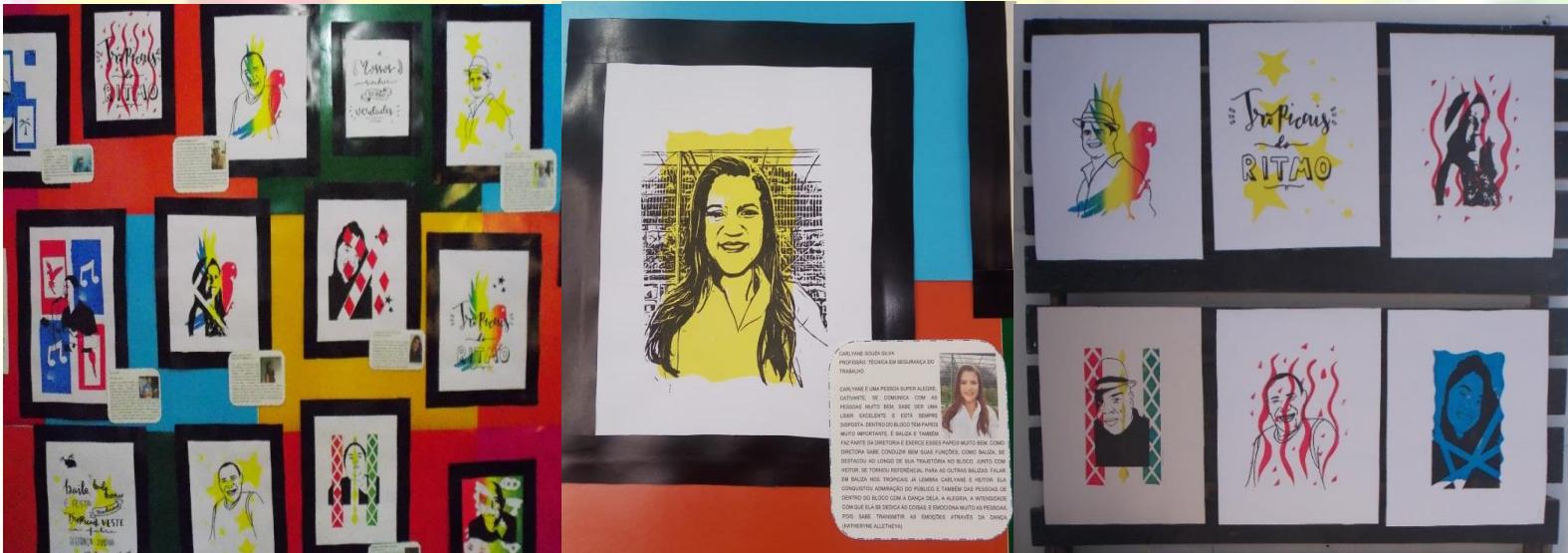


MARILÚ MORAES ARAUJO



AS ARTES VISUAIS E A CULTURA POPULAR NO ENSINO MÉDIO: Blocos Tradicionais de São Luís do Maranhão e a valorização das identidades comunitárias



SÃO LUÍS
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES/PROF-ARTES

MARILÚ MORAES ARAUJO

AS ARTES VISUAIS E A CULTURA POPULAR NO ENSINO MÉDIO:
Blocos Tradicionais de São Luís do Maranhão e a valorização das identidades
comunitárias

SÃO LUÍS – MA
2020

MARILÚ MORAES ARAUJO

AS ARTES VISUAIS E A CULTURA POPULAR NO ENSINO MÉDIO: Blocos Tradicionais de São Luís do Maranhão e a valorização das identidades comunitárias

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em parceria com a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Ramusyo de Almeida Brasil.

Coorientador: Prof. Dr. José Almir Valente Costa Filho.

SÃO LUÍS – MA

2020

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Araujo, Marilú Moraes.

As Artes Visuais e a Cultura Popular no Ensino Médio :
Blocos Tradicionais de São Luis do Maranhão e a
Valorização das Identidades Comunitárias / Marilú Moraes
Araujo. - 2020.

162 f.

Coorientador(a): José Almir Valente Costa Filho.

Orientador(a): Marcus Ramusyo de Almeida Brasil.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Rede - Prof-artes em Rede Nacional/cch, Universidade
Federal do Maranhão, São Luis, 2020.

1. Bloco Tradicional. 2. Cultura Popular. 3. Ensino.
4. Identidades Comunitárias. I. Brasil, Marcus Ramusyo
de Almeida. II. Costa Filho, José Almir Valente. III.
Título.

MARILÚ MORAES ARAUJO

AS ARTES VISUAIS E A CULTURA POPULAR NO ENSINO MÉDIO:
Blocos Tradicionais de São Luís do Maranhão e a valorização das identidades
comunitárias

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Profissional em Artes-PROFARTES, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em parceria com a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestra em Artes. Área de concentração: Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Aprovado em: _____ / _____ / _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcus Ramusyo de Almeida Brasil
Orientador
PROFARTES – UFMA

Profª Dra. Elisene Castro Matos
PROFARTES – UFMA – MEMBRO INTERNO

Prof. Dr. Fábio Henrique Monteiro Silva
PPG História – UEMA – MEMBRO EXTERNO

Dedico este trabalho à minha família, aos meus alunos e a todos que vivem a cultura popular.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, a Deus, por ter me dado a vida e a oportunidade de cursar esse programa de mestrado.

À minha família, em especial às minhas irmãs Maria da Graça M. Diniz e Marileide de Jesus M. Araujo, que sempre me incentivaram durante todo o percurso de pesquisas e estudos.

Ao meu esposo, Nielson Magalhães Menezes, e à minha filha, Vera Lúcia M. Araujo Menezes, por todo apoio, paciência e ajuda, que foram de suma importância para o sucesso desse trabalho.

Aos meus professores do curso do PROF-ARTES, pelo companheirismo e pelos ricos ensinamentos que me fizeram chegar até aqui, em especial, ao Prof. Dr. Marcus Ramusyo de Almeida Brasil, meu orientador, que – de forma generosa e sabiamente – me conduziu pelos caminhos do conhecimento

Aos meus amigos de mestrado, em especial Alberto de Jesus Nascimento Nicácio, João Carlos Pimentel Cantanhede e Sílvia Lílian Lima Chagas, companheiros e companheiras de aulas e de vida, que ficarão em meu círculo de amizade para sempre, por todas as horas que passamos juntos, pelos momentos de aprendizado compartilhados e por todo apoio, ajuda e incentivo de cada um, minha gratidão.

Ao estimado Márcio de Jesus da Silva Correia, instrutor e professor de serigrafia, e aluno do 6º período do Curso de Artes Visuais, do IFMA Campus Centro Histórico, pois, sem ele, a oficina de serigrafia não teria acontecido. Obrigada por toda dedicação e valiosos ensinamentos.

E a todos que, direta ou indiretamente, cooperaram de alguma forma para que esta dissertação se concretizasse. Meu muito obrigada!

O estudo da cultura é na verdade nossa cultura: opera por meio das nossas formas, cria em nossos termos, toma emprestados nossas palavras e conceitos para elaborar significados e nos recria mediante nossos esforços.

Roy Wagner

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo demonstrar o fortalecimento das identidades comunitárias existentes em um Bloco Tradicional, por meio do estudo da cultura popular, nas aulas de Artes Visuais, no Ensino Médio. Pertence à linha de pesquisa “Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes”, ligada ao Programa de Mestrado PROF-ARTES. Foi desenvolvida no Centro de Ensino São José Operário (CESJO), entre os anos de 2019/2020, por meio de vivências e experimentações que contribuíram para o desenvolvimento estético, crítico e reflexivo dos educandos no que se refere aos seus processos de produção e apreciação artísticas, tendo por referência o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”. Para o alcance dos objetivos propostos, é pertinente saber de que forma as alegorias, as imagens e os símbolos de um Bloco Tradicional podem contribuir para o conhecimento sobre cultura popular e identidades comunitárias em aulas de Artes Visuais do Ensino Médio. Norteiam esse trabalho Barbosa (2010), Bakhtin (1987), Hall (2011), Hernández (2007), Rancière (2005), Bauman (2003), Canclini (1983), Ciampa (1984), Silva (2009), Moreira Neto (2016), Tinhorão (2006), entre outros. O trajeto metodológico tem por base o método de pesquisa-participante, com abordagem qualitativa, desenvolvido por meio de pesquisas, palestras, visitas e entrevistas semiestruturadas com pessoas que estão envolvidas com a cultura popular maranhense. O registro de tudo foi feito por meio de questionários, fotos e vídeos, que deram origem a um material visual e documental sobre as identidades comunitárias que trabalham para que a cultura e, em especial, o Bloco Tradicional, possam acontecer, enfatizando, dessa forma, a importância dessas pessoas para a preservação e valorização da cultura popular no Maranhão. Apresenta-se o resultado por meio de uma exposição dos trabalhos dos alunos do CESJO, na técnica de serigrafia.

Palavras-chave: Ensino. Cultura Popular. Bloco Tradicional. Identidades Comunitárias.

ABSTRACT

This research aims to demonstrate the strengthening of existing community identities in a Traditional Block through the study of popular culture in visual arts classes in high school. It belongs to the research line "Teaching, learning and creation processes in arts", linked to the PROFARTES Master's Program. It was developed at the "Centro de Ensino São José Operário" (CESJO) in the years 2019/2020, through experiences and experiments that contributed to the students' aesthetic, critical and reflective development with regard to their artistic production and appreciation processes having by reference the Bloco Tradicional "Tropicais do Ritmo". To achieve the proposed objectives, it is pertinent to know how the allegories, images and symbols of a Traditional Block can contribute to the knowledge about popular culture and community identities in high school visual arts classes. This work guides Barbosa (2010), Bakhtin (1987), Hall (2011), Hernández (2007), Rancière (2005), Bauman (2003), Canclini (1983), Ciampa (1984), Silva (2009), Moreira Neto (2016), Tinhorão (2006), among others. The methodological path is based on the participant-research method, with a qualitative approach, developed through research, lectures, visits and semi-structured interviews with people who are involved with the popular culture of Maranhão. The recording of everything was done through questionnaires, photos and videos, which gave rise to visual and documentary material on the community identities that work so that culture, and especially the Traditional Block, can happen, thus emphasizing the importance of these people for the preservation and valorization of popular culture in Maranhão. The result is presented through an exhibition of the works of CESJO students in the serigraph technique.

Keywords: Teaching. Popular culture. Traditional Block. Community Identities.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de Carnaval. Jean Baptiste Debret. Aquarela sobre papel (18 x 23 cm).....	61
Figura 2 – Roda de Tambor de Crioula	67
Figura 3 – “Bicho Terra”	70
Figura 4 – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, 2019	71
Figura 5 – No pandemônio da folia: concursos de blocos	74
Figura 6 – Bloco de Ritmo “Os Vira-Latas”, 1950	75
Figura 7 – Bloco Tradicional “Os Versáteis”, 1979	76
Figura 8 – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, 2016	76
Figura 9 – Homem de Lata (desenho)	82
Figura 10 – Homem de Lata (croqui da fantasia) – Bloco Tradicional “Os Apaixonados	82
Figura 11 – Coral infantil “Tropicais do Ritmo” – Apresentação no evento do Dia Internacional do Folclore	87
Figura 12 – Oficina de percussão – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”	88
Figura 13 – Flyer do tema de 2020 – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”	89
Figura 14 – Jaílson Budu.....	89
Figura 15 – Brincantes do Bloco “Tropicais do Ritmo” confeccionando fantasias	90
Figura 16 – Brincante mirim (Marcelo Victor) do Bloco “Tropicais do Ritmo”	95
Figura 17 – Croqui da fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (frente).....	103
Figura 18 – Croqui da fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (costa)	103
Figura 19 – Fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (frente).....	104
Figura 20 – Fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (costa)	104
Figura 21 – Estudo e desenho das estampas	105
Figura 22 – Processo de pintura das telas	105
Figura 23 – Processo de pintura das telas	105
Figura 24 – Processo de pintura das telas	105
Figura 25 – Produto final: telas pintadas	105
Figura 26 – Produto final: telas pintadas	105
Figura 27 – Quadrilha Junina “Rainha do Sertão”	112
Figura 28 – Terreiro de Mina (mãe de santo)	112
Figura 29 – Bumba meu boi de orquestra	112

Figura 30 – Cacuriá “Filhas Herdeiras”	112
Figura 31 – Companhia Barrica (Boizinho Barrica)	113
Figura 32 – Imagem ilustrativa do processo da serigrafia.....	116
Figura 33 – Print da tela da reunião on-line pelo Google Meet	118
Figura 34 – Fotografia de Carlyane (baliza do bloco)	120
Figura 35 – Imagem de Carlyane (baliza do bloco), trabalhada em aplicativo de celular	120
Figura 36 – Fotografia de Heitor (baliza do bloco)	121
Figura 37 – Imagem de Heitor (baliza do bloco), trabalhada em aplicativo de celular	121
Figura 38 – Aluna desenhando máscara para criar o stencil	121
Figura 39 – Máscara desenhada	121
Figura 40 – Stencil de máscara finalizado	122
Figura 41 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando os materiais serigráficos para os alunos	123
Figura 42 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando os materiais serigráficos para os alunos	123
Figura 43 – Materiais para a confecção das telas	123
Figura 44 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando como preparar a tela para serigrafia	123
Figura 45 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando como preparar a tela para serigrafia	124
Figura 46 – Aluna Luane confeccionando a tela	124
Figura 47 – Aluna Anna Gabryelle confeccionando a tela	124
Figura 48 – Emulsionante fotográfico a base de água.....	125
Figura 49 – Sensibilizante	125
Figura 50 – Emulsionante e sensibilizante	125
Figura 51 – Professor Márcio Correia emulsionando a tela	125
Figura 52 – Aluna Ana Luíza emulsionando a tela	125
Figura 53 – Aluna Vera Lúcia emulsionando a tela	125
Figura 54 – Professor Márcio Correia no trabalho de impressão das imagens em papel vegetal	126
Figura 55 – Imagens impressas em papel vegetal	126
Figura 56 – Aluna Anna Gabrielle expondo a imagem ao sol para revelar	127

Figura 57 – Aluno Eduardo expondo a imagem ao sol para revelar	127
Figura 58 – Algumas telas reveladas	127
Figura 59 – Aluna Anna Gabryelle imprimindo imagem no papel	128
Figura 60 – Imagem impressa em papel pela técnica da imagem revelada.....	128
Figura 61 – Professor Márcio ensinando a impressão pela técnica do stencil	129
Figura 62 – Professor Márcio ensinando a impressão pela técnica do stencil	129
Figura 63 – Imagem de impressão pela técnica do stencil	129
Figura 64 – Imagem de impressão unindo as duas técnicas	129
Figura 65 – Professor Márcio Correia mostrando a tela e o rodo após uma impressão	130
Figura 66 – Aluno Lucas Sousa realizando o processo de impressão.....	130
Figura 67 – Aluna Gilvâna realizando o processo de impressão	131
Figura 68 – Aluno Eduardo realizando o processo de impressão	131
Figura 69 – Pintura de arara, símbolo do Bloco “Tropicais do Ritmo”	131
Figura 70 – Composição com arara, nome do bloco e identidade homenageada	131
Figura 71 – Pintura de máscaras de carnaval	132
Figura 72 – Composição de máscaras de carnaval com a identidade homenageada	132
Figura 73 – Composição abstrata.....	132
Figura 74 – Composição abstrata com a identidade homenageada	132
Figura 75 – Composição abstrata com a identidade homenageada	133
Figura 76 – Composição abstrata com a identidade homenageada	133
Figura 77 – Flyer da exposição	135
Figura 78 – Fantasia do Bloco Tradicional “Os Feras” (2020): No jogo de cartas marcadas, “os Feras” é o baralho de Zé Igarapé	136
Figura 79 – Fantasia do Bloco Tradicional “Os Apaixonados” (2019): Sob o brilho de um cometa chamado Jesiel.....	136
Figura 80 – Fantasia do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” (2019): Alegria tropical, o chitão é a estampa do nosso carnaval!	137
Figura 81 – Pintura em tela com tinta de tecido: estampas de chitão	138
Figura 82 – Pintura em tela com tinta de tecido: estampas de chitão	138
Figura 83 – Principais instrumentos dos blocos tradicionais	138
Figura 84 – Principais instrumentos dos blocos tradicionais	138

Figura 85 – Materiais usados na produção da serigrafia	139
Figura 86 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”	139
Figura 87 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”	140
Figura 88 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”	140
Figura 89 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”	141
Figura 90 – Espaço com impressões em processo de composição.....	141
Figura 91 – Apresentação da videoconferência.....	142
Figura 92 – Apresentação da videoconferência (detalhe).....	142

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	91
Gráfico 2	91
Gráfico 3	92
Gráfico 4	94
Gráfico 5	94
Gráfico 6	94
Gráfico 7	108
Gráfico 8	108
Gráfico 9	108
Gráfico 10	109
Gráfico 11	109
Gráfico 12	109
Gráfico 13	110
Gráfico 14	110
Gráfico 15	110
Gráfico 16	111

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	92
-----------------------	----

LISTA DE SIGLAS

BNCC	Base Nacional Comum Curricular
BTM	Bloco Tradicional do Maranhão
CESJO	Centro de Ensino São José Operário
INRC	Inventário Nacional De Referências Culturais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
PCN	Parâmetros Curriculares Nacionais
TIC	Tecnologia da Informação e Comunicação
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UDESC	Universidade do Extremo Sul Catarinense

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 A CULTURA POPULAR E O ENSINO DE ARTE	25
1.1 Cultura e cultura popular: uma segunda pele	29
1.2 Identidade: quem sou eu e quem é você	35
1.3 Comunidade e aprendizagens significativas	39
1.4 Identidade comunitária: quando o mosaico ganha sentido	43
1.5 A cultura popular no Ensino Médio: em busca de novos significados	47
2 O CARNAVAL COMO IDENTIDADE CULTURAL	56
2.1 E assim surgiu o carnaval	57
2.2 A identidade do carnaval de São Luís do Maranhão	64
2.3 Bloco Tradicional, uma cultura genuinamente maranhense	72
2.4 Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”: um celeiro de cultura e conhecimentos	84
3 RESSIGNIFICANDO O ESTUDO DA CULTURA POPULAR NO ENSINO MÉDIO	
ATRAVÉS DAS IDENTIDADES COMUNITÁRIAS DE UM BLOCO TRADICIONAL	
	96
3.1 Trajetórias metodológicas: quando a cultura dá o ritmo	96
3.1.1 Bloco Tradicional: cultura e conhecimentos em Artes Visuais (resultados significativos)	98
3.1.2 Identidades comunitárias: por onde andei, o que vi e o que aprendi	106
3.1.3 A culminância do Projeto: no meio da pandemia de COVID-19, a arte tornou-se um refúgio e um apoio para ajudar a vencer tempos difíceis	114
3.1.4 Um pouco sobre a Serigrafia: imprimindo imagens e emoções	116
3.1.5 A Oficina de Serigrafia: “Bloco Tradicional – um mosaico de identidades comunitárias”	117
3.1.6 Finalmente, a exposição: “Bloco Tradicional – um mosaico de identidades comunitárias”	133
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
REFERÊNCIAS	148
APÊNDICE A – PROPOSTA DE TRABALHO REMOTO (PROJETO OFICINA DE SERIGRAFIA)	154
ANEXO A – ATA DE ASSEMBLEIA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL “TROPICAIS DO RITMO”	160

ANEXO B – ANEXO DA ATA DE ASSEMBLEIA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL “TROPICAIS DO RITMO” (RELAÇÃO NOMINAL DOS MEMBROS FUNDADORES/DIRETORIA E SUAS RESPECTIVAS ASSINATURAS).....	161
ANEXO C – ANEXO DA ATA DE ASSEMBLEIA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL “TROPICAIS DO RITMO” (RELAÇÃO NOMINAL DOS MEMBROS FUNDADORES DO BLOCO)	162

INTRODUÇÃO

A cultura popular, de um modo geral, sempre encantou a pesquisadora. Desde a infância, a mesma gostava de participar das comemorações e das manifestações culturais que aconteciam na escola e na comunidade em que vivia. Por exemplo, dançar quadrilha – na época de São João – sempre foi um dos seus maiores prazeres quando criança. Adorava ver as apresentações dos grupos de Bumba meu Boi e participar da “morte do boi”, no encerramento da temporada. Outro momento que traz boas recordações para a pesquisadora é o período do carnaval, quando ia com a família, irmãs e primos, para os bailes de vespertino nos clubes próximos à sua residência. Eram momentos de felicidade, nos quais podiam ser outras pessoas, outros personagens, com suas fantasias, tendo a liberdade de ser, pelo menos por algumas horas, quem a imaginação mandasse. Foi crescendo nesse meio que a paixão pela cultura aumentou, visto que sempre esteve envolvida em alguma manifestação cultural maranhense.

Foi na juventude que a pesquisadora – acompanhando o carnaval de rua e de passarela da cidade de São Luís – teve os primeiros contatos com os Blocos Tradicionais, encantando-se, de imediato, com a batida dos tambores grandes – chamados de contratempo, feitos de madeira e coberto com couro de bode – e com as retintas, tambores menores cobertos com pele sintética, que dão o ritmo aos brincantes do bloco. De início, somente acompanhava os grupos e torcia pelo bloco preferido no desfile na Passarela do Samba. Porém, com o tempo, a vontade de participar de um desses grupos surgiu no coração da pesquisadora e, dessa forma, passou a acompanhá-lo de perto, indo a ensaios e a apresentações apenas como brincante. No entanto, outro desejo surgiu à mente: ao conversar com um grupo de amigos do bairro onde morava na época – o São Cristóvão – apareceu a ideia de criarem o próprio Bloco Tradicional, um grupo que representasse o bairro e que pudesse dar oportunidade a outras pessoas de conhecerem essa manifestação e com ela se envolverem, para que pudessem, além disso, reunir a família e juntar mais amigos em torno dessa brincadeira, contribuindo, assim, para a socialização e para o engajamento de membros da comunidade por meio da cultura popular.

Dessa maneira, no ano de 2006, surgiu o Bloco Tradicional Tropicais do Ritmo. No início, era apenas uma brincadeira de rua, reunindo amigos e familiares em torno de um bloco que desfilava apenas nas ruas do bairro. Mas, a brincadeira

cresceu, tornou-se conhecida e ganhou mais adeptos. No ano seguinte, estavam cadastrados na Secretaria de Cultura e passaram a desfilar na Passarela do Samba, participando do concurso mantido pelo município, e nos circuitos de rua do carnaval de São Luís, onde desfilam até os dias de hoje.

Entretanto, algo sempre inquietou a autora desta pesquisa, apesar de os Blocos Tradicionais fazerem parte dos grupos tradicionais que se apresentam no carnaval, ainda existe pouco conhecimento dessa manifestação fora do âmbito cultural. É perceptível que os grupos existentes se mantêm um pouco fechados aos que já são membros, integrantes ou simpatizantes da brincadeira, além disso, essas manifestações só aparecem no período carnavalesco e sempre nos mesmos bairros, não sendo muito divulgadas em outros momentos e em outros locais que não os próprios do carnaval. Além de gostar muito da cultura, a pesquisadora, que é professora de Artes Visuais, aproveitava a oportunidade de suas aulas para divulgar as manifestações culturais para seus educandos e via neles também a falta de informação sobre os Blocos Tradicionais. Ademais, percebeu que no ambiente escolar, nas várias escolas em que lecionou, outros professores desconheciam ou pouco sabiam a esse respeito. Infelizmente, mesmo nas aulas de Arte, o tema é negligenciado. Diante deste cenário, surgiu a vontade de trazer essa temática para dentro da escola, uma vez que a cultura, além de estar presente, deve ser estudada como uma forma de identificação das raízes ancestrais, bem como de reconhecimento do sentimento e valor de pertença a uma comunidade local.

Outra motivação para desenvolver a referida pesquisa é o fato de haver poucos estudos e raras publicações que tratem do tema específico Bloco Tradicional. Desse modo, esta pesquisa é uma forma de contribuir tanto para o engrandecimento, a difusão e a perpetuação da cultura local, quanto para a valorização das pessoas que a produzem e dela fazem parte ativamente. A contribuição para a continuidade e para o registro dos Blocos Tradicionais e da cultura popular de São Luís, cidade tão amada pela pesquisadora, fica aqui registrada.

Com efeito, a pesquisa desenvolve-se a partir dos conceitos de Cultura e de Identidade, para, assim, chegar ao conceito de Identidade Cultural. Em seguida, trata-se do carnaval de São Luís, seguindo-se um percurso que atinge um ponto mais específico: a manifestação cultural e popular chamada de Bloco Tradicional, originada na cidade de São Luís, a partir do desenvolvimento de grupos de famílias tradicionais que se reuniam para brincar o carnaval nas ruas da cidade e queriam se destacar dos

demais brincantes. Os grupos começaram a padronizar suas fantasias e a tocar seus próprios instrumentos de percussão para acompanhar as músicas e dar ritmo aos brincantes. Para investigação e amostragem desse fenômeno cultural, escolheu-se o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”. O problema levantado para nortear os trabalhos da pesquisa é: “Como fortalecer as identidades comunitárias envolvidas com a cultura de São Luís, em especial no Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, por meio do estudo da cultura popular nas aulas de artes visuais no Ensino Médio?”

A cultura reflete o modo de vida de uma sociedade e, em específico, de cada grupo social. Por sua vez, a cultura popular, de uma maneira particular, representa a identidade de um grupo subalterno, que apresenta uma concepção particular do mundo e da vida, devendo ser vista como fruto das relações sociais desse povo, que a constrói a partir de sua vivência e convivência com seus semelhantes. Sendo assim, conhecer a cultura tem como consequência a valorização da herança dos ancestrais e a afirmação enquanto pessoas atuantes e participantes na história da humanidade. Nesse contexto, ensinar cultura, no âmbito do Ensino Médio, requer uma visão mais ampla dessas manifestações culturais, indo além da simples apresentação das mesmas e das representações sociais às quais elas pertencem.

Muitos aspectos podem ser estudados e conhecidos a partir de uma manifestação cultural, como um bloco tradicional. Por exemplo, as músicas (samba-temas) que tratam de diversos temas e questões sociais, as danças com expressão corporal e as fantasias, obras de verdadeiros artistas e artesãos plásticos que conseguem transformar sonhos em realidade. Porém, neste caso específico, o objeto de estudo – no campo dos Blocos Tradicionais – é a participação e o valor de cada indivíduo que trabalha para que o bloco possa desfilar na passarela, principalmente as pessoas que não aparecem como destaque dentro do bloco, ou seja, aquelas que fazem os trabalhos nos bastidores. Essas serão chamadas de identidades comunitárias, pois fazem parte da comunidade formada em torno do bloco e se identificam com ele, mas, na maioria das vezes, essas pessoas se tornam “invisíveis” aos olhos da plateia que assiste ao desfile. São estas pessoas – brincantes, famílias e simpatizantes – as responsáveis por boa parte do sucesso de cada apresentação. É no sentido mais amplo de comunidade – em que um depende do outro e se ajuda mutuamente, trabalhando em prol de um objetivo comum – que se constrói uma verdadeira identidade comunitária. Nesse sentido, o ensino de artes visuais e o estudo

da cultura popular são instrumentos fundamentais para que se possa dar visibilidade ao coletivo cultural que estrutura essa importante manifestação carnavalesca.

Norteiam esta pesquisa as seguintes perguntas científicas:

- De que maneiras é possível fortalecer o estudo da cultura popular nas escolas de Ensino Médio?
- Como fazer para que o Bloco Tradicional seja reconhecido como uma manifestação cultural genuinamente maranhense, capaz de representar parte da identidade cultural do Estado?
- De que forma se pode valorizar as identidades comunitárias que trabalham com a cultura e, de modo especial, com o Bloco Tradicional?

Esta pesquisa desenvolveu-se com os objetivos de fortalecer a importância dos Blocos Tradicionais; dar mais visibilidade às personalidades que participam desses – por meio da valorização das manifestações culturais e do reconhecimento da relevância do trabalho de cada uma delas no contexto sociocultural –; e desenvolver, nos alunos, o sentimento de pertença a uma comunidade. Para tanto, a pesquisa foi aplicada em turmas de alunos do Ensino Médio regular, nos turnos matutino e vespertino, na escola Centro de Ensino Médio São José Operário, situada no bairro da Cidade Operária.

Como procedimentos metodológicos, utilizou-se a abordagem qualitativa, com base no método da pesquisa-participante, de caráter exploratório, conforme seus objetivos, e com o intuito de buscar o conhecimento de forma crítica e analítica, a fim de reconhecer a importância de cada participante e produtor da cultura local para, desse modo, valorizar mais as identidades comunitárias.

A princípio, realizou-se uma pesquisa teórica sobre as manifestações culturais maranhenses que se apresentam durante o carnaval de São Luís, a fim de que houvesse o devido reconhecimento e a identificação de cada uma delas, enfatizando-se os aspectos culturais e identitários que levaram à compreensão da importância das pessoas que trabalham com a cultura popular maranhense. Nesse momento, também foram observados os elementos compositivos da linguagem visual que estão presentes nas manifestações culturais e que formam por assim dizer a cultura visual de cada grupo.

Após essa etapa, procedeu-se com trabalhos práticos no sentido de reconhecer, na visualidade e na plasticidade das apresentações culturais, os

elementos básicos da arte visual que podem ser trabalhados em sala de aula, tais como o uso da cor, do ponto, da linha, entre outros aspectos.

Além disso, foram realizadas visitas a ateliês de confecção de indumentárias de um bloco tradicional, entrevistando-se as pessoas que trabalham com a cultura local. No intuito de conhecer melhor e valorizar as identidades comunitárias, foi elaborada junto com os alunos, e aplicada uma pesquisa semiestruturada com questionamentos direcionados para os indivíduos que trabalham direta e indiretamente com a cultura popular do Maranhão, em especial para os brincantes do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”.

Para compreender o processo desenvolvido no decorrer do trabalho, essa pesquisa dividiu-se em três capítulos. No primeiro, será abordado o ensino da arte e da cultura popular, tendo em vista que a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) do Ensino Médio trata o ensino das Artes Visuais de forma clara e específica, destacando a necessidade da valorização dos diversos saberes e culturas presentes nas manifestações culturais de forma crítica e reflexiva. Da mesma forma, a arte deve proporcionar aos alunos uma aprendizagem significativa com base na experiência e na vivência artística como prática social. Neste escopo, para discorrer sobre o que é cultura e cultura popular, utiliza-se como referencial teórico Santos (1987), Tinhão (2006), Canclini (1983) e Candau (2008), esta última, por sua vez, aborda o multiculturalismo na escola. Nesse sentido, o estudo da cultura popular – a partir das manifestações culturais locais – torna-se mais significativo para os educandos, pois eles se reconhecem e se identificam com as mesmas, sentindo-se também valorizados pelos seus conhecimentos e pelas suas experiências de vida artística.

Em relação à identidade comunitária, outra abordagem essencial do primeiro capítulo, existe a necessidade de que se compreenda o conceito de comunidade, local em que o sujeito se encontra e desenvolve todo seu modo de vida. Como referência sobre essa temática, partiu-se dos postulados de Bauman (2003), Elias (2011) e Weber (1973). Ademais, expõem-se os conceitos de identidade e de identidades culturais, baseados nos estudos de Ciampa (2007), Hall (2006) e Bauman (2005), para finalmente fazer um *mix* (DEMO, 2015) a partir das ideias desses pesquisadores e desenvolver outro conceito importante para a pesquisa, o das identidades comunitárias.

Apresenta-se, ainda no primeiro capítulo, o processo de ensino da cultura popular na escola de Ensino Médio, destacando-se como dinamizar e tornar mais

significativa a aprendizagem. Para tanto, parte-se das propostas de Barbosa (2012) e Hernández (2012), que discorrem sobre as novas possibilidades para o ensino da cultura na escola, bem como Pillar (1999) e Pereira (2012) que destacam a educação através do olhar e de como usar as artes visuais na sala de aula de forma mais instigante e significativa.

No segundo capítulo, será abordado o carnaval como identidade cultural de um povo, com ênfase à sua significação e à sua relevância para a vida cotidiana de uma comunidade popular que vive os mesmos desejos, necessidades e busca reforçar sua identidade e seu valor perante a sociedade. Nesse contexto, o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1978) contribui com as referências sobre o carnaval na Idade Média, destacando a representação da identidade carnavalesca da época e tratando sobre a carnavalização; Soares (2011) discorre também sobre a carnavalização e as identidades; Martins (2013) e Silva (2015) trabalham as nuances do carnaval na cidade São Luís, no Maranhão. Ressalta-se, no universo das manifestações carnavalescas, uma representação cultural genuinamente maranhense: o Bloco Tradicional, estudado pelo pesquisador Moreira Neto (2016) e outros pesquisadores maranhenses que investigaram essa manifestação cultural, em busca da história e da evolução do Bloco Tradicional.

Muitas são as falas sobre a cultura popular, suas características e sua relevância para a sociedade. Apesar disso, sentiu-se a necessidade de uma maior divulgação do Bloco Tradicional e, através deste, buscar uma valorização ainda maior da cultura popular e das pessoas que trabalham ativamente para manter vivas as tradições culturais. O Bloco Tradicional representa um dos aspectos genuínos da formação da identidade cultural maranhense, pela sua raiz musical de origem africana, o samba, e por ser uma brincadeira que surgiu no seio da cultura popular de São Luís. Sendo assim, ainda no segundo capítulo, destacam-se as contribuições que o Bloco Tradicional pode fornecer ao ensino de arte e cultura popular.

No terceiro e último capítulo, busca-se uma ressignificação do ensino da cultura popular, nas aulas de Artes Visuais, a partir das identidades comunitárias de um Bloco Tradicional de São Luís. Nesse capítulo, o objetivo não é tratar simplesmente da manifestação cultural, mas sim levar os educandos a refletirem sobre o papel de cada integrante do bloco, de modo a valorizar e identificar como as várias personalidades contribuem para o desenvolvimento da cultura popular e, ao mesmo tempo, constroem suas próprias histórias de vida. Essa parte da pesquisa está

fundamentada em estudiosos e pesquisadores da cultura, do carnaval e, em específico, dos Blocos Tradicionais de São Luís, como Moreira Neto (2016) e Lisboa (2008). No sentido do reconhecimento e da valorização do papel de cada participante do bloco, tem-se em Rancière (2005) a principal referência.

Ao final, o que se deve reconhecer é a importância de cada pessoa para o bom funcionamento da comunidade, não apenas nos âmbitos da educação e da cultura, mas também em todos os segmentos em que o ser humano é protagonista de sua história e da certeza de que o “o show da vida e dos blocos tradicionais tem que continuar”.

1 A CULTURA POPULAR E O ENSINO DE ARTE

A arte na educação, como expressão pessoal e como cultura, é um importante instrumento para a identificação cultural e o desenvolvimento individual.

Ana Mae Barbosa (2010, p. 99)

Nos dias atuais, é importante compreender que o ensino das artes e da cultura popular não pode estar dissociado da realidade e da contextualização histórica. Nesse sentido, o fazer artístico é um processo que deve ser levado para a sala de aula de uma forma crítica, reflexiva e prática, de modo a proporcionar ao aluno uma experiência estética que o possibilite reconhecer, nas linguagens artísticas e nas obras de arte, sua própria identidade cultural. Para tanto, é necessário um estudo, uma formação e – por que não dizer – uma informação mais aprofundada sobre os conceitos de cultura popular e sobre as manifestações que fazem parte do dia a dia dos alunos.

Nesse estudo, de maneira democrática, toma-se a cultura popular como objeto de estudo e busca-se despertar, nos alunos, uma visão crítica a fim de que desenvolvam sua cultura visual a partir da apreciação das manifestações artísticas e culturais, reconhecendo-as como parte integrante de sua história de vida.

Pois é papel do campo de conhecimento das Artes Visuais gerar novas problemáticas e tendências aos sistemas de produção e recepção:encionar acesso, gestar a produção, divulgação, legitimação e circulação do conhecimento, não de informação apenas. Somente assim será possível impulsionar formas de aprendizagens autônomas e colaborativas centrando na indagação ou questionamento em dinâmicas contextuais. O que se busca é compreender a forma como se constitui o efeito de sentido, ou como se dá significado às coisas no mundo em que vivemos. (LAMPERT, 2010, p. 447).

Cabe a todos os educadores, sobretudo aos professores de arte, buscarem mecanismos para o enfrentamento das dificuldades encontradas pelo ensino de arte nas escolas, apresentando possibilidades de reflexão e de trabalhos que possam interferir nas ações educativas. Desse modo, fazer com que as aulas sejam mais dinâmicas e significativas, conforme os alunos demandam. A arte é sensível e interage constantemente com nosso sentir e agir, de acordo com Pilar (1999, p. 127), “nas artes, além de um pensamento estético, há estratégias diferenciadas que possibilitam manter o diálogo entre o sensível e o inteligível, podendo a ênfase recair com mais intensidade num ou outro pólo”. São apoiadas nesse contexto que as aulas de arte farão sentido para os educandos e, a partir desse momento, com a possibilidade de que eles reconstruam seu pensamento, suas ações, do momento em que forem

tocados pela experiência da arte (BONDÍA, 2002), que as aulas se tornarão dinâmicas e prazerosas. É diante disso que a cultura visual se forma, com alunos que sejam capazes de compreender as visualidades que se apresentam a eles no mundo atual, globalizado e digital, sem perder, contudo, suas raízes culturais. Segundo Hernández (2007, p. 21 apud DIKOVITSKAYA, 2005, p. 1), cultura visual é uma área de estudos em torno da “construção do visual nas artes, na mídia e na vida cotidiana”.

