

INFLUÊNCIA PRETA NA DANÇA: INTERFACE ENTRE DANÇAS URBANAS E POPULARES DE PERNAMBUCO

 <https://doi.org/10.64671/acta.v1i1.7>

Ayana Ayla Gomes dos Santos¹ 

1.Universidade Federal Rural de Pernambuco

Recebido: junho 26, 2025 | Aceite: julho 29, 2025

RESUMO

O artigo apresentado tem como objetivo analisar a influência da cultura preta na dança, estabelecendo uma interface comparativa entre o Frevo, dança popular de Pernambuco, e o Vogue, expressão da cultura Ballroom norte-americana. A pesquisa busca demonstrar como ambas as manifestações, apesar de suas origens geográficas distintas, compartilham raízes em contextos de resistência de comunidades marginalizadas. Para tal, foi construída uma análise histórico-social-performativa que parte da diáspora africana e do racismo estrutural para contextualizar o surgimento de danças como espaços de afirmação identitária. O texto detalha as origens do Frevo a partir da capoeira e da marginalização de corpos negros no Recife, e do Vogue como refúgio e palco para a população LGBTQIA+ preta e latina em Nova York. Foi feita uma discussão a partir desse ponto central para entrelaçar as duas danças, apontando convergências em seus aspectos sociais, históricos e performativos. São destacadas interfaces como a origem em populações urbanas e pobres, a competitividade, o improviso como elemento central, a organização em rodas e a forte conexão com uma musicalidade pulsante, interpretadas como um laço ancestral comum. O estudo, ao apontar tais conexões, ressalta a importância de reconhecer essas danças como manifestações da cultura preta urbana para combater o apagamento histórico e a apropriação. Por fim, o artigo propõe uma abordagem pedagógica, utilizando metodologias ativas, para explorar essas interfaces em sala de aula, usando a dança como ferramenta política e educativa para debater questões étnico-raciais.

Palavras-Chave: Cultura Ballroom; Frevo; Vogue; Danças urbanas, Metodologias ativas

1. INTRODUÇÃO

1.1 A DIÁSPORA E SUAS INFLUÊNCIAS NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA

A diversidade étnica é uma das principais características da população brasileira. Pouco se fala sobre o cruel início desse processo de miscigenação, que se deu a partir da invasão das terras brasileiras habitadas por diversos povos indígenas por colonizadores europeus (SOUZA E GUASTI,

*Autor Correspondente: Ayana.aila20@gmail.com

2018). A dominação dos grupos nativos se deu rapidamente dada a diferença de armamento, sendo muitos povos completamente dizimados juntamente com suas culturas, rituais e crenças (SOUZA E GUASTI, 2018). A expansão do capitalismo levou ainda a escravização de povos africanos a fim da manutenção da riqueza da burguesia. Esses indivíduos eram retirados de suas terras, enviados ao Brasil em navios negreiros e os que conseguiam sobreviver a viagem trabalhavam compulsoriamente principalmente na agricultura (SANTOS, 2016).

Farias (2015, p.27) mostra que chegaram ao Brasil dois grandes grupos de africanos, delimitados segundo sua região de procedência e características culturais e de idioma: Os sudaneses que viam da África ocidental, Sudão e Costa da Guiné, que ficaram sua maioria na Bahia; os Bantos, oriundos do sul da África (Angola, Congo, Moçambique e Cambinda) que predominava no sudeste, mas também estava presente em estados do Norte e Nordeste como Pernambuco, Maranhão e Pará. Em menor escala, foram também trazidos os povos Fulos e Mandes (Malês), com forte influência mulçumana.

Os povos então chegados ao Brasil eram misturados pelos colonizadores para que não houvesse contato entre eles. Eram forçados ao abandono as suas crenças, tradições e manifestações culturais (FONSECA, 2009). Contudo, mesmo diante de tamanha opressão, a capacidade de trabalho e a riqueza cultural do povo africano foi capaz de influenciar expressivamente diferentes campos da sociedade brasileira, como a política, religião, arte e cultura (FONSECA, 2009). Esses símbolos culturais africanos se uniram também a herança cultural e social dos povos indígenas dando resultado a uma identidade única a cultura brasileira (RIBEIRO, 2015).

O impacto da influência dos povos africanos na cultura brasileira se justifica e é expressado em diversos acontecimentos. Inicialmente, sabe-se que o Brasil foi o país que recebeu maior quantidade de escravos africanos durante o maior período de tempo (FIGUEIREDO, 2009). A diminuição da população indígena e aumento da população africana fez com que muitas das decisões na formação de determinadas regiões de alta atividade econômica fossem influenciadas pelos africanos (RIBEIRO, 2015). Eram também esses negros os responsáveis por ensinar aos recém chegados a língua, as técnicas de trabalho e os códigos sociais da colônia, aumentando o poder de articulação e favorecimento da classe.

