la disso? Não tem sentido. E aí hoje a Ariele faz parte, mandou uma foto lindíssima, meu celular desligou, poderia mostrar, e eu estou muito feliz por ela, porque através da menina da Indonésia, passou para mim, passou para ela e muitas portas se abrirão para outras meninas. E vai ser muito lindo, de repente, as meninas trans vão estar aí fazendo parte de tudo, né? Geralmente muitas saíam da dança, porque não tinham oportunidade de seguir, porque queriam se transicionar e a dança cortava isso, mas elas preferiam se transicionar, assim como eu preferi me transicionar, mas eu tive a oportunidade de ser chamada de volta e outras não tiveram e foram para a prostituição, seguiram as suas vidas, né? E é isso, eu acho que é isso que eu tenho que falar.

Apêndice 30

Duração do Áudio: 00:04:11

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: Como é ser uma transexual na Escola Avertano Rocha?

Rafaela: Bom, eu não vou te responder pelo Avertano Rocha, porque quando eu estudei no Avertano Rocha, eu ainda não tinha transicionado. Hoje em dia eu vou no Avertano Rocha somente para os ensaios da minha companhia de dança, mesmo assim ainda pego alguns olhares, ainda pego algumas coisas, assim, dessa heteronormalidade, porém, a gente que transiciona, nós somos diferentes sim de quem apenas opta por transicionar vestualmente, né? A gente não, a gente se transiciona hormonalmente, [vestualmente, posicionalmente], sabe? Eu não sei falar essas coisas, mas eu sei que é isso daí, a gente tem um empoderamento total, que a gente recebe só mais olhares, diferente de outras, que podem receber até agressão física, não passei por agressão física, eu tenho essa sorte de estar em alguns lugares e não... sabe? E despertar alguns olhares, porém depois eles vão perceber o que eu sou de verdade, aí sim começam os julgamentos em mente, porque sempre tem. Mas eu posso dar exemplos dos festivais, que eu estava lá e aí tinha contagem das meninas, de repente, eu estava no meio das meninas, sabe, no momento da contagem e algumas pessoas do festival não sabiam, ficavam meio que... quando sabiam, ficavam meio que... porque os festivais são tomadas dessa heteronormalidade, né? Então eu era a única bailaria trans no meio de 12 companhias de dança. Porém os meninos que são homossexuais, que é super normal ter bailarinos homossexuais, eles têm um pouco mais de defesa por eles serem homossexuais, por eles terem aquele padrão que a sociedade impõe. Eu não, eu já fugi do padrão totalmente, eu já sou totalmente a imagem diferente, mas dentro dali, daquela escola, sabe? Ali no meio deles. Então eu acho que isso incomoda sim, mas eu estou lá firme e forte para não só defender a minha cultura, como defender o meu espaço, defender as minhas amigas que não dançam, as minhas amigas que

sonham em dançar e outras meninas que fazem qualquer coisa, eu penso também muito nisso, eu falo muito isso, eu sou uma representante de todas as meninas que amam cultura e eu já consegui entrar, para me tirar vai ser difícil.

Apêndice 31

Duração do Áudio: 00:03:40

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: A dança possui algum gênero? Ela tem sexo? Ela desperta desejos? Como é que isso pode acontecer?

Rafaela: A dança não tem sexo, a dança não nada, a dança é dança, a dança é alma e se é alma, é pessoa, né? Porque se você se dedica de alma, você se dedica como pessoa. Então a dança é isso, dança é alma, dança é vida, eu digo vida, não que você vá viver aquilo, mas é vida quando você se dedica de verdade, sabe? Eu perdi dois joelhos dançando, sempre tem rompimento, né? E eu tive nos dois joelhos, foi uma fase muito foda, sofri muito. Nossa, gente, bater o joelho é horrível, bati os dois dançando e não me arrependo, porque você se entrega realmente no momento da dança. Eu viajei com uma companhia para o Festival de Gramado, uma companhia nova, então eram 35 pessoas, que eu não tinha noção de quem eram, porque era a primeira vez que eu estava viajando com eles. E eu dizia que só o momento que eu tinha paz deles, paz de tudo, de perguntas, de tudo, no momento que estou no palco dançando eu me liberto de tudo, até me esqueço o que ou quem eu sou, minha identidade, minha condição de gênero, porque, naquele momento, eu não estou lembrando de nada, é como se eu deixasse de existir naquele momento eu quero dançar, eu quero expressar, eu quero me reinventar, vencer barreiras, construir o inimaginável com minha dança, ser mulher, homem, bi, tri, drag, queer, eu quero mostrar, eu quero vibrar, eu quero estar com energia a mil, então nem eu lembro, sabe? Então eu vou pensar se tem sexo, se tem gênero, outra coisa? Não, eu vou fazer a minha parte, mostrar a arte, que isso é o mais legal e que isso fique (ininteligível - 00:18:26) na cabeça das pessoas, que as outras se libertem. Eu acho que se tivesse mais cultura, teria menos essas perguntas (ininteligível - 00:18:33). Cultura é cultura, pessoas são pessoas e pronto, só.