Este conceito tem como ponto central os processos que envolvem a imagem visual e a significação produzida por ela no contexto cultural, de modo a fazer sentido aos participantes desse processo.

O estudo sobre a cultura visual investiga as práticas culturais que se relacionam com o ato de apreciar e de pensar nas diversas manifestações culturais visuais com uma visão contemporânea e crítica, dando ênfase às representações culturais do nosso tempo e, da mesma forma, analisando as manifestações do passado, criando-se, assim, uma ressignificação do fazer artístico contemporâneo. Hernández (2007), ainda sobre a cultura visual, discorre:

[...] converge uma série de propostas intelectuais em termos das práticas culturais relacionadas ao olhar e às maneiras culturais de olhar na vida contemporânea, especialmente sobre as práticas que favorecem as representações de nosso tempo e levam-no a repensar as narrativas do passado. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 22).

Para que seja possível compreender o modo de ser, viver e pensar nos códigos e nas práticas da cultura visual, é preciso haver um olhar crítico/reflexivo a respeito das práticas culturais estabelecidas ao longo da história da humanidade. É uma maneira de perceber como nossos ancestrais viviam e se relacionavam uns com os outros e com o mundo que os cercava. Analisando suas formas de produção cultural e visual – trazendo para a atualidade e compreendendo como essas relações e culturas produzidas no passado influenciam a nossa cultura atual – é possível traçar a trajetória da identidade cultural de um povo. Esse refazer de percurso, de modo contextualizado, ajuda a entender melhor como se vive hoje. “Por esse motivo, a expressão cultura visual refere-se a uma diversidade de práticas e interpretações críticas em torno das relações entre as posições subjetivas e as práticas culturais e sociais do olhar”. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 22).

Sabendo que o mundo contemporâneo é extremamente visual e que nossos alunos vivem imersos em visualidades, é que se torna importante o que Hernández (2007) chama de “alfabetismo visual crítico”, habilidade que possibilita aos educandos

interpretar, analisar, avaliar e criar a partir do entendimento e da relação estabelecida entre as várias formas de comunicação, como a escrita, a oral e a visual, considerando e incorporando ainda as representações tecnológicas do mundo contemporâneo. Nesse contexto, de acordo com Wagner (2010), a arte não está desligada da cultura visual e vice-versa. Ambas podem se complementar.

Máquinas são Cultura, são controles convencionais concretos que simultaneamente objetificam os eventos fenomênicos impostos como “natureza culturalizada” (eletricidade, cavalo-vapor, “energia”, desempenho) e são por sua vez objetificados como “Cultura naturalizada”, máquinas dotadas de capacidades, “poderosas”, “inteligentes” e assim por diante. (WAGNER, 2010, p. 124).

A tecnologia é parte da cultura do mundo contemporâneo e se pode afirmar que está a serviço da arte, assim como relaciona-se a outras áreas de produção humana e, desde que se saiba usá-la adequadamente, é uma boa aliada na disseminação da cultura popular.

Como parte da cultura, a tecnologia é um meio de armazenar essa invenção, concentrando a criatividade coletiva de muitos milhares de pensadores e inventores na tarefa de objetivar a natureza que constitui nossas vidas cotidianas. (WAGNER, 2010, p. 125).

O contexto de uso da Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC) – relacionada com as culturas populares – é um campo ainda pouco explorado, portanto, é escasso o que se sabe sobre as influências que a TIC pode causar sobre essas manifestações, incluindo os sujeitos que delas participam.

Contudo, alguns estudiosos já discutem questões sobre o uso das TICs na cultura popular, a exemplo de Chaves (2017), que afirma que existem dois lados quando se trata da influência das TICs na cultura popular. Um deles é o fato de que a popularização da internet e a democratização dos *smartphones*, *tablets* e *notebooks* pode tornar a cultura mais conhecida e divulgada. Por outro lado, é preciso ter cuidado quanto ao uso dessas tecnologias para que elas não exerçam uma influência contrária no que diz respeito ao risco de se perder uma das características principais da cultura popular: o caráter da territorialidade, que, segundo Chaves (2017, p. 7) “é uma das principais características das culturas populares subalternas. Ao desterritorializar uma manifestação cultural, destruí-la, pois perde-se o caráter identitário de comunidade”.

Este fenômeno ocorre devido à internet possibilitar – por meio de aplicativos e redes sociais – diferentes, baratas, populares e eficazes formas de transmissão de informação e de comunicação entre pessoas. Contudo, não se pode esquecer que

esta continua sendo uma mídia e, como tal, seu objetivo é divulgar ideias e conceitos, além de proporcionar entretenimento, seguindo uma lógica midiática, que, mesmo tendo a socialização e a popularização de conteúdo, para Chaves (2017, p. 7 apud CANCLINI, 2003) esta mantém uma “lógica coerente com o poder hegemônico – o que colocaria a Internet num campo ideologicamente oposto ao das culturas populares subalternas”.

Internet e culturas populares estão em campos ideologicamente opostos. Para as classes subalternas que geram essas culturas, é necessário apossar-se das novas tecnologias, sim, garantir acesso e meios para o seu uso; porém, não se pode ingenuamente acreditar que as técnicas resolvem problemas sociais e educacionais por meio de sua simples utilização”. (CHAVES, 2017, p. 8).

Não obstante, a inserção das TICs nas escolas é cada vez mais latente, e a necessidade de se aliar tais recursos às aulas de arte é crescente, no sentido de torná-las mais eficazes e atraentes. Para tentar sanar esta questão, os professores precisam buscar meios para aprimorar-se e adaptar-se a esse novo mundo. Uma das sugestões é a participação em formações continuadas voltadas para esse tema, com o objetivo de obterem suportes e desenvolverem as habilidades necessárias para uma imersão consciente no mundo digital. Também é válido interagir com os próprios alunos, pois eles, além de nativos digitais, estão sempre por dentro das inovações tecnológicas e atualizados com aplicativos que podem facilitar e dinamizar as aulas.

Nesse sentido, Demo (2008) afirma:

Toda proposta que investe na educação das TICs na escola só pode dar certo passando pelas mãos dos professores. O que transforma tecnologia em aprendizagem não é a máquina, o programa eletrônico, o software, mas o professor, em especial em sua condição socrática”. (DEMO, 2008, p. 2).

No sentido de “aprimorar os processos de formação e aprendizagem” (DEMO 2008, p. 1), as TICs podem e devem ser usadas nas aulas de Artes Visuais, sobretudo quando se trata de cultura popular. Essas ferramentas são importantes no que tange à forma de apresentação e divulgação das manifestações culturais, dentro e fora da escola. Além disso, devem ser usadas como instrumentos para dinamizar os modos de estudar, pesquisar, apreciar e produzir conteúdo a respeito da cultura popular.

O uso de novas práticas, na educação visual de crianças e jovens, com base nas TICs, estrutura um processo educativo que promove, entre outros fatores, a autonomia do educando. O educador deve compreender que é imprescindível ir além da objetividade no ato de ensinar, é preciso ver e proporcionar vivências em arte, para que se efetivem e se facilitem experiências artísticas crítico/reflexiva que permitam

aos educandos compreender o quanto as imagens influenciam seu modo de pensar, agir e sentir, ou seja, levá-los a refletir sobre suas próprias identidades culturais e a se reconhecerem como seres atuantes e participantes dentro dos contextos sócio-históricos. Para isso, as TICs podem ser uma grande aliada no processo de ensino e de valorização da cultura.

Nas escolas, a abordagem e o trabalho com a cultura popular são dificultados se não houver uma vivência do educador no âmbito da cultura ou, pelo menos, um conhecimento prévio sobre ela, e isso é fácil para quem mora em São Luís, uma cidade que vive, respira e transpira cultura por todos os cantos, cidade Patrimônio Cultural da Humanidade.

1.1 Cultura e cultura popular: uma segunda pele

O ser humano precisa do seu semelhante para viver e para se tornar um elemento reconhecido entre outros da sua espécie. Para isso, ele precisa mergulhar nas águas da cultura. Necessita aprender com as tradições, costumes, modos de viver e de se comportar em sociedade. Aprender com os outros, compreender ideias, teorias, experimentar sensações e sentimentos, descobrir e utilizar objetos anteriormente criados por diferentes gerações, e ainda criar e desenvolver novas invenções, dessa maneira, o homem está vivendo e produzindo cultura. Por isso, a cultura é considerada, por muitos, uma “segunda pele”, dada a sua importância para o desenvolvimento do ser humano. Ela reveste e preenche todo o corpo, caracteriza o jeito de ser, de se movimentar, sentir e de pensar, enfim, de viver. Porém, a cultura é diversa, modifica-se de acordo com o tempo e com o local de origem, fazendo, dessa forma, com que os grupos sociais se diferenciem e, ao mesmo tempo, identifiquem-se e se reconheçam a partir dela.

A diversidade cultural somente poderá ser protegida e promovida se estiverem garantidos os direitos humanos e as liberdades fundamentais, tais como a liberdade de expressão, informação e comunicação, bem como a possibilidade dos indivíduos de escolherem expressões culturais. (SOUZA, 2014, p. 11).

A origem da palavra cultura – do latim *cultus* – remonta aos tempos da Idade Média, da metade do século XVII, quando era usada no sentido de cultivar e cuidar da terra e do gado. Por sua vez, no século XVIII, período que ficou conhecido como “Século das Luzes”, devido ao desenvolvimento do pensamento e das ideias, o termo voltou-se para o sentido figurado de “cultivar o espírito”. A partir do século XIX, o termo tomou a forma conhecida que se usa hoje. De acordo com Souza (2014):

Em uma concepção tradicional, cultura é a reunião de conhecimentos e saberes acumulados pela humanidade no decorrer de seus milênios de anos de história. Encontra-se em todas as sociedades sem distinção de raças, lugares ou períodos. A cultura está composta por vários sistemas estruturados de comportamentos. (SOUZA, 2014, p. 12).

A cultura é resultado da vida do homem em sociedade. A partir de suas relações com o mundo, com a natureza e com o seu semelhante, o ser humano desenvolveu modos de vida que retratam toda sua história e sua evolução existencial. As manifestações culturais são registros das transformações pelas quais o homem passou, e continua a passar, em sua trajetória de vida. Nesse sentido, Santos (1987, p. 7) destaca: “Assim, cultura diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos”. Dessa forma, a cultura serve como forma de identificação de cada povo ou comunidade, pois expressa as características, as semelhanças e as diferenças de cada uma.

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer para que façam sentido as suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. É preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos. (SANTOS, 1987, p. 8).

Sendo assim, a cultura pode ser considerada a marca registrada de uma determinada nação ou de um povo específico, uma vez que se forma através das diversas práticas de vida no decorrer dos anos, em relação direta com o contexto social de sua produção. Wagner (2010), em uma visão antropológica, propõe que a cultura, em um sentido mais amplo, reduz o seu significado às ações humanas e seu propósito de uma forma mais básica na busca de sua compreensão. “Quando falamos de pessoas que pertencem a diferentes culturas, estamos, portanto, nos referindo a um tipo de diferença muito básico entre elas, sugerindo que há variedades específicas do fenômeno humano” (WAGNER, 2010, p. 28).

São essas variedades específicas do fenômeno humano – às quais Wagner (2010) se refere – que tornam a cultura uma característica peculiar de cada grupo de pessoas, caracterizando-os diferentemente. São aspectos próprios do ser humano a individualidade e a capacidade de viver em grupo, aprendendo-se a “ser humano”. Nenhum homem nasce dotado das qualidades próprias de sua espécie, nem as adquire simplesmente com o desenvolvimento de seu organismo, como acontece com os outros animais. Ele necessita da convivência em sociedade, na qual aprende a se humanizar com seus semelhantes, assimilando, construindo e transformando a cultura.

Assim como Wagner (2010), Canclini (1983) também definiu cultura de acordo com seus estudos, afirmando que:

[...] cultura é a produção de fenômenos que contribuem, mediante a representação ou reelaboração simbólica das estruturas materiais, para a compreensão, reprodução ou transformação do sistema social, ou seja, a cultura diz respeito a todas as práticas e instituições dedicadas à administração, renovação e restruturação do sentido. (CANCLINI, 1983, p. 29).

A cultura não é única e não se apresenta da mesma forma em todos os lugares. De acordo com o lugar onde se desenvolve, ela adquire características distintas, ainda que esteja no mesmo país, cidade ou bairro, além de se diferenciar de acordo com a classe social à qual o indivíduo pertence, posto que se forma a partir da vida em comunidade e é o resultado dos processos de vivência de cada grupo conforme seu modo de vida. Dessa maneira, a cultura pode ser classificada como erudita, popular ou de massa, que se distinguem pela forma e pelo local em que são produzidas. De acordo com Tinhorão (2006):

E eis como, transportado tal princípio para o campo do interesse humano nas criações alheias à produção material – como arte, música, teatro, poesia, ficção etc. – também esta produção intelectual projetará uma ideologia. E isso conduz à conclusão de que, numa sociedade de classes, o que afinal se chama de Cultura, é uma cultura de classes. (TINHORÃO, 2006, p. 12).

As culturas são, portanto, determinadas pela relação entre os inúmeros fatores e as pessoas, não sendo produzidas de maneira isolada, pois estão inseridas em um contexto social, a partir do qual se aprende a olhar e a vivenciar o mundo por meio de uma tradição cultural e de uma condição social, que determinarão a que tipo de cultura se pertencerá: erudita, popular ou de massa. Dessa forma, Tinhorão (2006, p. 11) afirma que “as relações dos homens com as coisas não se dão isoladamente, mas enquanto os homens se relacionam entre eles, o que transforma até mesmo a prática movida por intenção ou pensamento isolado, numa prática social”.

Compreende-se por cultura erudita aquela que é produzida e consumida pelas classes sociais mais altas, que possuem poder aquisitivo mais elevado. É uma cultura considerada “superior”, geralmente ligada às obras que estão expostas em grandes museus e galerias, às óperas, aos concertos e às grandes peças de teatro. Atualmente, porém, existem projetos que viabilizam o acesso deste tipo de cultura às classes menos abastadas da população, oferecendo espetáculos gratuitos ou com ingressos a preços populares.

Considerada, por muitos, sem real valor cultural, a cultura de massa é aquela produzida basicamente com um fim comercial, vinculando-se aos meios de

comunicação em massa. É também um produto da indústria cultural, cujo objetivo é criar produtos de arte sem preocupação com a técnica, mas com um conteúdo pronto para ser consumido pela maioria da população. É um produto resultante do capitalismo consumidor, por isso é feita para ser comercializado. Theodoro W. Adorno, filósofo alemão da Escola de Frankfurt, defende a ideia de que a cultura de massa é imposta pelos meios de comunicação de massa à população, que apenas absorve esse tipo de produto.

A unidade visível de macrocosmo e de microcosmo mostra aos homens o modelo de sua cultura: a falsa identidade do universal e do particular. Toda a cultura de massas em sistema de economia concentrada é idêntica, e o seu esqueleto, a armadura conceptual daquela, começa a delinear-se; a sua autoridade se reforça quanto mais brutalmente é reconhecida. (ADORNO, 2002, p. 5-6).

A cultura de massa também é assim denominada por atingir uma parcela maior da população, e, muitas vezes, é associada à cultura do entretenimento, formada por músicas populares, cinema, rádio, televisão, entre outros.

Já a cultura popular, por sua vez, acontece de forma mais livre, na comunidade em que está inserida. Está ligada às tradições, é proveniente do povo e não é imposta por uma indústria cultural ou por uma elite. Caracteriza-se por não precisar de estudos aprofundados para se produzir, visto que é construída a partir do conhecimento popular, de suas crenças e de seus costumes, e é aprendida em casa, de forma simples, com as pessoas desse meio, sendo mantida sem muitas modificações, pois traz consigo uma carga de identidade comunitária que deve ser mantida e preservada ao longo dos anos.

A perspectiva da cultura popular será aprofundada neste estudo, posto que os Blocos Tradicionais de São Luís inserem-se nesse segmento da cultura. Portanto, o conceito de cultura popular é central para o desenvolvimento da pesquisa em questão, considerando-se que revela traços próprios de um grupo social ou de uma comunidade em específico, vista como subalterna pelo seu modo de vida e por suas condições sociais. Canclini (1983) afirma que:

Culturas populares se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia, por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação real e simbólica das condições gerais e específicas do trabalho e da vida. (CANCLINI, 1983, p. 42).

Desse modo, a cultura popular desenvolve-se a partir do homem em seu ambiente natural de convivência, abrangendo diversas áreas de conhecimento, como artes, hábitos, religiosidade, folclore, tradições, costumes, entre outros aspectos que

envolvem a vida cotidiana. Além disso, essa cultura geralmente é transmitida de geração a geração, na maioria das vezes, de forma oral, caracterizando-se pela sua dinamicidade, pela sua atualização de acordo com os modos de produção, ao mesmo tempo em que mantém suas tradições históricas. Conforme mencionado, a cultura é fruto da interação do homem com seus semelhantes e produto do meio no qual ele está inserido. A cultura pode ser vista como representação, produção, reprodução e reelaboração simbólica (CANCLINI, 1983, p. 43). Dessa maneira, Canclini (1983) destaca que as culturas populares são construídas em dois espaços, a saber:

- a) as práticas profissionais, familiares, comunicacionais e de todo tipo através das quais o sistema capitalista organiza a vida de todos (os seus membros;
- e b) as práticas e formas de pensamento que os setores populares criam para si próprios, mediante as quais concebem e expressam a sua realidade, o seu lugar subordinado na produção, na circulação e no consumo". (CANCLINI, 1983, p. 43).

São nesses lugares – apresentados por Canclini (1983) – que ocorre o primeiro contato com a cultura, e neles, forma-se o “capital cultural”. Pode-se dizer que tudo que se adquire na vida – em termos de conceitos, conhecimentos, recursos financeiros, condição social, entre outros fatores – envolve um tipo de capital. A expressão capital cultural refere-se aos conhecimentos e às habilidades intelectuais de uma pessoa que são adquiridos a partir de sua condição social e da maneira como esses conhecimentos e recursos são transmitidos a ela, influenciando diretamente seu modo de ser, de viver e de se relacionar com o mundo a sua volta. Segundo Bourdieu (1998), o capital cultural é um:

[...] conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis. (BOURDIEU¹ apud MENEZES, 1998, p. 28).

Portanto, de acordo com o capital cultural e com o meio no qual se vive, a cultura se define e distingue uma pessoa das demais. Existem várias definições de cultura, inclusive da popular, tendo em vista a abrangência do termo. Aborda-se a cultura popular como aquela que abrange uma grande quantidade de pessoas, como é o caso do gênero musical “funk”, conhecido através dos meios de comunicação de massa, como o rádio, a televisão ou a internet. É a situação ainda da cultura popular

¹Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/2/a-importancia-do-capital-cultural-de-bourdieu>. Acesso em: 15 out. 2019.

relacionada ao folclore, entendido como o conjunto das tradições culturais de um país ou de uma região. Mas, no contexto desse estudo, a cultura popular é concebida como uma forma de produção e de afirmação de um grupo de pessoas que busca o reconhecimento de seu valor e de sua importância na sociedade.

É importante, antes de abordar o ensino de arte e a necessária relação com a cultura popular, que se saiba o que é cultura popular, pois a apresentação dos conceitos, nessa etapa do estudo, é fundamental para a melhor compreensão do percurso teórico adotado e dos posteriores resultados da análise desenvolvida.

A cultura popular não recebe essa denominação apenas porque é produzida nas classes subalternas ou por abranger grande parte da população de um lugar, mas sim pelo fato de ser construída no dia a dia, nas relações sociais, no trabalho e na elaboração dos processos simbólicos que se desenvolvem a partir do compartilhamento dos meios de vida e de consumo. A classe subalterna envolve-se e participa ativamente da produção cultural local, tendo como objetivo principal revelar a identidade das pessoas que a constituem, carregando em si um valor simbólico e verdadeiro de pertencimento ao grupo envolvido. Nessa produção, não se objetiva gerar um produto de consumo, como na indústria cultural. Sendo assim, este tipo de cultura apresenta as características e as formas de vida de cada grupo comunitário a que se refere.

Para compreender esse fenômeno cultural é necessário um estudo mais específico das culturas populares, através do qual é possível conhecer, revelar e valorizar as manifestações e, por conseguinte, as personalidades que as produzem e ainda compreender a própria história e herança cultural. Desse modo, é possível despertar e fortalecer o sentimento de pertencimento dos sujeitos – em relação à sua cultura – como partes integrantes, participativas e ativas dessas manifestações que fazem parte do cotidiano social de toda uma vida.

A cultura e a arte popular trazem consigo a identidade cultural de um povo, da sociedade na qual se está inserido. Por isso, a grande relevância do conhecimento sobre a cultura relaciona-se ao estabelecimento de sua própria identidade e do reconhecimento de si próprio como ser participante e atuante na sociedade. É preciso que se dê o verdadeiro valor à arte e à cultura popular, pois, nessa relação, existe um fortalecimento de identidades que compõem o mosaico social e cultural de um determinado agrupamento. Nessa ação de valorização, os sujeitos se reconhecem e

se valorizam como partes fundamentais das diversas manifestações artístico-culturais. Desse modo, esses atores reconhecem suas próprias identidades.

A percepção que o sujeito tem do mundo não é neutra ou passiva, mas a relação do sujeito com sua cultura. Essa relação se constrói nos conteúdos significados na cultura. É a cultura, criação coletiva, que dá sentido às imagens que o sujeito vê ou cria. (PEREIRA, 2012, p. 19).

É nesse contexto que se determina como as pessoas são e como se relacionam com o mundo. As pessoas nascem com determinadas características biológicas, porém, é na convivência e na relação com outros de sua espécie, através de experiências, que se tornam seres humanos aptos a adquirir, incluir ou excluir conhecimentos, ao longo da vida.

1.2 Identidade: quem sou eu e quem é você?

Os conceitos de cultura popular e de identidade cultural estão relacionados, logo quando se fala em um, associa-se ao outro. Conforme aludido, a cultura é resultado da convivência humana e dos seus modos de vida e de produção. Com isso, ela traz consigo raízes culturais e traços de ancestralidade. É importante para a formação dos sujeitos – mesmo com as adaptações modernas e contemporâneas – que a tradição cultural seja fortalecida, pois é a partir dela que se forma a base da identidade. Nesse sentido, a busca e o reconhecimento de identidade têm sido uma preocupação da maioria dos países em desenvolvimento, principalmente os que foram colonizados, a exemplo do Brasil.

Para se compreender melhor o que é identidade cultural, é preciso entender o que significa identidade. Uma tarefa árdua, pois muitos são os fatores que influenciam a concepção de um conceito fechado para este termo. A princípio, pode-se dizer que a identidade de uma pessoa sofre influência da cultura e da etnia à qual pertence, onde ela nasce e/ou se desenvolve, ou seja, é influenciada por uma coletividade que apresenta um conjunto de aspectos comuns que podem estabelecer uma forma de ser semelhante entre seu membros, como história, religião, idioma, valores e tradições próprias. Mas, também pode receber influências externas, a exemplo da globalização, do multiculturalismo e da busca pelo bem-estar social, que contribuem para a criação de uma identidade nacional e cultural de um país, de uma comunidade ou mesmo de um ser humano único. Sendo assim, as condições sociais influenciam a formação da identidade, uma vez que se nasce em uma família, em uma

sociedade e em um país que não são escolhidos, simplesmente se é “lançado ao mundo” e, nesse contexto, a existência começa a se desenvolver.

Diante das diversas teorias sobre identidade, alguns conceitos foram escolhidos por serem mais relevantes para o objetivo da pesquisa em questão. Nesse escopo, o psicólogo Antônio da Costa Ciampa (1984) refere-se à identidade como algo intrínseco ao sujeito, que é autor e personagem de sua própria história e capta o aspecto representacional da noção de identidade enquanto produto. Nesse sentido, ele afirma que o ponto de partida para se compreender o que é identidade “poderá ser a própria representação, considerando-a também como processo de produção, de tal forma que a identidade passe a ser entendida como o próprio processo de identificação” (CIAMPA, 1984, p. 64).

Ciampa (1984) também defende que a identidade é fruto das relações e das condições em que essas relações se estabelecem com o mundo e com os semelhantes, e, por isso, ela é dinâmica e atemporal, não é algo que esteja pronto e acabado em um determinado tempo e lugar, mas se constrói durante todo o percurso da vida do homem. “Assim, a identidade que se constrói no produto de um permanente processo de identificação aparece como um dado e não como um dar-se constante que expressa o movimento do social”. (CIAMPA, 1984, p. 68). Quando trata desse fenômeno identitário como constante e dinâmico, o autor caracteriza a identidade humana como sendo “uma metamorfose ambulante”. “Identidade é movimento, é desenvolvimento do concreto, Identidade é metamorfose. É sermos Um e um Outro, para que cheguemos a ser Um, numa infinidade transformação (CIAMPA, 1984, p. 74).

Ciampa (1984) justifica essa metamorfose, exemplificando as diversas identidades que se assume no decorrer da existência. Assim, quando uma pessoa nasce, é reconhecida como filha de seus pais, mas, quando adulta, pode adquirir também a identidade de pai ou mãe, e essa forma de identificação também pode acontecer ao mesmo tempo. Contudo, ressalta-se que, na concepção de Ciampa (1984), apesar das diferenças entre as identidades, da metamorfose, ela é uma totalidade, ou seja, um conjunto de características.

Podemos imaginar as mais diversas combinações para configurar uma identidade como uma totalidade, uma totalidade contraditória, múltipla e mutável, no entanto una. Por mais contraditório, por mais imutável que seja, sei que sou eu que sou assim, ou seja, sou uma unidade de contrários, sou na multiplicidade e na mudança. (CIAMPA, 1984, p. 61).

Enquanto Ciampa (1984), no campo da Psicologia, concebe a identidade como a história pessoal de cada ser que vive, que passa por constante transformação, Hall (2011) apresenta um pensamento mais próximo do conceito de sociedade e de grupos comunitários, a partir de um conceito pautado em épocas passadas, em que as identidades eram únicas e coesas.

Hall (2011) distingue três concepções de identidade – com base em três tipos de sujeito – que levam a compreender melhor a questão identitária de cada um.

1. *O sujeito do Iluminismo*: este tinha sua identidade centralizada no próprio sujeito, com uma concepção individualista [...].
2. *O sujeito sociológico*: tem a influência das mudanças do mundo moderno, consciente de que não é autônomo e nem auto suficiente [...]. De acordo com esse pensamento, a identidade é formada da interação entre o eu e a sociedade.
3. *O sujeito pós-moderno*: este agora por conta das diversas mudanças que o mundo vem sofrendo, está se tornando mais fragmentado, compostas por várias identidades, às vezes contraditórias ou não resolvidas [...]. (HALL, 2011, p. 13).

Contudo, os conceitos de identidade vistos acima são apenas uma forma simplificada para se entender o todo de uma questão complexa, que é definir categoricamente o que é identidade, algo que é mais abrangente do que se imagina. “Deve-se ter em mente que as três concepções de sujeito acima são, em alguma medida, simplificações. No desenvolvimento do argumento, elas se tornarão mais complexas e qualificadas” (HALL, 2006, p. 13).

Compreende-se, dessa forma, que uma identidade única e imutável, durante toda a vida, é utópica. O sujeito transforma-se continuamente e, com as transformações, é capaz de assumir diferentes identidades ao longo de sua trajetória de vida. A identidade cultural, por exemplo, na sociedade globalizada, molda-se de acordo com as experiências e com as significações que surgem ao longo dos tempos. Nesse sentido, Barbosa (s/d) pontua:

[...] a identidade cultural não é uma forma fixa ou congelada, mas um processo dinâmico, enriquecido através do diálogo e trocas com outras culturas. Neste sentido, a identidade cultural também é um problema para o mundo desenvolvido. Apesar disso, a preocupação com o estímulo cultural através da educação tem sofrido uma diferente abordagem nos mundos industrializados e em vias de desenvolvimento, revelando diversos significados através de diferenças semânticas. (BARBOSA, s/d, p. 1).

Nos países em desenvolvimento, a preocupação com a identidade cultural cresce continuamente, no sentido de uma busca por reconhecimento de suas próprias características e de uma identidade que reflita sua necessidade de afirmação e de resistência diante da construção de sua realidade.

A arte torna-se uma importante aliada na busca dessa identidade cultural, uma vez que permite aos integrantes da sociedade um reconhecimento de sua ancestralidade e de seus valores culturais.

Assim como Hall (2011), na perspectiva da sociologia, Bauman (2005) aborda a identidade com um direcionamento para a pós-modernidade. Para ele, as identidades são definidas de acordo com os grupos sociais, chamados por ele de comunidades, que são responsáveis pela definição da identidade do ser humano. Segundo Bauman (2005):

As pessoas em busca de identidade se veem invariavelmente diante da tarefa intimidadora de “alcançar o impossível”: essa expressão genérica implica, como se sabe, tarefas que não podem ser realizadas no “tempo real”, mas que serão presumivelmente realizadas na plenitude do tempo – na infinitude. (BAUMAN, 2005, p. 16 e 17).

Examinando a teoria dos dois autores citados anteriormente e tecendo uma reflexão e análise crítica da atualidade – em consonância com o passado – é possível concluir que a mesma oportuniza uma melhor compreensão sobre a identidade cultural dos sujeitos, que gera um sentimento de pertença ao que é genuinamente humano. Nesse sentido, é possível que esses atores sociais vivam e produzam suas aprendizagens em comunidade com os seus pares e com alcances mais profundos e significativos. Sobre identidade e pertencimento, Bauman (2005) destaca:

Tornamo-nos conscientes de que o pertencimento e a “identidade” não tem a solidez de uma rocha, não são garantidos para a toda a vida, são bastante negociáveis, e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age, - e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada. (BAUMAN, 2005 p. 17 e 18).

A ideia de identidade está diretamente ligada ao conceito de comunidade, pois, segundo observado, a identidade do ser humano se formula a partir das influências sociais e históricas que sofre. Cada indivíduo tem sua identidade construída pelo conjunto de vivências, que, embora construídas em grupo, são únicas para cada um, uma vez que a experiência perpassa as pessoas de forma diferente e as atinge unicamente. Cada ser vive e interpreta os fatos à sua maneira, o que influencia no seu modo de ser, o que o faz ser único, mesmo vivendo e se reconhecendo pertencente a uma comunidade, a uma sociedade com a qual ele se identifica.

1.3 Comunidade e aprendizagens significativas

O que há de melhor no homem somente desabrocha quando se envolve em uma comunidade.

Albert Einstein

Após compreender a ideia e o sentido de identidade, é possível perceber que, apesar de ser algo individual e pessoal, ela possui um caráter comunitário, pois ninguém constrói sua identidade isolado do mundo. As pessoas estão adaptadas a viver em sociedade e, em um sentido mais restrito, em grupos sociais – também chamados de comunidades. Bauman (2005) indica uma relação muito próxima da identidade com a comunidade, como se uma dependesse da outra e vice-versa, pois é notório que as condições sociais também influenciam na formação da identidade.

A construção da identidade é um processo sem fim e para sempre incompleto, e assim deve permanecer para cumprir sua promessa (ou, mais precisamente, para manter a credibilidade da promessa). Na política-vida que envolve a luta pela identidade, a autocriação e a autoafirmação são os cacifes, e a liberdade de escolha é ao mesmo tempo a principal arma e o prêmio mais desejado. (BAUMAN, 2005, p. 61).

Os termos identidade, cultura e comunidade estão sempre interligados, posto que um interfere diretamente no outro e um depende do outro para se concretizar. Antes de determinar o que se entende por comunidade, destaca-se como essa se forma no processo histórico cultural.

Norbert Elias, um sociólogo alemão, apresenta um conceito que leva a entender como as comunidades e, consequentemente, as identidades se formaram. Trata-se do “processo civilizador”. Para ele, as normas e regras de conduta são o que determinam se uma sociedade é “civilizada” ou não. O conceito de civilização “refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, aos tipos de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes” (ELIAS, 2011, p. 23).

O processo civilizatório interfere diretamente no desenvolvimento das comunidades, pois os fatores sociais e comportamentais são os mesmos que determinam como o sujeito deve agir diante das situações e dos fatos, desenvolvendo, dessa forma, sua identidade comunitária. A palavra “civilizado” refere-se, primeiramente, à forma da conduta ou comportamento da pessoa. (ELIAS, 2011). “Civilização descreve um processo ou, pelo menos, seu resultado. Diz respeito a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente para a frente (ELIAS, 2011, p. 24). Nesse sentido, o conceito de civilização assemelha-se ao

conceito de identidade e comunidade, pois ambos são tidos como processos contínuos de mudança.

A comunidade, assim como a identidade, deve ser flexível e passível de mudanças, mas sem extrapolar os limites da ordem comunitária, que deve lhe conferir aprovação social, ao passo que são compartilhados os mesmos traços de igualdade e participação. Muitos pensadores estudaram o conceito de comunidade, a exemplo do pensador clássico Max Weber, que aborda esse tema de forma mais ampla, considerando a heterogeneidade e as questões emocionais, sem deixar de mencionar a tradição. Para Weber (1973, p. 140 e 143 apud PERUZZO, 2009, p. 140 e 141), a “comunidade é um conceito amplo que abrange situações heterogêneas, mas que, ao mesmo tempo, apoia-se em fundamentos afetivos, emotivos e tradicionais”.

A palavra comunidade traz um sentimento de pertencimento a algo ou a algum lugar. Lugar esse que, em teoria, proporciona sensações boas, como segurança, acolhimento, aconchego. É onde o ser social deve sentir-se bem, além de poder compartilhar com os seus semelhantes os medos, anseios e esperanças, enfim, a vida no dia a dia.

Na comunidade, o sujeito encontra apoio em semelhantes, todos estão dispostos a compartilhar, a dividir e a ouvir, sem criticar ou condenar qualquer ação praticada. Assim deveria ser uma comunidade ideal, visto que a forma perfeita de se viver em comunidade é constituída por meio da partilha, na qual todos têm os mesmos direitos e cumprem seus deveres de maneira ordenada e harmônica. Contudo, na prática, existem muitas interferências que mudam o curso das coisas. Por isso, infelizmente, esta não é uma comunidade real, mas sim uma idealização, que está longe do que se pode alcançar. Entretanto a busca por algo dessa maneira torna os sujeitos mais esperançosos, fazendo-os ansiar sempre pelo melhor. Para Bauman (2003, p. 9), “a comunidade é o tipo de mundo que não está, lamentavelmente, a nosso alcance – mas no qual gostaríamos de viver e esperamos vir a possuir”.

Entretanto, Bauman (2003) também esclarece que não é completamente impossível que a vida em comunidade proporcione alguns benefícios. Segundo ele, a despeito dos anseios de uma vida comum, segura e satisfatória, não se alcança, ao mesmo tempo, tudo que se almeja. Somente é possível conquistar-se umas coisas em detrimento de outras.

Há um preço a pagar pelo privilégio de ‘viver em comunidade’ – e ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada ‘autonomia’, ‘direito à

autoafirmação' e 'à identidade'. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. (BAUMAN, 2003, p. 10).

O desejo por liberdade e por segurança permanece sempre com o ser humano, mas esses são valores difíceis de se conquistar em um nível de igualdade ou com equilíbrio. Eles estarão o tempo inteiro no anseio dos indivíduos que vivem em comunidade, em uma busca infinidável que os leva a construir mecanismos para alcançar esse desejo e nunca desistir de tentar. Essa conduta está na própria constituição do ser humano.

Não seremos humanos sem segurança ou sem liberdade; mas não podemos ter as duas ao mesmo tempo e ambas na quantidade que quisermos. Isso não é razão para que deixemos de tentar (não deixaríamos nem se fosse uma boa razão). Mas serve para lembrar que nunca devemos acreditar que qualquer das sucessivas soluções transitórias não mereceria mais ponderação nem se beneficiaria de alguma outra correção. O melhor pode ser inimigo do bom, mas certamente o "perfeito" é um inimigo mortal dos dois. (BAUMAN, 2003, p. 11).

Percebe-se que não existe comunidade perfeita, nem relações perfeitas, mas, ainda assim, as comunidades permanecem vivas e cumprindo seu papel precípua: a convivência em harmonia, tendo como ponto de partida a união entre seus semelhantes. Este é um "sentimento recíproco e vinculante" – "a vontade real e própria daqueles que se unem". (BAUMAN 2003, p. 15). Apesar das diferenças existentes e dos fatores que as separam, as pessoas ainda permanecem unidas pelos laços comunitários.

Não obstante, as comunidades formam-se de maneiras distintas. Bauman (2013) aponta dois modelos de comunidades mais comuns, por ele denominadas de "comunidade estética e comunidade ética". No primeiro caso, as relações entre seus membros ocorrem por meio de méritos individuais e competitivos,

A identidade parece partilhar seu status existencial com a beleza: como a beleza, não tem outro fundamento que não o acordo amplamente compartilhado, explícito ou tácito, expresso numa aprovação consensual do juízo ou em conduta uniforme. (BAUMAN, 2013, p. 62).

Na comunidade "estética", valoriza-se o que é de ordem individual e suas competências. Dá-se ênfase às diferenças, estimulando-se os indivíduos a não manterem relações a longo prazo, sobrepujando-se os interesses individuais que criam vínculos sem consequências.