Dessa forma, a partir da transmissão oral e do convívio social, diversos elementos da cultura dos múltiplos povos que chegaram ao Brasil iam impactando na formação da sociedade (MOURA, 1983). Os estados onde as atividades econômicas eram mais ativas (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, São Paulo, Maranhão, Alagoas) receberam maior influência em campos como a

língua, a música, a culinária, religião e na dança (SANTOS, 2016). Contudo, a literatura tem escassez de trabalhos e dificuldade de apurar exatamente todo o espectro dessas influências, principalmente devido ao racismo estrutural presente na nossa sociedade (SILVA, 2014).

1.2 AS INFLUÊNCIAS DA DIÁSPORA NA DANÇA: RELAÇÃO ENTRE RACISMO E MEMÓRIA

A dança no Brasil recebeu influências Africanas e Indígenas (SOUZA, 2008). A dança e a música eram as vezes utilizadas com fim recreativo, em momentos de descontração permitido pelos senhores. Em outros momentos, a dança tinha fim de comunicação, além de ser considerada forma de conexão com o mundo espiritual (SANTOS, 2016). Era comum que autoridades, especialmente a igreja, não visse com bons olhos a forma com a qual corpos de homens e mulheres negras se movimentavam (LIMA, 2010). Começou então a criação de uma imagem negativa, demoníaca, marginal, vulgar e agressiva as diversas corporalidades e ritmos que surgiam nas danças influenciadas pela cultura africana (MOURA, 1983).

Ferreira (2019) agrupa em seu texto essas ideias e formula sobre o racismo etnocêntrico que se estruturou até a atualidade a respeito das manifestações corporais de influência preta:

“É sabido que, no campo das artes, pouco espaço foi dado às artes negras. Em uma modernidade legitimada pela ideia de superioridade racial, as artes negras foram subjugadas, desqualificadas como primitivas, consideradas uma arte que se fundamentou como o fora² de uma modernidade alicerçada na ideia de um universal inexistente. Quando se trata de matrizes africanas, frequentemente impera o etnocentrismo racista, que toma de modo superficial as práticas estéticas e insiste em enterrar a possibilidade de protagonismo negro no campo das artes. (FERREIRA, 2019 P. 51) “

Mesmo com todas as vias de opressão e crueldade religiosa, política, social e econômica, as manifestações corporais e influência dos pretos na dança se consolidaram na sociedade substancialmente, tendo como característica principal – desde a época da escravidão - a formação de

espaços coletivos de resistência social contra opressões de raça, gênero, sexualidade e genocídio da população preta (MOURA, 1983). Esse padrão é notável no contexto sócio-histórico e político do surgimento de diversas linguagens de danças consideradas *urbanas e populares* ao redor do Brasil e do mundo, como o *Vogue*, o *Dancehall*, o *Maracatu*, o *Frevo*, o *Funk* e etc.

Destaca-se ainda o surgimento de diversas manifestações culturais e linguagens de dança no contexto de luta contra o racismo institucional e o genocídio da população negra, representando a manifestação pela vida no contexto cultural (CRUZ et al, 2018). Esses coletivos populares de arte e cultura se tornam também ferramentas políticas, de manifestação e protesto e sobretudo, de afirmação da identidade, memória e patrimônio da cultura afro-indígena brasileira (RODRIGUES, 2009). Gilroy (2001) coloca que elementos culturais constituem a luta pela autonomia, emancipação e cidadania da população preta, sendo uma unidade política e cultural.

Podemos citar a formação de coletivos artísticos e culturais presentes também na luta contra a transfobia e a violência contra a população LGBTQIA+, tendo a dança um papel de protagonismo. A dança *vogue* surgiu no âmbito da comunidade ballroom, a partir do início dos anos 1970 como uma forma de pessoas pretas, latinas e dissidentes sexuais e de gênero exercerem seus papéis de protagonismo, além de encontrar acolhimento e fortalecimento na luta contra as opressões sociais, econômicas, físicas e psicológicas instauradas e normalizadas pela sociedade (PINTO JUNIOR, 2019; ESTEVAM, 2021). Posteriormente, esses espaços além de manter o acolhimento de pessoas LGBTQIA+ (especialmente pessoas trans), se tornaram ferramentas de profissionalização, sociabilidade e luta política pela existência e memória da população LGBTQIA+ e preta (ZION, 2020).

2. INTERFACES ENTRE DANÇAS URBANAS E POPULARES DE PE: CORPORALIDADES POLÍTICAS

São várias as expressões concretas a respeito da influência da comunidade preta na arte, na cultura e na dança, linguagem a qual focaremos daqui em diante. Compreendemos essas influências se apresentando em diversas interfaces entre danças da comunidade preta, que na sua grande maioria surgiram nos contextos urbanos, sob as diversas circunstâncias sociais e políticas expostas acima.

A primeira interface que podemos observar seria a das corporalidades, talvez pelo fato de serem facilmente notadas as semelhanças ou os pontos onde as múltiplas linguagens de danças da comunidade negra se aproximam, tocam e se misturam. No entanto, é indissociável a observação

dessas corporeidades isolada do contexto, sócio-histórico e político do seu surgimento. O conceito de danças negras de Ferraz (2017) é uma ótima forma de expressar conceitualmente como se coloca essa interface das corporeidades das performances de dança a partir da influência africana e toda a problemática social que a permeia. Essas discussões também são aprofundadas de forma histórica no trabalho de Acogny (2017).

