



EM PASSOS E PASSINHOS: POSSIBILIDADES DE COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA E RESISTÊNCIA A PARTIR DO FUNK

Lucas Herreira da Silva¹

¹Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Prof-Artes

E-mail: lucasherreira2001@gmail.com

ORCID Id: <https://orcid.org/0009-0007-3470-649X>

Gabriela Di Donato Salvador Santinho²

²Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

E-mail: gabrielasalvador@uemg.br

ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-4756-137X>

Resumo

O presente artigo objetiva abordar a cultura funk a partir de sua manifestação como dança e como parte da cultura popular brasileira. Foram desenvolvidos estudos e reflexões sobre a contextualização do funk a partir de sua história brasileira e sobre o processo de composição coreográfica realizado segundo movimentos característicos do funk e de estados expandidos de consciência. A pesquisa foi desenvolvida através de revisões bibliográficas, laboratórios práticos de dança, além de cruzamentos teórico-práticos. Ressalta-se que este texto se embasa em um pensamento de viés contra-colonial, fundamentado em discussões traçadas por Antônio Bispo dos Santos (2015), considerando o funk como um movimento de resistência cultural periférico e majoritariamente negro, que ainda sofre diversos preconceitos por parte dos colonizadores e colonizados. Algumas das referências teóricas usadas são de autores que tratam a história do funk e de seus contextos socioculturais, como Hermano Vianna (1988) e Adriana Lopes (2010); Sílvio Essinger (2005) acerca da manifestação do funk como dança, e Laura Pronsato (2003) e Gabriela Salvador (2009; 2018) em relação à composição coreográfica. O resultado é uma reflexão sobre o funk enquanto movimento de resistência contra-colonial da cultura popular brasileira, além da composição coreográfica intitulada “Nosso corpo é Baile”.

Palavras-Chave: Cultura Popular; Dança; Funk.

Abstract

This article aims to discuss funk culture through its manifestation as dance and as an integral expression of Brazilian popular culture. The study develops reflections on the contextualization of funk within its Brazilian historical trajectory and on the process of choreographic composition based on characteristic funk movements and expanded states of consciousness. The research was conducted through bibliographic reviews, practical dance laboratories, and theoretical-practical intersections. This work is grounded in a counter-colonial perspective, drawing upon discussions proposed by Antônio Bispo dos Santos (2015), and considers funk as a peripheral and predominantly Black cultural movement of resistance that still faces various forms of prejudice perpetuated by colonial structures. The theoretical framework includes authors who address the history and sociocultural contexts of funk, such as Hermano Vianna (1988) and Adriana Lopes (2010); studies on funk as a dance form by Sílvio Essinger (2005); and choreographic composition analyses by Laura Pronsato (2003) and Gabriela Salvador (2009; 2018). The outcome is a reflection on funk as a counter-colonial movement within Brazilian popular culture, culminating in the choreographic work entitled “Nosso corpo é Baile”.

Keywords: Popular Culture; Dance; Funk.

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo abordar la cultura funk desde su manifestación como danza y como parte de la cultura popular brasileña. Se desarrollaron estudios y reflexiones sobre la contextualización del funk en su trayectoria histórica en Brasil y sobre el proceso de composición coreográfica basado en movimientos característicos del género y en estados expandidos de conciencia. La investigación se realizó mediante revisiones bibliográficas, laboratorios prácticos de danza e intersecciones teórico-prácticas. Cabe destacar que este texto se fundamenta en un pensamiento de sesgo contracolonial, sustentado en las discusiones propuestas por Antônio Bispo dos Santos (2015), considerando el

funk como un movimiento de resistencia cultural periférico y mayoritariamente negro, que aún enfrenta diversos prejuicios por parte de colonizadores y colonizados. Las referencias teóricas utilizadas incluyen autores que abordan la historia del funk y sus contextos socioculturales, como Hermano Vianna (1988) y Adriana Lopes (2010); Sílvia Essinger (2005), sobre la manifestación del funk como danza; y Laura Pronsato (2003) y Gabriela Salvador (2009; 2018), en relación con la composición coreográfica. El resultado es una reflexión sobre el funk como movimiento de resistencia contracolonial en el ámbito de la cultura popular brasileña, además de la composición coreográfica titulada “Nosso corpo é Baile”.

Palabras clave: Cultura popular; Danza; Funk.

INTRODUÇÃO

Diversos aspectos despertaram o interesse dos autores para a produção do presente artigo, os quais podem ser resumidos por meio das paixões e inquietações pessoais. Paixões ao tratarmos da gama de nossas vivências prévias, as quais permeiam espaços diversos de festa e cultura popular brasileira, entre estas o funk. Inquietações por, justamente devido a identificação que partilhamos com a cultura funk, nos questionarmos acerca dos espaços e reconhecimentos – ou a ausência destes – proporcionados ao movimento cultural funk. Ou seja, partindo de uma paixão identitária, buscamos questionar e compreender os estigmas e impedimentos sofridos por esta cultura que se apresenta tão potente em uma perspectiva artística.

Posterior à compreensão da potência corporal presente no funk, surgiu também a percepção da estigmatização sofrida pelo tal. Estigmatização esta que não ocorre de forma aleatória, mas sim como um projeto elaborado, pertencente à presença massiva da cultura hegemônica colonizadora no Brasil, situação que trataremos com mais atenção, posteriormente, ao abordarmos a relação do funk frente aos entendimentos de cultura erudita e cultura popular.

Passamos, então, a defender o funk como expressão cultural popular brasileira, o que se revelou ambíguo, posto que, enquanto que em ambientes destinados ao entretenimento, como festas, por exemplo, o funk parece agradar unanimemente e em outros ambientes, ainda que não se revelem extremamente contrários a este, os presentes parecem não desejar sua inserção. Entre os espaços do último caso estão as instituições de ensino superior, visto que, mesmo com a abundância de possibilidades de exploração do funk em âmbito acadêmico, poucas são as pesquisas que o abordam. Esta situação se agrava ainda mais ao notarmos que, das poucas pesquisas que tratam do funk, a maior parcela não faz parte dos cursos de Arte, havendo ainda maior escassez nas pesquisas em dança, o que nos instiga a realizar pesquisas a partir do funk e a escrever esse texto.