Enquanto vive (isto é, enquanto é experimentada), a comunidade estética é atravessada por um paradoxo: uma vez que trairia ou refutaria a liberdade de seus membros se demandasse credenciais não negociáveis, tem que manter as entradas e saídas escancaradas. (BAUMAN, 2003, p. 62).

Porém, quando a falta de recursos ou a impotência do indivíduo isolado aparecem, surge a necessidade do coletivo, e os laços humanos sobressaem-se e desmancha-se a ideia do individualismo, voltando-se para a valorização das relações afetivas. É quando surge a comunidade ética,

A comunidade que procuram seria uma comunidade ética, em quase tudo o oposto do tipo “estético”. Teria que ser tecida de compromissos de longo prazo, de direitos inalienáveis e obrigações inabaláveis, que, graças à sua durabilidade prevista (melhor ainda, institucionalmente garantida), que pudesse ser tratada como variável dada no planejamento e nos projetos de futuro. (BAUMAN, 2003, p. 68).

Bauman (2003) não mascara nenhuma forma de comunidade, antes revela os traços característicos de cada uma, sem descartar a possibilidade de que uma tenha traços de outra. Além disso, aponta que se pode viver em uma comunidade mais próxima do ideal.

O sentimento de impotência e a constatação de que existem fatos e questões que não se resolvem sozinhos, por seus próprios meios, fizeram com que os indivíduos desenvolvessem uma comunidade capaz de suprir essa necessidade, que pudesse concretizar, de modo coletivo, o que, individualmente, é impossível de se conseguir. Dessa forma, surge a comunidade ética, cuja constituição é o contrário da estética. Nessa ótica, procura-se tecer compromissos e vínculos duradouros, que podem ser concretizados a longo prazo, com direitos e obrigações inabaláveis que são construídos com base nos planejamentos em conjunto e nos projetos para o futuro.

E os compromissos que tornariam ética a comunidade seriam do tipo do ‘compartilhamento fraterno’, reafirmando o direito de todos a um seguro comunitário contra os erros e desventuras que são os riscos inseparáveis da vida individual. (BAUMAN, 2003, p. 68).

Chega-se à conclusão de que a comunidade busca, de uma maneira geral, suprir as necessidades sociais e emocionais dos indivíduos que nela convivem, considerando que estes dividem e compartilham o modo de vida social e cultural. De acordo com Bauman (2003):

Se vier a existir uma comunidade no mundo dos indivíduos, só poderá ser (e precisa sê-lo) uma comunidade tecida em conjunto a partir do compartilhamento e do cuidado mútuo; uma comunidade de interesse e de responsabilidade em relação aos direitos iguais de sermos humanos e igual capacidade de agirmos em defesa desses direitos. (BAUMAN, 2003, p.134).

A convivência em comunidade é caracterizada pela divisão igualitária de tarefas, pelo respeito à individualidade e pelo reconhecimento da importância de cada indivíduo para o bem comum, respeitando-se os direitos e deveres de todos. Sem

isso, a condição de comunidade não acontece, pois depende desses fatores primordiais de convivência em grupo para que assim se mantenha. Viver coletivamente é aprender a conviver com as diferenças e com as semelhanças, saber respeitá-las e cooperar para a construção de um todo, sabendo-se do valor próprio e o do outro. Desse modo, as identidades são como os diferentes pedaços de tecido que formam uma colcha de retalhos: isolados, parecem não possuir ligação, mas, quando organizados – a partir de diálogos – harmonizam-se num todo que não permite encontrar sentido somente na unidade, pois cada fragmento tem sua importância para que se concretize o grande mosaico cultural.

1.4 Identidade comunitária: quando o mosaico ganha sentido

Todo indivíduo é multicultural; culturas não são ilhas monolíticas, mas planícies aluviais cruzadas. Os seres humanos não são todos semelhantes ou totalmente diferentes; eles são todos pluviais dentro de si mesmos. A identidade individual resulta do entrelaçamento de várias identidades coletivas.

Tzvetan Teodov

Após analisar e discorrer sobre os conceitos de identidade e de comunidade, percebe-se que o homem vive em comunidade desde o tempo antigos, mesmo sem ter consciência desse fato. Vivia em lugares nos quais dividia e compartilhava tudo o que se tinha e se produzia, com um objetivo único de resistência, de proteção mútua e de sobrevivência.

A identidade comunitária aqui apresentada é aquela que reúne os conceitos de estética e de ética, criando uma articulação profunda entre eles. Apesar de parecer algo utópico, no sentido da comunidade ideal, nela há uma significância real e necessária, pois cumpre seus papéis primordiais de suprir e criar um grupo no qual os sujeitos convivam em partilha, identifiquem-se e reconheçam-se pelos mesmos objetivos. A partilha é um termo que pode ser utilizado para se referir a diversas questões, dependendo do contexto em que é empregado. Em um dos conceitos, é entendida como a divisão de bens em partes iguais e justas entre pessoas de direito. Também se refere à partilha de trabalhos, funções, doações e, até mesmo, sentimentos.

O filósofo francês Jaques Rancière apresenta um conceito de partilha voltado para o sensível, através do qual ele defende que viver em comunidade é partilhar as

funções desenvolvidas por cada ser isoladamente, mas sabendo que cada um é responsável por sua parte para que o todo possa existir de forma completa.

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira *como* um *comum* se presta à participação e *como* uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15).

Com base na partilha do sensível, determinados grupos artísticos e culturais se formam. Do mesmo modo, constrói-se uma identidade comunitária, quando um complementa o trabalho do outro, sabendo-se que as únicas formas de sobreviverem e se consolidarem como grupo são reconhecer e valorizar a participação de cada membro. No grupo, a partilha não é só de funções práticas ou de ocupação, mas também quando se toma parte e se compartilha ideias e saberes, criando-se, nos integrantes, um sentimento de pertença ao grupo, uma vez que passam a se reconhecerem como importantes para o mesmo.

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no *comum* em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o *comum*. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra *comum* etc. (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

O termo 'partilha do sensível' desenvolvido por Rancière (2005) serve para complementar o conceito de "identidade comunitária", que designa um grupo formado em torno de um objetivo comum, a respeito do qual um sujeito está disposto a colaborar com o trabalho e com o bem-estar do outro, superando todas as dificuldades e as diferenças entre os membros da mesma, fazendo com que cada um torne-se reconhecido, "visível" aos olhos de todos, dada sua importância.

Para compreender a relação entre a partilha do sensível e o "visível" na arte, é primordial que se reconheça que a cultura e a arte são formas de transmissão de conhecimentos e que os agentes culturais também são artistas. Nesse sentido, o artista busca ser notado a partir do conhecimento que ele pode produzir e transmitir às pessoas que, de alguma forma, entram em contato com sua arte. As identidades comunitárias, em sua maioria, não são visíveis para a sociedade quanto à produção de saberes e de conhecimentos, por isso é fundamental que se faça um resgate da visibilidade dos artistas que trabalham diretamente com a cultura.

Por que o artista gosta de compartilhar de uma forma muito interessante suas visões de mundo? Os artistas gostam e precisam de interlocução. Naturalmente estão sempre buscando várias possibilidades de tornar visível o que geram, mantendo ininterrupta a transmissão de conhecimento. (HILL, 2003, p. 14).

Ao produzir cultura e – consequentemente – arte, o artista está em seu meio, disseminando seu conhecimento como forma de afirmação e de continuidade de sua história de vida e de sua cultura. Quando esses atores da cultura produzem a sua arte e a compartilham com os demais, eles sensibilizam o olhar e a própria compreensão sobre o objeto a quem está em seu entorno. Essa sensibilização do olhar acaba por despertar novas compreensões sobre aquele objeto e sobre a própria vida. Isso pode impactar, de forma significativa, os sujeitos que estão em contato com aquele objeto cultural, fazendo com que descubram novos saberes, novos pensares e outros fazeres. A ocorrência dessa relação pode gerar novas formas de aprendizagens, e o agente cultural transforma-se em um produtor de saberes e fazeres culturais, ao instigar o outro, através de seus conhecimentos, colaborando com a ampliação de vocabulário, a percepção, a sensibilidade e a continuidade dos elementos culturais na comunidade e para além dela.

Em sua existência personificada, o ser humano, por natureza, possui uma parte sensível – considerada visível – e outra descrita como invisível. De acordo com Pimentel (2003), as práticas adotadas pelo homem fazem parte do visível, pois é o que está à mostra. Por sua vez, a carga de conhecimentos e os traços específicos do passado que influenciam, de alguma maneira, sua vivência são os aspectos que constituem a parte invisível de sua identidade.

O conjunto de práticas que ele realiza – quer sejam elas discursivas ou afetivas ou de qualquer outra ordem -, e às quais ele dá vida, pertence à visibilidade. A trama formada pelos vetores de forças vivas e do mundo e pelos traços do passado que deixaram marcas específicas e são por ele revitalizados é a invisibilidade. (PIMENTEL, 2003, p. 173).

A arte é um conjunto de conhecimentos que ocorrem a partir da organização imaginativa do ser humano e de uma junção que reúne, de forma harmônica e equilibrada, as experiências globais da humanidade e as experiências individualizadas, considerando os princípios da unidade e da diversidade. Esse equilíbrio gera um sentimento de resgate do processo criativo como compromisso histórico com a dignidade humana e com o fortalecimento da identidade cultural “gerado pela prática da experiência estética, integradora do pensar e do sentir” (PIMENTEL, 2003, p. 170).

A identidade comunitária caracteriza-se, entre outros fatores, por estar inserida em um grupo menor, no qual os indivíduos se unem por vontade própria e por possuírem o desejo de que algo em comum se concretize, identificando-se e sendo

reconhecidos pelo seu trabalho em grupo, no qual, o trabalho individual, isolado, não tem função e não pode acontecer. Nesse tipo de comunidade, as pessoas estão preocupadas com o produto e não com o processo, pois este depende do esforço e do trabalho de cada pessoa, que precisa desempenhar seu trabalho de maneira satisfatória e em consonância com o outro, pois o trabalho somente se completa com a participação efetiva de cada um, da mesma forma que uma colcha de retalhos só se concretiza na união dialógica dos pequenos pedaços de tecidos.

Para Bauman (2003), esse tipo de identidade surgiu com a modernidade e com a busca pela valorização e pela concretização dos direitos humanos:

É da natureza dos 'direitos humanos', que, embora se destinem ao gozo em separado (significam, afinal, o direito a ter a diferença reconhecida e a continuar diferente sem temor a reprimendas ou punição), tenham que ser obtidos através de uma luta coletiva, e só possam ser garantidos coletivamente. (BAUMAN, 2003, p. 71).

O interessante na identidade comunitária é o reconhecimento de que cada indivíduo pertencente ao grupo é importante e possui uma função individual e própria que deve ser respeitada; sem esquecer que dele também depende o sucesso do trabalho dos outros. Nos grupos em que a identidade comunitária prevalece, todos são conscientes de seu valor para o grupo e para a sociedade. Trabalham em conjunto e sabem o seu papel e sua responsabilidade dentro do grupo. São conscientes de que a união e o respeito mútuo podem produzir algo de qualidade e fazê-los alcançar seus objetivos coletivamente.

Outro aspecto que caracteriza os grupos como identidades comunitárias é o fato de que existe um sentimento de pertencimento, por parte de seus integrantes, em relação ao grupo ao qual pertencem e em relação ao que eles se propõem a fazer. Possuem ainda uma vivência afetiva com seus companheiros de trabalho, que se fortalece a cada encontro ou a cada trabalho concretizado.

Como exemplos de identidades comunitárias, citam-se os grupos que trabalham com projetos sociais, grupos de cultura popular, entre outros. As pessoas se reúnem para ajudar o próximo ou para manter uma cultura viva através de seus trabalhos que, na maioria das vezes, são voluntários. Reúnem-se em torno de um bem comum, que aprimora a cada sujeito, pois se identificam com o que estão fazendo e alcançam, por meio do que fazem, o real sentido de um trabalho em comunidade.

1.5 A cultura popular no Ensino Médio: em busca de novos significados

A arte, assim como a cultura, possui várias linguagens, o que a difere da linguagem verbal (falada ou escrita). Ao se ensinar artes visuais, deve-se considerar essa variedade de linguagens artísticas para conduzir o aluno a um conhecimento geral e mais completo acerca das expressões artísticas. Dentre as linguagens que a arte abrange estão o teatro, a dança, a música e as artes visuais, estas últimas apresentam uma crescente evolução na atualidade. O mundo visual é muito valorizado e atinge a sociedade diariamente com imagens de todos os tipos e formas. Por essa razão, é necessário haver atenção ao uso e ao significado das imagens no cotidiano dos alunos, uma vez que estes estão imersos nesse mundo visual. De acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs):

A educação em artes visuais requer trabalho continuamente informado sobre os conteúdos e experiências relacionados aos materiais, às técnicas e às formas visuais de diversos momentos da história, inclusive contemporâneos. Para tanto, a escola deve colaborar para que os alunos passem por um conjunto amplo de experiências de aprender e criar, articulando percepção, imaginação, sensibilidade, conhecimento e produção artística pessoal e grupal. (BRASIL, 2001, p. 61).

Conforme o que preconizam os PCNs, a escola é um dos espaços onde se deve promover o conhecimento e as práticas artísticas, levando-se em consideração a formação e o conhecimento inicial do educando, para depois expandir esse conhecimento e possibilitar ao aluno se questionar e se posicionar em relação à sua própria realidade, baseado nos conceitos e nas práticas pré-existentes, em complemento àqueles aprendidos na escola, de modo a repensar e redefinir sua postura diante das situações do dia a dia.

A cultura popular faz parte da cultura visual de uma comunidade e, como tal, está presente no cotidiano do aluno. Muitas vezes, ele se identifica com essas manifestações que vêm passando de geração a geração, inclusive dentro de sua própria casa. Por isso, é relevante valorizar e utilizar as manifestações culturais, nas aulas de artes visuais, como forma de preservação e como instrumento de produção de saberes culturais e artísticos. Nos encontros entre o ensino de artes visuais e a cultura popular, os alunos reconhecem a si e aos seus ancestrais em um processo fortalecedor de identidade e de pertencimento. Nessa perspectiva, os conteúdos desenvolvidos na escola passam a ser a história e a arte daqueles que a estudam, e não um conteúdo distante e destituído de sentido. É a identidade que promove o reconhecimento e o fortalecimento pessoal dos alunos e confere sentido frente ao

conhecimento e às suas formas de aprendizagem. O homem aprende a ver o mundo e a vivenciá-lo a partir de uma tradição cultural e social, dependendo da relação com as coisas e com as pessoas, visto que nada acontece de maneira isolada, mas sim inserido, de alguma forma, em um contexto social e cultural, dentro de uma comunidade.

Diante dos desafios na educação, nas primeiras décadas do século XXI, o ensino de arte ganhou destaque dentro das mais variadas vertentes pedagógicas, pois as diferentes linguagens artísticas, além de se constituírem como uma forma de expressão artística e cultural, configuram-se como um campo amplo para abordagem e para discussão sobre diversos temas pertinentes à sociedade contemporânea. Acreditando na potência da arte para tratar de temas com relevância ética e estética, de forma acessível e atrativa aos jovens, é importante enfatizar propostas de caráter interdisciplinar e transdisciplinar para o ensino da disciplina no Ensino Médio.

A educação atual demanda novos saberes, segundo Hernández (2007), o sujeito que vai à escola “não pode se limitar ‘a saber a matéria’ ou a ter alguns conhecimentos de psicopedagogia”. Nesse sentido, a busca dos agentes da educação deve se centrar em uma nova proposta para o ensino-aprendizagem, algo que se aproprie de outros saberes, os quais, de acordo com Hernández (2007),

[...] requer-se não apenas uma outra proposta radical para o sistema educativo, mas que nos apropriemos de outros saberes e de maneiras alternativas de explorar e de interpretar a realidade, em comparação às atuais disciplinas escolares, saberes que nos ajudem a dar sentido ao emergente e ao mutável, a compreendermos a nós mesmos e ao mundo em que se vive, tanto por parte do professor como dos alunos. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 35-36).

Nos últimos anos, a trajetória do ensino das artes visuais vem se constituindo a partir de uma quantidade maior de campos disciplinares, a exemplo dos estudos culturais, dos meios, do contexto social, das culturas visuais, entre outras áreas, que visam a encontrar uma abordagem metodológica que enfrente e tente resolver alguns problemas da modernidade, como o uso da internet, os confrontos com os novos valores estéticos e a relação destes com a realidade (HERNÁNDEZ, 2007). No que concerne ao ensino das culturas na escola, Candau (2008) afirma que não há educação que não esteja imersa nos processos culturais nos quais os sujeitos se situam.

Nesse sentido, não é possível conceber uma experiência pedagógica “desculturizada”, isto é, desvinculada totalmente das questões culturais da sociedade. Existe uma relação intrínseca entre educação e cultura(s). Esses

universos estão profundamente entrelaçados e não podem ser analisados a não ser a partir de sua íntima articulação. (CANDAU, 2008, p. 13).

Historicamente, de um modo geral, o ensino da cultura desenvolve-se vagarosamente dentro das escolas. Infelizmente, no que diz respeito às culturas populares, essa constatação torna-se ainda mais grave, pois é perceptível uma abordagem mais restrita em que, muitas vezes, não se demonstra o devido valor que essa vertente possui. Por outro lado, é comum o ensino das culturas eruditas e a disseminação das culturas de massa – popularizadas através das mídias sociais – serem presentes no ambiente escolar.

No momento atual, as questões culturais não podem ser ignoradas pelos educadores e educadoras, sob o risco de que a escola cada vez se distancie mais dos universos simbólicos, das mentalidades e das inquietudes das crianças e dos jovens de hoje. (CANDAU, 2008, p. 16).

Estudos atuais, voltados para a arte-educação, apontam que é preciso oferecer ao estudante, em condições iguais, possibilidades de compreender as relações existentes entre as culturas ditas minoritárias e as ditas dominantes, bem como as trocas que ocorrem entre elas. Portanto, trabalhar, nas aulas do Ensino Médio, com uma perspectiva de respeito às diferenças e às identidades culturais é tão necessário quanto cultivar atitudes integradoras que acolham e valorizem a singularidade de cada estudante.

Conforme mencionado, a abordagem da cultura popular nas escolas é, em muitos casos, incipiente, ficando essa temática, na maioria das vezes, restrita a datas comemorativas, a exemplo do “Dia da Consciência Negra”, momento em que se aborda a cultura afro-brasileira, a qual, na concepção de alguns, é uma cultura considerada distante da vivência geral, algo de um grupo isolado. Outras vezes, nas aulas de arte, trata-se de modo estereotipado a cultura indígena, como se fosse algo do passado ou uma cultura “menor”, distante e distinta do cotidiano, inclusive longe da própria cultura coletiva, negando-se, pois, os traços e as heranças que existem com a cultura ancestral. Por isso, é preciso que o ensino da arte, ao longo do Ensino Médio, seja desenvolvido no sentido de contemplar a interculturalidade, ou seja, abordar a produção cultural como fruto da interação entre diferentes grupos sociais.

Neste sentido, esforços de diversos pesquisadores e educadores são feitos para amenizar essa falha na educação. A exemplo do exposto, enfatiza-se o trabalho da educadora Ana Mae Barbosa, que defende, com muita clareza, os objetivos da implantação do ensino da cultura popular nas aulas de arte, no Ensino Básico.

Através das artes temos a representação simbólica dos traços espirituais, materiais, intelectuais e emocionais que caracterizam a sociedade ou o grupo social, seu modo de vida, seu sistema de valores, suas tradições e crenças. A arte, como uma linguagem presentacional dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos através de nenhum outro tipo de linguagem, tais como as linguagens discursivas e científica. Não podemos entender a cultura de um país sem conhecer sua arte. Sem conhecer as artes de uma sociedade, só podemos ter conhecimento parcial de sua cultura. (BARBOSA, s/d p. 2 e 3).

Barbosa (2012) – visando à busca incessante de um ensino de arte mais completo, que valorize todas as linguagens, os processos produtivos e os atores desse processo – defende que a escola é o lugar ideal para que se promova e se propague a diversidade cultural como parte de uma educação integral que possibilite ao educando uma visão ampla e democrática do mundo que o cerca. A autora defende que é papel da escola oferecer o entendimento das várias modalidades de arte e o estudo da história, como formas de conhecer e fundamentar a experiência artística.

Nesse sentido, Barbosa (2012) diz que:

Sem conhecimento de arte e história não é possível a consciência de identidade nacional. A escola seria o lugar em que se poderia exercer o princípio democrático do acesso à informação e formação estética de todas as classes sociais, propiciando-se na multiculturalidade brasileira uma aproximação de códigos culturais de diferentes grupos. (BARBOSA, 2012, p. 34).

Nesse escopo, cabe aos professores de arte a tarefa de trabalhar a cultura popular com os alunos, de modo que valorizem a pluralidade cultural que há no país, respeitando as semelhanças e as diferenças existentes em sua formação cultural, seus aportes teóricos-técnicos e sua relação com os novos valores estéticos, de acordo com cada classe social que faz do Brasil um país multicultural.

O estudo da cultura popular tem sido uma preocupação crescente no mundo atual, uma vez que se comprehende a importância de reconhecer-se a identidade cultural de cada comunidade. A arte visual torna-se fundamental no desenvolvimento e no reconhecimento dessa identidade, pois, tendo a imagem como matéria-prima, torna visível quem o homem é, onde está e como se sente. A arte possibilita expressar sentimentos e emoções, assim como conhecer, analisar e criticar o ambiente em que se vive, de forma a transformar a realidade analisada e a própria forma de vida. De acordo com Barbosa (s/d. p. 1), “A educação poderia ser o mais eficiente caminho para estimular a consciência cultural do indivíduo, começando pelo reconhecimento e apreciação da cultura local”.

Sendo assim, é importante o conhecimento e a experiência cultural que a escola pode proporcionar aos educandos, proporcionando-lhes um leque de

possibilidades e produção de novos saberes relacionados à arte e ao sensível de cada um, tendo em vista sempre a valorização e o respeito para com todas as manifestações culturais que o povo brasileiro possui em sua formação básica. É preciso que – além da apreciação visual e do conhecimento teórico sobre a diversas culturas que rodeiam e formam uma nação – sejam desenvolvidas a capacidade e a condição do aluno de tecer um olhar crítico e reflexivo sobre as produções culturais do seu local e das demais localidades.

É necessário que se veja e se analise todo contexto sociocultural que está implícito em uma manifestação artística popular. Para tanto, é preciso que se conheçam as pessoas que participam do processo de produção cultural, visto que, dessa forma, será possível revelar o verdadeiro sentido da cultura popular e a sua importância para a vida de cada ser atuante e o que ela representa para a sociedade de um modo geral. Sobre isso, Pereira (2012) afirma:

Aquele que cria está em diálogo com sua cultura e estabelece uma rede de ligações simbólicas dentro das quais encontrará material para a criação. A produção artística é meio de construir significados gerando formas a partir das linguagens. Para a criação, o artista se vale da matéria cultural produzida por seu povo. Matéria essa que encontra sentido nas relações sociais ou que ganha novo sentido nas transformações do artista que impõe pausas capazes de provocar reflexão. (PEREIRA, 2012, p. 22).

As relações, abordadas por Pereira (2012), apenas podem surgir se houver um contato direto dos produtores culturais com as pessoas que vivem e fazem a cultura acontecer em seu cotidiano. É nesse momento que a magia da arte acontece, com essa integração de saberes entre passado e presente, em que o artista ressignifica sua arte levando as pessoas que entram em contato com ela a uma experiência rica e transformadora.

A partir dos estudos em arte-educação, percebe-se o valor do trabalho e da participação de cada indivíduo para a construção da identidade cultural de cada comunidade, inclusive a escolar. Os processos metodológicos podem encontrar formas de revelar as identidades culturais existentes de maneira simples e integradora, proporcionando aos docentes e aos discentes uma oportunidade de criar e recriar significados para a cultura e para sua relação com o mundo. Por isso, nas aulas de artes visuais, no Ensino Médio, é preciso que sejam desenvolvidas estratégias para que sejam melhor abordadas as temáticas culturais.

Os caminhos percorridos na sala de aula são deflagrados pelas propostas do professor e desenvolvidos como maneira de estabelecer correspondências entre discursos: da arte, da escola, do grupo. A criação artística na sala de aula é momento de reorganização do pensamento e de ampliação das

possibilidades de ler e tornar-se sujeito do mundo contemporâneo, saindo do lugar comum e deixando-se levar pela poesia. Esse mesmo sujeito, quando cria um percurso poético, deixa seus rastros de pertencimento no espaço da sala de aula. Torna-se parte do grupo e deixa sua marca transformadora. (PEREIRA, 2012, p. 23).

Desse modo, o educando pode perceber que é parte integrante da sociedade e que está inserido em um ambiente cultural do qual faz parte ativamente, construindo e transformando este meio e deixando automaticamente um legado para o futuro. A cultura e a arte popular trazem consigo a representação identitária da sociedade na qual se está inserido, destacando-se o fato de que a comunidade escolar está imersa nas realidades dos grupos. Por isso, é importante o conhecimento sobre a cultura enquanto estímulo ao fortalecimento da própria identidade dos seus realizadores/produtores e a capacidade desses de se reconhecerem como seres participantes e atuantes na sociedade, apropriando-se e atuando nesse segmento de maneira significativa. É preciso valorizar a arte e a cultura popular, pois elas levam os agentes da cultura a reelaborarem a consciência sobre si e sobre seus semelhantes, fazendo-os reconhecer sua identidade e seu pertencimento a um meio cultural e social. Para Pereira (2012, p. 19), o conhecimento e a percepção que o homem tem do mundo não são desligados de sua cultura, pois estão diretamente relacionados. “Essa relação se constrói nos conteúdos significados na cultura. É a cultura, criação coletiva, que dá sentido às imagens que o sujeito vê ou cria”.

Na escola, são essenciais a promoção do conhecimento e a ampliação de saberes culturais e sociais, de modo a fazer com que o aluno, além de desenvolver suas habilidades criadoras, possa também compreender e respeitar as diferenças entre os variados grupos sociais e suas respectivas culturas. É preciso que se quebre o processo homogeneizador da escola, através de práticas educativas em que temas ligados à diversidade e à diferença estejam presentes. No Brasil, onde a diversidade está presente na formação da cultura, é imprescindível uma reformulação de conteúdos contemplando abordagens e práticas que deem visibilidade aos valores estéticos e às identidades que foram – e muitas vezes continuam sendo – desvalorizadas. Nesse sentido, Candau (2008 apud BEÁ, 2016, p. 17) coloca que:

A nossa formação histórica está marcada pela eliminação “física” do outro” ou por sua escravização, que também é uma forma violenta de negação de sua alteridade. Os processos de negação do “outro” também se dão no plano das representações e no imaginário social. Neste sentido o de debate multicultural na América Latina nos coloca diante de nossa própria formação histórica, da pergunta sobre como nos construímos socioculturalmente, o que negamos e silenciamos, o que afirmamos, valorizamos e integramos na cultura hegemônica. A problemática multicultural nos coloca de modo

privilegiado diante dos sujeitos históricos que foram massacrados, que souberam resistir e continuam hoje afirmando suas identidades e lutando por seus direitos de cidadania plena na nossa sociedade, enfrentando relações de poder assimétricas, de subordinação e exclusão. (CANDAU, 2008 apud BEÁ, 2016, p. 17).

Todas essas questões, segundo Candau (2008), estão enraizadas no processo cultural civilizatório. Por isso, tem-se a importância de trabalhar e enfatizar, nas escolas, a valorização das diversidades e das identidades culturais como o objetivo principal desta pesquisa, pois os indivíduos e as culturas que são “negados”, socialmente se tornam “invisíveis”, deixam de ser percebidos pelo grupo no qual estão inseridos e pelos demais. De modo semelhante, na comunidade escolar, entre os próprios alunos e funcionários, existem pessoas que se encontram nessa situação, inseridos na sociedade e na cultura popular, mas “invisíveis” aos olhos da comunidade, muitas vezes, por medo ou vergonha de exporem suas origens e suas identidades, por se sentirem menosprezados e por viverem em uma sociedade capitalista que valoriza apenas aquele que tem valor comercial.

É preciso que se criem ações e estratégias para que esta valorização perpassasse pelo processo de educação escolar, e que os professores possam contribuir com o conjunto de saberes e de valores culturais, interagindo e dando visibilidade à cultura local e regional em que estão inseridos. Nesse sentido, compreender que a diversidade pode ser usada como um dispositivo capaz de propiciar uma dinâmica potente para o processo de ensino-aprendizagem é um ponto importante no desenvolvimento da valorização das identidades culturais.

O estudo da cultura popular, nas aulas de artes visuais no Ensino Médio, é fundamental e desafiador, visto que é necessário ter em mente que os alunos apresentam um conhecimento prévio sobre esse tema, muitos o estudaram nos anos iniciais do ensino básico e outros têm essa vivência no seu cotidiano. Por isso, é crucial que se possua uma visão mais aprofundada e crítica sobre a cultura popular.

É importante perceber as manifestações culturais não apenas como uma tradição popular, mas como um símbolo e uma marca da identidade cultural do local onde as pessoas vivem e estabelecem suas relações de pertencimento e de partilha de experiências, ressignificando, desse modo, o estudo e a importância da cultura atualmente. Para Pillar (1999, p. 123), “a arte cria irredutivelmente, seus próprios métodos de apreensão e reflexão, como extraordinária situação pedagógica e relacional que ela é”.

A arte permite o diálogo com o mundo de diversas formas, usando a linguagem verbal e a não verbal, perpassando os caminhos do fazer artístico e da vida. A sociedade atual constrói sua estruturação na visualidade, a qual está muito presente, principalmente, no meio das crianças e dos jovens. Por essa razão, o entendimento da arte é tão importante em um mundo em que o visual é tão fortemente valorizado.

Outro ponto a ser observado, quando se aborda a educação cultural no Ensino Médio, é o fato de que os alunos são mais inquietos e ansiosos, características típicas dos “nativos digitais” (Prensky, 2001), “Nossos estudantes de hoje são todos “falantes nativos” da linguagem digital dos computadores, vídeo games e internet”. O tempo deles é mais rápido e mais dinâmico, sendo assim, é necessária uma adequação das aulas de arte para esse mundo digital, uma vez que este é o universo dos alunos, é através dele que eles se comunicam e interagem cotidianamente.

A arte precisa apresentar uma coerência sensível em relação às realidades dos jovens. Eis o desafio dos educadores em artes visuais na contemporaneidade: como tornar as aulas de artes visuais mais atraentes e significativas para os alunos? Umas das primeiras considerações, nesse sentido, é saber que estes alunos, em grande parte, possuem acesso ao conhecimento e ao conteúdo cultural muito próximo de si, e que, mesmo com todo esse acesso, necessitam de leituras crítico-reflexivas e debates concisos sobre os objetos de ensino.

Uma sugestão de trabalho em sala de aula – envolvendo a cultura e o multiculturalismo – é promover eventos culturais e artísticos que possam trazer, para dentro da escola, apresentações culturais locais, de forma que se oportunize aos alunos não só a apreciação artística, mas também o conhecimento e a interação com as pessoas que trabalham direta e indiretamente com a cultura popular. Mas, para que esta sugestão adquira significados, na educação da cultura visual, é preciso que esse momento seja visto e vivido como uma experiência em arte e, como tal, possa tocar a comunidade escolar em um nível que promova conscientização e mudança de comportamento em relação à valorização e ao respeito às identidades comunitárias.

Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo”, pode ler-se outro componente fundamental da experiência: sua capacidade de formação ou de transformação. É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (BONDÍA, 2002, p. 25-26).

De acordo com Bondía (2002), é preciso que os educandos vivam a experiência, não apenas contemplativa, mas que a sintam para que possam ser tocados com base nos estudos e nas discussões antes ocorridas na escola.

Outra sugestão de trabalho para a abordagem da cultura nas escolas é que, nos eventos culturais, os próprios alunos criem apresentações, como um show de talentos, nos quais os temas girem em torno das manifestações da cultura popular local. Esses temas podem tratar de assuntos e de interesses dos jovens e da comunidade escolar, dando oportunidade de mostrarem seus talentos e seu potencial criativo, compartilhando, assim, seus saberes com todos. “Toda obra de arte segue o plano e o padrão de uma experiência completa, fazendo que ela seja sentida de maneira mais intensa e concentrada” (BONDÍA, 2002, p. 134).

Assim, Bondía (2002) acredita que a experiência é capaz de transformar e formar cidadãos críticos. Hernández (2007) também afirma que o processo de ensino-aprendizagem perpassa pela construção de projetos de trabalho que envolvam educadores e educandos.

Não se separa quem aprende e quem ensina (com suas inquietudes, temores e desejos) do processo de ensinar e aprender a compreender o mundo, as situações emergentes e as relações dos sujeitos com eles mesmos e com os outros. Com isso, pretende-se favorecer uma concepção do sujeito que é capaz de apaixonar-se por aprender de forma crítica se tiver a oportunidade de fazê-lo. (HERNÁNDEZ, 2007, p. 93).

O que torna essa experiência mais rica e significativa, no que concerne à valorização e ao respeito às diferenças, são a pluralidade de manifestações, os questionamentos e as discussões que podem surgir nesse trabalho. O fato de que os alunos serão protagonistas dessa ação proporcionará a eles grande ganho de conhecimento teórico/prático, levando-os a perceber que, mesmo com a diversidade, a comunidade é uma só, na qual há participação e contribuição para que se construa um todo formado por partes distintas, sem que haja umas mais importantes do que as outras.

Educar, nesse contexto, é selecionar os retalhos e buscar diálogos entre eles, estabelecendo aproximações conceituais capazes de conferir ao processo educativo fundamentos e aprofundamentos. É na orquestração do ensino – por meio do respeito à alteridade – que são potencializados o ensino e a aprendizagem, de forma que haja harmonia na formação do mosaico cultural composto pelo ensino de artes visuais e a cultura popular no Ensino Médio.

2 O CARNAVAL COMO IDENTIDADE CULTURAL

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval.

Oswald de Andrade – Manifesto Antropófago, 1928

O carnaval é a festa da cultura popular brasileira mais conhecida no país, cuja evolução ocorre desde os tempos mais antigos até os dias atuais. Mesmo não tendo sido originado no Brasil, encontrou, nesse imenso país, um território fértil para se fixar e adquirir características próprias, sendo reconhecido como “um dos elementos de constituição da nossa identidade nacional” (SILVA, 2015). Com seu caráter emancipatório e democrático, em que todos os povos têm seu lugar na representatividade carnavalesca, pode-se dizer que o carnaval é parte da identidade cultural, pois nele se agregam todos os ritmos e os sotaques que formam o povo brasileiro em suas diversas etnias.

O Carnaval passava a representar a síntese do Brasil. Não mais uma festa com um formato específico, mas uma reunião de diversas festas e ritmos populares. A folia carnavalesca propiciaria, desse modo, uma epifania, um momento de intenso contato com a “verdade” nacional. O Carnaval não significava mais a festa da esculhambação e da esbórnia, passando a ser encarado como uma expressão da tradição. (FERREIRA, 2004, p. 255).

De acordo com Ferreira (2004), apesar de a festa carnavalesca ter chegado ao Brasil nos modelos europeus e assim ter permanecido por algum período, ela tornou-se nacional quando adquiriu caráter próprio e passou a representar a brasiliade, a partir do momento em que o povo brasileiro começou a valorizar a sua própria identidade.

Muitas são as teorias a respeito da origem do carnaval e, para entender como essa festa chegou aos modelos atuais, é necessário pelo menos um breve histórico de sua evolução no decorrer dos séculos. A princípio, é preciso que se saiba que, no início da história da civilização humana, as festas oriundas do carnaval não eram conhecidas como hoje, pois possuíam outras conotações, outras formas de se apresentar e outros objetivos. Ferreira (2004) diz que as festas carnavalescas receberam diversos nomes, de acordo com cada época e local, por exemplo: em 1097 era chamado de *carnelevarium*; em 1130, de *caramentran*; em 1195, de *carnelevamem*, entre outras denominações. “A profusão de nomes deixa perceber as variadas formas que podiam tomar essas festas, cada uma delas ligada a costumes e comemorações características de uma região ou de uma cidade” (FERREIRA, 2004, p. 31).

Dessa maneira, as festas de *adeus à carne* foram tomando formas e nomenclaturas diferentes até chegar à denominação e aos modos existentes hoje.

[...] só existem referências ao termo “Carnaval” a partir do século XI, quando a Igreja decide instituir o período da Quaresma. Daí em diante, a festa vai tomar várias formas até que, no século XIX, a burguesia parisiense “inventa” o Carnaval tal como o concebemos atualmente. (FERREIRA, 2004, p. 15).

Esta é uma longa história que envolve não só o âmbito cultural de uma civilização, mas todo seu contexto social, que está associado ao seu contexto histórico-cultural. Daí a grande importância de se conhecer e estudar a história do carnaval como forma de conhecer a própria história e a ancestralidade.