“Concebo o termo “Danças Negras” muito mais enquanto conceito do que como linguagem de dança. Instituídas por uma poética política elas agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas. (FERRAZ, 2017 p.116)”

O trabalho de Ferraz (2017) também aponta a importância da consolidação das danças negras como um campo do conhecimento em arte e especialmente em dança, como forma de afirmação da influência e importância da cultura da comunidade negra nos âmbitos artísticos, científicos e acadêmicos. O autor reconhece que as produções nesse campo ajudam na desconstrução das relações de poder e ocupação dos ambientes acadêmicos, afirmando a presença e validando cientificamente tais investigações. Compreendemos a produção acadêmica nesse âmbito como forma de reconhecer e fortalecer as relações entre cultura negra, identidade afro-indígena brasileira e dança.

“No entanto, concebo ser um dever ético imprescindível nomear o uso desses repertórios, corporalidades e temáticas, pois o silenciamento sobre as conexões étnico-raciais dessas expressões constituem as formas mais radicais de apropriação cultural. É um ato de cidadania ater-se ao fato de que, apesar de constituir uma categoria inclusiva, elas entrelaçam diversas experiências marcadas, sobretudo, pela exotização e não reconhecimento de artistas negros e negras. Daí a urgência em sintonizá-las com os discursos e práticas afirmativas em seu esforço para promover o debate sobre o acesso aos meios

de criação, circulação e produção cultural, além da divulgação e valorização de seu legado FERRAZ, (2017) p. 116).”

O fortalecimento das danças negras (ou danças pretas) como campo do conhecimento permeia ainda discussões que adentram no âmbito das nomenclaturas, métodos e técnicas de ensino, racismo acadêmico, social e institucional, raça e relações de poder, além de trazer a mesa inquietações sobre currículos (especialmente nas universidades públicas e cursos de formação de professores em dança e artes) (VIEGAS, 2016; FERRAZ, 2021). O estudo das danças pretas fortalece o entendimento do corpo, memória, patrimônio cultural aliado ao fortalecimento político das questões etnoartísticas e culturais (OLIVEIRA, 2017; coelho, 2019).

Por fim, podemos ainda discutir as pesquisas em danças negras e sua afirmação como área do conhecimento e sua aplicação como tecnologia educacional. As investigações teórico-práticas e estéticas desse campo permitem o desenvolvimento e a ampla discussão sobre novos métodos e técnicas de ensino capazes de englobar todos os seus valores e dimensões artístico-culturais (SÁ, 2022). Como demonstrado anteriormente, a arte e a dança podem ser uma ferramenta política sobre ações afirmativas da comunidade preta, podendo ser a porta de entrada dos debates sobre raça e racismo, diásporas e cultura africana dentro do ambiente escolar.

3. INTERFACES HISTÓRICAS ENTRE FREVO E VOGUE

3.1 ORIGEM DO FREVO

Em 1907 se ouvia pela primeira vez a palavra “Frevo”, publicada em um jornal pernambucano para descrever um enorme fenômeno social e artístico nas ruas da cidade do Recife (SCHNEIDER, 2011). Criou-se o costume de um grande número de pessoas acompanharem as bandas militares e de clubes carnavalescos, em um movimento alegre e contagiante (SCHNEIDER, 2011).

Contudo, a origem do “passo”, o frevo como uma forma de dançar, é ainda mais antiga. Sabemos que está intimamente ligada ao desenvolvimento do frevo como ritmo musical (SCHNEIDER, 2011). Na metade do século XIX as duas principais bandas do Recife já arrastavam multidões para o centro da cidade nos dias de carnaval. As bandas eram comumente acompanhadas por grupos de capoeiristas rivais, conhecidos como “Valentões” (SCHNEIDER, 2011).

Os valentões saíam nas frentes da banda realizando movimentos enérgicos, saltos, chutes e rasteiras e quando as bandas se encontravam a rivalidade gerava grandes brigas e tumultos, inclusive com mortos (FIGUEIREDO, 2020). Os valentões eram em grande maioria pessoas de pele preta recém-chegados a capital em busca de trabalho, os quais eram taxados pela sociedade local como marginais e perigosos (FIGUEIREDO, 2020). Esse conjunto de fatores levou à proibição da capoeira (FIGUEIREDO, 2020; VENÂNCIO, 2025).

No entanto, os valentões se reinventaram. Não deixaram de acompanhar a banda que tocava o frevo que começava a ter uma sonoridade própria. Os indivíduos agora abriam os desfiles demonstrando movimentos de força, grandes saltos e agilidade aos grupos rivais (FIGUEIREDO, 2020; VENÂNCIO, 2025). Foi aí que surgiu o passo, conhecido hoje como a nossa dança frevo (SCHNEIDER, 2011). Daí o termo passista, que caracteriza a pessoa que faz o passo (VICENTE, 2019). As brigas diminuíram, mas ainda existiam. As capoeiras começaram a andar com guardas chuvas que serviam como armas em caso de confronto (FIGUEIREDO, 2020; VENÂNCIO, 2025).