Apêndice 32

Duração do Áudio: 00:01:50

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: E o desejo que ela desperta?

Rafaela: O desejo, assim, como? Em que sentido? Quem está assistindo?

Entrevistador: Sim.

Rafaela: Ah, sei lá, depende muito. A minha companhia de dança participou do Festival da Venezuela, onde tinha disputas: melhor figurino, melhor roteiro, melhor adereço, melhor dança, melhor solo. E o solo que eles ganharam lá foi de lundum, então... a dança do lundum, Nossa Senhora, nesse momento, se eu vir o crush, sensualizo para o crush. Eu acho que não sei, mas o desejo também vem de querer fazer, quando você faz com vontade, fica muito mais gostoso, então é daí que desperta o desejo, acho que é isso, querer fazer e juntar tudo e, de repente, seu corpo estar ali, quando você acaba, você nem mesmo acredita que você fez aquilo ali, entendeu? É isso.

Apêndice 33

Duração do Áudio: 00:05:30

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ähn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: Eu já observei em algumas danças você ora dançando coreografias femininas, ora dançando coreografias masculinas, inclusive eu vi algumas fotos suas. Você ora vestida de homem, ora vestida de mulher, como é que é essa transição aí?

Rafaela: Não lembro desse negócio aí, mas lembro dessa passagem da coreografia masculina para a coreografia feminina. Eu sempre fui muito afeminada, desde nova, sempre, sempre, (ininteligível - 00:20:10) era alegre, sabe? Bichinha, fui bichinha, amei minha fase de bichinha, porque eu fui muito bichinha, fui muito bichinha mesmo, sabe? Me rasgava, não estava nem aí. E aí, quando eu me torneio bailarino pelo Centro de Escola (ininteligível - 00:20:30), eu estava em uma coisa, geralmente, que não era meu mundo. Eu me sentia muito puta de estar estufando o peito, de estar, sabe? Eu ficava muito puta de estar fazendo essas coisas, muito, muito, muito. E eu sempre quebrava a mão, sempre quebrava a munheca, eu me quebrava mesmo, sabe? Para [afrescar], eu sempre [levava muito baile], muito baile, muito baile. E, às vezes, eu era até cortada de certas coisas por causa disso, mas eu me encaixava lá no padrão deles, porque eu tinha a energia lá em cima, sempre fiz tudo com muita vontade, sempre não tive frescura para ensaiar, sempre me dediquei e eu era foda no que eu fazia. Então transicionar da parte do masculino para o feminino foi somente a coreografia matéria, sabe? Porque a frescura toda eu já tinha, o bailado todo também, eu só tinha que pegar o tempo outro da coreografia e fazer como eu faço. Digo que não foi nem fácil e nem difícil, foi uma delícia, é isso que eu tenho para falar.

Apêndice 34

Duração do Áudio: 00:03:30

Legenda	
(-)	Comentários do transcritor
[]	Trecho não compreendido com clareza
Ahãm, uhum	Interjeição de afirmação, de concordância
Ãhn	Interjeição de dúvida, de incompreensão, ou pensando
Hã	Interjeição que exprime que o interlocutor aguarda a continuidade da fala da outra pessoa
Tsi-tsi	Interjeição de negação
TEXTO EM CAIXA ALTA	Palavra ou expressão pronunciada com ênfase
Hí-fen	Palavra dita de modo silábico

Entrevistador: Você se transveste de que para falar com o corpo na dança? Existem características, que eu já observei no grupo, que homens se vestem com saias, homens rebolam e nós sabemos que o discurso é completamente diferente, de que homem não pode rebolar, homem não pode vestir sair e, no entanto, no grupo, a gente observa muito isso: homens rebolando em excesso, homens vestidos de saia. Como é que você se transveste para falar com o seu corpo na dança?

Rafaela: Meu Deus, que pergunta... transvestir, eu não entendi. Eu acho que pela minha posição social, eu vou pegar o figurino que eu me identifico, entendeu? Que é o figurino feminino e sobre esse lança de rebolar, homem rebolar, homem pode rebolar sim, meu amor, entendeu? Tem uma dança lá em São Luís que é o xerengue, eu acho que é o xerengue, nossa, que dança gostosa, estava louca para dançar essa dança com o menino lá, porque o menino fica atrás rebolando, atrás da gente, homem pode rebolar sim, não tem esse negócio de saia, de nada, entendeu? Homem pode usar saia, homem pode rebolar, só que no momento ali da defesa cultural, a gente vai cada um procurar as roupinhas certas que vestir para passar a imagem ali para quem está assistindo, entendeu? E eu me identifico com o figurino feminino. Acho que é isso que eu tinha que responder, é uma pergunta muito complexa, não sei, (risos).