2.1 E assim surgiu o carnaval...

A história do carnaval tem sua origem em algumas festas populares da antiguidade, embora ainda esteja envolvida entre mistérios e controvérsias. Uma destas origens é são festas conhecidas como *bacanais*, festas dionisíacas feitas pelos gregos. Eram festas dedicadas ao deus do vinho, Baco (ou Dionísio, para os gregos). Na ocasião, as pessoas comemoravam a colheita do vinho com muitas festas e orgias marcadas pela embriaguez e pela entrega aos prazeres da carne. Outra comemoração da antiguidade que tem relação com o carnaval, segundo alguns historiadores, são as Saturnálias e as Lupercálias que aconteciam em Roma. As Saturnálias, ocorriam no solstício de inverno, em dezembro, e as Lupercálias, em fevereiro, que seria o mês das divindades infernais, mas também das purificações. Estas festas ocorriam por dias, repletas de comidas, bebidas e danças. Os papéis sociais, nesse momento, eram invertidos temporariamente, com os escravos colocando-se nos locais de seus senhores, e estes colocando-se no papel de escravos.

No mundo antigo as celebrações sagradas envolvendo ritos coletivos, como as dionisíacas entre os gregos, as lupercais e saturnais entre os romanos; na Idade Média as festas de loucos, do asno, dos inocentes e, logo, os desfiles de confrarias e corporações, dos carros alegóricos dos tardios *trionfi* florentinos, e dos *triumphs* e *pegeants* ingleses seiscentistas e setecentistas. (TINHORÃO, 2006, p. 18).

Possivelmente, o costume do carnaval atual e a ideia de se fantasiar de outras personalidades, invertendo-se papéis, tenham vindo das Lupercálias. Inclusive, na Idade Média e no Renascimento, o carnaval também apresentava um caráter de inversão de papéis e de valores. Nas ocasiões festivas do carnaval medieval, acontecia um evento conhecido como “entrudo”, palavra originada do latim *Introito*,

que significa o início do período da quaresma. O entrudo envolvia manifestações de danças eufóricas, provocações, cortejos musicais e encenações nas quais os escravos tomavam o lugar de seus patrões – em um momento único de inversões de papéis, eles vestiam-se como seus senhores, satirizavam seus costumes e chegaram, até mesmo, a serem servidos por seus amos. No entrudo também havia o hábito de gritar na festa, realizando-se atos debochados, regados a muita música, comedeira e bebedeira.

As heranças das festividades dionisíacas e os costumes mais modernos dão ao carnaval um caráter democrático e emancipatório, tendo em vista que as pessoas que participam dessa festa podem ser quem elas quiserem através do uso de fantasias, assumindo papéis sociais que não pertencem a elas. Segundo Bakhtin (1987):

O carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. (BAKHTIN, 1987, p. 8 e 9).

A inversão de papéis, tão comum no carnaval, inclusive no modelo contemporâneo, é o momento em que o indivíduo pode adquirir outras identidades ou, quem sabe, assumir a sua própria. Para Ferreira (2004), este não é um costume atual, “Essa ideia de que qualquer brincadeira e qualquer excesso ou inversão de valores podem ser considerados um ‘carnaval’ é bastante antiga. Ela surge já nos primeiros anos depois de Cristo...” As festas anteriores – provavelmente percussoras do carnaval atual – apresentavam como características os excessos de bebidas, as comidas e as orgias, durante as quais tudo era permitido e os papéis sociais se invertiam.

Todas essas celebrações de que falamos até agora tinham como principal característica o fato de determinarem momentos especiais do ano, marcados pelo exagero, pelo uso de máscaras e disfarces, pela presença de desfiles e patuscadas, nos quais as comilanças e bebedeiras pareciam escapar de qualquer controle, e pela sensação de que “tudo era permitido”. (FERREIRA, 2004, p. 21).

Contudo, o carnaval somente tomou a forma como é conhecido hoje após a intervenção da Igreja católica. Segundo contam os pesquisadores, no ano de 604, o Papa Gregório I determinou que os fiéis deveriam dedicar alguns dias do ano para deixar de lado a vida cotidiana e dedicarem-se apenas às questões espirituais. O período estipulado teria a duração de quarenta dias, lembrando os quarenta dias que Jesus passou orando e jejuando no deserto, como preparação para a vida apostólica.

Por determinação da igreja, nestes quarenta dias, que ficaram conhecidos como “quaresma”, era proibido que os fiéis comessem carne, bem como deveriam se esquecer dos prazeres da vida material, ou seja, não ir a festas e não praticar bebedeiras, exageros, namoros, comilanças etc. Por isso, no período anterior a estes dias de penitência, passaram a acontecer momentos de exageros nas comidas, nas festas, com bebedeiras e orgias. Eram dias de liberdade, nos quais cada grupo brincava e se divertia a seu modo, e o importante era aproveitar o período para extravasar todas as emoções e os desejos mundanos. Parecia que, nestes dias, tudo podia ser feito. Todas as ações que não se podia ou não se devia fazer durante o resto do ano, neste período eram permitidas, como uma despedida, um adeus aos prazeres da carne.

Esses últimos dias de fartura antes dos quarenta dias de penúria começaram então a ser chamados de dias do “adeus à carne”, que, em italiano, fala-se dias da “carne vale” ou do carnevale”. Surge assim a palavra para se definir o período do ano onde a comilança e a esbórnia corriam soltas, e que acabaria por se tornar uma espécie de antônimo da Quaresma: Carnaval. Ou seja, se não fosse pela invenção da Quaresma, não haveria Carnaval. (FERREIRA, 2004, p. 26).

Daí por diante, é longa a história da evolução carnavalesca, que tomou conta do mundo inteiro e incorporou-se à cultura de cada lugar de uma forma muito própria e característica.

Do mundo para o Brasil, o carnaval tomou grandes proporções e diversas características, de acordo com os costumes de cada região. Ademais, possui uma característica peculiar: é a festa da alegria e da liberação dos desejos mais íntimos da população. Por volta dos séculos XVI e XVII, chegou em solo brasileiro com os colonizadores portugueses, os quais, de acordo com Ferreira (2004), foram os primeiros a trazerem seus hábitos e seus costumes, inclusive os religiosos.

No período do descobrimento do Brasil, a Igreja Católica exerceu grande poder no novo território, portanto as festas e os feriados religiosos tinham grande importância para os portugueses que se estabeleceram na região, os quais fizeram questão de que fossem respeitados e obedecidos na Colônia. Dessa forma, a Quaresma, que tinha grande relevância em Portugal, passou a ser um momento importante também no Brasil. Com isso, levando em consideração o período de jejum e de abstinência dos “prazeres carnais” impostos pela Igreja, no período da Quaresma, instalou-se também, nas terras recém encontradas, o costume de se

liberar as festividades e as extravagâncias nos dias de antecedência a essa data religiosa, que passaram a ser conhecidos como dias de Carnaval.

Conforme mencionado, os portugueses trouxeram consigo seus costumes, dentre os quais uma brincadeira que praticavam em suas festas carnavalescas: o *entrudo* português, uma prática – herdada dos costumes da antiguidade greco-romana – de jogar, nas pessoas envolvidas ou não com a festividade, água perfumada ou misturada com algum tipo de farinha ou mesmo urina. Esse costume era muito hostilizado devido ao caráter considerado grosseiro, dadas as misturas que eram arremessadas nos brincantes.

De acordo com Haroldo Costa – ator, produtor cultural e autor de livros sobre o carnaval brasileiro –, “os primeiros sons ligados ao carnaval chegaram ao Rio de Janeiro não em forma de ritmo ou melodia, mas sim de gritos de raiva e risos de deboche, era o Entrudo”, palavra originada no latim *Introito*, usada para definir o início do período da Quaresma (COSTA, s/d, p. 56).

Dessa forma o carnaval chegou ao Brasil, a princípio, nas colônias de Porto Alegre, na época chamada de Porto dos Casais, até o Espírito Santo. Não obstante, foi na capital do Rio de Janeiro que o costume popularizou-se e criou raízes. No Brasil, o entrudo era praticado nas cortes e nas casas dos senhores de posse, nas quais as mulheres tinham grande participação na organização da brincadeira, e os jovens jogavam entre si limões de cheiro. Esse ritual ficou conhecido como “entrudo familiar” (FERREIRA, 2004). Mas, era nas ruas que a festa mais animada e exagerada acontecia, agregando os escravos e os marginalizados da sociedade, permitindo-lhes um pouco de diversão, mesmo que por poucos dias. Nesta ocasião, eles tinham as ruas livres para circularem com maior liberdade, posto que as famílias burguesas estavam entretidas em suas casas ou em casas de amigos realizando seus festejos carnavalescos. A esta manifestação, que reunia o povo nas ruas do Brasil colônia, deu-se o nome de “entrudo popular”.

Era uma diversão mais do que desregrada, era algo assustador, pois a ideia que se tinha era que as pessoas estavam em verdadeira guerra, pois os escravos e os subalternos marginalizados, que por ali viviam, utilizavam tudo o que tinham ao alcance para atirar nos passantes das ruas. “Água suja da sarjeta, restos de comida, areia, fragmentos de estuque caídos das paredes, em suma, o que estivesse à mão era transformado em munição pelos entrudistas” (FERREIRA, 2004).

Para o brasileiro, portanto, o Carnaval se reduz aos três dias gordos, que se iniciam no domingo às cinco horas da manhã, entre as alegres manifestações dos negros já espalhados nas ruas a fim de providenciarem para o abastecimento em água e comestíveis de seus senhores, reunidos nos mercados ou em torno dos chafarizes e das vendas. Vemo-los aí, cheios de alegria e de saúde, mas donos de pouco dinheiro, satisfazerm sua loucura inocente com a água gratuita e o polvilho barato que lhes custa cinco réis. (DEBRET, 1972, p. 220).

Este fato foi registrado pelo pintor francês Jean Baptiste Debret, integrante da Missão Artística Francesa no Brasil, entre os anos de 1816 a 1831. Na ocasião, ele foi incumbido da missão de documentar a fauna, a flora e as cenas do cotidiano brasileiro como registro para a corte portuguesa.

A cena retratada por Debret, em sua pintura, mostra apenas uma das formas do entrudo português que se instalou: a brincadeira conhecida como “a guerra de limões-de-cheiro”. Essa técnica consistia em fazer moldes de cera a partir de laranjas verdes, de tamanho médio. Dentro desses moldes de cera, depois de secos, colocavam-se vários tipos de líquidos, a exemplo de: água perfumada (para os nobres), água de chafarizes, café, groselha, tinta, lama e, até mesmo, urina.

Além disso, jogavam polvilho ou outro tipo de pó para incrementar a brincadeira. De acordo com Costa (s/d, p. 56), “As pessoas jogavam umas contra as outras polvilho, pó-de-mico, fuligem, goma, limões feitos de cera e contendo qualquer líquido, até urina”. Porém, este costume não durou por muito tempo, pois tornou-se violento demais e chegou a ser proibido pela polícia, por um certo tempo, em torno do ano de 1857.

Figura 1 – Cena de Carnaval. Jean Baptiste Debret. Aquarela sobre papel (18 x 23 cm)



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/carnaval-jean-baptiste-debret-origem/>. Acesso: em 28 abr. 2020.
Ano: 1823

Desde os tempos da colonização até os dias de hoje, o Carnaval, no Brasil, também é caracterizado pela inversão de papéis. Debret (1972) relata esse fato em seus registros, quando afirma:

Vi, durante a minha permanência, certo Carnaval em que alguns grupos de negros mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos, ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltadas por alguns músicos, também de côn e igualmente fantasiados. (DEBRET, 1972, p. 220).

Durante anos, o carnaval, no Brasil, apresentou grandes evoluções, passando pelo entrudo, pela criação de blocos de rua, pelos cordões, pelos ranchos², pelos bailes de salão até chegar à criação do samba e das escolas de samba, como consagração do carnaval no Rio de Janeiro. Sendo assim, tomando uma característica genuinamente brasileira, o carnaval tornou-se parte da identidade cultural com traços das etnias formadoras do povo brasileiro. “Assim como os cordões traziam as células da presença africana, os Ranchos, outro capítulo importante da história do nosso carnaval, trouxe as presenças e herança portuguesas” (COSTA, s/d, p. 57).

Com todas essas influências, o carnaval passou a fazer parte da cultura brasileira. A festa teve aceitação e envolvimento de todas as classes sociais e logo passou a fazer parte do calendário nacional de celebrações, tornou-se, pois, oficialmente brasileira. “Por isso, a festa carnavalesca em nossa federação é considerada um dos elementos de constituição da nossa identidade nacional” (SILVA, 2015, p. 69).

Nas festas carnavalescas, percebe-se a influência dos povos africanos, indígenas e portugueses. Com essa miscigenação, o carnaval é considerado um grande e importante marco da história do Brasil, momento em que a população não apenas se diverte, mas também produz cultura, conhecimento e renda. A festa é um exemplo de cooperação e união em prol de um objetivo comum, criando, assim, uma espécie de comunidade. Exemplificando, pode-se citar as escolas de samba, que trazem em seu trabalho e em sua constituição elementos da cultura popular e erudita do país, sendo democráticas, visto que aceitam a participação de todas as classes sociais e divulgam, de maneira grandiosa, a arte e a cultura do povo brasileiro.

[...] as escolas de samba passaram a ser um fórum para se discutir e conhecer o Brasil. E tudo isto sem pretensões acadêmicas, com linguagem e

² Muitos cronistas carnavalescos descreveram os desfiles dos ranchos como procissão medieval ou teatro lírico ambulante. Os enredos que eram apresentados tinham títulos como “A Divina Comédia”, de Dante Alighieri; “Ainda”, de Verdi; “Salomé”, de Oscar Wilde e “Rainha de Saba”. (COSTA, s/d, p. 58).

visualização artísticas de fácil compreensão porque, afinal, tudo é feito em canto e dança.

Nos dias atuais o barracão é o grande caldeirão da alquimia carnavalesca, onde tudo se transforma e cria vidas através das mãos dos artesãos que misturam suor, cola, prego e ferragem para materializar visões e delírios. Diferente de um ateliê ou oficina, o barracão mergulha numa magia que é compartilhada pelos que lá trabalham e compreendida pelos que o visitam. (COSTA, s/d, p. 59).

As escolas de samba, assim como as demais manifestações culturais que se apresentam durante o carnaval, estenderam-se por todo o território brasileiro. Porém, devido à grande extensão territorial deste país e à diversidade cultural por meio da qual o povo é formado, cada região do Brasil possui uma característica própria, principalmente nas festas populares, pois essas revelam a cultura e a forma de vida de cada grupo social. Na concepção de Costa (s/d), o carnaval – através das escolas de samba – traduz, aproxima e revela fatos da história do Brasil, transformando gestos e comportamentos e, ao mesmo tempo, revelando ao mundo exemplos de arte, cultura, beleza, fraternidade e tolerância.

Ressalta-se que, apesar da modernidade, as festas carnavalescas ainda mantêm seu caráter medieval, ritualístico e de inversão de valores, mas que traduzem, em suas manifestações, a alegria e a versatilidade de cada cultura.

O carnaval, representado por diversas manifestações artísticas, símbolo da identidade nacional, expressão ritualística, mítica e inversão, tem um forte aspecto de medievalidade. A partir dessa conotação, posso depreender que a organização da desordem no período momesco, esse existir festivo, essa normatização carnavalesca, é de fato medieval. (SILVA, 2015, p. 71).

Conclui-se, dessa maneira, que o carnaval assume – de acordo com o tempo e lugar – a identidade cultural da sociedade na qual está inserido, sendo uma festa popular muito praticada nas comunidades subalternas como forma de expressão de liberdade, mas que, ao mesmo tempo, alcança todas as classes sociais, tornando-se representativo em cada lugar que ocorre. Isso acontece porque a cultura popular brasileira é formada por aspectos muito relevantes, a exemplo da cor, da alegria, do ritmo e da integração harmoniosa entre várias etnias. O carnaval, por reunir essas características, é uma festa que traduz e compõe a riqueza cultural brasileira com importância sociocultural, política, econômica e histórica.

2.2 A identidade do carnaval de São Luís do Maranhão

“Eu te conheço, carnaval!”

Diante da discussão exposta anteriormente, é possível afirmar que a identidade cultural de um povo é reconhecida também através do carnaval. Essa festa popular, representada diferentemente em cada canto do país. No Maranhão, por exemplo, existem várias manifestações populares que são típicas do período do carnaval.

Embora a cidade de São Luís tenha sido colonizada e recebido influências de diversas culturas externas, aos poucos foi construindo sua identidade cultural e destacando-se das demais cidades, devido à sua cultura peculiar e única.

Hall (2015), ao fazer uma análise das culturas nacionais, leva à compreensão do quanto é importante a miscigenação das diferentes culturas para a formação de uma identidade cultural única.

As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade. (HALL, 2015, p. 38).

Paralelamente, na capital maranhense, diversas culturas se uniram para formar algo único, a cultura popular maranhense. Segundo alguns historiadores, o carnaval, um segmento característico e representativo da cultura popular local, chegou a São Luís entre o final do século XVIII e início do século XIX.

O entrudo, assim como em outras partes do país, foi uma das primeiras manifestações do carnaval que se instalou no Maranhão. Esta manifestação, segundo Martins (2013), perdurou em São Luís até o final do século XIX, período em que viveu o seu auge, porém, aos poucos, deu lugar a outras formas de se brincar o carnaval. A partir desse período, predominaram os bailes de máscaras nos clubes de elite da sociedade, além de festas em outros espaços importantes da cidade. “No Teatro São Luís, hoje Arthur Azevedo, eram comuns os bailes carnavalescos, para a “sociedade elegante” (MARTINS, 2013, p. 63). Na opinião do professor e historiador Fábio Henrique Silva, “através dos bailes, a elite via o período momesco como uma forma civilizada de brincar o carnaval” (SILVA, 2015, p. 88). Além disso, de acordo com Assunção (2001):

Havia os *bailes de máscaras* da elite, nos clubes Cassino ou no Lítero, mas também os chamados *bailes de segunda* das classes populares, como nos

clubes Bigorrilho, Berimbau, Cabeção, Cantareira e Furna de Satã. (ASSUNÇÃO, 2001, p. 163).

Enquanto as classes média e alta desfrutavam dos bons momentos de carnaval em seus bailes de máscara, nos clubes mais charmosos da cidade, nas ruas, o carnaval era mais popular, com a participação de todos aqueles que não faziam parte da alta sociedade, mas tinham também seu momento de diversão, de liberdade e de extravasar seus desejos mais íntimos. Não se importavam em se sujar nos entrudos e, aos poucos, criaram outras formas de se divertir, uma vez que o entrudo não era muito aceito na sociedade da época, por ser considerado uma brincadeira perigosa.

De outra parte, é também no segundo meado do século XIX, mas propriamente no final do século, que começam a se diversificar as brincadeiras de rua, ao mesmo tempo em que incorporam novos grupos sociais, como pequenos proprietários, pequenos comerciantes, profissionais liberais e trabalhadores livres em geral. (MARTINS, 2013, p. 67).

O entrudo foi proibido no país, entretanto, em São Luís, essa proibição não foi exatamente regulamentada. De acordo com Assunção (2001, p. 162), essa prática foi substituída por outra brincadeira parecida e menos agressiva, mas de igual alegria. “A repressão (ainda não documentada para São Luís) ao Entrudo não resultou no seu desaparecimento, subsistindo brincadeiras de Entrudo (sobretudo com maisena) até os dias de hoje”.

A partir desse momento, surgiu o carnaval dos cordões, uma manifestação caracterizada por muitas brincadeiras carnavalescas que se desenvolveram nas ruas da cidade e perduraram até o início da década de 1970, no século XX. “Na rua, que se tornara palco principal, proliferaram os cordões de ursos, de fofões, de dominós, de diabos, de pierrôs, de arlequins, de baralhos, de macacos, de sujos e muitos outros” (MARTINS, 2013, p. 71). Percebe-se, pela evolução histórica no Brasil e em São Luís, que o carnaval foi adquirindo traços únicos que remetem à cultura brasileira, reforçando, com isso, seu caráter de identidade cultural.

Destarte, em São Luís, a partir do século XX, o carnaval perdeu as características coloniais e tornou-se mais popular e, ao mesmo tempo, diversificado. Por ser uma cidade que possui um vasto repertório de festas e folguedos, os quais a distinguem das demais cidades brasileiras, tudo em São Luís é cultural. Por seu caráter único, foi reconhecida pela UNESCO, em 2007, como cidade “Patrimônio Cultural da Humanidade”. De acordo com Silva (2015):

A cidade de São Luís é palco de uma tradição festeira notória durante todo o decorrer do ano. O ludovicense tem nessas festas um local de sociabilidade, de encontro, de paqueras, no qual podemos perceber os desdobramentos sociais. A diversidade de eventos e manifestações representa as idiossincrasias de um povo que busca nos folguedos suas raízes e perpetuação das suas memórias". (SILVA, 2015, p. 67).

É perceptível que, na cidade de São Luís, a valorização da cultura local – que representa a identidade cultural da cidade, pela qual ela é reconhecida mundo afora – é expressiva, mesmo com as influências sofridas pelos meios de comunicação de massa e, atualmente, pelas mídias sociais.

Algumas manifestações carnavalescas, presentes na cidade, recorrem a modelos europeus ou a costumes típicos de outras capitais do país, como as escolas de samba, do Rio de Janeiro – que configuram o carnaval de passarela – e os trios elétricos, oriundos da Bahia – para aqueles que se identificam com o ritmo do axé baiano – cujas apresentações centravam-se na orla marítima da cidade. Além disso, há os blocos organizados, os blocos afros, os blocos tradicionais, as tribos de índios, entre outros.

Contudo, tratando-se da identidade do carnaval de São Luís, devem ser ressaltadas suas brincadeiras características, que trazem, em seu contexto, a cultura e uma relação de pertencimento entre os ludovicenses e as raízes culturais que os identificam. Por exemplo, citam-se os blocos afros, que trazem, em sua essência, as raízes da cultura africana, tão presentes em São Luís. São os sons dos batuques dos negros que dão o tom mais característico das manifestações culturais tradicionais do Maranhão.

Esses blocos – que tem como instrumentos de percussão os surdos, repiques, atabaques e agogôs – saem às ruas para entoar o canto de liberdade dos negros. Os blocos afros sempre escolhem um tema para o carnaval fazendo referência ao seu continente de origem, a África. (SILVA, 2015, p. 119).

O Akomabu, AbiyêyêMaylô, A Ruanda, Juremê e Didadra são exemplos de blocos afro.

Por sua vez, o Tambor de Crioula é outra manifestação cultural, apresentada no carnaval, cujas raízes são africanas. Desde o século XVIII, é uma brincadeira tradicional que acontece no Maranhão e é praticada nas mais variadas festas populares, durante o ano todo, além do período carnavalesco. É dançado em homenagem a São Benedito, o santo negro na religião católica. Essa manifestação envolve dança circular, canto e percussão de tambores. Durante as apresentações, as dançarinas – ou coreiras, como são mais conhecidas – são conduzidas pelo ritmo

intenso dos três tambores que são tocados pelos homens e pelo ritmo das toadas evocadas por tocadores e cantadores, culminando na punga ou umbigada – gesto característico desta dança, entendido como saudação e convite.

Figura 2 – Roda de Tambor de Crioula



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/arisdomar/3685189798>. Acesso em: 15 ago. 2020.

Em 2007, o Tambor de Crioula foi reconhecido como Patrimônio Imaterial da Cultura Brasileira, pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A partir desse ano, o dia 18 de junho passou a ser o “Dia do Tambor de Crioula³”, comemorado em todo o estado com várias festas e apresentações do tambor.

De acordo com o portal do IPHAN⁴, o Tambor de Crioula foi reconhecido como patrimônio cultural imaterial porque reúne características da cultura maranhense e mantém as tradições vivas até os dias atuais.

Trata-se de um referencial de identidade e resistência cultural dos negros maranhenses, que compartilham um passado comum. Os elementos rituais do Tambor permanecem vivos e presentes, propiciando o exercício dos vínculos de pertencimento e a reiteração de valores culturais afro-brasileiros. (IPHAN⁵, 2007).

³ A Lei nº 13.248 de 12 de janeiro de 2016 estabeleceu a data de 18 de junho como o dia do Tambor de Crioula.

⁴ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

⁵ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>. Acesso em: 20 ago. 2019.

As raízes culturais do Maranhão estão situadas na formação de seu povo, na ancestralidade de cada etnia fixada, que deixou sua contribuição para formação da identidade cultural do maranhense. Essas raízes estão presentes em praticamente todas as manifestações culturais encontradas no estado. O negro, o indígena, o europeu forneceram suas contribuições e, juntos, formaram uma nova identidade cultural, a brasileira. Nessa ótica, o Maranhão é um estado que mantém essas raízes vivas, cuja tradição cultural diversificada é uma característica marcante deste povo que tem orgulho de suas origens.

Com uma formação cultural tão rica e diversificada, muitas manifestações artísticas surgidas em São Luís são oriundas dessa variedade de conhecimentos, valores e características. De acordo com Silva (2015, p. 76 apud Martins, 2000), “o que mais caracteriza o carnaval ludovicense é a diversidade”. Durante muito tempo, o carnaval de rua e de clubes permaneceu alegrando o período carnavalesco, mas houve uma mudança significativa, por volta da década de 1970, devido ao crescimento urbano da cidade, à criação de novos bairros de elite, como o Renascença, o Calhau e o Olho d’Água, e à influência da televisão nas casas, que cederam espaço à mídia voltada para o carnaval das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Só na década de 1970, as turmas de São Luís, que vinham percorrendo um caminho criativo relativamente autônomo, irão incorporar “novedades” que as aproximem da exuberância do carnaval carioca, influenciadas pelas imagens televisivas já em expansão na capital. (MARTINS, 2013, p. 103).

Nesse contexto, alguns blocos carnavalescos da cidade transformaram-se em escolas de samba. Segundo Assunção (2001, p. 167) “a influência do modelo carioca levou as turmas e alguns blocos a transformarem-se em escolas, apresentando um samba-enredo para um desfile com alas e carros alegóricos”, a exemplo, pode-se citar a Turma do Quinto, a Turma de Mangueira, a Flor do Samba, a Favela, entre outras.

Apesar disso, Assunção (2001, p. 166) afirma que “nem todas as brincadeiras da fase anterior desapareceram. Muitas conseguiram coexistir com o novo tipo de carnaval, mesmo não dispondo mais da sua antiga força”. Nesse sentido, destaca-se que as raízes culturais e a identidade do carnaval maranhense foram – e são – resistentes, pois, além de conseguirem se manter vivas, com as inovações contemporâneas, elas se reinventaram e criaram novas manifestações para reafirmar suas características fundamentais.

Pensando-se na resistência da cultura popular e na identidade dos antigos carnavais de São Luís que algumas brincadeiras das classes menos abastadas foram

mantidas e outras criadas. Neste contexto, foi criado, na capital maranhense, o Bicho Terra, um bloco cujo objetivo era manter viva a forma de se brincar o carnaval de rua de São Luís, reafirmando a identidade cultural maranhense. De acordo com depoimento cedido ao portal de notícias do G1 Maranhão, o criador do bloco, José Pereira Godão, afirmou que o bloco possui nome e sobrenome, chama-se “Bicho Terra, Peleja e Folia”, e busca manter as tradições das brincadeiras de carnaval, com muita alegria e diversão, mas também se preocupa em trazer discussões sobre temas relevantes para a sociedade atual, como a preservação do meio ambiente.

Em 1991, o carnaval maranhense tinha os desfiles da Passarela do Samba como foco e, segundo o diretor da Companhia Barrica, José Pereira Godão, o Bicho Terra surgiu como reforço das manifestações de bairro. “Ali na virada dos anos 80 e 90, havia uma carência dessa firmação da cultura popular carnavalesca, os olhos estavam voltados aos desfiles, para as escolas de samba. Nós que participamos desse movimento mais alternativo já enxergávamos uma necessidade de recuperar essa tradição de brincar pelas ruas da cidade”, explicou. (GODÃO, 2020).

José Pereira Godão enfatiza que o Bicho Terra “representa conviver com a folia, com a festa, mas também com a peleja, com a luta, a resistência de manter as tradições culturais vivas” (GODÃO, 2020). Para tanto, cada personagem representa um animal, um ser ou um elemento da natureza e utiliza fantasias – coloridas e exuberantes – confeccionadas com materiais alternativos e naturais, a exemplo da fibra da palmeira do buriti, valorizando-se as matérias-primas que há em São Luís. As músicas abordam variados temas, como a preservação da natureza, os tipos maranhenses, a cultura etc., tudo retratado de maneira alegre e descontraída, como o carnaval deve ser.

Vou Pasrear (Compositores: Luís Henrique Bulcão e José Pereira Godão)

*Vou passear laiá laiá laiá laiá laiá laiá
Vou de cangurú, vou de macaquinho,
Vou de catiucú, peba e gambá
E lá vai viado bicho corredor ai ai ai ai ai ai.
Curupira assoviou na mata
Montado no porco de perna virada assoviou na mata
Curupira assoviou na mata
Montado no porco de perna virada assoviou na mata
Deus te livre da queimada assoviou,
Lago sujo não dá nada assoviou,
Coro seco na estrada assoviou,
Corre que lá vem o guarda. Assoviou... (BICHO TERRA, 2004).*

Figura 3 – “Bicho Terra”



Fonte: <https://www.blogsoestado.com/marciohenrique/2019/02/27/casa-das-dunas-tera-quatro-bailes-animados-de-carnaval/bicho-terra-carnaval/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

O bloco “Bicho Terra” segue sua trajetória espalhando alegria, humor, irreverência, mensagens de amor, fraternidade e respeito às diversas culturas. Por onde passa, arrasta um grande público, que se encanta pelo seu ritmo e suas músicas contagiantes. É um grande representante do carnaval de São Luís.

No Maranhão, diferentemente do “Bicho Terra” – que surgiu a partir de um planejamento, com um objetivo definido – há outros representantes genuínos de sua cultura carnavalesca: os “Blocos Tradicionais”, cujo início foi devagar e despretensioso, mas que hoje representam uma das mais tradicionais brincadeiras de carnaval de São Luís e são reconhecidos como parte da identidade cultural do Maranhão, existente apenas nesse estado.

Apesar da carência de estudos referentes aos blocos tradicionais, alguns historiadores e investigadores culturais trabalham na linha de pesquisa sobre os primórdios da história dos BTMs (Blocos Tradicionais), com o intuito de registrar e de garantir a continuidade dessa manifestação cultural, considerada como genuinamente maranhense.

Figura 4 – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, 2019



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Um dos pesquisadores que atua no estudo dos Blocos Tradicionais é Euclides Moreira Neto, que além de ser docente da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), no Curso de Jornalismo, foi Conselheiro no Conselho Estadual de Cultura do Maranhão, período no qual se dedicou ativamente ao estudo, à divulgação e à preservação da cultura popular maranhense. Ele fez e continua fazendo uma investigação aprofundada sobre os Blocos Tradicionais.

BTM foi a abreviatura utilizada para designar a manifestação cultural Bloco Tradicional do Maranhão, que é uma das principais expressões do ciclo carnavalesco maranhense, em especial da cidade de São Luís, pois ocorre somente na região metropolitana da capital maranhense e se constitui em um folguedo emblemático pela sonoridade que produz e pela maneira peculiar com que se relaciona com os demais grupos populares da cidade. (MOREIRA NETO, 2016, p. 33).

As peculiaridades dos BTMs de São Luís e sua representatividade entre as manifestações culturais do estado foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa, que considera o valor cultural e identitário que possuem e a relação de pertencimento que têm com os maranhenses, principalmente aqueles que fazem parte ativamente dos blocos e aqueles que os admiram. É importante que essa manifestação seja disseminada e que seus participantes e atuantes sejam reconhecidos e valorizados, dando-se mais visibilidade a eles não só no meio cultural, mas em toda sociedade. Conforme aludido, os Blocos Tradicionais representam uma das faces mais genuínas da cultura popular maranhense.

2.3 Bloco Tradicional, uma cultura genuinamente maranhense

E quem não vai querer sair acompanhando aqueles blocos multicoloridos ao som dos contratempos, tambores enormes de som robusto, pelas ruas calçadas de paralelepípedos ou cobertas de pedras cabeça de negro em São Luís. Todos querem.

(Revista Maranhão Turismo, Jan./Fev., 2019, p. 16).

Segundo investigadores culturais, os Blocos Tradicionais de São Luís do Maranhão (BTMs) tiveram sua origem entre o final da década de 1920 e o início da década de 1930. Esses grupos surgiram a partir da reunião de famílias de classes mais altas de São Luís, que moravam nas imediações do centro da cidade e tinham a intenção de brincar o carnaval desfilando nas ruas, como era o costume da época. Estes grupos surgiram da junção de blocos – que se apresentavam no centro da cidade, no período de carnaval – com diversas brincadeiras que, na época, ainda existiam, como o corso, os cordões, entre outros. Martins (2013, p. 99) afirma que os blocos, de início, eram chamados de turmas: “a princípio não se falava exatamente de samba, mas de batucada, que, a rigor, são sinônimos. Foi como turma de batucada que se fundaram os primeiros blocos carnavalescos de São Luís, ao findar a década de 1920”. A esse respeito, também há no Inventário Nacional de Referências Culturais do Bloco Tradicional do Maranhão:

É a partir da década de trinta o zênite do carnaval ludovicense. Desse período também, são os primeiros registros na imprensa sobre a existência de blocos e turmas; o primeiro, os blocos, como designação a todos aqueles grupos que tinham em suas formações, instrumentos de sopro e cordas, além da batucada e entoando vários ritmos musicais, a exemplo dos Fox trot, lundus, cateretês e samba, categoria onde encontramos “Vira-Lata”, “Coringas”, “Pif-Paf”, “Lunáticos”, entre outros; o segundo, as turmas, denominadas especificamente turmas de samba, exatamente por executarem esse gênero melódico. Aí temos: “Turma de Mangueira” e “Turma do Quinto”, as mais notórias. (BRASIL, 2012, p. 36)

A partir das informações citadas anteriormente, disponíveis no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), pode-se diferenciar os blocos das turmas de samba, conceitos geralmente confundidos por muitas pessoas. Conforme visto, algumas peculiaridades diferenciam uns dos outros, a exemplo dos instrumentos musicais, das músicas e dos ritmos de cada um. Ademais, uma das maiores diferenças é que os blocos têm a liberdade de tocar vários tipos de música, desde as populares, como o samba, às clássicas. As turmas de samba, como o nome sugere, estão mais ligadas e restritas ao ritmo e à batucada do samba de origem carioca.

Os blocos carnavalescos – que deram origem aos blocos tradicionais –, durante um período, foram chamados de “blocos de ritmo”, devido à cadência e ao

ritmo ditado pelos tambores tocados pelos brincantes. Segundo alguns investigadores culturais, o primeiro bloco que inovou e evoluiu quanto ao modo de tocar e de se apresentar foi o Bloco “Vira Lata”.

Paralelamente, emergia outro tipo de bloco, chamado ulteriormente de tradicional ou de ritmo. Caracteriza-se por grandes tambores com uma batida própria, um samba de ritmo lento, introduzido já na década de 30 pelo bloco Vira Lata. Inicialmente formado por rapazes de classe média, foi constituindo gênero próprio nas décadas ulteriores, chegando a ser considerado um grupo específico nos concursos carnavalescos promovidos pelo Estado até hoje. (ASSUNÇÃO, 2001, p. 163).

De acordo com os estudos realizados pela equipe pesquisadora do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), o bloco “Vira-Lata” foi pioneiro na introdução dos tambores grandes e de outras inovações que vieram a caracterizar e a diferenciar os blocos tradicionais dos demais blocos. Iniciado no ano de 2009 e entregue formalmente ao IPHAN, em 2012, o Inventário dos Blocos Tradicionais do Maranhão apresenta a constatação de que “os contratemplos”, tambores grandes que só são usados nos blocos tradicionais, personificam e distinguem o Bloco Tradicional do Maranhão. Neste documento encontra-se:

Originários da década de 1930, estes grupos são também chamados de blocos de ritmo e blocos de tambor grande, devido a sua cadência rítmica e seu principal instrumento musical: os contratemplos – grandes tambores de compensado cobertos em geral com couro de bode, que acompanham os sambas que trazem à memória os antigos carnavais de São Luís. (BRASIL, 2012, p. 10).

Silva (2015, p. 7), a respeito dos “contratemplos”, reafirma que “os primeiros a utilizarem tambores grandes foi o bloco ‘Vira Latas’, fundado em 1933 pela elite local da época que frequentava os grandes clubes”. Destaca-se que a fundação do mencionado bloco, nos estudos de Silva (2015) e Martins (2013), data do ano de 1933. Por sua vez, no Inventário Nacional de Referências Culturais do Bloco Tradicional – IRNC, esse mesmo acontecimento teve como ano de origem 1932. Pensa-se que essa divergência de datas se deve ao fato de que não houve registro formal da fundação do bloco. Tanto o INRC quanto Martins (2013) basearam-se no depoimento de um dos integrantes mais antigos do bloco, o senhor Rui de Mendonça Habib, e, mesmo assim, não há certeza sobre o ano de fundação do supracitado bloco. Não obstante, foi o Bloco “Vira Lata” que criou o primeiro tambor grande e inovou no quesito fantasias.

Segundo depoimento do senhor Rui Habib ao INRC, o “Vira-Lata” – nos seus primeiros anos de fundação e quando ainda era dirigido pelos fundadores do grupo – era “*formado por jovens cadetes da Escola Militar do Rio de Janeiro servindo em São*

Luís, um bloco carnavalesco onde a fantasia era calça comprida com uma blusinha, uma blusinha de meia” (BRASIL, 2012, p. 36). Essa fantasia foi utilizada por mais três anos, quando, em 1936, a direção se desfez, pois os cadetes terminaram seu oficialato em São Luís e seguiram para outros estados do Brasil. Nesta ocasião, o senhor Rui Habib, que já era integrante do bloco, assumiu a direção do mesmo e, a partir de então, começou a implantar as inovações que perduram até hoje nos blocos tradicionais, como os contratempos e, posteriormente, as fantasias.