A pacificação do carnaval só aconteceu concretamente anos depois. A repressão policial levou os valentões a se afastarem das bandas militares e começaram agora a frequentar os espaços dos clubes e bandas da comunidade (FIGUEIREDO, 2020; SCHNEIDER, 2011). Nos anos seguintes com abolição da escravidão e a Proclamação da República, o carnaval passou a crescer e ter sua importância reconhecida, sendo considerada festa símbolo da sociedade brasileira (SCHNEIDER, 2011; FIGUEIREDO, 2020). Os guarda-chuvas tornaram-se adereços, cada vez mais coloridos e enfeitados (FIGUEIREDO, 2020).

O frevo e toda a sua expressão corporal era uma forma de resistência aos meios de diversão da elite (VICENTE, 2019; SCHNEIDER, 2011). O passo que era feito apenas por homens agora começou a ter novos adeptos, mulheres, crianças e pessoas de todas as idades, todos queriam fazer parte da onda (SCHNEIDER, 2011; FIGUEIREDO, 2020). Destaca-se que a evolução dos movimentos e das características coreográficas não se deu nos clubes e escola, mas sim a partir dos foliões que dançavam livres na rua, movidos pelas sensações do som intenso e frenético das orquestras (ROSA, 2023).

“A primeira coisa que caracteriza o frevo é ser, não uma dança coletiva, de um grupo, um cordão, um cortejo, mas da multidão mesma, a que aderem todos que o ouvem como se por todos passasse uma corrente eletrizante. A coreografia dessa dança de multidão é, curiosamente, individual, *Ad libitum*.

Centos e centos de dançarinos ao som da mesma música excitante dançam diversamente. Raro o gesto igual, fortuita a atitude semelhante. No delírio da mobilidade mantém o pernambucano (O frevo está se derramando pelo brasil) a feição pessoal, instintiva, de improvisação e variabilidade personalíssimas. “

Câmara cascudo (1984)

3.2 ORIGEM DO VOGUE

O vogue é um estilo de dança que surgiu dentro de uma cultura urbana e dissidente. A cultura ballroom surgiu nos Estados Unidos na década de 70, criada pela população LGBTQIA+ (PIASESKI, 2025; NALIN, 2023; ESTEUAM; GERALDES, 2021). Está inserida dentro de um contexto social e cultural que envolve questões sobre a existência, acolhimento, saúde, empregabilidade e manifestações artísticas da população LGBTQIA+, com foco nas pessoas trans e travestis (NALIN, 2023; BEZERRA, 2023). Na ballroom os indivíduos se reúnem em eventos chamados balls, onde competem em coletivos chamados casas em diversas categorias que envolvem música, moda, dança e outras linguagens (PIASESKI, 2025; BEZERRA, 2023).

Esses bailes (balls) eram – e até hoje são – organizados por disputas em categorias (NALIN, 2023). Pelo fato das pessoas que construíram a história da Ballroom não poderem expressar suas identidades de gênero e manifestações artísticas abertamente na sociedade e muitos não poderem ingressar no mercado de trabalho pelo preconceito contra a população LGBTQIA+, a criação do espaço do baile é justamente o lugar onde elas poderiam se expressar da forma como quisessem e se sentissem seguras (NALIN, 2023; SILVA, 2024). Assim, as balls da cultura ballroom se tornaram um local onde há inúmeras possibilidades de expressão, inclusão social, criação de laços afetivos, celebração de memória, vida, arte e resistência da população LGBTQIA+ (BEZERRA, 2023). É no espaço das balls que os indivíduos têm a possibilidade de impulsionar seus fazeres artísticos nas mais diversas linguagens da cultura ballroom (NALIN, 2023).

Foi na década de 1970 quando os primeiros coletivos ligados à cultura Ballroom surgiram (ESTEUAM; GERALDES, 2021). Tal surgimento veio por uma necessidade de acolhimento e de reorganização dos afetos no que se diz respeito ao significado do que é uma família (ESTEUAM; GERALDES, 2021). Então, esses grupos geralmente eram compostos por pessoas que foram

expulsas de casa devido a não aceitação das famílias biológicas de suas sexualidades ou identidades de gênero e de pessoas LGBTQIA+ recém libertas do sistema carcerário (NALIN, 2023). Essas pessoas se juntavam, alugavam espaços para morar e ressignificavam os elos familiares, criando assim as Houses com as figuras de pais, mães, padrinhos, madrinhas, irmãos e irmãs (ESTEUM; GERALDES, 2021; BEZERRA, 2023). No Brasil, muitos coletivos adotaram o termo em português (Casas) (BEZERRA, 2023).

As categorias de disputa nas balls dividem-se em várias e contemplam diversas linguagens artísticas. É comum que os bailes englobam também linguagens regionais da comunidade onde está inserida. Dividimos as categorias em não dançadas (também chamadas de categorias de estética) e dançadas. Alguns exemplos de categorias não dançadas ou estéticas são: Runway (melhor desfile, no qual a pessoa deve mostrar a sua melhor caminhada como se fosse modelo de passarela); Face (a pessoa deve mostrar o rosto de uma forma que convença a plateia e os jurados de que o seu rosto é o mais harmônico e bonito) (BEZERRA, 2023); Best Dressed (a pessoa deve mostrar a sua roupa e convencer a todos que ela veste as melhores peças e compõe o melhor visual).