Entrevistador: Muito bem, Mandelli, obrigado.

Rafaela: Obrigada você. Você vai no ensaio do grupo?

Entrevistador: Vou.

Rafaela: Vai mesmo? Que nem o pão?

Entrevistador: Risos²⁷...

²⁷ Havia prometido levar pão, já que a Rafaela daria o café, o leite, o presunto e o queijo, porém eu havia esquecido e tive que ir depois da entrevista até à padaria comprar para encermos esse encontro Queer de forma bem *drag*.

Fim da gravação.

ENTREVISTAS

VIEIRA, Eduardo. **A história do BFAM**. Entrevistador: Mateus Galúcio. Icoaraci, Belém, Pará, 2018. Entrevista concedida na quadra da Escola Professor Avertano Rocha em 05/03/2018.

CAMILI, Kailane. **A convivência entre a Escola e o BFAM**. Entrevistador: Mateus Galúcio. Icoaraci, Belém, Pará, 2018. Entrevista concedida na quadra da Escola Professor Avertano Rocha em 05/03/2018.

MAYARA. **A relação com o BFAM**. Entrevistador: Mateus Galúcio. Icoaraci, Belém, Pará, 2018. Entrevista concedida em um Shopping de Belém do Pará durante uma apresentação do grupo, em 29/04/2018.

BLAZEVI, Jhonata. **A relação com a dança**. Entrevistador: Mateus Galúcio. Icoaraci, Belém, Pará, 2018. Entrevista concedida na quadra da Escola Professor Avertano Rocha em 05/02/2019.

MANDELI, Rafaela. **A vida transexual no BFAM**. Entrevistador: Mateus Galúcio. Icoaraci, Belém, Pará, 2018. Entrevista concedida na quadra da Escola Professor Avertano Rocha em 05/03/2019.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NÚCLEO DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA BÁSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, abaixo assinado aluno(a) da Escola Estadual de Tempo Integral Profº Avertano Rocha e/ou dançarino(a) do Balé Folclórico da Amazônia, aceito participar da pesquisa intitulada "MOVIMENTAÇÕES DE UM CURRÍCULO QUE DANÇA: CORPO, GÊNERO E PERFORMATIVIDADE NA EDUCAÇÃO" desenvolvida pelo (a) acadêmico (a)/pesquisador(a) MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO, Matrícula 201774670030 e, permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica e educacional. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos. Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Nº	ASSINATURA PESQUISADO/ENTREVISTADO	RG / ÓRGÃO EMISSOR
01		Por medida de segurança os originais com o RG estão sob minha responsabilidade.
02	Alencar	
03	Leuziane M. dos Santos Braga	
04	Douglas Guimarães Salgado	
05	Luiz Ruy Pereira Soares	
06	Luiz Ruy Pereira Soares	
07	Deixiane Garcia Paiva	
08	Gabriel Nunes Rebelo	
09	Natalia Juley Santos de S. Franco	
10	Bruna Maria de Santana Sousa	

Icoaraci, 04 de Abril de 2019.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NUCLEO DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA BÁSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu, abaixo assinado aluno(a) da Escola Estadual de Tempo Integral Profº Avertano Rocha e/ou dançarino(a) do Balé Folclórico da Amazônia, aceito participar da pesquisa intitulada "MOVIMENTAÇÕES DE UM CURRÍCULO QUE DANÇA: CORPO, GÊNERO E PERFORMATIVIDADE NA EDUCAÇÃO" desenvolvida pelo (a) acadêmico (a)/pesquisador(a) MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO, Matrícula 201774670030 e, permito que obtenha fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica e educacional. Tenho conhecimento sobre a pesquisa e seus procedimentos metodológicos. Autorizo que o material e informações obtidas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Nº	ASSINATURA PESQUISADO/ENTREVISTADO	RG / ÓRGÃO EMISSOR
11	Rocaura Santa Baltazar	Por medida de segurança os originais com o RG estão sob minha responsabilidade.
12	Tayama Gonçalves Miranda	
13	Wellington Almeida Moraes	
14	Marcos Cyllar Moraes do Conceição	
15	João Paulo Martins Braga	
16	Henrique da Rocha Silva	
17	Thiomy Duelly dos Santos Amorim Leite	
18	Victor D. Júnior Pires	
19	Mathus Beas Mota	
20	Clecilene dos Santos Araújo	

Icoaraci, 04 de Abril de 2019.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NUCLEO DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA BÁSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, FILMAGEM E GRAVAÇÕES DE VOZ

Eu, abaixo assinado aluno(a) da Escola Estadual de Tempo Integral Prof^o Avertano Rocha e/ou dançarino(a) do Balé Folclórico da Amazônia, permito que o pesquisador abaixo relacionados obtenham fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica e educacional. Concordo que o material e informações obtidas relacionadas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Acadêmico/Pesquisador: **MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO**

Professor Orientador: **JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA**

Nº	ASSINATURA PESQUISADO/ENTREVISTADO	RG / ÓRGÃO EMISSOR
01		Por medida de segurança os originais com o RG estão sob minha responsabilidade.
02		
03	Laiziane d. dos Santos Braga	
04	Douglas Guimarães Salgado	
05	Lucyey Ruyella Pereira Correa	
06	Rafaely Marfuy Cordozo	

Icoaraci, 04 de abril de 2019.