Buscando sempre a inovação, em 1936, após a saída dos cadetes e, agora, com nova formação, o bloco “Vira-Lata” passa a adotar o fofão como vestimenta. Fofão em tecido de cetim, nas cores branco, preto e vermelho, “duas fantasias, uma branca, com os ases vermelhos e preto, e uma preta, com os ases brancos, com um gorro na cabeça e o rosto pintado de palhaço. (BRASIL, 2012, p. 37).

Entre as décadas de 30 a 40, os blocos continuaram a evoluir, bem como outros grupos começaram a se destacar no cenário carnavalesco. Os jornais e os clubes da cidade promoviam concursos para escolher as melhores fantasias, músicas etc. Diante disso, começaram as disputas e as desavenças entre os donos dos blocos, que, cada vez mais, esmeravam-se em suas apresentações. Nesse contexto, surgiu o bloco “os Boêmios”, que disputava a preferência do público diretamente com o “Vira-lata” (BRASIL, 2012).

As disputas dos blocos tradicionais perduram até os dias atuais, envolvendo muitos grupos. Mudaram-se as formas e os moldes das disputas, mas a rivalidade ainda é visível, o que, de certa forma, ajuda a melhorar a qualidade das apresentações dos blocos. São tensões que vão além das apresentações. Elas acontecem entre os dirigentes, brincantes e torcedores dos blocos que se consideravam rivais. Por vezes em encontros casuais de alguns blocos pelas ruas de São Luís desencadearam discussões e brigas acirradas na ânsia de defender o seu bloco do coração. A confusão era grande, e infelizmente hoje em dia ainda existe essa rivalidade entre os blocos e seus componentes.

Figura 5 – No pandemônio da folia: concursos de blocos



Fonte: Jornal *O Combate*, 18 de fevereiro de 1936 – Arquivo Público do Estado do Maranhão.

Os concursos de outrora eram realizados pelos jornais da época, e quem escolhia os melhores blocos carnavalescos era o público, em votação realizada diariamente, cujos resultados também eram divulgados pelos mesmos jornais que organizavam os concursos.

Martins (2013), em seu livro sobre os carnavais de São Luís, também aborda estes antigos concursos ao relatar o resultado geral do concurso dos blocos, no ano de 1940, divulgado no jornal “*O Imparcial*”, do Maranhão.

O resultado geral do concurso dos blocos este ano (1940) não foi muito animado como no ano passado. Alguns blocos principais de nossa cidade, tais como: o Vira Lata; Cadete da Lua e Flor do Samba não participaram do certame, que foi promovido pelo Instituto de Beleza Vênus:

1. Águia do Samba
2. Fuzileiros da Fuzarca
3. Imperador do Samba
4. Estrela do Samba
5. Turma do Quinto". (MARTINS, 2013, p. 101 e 102).

Devido à disputa e ao fato de os blocos apresentarem-se nos clubes da alta sociedade – como o Lítero, o Casino e o Jaguarema –, as fantasias começaram a ganhar um ar de luxuosidade, e as músicas passaram a ser compostas exclusivamente para cada bloco, de forma a diferenciá-los uns dos outros. Os sambas que eram compostos para cada bloco também evoluíram e passaram a ter temas específicos, abordando diversos assuntos de interesse e relevância para a comunidade e para toda sociedade.

As fantasias apresentaram acentuada evolução quanto aos materiais usados nas confecções, ao design e ao acabamento, tal como se pode observar nas imagens a seguir:

Figura 6 – Bloco de Ritmo “Os Vira-Latas”, 1950



Fonte: Brasil (INRC, 2012, p. 67).

Figura 7 – Bloco Tradicional “Os Versáteis”, 1979



Fonte: Arquivo pessoal de Marcelo Brito, carnavalesco e investigador cultural (2014).

Figura 8 – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, 2016



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2016).

As disputas entre os BTMs continuaram e perduram até os dias de hoje, inclusive fora dos concursos. Conforme relata Paulo Salaia, presidente do Bloco Tradicional “Os Feras”, em depoimento dado a Euclides Moreira, em seu documentário sobre os blocos tradicionais de São Luís⁶, houve um tempo em que os blocos tradicionais, já nas configurações contemporâneas, não podiam se encontrar nas ruas de São Luís, pois havia o risco de ocorrer alguma confusão. No referido documentário, Paulo Salaia conta que, anos atrás, participou ativamente desses confrontos nas ruas da cidade, mas que hoje a disputa ocorre apenas no âmbito do concurso de passarela.

No mesmo documentário, outros entrevistados, como Silvana Fontenele (BTM “Os Brasinhas”) e José Clóvis (BTM “Os Feras”), também confirmam que a disputa atual entre os BTMs gira em torno da conquista do primeiro lugar no concurso e de

⁶Depoimento transcrito do Documentário de Euclides Moreira “Vai querer? Vai querer?”. Data de Lançamento: 8 mai. 2020. Fonte: <https://youtube/RdGnGowY9uO>. Acesso em: 20 jul. 2020.

quem tem a melhor fantasia, a melhor bateria, entre outros itens. Apesar disso, quem frequenta as rodas de conversas e encontros de BTMs percebe que a rivalidade atual entre os blocos tradicionais extrapola a disputa do concurso, pois os brincantes e os admiradores de cada bloco ainda discutem muito ao defender suas respectivas agremiações.

Ademais, referindo-se à composição dos elementos característicos dos BTMs, além dos contratempos e das fantasias luxuosas, há os instrumentos musicais que compõem a batucada única dessa manifestação, a exemplo das retintas – instrumento de percussão feito de alumínio, ferro inox ou cano PVC, coberto em sua extremidade superior por uma pele de nylon e tocado com duas baquetas. Outros importantes instrumentos musicais que compõem a batucada dos BTMs são: marcação (tambor grande, tocado com uma única baqueta e que dita o tempo forte da música); agogô, afoxé, ganzá, cabaça, reco-reco e roca. Há ainda o apito, marca registrada do comandante da bateria, que, com os silvos característicos que apenas os blocos tradicionais do Maranhão possuem, chama os brincantes e os tocadores para dar início aos trabalhos de ensaio e apresentações. “Entre as características dos blocos tradicionais, está o apito, instrumento pessoal do comandante, aquele que dirige soberanamente todo o grupo durante ensaios e apresentações” (BRASIL, 2012, p. 44).

Desde o início da história dos BTMs, a brincadeira evoluiu e conquistou um relevante lugar no bojo do carnaval popular maranhense. Atualmente, os blocos têm como objetivo principal ganhar o primeiro lugar no desfile patrocinado pelo poder público, ocorrido na passarela do samba, no qual eles têm a oportunidade de mostrar toda exuberância do bloco e o luxo das fantasias para a comunidade que prestigia o desfile nas arquibancadas.

É uma manifestação popular que traz em sua essência a ancestralidade e a identidade cultural reconhecida e representada no toque dos instrumentos de percussão, na influência da cultura afro-brasileira (afoxé, agogô, tambores), mas que busca inspiração também nos personagens típicos da *Commédia Dell'arte*⁷ e na

⁷ Forma popular do Teatro Renascentista, que se desenvolveu no período da Idade Média principalmente na Itália, tem como personagens principais o Pierrot, o Arlequim e a Colombina. Estes personagens passaram a ser muito usados nas fantasias de carnaval devido ao seu figurino característico que possuíam cores variadas e também pelo uso de máscaras caracterizando cada personagem.

cadência do samba-temas, que embalam os balizas durante o desfile e encantam a plateia.

Cabe pontuar que as fantasias dos personagens da *Commédia Dell'arte* foram fonte de inspiração para os blocos tradicionais e tornaram-se parte do carnaval brasileiro. A origem dessa inspiração foi notada a partir da primeira metade do século XIX, quando foi introduzido, no carnaval do Brasil, o baile de máscaras, inspirado nos bailes “à italiana”, que faziam parte dos típicos bailes do carnaval francês no início do século XIX. Com isso, não se importou apenas o modelo dos bailes das mascaradas, mas também os modelos de roupas e fantasias utilizados pelos europeus nestes famosos bailes carnavalescos.

Essas fantasias eram extremamente luxuosas e custavam caro, pois eram próprias para os bailes de elite, mas também tiveram fama entre os bailes menos elegantes. Esses, por sua vez, escolhiam fantasias mais acessíveis, porém aos moldes da origem europeia, tendo como exemplo os personagens da *Commédia Dell'arte*, teatro popular italiano, que conferia às fantasias um ar de elegância e sofisticação. Tais personagens popularizaram-se por todo o carnaval brasileiro e chegaram ao Maranhão, onde serviram de inspiração aos Blocos Tradicionais, como fonte para as fantasias tradicionais, que possuem um imenso poder de adaptação aos diversos temas a serem desenvolvidos nos carnavais a cada ano. Embora as fantasias mais luxuosas estejam mais relacionadas aos bailes e aos desfiles da elite, as fantasias ditas populares também têm seu valor.

O gosto pela roupa elaborada, pelo brilho e pelos acabamentos de aparência suntuosa é parte da herança de nosso povo, que desde muito tempo soube se aproveitar das formas e materiais sofisticados para criar fantasias que são a expressão mais verdadeira da riqueza e variedade de nossa cultura popular. (FERREIRA, 2004, p. 118).

No carnaval, mesmo que seja um bloco de rua, todos buscam mostrar a melhor fantasia, pois o luxo passou a ser uma preocupação na elaboração e na produção.

Dentro dos grupos de BTMs, os brincantes se dividem entre os instrumentistas – aqueles que tocam algum instrumento durante as apresentações – os cantores e há um destaque para os “balizas”, que constituem outro aspecto identitário dos BTMs: eles não tocam instrumentos, mas com um bailado único e característico no segmento do carnaval, são de suma importância para a evolução dos blocos, sendo indispensáveis nas apresentações.

Nos blocos de outrora, segundo estudos e depoimentos, as mulheres não faziam parte dos blocos tradicionais, somente homens e crianças podiam participar dessa brincadeira, tanto como instrumentistas quanto como balizas. Essa prática durou por alguns anos, porém, com a evolução e o desenvolvimento dos blocos, essa prática mudou. Hoje, as mulheres estão presentes e inseridas nos blocos tradicionais, sendo bem aceitas dentro dos grupos, podendo ser instrumentistas, balizas, diretoras, enfim, participam em todos os segmentos. Em relação aos balizas, o INRC (2012), quando trata da dança característica dos BTMs, assim destaca:

Eram as oscilações da dança proporcionadas pelos brincantes, principalmente os balizas, homens, jovens e crianças, que, com instrumentos ou não, faziam movimentos de pequenos saltos, leves impulsos com alternação das pernas, elevando-as até noventa graus em relação ao corpo. O estado de mudança contínuo do esqueleto podia ser feito, também, com os indivíduos cruzando-se entre si, da direita para a esquerda e no sentido inverso, sempre na frente do bloco, ou nas pequenas lacunas deixadas pelos batuqueiros. (BRASIL, 2012, p. 43).

Ressalta-se que, apesar das mudanças ocorridas ao longo dos anos, no que diz respeito às fantasias, ao trabalho com o samba-tema, aos instrumentos e a outros aspectos que se modernizaram, a tradição do ritmo, os instrumentos e a dança ainda se mantêm vivos e são motivos para os brincantes serem reconhecidos como tradicionais. Existe uma preocupação entre todos os envolvidos com os blocos em manter a tradição e a identidade dos BTMs, cuja luta estende-se até hoje para que os blocos sejam reconhecidos, pelo IPHAN, como patrimônio cultural imaterial do Brasil.

As mudanças mais significativas que ocorreram com os blocos estão nas fantasias e nos samba-temas, sendo que estes preocupam-se em abordar enredos que apresentem importância social ou cultural.

Estes são aspectos bastante interessantes, considerando-se que uma manifestação cultural popular que até bem pouco tempo não tinha preocupação com a produção de enredos, hoje vai buscar seus temas numa literatura mais rebuscada e ainda se permite fazer reelaborações e misturas com elementos contemporâneos, o resultado é de fato bastante criativo e fascinante. (LISBOA, 2008 p. 9).

Conforme Lisboa (2008), os BTMs podem proporcionar diversas formas de conhecimento, em áreas como a literatura, a música, nas artes visuais, entre outras. Para que isso aconteça, é necessário que haja a chamada “carnavalização”. A partir do tema escolhido, trabalha-se para que esse se torne atraente para o carnaval, de uma maneira que envolva diversos segmentos artísticos, intelectuais e culturais.

O termo “carnavalização” não é algo novo, o pesquisador russo Mikhail Bakhtin, em seu estudo sobre o carnaval e o riso carnavalesco – tratados em referência à literatura da Idade Média – afirma que o carnaval constituiu-se a partir de

um conjunto de manifestações culturais da Idade Média e do Renascimento, de uma forma organizada e coerente, relacionando a literatura com a compreensão de mundo e com diferentes comportamentos. Contudo, de acordo com a teoria de Bakhtin, o carnaval não é essencialmente um fenômeno literário, mas sim uma junção de ações e de gestos ritualísticos, sensoriais e simbólicos que eram praticados em diversos momentos do ano, em festas variadas.

A influência das formas, motivos e símbolos do carnaval marcou amplamente a literatura do século XVIII. Mas é uma influência formalizada: as formas do carnaval foram transformadas em procedimentos literários (especialmente no plano do tema e da composição), postos a serviço de finalidades artísticas variadas. (BAKHTIN, 1987, p. 101).

Desde as épocas da Idade Média e do Renascimento, mesmo nas festividades e nos ritos religiosos, Bakhtin (1987) concluiu que “os milagres e as moralidades são ‘carnavalizados’ em maior ou menor grau”. Apesar da evolução dos tempos, a carnavalização perdura até os dias de hoje, sendo mais efetiva nos blocos tradicionais e nas escolas de samba, que buscam temas de relevância cultural e social para desenvolverem seus enredos, mas não deixam de “carnavalizar”, ou seja, transportar os temas do carnaval para a literatura ou vice-versa. Os temas literários são comumente transformados em enredos e fantasias carnavalescas, trabalho que cabe ao carnavalesco da escola ou do bloco tradicional.

Cabe ao carnavalesco realizar extensa pesquisa bibliográfica, visual e de campo, a fim de explorar ao máximo as informações sobre o tema e propor uma carnavalização dele, dividindo o desfile em setores para o encadeamento dos fatos da história a ser contada, em suas mais diversas linguagens. (OLIVEIRA, 2020, p. 54)

De acordo com o estudo de Oliveira (2020), é possível afirmar que o carnaval não se resume a brincadeiras e festas. Existe um grande trabalho de pesquisa e estudo por trás de todo desfile, seja ele de uma escola de samba ou de um bloco tradicional. Com todo esforço e busca realizados pelos carnavalescos, muito pode ser aprendido e ensinado, não é à toa que o carnaval é considerado um celeiro de aprendizagens, a partir do qual se cria, aprende-se e transforma-se a realidade através da cultura e – inclui-se também – da educação.

Atualmente, no carnaval, existem várias formas de expressão, mas, em todas, desde os tempos mais remotos, há algo em comum: o sentido e o objetivo de transformar e recriar a realidade cotidiana dos envolvidos nas festividades carnavalescas.

Há séculos, os homens, procurando extravasar suas energias e esquecer o cotidiano, encontraram nessas manifestações um forte elemento para tal

feito. No entanto, se a palavra carnaval gera muitas controvérsias, não se pode dizer o mesmo em relação à carnavaлизação. Esta, em relação às festas, representa os elementos de comportamento e percepção de sociabilidade que se fazem presentes na humanidade desde ao tempos mais remotos. (SILVA, 2015, p. 69).

Os Blocos Tradicionais seguem a direção descrita por Silva (2015) quando escolhem um tema para seu desfile a cada ano. Não é apenas uma questão de diversão, mas também um compromisso social e cultural. Como exemplo de carnavaлизação de um tema, cita-se o Bloco Tradicional “Os Apaixonados”, que, no ano de 2015, venceu o campeonato com o tema “Homem de Lata”. Inspirados na história do “Mágico de Oz”, do escritor americano L. Frank Baum, o bloco deu vida ao “Homem de Lata”, protagonista do seu enredo. “Os Apaixonados” destacaram a importância do amor como forma de renascimento.

*Assim, de maneira alusiva ao personagem, o Bloco Tradicional “Os Apaixonados vem com a proposta de resgatar essa radiante e mágica paixão, contagiando a todos e a esse homem moderno, de mente lógica e cartesiana, levando-os a perceber o valor e sentido que a paixão tem sobre a vida, nos livrando do mecânico habitual*⁸. (MARCELO BRITO, 2014).

A seguir, apresenta-se o desenho do “Homem de lata”, da história original, e, logo abaixo, há o croqui da fantasia do bloco “Os Apaixonados”, desenhada por Marcelo Brito. Dessa forma, é possível que se faça uma análise comparativa de um desenho do personagem e de uma fantasia de carnaval atendendo-se aos requisitos necessários para uma carnavaлизação do tema.

De acordo com o carnavalesco Marcelo Brito, para que haja a carnavaлизação de um tema não basta falar sobre o assunto e transformá-lo em uma fantasia, é preciso que o tema e a fantasia tragam algum sentido para a vida atual, tendo importância e relação com o cotidiano das pessoas, demonstrando relevância para ser discutido e apresentado no carnaval. Nesse sentido, Brito explica um pouco da fantasia criada por ele.

Para podermos retratar todos os aspectos associativos à figura do personagem “Homem de lata” de maneira alusiva em um bloco tradicional, ou seja, em um único figurino iremos fazer as seguintes explicações sobre os elementos que a compõem e suas representações: a presença do preto representa a maldição e a ausência de sentimentos, assim como o chumbo representando também a ferrugem. Elementos representativos do metal como as dobraduras de acetato prata com as dobras e rompimentos do latão em tiras. O funil na cabeça, assim como o coração artificial no peito, motivo da sua busca são traços marcantes desse personagem. (MARCELO BRITO, 2014).

⁸ Trecho retirado da sinopse do tema do carnaval de 2015 do Bloco Tradicional “Os Apaixonados”, cedido pelo carnavalesco do bloco, Marcelo Brito, cujo tema foi: “O homem de lata e o mágico desejo de ser apaixonado”.

Figura 9 – Homem de Lata (desenho)



Fonte: <http://ailustra.blogspot.com/2012/08/homem-de-lata-tin-man.html>. Acesso em: 30 ago. 2019.

Figura 10 – Homem de Lata (croqui da fantasia) – Bloco Tradicional “Os Apaixonados”



Fonte: Arquivo pessoal de Marcelo Brito – Carnavalesco do bloco “Os apaixonados” (2015).

Não obstante, não é suficiente uma bela fantasia para retratar um tema no carnaval, pois a carnavalescação envolve também o samba-tema, que traz, na letra, todo o enredo a ser contado na passarela, que se relaciona ao dia a dia das pessoas e ganha sentido ao ser representado pelos brincantes do bloco. Além disso, para que se vislumbre mais sobre o desfile do ano de 2015, do bloco “Apaixonados”, observe um trecho do samba-tema escrito pelos compositores Luzian Silva Fontes Filho e Josias Eduardo Silva Filho.

*Quis um feitiço que eu me tornasse assim, a amizade sincera me fez reerguer.
Às vezes, a vida parece ruim, de repente uma mão amiga nos faz renascer.
Agora eu quero quebrar essa maldição, falta apenas um coração de verdade
batendo em meu peito. Pois estou nesse corpo de lata e por mais que eu
caminhe sinto que a paixão me falta. Quero um amor nesse corpo enferrujado
de metal, batendo forte com a retinta do meu carnaval.*

Para melhor entender o valor e a importância dos sambas-tema e da carnavalescação, encontra-se, em vários estudos, a relação dos personagens, das fantasias e das máscaras usadas que representam os tipos do cotidiano e os seres imaginários simbolizados no carnaval. Para dar vida e significado a esses personagens, são essenciais os artistas do carnaval, conhecidos como carnavalescos, que são responsáveis pelos desenhos e pela criação das fantasias baseadas no tema escolhido.

Aquele que cria está em diálogo com sua cultura e estabelece uma rede de ligações simbólicas dentro das quais encontrará material para a criação. A produção artística é meio de construir significados gerando formas a partir das linguagens. Para a criação, o artista se vale da matéria cultural produzida por seu povo. Matéria essa que encontra sentido nas relações sociais ou que ganha novo sentido nas transformações do artista que impõe pausas capazes de provocar reflexão. (PEREIRA, 2012, p. 22).

A carnavalescação é o que traz o tema escolhido para o interior do carnaval, fazendo com que ele seja atraente, interessante e relevante ao período da festa carnavalesca. Ressalta-se que a escolha de cada tema segue padrões técnicos que envolvem questões relacionadas aos critérios de julgamento do concurso da passarela do samba. Depois de escolhido, o tema é amplamente estudado pela diretoria e pelos integrantes do bloco, que precisam conhecer com propriedade o tema que defenderão no carnaval do ano seguinte.

São inúmeros os detalhes sobre os blocos tradicionais e, além dos que foram mencionados, há uma relevante peculiaridade: os conhecidos e famosos “gritos de guerra”, que surgiram desde o início dos blocos, quando os primeiros grupos visitavam a casa de alguns brincantes, durante o período carnavalesco. Nessas ocasiões, com

o intuito de saudar os donos da casa, os grupos entoavam sons em tom de repente, o comandante da bateria fazia perguntas e os componentes respondiam, em coro:

- *Vai querer, vai querer? – Vai!*
- *Vai querer, vai querer? – Vai!*
- *Para nós? – Nada.*
- *Para nós? – Nada.*
- *Para o dono da casa? – Tudo.*
- *Para o dono da casa? – Tudo.* (DOMÍNIO PÚBLICO).

Para finalizar e dar um tom animado à saudação, os contratemplos e os demais instrumentos eram tocados freneticamente, deixando todos em euforia total.

O costume de visitar e apresentar-se na casa dos componentes perdeu-se com o tempo, devido ao aumento do número de componentes de cada bloco, às dificuldades que começaram a surgir para manter essa prática e pelo formato atual do carnaval. Entretanto, o grito de guerra mantém-se até hoje. Porém, essa saudação não se dirige mais aos brincantes do mesmo bloco, é utilizada para homenagear alguém ou saudar aos blocos tradicionais de uma maneira geral. Agora, canta-se dessa forma:

- *Vai querer, vai querer? – Vai!*
- *Vai querer, vai querer? – Vai!*
- *Para nós? – Nada.*
- *Para os Blocos? – Tudo.* (DOMÍNIO PÚBLICO).

Os gritos de guerra são uma saudação emblemática e, para encerrar este tópico, nada melhor do que dizer: para os Blocos Tradicionais, tudo! Viva os Blocos Tradicionais de São Luís do Maranhão, que tão ricamente e tradicionalmente representam a cultura popular deste estado multicultural, fazendo parte da identidade de um povo alegre, festivo e apaixonado pelo carnaval.

2.4 Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”: um celeiro de cultura e conhecimentos

“Nossos sonhos serão verdades!”

Da união de pessoas sonhadoras e empreendedoras – que tinham o desejo de contribuir com a cultura popular e proporcionar momentos de diversão para suas famílias e para os demais membros de sua comunidade – foi que surgiu o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”.

É interessante ressaltar-se como um bloco considerado novo, em relação à data de fundação – o bloco completou 14 anos em 2020 –, tenha começado de uma

maneira tão tradicional, que relembra a forma como os primeiros blocos tradicionais surgiram.

Entre os blocos mais novos – e até alguns mais antigos –, a maioria começou como dissidente de outros, a exemplo do Bloco Tradicional “La Boêmios de Fátima” (fundado entre 1990/1991), que surgiu como dissidência do Bloco “Fantásticos” (BRASIL, 2012, p. 60). Alguns brincantes, que durante vários anos participaram de um ou outro bloco, por motivos diversos, deixaram seus blocos de origem e resolveram criar uma nova agremiação e, dessa forma, também contribuíram para permanência e continuidade dessa manifestação cultural tão representativa do carnaval maranhense.

Tratando especificamente do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, a história foi um pouco diferente. De acordo com um dos seus fundadores, o professor de Artes Francisco Júnior, a ideia inicial de criar um bloco tradicional, no bairro do São Cristóvão, surgiu a partir de uma apresentação feita pelo Bloco Tradicional “Príncipe da Meia Noite” (fundado em 1999), na residência de seus pais, Sr. Francisco de Assis (Seu Chico) e Dona Maria, situada na Travessa da Panair, São Cristóvão. Essa localidade se tornaria mais tarde a primeira sede oficial do bloco. Ressalta-se que o costume dos integrantes dos blocos tradicionais visitarem e se apresentarem em casas de amigos remonta desde os primeiros blocos que surgiram na cidade, porém essa é uma prática que se perdeu com o tempo e, atualmente, é quase inexistente. Nesse sentido, no ano de 2005, quando este fato aconteceu, não era mais tão comum, sendo um dos fatores que contribuíram para que a fundação do Bloco “Tropicais do Ritmo” tenha acontecido de uma maneira mais tradicional.

A apresentação do Príncipe da Meia Noite acabou por ocasionar um certo saudosismo em relação à “Turma do Patinhas”, bloco que existiu neste bairro nos finais da década de 70, acendendo o desejo de resgatar a presença de um bloco tradicional nessa comunidade. (FRANCISCO JÚNIOR, depoimento para o histórico do bloco, 2012).

Outro fator que diferencia a fundação do Bloco “Tropicais do Ritmo”, em comparação aos demais da atualidade, é o fato de que o mesmo surgiu dentro de uma das famílias mais tradicionais do bairro, a “Marques Araújo”. Essa é uma das características mais marcantes dos primeiros blocos fundados em São Luís. Assim como naquela época, a ideia das famílias mais abastadas da cidade era de se divertir e brincar o carnaval de maneira mais segura, entre a própria família e um pequeno

grupo de amigos. Esse também foi o objetivo inicial da família Marques Araújo, quando houve a ideia de formar o grupo.

Para viabilizar a criação do grupo, no ano seguinte, em 2006, alguns membros da família participaram do desfile do “Príncipe da Meia Noite”, com o objetivo de aprenderem como tudo funciona em um desfile. Na ocasião, foram bem recebidos e orientados, assim como relatou Francisco Júnior: “Mas deixamos claro que nossa intenção era de aprendizado, pois tínhamos a intenção de criar um bloco na comunidade do São Cristóvão”. (FRANCISCO JÚNIOR, depoimento para o histórico do bloco, 2012).

Após essa experiência e com mais vontade de dar continuidade ao sonho de criar um bloco na comunidade do São Cristóvão, foi que, no mesmo ano, depois de algumas reuniões e planejamentos, no dia 26 de junho de 2006, foi fundada a Associação Folclórica e Cultural Bloco Tradicional Tropicais do Ritmo, com o objetivo não só de ser fonte de diversão durante o período carnavalesco, mas também de fomentar a cultura e ações sociais no bairro, através da promoção de atividades artísticas e culturais, envolvendo-se na defesa de valores históricos, culturais, humanos e a promoção da paz (Artigo 3º, Ata de fundação do bloco, p. 1º).

A partir de então, a família Marques Araújo e um pequeno grupo de amigos colocaram em prática o sonho de formar um bloco tradicional na comunidade do São Cristóvão. Formaram a primeira diretoria do bloco¹⁰ e deram seguimento às atividades a que eles se propuseram ao criar o bloco cujo lema é “Nossos sonhos serão verdades”.

De acordo com os fundadores do bloco, com o objetivo de oferecer oportunidades para o desenvolvimento do gosto pela arte e pela cultura, o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” sempre se preocupou em inserir atividades que fossem envolventes e interessantes para as crianças e para os jovens da comunidade, por ter a certeza de que são eles quem irão dar continuidade aos trabalhos do bloco.

Uma das ações mais significativas realizadas pelo bloco em questão foi a criação de um coral infanto-juvenil, voltado para crianças e jovens carentes da comunidade do São Cristóvão. Esse coral teve com regente, durante os anos de sua existência, Mary Araújo. Em depoimento um dos fundadores do bloco, o Sr. Nielson

⁹ Cf. Anexo A – Ata de Fundação do Bloco.

¹⁰ Cf. Anexo A – Ata de Fundação do Bloco.

Menezes disse que foi uma experiência muito gratificante, pois várias crianças e jovens se envolveram com o coral, que teve a oportunidade de participar de diversas apresentações, em eventos do segmento da música, da cultura popular e da educação, como a FEMACO (Festival Maranhense de Corais) e o evento do Dia Internacional do Folclore (16 a 22 de agosto de 2010), este último realizado no espaço municipal “Oficina Escola, situado na Avenida Vitorino Freire, s/n.

Figura 11 – Coral infantil “Tropicais do Ritmo” – Apresentação no evento do Dia Internacional do Folclore



Fonte: BRASIL (2012).

Tendo em vista as dificuldades existentes para manterem um projeto como este em uma associação sem fins lucrativos, ou seja, por motivos financeiros, o coral não prosseguiu com suas atividades, mas deixou frutos, pois alguns participantes seguiram nessa linha e se envolveram com a música e, de uma maneira geral, com a cultura dos blocos tradicionais.

Apesar do fim do coral, as atividades voltadas para o fomento e propagação do gosto pela música não pararam. No bloco, foi criado um espaço para que as crianças e os jovens possam aprender a tocar instrumentos musicais que fazem parte da bateria, visando criar futuros instrumentistas e brincantes dos blocos ou algo além, visto que se está semeando a cultura musical em cada um deles. Ademais, outras ações sociais são promovidas pelo bloco, de acordo com o período do ano e com as necessidades da comunidade. Assim, intensifica-se os objetivos traçados desde a fundação do bloco: contribuir para o desenvolvimento cultural, artístico e social do bairro do São Cristóvão.

Figura 12 – Oficina de percussão – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

O caminho de aprendizagens significativas é uma constante no bloco. Várias ações incentivadas no período da infância dos participantes, durante as oficinas de percussão oferecidas, germinaram. Atualmente, no Bloco “Tropicais do Ritmo”, vários componentes começaram quando ainda eram crianças e permanecem até os dias de hoje. Um desses exemplos é a história do componente chamado Jaílson Budu.

Segundo depoimento dado por Jaílson, ele começou no bloco aos oito anos de idade. Começou aprendendo a tocar ganzá, um instrumento de mão; depois, junto com os demais integrantes e o mestre da bateria, ele passou a tocar outros instrumentos, como a retinta, o contratempo, a marcação, até chegar ao instrumento que hoje toca, o cavaquinho. Ele se profissionalizou neste instrumento, tornando-se um profissional que atua no período do carnaval e no período junino. Outro talento que Jaílson desenvolveu foi o de compositor. Destaca-se que todos os anos realiza-se um concurso para escolher o samba-tema, de acordo com o tema escolhido para o carnaval do ano seguinte.

No ano passado, em 2019, o tema escolhido para o carnaval de 2020 foi uma homenagem ao Boizinho Barrica, uma das maiores manifestações culturais do estado do Maranhão, que completou 35 anos de existência. Com o tema “Sou Barrica, sou tradicional, em busca de Tainahakã, a estrela do nosso carnaval”, o samba-tema de autoria de Jaílson Budu foi o vencedor do concurso e auxiliou o bloco a ser campeão do carnaval de 2020. Esta é apenas uma das histórias de sucesso que o bloco “Tropicais do Ritmo” ajudou a construir.

Figura 13 – Flyer do tema de 2020 – Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020)..

Figura 14 – Jaílson Budu



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

A trajetória do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” é significativa dentro do contexto cultural, pois mantém práticas que o caracterizam como tradicional, sendo uma delas o fato de manter grande parte do processo de confecção das fantasias e de adereços realizado pelos próprios componentes do grupo. Essa prática é crucial quando se trata de um grupo que vive em comunidade, visto que, no caso aludido, os momentos de trabalho são também momentos de socialização, em que se estreitam os laços de amizade e se fortalecem o sentimento de pertença ao grupo cultural. Com base nessa relação, observa-se que o conceito de “partilha do sensível”, desenvolvido por Rancière (2005), é presente no bloco, posto que, quando um componente realiza sua atividade pensando no bem comum, conhecendo e respeitando a importância do trabalho do outro, há a construção do coletivo.

Figura 15 – Brincantes do Bloco Tropicais do Ritmo confeccionando fantasia



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Ressalta-se que quando os brincantes do bloco estão envolvidos com a confecção das fantasias, eles também estão aprendendo diversas atividades manuais e intelectuais, além de passarem os conhecimentos de um para o outro. Esses brincantes contribuem com a troca de experiências e de vivências para a continuidade do segmento, incentivando os mais novos a preservarem os blocos tradicionais. Destaca-se que os componentes que trabalham na confecção das fantasias não ganham financeiramente para isso, eles trabalham por amor ao bloco e pelo prazer de estarem em comunidade, fortalecendo, assim, a sua relação identitária com o grupo. De acordo com Hall (2015), a identidade do cidadão se forma na “interação” entre o “eu” e a sociedade. A identidade cultural ocorre na relação entre o ser e o grupo cultural ao qual ele está inserido.

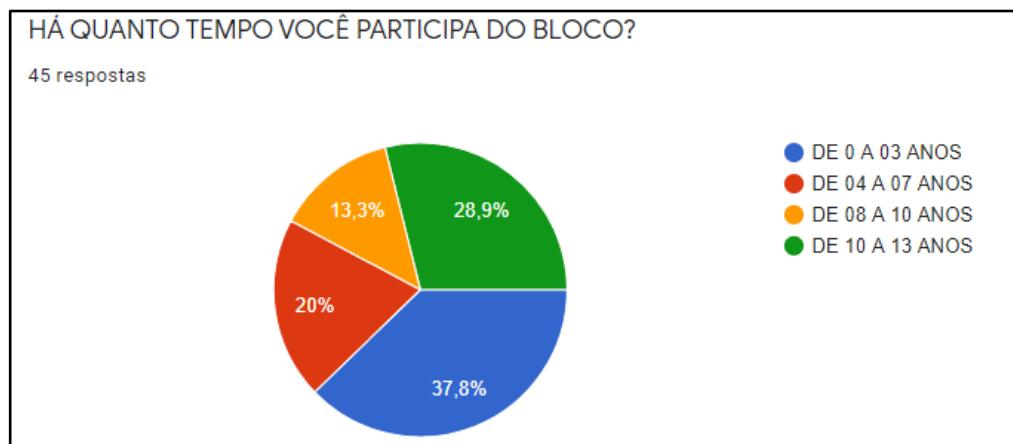
A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (HALL, 2015, p. 11)

A participação e a interação do sujeito com seu grupo social e cultural são determinantes na formação de sua identidade cultural. Quando essa relação ocorre de maneira mais íntima e diária, na convivência em um grupo de natureza cultural, desenvolve-se, no indivíduo, a verdadeira identidade comunitária. Em depoimento dado pelo atual presidente do Bloco “Tropicais do Ritmo”, senhor Nielson Menezes:

Uma das marcas registradas do bloco é esse trabalho em conjunto, essa relação de pertencimento que foi criada e é cultivada no dia a dia da agremiação. Quando os componentes se reúnem para realizar qualquer atividade em prol do bloco, é que a magia acontece. (NIELSON MENEZES, 2020).

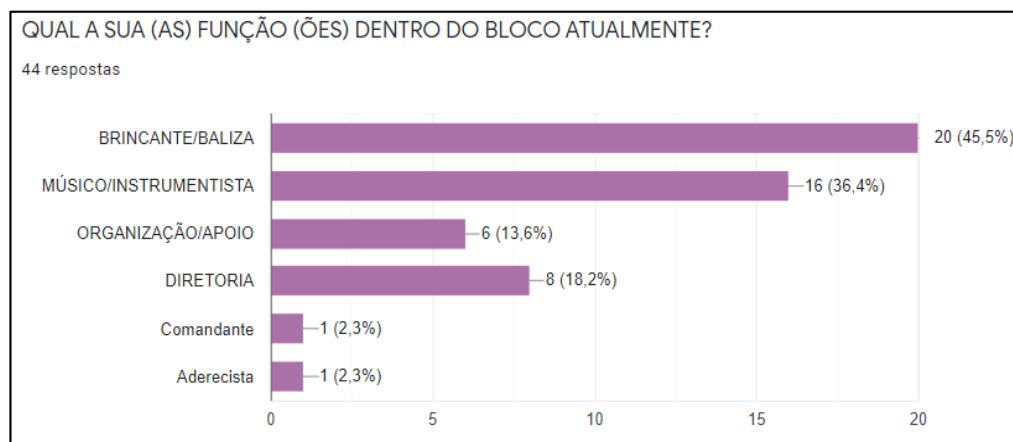
Aplicou-se um questionário¹¹ com os componentes do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” para se observar a relação de pertença que eles têm com o bloco e para compreender um pouco como se sentem perante o grupo e a sociedade como um todo, no que diz respeito ao trabalho com cultura popular em São Luís. Do mesmo modo, tem-se o objetivo de analisar, de forma mais científica, o grau da identidade de cada um com a cultura e com o bloco. As perguntas aos entrevistados e os resultados estão apresentados abaixo em forma de gráficos.