Já nas categorias dançadas podemos citar Vogue (dança que surgiu dentro do contexto da Ballroom e divide-se em três estilos diferentes: Vogue Old Way, Vogue New Way e Vogue Femme (BEZERRA, 2023; BORBA, 2022). Por conta disso, essa categoria pode-se dividir em três). Ainda sobre as categorias dançadas, é possível colocar danças regionais, de culturas específicas, como é o caso das balls que ocorrem no Rio de Janeiro e em São Paulo com as categorias de Funk carioca e samba; ou nas balls do nosso estado Pernambuco, com o Brega Funk e o frevo (BEZERRA, 2023).

A cultura ballroom é ampla e diversa no que se diz respeito aos seus fazeres artísticos (NALIN, 2023). Seu cunho político e social de acolhimento, luta por direitos e preservação da cultura e memória da comunidade LGBTQIA+ é o principal pilar da comunidade até os dias atuais (PIASESKI, 2025; ESTEUM; GERALDES, 2021). O Vogue é uma das linguagens artísticas que mais se desenvolveram dentro e fora da cultura e tem enorme importância na popularização da cultura ballroom, nos mostrando como movimentos culturais e sociais possuem a dança como pilar principal (NALIN, 2023; BORBA, 2022).

4. DISCUSSÃO: ONDE AS HISTÓRIAS SE ENCONTRAM?

Embora tenham surgido em épocas diferentes, as duas danças surgiram em contextos político-sociais semelhantes: população preta e pobre ocupante de grandes centros urbanos. No caso do frevo, os trabalhadores recém-chegados na cidade do Recife para trabalhar nas fábricas e no porto (SANTOS, 2020; VENÂNCIO, 2025). No caso do Vogue, pessoas LGBTQIA+ pretas e latinas, nativas ou que chegavam à cidade de Nova York em busca de melhores oportunidades de vida (NALIN, 2023; PIASESKI, 2025).

A opressão da população preta nos grandes centros urbanos é exercida por várias forças (CONRADO, 2020). É notável também que ambas as danças surgiram em um contexto de acolhimento, diversão, descontração e expressão de seus sentimentos (SANTOS, 2020; NALIN, 2023). Enquanto as pessoas ocupavam as ruas da cidade do Recife para fazer o passo em conjunto, movendo o corpo estimulado pelo som, em Nova York a população dissidente sexual e de gênero ocupava clubes underground, onde em conjunto poderiam expressar suas identidades de gênero, sua sexualidade e suas qualidades artísticas (NALIN, 2023; ESTEUAM; GERALDES, 2021).

É comum também observar entre as duas danças a presença da competitividade, tanto no seu surgimento quanto no panorama atual. Os grupos de capoeiristas que acompanhavam as bandas militares se tornaram grupos de passistas acompanhando seus blocos e agremiações como se fossem times, chegando a competir entre si em concursos de passista (VENÂNCIO, 2025). No que se trata ao vogue, as casas têm um enorme valor afetivo e social de acolhimento de pessoas LGBTQIA+, mas competem entre si nos bailes por glória, reconhecimento e dinheiro (PIASESKI, 2025; ESTEUAM; GERALDES, 2021). Quando surgiu a cultura ballroom, os embates pelas casas nas categorias das balls poderia render um bom dinheiro para auxiliar nas contas (BEZERRA, 2025).

Os dois estilos de dança apresentam ainda características semelhantes quanto a performatividade. O improviso é o pilar principal e o coração pulsante do frevo e do vogue (VENÂNCIO, 2025). É normalmente em rodas (seja na rua puxando uma orquestra ou nos bailes dentro do clube) que os dançarines se deixam levar pelo som e apresentam seus melhores movimentos (SANTOS, 2020; BEZERRA, 2023). Esse momento da roda, do improviso tem um caráter de celebração dos artistas e da cultura em ambas as culturas (NALIN, 2023).

Outra característica performática em comum é a da musicalidade. O vogue e o Frevo tem seus movimentos coreográficos, improvisados ou não, estimulados pelo som (VENÂNCIO, 2025; NALIN, 2023). O frevo com ritmo musical se desenvolveu muito através do tempo, tendo vários tipos e subtipos que estimulam os passistas a dançarem de forma diferente (SANTOS, 2020). No

vogue a música tem enormes influências do gênero house, com enorme influência da música pop e eletrônica (NALIN, 2023). As performances são acompanhadas por uma voz no microfone, o chanter, que faz rimas, versos e onomatopeias como forma de dar contrastes, contar histórias e estimular energeticamente o dançarino (BEZERRA, 2023).