A pesquisa aqui proposta, considerando os anseios supracitados, tem como objetivo geral o estudo e a reflexão de movimentos característicos do funk em sua expressão na dança por uma perspectiva cênica, visando contribuir para a redução da perspectiva social preconceituosa que estigmatiza este movimento cultural. Possui também como objetivos específicos contribuir para a redução da escassez de pesquisas acadêmicas em dança acerca da cultura funk, reduzir o preconceito sofrido por tal cultura, especialmente no âmbito acadêmico, e refletir acerca das potencialidades da cultura funk para a composição coreográfica.

Pesquisas acadêmicas de danças populares, principalmente periféricas como o funk, possuem diversas questões que as tornam conturbadas, entre estas os impedimentos sociais e institucionais anteriormente citados. Sobre isso, Luciana Hartmann *et al.* (2019) nos proporciona uma perspectiva que, somada à noção do funk como cultura popular brasileira que será tratada no tópico seguinte, possibilita compreender como funcionam tais impedimentos:

As universidades brasileiras foram constituídas tendo como modelo as universidades europeias modernas e, para isso, operaram sob o signo de uma dupla negação, científica e cultural. Nesse processo, foram excluídos os saberes científicos e tecnológicos dos nossos povos tradicionais – indígenas, afro-brasileiros e quilombolas – e também as tradições culturais, inclusive

populares, dos nossos povos e comunidades, como se o ambiente universitário comportasse apenas as expressões culturais de cunho ocidental associadas com a modernidade e com uma ideia de erudição – música erudita, teatro, artes plásticas, dança moderna, cinema etc. (Hartmann, 2019).

Dessa forma, pode-se compreender esta pesquisa como tal atopositor aos preconceitos que afligem esta expressão como manifestação cultural, uma vez que serão cruzados conhecimentos academicamente tradicionais com os fazeres populares e periféricos da cultura funkeira¹; cruzamento teórico-acadêmico este a respeito do funk em sua expressão de movimento dançado como inspiração poética e estética para a cena, o qual é amparado majoritariamente pelo trabalho desenvolvido por nós, responsáveis pela pesquisa, juntamente ao grupo de pesquisa Renda que Roda². O grupo possui entre suas frentes de atuação a frente cênica, na qual se pesquisa, entre outros aspectos que serão abordados posteriormente, o movimento dançado na cultura popular como inspiração poética para a cena.

Em relação ao funk em sua amplitude, ou seja, como movimento cultural periférico brasileiro, nos pautamos em registros e pesquisas realizadas por autores como Hermano Vianna (1988) e Adriana Lopes (2010), sendo o primeiro um antropólogo e pesquisador da cultura funk de extrema importância por suas publicações que tratam da história do funk desde os primórdios desta expressão cultural. E Adriana Lopes (2010), por sua vez, apresenta revisões atualizadas em relação a Hermano Vianna (1988) e outros pesquisadores, trazendo à tona questões étnico-raciais e de gênero relacionadas ao funk.

Silvio Essinger (2005) relata, por meio de pesquisas e entrevistas, a trajetória histórica da cultura funk, apresentando em meio a esta as linguagens artísticas, entre estas a dança, que compõem o movimento cultural.

O último segmento de referências teóricas que compõem a presente pesquisa, refere-se à perspectiva contra-colonial em que esta foi desenvolvida, o conceito apresentado por Antônio Bispo dos Santos (2015), ativista e escritor quilombola, pode ser compreendido pela seguinte passagem do autor: “Vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios” (Santos, 2015).

Posteriormente ao estudo bibliográfico, a pesquisa se construiu através do estudo prático coreográfico, o qual se configurou por meio de alguns laboratórios de dança que serão descritos adiante. Como procedimentos centrais na realização desses laboratórios de composição coreográfica temos os estados expandidos de consciência, fundamentados por Gabriela Salvador (2009) e a improvisação tratada por Laura Pronsato (2003).

OS PASSOS QUE TRILHAMOS: BREVE REVISÃO HISTÓRICA E CONTEXTUALIZAÇÃO DO FUNK ENQUANTO CULTURA POPULAR BRASILEIRA

É de imensa riqueza para este trabalho, e para a compreensão do funk enquanto movimento cultural legitimamente brasileiro, retomar alguns dos aspectos que levaram à configuração do funk

¹ Funkeira ou funkeiro é o termo utilizado para se referir aos integrantes do movimento cultural funk, bem como a aspectos relativos a este, tendo sua amplitude no primeiro caso como objeto de reflexões. No entanto, em toda a extensão deste artigo optaremos por nos apropriar deste termo para nos referir a todos os sujeitos que de alguma forma consomem e agem politicamente (entendendo o ato político não somente referente a ações formais) em prol da cultura funk.

² Grupo de Pesquisa em danças populares brasileiras, vinculado aos cursos de Teatro e Dança – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

como a cultura popular periférica e majoritariamente negra como conhecemos na contemporaneidade.

Era de se esperar que, com essas demonstrações de força de um movimento feito por negros do subúrbio, a polícia de um governo ditatorial –como o do Brasil na época– ficasse de cabelo em pé. Filó conta que, logo depois do baile das 15 mil pessoas em Cascadura, começou a ver pessoas estranhas ao movimento infiltradas nas festas da Soul Grand Prix. Certa vez, conta ele, houve uma tentativa de forjar um flagrante de tráfico de drogas no escritório da equipe [...]. Por algumas vezes, tanto Filó quanto Nirto foram encapuzados e levados para o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para interrogatórios (Essinger, 2005).

A passagem acima destaca a violência institucional enfrentada pelo movimento cultural funk desde sua origem. Tendo os bailes em regiões pobres e marginalizadas, especialmente nas favelas do Rio de Janeiro, como seu local de maior recepção e consequentemente de fomentação, o funk é reconhecidamente uma cultura periférica desde seus primórdios nos Estados Unidos da América - onde era prática dos jovens negros, como apresentado por Hermano Vianna (1988) - até sua vinda ao Brasil, onde sofreu transformações e se consolidou como uma cultura brasileira e manteve seu caráter como expressão artística e social das comunidades periféricas. Dessa forma, compreendendo conceitos sociológicos relacionados à classe social, etnia, entre outros fatores, o cenário apresentado por Silvio Essinger (2005), apesar de revoltante, não é surpreendente.