Gráfico 1



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

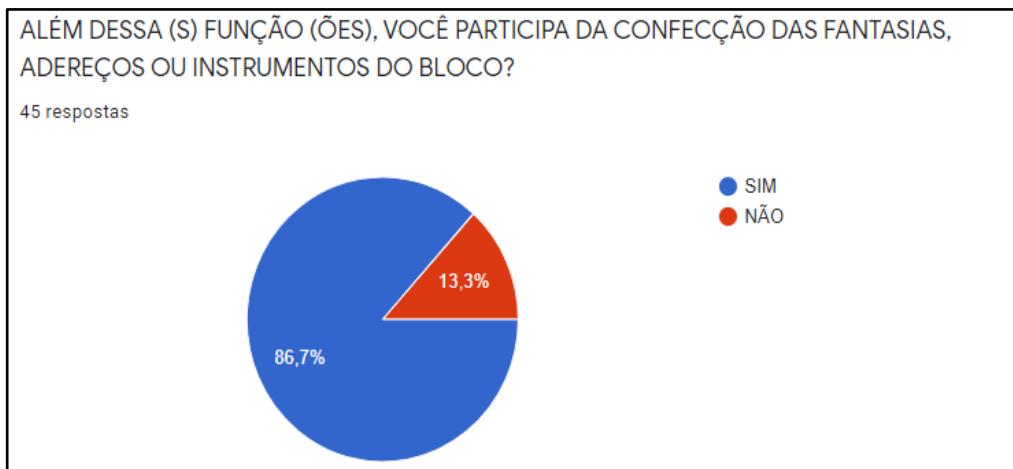
Gráfico 2



Fonte: Elaborado pela autora (2020)

¹¹ O questionário foi aplicado através do aplicativo *Google forms*, porque, na data da entrevista, estava-se em período de afastamento social, devido à pandemia de COVID-19.

Gráfico 3



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

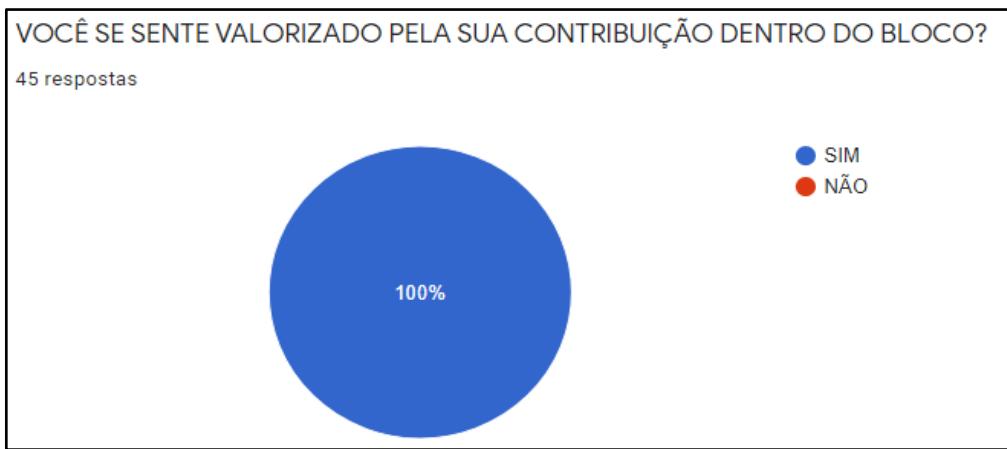
Tabela¹² 1

Você acha importante que o integrante do bloco se envolva com a organização e produção do bloco para o desfile? Por quê?	
B1	<i>Sim.</i>
B2	<i>Sim. Porque somos nós a base do bloco.</i>
B3	<i>Sim. Porque acelera o movimento da produção com a mão de obra dos componentes.</i>
B4	<i>Sim, entendo que a participação faz parte do processo de entendimento das particularidades do bloco, bem como a compreensão histórica, confecção de fantasias e esforços destinados para colocar o bloco na rua.</i>
B5	<i>Sim, fundamental!</i>
B6	<i>Sim, quanto mais nos envolvemos com o nosso bloco, mais unidos ficamos e somos uma família.</i>
B7	<i>Sim. Pela gratidão quando estamos prontos na passarela e poder dizer: ajudei na confecção. Tudo lindo!</i>
B8	<i>Sim. Quando a pessoa se envolve e presencia mais de perto o trabalho que é feito por “trás”, ela começa a entender que aquilo vai além de uma simples “brincadeira”, onde as pessoas se divertem. Ela entende o real valor e o quanto lutamos para manter ainda de pé essa cultura.</i>
B9	<i>Sim! Pois os integrantes são peças fundamentais para a organização do grupo, tendo opiniões diversas para ter um desfile impecável na avenida.</i>
B10	<i>Sim, essa integração faz com que você se sinta útil e importante.</i>
B11	<i>Sim, dessa forma a manutenção da nossa cultura permanece viva.</i>
B12	<i>Sim... assim ele fica por dentro de tudo o que acontece.</i>
B13	<i>Sim, pois o objetivo (desfilar) somente é possível com apoio mútuo dos componentes da agremiação</i>

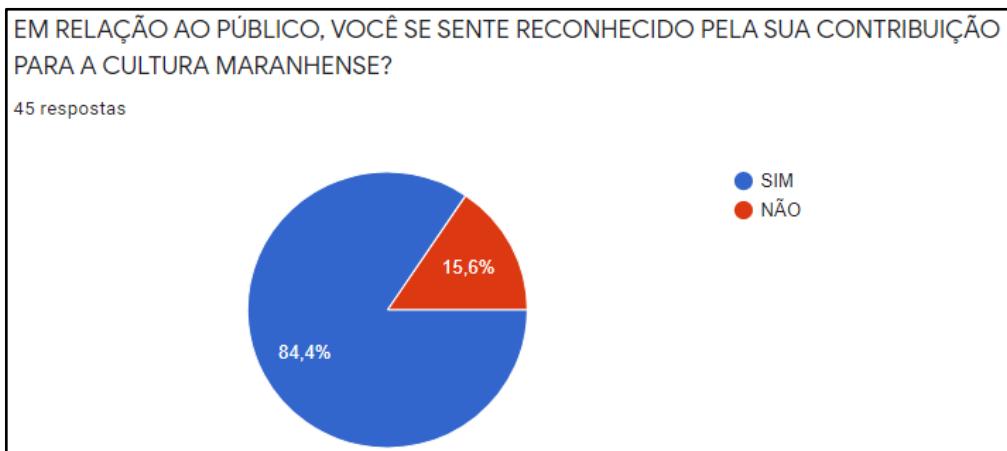
¹² Optou-se por utilizar a denominação “B” em designação aos brincantes do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”.

B14	<i>Sim, com certeza o brincante é importante em todo processo de preparação do bloco para o carnaval.</i>
B15	<i>Sim, porque ele fica mais motivado.</i>
B16	<i>Sim, porque nos dá uma satisfação maior em ter contribuído, de alguma forma, para o desfile.</i>
B17	<i>Sim, porque só assim você se sente mais participante do bloco e valoriza o trabalho desenvolvido por todos.</i>
B18	<i>Sim, para poder sentir de perto a verdadeira emoção.</i>
B19	<i>Sim, a participação de todos é de grande ajuda para o sucesso do carnaval no desfile.</i>
B20	<i>Sim. O integrante é de fundamental importância para a organização e preparação de um bloco. Sendo na ajuda da confecção das fantasias ou mesmo participando dos ensaios e eventos promovidos pela agremiação, o brincante é a alma de um bloco tradicional.</i>
B21	<i>Sim, pois o momento do desfile é resultado de todo o nosso esforço. De alguma forma, todos contribuem e é muito emocionante e gratificante fazer parte de tudo isso, pois nos dá o sentimento de pertencimento ao bloco, como uma família.</i>
B22	<i>Sim, porque no envolvimento sentimos o empenho de todos os integrantes na organização e confecção das fantasias, o que torna, na maioria das vezes, um ambiente muito agradável.</i>
B23	<i>Sim, porque a produção sai com muito mais cuidado e amor.</i>
B24	<i>Sim. Porque o envolvimento em todas as etapas faz com que o integrante se sinta instrumento no processo de idealização, organização e produção relacionada ao tema proposto, fortalecendo, assim, a sua identidade com o bloco do qual faz parte.</i>
B25	<i>Sim. Isso gera uma sensação de pertencimento de identidade, principais características da Cultura Popular.</i>
B26	<i>Sim, além da contribuição dada, é uma forma de entretenimento entre os participantes e dos mesmos saberem das dificuldades que “o pessoal do barracão” passa.</i>
B27	<i>Sim, porque todos vão se desenvolver muito.</i>
B28	<i>Sim, cada um dos integrantes tem que estar colaborando até mesmo para sentir-se motivado para o dia do desfile.</i>
B29	<i>Sim, para que as pessoas sintam na pele o que é fazer bloco tradicional.</i>
B30	<i>Sim, porque ele fica próximo do conhecimento cultural.</i>
B31	<i>Sim, para poder valorizar o trabalho que temos no período do carnaval.</i>
B32	<i>Sim, porque eu acho importante participar de tudo!</i>
B33	<i>Sim, para poder sentir mais de perto a verdadeira emoção e valorizar mais a cultura maranhense.</i>
B34	<i>Sim, porque o bloco precisa da ajuda de todos para os integrantes se tornarem mais responsáveis.</i>
B35	<i>Sim, pois a união faz a força. Como sabemos, é muito trabalho e com ajuda e esforço de todos é bem mais rápido.</i>

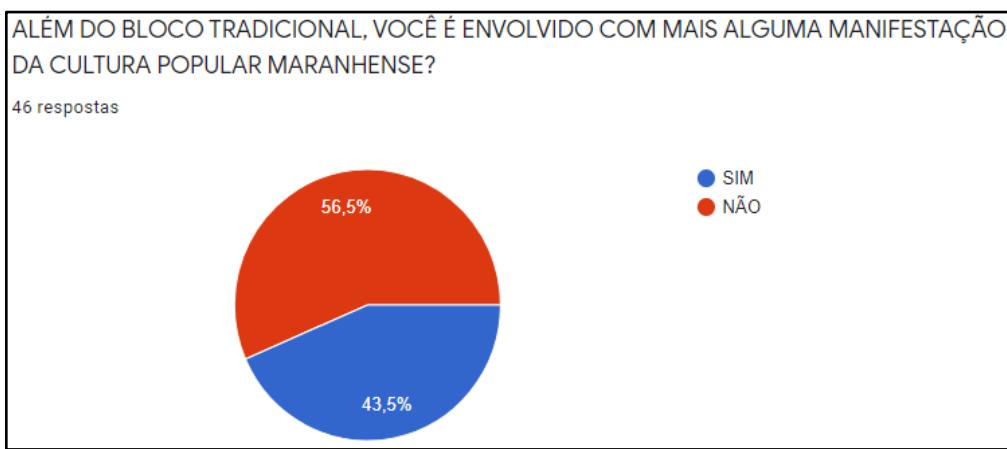
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 4

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 5

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 6

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

De acordo com os resultados obtidos pelo questionário, foi possível perceber o quanto é importante a participação ativa dos brincantes dentro do bloco. Nota-se como eles se sentem valorizados pelo trabalho que desenvolvem, ao mesmo tempo, como se reconhecem como pertencentes a uma comunidade cultural, o que lhes confere também uma identidade comunitária. Essa relação traz ao grupo um sentimento de comprometimento pelo que estão fazendo, com a responsabilidade pela preservação e pela continuidade do bloco tradicional.

Destarte, o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” traz, em sua essência, o compromisso com o fomento à cultura, ao trabalho social e à perpetuação do que há de mais genuíno na cultura maranhense, o bloco tradicional. Que venham as futuras gerações.

Figura 16 – Brincante mirim (Marcelo Victor) do Bloco “Tropicais do Ritmo”



Fonte: arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

3 RESSIGNIFICANDO O ESTUDO DA CULTURA POPULAR NO ENSINO MÉDIO ATRAVÉS DAS IDENTIDADES COMUNITÁRIAS DE UM BLOCO TRADICIONAL

A Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em parceria com a Universidade Federal do Maranhão (UFMA), coordena e aplica o Programa de Pós-graduação em Rede Prof-Artes, no formato semipresencial. O objetivo dessa parceria é oferecer aos docentes da Educação Básica, das redes públicas de ensino, uma formação continuada, a nível de pós-graduação (mestrado), de modo a proporcionar a esses profissionais a oportunidade de conhecer, discutir e aplicar novas metodologias e práticas, na área do ensino das artes, dentro das escolas, em consonância com a vivência na comunidade. Dessa forma, o Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) foi consolidado e, atualmente, está em sua terceira turma, cujas atividades ocorrem na UFMA.

O programa leva os mestrandos a repensarem suas práticas docentes e aplicarem os conhecimentos adquiridos no decorrer das disciplinas estudadas em suas próprias salas de aula, fazendo, assim, com que o processo de ensino-aprendizagem se torne algo mais significativo para ambas as partes (professor e aluno). É importante que a aplicação dessas metodologias e práticas sejam paralelas ao estudo durante o mestrado, por isso, o mestrandos não se afasta totalmente de sua sala de aula. É um processo de pesquisa e de experimentação que evolui e se desenvolve gradualmente no decorrer do curso, sendo essa trajetória o diferencial, visto que há a oportunidade de aplicação da pesquisa na prática, no dia a dia com os alunos, o que leva a um resultado mais preciso e rico ao final de tudo.

O Prof-Artes oferece duas linhas de pesquisa, a saber: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes; e Abordagens teórico-metodológicas das práticas docentes.

3.1 Trajetórias metodológicas: quando a cultura dá o ritmo

De acordo com as práticas e as vivências, cada mestrandos busca desenvolver sua pesquisa dentro de sua área de atuação. No caso deste estudo, a linha escolhida foi a de *Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes*. Essa escolha ocorreu pelo fato da pesquisadora já ter uma especialização na área de *Artes visuais, Cultura e Criação* e também realizar um trabalho no sentido de desenvolver, junto com os

alunos, novas formas de se expressar, entender e produzir arte de uma maneira mais significativa, sempre relacionando os conteúdos trabalhados com a vivência cultural e artística de cada aluno.

Quando se trata do ensino da arte, vários autores concordam que a via mais interessante para ser seguida é aquela que une história, teoria e prática. A exemplo, pode-se citar Ana Mae Barbosa, que desenvolveu a Abordagem Triangular baseada no tripé *contextualizar, ver e fruir*. Hoje, depois de vários estudos e aperfeiçoamentos dessa abordagem, a própria pesquisadora considera que este tripé não deverá ser utilizado sempre na mesma sequência, pois depende da metodologia utilizada pelo educador para que essa proposta seja adequada.

Hoje, a metáfora triângulo já não corresponde mais à organização ou estrutura metodológica. Parece-nos mais adequado representá-la pela figura do ziguezague, pois os professores nos têm ensinado o valor da contextualização tanto para o fazer, como para o ver. O processo pode tomar diferentes caminhos: CONTEXTO\FAZER/CONTEXTO\VER ou VER/CONTEXTUALIZAR\FAZER/CONTEXTUALIZAR\ ou ainda FAZER/CONTEXTUALIZAR\VER/CONTEXTUALIZAR. (BARBOSA, 2012, p. XXXIII).

Desta forma, pode-se trabalhar a abordagem de variadas formas, adequando-a de acordo com as necessidades. Assim, o contextualizar, o ver e o fazer estão como em um círculo, ou um vai e vem, que se completa e dá sentido à arte. Trabalhar as artes visuais e a cultura popular, no Ensino Médio, exige diversas metodologias que conduzam o educando a reflexões e produções de formas significativas para ele. Portanto, é necessário que o entendimento da arte não seja algo distante da realidade do aluno e que ele não se sinta incapaz de produzir arte por não ser um artista formado, levando-se em consideração que o objetivo das aulas de arte, na Educação Básica, não é formar artistas, mas sim despertar o interesse e o gosto pelas diversas linguagens artísticas, possibilitando que o aluno seja capaz de compreender o sentido da arte, refletir a partir dela e, consequentemente, produzir algo de acordo com sua experiência, expressando seus sentimentos e suas emoções.

Entretanto, para que isso ocorra, é preciso que se sinta a arte, que a experiência – no seu sentido mais profundo – possa realmente tocar o ser e transformá-lo, de modo a fazer com que essa transformação seja real e transpareça, ao se produzir algo, a partir da experiência vivida. Nesse sentido, Ana Mae Barbosa concorda com as teorias de John Dewey, quando este trata a arte como experiência, expondo, de certa forma, que, a arte, para quem a vê ou a produz, faz sentido ao se transformar em uma experiência íntima. Segundo Dewey (2010):

A experiência ocorre continuamente, porque a interação do ser vivo com as condições ambientais está envolvida no próprio processo de viver. Nas situações de resistência e conflito, os aspectos e elementos do eu e do mundo implicados nessa interação modificam a experiência com emoções e ideias, de modo que emerge a intenção consciente. (DEWEY, 2010, p. 109).

De acordo com o pensamento de Dewey (2010), a experiência é algo intrínseco à vida humana, e a arte surge a partir do que essa experiência desperta no ser humano. Daí a importância da arte, que vem do senti-la e vivê-la. A arte é resultado de toda a vivência humana, é “a extensão do poder dos ritos e cerimônias, que une os seres humanos aos incidentes e cenas da vida, através de uma celebração conjunta: assim torna-os conscientes de sua ligação uns com os outros, em origem e destino” (DEWEY apud MACHADO, 2015, p.11).

A partir das ideias de Ana Mae Barbosa e John Dewey, justifica-se a utilização do método da pesquisa-ação, desenvolvido desde o início da pesquisa, através do qual os alunos foram conduzidos a pesquisar, analisar e construir seus próprios conhecimentos consolidados com a experiência e com a prática adquiridas a partir da orientação da professora.

Dewey (2010, p. 467) ainda afirma “que a arte unir o homem e a natureza é um fato conhecido, mas ela também conscientiza os homens de sua união uns com os outros na origem e no destino”.

Nesse sentido, a arte é o que une e torna o ser “humano” em sua essência mais íntima, é parte da vida e da história da humanidade. Relacionando os pensamentos de Ana Mae Barbosa e John Dewey, pode-se confirmar o quanto o ensino da arte deve estar diretamente ligado ao cotidiano do aluno e às suas experiências de vida. Assim, respeitando a individualidade e a capacidade criativa de cada um, é possível trabalhar com a arte, na Educação Básica, levando em consideração todo o contexto sócio e cultural dos educandos.

3.1.1 Bloco Tradicional: cultura e conhecimentos em Artes Visuais (resultados significativos)

Diversas são as possibilidades de se desenvolver pesquisas, conhecimentos e habilidades artísticas em um Bloco Tradicional e/ou a partir dele. A imagem visual é deveras importante para os blocos, mas, para que ela se configure, vários aspectos são relevantes no processo de produção artística, pois há inúmeras etapas que precedem o produto final. São teorias e práticas que se completam e se tornam fonte de conhecimento não só para os envolvidos com a produção do bloco, mas para a

comunidade em geral e, consequentemente, um grande instrumento de ensino-aprendizagem nas aulas de Artes Visuais.

De acordo com Lampert (2010, p. 450), “a cultura visual pode ser um campo de intersecção entre a Educação e a Arte, e como as pessoas pensam sobre Arte”. Usar a visualidade cultural e os conhecimentos adquiridos a partir dela – como meio condutor para uma educação em arte – é uma possibilidade de aproximar a vida cotidiana e o saber cultural da vida escolar.

O que poderá interessar aos professores de Artes Visuais são os artefatos visuais, (não somente aqueles pertinentes ao conteúdo de Artes Visuais, mas assim como os artefatos que constituem atitudes, crenças e valores presentes no cotidiano do homem contemporâneo). Esses artefatos geralmente envolvem outros códigos que não os visuais e comprometem outros modos sensoriais que não a visão. (LAMPERT, 2010, p. 450).

A partir do pensamento de Lampert (2010), percebe-se que é possível e viável a utilização de elementos e questões relacionadas aos blocos tradicionais nas aulas de Artes Visuais. Mesmo que se pense onde e como usar tais artefatos que, às vezes parecem não ter relação nenhuma com os conteúdos de Artes Visuais, com um olhar mais apurado, nota-se o quanto se pode ensinar e aprender com elementos da cultura do bloco tradicional. Segundo Lampert (2010), o aprendizado vai além da cultura e dos elementos visuais, posto que envolve símbolos, códigos de caráter sensorial – e diversos outros sentidos –, inclusive a valorização das identidades comunitárias.

Dessa forma, como exemplo de estudos que auxiliem no processo ensino-aprendizagem a partir de elementos dos blocos tradicionais, há o samba-tema. Engana-se quem acha que se trata apenas de uma música. Reflete-se: como uma música contribui para o ensino das Artes Visuais? Quais conhecimentos e reflexões surgem a partir de um samba-tema de um bloco tradicional?

Quando um bloco tradicional escolhe um tema para apresentar no carnaval, geralmente busca algo relevante para a cultura e para a comunidade em geral, pois essa relevância também será avaliada na hora do concurso. No caso do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, essa visão consciente é um pré-requisito para a escolha do tema.

No ano de 2019, o referido bloco levou para a passarela o tema “Alegria tropical, o chitão é a estampa do nosso carnaval”. Esse tema é relevante, visto que põe em destaque o “chitão”, um tecido muito usado pelos maranhenses, principalmente, no meio cultural. É um tecido relativamente de baixo custo, mas de grande utilidade no dia a dia das pessoas. Na cultura maranhense, tornou-se um

símbolo indispensável, sendo utilizado na decoração de casas e ambientes culturais, nas festas juninas, no carnaval e em outras manifestações culturais.

No intuito de responder à pergunta científica geradora desta pesquisa – “Como fortalecer as identidades comunitárias envolvidas com a cultura de São Luís, e, em especial no Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, por meio do estudo da cultura popular nas aulas de Artes Visuais no Ensino Médio?”, –, várias ações e práticas foram desenvolvidas pela pesquisadora junto aos alunos da escola de Ensino Médio Centro de Ensino São José Operário, entre os anos de 2019 e início de 2020.

O desenvolvimento da pesquisa, em âmbito escolar, apresentou duas etapas iniciais: primeiramente, apresentou-se e discutiu-se com os alunos os conceitos de cultura e cultura popular. Para tanto, foram desenvolvidas pesquisas, leituras de textos e apreciação de vídeos sobre cultura popular, nas aulas de Artes Visuais, como conteúdo introdutório e gerador das demais práticas artísticas. Em seguida, no início do ano de 2019, nos meses de fevereiro e março, foram realizados trabalhos sobre a cultura popular da cidade São Luís, a partir do tema do carnaval de 2019 do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”. Quanto a essa segunda etapa, o ponto de partida para que se realizasse o trabalho foi a apresentação da letra e da música¹³ do samba-tema criado para o carnaval de 2019 do bloco mencionado anteriormente:

- **Samba-tema:** “Alegria tropical, o chitão é a estampa do nosso carnaval”.
- **Compositores:** Lucas Neto, Darlan Oliveira, Hakã Silva e Leozinho Nunes.

*Estampas falam, cores respiram,
mas só a chita, chitinha, chitão,
que me conquista.*

*Ah...ela dança na minha cultura
mostra a exuberância na arte
primavera de cores em fevereiro!
Floresceu é carnaval
no batuque tradicional
tá na alma do povo brasileiro
eita tecido encantador
exala o cheiro de algodão
suas cores quentes, atraentes, numa explosão
veio da Índia, atravessou mares,
rompeu continentes
e na cultura se fez maranhense
crioula, cacuriá
lá vem meu fofão... ô lá lá.
Tem quadrilha “arretada de bão”
quarela no meu São João*

} bis

¹³ **Samba-tema:** Alegria tropical, o chitão é a estampa do nosso carnaval. Intérpretes: Bloco Tropicais do Ritmo. Compositores: Lucas Neto; Darlan Oliveira; Hakã Silva; Leozinho Nunes. São Luís, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kLcZTolNbII>. Acesso em: 20 jul. 2020.

*vem ver! vem ver!
Chico e Catirina no bumba boi do maranhão
toca meu tambor
que eu nunca vi nada igual
meu peito acelera
eu sou tropical
toca meu tambor
nessa avenida
venho de chita colorindo o carnaval.* (NETO; OLIVEIRA; SILVA; NUNES, 2019).

Após os alunos assistirem à exibição do vídeo com a letra e o samba-tema do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, fez-se uma análise interpretativa da letra como uma estratégia de introdução ao tema “cultura popular maranhense”. Em seguida, lançou-se para a turma a proposta do projeto de estudo sobre cultura popular, em especial, a respeito dos blocos tradicionais de São Luís. O passo seguinte foi dar início aos trabalhos práticos com os alunos, com base no conceito e na prática da metodologia ativa. De acordo com Bacich (2018), a aprendizagem ativa envolve, de algum modo, diferentes formas de envolvimento dos educadores e dos educandos, através de análises, interpretação, avaliação e estímulos que geram capacidades criadoras.

A aprendizagem mais profunda requer espaços de prática frequentes (aprender fazendo) e de ambientes ricos em oportunidades. Por isso, é importante o estímulo multisensorial e a valorização dos conhecimentos prévios dos estudantes para “ancorar” os novos conhecimentos. (BACICH, 2018, p. 3).

Nesse sentido, estimular e aguçar a curiosidade dos alunos – a partir de um samba-tema de um bloco tradicional – é uma boa forma de iniciar um trabalho mais aprofundado que envolva cultura e arte, valorizando-se o conhecimento e a bagagem cultural que cada aluno traz consigo.

Ressalta-se que essa etapa foi iniciada com uma pesquisa bibliográfica sobre a história do chitão, sua origem e seu uso nas manifestações culturais de São Luís. Essa pesquisa culminou em um seminário apresentado pelos alunos em sala de aula, no qual cada equipe de alunos apresentou uma manifestação cultural ou um costume, nos quais o chitão é utilizado.

No Maranhão, a “chita”, “chitinha” ou “chitão” está presente nas principais manifestações culturais, destacando-se no Tambor de Crioula, no Cacuriá, no Bumba meu boi e nas vestes de personagens característicos desse estado, como Pai Francisco e Mãe Catirina. Na cultura maranhense, seria difícil imaginar uma quadrilha junina sem a indumentária feita de chita, mesmo material que estampa as roupas de

outro tradicional personagem do carnaval maranhense, o Fofão. Além disso, o supracitado tecido é conhecido por revestir de cores e flores a casinha da roça¹⁴, com sua decoração típica de uma casa de interior.

Dessa forma, o seminário, além de ser o ponto inicial do trabalho, foi uma motivação para se seguir adiante rumo a um conhecimento maior e mais profundo sobre a cultura popular maranhense e as artes visuais. Após essa etapa de pesquisa, foram realizadas leituras e análises de imagens, visualizando-se o croqui da fantasia do bloco referente ao tema estudado.

A fantasia traz um Arlequim, vestido de chitão, aludindo-se a um dos mais antigos e representativos personagens da *Commedia Dell'arte*, que deu origem às primeiras fantasias dos blocos tradicionais e que ainda hoje é revisitada pelos diversos temas defendidos pelos blocos. Ressalta-se, nesse sentido, a carnavaização do tema, algo muito importante ao se criar uma fantasia carnavalesca. Destarte, não basta ser uma fantasia que represente um personagem da história ou um tema a ser defendido na passarela, é necessário ter uma relação desse personagem – ou tema – com o carnaval. Porém, quando se trata de bloco tradicional, as fantasias têm algumas particularidades, as quais, ao longo dos anos, tornaram-se “tradicionais” dentro dos blocos, a ponto de serem importantes na hora do julgamento.

Existem itens que são característicos das fantasias dos blocos tradicionais, quase obrigatórios para aqueles que desejam e fazem questão de manter a tradição, que, entretanto, não são necessários em outros blocos carnavalescos ou escolas de samba, por exemplo. Nesse caso, estão o uso das botas, do chapéu e do manto. Partindo dessas peculiaridades pertinentes somente aos blocos tradicionais de São Luís, Nielson Menezes, atual presidente do Tropicais do Ritmo, em seu discurso a respeito das fantasias dos blocos, criou um termo que, para ele, vai além da “carnavaização”, o que passou a chamar de “bloco tradicionalizar”, ou seja, considera que, além de trazer o tema para o carnaval, o carnavalesco – ao criar o croqui de uma fantasia – precisa trazer esse tema para os modos e exigências dos blocos tradicionais, o que demanda um grande desempenho por parte do carnavalesco.

¹⁴ Manifestação da cultura popular maranhense, remanescente do corso “popular” que tem sobrevivido até hoje: a Casinha da Roça, criada na década de 1940, mostra a cultura rural aos ludovicense, ao som dos tambores de crioula.

Figura 17 – Croqui da fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (frente)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 18 – Croqui da fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (costa)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Marcelo Brito, carnavalesco dos “Tropicais do Ritmo”, ao criar a fantasia, representou muito bem o uso do chitão através de um “Arlequim”, contendo todas as características exigidas em uma fantasia de bloco tradicional, contribuindo com as marcas da cultura ludovicense.

Ao fazer a leitura e a análise do croqui, os alunos tiveram a oportunidade de realizar a apreciação não só de uma fantasia, mas de uma verdadeira obra de arte, cujos elementos compositivos, que criam uma imagem visual, estão presentes desde o desenho realizado e idealizado pelo carnavalesco, passando pelas cores e texturas, até chegar à imagem visual completa e, por fim, tornar-se uma fantasia real, que toma vida e significado quando usada por um brincante durante o desfile na passarela. Para chegar a este último aspecto, outros artistas são essenciais, como a costureira, o aderecista e os próprios brincantes do bloco que se esmeram em confeccionar partes da fantasia e colocar um pouco do seu suor e talento em prol da comunidade que se forma em torno de um bloco tradicional.

A seguir, observa-se a fantasia pronta para ser usada no desfile da passarela. Conforme mencionado, isso é fruto de um trabalho coletivo, comunitário, em que cada peça é importante na composição do todo. Nesse processo, a participação de todos é

um dos fatores que produzem, nos brincantes do bloco, um sentimento de pertença, conferindo aos mesmos o status de identidade comunitária.

Figura 19 – Fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (frente)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 20 – Fantasia do Bloco “Tropicais do Ritmo”, 2019 (costa)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Após a pesquisa e o estudo sobre a história do chitão, fez-se uma contextualização do tema. Em conversa com a turma, foram discutidos os aspectos sociais e culturais do tecido, caracterizado como de uso popular não só por ser muito utilizado nas manifestações culturais dessa ordem, mas também por ter um baixo custo e ser muito versátil em sua utilidade. O mesmo pode ser usado ainda em peças de decoração de casa e em roupas tanto masculina, quanto feminina.

Em seguida, foram realizadas a leitura e a análise do croqui da fantasia, etapa a partir da qual os alunos passaram para a produção de uma estampa de chitão. Esse trabalho prático envolveu a observação de vários modelos de estampas do tecido e também das cores e formas utilizadas na composição da estampa. Depois, os alunos fizeram desenhos prévios de como ficaria a estampa em papel sulfite e, por fim, escolheram o melhor desenho e passaram para uma tela de pintura ou papel “canson” tamanho A4, na qual eles desenharam e pintaram com tinta de tecido a estampa de chitão criada por eles.

Figura 21 – Estudo e desenho das estampas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 22 – Processo de pintura das telas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 23 – Processo de pintura das telas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 24 – Processo de pintura das telas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 25 – Produto final: telas pintadas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 26 – Produto final: telas pintadas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Após a prática da criação das estampas do chitão, os alunos tiveram a oportunidade de observar os trabalhos uns dos outros e fazer uma análise visual, ou seja, uma leitura do produto final em sala de aula. Para finalizar o trabalho e haver uma relação maior da prática com a teoria das artes visuais, os alunos escreveram um relatório no qual descreveram a experiência que tiveram em todo o processo de criação, relatando, de maneira detalhada, os elementos da composição visual que

foram utilizados em cada pintura, como as cores e suas características, as linhas, os pontos, as texturas, as formas, etc.

Dessa forma, os alunos, além de terem uma experiência prática com a arte, puderam experenciar uma relação da teoria com a prática de forma significativa, pois passaram por todo processo de contextualização, apreciação e fruição e, ao final de tudo, compreenderam como ocorre uma produção artística, o que os levou a se sentirem capazes de produzir arte a partir de suas próprias vivências. De acordo com Barbosa (2012):

Sem conhecimento de arte e história não é possível a consciência de identidade nacional. A escola seria o lugar em que se poderia exercer o princípio democrático de acesso à informação e formação estética de todas as classes sociais, propiciando-se na multiculturalidade brasileira uma aproximação de códigos culturais de diferentes grupos. (BARBOSA, 2012, p. 34).

Na arte-educação contemporânea, é preciso que o educador tenha o cuidado de oportunizar aos alunos diversas experiências artísticas e culturais, de modo que eles possam conhecer as variadas formas de culturas existentes em seu país e no mundo, sem descriminação de qualquer âmbito, pois a escola é lugar de difusão de conhecimentos, onde a maioria dos alunos, principalmente os de escola pública, têm a oportunidade de ampliar seus horizontes e ter acesso a arte e cultura diversificadas, inclusive diferentes do seu cotidiano, o que os auxilia a aprender, respeitar e valorizar todos os tipos de cultura.

3.1.2 Identidades comunitárias: por onde andei, o que vi e o que aprendi

Com o objetivo de conduzir os alunos a conhecerem e a valorizarem as diversas manifestações culturais maranhenses – após serem concluídos os trabalhos de pintura relacionados à fantasia do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” –, nos meses de setembro, outubro e novembro do ano de 2019, os alunos fizeram um estudo teórico-prático de algumas manifestações populares do Maranhão.

Nessa etapa, o ponto central a ser desvelado foi o conhecimento, por parte dos alunos, das pessoas que trabalham com a cultura. Para tanto, a base teórica utilizada foi o conceito de “partilha do sensível”, a respeito do qual Rancière (2009) afirma que cada ser humano tem responsabilidade e valor dentro do seu grupo social, o que identifica a partilha do sensível como um modo determinante, que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”. (RANCIÈRE, 2009, p.16). Dessa forma, percebe-se a

importância da participação de cada indivíduo na prática artística, destacando-se o necessário reconhecimento para que esse sujeito se identifique e passe a ser visível como uma identidade comunitária. Hill (2003) afirma que todo artista almeja ser reconhecido e tornar-se visível a partir de sua produção, ou seja, os artistas “naturalmente estão sempre buscando várias possibilidades de tornar visível o que geram, mantendo ininterrupta a transmissão de conhecimento” (HILL, 2003, p. 14).

Considerando que as pessoas envolvidas com a produção cultural também são artistas e preocupam-se com a transmissão de conhecimentos, os alunos fizeram uma pesquisa de campo, em relação à qual tinham como propósito entrevistar personalidades que trabalham e produzem a cultura popular do Maranhão, em seus diversos segmentos. O objetivo da entrevista foi levar os alunos a conhecerem, de perto, as identidades comunitárias que não são reconhecidas culturalmente, de modo a identificar os seus trabalhos e, a partir daí, valorizá-los e torná-los “visíveis” perante a comunidade escolar e, posteriormente, a comunidade em que vivem.

No princípio, os alunos foram instruídos a utilizar um questionário pré-estabelecido pela professora, como um norteamento da entrevista. Contudo, tinham a liberdade de realizar outras perguntas, de acordo com o andamento da entrevista, e a partir dos seus próprios interesses em conhecer um pouco mais sobre a pessoa entrevistada e a manifestação cultural que ela representa.

A entrevista foi registrada de forma escrita por todos os alunos, que, na ocasião, pediram a permissão do entrevistado para fotografá-lo ou gravar um vídeo para que, assim, o objetivo de tornar essas identidades comunitárias mais visíveis fosse alcançado.

A seguir, apresenta-se o resultado das entrevistas, que foi organizado em forma de gráficos com valores aproximados. Foram entrevistadas 68 pessoas, das quais 33 foram homens e 35 foram mulheres.