Todos os aspectos sociais, performáticos listados acima tem em comum a presença de fortes símbolos da cultura preta e africana no desenvolvimento das diversas manifestações artísticas e culturais das comunidades afrodescendente ao redor do mundo e podem também ser encontrados em outros estilos (CONRADO, 2020; BEZERRA, 2025). O improviso, a relação com a musicalidade, o som, a roda e os movimentos energéticos dentre outros elementos unem todas essas danças a partir de um laço ancestral, que se mantém como forma de resistência política, social e cultural da memória e fazer artístico da população preta (NALIN, 2023; VENÂNCIO, 2025).

Destacamos ainda que os dois estilos de dança, frevo e vogue, surgiram em ambientes urbanos, através de pessoas pretas que exerciam papéis mais baixos na pirâmide social das suas épocas de surgimento (VENÂNCIO, 2025; ESTEUA; GERALDES, 2021). O adereçamento de um caráter folclórico, conhecido como “danças populares” ou danças tradicionais ou folclóricas podem contribuir para o apagamento e apropriação dessas culturas a depender de como seja utilizado (BEZERRA, 2025). O não reconhecimento de tais danças como manifestações da cultura preta urbana são atentados a sua memória, desenvolvimento e patrimônio artístico e cultural (CONRADO, 2020).

5. INTERFACES PEDAGÓGICAS: POSSIBILIDADES NO ENSINO DE DANÇA

Dada todas as aproximações históricas, políticas, culturais e sociais entre as danças urbanas e populares de PE mencionadas acima, fica explícita a importância do desenvolvimento de pesquisa, ações e experimentações que permitam que o ensino e a fruição dessas temáticas aconteçam de forma eficiente e responsável. Apresentamos aqui uma possibilidade de ressaltar essas diversas interfaces dentro da sala de aula utilizando metodologias ativas de ensino aplicadas a dança, um campo ainda escasso na literatura (SILVA, 2022; VENÂNCIO, 2025).

O processo de globalização e as inovações trazidas com ele tornam o conhecimento necessário no dia a dia do indivíduo, conhecimento esse que vai além do conhecimento técnico científico, se estendendo ao autoconhecimento, domínio emocional, capacidade de trabalho em

equipe, capacidade de avaliação, crítica, tomada de decisões e de aprendizado rápido e eficaz (SILVA, 2022; SANTOS, 2020).

Autores apontam indícios de um desmoronamento do modelo educacional atual em virtude do atendimento das necessidades da sociedade e suas mudanças. Araújo (2011) retrata a necessidade de uma repaginação no modelo educacional, para que ele possa atingir essas necessidades pedagógicas, políticas, culturais, interpessoais e sociais (SILVA, 2022). Essa necessidade se torna uma obrigatoriedade quando falamos de temas relacionados a cultura preta no Brasil, pois qualquer descuido pode levar a perpetuação de equívocos e preconceitos (CONRADO, 2020).

Podemos conceituar metodologia ativa de ensino, de uma maneira simplista, como as atividades que colocam o aluno como agente principal no processo de ensino e aprendizagem (VENÂNCIO, 2025). Nesse processo, o professor assume um papel de orientador, auxiliando nas atividades educacionais, na tomada de decisões, mas não interferindo diretamente, sendo o aluno o verdadeiro protagonista (SILVA, 2022).

As metodologias ativas estimulam as relações interpessoais, o trabalho em grupo, a autoaprendizagem, a reflexão, a criticidade, a tomada de decisões, o domínio emocional, autoconhecimento, a curiosidade, a vontade de pesquisar, a capacidade de organização de ideias, aquisição de linguagem, interpretação, criação de hipóteses, comparação, observação, aquisição do método científico, organização e aquisição de dados, aplicação de fatos a situações de confronto, dentre outros benefícios biopsicossociais, pedagógicos e educacionais (SANTOS, 2020; SILVA, 2022).

O ensino híbrido se tornou a metodologia ativa de ensino mais popular, dada a situação de pandemia enfrentada pelo mundo desde 2020. Muito antes disso, já crescia um debate sobre vários aspectos dessa metodologia, com avaliação de aprendizagem e transposição didática (SILVA, 2022). O ensino híbrido consiste na mescla entre o ensino presencial e o online, permitindo que os diversos processos de ensino e aprendizagem atenda as múltiplas especificidades dos alunos e que aconteçam em horários e tempos variados (SILVA, 2022).

O modelo de ensino por rotações ou rotação por estações é uma das várias formas do ensino híbrido. Nessa proposta de metodologia ativa, os alunos aprendem a partir da vivência imersiva em estações diferentes, que são pontos da sala de aula com uma programação fixa, abordando o

conteúdo central da aula em esferas diferentes. Os alunos deverão fazer um rodízio entre todos os pontos, cumprindo os objetivos de aprendizagem de cada um deles (SILVA, 2022). A quantidade de estações, tanto quanto a ordem se adequa a necessidade da aula e da infraestrutura, sendo obrigatoriamente uma delas online. As estações normalmente trabalham múltiplas competências como desenvolvimento de projetos, experimentações, tarefas escritas, apresentações etc. (SILVA, 2022).