Em meio a diversos impedimentos institucionais e sociais que visam reprimir as manifestações culturais do funk, sempre houve, simultaneamente, grande resistência por parte dos integrantes desta cultura. Tal resistência por meios políticos, artísticos e sociais, mesmo que, por vezes, parecesse infrutífera, proporcionou à cultura funk e aos funkeiros grandes avanços em seus direitos e liberdades em relação ao cenário apresentado por Silvio Essinger na citação acima. Um exemplo desses avanços foi a institucionalização do funk como movimento cultural e musical de caráter popular do Rio de Janeiro pela Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro (ALERJ), como relata Adriana Lopes (2010):

Naquela manhã, muitos jovens, em sua grande maioria habitantes de inúmeras favelas, entravam pela primeira vez na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro – ALERJ. Como a maior parte dos brasileiros, esses jovens não entendiam quais as funções e as obrigações daquela casa, mas sabiam exatamente o que iriam fazer ali: defender o funk. O funk não é uma novidade para a ALERJ. Aliás, nenhum outro gênero, nos últimos 13 anos, foi objeto de tantas leis ali sancionadas. Visto e ouvido como um ritmo maldito pela mídia e pelos setores da classe média e elites, o funk foi frequentemente tratado no ordenamento jurídico como um caso de polícia ou uma questão de segurança pública. A novidade, portanto, não era “o funk na ALERJ”, mas sim a organização de uma audiência, cuja plenária era composta pela massa funkeira. Tratava-se de um dia histórico, pois a ALERJ recebia sujeitos que lhe pareciam, até então, invisíveis. Ali, estavam MCs, DJs, produtores e empresários do funk. Aqueles para o quem o funk é sobretudo uma forma de trabalho. Naquela manhã, as esferas artística e política habitavam o mesmo espaço físico e simbólico. Não estavam em jogo valores estéticos universais e transcendentais, mas questões muito locais. Era o momento de reconhecer o tratamento diferenciado e desigual que é dado às manifestações culturais das classes populares em contraste àquelas de determinada elite. Enquanto essas últimas são concebidas como

paradigmas estéticos de arte, a cultura popular tem de lutar para ser legitimada. Uma prova dessa batalha foi a organização de uma audiência pública, que buscava debater uma lei estadual na qual o funk seria reconhecido como uma das maiores manifestações culturais da cidade do Rio de Janeiro. A mesa da Assembleia, presidida pelo Deputado Marcelo Freixo do PSOL (Partido Socialismo e Liberdade), contava com a presença de dois artistas, dois intelectuais e dois representantes do Estado. Já de início, o Presidente ressaltara que não foi por acaso a ausência de qualquer órgão de segurança pública naquela mesa. Estavam presentes, apenas, as representantes de cultura e de educação do Rio de Janeiro. Dois acadêmicos foram convidados para compor a mesa: Hermano Vianna e Adriana Facina. Abrindo mão de qualquer visão que possa atribuir ao conhecimento um ponto de vista neutro sobre os “fatos” investigados, ambos construíam e expunham ali, cada um a sua maneira, as suas pesquisas como uma forma de intervir nesse mundo funk. Se, no fim da década de 1980, Hermano Vianna dera visibilidade ao mundo funk como uma das principais formas de lazer da juventude suburbana e favelada, nos fins da década de 2000, Adriana Facina reiterava com outras vozes do funk o caráter político de tal manifestação, fazendo com que o funk passasse a ser respeitado por movimentos e militantes de esquerda. No parlamento de uma cidade conhecida por celebrar uma suposta democracia racial e social, esses intelectuais acionavam atos de fala que colocavam em xeque tal imagem. Na fala de Vianna ecoavam outras vozes, que ao longo de trinta anos de história do funk no Rio de Janeiro pediram socorro, mas nunca foram ouvidas. Assim como crianças e jovens das favelas, o funk foi abandonado pelo poder público e tratado unicamente como um problema policial. Adriana Facina reiterava para a platéia, negra em sua grande maioria, que a discriminação contra o funk é mais um capítulo de uma história antiga de criminalização da cultura negra no Brasil. As mesmas vozes que ontem construíam o samba como vadiagem e arruaça, hoje enunciam o funk como violência e imoralidade (Lopes, 2010).

É possível compreender a trajetória histórica do funk como esta situação de constante resistência que, mesmo em passos curtos e diversos retrocessos dentro dos diferentes processos políticos e sociais do Brasil, persiste e luta não somente pelo direito de sua prática, o que nos parece que deveria ser naturalmente garantido, mas também pela valorização e pelo reconhecimento da cidadania e dos direitos dos inúmeros indivíduos que encontram na cultura funk um modo de vida.

Devemos lembrar, no entanto, que acima de qualquer simbolismo de resiliência, o funk é um movimento cultural originado na música e na dança. Estas duas linguagens artísticas estiveram simultaneamente presentes desde os primórdios do funk como cultura brasileira, a partir dos fenômenos mais antigos e característicos da cultura funk, fenômeno este que persiste até a contemporaneidade: os/nos bailes funk.

Quase todo DJ de baile funk carioca inicia a noite com o estilo musical apelidado de “charme”, um funk mais lento e melodioso do que o hip-hop “pesado” que domina o momento de clímax da festa. Os primeiros grupos de dançarinos logo aparecem na pista e começam a desenvolver suas complicadas coreografias. Os dançarinos solitários são raros. As danças são todas feitas em conjunto, grupos que podem variar de duas a dezenas de pessoas, que repetem os mesmos passos, os mesmos movimentos de braços, as mesmas piruetas simultaneamente. Não existem casais dançando frente a

frente como em tantas outras pistas de dança. Todos os componentes do grupo têm o rosto voltado para a mesma direção, quase sempre de frente para a arquibancada onde fica o equipamento de som e o DJ, dançando, em fila, lado a lado com seus companheiros. Cada grupo pode ser constituído por várias filas, uma em frente da outra. Os passos são muito complexos, formando longas sequências coreográficas, que se repetem durante muito tempo antes de mudar para outras sequências não menos complexas. Um grupo pode começar com poucos componentes e acabar atraindo outros dançarinos que saibam fazer aqueles passos. Alguns passos são conhecidos por todos, outros precisam ser ensaiados antes do baile. Muitas vezes os grupos são só femininos ou só masculinos. Uma explicação para essa – não tão rígida assim – divisão sexual é a diferença, em alguns momentos acentuada, entre o modo de dançar das mulheres e o dos homens. As dançarinas têm uma forma toda especial de requebrar os quadris. Como a dança deve ser rigorosamente igual para todos os componentes do grupo, esse tipo de requebrado acaba por afastar os rapazes, que são mais duros em seus movimentos (Viana, 1988).