Gráfico 7



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 8



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 9



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 10



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 11



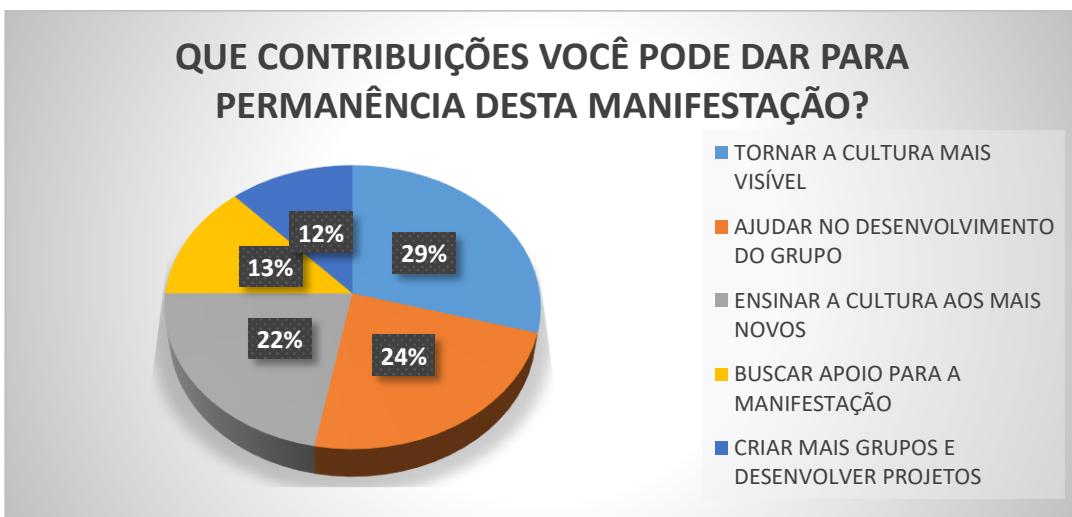
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 12



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 13



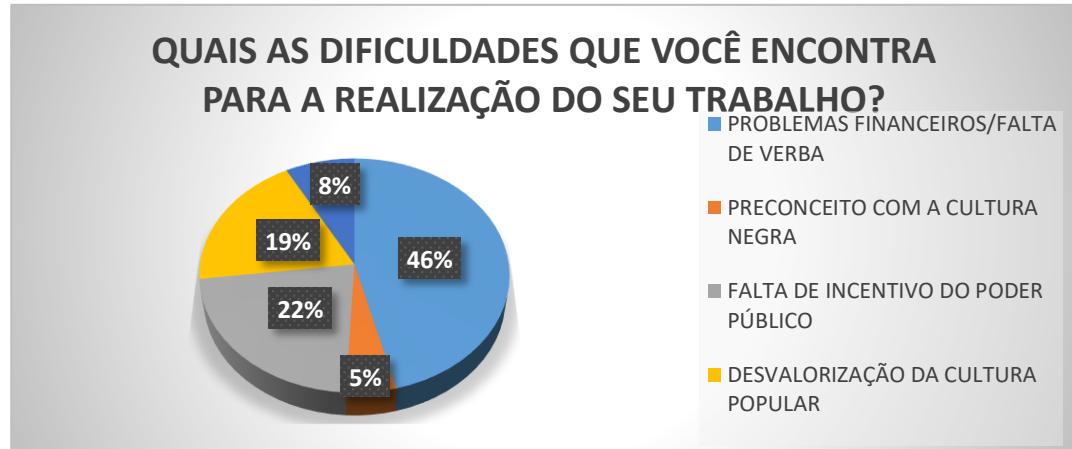
Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 14



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 15



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Gráfico 16



Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Após analisar o resultado das entrevistas, foi possível perceber que a cultura popular, na sociedade maranhense, está presente em diversas manifestações que estão ligadas, de uma forma ou de outra, à ancestralidade ou à colonização. Sobre a cultura brasileira, Santos (1987) afirma:

A sociedade nacional tem classes e grupos sociais, tem regiões de características bem diferentes; a população difere ainda internamente segundo, por exemplo, suas faixas de idade, ou segundo seu grau de escolaridade. Além disso, a população nacional foi constituída com contingentes originários de várias partes do mundo. Tudo isso reflete no plano cultural. (SANTOS, 1987, p. 16).

Acrescenta-se que as manifestações são resultantes da mistura de fatores externos e internos que se integram e formam uma identidade única, que caracteriza, de maneira peculiar, a tradição cultural.

Outra questão observada é a forma como as pessoas começam a integrar as manifestações culturais: a maioria adentra a partir de suas famílias, por incentivo de pais e avós, perpassando-se a cultura de geração em geração, característica própria da cultura popular. Nesse sentido, além de o saber e a tradição cultural geralmente serem transmitidos de pai para filho, podem, muitas vezes, ser gerados a partir de outros grupos sociais, a exemplo dos citados na entrevista: amigos, igrejas, programas socioculturais, entre outros.

Os entrevistados, em sua maioria, afirmaram que se sentem importantes e felizes por contribuírem para a disseminação e perpetuação da cultura, porém relatam as dificuldades que enfrentam para continuar a desenvolver seus trabalhos culturais,

o que, muitas vezes, é desestimulante e, às vezes, tem consequências graves, como o fim de um grupo cultural. Pelos entrevistados, foram listados os fatores que mais dificultam o trabalho com a cultura popular: em primeiro lugar, a falta de recursos financeiros e incentivo por parte dos poder público, além da discriminação e da desvalorização. Considera-se que esses são pontos que devem ser observados e levados em consideração para que se busque uma melhoria no desempenho desses grupos culturais.

Além do registro escrito, realizado com base nos questionários aplicados, os alunos também fizeram registros fotográficos dos entrevistados, que cederam o direito de uso de suas imagens, pois entenderam o objetivo principal do trabalho: valorizar as identidades comunitárias. Sendo assim, reitera-se a necessidade de se conhecer quem são as pessoas que tanto fazem para o fomento da cultura em suas comunidades.

Figura 27 – Quadrilha Junina “Rainha do Sertão”



Entrevistada: Gleyciane Gomes.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 28 – Terreiro de Mina (mãe de santo)



Entrevistada: Tânia Maria.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 29 – Bumba meu boi de orquestra



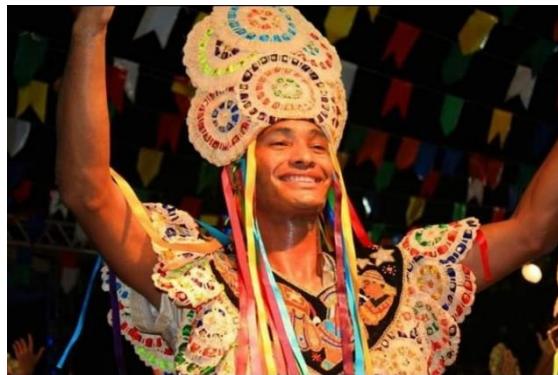
Entrevistada: Camila.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 30 – Cacuriá “Filhas Herdeiras”



Entrevistada: Elza.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Figura 31 – Companhia Barrica (Boizinho Barrica)



Entrevistado: Ivan Fonseca.
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2019).

Esses são apenas alguns exemplos das diversas manifestações que foram visitadas e cujos participantes foram entrevistados pelos alunos, de acordo com o exposto nos gráficos realizados a partir dos questionários. Ressalta-se que alguns grupos fizeram, além do registro escrito, gravações em vídeos com os entrevistados. O resultado da maioria foi muito positivo, levando-se em consideração os recursos de que os alunos dispunham e a habilidade de cada um para produzir vídeos caseiros. Alguns destes depoimentos, registrados em vídeos, estão disponíveis no YouTube “Mural de Identidades Comunitárias¹⁵”, para a apreciação da comunidade em geral.

No total, são onze vídeos, dos quais dez foram produzidos pelos alunos, em equipe, e um foi produzido por Nielson Magalhães Menezes, presidente do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, como forma de comemorar o “Dia municipal do Bloco Tradicional”, em 8 de maio. Os vídeos, em especial os produzidos pelos alunos, foram exibidos em sala de aula para apreciação dos demais alunos e, no mesmo sentido, para tornar as personalidades entrevistadas conhecidas na comunidade escolar em geral. Com a disponibilização dos vídeos via YouTube – no canal citado abaixo –, espera-se não só a divulgação, mas também o maior reconhecimento do valor das pessoas que atuam no fomento na manutenção da cultura popular maranhense. Portanto, com essa medida, almeja-se contribuir para o fortalecimento das identidades comunitárias.

¹⁵ Canal criado no YouTube especificamente para registrar e divulgar os trabalhos produzidos durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

Link do canal: https://www.youtube.com/channel/UCAGkWS1xTZqH8AK_dM96EMQ/videos

Depois de trilhar diversos caminhos da cultura popular maranhense – em busca de conhecimentos sobre as identidades comunitárias e sua importância para a cultura –, os alunos demonstraram que compreenderam melhor o valor de cada pessoa que trabalha com a cultura, valorizando a função de cada um no grupo, posto que todos são importantes para o desenvolvimento da cultura popular do Maranhão.

Entretanto, ainda havia muito a se percorrer, portanto caminhou-se para o ano de 2020, em relação ao qual havia muitas expectativas, em vários sentidos. Dentro do cronograma, havia chegado o momento de desenvolver a última etapa do projeto e realizar a culminância da pesquisa junto aos alunos. De acordo com o planejamento, deveria ser aplicada uma oficina de serigrafia, através da qual os alunos iriam produzir, em sala de aula, em uma disciplina eletiva, as impressões de identidades comunitárias ligadas ao Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, o qual foi escolhido como amostragem para estudo e aplicação desta pesquisa. A culminância estava prevista para acontecer no dia 8 de maio de 2020, data em que é comemorado o “Dia municipal do Bloco Tradicional” na cidade de São Luís. Porém, imprevistos acontecem: a pandemia do novo coronavírus, o COVID-19, chegou ao mundo.

3.1.3 A culminância do Projeto: no meio da pandemia de COVID-19, a arte tornou-se um refúgio e um apoio para ajudar a vencer tempos difíceis

A culminância do projeto é o momento mais esperado da pesquisa, aquele em que se apresentam os resultados de todo trabalho desenvolvido durante o percurso. É, pois, a hora de colher os frutos plantados no início do trabalho, saber se os objetivos propostos foram ou não alcançados.

No final de 2019, no mês de dezembro e início do ano de 2020, o mundo foi assolado por um vírus – até então desconhecido – que começou a afetar as pessoas na China, na cidade de Wuhan. Esse vírus espalhou-se rapidamente pelo mundo, assustando a população em geral, devido ao seu grande poder de disseminação. Como o ser humano não tem imunidade a ele, muitas pessoas morreram em um curto espaço de tempo. Diante disso, os cientistas começaram a estudar o causador desta nova doença e identificaram o vírus como um tipo da família dos coronavírus, por isso, a doença passou a ser chamada COVID-19.

Sem tratamento eficaz conhecido e sem vacina, o COVID-19 tornou-se um problema de saúde mundial. Surgiu uma pandemia que mudou a vida das pessoas de todos os países afetados. No Brasil, segundo apurado inicialmente – não há exatidão

sobre isso por enquanto –, os primeiros casos apareceram no final do mês de fevereiro e início de março de 2020. Por ser um vírus, espalha-se rapidamente entre a população, pois o contágio ocorre a partir de gotículas de saliva, espirros ou até mesmo através da fala de pessoa para pessoa. Por isso, uma das formas mais eficazes de se proteger contra a contaminação do coronavírus é o distanciamento social.

Este problema epidemiológico atingiu diretamente as escolas, por serem lugares onde há contato muito próximo e por haver reuniões que agregam muitas pessoas. Logo, os espaços escolares, muitas vezes pequenos, como as salas de aula, poderiam ser locais de ampla contaminação e disseminação do vírus. Devido a isso, no mês de março de 2020, precisamente no dia 16, as aulas foram suspensas e todos precisaram se manter em isolamento social para evitar um caos maior na saúde pública.

Diante dessa situação atípica, ninguém tinha ideia do que ainda estaria por vir. Os primeiros meses foram extremamente difíceis, viveu-se dias de agonia e incertezas, pois muitas pessoas morreram e muitas outras foram infectadas. O tempo foi passando, a pandemia aumentou e as aulas continuaram paradas. Neste momento, o projeto da pesquisa ficou inerte, visto que, sem haver aulas presenciais, não era possível realizar a oficina de serigrafia.

Durante alguns meses, ainda havia a expectativa de que as aulas iriam recomeçar logo, contudo, isso não aconteceu. Voltar às aulas presenciais era muito perigoso para todos e, nesse sentido, o problema continuou: como fazer a oficina de serigrafia? Neste contexto, o ensino a distância e as aulas remotas começaram a ser adotadas por algumas escolas para que as atividades educacionais não parassem completamente.

Nesse cenário, no mês de julho – período no qual já se estava trabalhando com os alunos de forma remota – vários alunos relataram como as atividades práticas de artes – que foram passadas para eles – estavam ajudando a superar os momentos de angústia e estresse devido à pandemia. A arte – transmitida pelas “lives”, via internet, pelos livros, pelas músicas, pelos filmes – foi pensada também como meio para distrair e relaxar os alunos.

Diante desta situação e da necessidade de finalizar o projeto, surgiu a ideia de retomá-lo e adaptá-lo ao “novo normal”, como ficaram conhecidas as ações praticadas para poder proteger a todos desse vírus que assola o mundo.

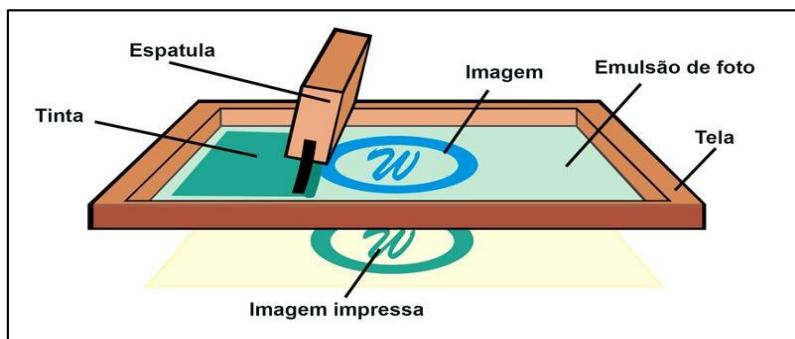
Sendo assim, a oficina de serigrafia foi adaptada para ser trabalhada de forma remota, através das plataformas digitais a que se tem acesso, como WhatsApp, Google Meet, etc. A oficina teve como título “Bloco Tradicional: um mosaico de identidades comunitárias”¹⁶, visando tornar visíveis as identidades que trabalham com a cultura popular do Maranhão e, em especial, a do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”. Nesse contexto, os alunos, além de aprenderem uma das técnicas de impressão mais interessantes nas artes visuais, tiveram a oportunidade de se expressar e usar a criatividade para homenagear as pessoas que se dedicam a manter e fomentar a cultura do bloco tradicional.

3.1.4 Um pouco sobre a Serigrafia: imprimindo imagens e emoções

A serigrafia surgiu a partir da técnica do *stencil*, usada no Japão, desde o século XIII, e vem sendo usada até os dias atuais. É uma técnica versátil, que pode ser empregada para estampar tecidos, papéis, plásticos e outros materiais, dependendo da técnica e dos materiais utilizados.

A técnica básica da serigrafia, também conhecida como *silkscreen*, consiste em usar uma armação de metal ou madeira, quadrada ou retangular, na qual é esticada um tecido de nylon para a impressão de uma imagem. Através desta tela, a tinta é vazada pelos espaços do tecido por movimentos feitos com um rodo ou puxador, imprimindo, assim, a imagem na superfície que for colocada no outro lado da tela.

Figura 32 – Imagem ilustrativa do processo da serigrafia



Fonte: <http://ronaldsinkwell.com.br/cidades/o-que-e-serigrafia-um-guia-passo-a-passo/>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Apesar de ter surgido no Japão, foi nos Estados Unidos, em Nova York, que a serigrafia se popularizou, na década de 60. Nesse contexto, Andy Warhol, que

¹⁶ Cf. Apêndice A – Proposta de trabalho remoto: oficina de serigrafia.

fundou o movimento conhecido como Pop Art, é um dos artistas cuja obra é quase toda produzida em serigrafia. A Pop Art tinha como objetivo utilizar os ícones da cultura popular e de massa como características principais, reproduzindo-se temas relacionados ao consumo, à publicidade e ao estilo de vida americano. O uso da serigrafia serviu muito bem para esse fim, pois, através dessa técnica, é possível se reproduzir, várias vezes, a mesma imagem a partir de uma matriz criada na tela de nylon, utilizada para imprimir e reproduzir as imagens.

Era comum os artistas empregarem cores vivas, chamativas, visto que queriam despertar a atenção dos espectadores. Também utilizavam imagens pictóricas e símbolos da cultura popular. Esses símbolos, no contexto da Pop Art, foram usados para ironizar e construir uma crítica subjetiva aos modos de consumo excessivo da sociedade capitalista da época.

A Pop Art ainda mantinha como características o uso de temáticas parecidas, desenhos simples e cores saturadas, demonstrando um forte indício de retorno à arte figurativa.

Todas essas características da Pop Art encaixaram-se perfeitamente na técnica de serigrafia, que teve enorme relevância, com o objetivo de homenagear as identidades comunitárias do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, através de obras de arte produzidas pelos alunos que participaram de todo processo da pesquisa.

3.1.5 A Oficina de Serigrafia: “Bloco Tradicional – um mosaico de identidades comunitárias”

No futuro, todos serão mundialmente famosos por 15 minutos.

(Andy Warhol, 1968)

Conforme mencionado anteriormente, a oficina de serigrafia começou de forma remota devido à necessidade de afastamento social por conta da pandemia de COVID-19.

O primeiro contato com os alunos foi feito pelo aplicativo de mensagens WhatsApp. Nesse momento, foi feita a proposta da oficina de serigrafia, de forma remota, para dez alunos que participaram da pesquisa e dos trabalhos sobre cultura popular e sobre os blocos tradicionais. Prontamente, os alunos aceitaram o convite e se dispuseram a participar da oficina remotamente.

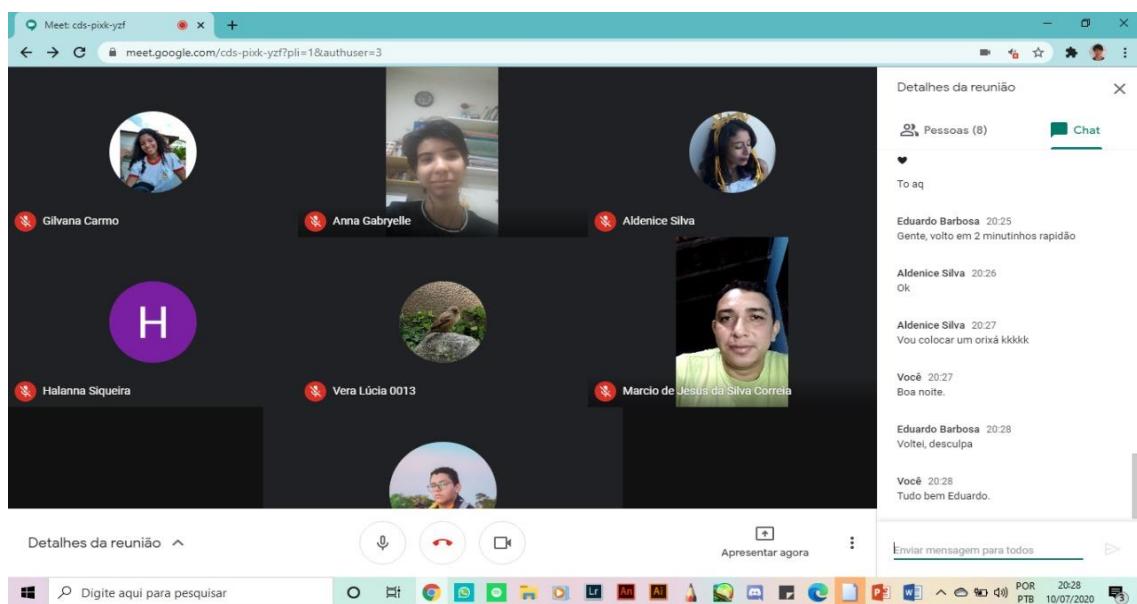
O passo seguinte foi criar um grupo de WhatsApp para manter contato com os alunos, a fim de se transmitir as informações necessárias e marcar as reuniões de

estudo e de trabalho. Este grupo foi criado no dia 03 de julho e, durante o resto da semana, várias conversas aconteceram, através do aplicativo, para que fossem realizados alguns esclarecimentos. Foi marcada uma reunião on-line, através do aplicativo Google Meet, para o dia 10 de julho. Essa reunião aconteceu às 20h e todos os alunos convidados estiveram presentes.

Ressalta-se que, para o desenvolvimento prático desta oficina, contou-se com a indispensável participação do instrutor de serigrafia Márcio de Jesus da Silva Correia, aluno do IFMA/Campus Centro Histórico, do Curso de Artes Visuais, 6º período. Ele também esteve presente na reunião on-line.

Nesta reunião, foi feita uma contextualização do tema da oficina e a apresentação dos objetivos da mesma. Na ocasião, foram destacados aspectos da cultura popular e a importância da valorização das identidades que trabalham nas manifestações populares, em especial, nos blocos tradicionais em São Luís.

Figura 33 – Print da tela da reunião on-line pelo Google Meet



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

O instrutor Márcio Correia teve grande importância na reunião, pois foi o primeiro contato visual dele com os alunos, uma vez que estes já haviam conversado com aquele apenas pelo WhatsApp. Foi um momento em que os alunos tiveram a oportunidade de falar e conhecer um pouco sobre a técnica da serigrafia e começaram a se interessar pelo trabalho prático.

Após esta reunião, continuou-se a manter contato com os alunos através do WhatsApp. Durante a semana, foram disponibilizados textos sobre conceitos e técnicas de serigrafia, bem como textos e imagens relacionadas aos blocos tradicionais, suas fantasias, instrumentos musicais, entre outros. Também se discutiu como a oficina seria aplicada, pois, a partir da explicação do instrutor Márcio Correia, e de acordo com o objetivo da pesquisa, percebeu-se que seria muito difícil a oficina ser aplicada totalmente on-line, portanto se passou a pensar em fazer alguns encontros presenciais para que houvesse a prática da serigrafia.

Ainda em contato pelo WhatsApp, foi sugerido aos alunos que eles criassem um diário de bordo, no qual deveriam registrar os passos seguidos durante o processo de criação das imagens que seriam utilizadas nas serigrafias. Esse diário de bordo foi registrado em um Instagram criado especialmente para esse fim. Também foram passados aos alunos alguns aplicativos de celular que trabalham com imagens de fotos, como o “in-shot” e o “time lapse”, para a produção de vídeos em *stop motion*. Esses aplicativos foram usados como ferramentas para trabalhar as imagens fotográficas no celular e registrar o processo de criação dos desenhos que foram usados para compor as serigrafias.

Entre os dias 5 e 14 de julho, os alunos receberam orientações, via WhatsApp, para a produção dos stencils que foram usados na composição das serigrafias e também das imagens fotográficas de cada componente do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, que foram homenageados e representaram os demais componentes do blocos tradicionais.

Para a aplicação dessa oficina, foi necessário escolher apenas alguns participantes do bloco, uma vez que seria inviável representar a todos devido às questões de tempo, espaço, recurso financeiro e outros fatores. Sendo assim, onze pessoas foram escolhidas, representando diversos papéis e funções dentro do bloco, como uma forma de homenagear todos através destes. Com os objetivos de conhecer um pouco a personalidade de cada homenageado e compreender melhor o papel e a importância de cada componente dentro do bloco – a fim de despertar interesse e reflexão nos alunos e nas pessoas que irão apreciar o resultado da pesquisa –, foi pedido para cada componente homenageado que enviasse para o grupo algumas fotografias suas e que, além disso, fizesse um depoimento sobre outro componente homenageado, ressaltando suas qualidades e a importância do seu trabalho para o bom desenvolvimento do bloco como um grupo de cultura popular.

A partir das fotografias, dos depoimentos, das conversas e das orientações, cada aluno ficou com um ou dois componentes para homenagear através de ícones do carnaval, principalmente elementos relacionados ao bloco tradicional. Cada aluno trabalhou a fotografia em aplicativos de celular, colocando-a em preto e branco para que, dessa forma, pudesse ser feito o processo de impressão da imagem em papel vegetal e, posteriormente, revelado na tela da serigrafia.

Figura 34 – Fotografia de Carlyane (baliza do bloco)



Figura 35 – Imagem de Carlyane (baliza do bloco), trabalhada em aplicativo de celular



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Carlyane é uma pessoa super alegre, cativante, se comunica com as pessoas muito bem, sabe ser uma líder excelente e está sempre disposta. Dentro do bloco, tem papéis muito importante, é baliza e também faz parte da diretoria e exerce esses papéis muito bem. Como diretora, sabe conduzir bem suas funções, como baliza, se destacou ao longo de sua trajetória no bloco. Junto com Heitor, se tornou um referencial para as outras balizas. Falar em baliza nos tropicais já lembra Carlyane e Heitor. Ela conquistou admiração do público e também das pessoas de dentro do bloco com a dança dela, a alegria, a intensidade com que ela se dedica às coisas. E emociona muito as pessoas, pois sabe transmitir as emoções através da dança. (Depoimento cedido por Katheryne Alletheya – contratempista e uma das homenageadas do bloco).

Este processo foi repetido por todos os alunos envolvidos na oficina, porém ressalta-se que foram usados diferentes aplicativos de celular para trabalhar as fotos – foi uma escolha dos alunos, para que eles usassem seus talentos e suas habilidades de acordo com os aplicativos que considerassem mais adequados. Por isso, houve resultados diferentes nas imagens, como se observa a seguir.

Figura 36 – Fotografia de Heitor (baliza do bloco)



Figura 37 – Imagem de Heitor (baliza do bloco), trabalhada em aplicativo de celular



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Alguns desses processos de criação foram registrados em vídeos pelo aplicativo Time-lapse e estão disponíveis no YouTube¹⁷, assim como o processo de criação dos stencils que foram usados para compor as imagens.

Figura 38 – Aluna desenhando máscara para criar o stencil



Figura 39 – Máscara desenhada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

¹⁷ Link do canal: <https://www.youtube.com/watch?v=HyuWCgQfprE>

Figura 40 – Stencil de máscara finalizado



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Depois desta etapa de preparação das fotografias e dos stencils que os alunos fizeram em suas residências, sempre com as orientações do professor Márcio Correia, marcou-se o primeiro encontro presencial para dar continuidade à prática da serigrafia. Enfatiza-se que os pais foram esclarecidos sobre o projeto e, depois desse diálogo, todos os alunos foram autorizados, pelos seus responsáveis, a saírem de suas casas e irem para o local onde seria aplicada a oficina.

Os encontros presenciais aconteceram na residência da professora Marilú Araujo, pesquisadora do trabalho ora apresentado. Para tanto, foram tomadas todas as precauções e os cuidados necessários para evitar o contágio do COVID-19, foram seguidos: o uso de máscaras, a higienização das mãos com álcool gel e o distanciamento necessário. Ademais, o ambiente onde aconteceram os encontros é um lugar ventilado e aberto, necessário para se usar a luz solar para revelação das telas de serigrafia.

Sendo assim, no dia 18 de julho, aconteceu o primeiro encontro presencial, no qual o professor Márcio Correia começou as atividades explicando um pouco mais sobre a técnica da serigrafia, demonstrando os materiais que são usados e algumas serigrafias já prontas para conhecimento e entusiasmo dos alunos. Nesse dia, estiveram presentes apenas sete alunos, a saber: Anna Gabrielle, Ana Luíza, Aldenice, Eduardo, Gilvâna, Luane e Vera Lúcia.

Figura 41 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando os materiais serigráficos para os alunos



Figura 42 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando os materiais serigráficos para os alunos



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

No mesmo dia, os trabalhos práticos de montagem da tela também foram iniciados. Os alunos aprenderam a montar a tela própria para serigrafia a partir do quadro de madeira, pregando o tecido de nylon, chamado de munil 77¹⁸, como é possível observar nas imagens abaixo.

Figura 43 – Materiais para a confecção das telas



Figura 44 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando como preparar a tela para serigrafia



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

¹⁸ O número 77 refere-se à quantidade de fios usados na fabricação do tecido munil. De acordo com o material no qual a serigrafia será impressa, usa-se um tecido com maior ou menor número de fios. Isso implicará na quantidade de tinta que irá atravessar a tela e determinará a qualidade da impressão.

Figura 45 – Professor Márcio Correia explicando e demonstrando como preparar a tela para serigrafia



Figura 46 – Aluna Luane confeccionando a tela



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 47 – Aluna Anna Gabryelle confeccionando a tela



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Ainda neste encontro, os alunos aprenderam a emulsionar a tela pronta, um processo no qual se utiliza dois componentes: a emulsão fotográfica e o sensibilizante, que, misturados nas devidas proporções, são elementos passados na tela a fim de prepará-la para que sejam reveladas as imagens.

A emulsão é passada na tela de munil com a ajuda de uma espátula e deixada para secar em ambiente escuro, para que a luz não prejudique o processo de emulsionamento, uma vez que a emulsão é sensível à luz. Caso ela seja exposta à luz, artificial ou natural, ela não se fixará na tela conforme desejado, comprometendo, assim, todo processo de revelação. A seguir, observa-se algumas imagens desse processo.

Figura 48 – Emulsionante fotográfico a base de água



Figura 49 – Sensibilizante



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 50 – Emulsionante e sensibilizante



Figura 51 – Professor Márcio Correia emulsionando a tela



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 52 – Aluna Ana Luíza emulsionando a tela



Figura 53 – Aluna Vera Lúcia emulsionando a tela



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020). Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Após as telas serem emulsionadas e estarem em processo de secagem, começou-se a trabalhar as imagens no computador e imprimi-las em papel vegetal (fotolito¹⁹), para depois revelá-las nas telas. Foi outro momento de aprendizagem dos alunos, destacando-se que, em todo processo de criação dos desenhos e das fotografias, eles eram livres nas suas tomadas de decisão e tiveram a oportunidade de conhecer e executar cada passo para a produção das serigrafias.

Figura 54 – Professor Márcio Correia no trabalho de impressão das imagens em papel vegetal



Figura 55 – Imagens impressas em papel vegetal



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020). Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Nesse dia, o encontro foi realizado em dois turnos, por isso houve tempo necessário para realizar várias etapas do processo. O passo seguinte foi um dos mais interessantes para os alunos, pois eles fizeram a revelação das imagens, que foram impressas em papel vegetal.

Com as telas emulsionadas e secas, havia chegado o momento de revelar a imagem com a técnica da exposição à luz solar, natural. A revelação das telas de serigrafia ocorre através da luz, pois o emulsionante é fotossensível. Há outra técnica para revelação – considerada mais técnica – que é feita através de uma mesa reveladora, composta por uma caixa de madeira e por uma tampa de vidro com uma luz dentro. Porém, esse processo também pode ser feito de forma artesanal, utilizando-se a luz natural, do sol. Ressalta-se que, nesse processo, o tempo de exposição da tela à luz é bem menor por conta da intensidade da luz solar.

¹⁹ Fotolito é uma folha transparente (papel vegetal, por exemplo) com uma imagem impressa ou um desenho em preto. É usado para transferir a imagem para a tela, por meio de uma técnica semelhante ao processo fotográfico.

Para que a revelação aconteça, coloca-se a folha de papel vegetal do lado interior da tela, usa-se um peso (um livro grosso, por exemplo) para pressionar a folha de papel contra a tela. Essa tela, já com a folha de papel vegetal, é colocada entre dois pedaços de vidro transparente e levada ao sol rapidamente. Após poucos segundos de exposição direta ao sol, a imagem está revelada.

Figura 56 – Aluna Anna Gabrielle expondo a imagem ao sol para revelar



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 57 – Aluno Eduardo expondo a imagem ao sol para revelar



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

O passo seguinte – após a revelação da imagem na tela – é a lavagem da tela em água corrente, para limpar a parte que fica fechada pela parte escura do papel vegetal. Especificamente essa parte será impressa no papel, pois a tela ficará sem a emulsão, deixando, dessa forma, o tecido livre para que a tinta passe para o outro lado da tela, estando na superfície que será impressa.

Figura 58 – Algumas telas reveladas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Este dia foi longo, cansativo, mas muito produtivo. Os alunos ficaram satisfeitos com os resultados obtidos e bastante entusiasmados para o próximo encontro, no qual seriam realizadas as impressões. Durante os outros dias da semana, as orientações pelo WhatsApp continuaram, e os alunos produziram vários stencils para a impressão no próximo encontro presencial, marcado para o dia 23 de julho.

No dia 23 de julho, iniciou-se uma nova etapa da oficina. A princípio, foram feitas mais emulsões em telas, para finalizar as que estavam faltando. Em seguida, os trabalhos de pintura, ou seja, as impressões das telas começaram. Foi um momento mágico, no qual os alunos finalmente colocaram em prática a pintura com a técnica da serigrafia. Nesse dia, os alunos trabalharam com a técnica de impressão com stencil e com a impressão das imagens tiradas das fotografias, o resultado foi empolgante.

Figura 59 – Aluna Anna Gabryelle imprimindo imagem no papel



Figura 60 – Imagem impressa em papel pela técnica da imagem revelada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 61 – Professor Márcio ensinando a impressão pela técnica do stencil



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 62 – Professor Márcio ensinando a impressão pela técnica do stencil



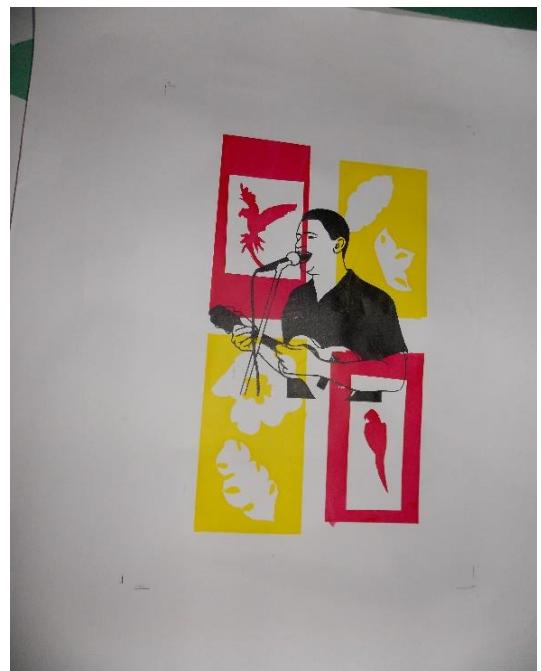
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 63 – Imagem de impressão pela técnica do stencil



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 64 – Imagem de impressão unindo as duas técnicas



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Depois deste dia, aconteceram mais três encontros presenciais – nos dias 28 de julho, 01 e 08 de agosto – para que todas as imagens fossem produzidas. Sempre com a participação efetiva dos alunos e sob a orientação do professor Márcio Correia. Muito se ensinou e se aprendeu, pois a prática sempre esteve acompanhada da teoria, da contextualização e de vários conceitos que, ao longo dos trabalhos, foram sendo discutidos e utilizados na composição visual de cada imagem. Nada foi feito por acaso,

todas as imagens e as representações têm uma razão de terem sido feitas, de acordo com o tema e com a personalidade de cada componente representado.

A relação das identidades comunitárias com os ícones do carnaval, as cores utilizadas, a sensibilidade dos alunos ao realizarem os desenhos, bem como as imagens, a partir das fotos, formaram grandes composições visuais. Sem o conhecimento prévio e sem o estudo contextualizado do tema, não seria possível conquistar o resultado tão positivo a que se chegou. O produto é o resultado de um processo de estudo que aconteceu desde o início da pesquisa, com a análise da cultura popular, das diversas manifestações culturais, das entrevistas realizadas pelos alunos e da sensibilização que todo esse percurso despertou nos alunos.

A seguir, apresenta-se algumas das diversas imagens que foram feitas como registro desses três dias de intenso trabalho na produção e na impressão das serigrafias.

Figura 65 – Professor Márcio Correia mostrando a tela e o rodo após uma impressão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 66 – Aluno Lucas Sousa realizando o processo de impressão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 67 – Aluna Gilvâna realizando o processo de impressão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 68 – Aluno Eduardo realizando o processo de impressão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

O estudo de cores, linhas, formas e de outros conceitos pertinentes à imagem pictórica foram de grande importância para o desenvolvimento das serigrafias, pois a leitura de imagens e de mundo que os alunos têm – e tiveram anteriormente – foi fundamental para a compreensão do processo de criação das serigrafias, que vai além de uma simples impressão. É um trabalho artístico, artesanal, que envolve diversas habilidades plásticas, abrangendo desde o simples desenho de um elemento que se tornará um stencil, até a utilização de tecnologias, como aplicativos de imagem e de desenho digital. Destaca-se, nesse percurso, todo processo de preparação e revelação da tela até se chegar à etapa final: a impressão no papel ou no tecido. Assim, afirma-se que a serigrafia é uma técnica interessante, capaz de revelar grandes potenciais artísticos, a partir da qual se produz belíssimas obras de arte. Abaixo, apresenta-se algumas das obras de arte produzidas pelos alunos durante a oficina.

Figura 69 – Pintura de arara, símbolo do Bloco “Tropicais do Ritmo”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 70 – Composição com arara, nome do bloco e identidade homenageada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 71 – Pintura de máscaras de carnaval



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Figura 72 – Composição de máscaras de carnaval com a identidade homenageada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Figura 73 – Composição abstrata



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Figura 74 – Composição abstrata com a identidade homenageada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Figura 75 – Composição abstrata com a identidade homenageada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

Figura 76 – Composição abstrata com a identidade homenageada



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

A partir das imagens, percebe-se que as possibilidades de criação artística com a serigrafia são diversas, dependendo da criatividade e da sensibilidade do artista em criar suas composições, que podem ser monocromáticas ou policromáticas. A variedade de cores e efeitos é infinita, fato que torna essa técnica interessante e desafiadora. Diante disso, questiona-se: Até onde podemos ir com a serigrafia? Que outros tipos de trabalhos podem ser feitos? As respostas ficam a cargo dos artistas e pesquisadores que com ela trabalham. No contexto dessa pesquisa, cita-se apenas algumas dessas possibilidades, como estamparia em camisetas, canecas, copos etc. Destaca-se ainda o processo de criação e todo aprendizado que se obtém ao final de uma oficina rica e instigante como foi essa.

3.1.6 Finalmente, a exposição: “Bloco Tradicional – um mosaico de identidades comunitárias”

O Bloco Tradicional se assemelha a um mosaico; somente quando olhamos a soma de suas partes é que compreendemos a sua verdadeira essência.

Marilú Araujo (2020)

Após todo trabalho desenvolvido ao longo aproximadamente um ano e meio, entre estudos, debates, pesquisas, entrevistas, produções artísticas, ou seja, após colocar em prática todas as etapas que o ensino de arte atual exige – em busca de uma aprendizagem significativa dentro do contexto da cultura popular –, era chegada

a hora de expor o resultado das obras e ver se os objetivos foram plenamente alcançados.