O número de estudantes em cada estação fica a depender da necessidade logística da turma. A gestão da quantidade de pessoas e do tempo é o principal fator de sucesso da atividade, garantindo que todos os estudantes tenham tempo e recursos suficientes para construir o aprendizado requerido pela aquela estação (SILVA, 2022). É indicado que cada estação tenha um monitor, indivíduo capacitado para orientar o processo de aprendizagem naquele contexto de forma a atingir o objetivo principal da aula. Por fim, espera-se que esse tipo de proposta tenha o mínimo de semelhança com os métodos tradicionalistas de ensino (SILVA, 2022).

Dado o exposto, nossa proposta possui 4 estações de trabalho: A primeira online, trabalhando apenas a leitura de textos de apoio sobre o tópico central da aula. A segunda, exposição por parte dos docentes onde serão expostas as principais bases teóricas da investigação corporal que os alunos vivenciarão a seguir. A exposição nessa estação acontecerá de formas diferentes: performances como forma de inquietação e sensibilização sobre as proximidades corporais e históricas entre frevo, vogue e outras danças urbanas e populares de PE, apresentação teórica expositiva com utilização de slides, e uma roda de debate que encaminhará as apresentações finais da parte expositiva (SANTOS, 2020; NALIN, 2023; SILVA, 2022).

A terceira estação é a de experimentação, onde os alunos poderão na prática experimentar e investigar como essa proximidade acontecerá no próprio corpo (SILVA, 2022). Para isso será fornecida uma base técnica sobre os códigos de movimentações presentes nas danças Frevo e Vogue, seguida por atividades de livre exploração, guiadas pelos professores. A quarta e última estação será o momento de os alunos apresentarem tudo o que conseguiram absorver e investigar no próprio corpo, numa grande roda de improvisação, trazendo para dentro da sala de aula o contexto social de como acontece as danças alvo dessa investigação (SANTOS, 2020; VENÂNCIO, 2025; BEZERRA, 2023).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conhecimento sobre a história e a sua influência na formação cultural do Brasil como país e do brasileiro como povo diverso é a chave de entrada para o fomento da memória e patrimônio artístico e cultural da comunidade preta. Compreender essa dinâmica é entender completamente o surgimento das danças urbanas e populares, seus contextos sociais, políticos, econômicos e culturais.

Desta forma, reconhecendo a legitimidade dessas práticas para além do campo artístico, mas também político e social, estamos contribuindo para a reparação histórica da comunidade preta e impedindo que o ciclo de apagamento étnico dessa população e racismo estrutural chegue ao fim.

A sala de aula é um ambiente chave para propor essa mudança, incentivando o desenvolvimento de novas metodologias multidisciplinares para o ensino de artes e de dança, especificamente e permitindo que ela seja um espaço de desenvolvimento de alunos como seres críticos, pensantes e capazes de modificar o meio ao seu redor.

7. REFERÊNCIAS

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África. **Rebento**, v. 7, n. 6, p. 131-156, 2017.

BERBEL, Neusi Aparecida Navas. As metodologias ativas e a promoção da autonomia de estudantes. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, v. 32, n. 1, p. 25-40, 2011.

BEZERRA, Sara de Oliveira. **Estrela de Alagoas: narrativas da comunidade Ballroom em Maceió**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2023.

CASCUDO, Luis DaCamara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COELHO, Juliana de Moraes. Tornar-se negra: as danças afro no processo de autoidentificação e empoderamento étnico de uma professorartista. 2019. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2019.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza; DESS, Raquel. Teatralidades Negras: Histórias, Poéticas e Lutas. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 39, p. 01-13, 2020.

DA SILVA, Helder Kuiawinski. A cultura afro como norteadora da cultura brasileira. 2014.

DE MORAIS, Ana Claudia Lemes. Uma experiência com a microaprendizagem a partir do modelo rotação por estações no ensino superior. **Redin-Revista Educacional Interdisciplinar**, v. 8, n. 1, 2019.

DE SOUZA, Pricila Rodrigues; DE ANDRADE, Maria do Carmo Ferreira. Modelos de rotação do ensino híbrido: estações de trabalho e sala de aula invertida. **Revista E-Tech: Tecnologias para Competitividade Industrial-ISSN-1983-1838**, v. 9, n. 1, p. 03-16, 2016.

DESCOVI, LUCIELI MARTINS GONÇALVES; MEHLECKE, QUERTE TERESINHA CONZI; COSTA, JANETE SANDER. Modelo de rotação por estações: tecnologias digitais e infográficos. In: **25º Congresso Internacional ABED de Educação a Distância, Poços de Caldas: ABED**. 2019.

ESTEAM, G. G.; GERALDES, E. C. Vogue, logo, existo: a comunicação política-corporificada da Ballroom. **Revista Movimento**, v. 1, n. 1, 2021.

ESTEVAM, Aleson Lima Gomes; GERALDES, Elen. Vogue, logo, existo: A comunicação política-corporificada da Ballroom. **Anagrama**, v. 15, n. 1, 2021.

FARIAS, Airton. Uma breve história da África. Fortaleza-CE: **SAS**, 2015.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. Danças negras: entre apagamentos e afirmação no cenário político das artes. **Revista Eixo**, v. 6, n. 2, p. 115-124, 2017.