O trecho de Hermano Vianna (1988) apresenta algumas características dos primeiros bailes funk brasileiros no fim da década de 1980, as quais se mantêm em toda a trajetória histórica da cultura funk, mesmo que se apresente com certas alterações de acordo com determinados contextos espaço-temporais. Tais características são extremamente valiosas para a presente pesquisa, posto que nos auxiliam a compreender quais aspectos desta expressão cultural são tão intrinsecamente característicos ao ponto de se manterem constantes nas mais diversas vertentes e variações da música e da dança funk.

Estas vertentes compõem a diversidade do funk brasileiro e o caracterizam como um movimento genuinamente nacional, como destacado por Silvio Essinger (2005), que relata o surgimento de uma destas variações: o tamborzão, importante aspecto que definiu uma nova forma de fazer musical e dançante e, atualmente, é valorizado pela comunidade funkeira como um “clássico”:

Embora a maior parte do funk de 2002 continuasse calcada naquele mesmo Miami bass de 1989 e 1990, algumas mudanças podiam ser sentidas. De um lado, era a rudeza com que os produtores tratavam o material sonoro, em seus programas de computador pouco atualizados, o que resultava em faixas com edições frenéticas e criativas na medida das suas impossibilidades. De outro lado, foi a adoção, quase que por todo o funk carioca, de passagens rítmicas feitas com atabaques, muito similares aos dos pontos de macumba, que se adequaram perfeitamente às batidas do Miami. Ninguém sabe dizer quando começou, nem por quê. Mas o fato é que o tamborzão tinha virado uma parte inalienável do funk 2002, reforçando seu caráter cada vez mais favela (e menos de imitação do pop internacional corrente – no máximo, de subversão deste), enchendo de orgulho os produtores (que enfim tinham um produto realmente com a linguagem do morro) e provocando muita curiosidade nos estrangeiros (que ficavam intrigados e muitas vezes seduzidos por aquele tipo de hip hop selvagem e exótico) (Essinger, 2005).

O funk é composto por esta multiplicidade e riqueza que proporcionam aos artistas que se apropriam do mesmo, um solo extremamente fértil para suas práticas artísticas. É justamente com este movimento cultural diverso que se desenvolveu a proposta apresentada neste artigo, ou seja, o funk que resiste em meio a inúmeros ataques preconceituosos, o funk que conquista por meio da persistência de seus integrantes os direitos que lhe foram negados e espaços anteriormente

inimagináveis, o funk que é 150bpm³, tamborzão, charme⁴, montagem⁵, e muitas outras vertentes, o funk das rádios, dos bailes e dos palcos, o funk movimento cultural que representa toda uma parcela da população periférica e oprimida brasileira. É este funk, que é tudo isso e muito mais, que abordamos por meio da proposta aqui desenvolvida.

As características que tornam o funk o movimento cultural que conhecemos são, em sua maior parte, reveladoras do seu status como cultura popular. Mariana Monteiro (2011) nos apresenta uma diferenciação entre cultura popular e cultura erudita que nos ajuda a refletir sobre o funk enquanto cultura popular:

Na Europa moderna, contemporânea à expansão marítima portuguesa, convivem duas tradições culturais: a cultura letrada para uma minoria, reproduzida em escolas, universidades, igrejas, mosteiros, e uma cultura iletrada da maioria, que viceja nas farsas, mistérios, folhetos, contos, imagens devotas, festas religiosas etc. A primeira se expande alcançando novas camadas da população, contrapõe-se à cultura oral, ganhando o estigma de supersticiosa, herética ou vulgar (Monteiro, 2011).

A partir da passagem anterior e de nosso entendimento até este momento, o funk representa um exemplo de cultura popular na contemporaneidade, além de carregar consigo diversas outras características que não apenas reforçam este status, como também o tornam ainda mais potente, pois é advindo de uma cultura periférica e de origem majoritariamente negra.

Para Gramsci existe cultura popular na medida em que existe cultura dominante. Nesta perspectiva, segundo alguns, a cultura popular assumiria em face da cultura dominante uma posição diversa contestadora de sua autoproclamada universalidade (Ferretti, 2007). Apesar de alguns autores contemporâneos e de algumas vertentes metodológicas colocarem as denominações de cultura popular e cultura erudita em lugar de reflexão, optamos por usar tais definições nesta pesquisa por entendermos o funk como essa cultura contestadora que se opõe à cultura erudita, mesmo no cenário contemporâneo, em que o funk possui maior aceitação se comparado aos seus primórdios. Fica evidente, se considerarmos o funk como a cultura popular defendida pelos autores citados, o porquê de tamanha oposição à cultura do funk por meios institucionais e sociais, seja pelas repressões da ditadura militar nos primeiros passos do movimento ou pela violência policial vivenciada nos bailes contemporâneos.

Não por acaso, a mesma cultura erudita, chamada por Antônio Bispo (2015) de cultura colonizadora, oposta à cultura popular –denominada pelo autor como contra-colonizadora– revela-se também como parte fundamental dos processos colonizadores. Em suma, a cultura funk de origem periférica e majoritariamente negra, possui em sua simples existência e persistência de sua prática um imenso poder político, poder este de contrapor aos moldes até então estabelecidos pela cultura erudita, do que é ou não aceitável. Objetivando limitar a prática e a propagação da cultura funk, a cultura erudita, que também é dominante, determina diversos impedimentos para que a mesma exista enquanto manifestação cultural legítima, dentre eles, podemos considerar a difusão de uma perspectiva que rotula o movimento cultural do funk como uma expressão de apologia a questões como criminalidade, violência e sexualidade precoce.

Questões como sexualidade, violência e criminalidade são de fato temas presentes em

³ O subgênero 150 BPM (Batidas Por Minuto) é caracterizado por sua velocidade acelerada, gerando um ritmo e lógica de harmonização completamente novos.

⁴ Vertente do funk com músicas românticas, mais lentas, de vocais e harmonias mais complexas. Nome escolhido pelo DJ Corello, pioneiro do charme nos bailes funk brasileiros.