Se o sujeito é menor de 18 anos de idade, ou é incapaz, por qualquer razão de assinar, o consentimento deve ser obtido e assinado por um dos pais ou representante legal, conforme Anexo D.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NUCLEO DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA BÁSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, FILMAGEM E GRAVAÇÕES DE VOZ

Eu, abaixo assinado aluno(a) da Escola Estadual de Tempo Integral Prof^o Avertano Rocha e/ou dançarino(a) do Balé Folclórico da Amazônia, permito que o pesquisador abaixo relacionados obtenham fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica e educacional. Concordo que o material e informações obtidas relacionadas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Acadêmico/Pesquisador: **MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO**

Professor Orientador: **JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA**

Nº	ASSINATURA PESQUISADO/ENTREVISTADO	RG / ÓRGÃO EMISSOR
07	Deisiane Garcia Loubea.	Por medida de segurança os originais com o RG estão sob minha responsabilidade.
08	Gabriel Nunes Rabelo	
09	Natalia Suelly Santos de S. Franco	
10	Bruna Maria de Santana Sousa	
11	Maaura Sena Baltazar	
12	Iayana Conceição Miranda	

Icoaraci, 04 de Abril de 2019.

Se o sujeito é menor de 18 anos de idade, ou é incapaz, por qualquer razão de assinar, o consentimento deve ser obtido e assinado por um dos pais ou representante legal, conforme Anexo D.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NUCLEO DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA BÁSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, FILMAGEM E GRAVAÇÕES DE VOZ

Eu, abaixo assinado aluno(a) da Escola Estadual de Tempo Integral Profº Avertano Rocha e/ou dançarino(a) do Balé Folclórico da Amazônia, permito que o pesquisador abaixo relacionados obtenham fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica e educacional. Concordo que o material e informações obtidas relacionadas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Acadêmico/Pesquisador: **MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO**

Professor Orientador: **JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA**

Nº	ASSINATURA PESQUISADO/ENTREVISTADO	RG / ÓRGÃO EMISSOR
13	Wellington Almeida Maranh	Por medida de segurança os originais com o RG estão sob minha responsabilidade.
14	Manoel Gaston Moraes da Conceição.	
15	João Paulo Martins Braga.	
16	Hericles da Rocha Silva	
17	Thiomy Douilly dos Santos Amorim Leal	
18	Vitor D. Farias Faria	

Icoaraci, 04 de Abril de 2019.

Se o sujeito é menor de 18 anos de idade, ou é incapaz, por qualquer razão de assinar, o consentimento deve ser obtido e assinado por um dos pais ou representante legal, conforme Anexo D.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
NUCLEO DE EDUCAÇÃO BÁSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CURRÍCULO E GESTÃO DA ESCOLA BÁSICA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

CONSENTIMENTO PARA FOTOGRAFIAS, FILMAGEM E GRAVAÇÕES DE VOZ

Eu, abaixo assinado aluno(a) da Escola Estadual de Tempo Integral Profº Avertano Rocha e/ou dançarino(a) do Balé Folclórico da Amazônia, permito que o pesquisador abaixo relacionados obtenham fotografia, filmagem ou gravação de minha pessoa para fins de pesquisa científica e educacional. Concordo que o material e informações obtidas relacionadas possam ser publicados em aulas, seminários, congressos, palestras ou periódicos científicos. As fotografias, filmagens e gravações de voz ficarão sob a propriedade do pesquisador pertinente ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Acadêmico/Pesquisador: **MATEUS DOS SANTOS GALÚCIO**

Professor Orientador: **JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA**

Nº	ASSINATURA PESQUISADO/ENTREVISTADO	RG / ÓRGÃO EMISSOR
19	<i>Matheus Duílio Neto</i>	Por medida de segurança os originais com o RG estão sob minha responsabilidade.
20	<i>Elucilene dos Santos Araújo</i>	
21		
22		
23		
24		

Icoaraci, 04 de Abril de 2019.

Se o sujeito é menor de 18 anos de idade, ou é incapaz, por qualquer razão de assinar, o consentimento deve ser obtido e assinado por um dos pais ou representante legal, conforme Anexo D.