FERRAZ, Fernando. Construindo um currículo negro: Notas sobre identidade, diferença e aliança no campo das Danças Negras. **Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 7, n. 2, p. 006-045, 2021.

FERREIRA, Larissa. Corpos moventes em diáspora: dança, identidade e reexistências. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 11, n. 27, p. 50-63, 2019.

FIGUEIREDO, Jefferson Elias de. **"Faz que vai, mas não vai": frevo e história da dança, caminhos possíveis de idas e vindas**. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FIGUEIREDO, L. (Org.). **Raízes Africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009 (Coleção Revista de História no Bolso; 6).

FONSECA, Dagoberto José. **Políticas públicas e ações afirmativas**. Selo Negro, 2013.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, 2001.

LIMA, Miguel. A trajetória do negro no Brasil e a importância da cultura afro. **2010www.educadores.diaadia.pr.gov.br>. Acesso em 23 ago. 2022**, v. 20, 2016.

MILLER, Riel; SHAPIRO, Hanne; HILDING-HAMANN, Knud Erik. School's Over: Learning Spaces in Europe in 2020: An Imagining Exercise on the Future of Learning. **JRC Scientific and Technical Reports**, 2008.

MORAN, José. Metodologias ativas para uma aprendizagem mais profunda. **Metodologias ativas para uma educação inovadora: uma abordagem teórico-prática**. Porto Alegre: Penso, p. 02-25, 2018.

MORÁN, José. Mudando a educação com metodologias ativas. **Coleção mídias contemporâneas. Convergências midiáticas, educação e cidadania: aproximações jovens**, v. 2, n. 1, p. 15-33, 2015.

MOURA, Clóvis. **Brasil: raízes do protesto negro**. Global Editora, 1983.

NALIN, C. Bem-vindos ao baile! O Ballroom como símbolo de identidade e representação queer. **Revista Docência e Cibercultura**, v. 7, n. 1, p. 195-212, 2023.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. Tentando definir a estética negra em dança. **Revista Aspas**, v. 7, n. 1, p. 34-50, 2017.

PIASESKI, Naiana. **Acervo Ballroom Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso (Design) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2025.

PINTO JUNIOR, Marco Aurélio Chagas. Corpo transeunte: oscilação performática mapeando a cena Ballroom brasileira. 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. Global Editora e Distribuidora Ltda, 2015.

RODRIGUES, Glauco Bruce. QUANDO A POLÍTICA ENCONTRA A CULTURA. **Revista Cidades**, v. 6, n. 9, p. 93-120, 2009.

ROSA, Andréa Teixeira da. **Danças brasileiras no folclore e cultura popular: vivências educativo-afetivas e trajetos de construção de instrumentos de ensino**. Monografia (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

SÁ, José Walter Almeida. **Corpo, memória e território: práticas pedagógicas a partir dos elementos das danças negras como expressividade corporal**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SANTOS, Lyane Marcelle Cavalcante; MANHÃES, Juliana Bittencourt. Frevo na Escola: O corpo que dança. **Saberes-fazer em danças populares**, ANDA, p. 403-410, 2020.

SANTOS, Maria Arlete. Contribuição do negro para a cultura brasileira. *Revista Temas em Educação e Saúde*, Araraquara, v.12, n.2, p. 217-229, jul./dez. 2016. ISSN: 1517-7947.

SCHNEIDER, Cynthia Campelo. **O frevo no coração do recifense: cultura, música e educação**. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.

SILVA, A. C. A. da. O ensino das danças urbanas: uma proposta a partir das metodologias ativas. **Revista Corpoconsciência**, v. 26, n. 2, p. 250-269, 2022.

SOUZA, Cacilda da Silva; IGLESIAS, Alessandro Giraldes; PAZIN-FILHO, Antonio. Estratégias inovadoras para métodos de ensino tradicionais: aspectos gerais. **Medicina (Ribeirão Preto)**, p. 284-292, 2014.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano**. . São Paulo: Ática. . Acesso em: 23 ago. 2022. , 2008

VENÂNCIO, Victória. **Pedagogia brincante: entre o frevo e a capoeira**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2025.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Errância passista: frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

VIEGAS, Hilbert Spinks Galvão. **É de lei! O ensino da cultura negra, realidades, desafios e proposições no contexto da dança escolar**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

WALL, Marilene L.; PRADO, ML do; CARRARO, Telma E. A experiência de realizar um Estágio Docência aplicando metodologias ativas. **Acta Paul Enferm**, v. 21, n. 3, p. 515-9, 2008.

XAVIER, Laudicéia Noronha et al. Analisando as metodologias ativas na formação dos profissionais de saúde: uma revisão integrativa. **SANARE-Revista de Políticas Públicas**, v. 13, n. 1, 2014.

ZION, Fênix. A CATEGORIA DE DESFILE RUNWAY FIGURA FEMININA NA COMUNIDADE AFRO-LATINA E LGBT AMERICANA BALLROOM: UMA PASSARELA CONTRACULTURAL. **CADERNOS CÊNICOS**, v. 2, n. 2, p. 26-26, 2020.