⁵ Definida nas palavras de Sílvio Essinger (2005): “sobre a batida do miami, os produtores jogam simplesmente frases soltas (de MCs ou de discos que nada tinham a ver com o funk) com as sílabas das palavras repetidas várias vezes e coladas juntas, seguindo um determinado padrão que produz efeito de grande força rítmica.” (p. 110)

determinadas vertentes do funk, como o proibidão⁶, sendo estas, assim como todos os aspectos da sociedade que transpassam e se revelam por meio das linguagens da música e da dança na cultura funk, o reflexo das vivências cotidianas dos indivíduos que compõem esta cultura. Dessa forma, o entendimento generalizado da cultura colonizadora a respeito do funk como agente de apologia das questões citadas, busca somente diminuir o seu valor, além de levar a população em geral a se opor a este, facilitando as imposições de impedimentos anteriormente citados.

Destacamos que, nesta pesquisa, nos posicionamos contrários a qualquer forma de censura e/ou proibição indiscriminada de fazeres culturais, mesmo que estes possam aparentar inicialmente uma configuração controversa, como nos casos mais comuns de sexualidade, drogas, violência e criminalidade atribuídos ao funk. Ações que objetivam a proibição destes temas, além de configurar um dos impedimentos à cultura funk anteriormente mencionados, almejam unicamente silenciar as consequências de problemáticas que permeiam nossa sociedade há muito tempo, dando vazão para que estas continuem a crescer sem discussões pertinentes e profundas. Consideramos ações de proibições indiscriminadas como parte de dominação pela cultura erudita colonizadora e conservadora e como uma forma extremamente negativa de lidar com as problemáticas já citadas, correndo risco de potencializá-las de maneira negativa.

A abordagem que compreendemos como profícua está justamente em desenvolver reflexões e diálogos a partir destas expressões da cultura funk com o objetivo de compreendermos as problemáticas das quais estas emergem e, assim, encontrarmos possibilidades para lidar efetiva e positivamente com estas questões. Nos apropriarmos destas vertentes do funk – que abordam temáticas como drogas, violência, sexualidade e criminalidade – entendendo que podem oferecer possibilidades de reflexão, especialmente considerando as razões socioculturais e históricas que levaram à recorrência de tais temas em meio a este movimento cultural, proporcionando também um terreno fértil para que estes assuntos sejam de fato considerados pela sociedade, de forma que esta esteja ciente das raízes destes problemas para que, então, possa buscar suas soluções efetivas.

A utilização do funk como possível disparador para abordagens e reflexões acerca de temas polêmicos pode ocorrer tanto através da Educação Básica – utilizando do funk como ponto de ignição para que estes assuntos sejam tratados com crianças e adolescentes em fase escolar – como por meio de produções artísticas e pesquisas, a exemplo deste documento, as quais consideram as questões que atravessam a cultura funk e as utilizam como motes reflexivos e poético-artísticos, como descreveremos a seguir.

O FUNK QUE NOS FAZ DANÇAR: LABORATÓRIOS PRÁTICOS

Para além das fontes de embasamento teórico para a proposição de possibilidades de descrição e classificação do funk já levantadas, o presente texto relata experimentações de dança realizadas pelos autores, seja em vivências como sujeitos que habitam espaços de festa⁷ funk ou em situação de pesquisa acadêmica.

Nestes espaços de pesquisas, certos movimentos corporais do funk se tornam notáveis por sua recorrência e relação de pertencimento ao movimento cultural estudado. Estes movimentos foram investigados e reorganizados a partir de laboratórios práticos de dança que resultaram nas reflexões apontadas neste tópico, bem como na produção do solo “Nosso Corpo é Baile⁸”.

⁶ Vertente que aborda assuntos polêmicos como criminalidade e drogas, comumente utilizando de palavras de baixo calão.

⁷ Compreendemos este ambiente de festa como definido por Laura Bauermann (2016) ao tratar das manifestações da cultura popular que, assim como o funk, ocorrem por meio de confraternizações que costumam reunir diversos praticantes (como o baile funk) em que as expressões artísticas e culturais são criadas, mantidas, transmitidas e atualizadas. Trataremos sobre esta definição com maior atenção posteriormente.

⁸ Solo coreográfico que teve sua estreia em 2022 na Casa da Cultura UEMS – Espaço Guaraoby, em Dourados – MS, sendo apresentado posteriormente no evento cultural dedicado à dança “Rolê no Bueiro” em Campo Grande – MS e no ano de 2023 na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul durante o evento de exibição de produções

Entre os movimentos característicos da dança funk que se mantiveram mais constantes durante o processo de pesquisa e observação e que, conseqüentemente, compõem o solo coreográfico, podemos citar, a partir de uma breve divisão, compreendendo a que vertente da dança funk estes movimentos pertencem: rabisca, sabará, cruzados, entre outros movimentos do passinho carioca⁹; quadradinhos, tremidinhas e outros movimentos de rebolado¹⁰; passinho do romano¹¹; manivela, robozão, frente e trás, e outros movimentos de dancinha¹².

A forma como foi realizada a pesquisa acerca destes movimentos bem como seu trabalho de apropriação e exploração, tanto em caráter cênico como festivo, será explanada neste tópico.

As particularidades dos sujeitos que pertencem à cultura funk são extremamente valorizadas pelos fazeres dessa cultura, sendo potencializadoras da diversidade e riqueza destes fazeres, como a música e a dança. Estas particularidades são levantadas por Adriana Lopes (2010) pela perspectiva política que também compõe o movimento cultural:

O funk é cultura e linguagem, mas também é uma comunicação, não porque a sua performance carregaria “as verdades” referenciais, mas sim porque é uma “força” que coloca em funcionamento as marcas de determinada historicidade. Na performance funkeira, tais marcas são performativizadas por aquelas vozes que sempre foram criminalizadas nas representações hegemônicas. O funk traz à tona as vozes, que podem parecer rudes, incivilizadas e agressivas para determinada elite, mas que constituem uma realidade social de modo único, que não vemos nos jornais ou nos livros. Desse modo, no funk, a “palavra é arma”, pois carrega “as vozes” desses sujeitos silenciados ao longo de nossa história. Com a potência da palavra que se canta e se dança, esses jovens se comunicam, à medida que disseminam uma força por meio da qual encenam batalhas lingüísticas que buscam romper com as marcas de tantas representações estigmatizantes. (Lopes, 2010, p. 77).

Ao considerarmos as perspectivas desses sujeitos silenciados, as questões que permeiam seus convívios socioculturais vieram à tona na composição coreográfica aqui descrita assim como a autora ressalta ao afirmar que o funk permite a estes sujeitos que suas vozes sejam ouvidas. Esta libertação promovida pelo funk ocorre justamente pela necessidade que o movimento cultural apresenta em destacar os anseios e necessidades individuais dos sujeitos que o compõem.

Ao tratarmos da dança como um dos fazeres que compõem a cultura funk, encontramos no conceito de “manha”, um exemplo nítido da valorização e potencialidade das particularidades do indivíduo em meio ao funk. A palavra “manha” é definida no minidicionário Aurélio como “**1.** Destreza, habilidade. **2.** Malícia. **3.** Defeito ou mau hábito inveterado. **4.** Dengue, luxo. **5.** Choro

artísticas do grupo de pesquisas em danças populares brasileiras Renda que Roda.

⁹ Forma de se dançar o funk originada por volta dos anos 2000, sendo uma das primeiras expressões em meio ao funk que dão maior destaque para a dança em relação à música. É caracterizada pelo movimento rápido e coordenado com enfoque nos membros inferiores.

¹⁰ Termo guarda-chuva para nos referirmos aos característicos passos e movimentos da dança funk que apresentam enfoque na região do quadril, variando desde formas sinuosas e circulares até movimentos marcados e bruscos.

¹¹ Vertente disseminada pelo dançarino Fezinho Pataty através do vídeo “MC Dadinho - Lança o Passinho do Romano (Fezinho Pataty) (DJ Dn de Caxias)” (Pataty, 2014), caracterizada por movimentos assimétricos com enfoque nas articulações.

¹² Caracterizada pela grande descontração e comicidade aliadas ao primor técnico, esta vertente ganhou força com a grande projeção do funk 150 bpm, o qual, por seu ritmo extremamente acelerado, dificulta a execução de passos elaborados como os do passinho carioca. Sendo assim, a dancinha retoma aspectos das danças sociais com movimentos simples e repetitivos para rápido aprendizado e dispõe maior atenção à manha (definição do termo para o vocabulário funkeiro abaixo) de cada dançarino.

infantil sem causa.” (Ferreira, 2008). Entre estas definições, a que mais se aproxima ao que almejamos exemplificar neste texto é a primeira, posto que “manha” de fato representa uma qualidade de movimento do dançarino no funk. No entanto, ao tratarmos do termo “habilidade”, verificamos que este estaria mais relacionado ao sentido de primor técnico, outro atributo que pode ser considerado na dança funk, enquanto o termo “manha” se refere à forma como cada dançarino realiza determinado movimento para além da técnica.

Os detalhes que cada dançarino insere nos mesmos movimentos diversificam as possibilidades do funk, sendo esta diversificação tão intrínseca à cultura funk ao ponto de ser responsável por inovar, com o tempo, seus fazeres.

Considerando, então, a potencialidade reconhecida pelo funk no corpo que o dança, assim como a plausibilidade anteriormente citada de pesquisar aspectos da cultura a partir do indivíduo, esta pesquisa se utilizou de laboratórios práticos realizados pelos autores deste texto, como caminho expressivo individual, com o intuito de analisar os movimentos a serem abordados nas proposições de descrição e classificação objetivadas, sempre a partir das experiências, vivências e sensações individuais do dançarino e a orientadora/diretora do solo de dança.

Os laboratórios foram realizados apoiados em explorações que tomam o espaço cênico e a memória como disparadores que conectam o funk ao seu ambiente de festa. Dessa forma, com a decupagem, repetição e estudo dos movimentos selecionados, além do registro escrito de tudo o que foi sentido e observado por parte dos participantes do laboratório, realizamos o cruzamento entre a dança experienciada nas festas, em nossas vidas e em laboratório, com as fundamentações teóricas previamente citadas. Todo este processo nos leva a compreender a pesquisa do funk a partir de sujeitos funkeiros como um caminho possível e potente para o trabalho de composição coreográfica aqui descrito. Sendo assim, entendemos também como fundamental o registro e reflexão neste tópico acerca destas questões tão essenciais para este processo.

Ao explorarmos corporalmente a dança funk, deparamo-nos com um de seus aspectos característicos em sua manifestação festiva que muito se relaciona com o ambiente cênico, através de uma possibilidade de investigação do funk em relação à composição coreográfica: a improvisação.

No caso da dança pode-se falar em jogo de improvisação no qual abre-se espaço para a livre criação corporal, possibilitando-se uma infinidade de combinações que o corpo do bailarino/ator vai construindo espontaneamente, ampliando seu repertório expressivo em função de uma construção poética para a dança (Pronsato, 2003, p. 93).

A autora aborda a possibilidade de exploração da improvisação para a composição coreográfica e essa possibilidade se torna ainda mais interessante para nossa pesquisa ao notarmos que é levantada em relação ao termo “jogo”. O jogo que, entre outras definições apresentadas por Laura Pronsato (2003), se concretiza a partir de regras estabelecidas pelos indivíduos envolvidos em sua realização. Ao tratarmos da linguagem da dança presente no funk, o jogo está naturalmente incluído, posto que, ao traçar um panorama histórico e considerar as alterações da dança funk com o decorrer do tempo, é possível observar uma constância: os passos, estilos e todos os fundamentos que a compõem surgem a partir do jogo, seja ele nos primeiros bailes funk em que as danças sociais¹³ predominavam ou no fenômeno contemporâneo de propagação de passinhos por meio de vídeos compartilhados na internet (que, por sua vez, descendem da mesma prática de forma presencial, principalmente entre os jovens das favelas e outras regiões periféricas). O funk dançado atualmente surgiu e se desenvolveu por meio do jogo, uma forma deste em que a principal regra se refere a expressar, por meio de movimentos festivos, todos os aspectos que compõem a cultura

¹³ Danças com passos simples realizados em meio a festas como os bailes funk para que grandes grupos dancem de forma sincronizada sem ensaios prévios.

funk, como anteriormente levantados.

Dessa forma, compreender a improvisação como uma possibilidade de investigação laboratorial se torna um caminho orgânico e valioso para a pesquisa aqui proposta. Optar pelo jogo de improvisação em meio aos laboratórios práticos significou entrar em contato profundo com as práticas do funk dançado, alcançando, assim, de forma mais efetiva, uma investigação acerca do movimento dançado própria da cultura funk, o que nos possibilitou uma exploração mais rica dos movimentos corporais selecionados.

Concomitantemente aos laboratórios individuais realizados pelos autores, diversos atravessamentos que impulsionaram a pesquisa ocorreram por meio de encontros com o grupo de pesquisa Renda que Roda. Juntamente aos demais integrantes do grupo, as propostas desenvolvidas nos laboratórios individuais foram aprofundadas com o auxílio das diversas perspectivas envolvidas, proporcionando também a exploração de outras possibilidades de experimentação e pesquisa corporal, as quais ofereceram maior amplitude de recursos para o seguimento da pesquisa.

Os princípios apropriados nos laboratórios individuais se mantinham nas experimentações e práticas corporais em meio aos encontros do grupo de pesquisa Renda Que Roda, especialmente a utilização dos estados expandidos de consciência¹⁴, os quais podem ser explicados como segue:

Considero importante ressaltar que quando me refiro aos estados alterados de consciência, não o faço em relação a estados “inconscientes”, ou de “estados de inconsciência”. Trata-se de um estado, em que acionamos, com mais facilidade, as imagens guardadas em nosso inconsciente e podemos usá-las de forma consciente na criação cênica (Salvador, 2009, p. 34).

É fundamental entendermos como esses estados de consciência funcionam em um processo de criação em dança. A intenção da “instalação” desses estados é deixar o corpo preparado para receber as imagens do inconsciente e, para tal, provoca-se um estado extra-cotidiano de trabalho corporal, quando tempo e espaço se fundem, e o corpo assume o comando. Nesses estados, as imagens carregadas no inconsciente “dominam” o corpo e possibilitam o acúmulo de material de trabalho para posterior seleção e utilização na obra final. [...]. Desse modo, através de estados alterados de consciência, podemos acionar um vasto reservatório de memórias que englobam as experiências humanas desde os tempos primitivos (Salvador, 2009, p. 36).

Os estados expandidos de consciência, trabalhados profundamente no grupo Renda que Roda, serviram como um caminho efetivo para acessar as questões históricas e sociais do funk anteriormente citadas e que consideramos potentes para a progressão da pesquisa, questões estas alcançadas através da memória corporal e impressões do inconsciente dos autores, saídas de suas vivências com o funk.

Dessa forma, todas as trocas e diálogos estabelecidos em meio a encontros do grupo de pesquisa Renda que Roda foram de extrema importância para alcançar os resultados cênicos e coreográficos da forma como estes se deram ao final da pesquisa, especialmente ao considerarmos que a multiplicidade de perspectivas enriquece a pesquisa sobre o funk. Com o auxílio de outros corpos que vivenciam a dança funk, obtivemos uma projeção mais aproximada do fenômeno da cultura popular de massa que ele pode ser, ampliando a pesquisa de movimentos para outros corpos além do corpo do dançarino, ou seja, incorporando a presença dos outros integrantes do grupo nos laboratórios realizados.

A apropriação e a prática a partir dos estados expandidos de consciência também auxiliaram em relação às questões particulares do estudo do movimento, desde a investigação acerca da

¹⁴ Até recentemente era usado o termo “estados alterados de consciência” para se referir ao processo corpóreo- sensível que envolvia os trabalhos do grupo Renda que Roda, porém, por se tratar de um termo utilizado na área da psiquiatria e se confundir com estados que se confundem com patologias mentais, o termo foi substituído por “estados expandidos de consciência”, o que realmente faz mais sentido, considerando que a consciência se expande para além daquela acessada no cotidiano.

configuração das estruturas corporais¹⁵ em relação ao funk dançado, até mesmo ao direcionarmos o foco da observação para fatores relativamente cênicos, como a presença corporal e o recurso imagético e da memória. As estruturas corporais das danças populares brasileiras se mantêm relativamente idênticas no funk em relação às outras danças que compõem este agrupamento, situação que nos permite maior certeza ao tratarmos o funk como uma dança popular brasileira.

Podemos vislumbrar a investigação laboratorial acerca do funk dançado por meio de estados alterados de consciência como um potente caminho para o trabalho com a presença corporal, caminho este que, a depender do objetivo do artista pesquisador, pode derivar em resultados extremamente diversos, assim como a própria cultura funk – que não se limita à sua manifestação como festa ou resistência, mas se revela como ambas e diversas outras.

O recurso imagético, por sua vez, pode parecer inicialmente confuso. No entanto, ao considerarmos o caráter brincante deste movimento cultural, podemos vislumbrar a relação tecida em nossos processos laboratoriais:

O brincante é todo aquele que participa da festa. Esta parece ser a melhor definição e a forma mais simples de defini-lo. Além de ser uma frase larga em sentido, uma vez que se refere ao envolvimento e à disponibilidade dos sujeitos que são parte das celebrações populares. Refere-se, também, à possibilidade de envolvimento no espaço de festa à medida que ele se configura como um espaço aberto, construído de acordo com a participação dos brincantes (Bauermann, 2016).

As festas, como definidas pela autora, representam os fenômenos de encontro entre diversos praticantes das culturas populares com o intuito de vivenciá-las, comumente por meio de celebrações, sendo, então, mais um aspecto recorrente das culturas populares: celebrações, festividades ou simplesmente alegria¹⁶. Ao aplicarmos tais conceitos ao funk, não é difícil estabelecer um paralelo em que as festas são representadas por situações como os bailes funk, assim como os brincantes que fazem parte desta festa, conhecidos neste cenário como funkeiros.

Compreender os ambientes e situações em que a cultura funk é rememorada, se faz presente e se renova, ou seja, estes ambientes de festa, assim como todos os aspectos intrínsecos a esta festa, nos possibilitam o entendimento de como a apropriação e instigação de imagens mentais, ou memórias corporais, como recurso de potencialização cênica característica dos estados expandidos de consciência, apresentam grande potência – seja cênica ou brincante – para o aprofundamento das poéticas trabalhadas por meio do movimento dançado na cultura funk. Não por menos, durante os laboratórios práticos, ao instigar e buscar os recursos imagéticos mentais, as questões que mais comumente emergiam no corpo do dançarino eram referentes à festa funk, bem como o ambiente físico e as questões socioculturais que a circundam. A partir dessas, seguimos o trabalho prático investigando o movimento dançado por meio de uma noção cênica de sua aplicação em ambiente de festa, configuração que consideramos a mais ideal na pesquisa proposta ao notarmos as particularidades da dança funk como expressão pertencente a uma cultura popular.

Compreendemos, assim, a utilização das imagens mentais ou memórias corporais em meio ao trabalho laboratorial através dos estados expandidos de consciência, como mais um recurso que, somado aos anteriormente refletidos, possibilitaram um estudo sensível a respeito do movimento

¹⁵ Compreendidas como descrito por Gabriela Salvador (2018): “O corpo brasileiro que dança se manifesta a partir de alguns pressupostos corporais estruturais: os pés enraizados, que estabelecem contato efetivo com o solo; a bacia flexível, que liga a parte superior e a parte inferior do corpo; a coluna flexível; aumentando a possibilidade de expansão corporal; a cintura escapular encaixada; dando expressividade aos membros superiores; e a cabeça com vetores para o alto, o que completa a relação sagrado-profano quando esta trabalha em oposição aos pés (pés em direção ao solo - profano X cabeça em direção ao céu - sagrado).” (Salvador, 2018, p. 12).

¹⁶ Utilizamos destes termos para destacar como as culturas populares possuem grande apreço por suas celebrações, comemorando desde eventos grandiosos até o simples fato de viverem em comunidade. Contudo, não buscamos limitar a amplitude destas culturas aos seus momentos “alegres”, mas sim compreender que mesmo situações de luto ou introspecção se configuram de forma diferente se comparados aos pertencentes às culturas hegemônicas e/ou eruditas.

dançado característico da cultura funk; sensível justamente por considerar e se apropriar corporalmente das questões caras e fundamentais a nós e a este movimento cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos diversos aspectos que compõem a cultura funk, bem como as particularidades de sua expressão na dança e em relação ao ambiente cênico, podemos tecer algumas considerações acerca dos movimentos dançados característicos do funk e de toda a pesquisa aqui realizada.

Compreendemos esta pesquisa como um recurso que pode colaborar com investigações futuras que objetivem explorar o movimento cultural do funk, especialmente sob a perspectiva da dança cênica. Cientes de compor, com este trabalho, apenas um pequeno passo rumo a maiores aprofundamentos acerca do funk na pesquisa acadêmica na linguagem da dança, elencamos a seguir os pontos tratados que consideramos valiosos para a compreensão e utilização da dança funk por meio de trabalhos cênicos: aspectos históricos e políticos que configuraram e ainda configuram o funk como a manifestação que é contemporaneamente e que são, no nosso ponto de vista, definidores para legitimá-lo enquanto cultura popular brasileira, além daqueles importantes para a composição do solo “Nosso Corpo é Baile.”

Além disso, ressaltamos também a efetivação da perspectiva contra-colonial desta pesquisa, posto que, a partir do debruçar teórico e prático acadêmico a respeito do funk aqui empregado, bem como da composição do solo coreográfico “Nosso Corpo é Baile”, trouxemos esta cultura periférica de sujeitos majoritariamente negros, para o espaço elitista e colonial da universidade. É justamente ocupando espaços negados a nós, considerando as questões abordadas neste trabalho, que a cultura funk e funkeiros resistem e se opõem à hegemonia da cultura erudita. É também por este mesmo caminho que esta pesquisa se inspira na contra-colonialidade, unindo a defesa de Antônio Bispo dos Santos (2015) com as palavras dos funkeiros Cidinho e Doca (1994), que afirma: “O povo tem a força, só precisa descobrir/ Se eles lá não fazem nada, faremos tudo daqui”.

Podemos concluir que o funk, como cultura popular periférica, possui, em sua manifestação como dança, uma imensa potência, além de ser o reflexo de seus aspectos sociais, políticos e culturais, sendo inspiração poética para trabalhos cênicos em dança.

O funk é potência por carregar em cada passinho a dor de um grupo social negligenciado; em cada rebolado, a festa desse grupo que persiste e resiste, apesar dos pesares; em cada quebradinha, a luta política, artística e cultural para não somente sobreviver, mas sim, viver. Em cada um destes e outros movimentos que compõem a cultura do funk existe grande potência de composição cênica, justamente por ser o verbo “esperançar” em uma potência de movimento expressivo, como nos mostra o clássico Rap da Felicidade: “Sofri na tempestade, agora eu quero a bonança” (Cidinho; Doca, 1994). Enfrentemos as tempestades com muita “manha” e celebremos a bonança sempre em grande festa corporal.

REFERÊNCIAS

Bauermann, L. (2016). *A dança do brincante: um estudo sobre a aprendizagem em espaços de festa popular*. (Dissertação, Mestrado em Educação). Escola de Humanidades, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

Casa de ensaio, [s.d.]. Quem Somos. Disponível em: <<https://casadeensaio.org.br/quem-somos/>>. Acesso em: 18 de dez. de 2021.

Cidinho; Doca. Rap da Felicidade. Rio de Janeiro: Columbia, 1994. Disponível em <https://www.letras.mus.br/cidinho-e-doca/235293/>. Acesso em 17 de novembro de 2021.

Essinger, S. (2005). Batidão: uma história do funk. Editora Record.

Ferreira, A. Buarque de Holanda. (2008). *Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa*. 8ª Edição. Editora Positivo.

Ferretti, S. (2007). Dimensões da cultura: popular, erudita. *Ciências Humanas em Revista*, 5 (2), 39-54.

Hartmann, L. et al. (2019). Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras. *Repertório*, (33). <https://doi.org/10.9771/r.v0i33.32015>

Lopes, A. C. (2010). "Funk-se quem quiser" no batidão negro da cidade carioca. (Dissertação doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/270844>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

Monteiro, M. F. Martins. (2011). *Dança popular: espetáculo e devoção*. Editora Terceiro Nome.

Pataty, F. MC Dadinho. Lança o Passinho do Romano (Fezinho Pataty), (DJ Dn de Caxias). Youtube, 11 maio. 2022. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kpJApAfODSE>>. Acesso em: 6 jun. 22.

Pronsato, L. (2003). *Composição coreográfica: uma interseção dos estudos de Rudolf Laban e da improvisação*. (Dissertação, mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284839>. Acesso em: 03 abr. 2021.

Salvador, G. Di Donato. (2009). *Kaligrafia: o mito da deusa Kali revelado na dança a partir de estados alterados de consciência*. (Dissertação, mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp140507.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2022.

Salvador, G. Di Donato (2018). O corpo mitológico nas danças brasileiras: uma proposta metodológica de poética cênica. *Anais ABRACE*, 19(1), 1-16.

Santos, A. Bispo dos (2015). *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa.

Vianna, H. (1988). *O mundo funk carioca*. Jorge Zahar Editor.

Submitted date: July 15, 2025

Accepted date: September 18, 2025