Antes de apresentar os resultados, foi necessário explicar o porquê do nome da oficina e, consequentemente, os motivos da exposição. A princípio, destaca-se que o objeto de estudo escolhido, no âmbito da cultura popular do Maranhão, foi o Bloco Tradicional. Nesse sentido, tem-se como objetivo basilar a valorização das identidades comunitárias que estão diretamente ligadas a esse segmento da cultura popular do estado.

Por fim, explica-se o porquê de se falar em “mosaico de identidades comunitárias”: um mosaico é uma obra de arte composta por pequenos pedaços de diversos materiais, como cerâmica, azulejo, papel, os quais, coloridos e de formas diferentes, ao se juntarem, através da técnica da colagem, formam uma grande figura, com um belo efeito visual. Fazendo uma analogia aos blocos tradicionais – e por que não, aos grupos de cultura popular –, as pessoas ligadas diretamente a esses grupos, que tem uma relação afetiva e de pertencimento com os mesmos, são como pedaços de um mosaico. As identidades comunitárias unem-se em prol do objetivo de manter viva a cultura popular através de seu grupo, de seu trabalho e de sua dedicação, sabendo que cada identidade é única, com personalidade, habilidades e características diferentes, mas com um desejo em comum.

Assim como as peças de um mosaico, as identidades comunitárias formam um todo que ganha sentido somente na união, na comunhão, na partilha do sensível, de acordo com Rancière (2005), e com a participação de todos. Assim como em um mosaico, se uma das peças se perder, ficará um buraco, um vazio, que fará muita falta ao conjunto, pois o mesmo ficará incompleto. Do mesmo modo, as identidades comunitárias se completam, cada uma com a sua função dentro do grupo, reconhecendo e respeitando o valor do outro, porque sabe da sua importância e da relevância do outro para que todos juntos formem essa grande obra de arte, que são as manifestações culturais maranhenses, em especial, os Blocos Tradicionais.

Com efeito, a exposição deveria ter acontecido dentro do ambiente escolar, no Centro de Ensino São José Operário, onde todo processo da pesquisa se desenvolveu. Porém, devido à suspensão das aulas, ocasionada pela pandemia de COVID-19, isso não foi possível. Sendo assim, o melhor lugar para ser feita a exposição foi a sede própria do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”, localizada no bairro São Cristóvão, na Rua São Luís, s/n.

Figura 77 – Flyer da exposição



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020).

A exposição “Blocos Tradicionais: um mosaico de identidades comunitárias”, teve sua abertura no dia 15 de agosto de 2020, às 17h, e permaneceu aberta para visitações e palestras até o dia 22 do mesmo mês. Enfatiza-se que foram tomados todos os cuidados necessários e obedeceu-se às normas de segurança para evitar a contaminação da COVID-19. A abertura contou com um número reduzido de pessoas, mas nem por isso perdeu seu brilho e deixou de ser apreciada. As pessoas que estiveram presentes nesse momento sentiram-se agraciadas, e aqueles que foram homenageados sentiram-se valorizados.

Entre as identidades comunitárias homenageadas, estavam, em ordem alfabética: Carlyanne (baliza), Elismara Dantas (*in memoriam* – diretoria), Heitor (baliza), Inaldo Lima (diretoria), Jaílson (músico), João Batista (diretoria), Katheryne Aletheya (contratempista), Marlon Fabrício (comandante da bateria), Mary Lúcia (baliza), Nielson Menezes (presidente), Zozima (instrumentista). Essas pessoas foram escolhidas pelo empenho e dedicação ao bloco, sem desmerecer os demais, pois todos merecem ser reconhecidos e homenageados. Como era impossível retratar todos, este grupo foi selecionado para representar os demais.

O roteiro da exposição foi pensado de forma a demonstrar a progressão do estudo realizado: quem visitou teve uma noção de como o trabalho da pesquisa se desenvolveu junto aos alunos. Para tanto, utilizou-se como referência a proposta

triangular de Barbosa (2012) para o ensino de artes visuais, a qual se fundamenta na contextualização, na apreciação e na produção. Os elementos e as obras dispostos na “galeria” garantiam a percepção desse percurso para melhor entendimento do público.

Na entrada, estavam expostas algumas fantasias originais e réplicas, em miniatura, de alguns blocos tradicionais, para que o visitante pudesse ver, apreciar, ter um impacto visual e, ao mesmo tempo, durante esse apreciar, entrar na contextualização, percebendo que se trata dos blocos tradicionais e da visualidade ímpar que esses grupos carnavalescos proporcionam ao observador. Com os alunos, o processo de contextualização ocorreu a partir das produções realizadas por eles, através de pesquisas, estudos e entrevistas com identidades que trabalham com a cultura popular no Maranhão, em especial, com os blocos tradicionais.

Figura 78 – Fantasia do Bloco Tradicional “Os Feras” (2020): No jogo de cartas marcadas, “os Feras” é o baralho de Zé Igarapé



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 79 – Fantasia do Bloco Tradicional “Os Apaixonados” (2019): Sob o brilho de um cometa chamado Jesiel



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Após a contextualização, ocorreu a observação minuciosa das fantasias, apreciando-se cada detalhe de cor, texturas, objetos utilizados, elementos visuais e artísticos que tornam uma fantasia carnavalizada, ou seja, traz o tema escolhido para

dentro do carnaval, nesse caso, para dentro do bloco tradicional, que possui itens e características próprias.

Outro aspecto fundamental foi a produção: depois da observação e da contextualização de uma fantasia do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” – na ocasião, a do ano de 2019, cujo tema foi “o tecido chitão e sua importância para a cultura popular maranhense” –, os alunos receberam a proposta de criar suas próprias obras de arte.

Figura 80 – Fantasia do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo” (2019): Alegria tropical, o chitão é a estampa do nosso carnaval!



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

O resultado desta produção artística foram os quadros com estampas de chitão pintados pelos alunos. Esses quadros, que estavam expostos na galeria, fazem parte dos trabalhos feitos com os alunos no ano de 2019.

Figura 81 – Pintura em tela com tinta de tecido: estampas de chitão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 82 – Pintura em tela com tinta de tecido: estampas de chitão



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Na segunda parte da exposição, ainda sobre a contextualização dos blocos tradicionais, foram expostos os principais instrumentos, bem como alguns troféus e prêmios recebidos pelo Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”.

Nesse ambiente, também foram expostos alguns materiais que foram utilizados na oficina de serigrafia, algumas fotos dos alunos no processo de impressão e os trabalhos finalizados, ou seja, o “Mosaico das Identidades Comunitárias”

Figura 83 – Principais instrumentos dos blocos tradicionais



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 84 – Principais instrumentos dos blocos tradicionais



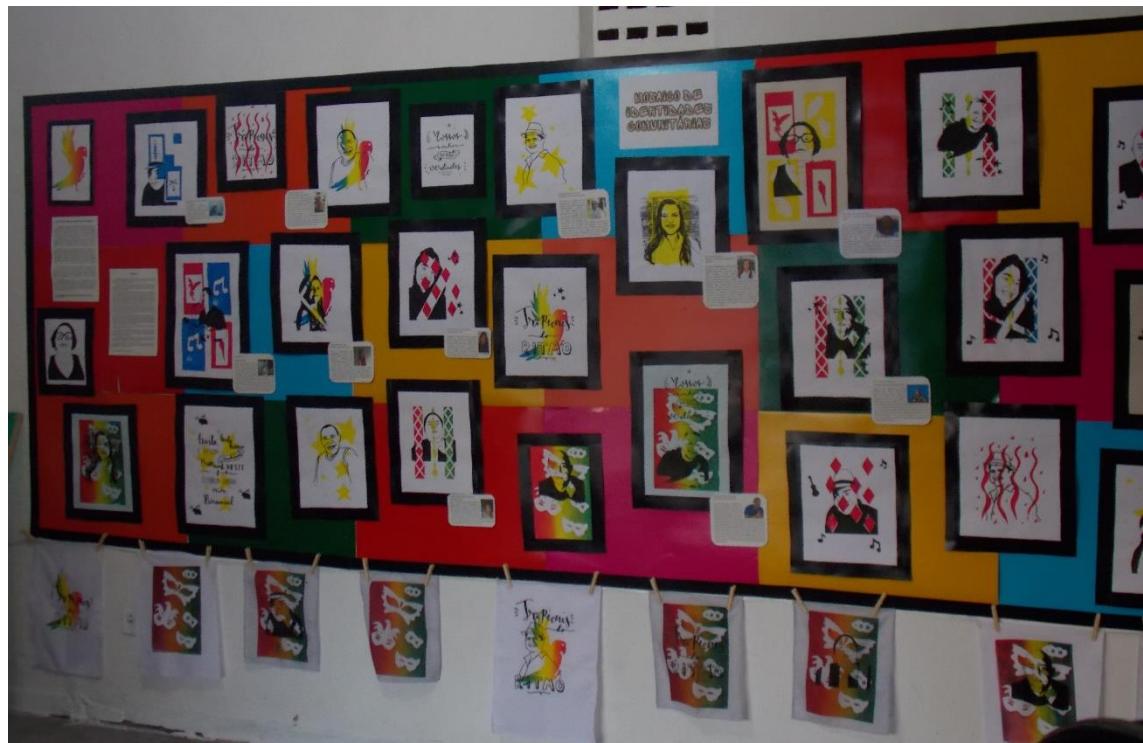
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 85 – Materiais usados na produção da serigrafia



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 86 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”



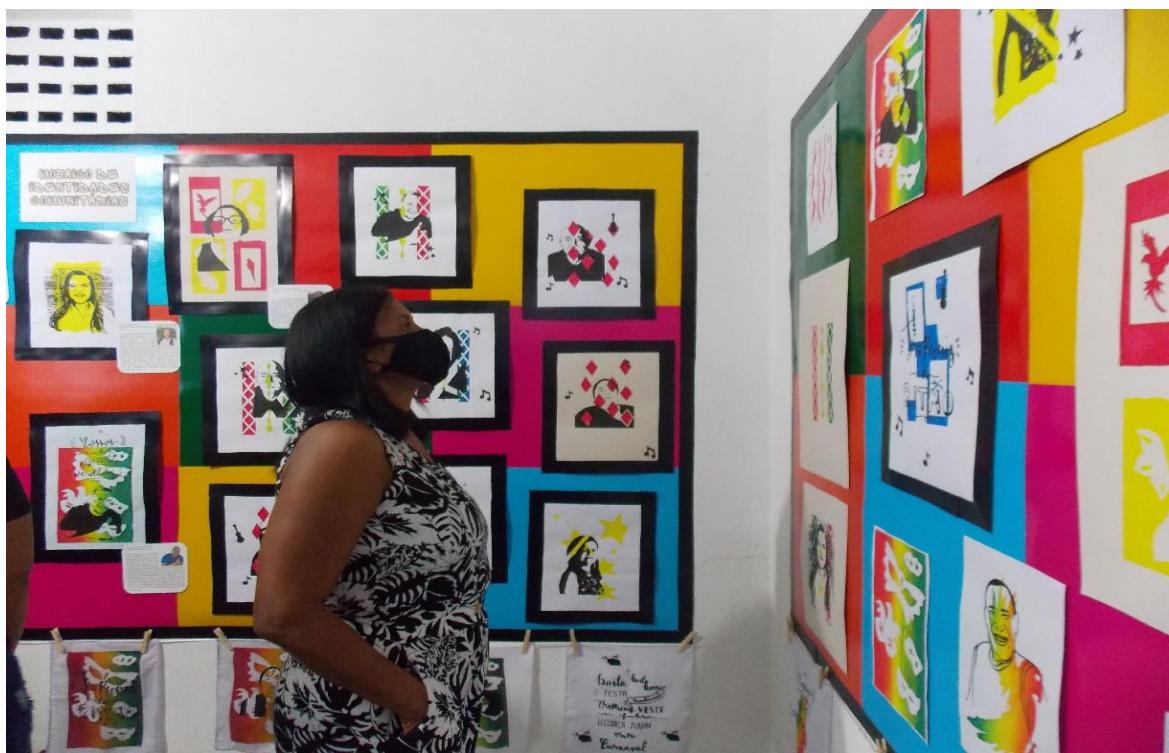
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 87 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 88 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”



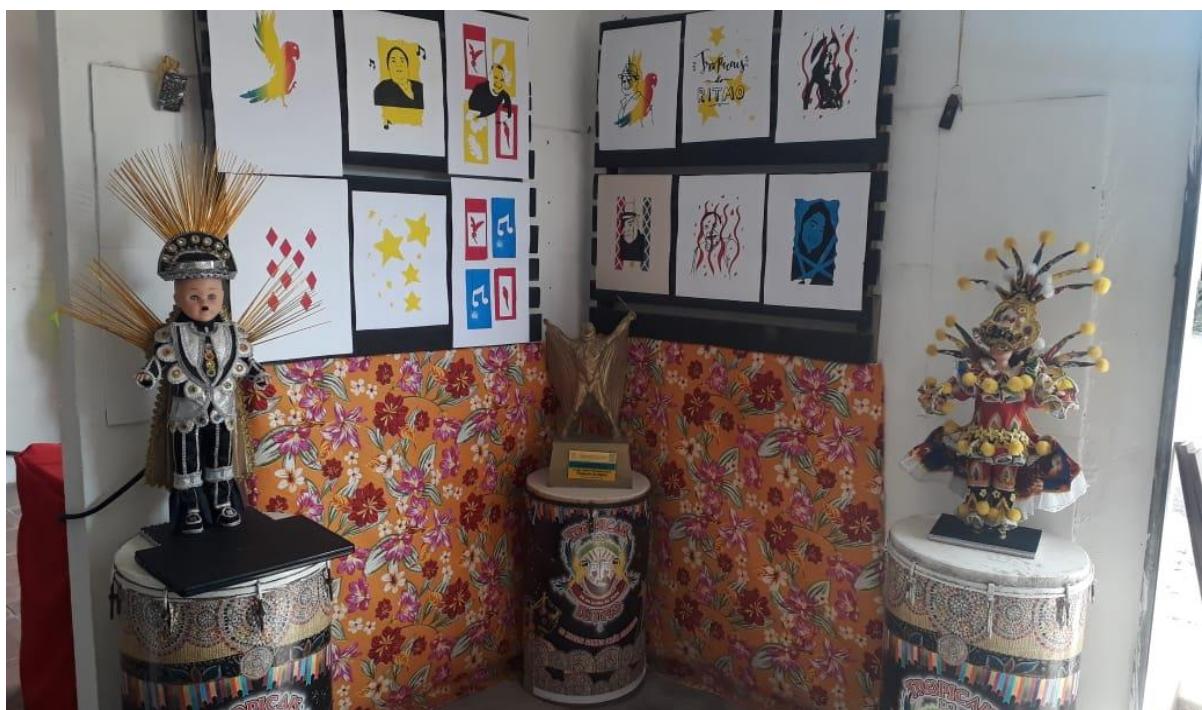
Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 89 – Mural “Mosaico de Identidades Comunitárias”



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

Figura 90 – Espaço com impressões em processo de composição



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

A exposição precisava ser compartilhada com os alunos da escola, bem como com pessoas de outros ambientes. Sendo assim, para haver compartilhamento desse momento da pesquisa para um público maior, organizou-se uma videoconferência para abordar um pouco sobre a exposição, de modo a instruir o público sobre “as possibilidades de ensino-aprendizagem a partir dos blocos tradicionais nas aulas de arte contextualizadas no Ensino Médio”.

A videoconferência aconteceu no dia 17 de agosto, às 19h. Houve uma expressiva participação dos alunos e de alguns professores da escola Centro de Ensino São José Operário. Do mesmo modo, outras pessoas de escolas convidadas e alguns membros da comunidade do bairro do São Cristóvão também estiveram presentes nesse “encontro”. Foi um momento de interação e aprendizagens significativas, pois, apesar da reunião a distância, os participantes tiveram a oportunidade de conhecer aspectos do trabalho desenvolvido na pesquisa e discutir a inclusão da cultura popular, notadamente dos blocos tradicionais, nas aulas de artes visuais.

Figura 91 – Apresentação da videoconferência



Figura 92 – Apresentação da videoconferência (detalhe)



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) . Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2020) .

No dia 19 de agosto, às 19h, houve outro momento da exposição, realizou-se outra videoconferência, com o tema “A musicalidade dos blocos tradicionais”, apresentada pelo presidente do bloco “Tropicais do Ritmo”, Nielson Menezes, que teve o apoio e a colaboração do comandante da bateria, Marlon Fabrício. Foi outro momento de partilha de conhecimentos e aprendizagens sobre os blocos tradicionais.

Nessa videoconferência também participaram alunos da escola Centro de Ensino São José Operário e outros membros da comunidade.

Percebeu-se o interesse dos alunos pelo tema, manifestado pelo envolvimento deles na videoconferência através de colocações e questionamentos, sobretudo porque se abordava a música, algo que sempre chama a atenção e agrada aos jovens. Com essa apresentação, eles perceberam a riqueza cultural e artística que há em um bloco tradicional, tiveram não só a oportunidade de conhecer os instrumentos musicais, mas também puderam ouvir alguns sambas-temas de diversos blocos tradicionais de São Luís, percebendo a musicalidade e o contexto de cada tema trabalhado a partir da música. Além disso, os alunos e os demais participantes assistiram a um vídeo-documentário com depoimentos de pessoas ligadas a diversos blocos, a fim de complementar o conhecimento a respeito do papel fundamental de cada identidade cultural desse segmento, não só na música, mas em outras áreas que compõem um bloco tradicional.

Diante da distância e do afastamento social, as mídias e as redes sociais foram alternativas muito válidas para transmitir os conhecimentos e divulgar a oficina e a exposição realizadas. Dessa forma, outros registros da exposição e das várias etapas da oficina e dos trabalhos de pesquisa, como fotos e vídeos, estão disponíveis para apreciação pública no YouTube²⁰ da oficina e em um mural de imagens criado no aplicativo Padlet²¹. Conforme mencionado anteriormente, a exposição permaneceu aberta para visitações até o dia 22 de agosto, sempre a partir das 17h às 20h.

A oportunidade de apreciação dos trabalhos realizados durante a pesquisa foi um momento de grande valia para a comunidade escolar, bem como para a comunidade do bairro São Cristóvão e adjacências, pois foi algo que nunca havia ocorrido antes no local. Reitera-se, assim, a relevância de se expor a cultura popular para a própria comunidade, destacando-se o valor das pessoas que lutam para desenvolver a cultura no bairro, contribuindo-se, portanto, com a divulgação e com o conhecimento sobre uma manifestação cultural tão representativa do carnaval maranhense, o bloco tradicional.

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ORzvglmBFD-4>

²¹ <https://padlet.com/veralucinha2004/kqog70e6h2rn1jy>

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trabalhar com Artes Visuais no Ensino Médio é um imenso prazer, pois a arte encanta a todos de uma forma ou de outra. O grande desafio é saber como apresentar os conteúdos de forma atraente e instigante para os alunos, aliando teoria e prática de maneira significativa e mostrando a cada um que a arte está no dia a dia das pessoas. Um dos temas mais interessantes de ser trabalhado é a cultura popular, visto que a cultura faz parte da vida de todo ser humano, logo, os alunos também vivem imersos na cultura da sociedade na qual estão inseridos.

Nesta pesquisa, buscou-se abordar a cultura de forma a valorizar as identidades comunitárias que produzem e mantém a cultura popular viva e ativa dentro da sociedade. Partiu-se do princípio de que conhecer a cultura, lê-la ou estudá-la são ações já realizadas, mas faltava colocar em evidência os agentes culturais, torná-los conhecidos e valorizados.

Como a cultura popular é muito abrangente, optou-se por trabalhar as manifestações carnavalescas e, em especial, os Blocos Tradicionais de São Luís, pela razão desses serem uma manifestação genuinamente brasileira, que não é muito conhecida na comunidade escolar.

Portanto, o problema que norteou a pesquisa foi como fortalecer a ação das identidades comunitárias que trabalham com a cultura popular, notadamente com os blocos tradicionais. Foi interessante perceber que os alunos já mantinham contato com essas identidades comunitárias, muitos deles inclusive, na própria família. Então, levando essa discussão para dentro da sala de aula – através de pesquisas e entrevistas –, os alunos compreenderam que a permanência das tradições e da cultura popular depende, em grande parte, desses agentes culturais que realizam seu trabalho por amor à cultura e que têm um sentimento de pertencimento aos grupos que representam. A partir daí, a valorização dessas pessoas é automática.

A trajetória percorrida para se chegar a essa conclusão foi trabalhar a cultura com os alunos de forma prática e contextualizada, haja vista que o ensino da cultura popular, na Educação Básica, está previsto na BNCC do Ensino Médio em Arte. Destarte, a abordagem e a reflexão sobre a cultura popular, nas escolas de Educação Básica, devem ser feitas não apenas porque estão previstas na BNCC, mas também porque a cultura faz parte do cotidiano dos alunos e, muitas vezes, os professores de arte preocupam-se em ensinar culturas diversas, em detrimento do trabalho com a

cultura popular, inclusive aquela que o aluno traz consigo. É importante a valorização da identidade cultural de cada pessoa e de cada comunidade por ser parte da formação do ser humano. No âmbito da pesquisa, o que mais gerou efeito – no sentido de aproximar os alunos das identidades comunitárias – foi a aplicação de entrevistas que os alunos fizeram com essas pessoas.

Os alunos saíram do ambiente escolar e visitaram pessoas e grupos envolvidos com diversos segmentos da cultura popular do Maranhão. Foi um dos momentos mais interessantes da pesquisa, pois eles tiveram contato direto com as identidades comunitárias, conheceram o lugar onde cada membro desenvolve suas atividades e ainda produziram pequenos vídeo-documentários, registrando as entrevistas. O resultado dessas entrevistas foi muito satisfatório, percebeu-se a mudança na forma que cada aluno possuía de ver e de valorizar os trabalhos dessas pessoas, além da oportunidade que os entrevistados tiveram de se expressar e tornar-se mais conhecidos e valorizados por seus trabalhos.

Depois dessa etapa, a pesquisa voltou-se para o carnaval, por ser uma das manifestações da cultura popular mais representativas na sociedade maranhense. O carnaval permeia a vida dos habitantes da cidade de São Luís desde sua fundação e, por muitos anos, o carnaval ludovicense foi considerado um dos melhores do Brasil. Passou por várias mudanças no decorrer do tempo, sem perder seu brilho, sua tradição popular e seu ecletismo, havendo espaço para todos os gostos e tipos de manifestações.

Algumas manifestações carnavalescas existem apenas em São Luís, as quais trazem uma carga de identidade cultural expressiva, o que atribui uma notória representatividade a essa cidade. Dentre estas manifestações, destacam-se os Blocos Tradicionais, que são reconhecidos como genuinamente de origem maranhense e que travam uma luta constante para manter a tradição o mais original possível.

Através das conversas e das pesquisas realizadas, observou-se que o bloco tradicional não é muito conhecido pela comunidade escolar. A partir dessa constatação, trabalhou-se no sentido de trazer essa manifestação para dentro das aulas de artes visuais. Para tanto, seguiu-se um percurso que partiu do conhecimento dos elementos que constituem os blocos, dos conceitos referentes às artes e de uma abordagem interdisciplinar, mostrando-se que o carnaval, além de ser parte da cultura, é também fonte de conhecimento em diversas áreas da educação, a exemplo da

história, da biologia, da literatura, das artes em suas diversas linguagens, visto que o bloco tradicional envolve música, história, dança, elementos visuais, enfim, é uma fonte rica de conhecimentos.

Após perceber e demonstrar as possibilidades de usar os blocos tradicionais como instrumento de apoio e de suporte para apresentação e estudo de conteúdos nas diversas áreas – principalmente nas aulas de artes visuais –, a pesquisa centrou-se em seu objetivo principal: valorizar as identidades comunitárias. Foi uma experiência de trabalho enriquecedora e valiosa, pois os alunos fizeram pesquisas de campo, entrevistas e puderam ver, de perto, o papel e a importância de cada agente cultural e, com isso, aprenderam a valorizar cada identidade comunitária como o esforço das pessoas que dão o melhor de si para dar continuidade e fortalecimento à cultura popular.

Ressalta-se a elaboração e a execução de uma oficina de serigrafia na qual os alunos tiveram a oportunidade não só de homenagear as identidades comunitárias do Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmos”, mas também de aprenderem uma técnica de impressão de imagens, com grandes possibilidades de expansão para outras ações e práticas artísticas. Foi um meio de colocar em prática os conhecimentos adquiridos durante todo o processo de estudos e de pesquisas, demonstrando e revelando ao público, no momento da culminância do projeto, tudo o que se fez através da arte.

Para a produção das imagens em serigrafia, os alunos utilizaram todos os conhecimentos adquiridos nos estudos a respeito da cultura popular, do carnaval e dos elementos constitutivos dos blocos tradicionais, além de colocarem em prática conhecimentos de artes visuais, como o jogo de cores, de elementos visuais, demonstrando que é possível aprender muito a partir dos estudos sobre os blocos tradicionais. Compreenderam e mostraram – acima de tudo – o respeito e a valorização que as identidades comunitárias merecem, contribuindo, assim, para o fortalecimento do trabalho de cada uma delas.

Dessa maneira, destaca-se o trabalho de relevância para o meio cultural e acadêmico, uma vez que ele vem preencher uma lacuna existente nessa área, e o que espera-se é que o mesmo possa servir de fio condutor para novas experiências de arte-educação, que conjuguem artes visuais e cultura popular, os estudos culturais e o saber-fazer do popular contemporâneo. Notou-se que é possível realizar essa integração, pois partiu-se de um bloco tradicional para discutir diversas questões

sobre a cultura popular, transformando a prática de ensino aprendizagem em artes por meio das manifestações culturais, demonstrando que é possível trabalhar a cultura de forma significativa para os alunos, de maneira que eles mesmos se sintam parte do processo cultural e reconheçam a importância das identidades culturais representativas de cada segmento. Outro resultado dessa pesquisa refere-se ao fato de se chamar a atenção para a necessidade de salvaguarda dos bens culturais imateriais, a exemplo dos blocos tradicionais, que estão na busca pela obtenção do título de patrimônio cultural imaterial pela UNESCO. Acredita-se que isso será possível apenas quando todas as pessoas conhecerem e valorizarem essa manifestação, que é um dos símbolos da cultura popular do Maranhão. Nesse contexto, essa valorização deve ser iniciada no âmbito da educação, através do conhecimento e do respeito que deve haver por cada manifestação cultural.

Desse modo, enfatiza-se que esta pesquisa foi realizada no intuito de se colocar em evidência a necessidade da valorização cultural, em especial, dos blocos tradicionais. Foi apenas mais um passo em direção ao reconhecimento de que a educação e a cultura caminham juntas e que ainda há muito a ser feito para se consolidar o fortalecimento das identidades comunitárias.

Estudar, conhecer e difundir a cultura popular é uma forma de preservar a história da humanidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ATA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL TROPICAIS DO RITMO, 2006.

ASSUNÇÃO, Matthias R. Resgatando o carnaval de rua: a fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global. **Revista USP**. São Paulo, n.48, p. 159-178, dezembro/fevereiro 2000-2001. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32899/35469>. Acesso em 15 fev. 2020.

BAKHTIN, Mikhail M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda P. de. (orgs.) **A Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. (org). **Arte/Educação contemporânea**: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino de Arte**: anos oitenta e novos tempos. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Edição revisada).

BARBOSA, Ana Mae. **Arte, educação e cultura**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000079.pdf>. Acesso: 14 set. 2019.

BARROS, Ângelo Roberto Silva. Abordagem Triangular no ensino das artes e culturas visuais: uma breve revisão. **Anais do XXVI CONFAEB** - Boa Vista, novembro de 2016. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=Abordagem+Triangular+no+ensino+das+artes+e+culturas+visuais%3A+uma+breve+revis%C3%A3o&oq=Abordagem+Triangular+no+ensino+das+artes+e+culturas+visuais%3A+uma+breve+revis%C3%A3o&aqs=chrome..69i57.542j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8#>. Acesso em: 15 out. 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.

BEÁ, Meira. **Percursos da arte**. São Paulo: Scipione, 2016.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Espanha: Universidade de Barcelona, 2002.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais**: Arte. 3. ed. Brasília: Ministério da Educação, 2001. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/livro06.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2019.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

(IPHAN). **Tambor de Crioula do Maranhão**. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/63/>. Acesso em: 13 mai. 2020.

BRASIL. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

(IPHAN). **Inventário Nacional de Referências Culturais – Bloco Tradicional (INRC)**, 2012.

BRITO, Marcelo. **Sinopse do Bloco Tradicional “Os Apaixonados”**, 2014.

BODART, Cristiano das N. A importância do capital cultural: contribuição de Pierre Bourdieu. **Blog café com sociologia**. Disponível em: <https://cafecom sociologia.com/importancia-do-capital-cultural/>. Acesso em: 19 nov. 2019.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDAU, Vera Maria. (org.). **Multiculturalismo**: diferenças culturais e práticas pedagógicas. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CARNAVAL nas ruas de São Luís. **notícias.universia.com.br**. Disponível em: <https://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2008/02/01/422727/carnaval-nas-ruas-so-luis.html>. Acesso em: 01 jun. 2020.

CHAVES, Fabiana. A cultura popular e sua dupla associação com as novas tecnologias da informação e da comunicação. **Anais da INTERCOM – XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte** – Manaus AM – 24 a 26/05/2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/norte2017/resumos/R54-0109-1.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. In: CODO, Wanderley; LANE, Sílvia. T. M. (orgs.). **Psicologia social**: o homem em movimento. São Paulo: Brasiliense, 1894. p.58-75.

COSTA, Haroldo. **Carnaval**: dos ticumbís, cucumbís, entrudo e sociedade carnavalescas aos dias atuais. Livro digital. p.54-59. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000119.pdf>. Acesso em: 08 out. 2019.

CURSOS DE SILK SCREEN - TREINAMENTOS E CONTEÚDO SOBRE SERIGRAFIA. Disponível em: www.cursodesilkscreen.com.br. Acesso em: 10 jun. 2020.

DEBRET, Jean Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. 3. ed. São Paulo: Martins, Ed. da Universidade de São Paulo, 1972.

DEMO, Pedro. **TICs e educação**. 2008. Disponível em: <http://pedrodemo.blogspot.com/2008/07/tics-e-educacao.html>. Acesso em: 15 nov. 2019.

DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. 10. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2015.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: uma história dos costumes. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. v.1.

EW (ESTAMPA WEB). Disponível em: <https://estampaweb.com/como-fazer-serigrafia/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FARIA, Ederson de; SOUZA, Vera L. T. de. Sobre o conceito de identidade: apropriações em estudos sobre formação de professores. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, SP. v. 15, n. 1, janeiro/junho de 2011: 35-42. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pee/v15n1/04.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2019.

FAZER SERIGRAFIA EM CASA. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Fazer-Serigrafia-em-Casa>. Acesso em: 10 jun. 2020.

FERRAZ, Maria Heloísa C. de T.; FUSARI, Maria F. de Resende. **Metodologia do Ensino de Arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GODÃO, José Pereira. Há 29 anos, Bicho Terra surgia como opção ao carnaval de passarela no Maranhão: Diretor da Companhia Barrica explica surgimento de uma das mais originais manifestações culturais do Brasil. **G1 Maranhão**, 22 fev. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/carnaval/2020/noticia/2020/02/22/ha-29-anos-bicho-terra-surgia-como-opcao-ao-carnaval-de-passarela-no-maranhao.ghtml>. Acesso em: 17 mai. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da Cultura Visual**: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Coleção Educação e arte, v. 7. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HILL, Marcos. **Ciclo internacional de palestras**: o visível e o invisível na arte atual. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

HISTÓRICO DO BLOCO TRADICIONAL TROPICAIS DO RITMO, 2012.

INKWELL, Ronalds. **O que é serigrafia?** Um guia passo a passo. Disponível em: <http://ronaldsinkwell.com.br/cidades/o-que-e-serigrafia-um-guia-passo-a-passo/>. Acesso em: 24 jun. 2020.

LAMPERT, Jociele. Deambulações sobre a contemporaneidade e o ensino das Artes Visuais e da Cultura Visual. In: BARBOSA, Ana Mae; CUNHA, Fernanda P. de. (orgs.) **A Abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

LISBOA, Conceição de M. C. Uma etnografia interpretativa dos blocos tradicionais de São Luís. **Revista Cambiassu**. São Luís - MA, Ano XVIII, Nº 4 - Janeiro a Dezembro de 2008. Disponível em: http://www.cambiassu.ufma.br/cambi_2008/conceicao.pdf. Acesso em: 15 nov. 2019.

LISBOA, Conceição de M. C.; NOGUEIRA, Gislleyne de L. C.; SILVA, Elisângela M. da. O processo de des-contextualização e re-contextualização dos blocos tradicionais no cenário do carnaval maranhense. **IV ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/eneicult2008/14516.pdf>. Acesso em: 12 out. 2019.

MACHADO, Regina. Prefácio. In: BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2015.

MARTINS, Ananias Alves. **Carnavais de São Luís**. São Luís: FSC, 2013.

MELO, Amanda C. F. B. de. **Arte Popular Brasileira como possibilidade de um ensino multicultural das artes visuais**. Biblioteke virtual. Disponível em: <http://www.bibliotekevirtual.org/index.php/2013-02-07-03-02-35/2013-02-07-03-03-11/2006-vertices/v18n02/20577-arte-popular-brasileira-como-possibilidade-de-um-ensino-multicultural-das-artes-visuais.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.

MENEZES, Raquel. A importância do capital cultural de Bourdieu. **Revista Educação Pública**. ISSN: 1984-6290. Disponível em: <https://educacaopublica.cecierj.edu.br/artigos/9/2/a-importancia-do-capital-cultural-de-bourdieu>. Acesso em: 15 out. 2019.

MOREIRA NETO, Euclides. **O “vai querer” dos Blocos Tradicionais**. São Luís: Instituto Guarnicê, 2016.

MOREIRA NETO, Euclides. **Provocações do cotidiano**. São Luís: EDUFMA, 2016.

OLIVEIRA, Madson. O processo criativo na construção de uma fantasia carnavalesca: em busca de uma metodologia. **Moda Palavra e periódico**. Florianópolis, v.13, n. 28, p. 48-73, abr./jun. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/15382>. Acesso em: 10 nov. 2019.

PEREIRA, Kátia Helena. **Como usar artes visuais na sala de aula**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PERUZZO, Cicilia M. K. Conceitos de comunidade, local e região: inter-relações e diferença. **Revista Líbero**. São Paulo, v. 12, n. 24, p. 139-152, dez. de 2009. Disponível em: <http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/508>. Acesso em: 20 nov. 2019.

PILLAR, Analice Dutra. **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999

PIMENTEL, Lucia G. O ensino de arte e tecnologias contemporâneas: do subjetivo ao multicultural. In: HILL, Marcos. **Ciclo internacional de palestras: o visível e o invisível na arte atual**. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

PRENSKY, M. Digital natives, digital immigrants. **On the Horizon (NCB)**. University Press, vol. 9, n. 5, outubro, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34 / EXO experimental org., 2005.

REVISTA MARANHÃO TURISMO. Disponível em:
https://issuu.com/turismoria/docs/revista_carnaval_2019_maranh_o_turi?issuu_product=document_page&issuu_context=action&issuu_cta=save_publication. Acesso em 05 mai. 2020.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** Coleção Primeiros Passos. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SILVA, Fabio H. M. **O reinado de momo na terra dos tupinambás: permanências e rupturas no carnaval de São Luís (1950-1996)**. São Luís: EdUEMA, 2015.

SILVA, Gisele Aparecida Corrêa da. **A importância da valorização da arte e cultura popular por meio do ensino de artes visuais**. 2017. 37f. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Artes, Universidade de Brasília /Universidade Aberta do Brasil, pólo Barretos, São Paulo. Disponível em:
https://bdm.unb.br/bitstream/10483/20019/1/2017_GiseleAparecidaCorreadaSilva_tc_c.pdf. Acesso em: 30 nov. 2019.

SOARES, Bruno B. Carnaval e carnavalização: algumas considerações sobre ritos e identidades. **Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, nº 9 ago/dez, 2011 (p. 127-148). Disponível em:
<http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2019.

SOUZA, Gerson Martins de. **Cultura popular**. Brasília: Projeção, 2014.

TINHORÃO, José Ramos: **Cultura Popular, temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

WAGNER, Roy: **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WONSOSKI, Wanessa; DOMINGUES, Eliane. O conceito de identidade em Antonio da Costa Ciampa, Zygmunt Bauman e Stuart Hall. **Anais do XXIV EAIC**. Disponível em: <http://www.eaic.uem.br/eaic2015/anais/artigos/324.pdf>. Acesso em 19 nov. 2019.

DISCOS CONSULTADOS

Vou Passear. Intérpretes: Companhia Bicho Terra Barrica. Compositores: Luís Henrique Bulcão e José Pereira Godão. In: **Fogo de Amor – A Explosão do Bicho**. São Luís: DK2 Gravadora, 2004.

Samba-tema: Alegria tropical, o chitão é a estampa do nosso carnaval. Intérpretes: Bloco Tropicais do Ritmo. Compositores: Lucas Neto; Darlan Oliveira; Hakã Silva; Leozinho Nunes. São Luís, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kLcZTolNbII>. Acesso em: 20 jul. 2020.

APÊNDICE A – PROPOSTA DE TRABALHO REMOTO (PROJETO OFICINA DE SERIGRAFIA)



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS/ DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

PROPOSTA DE TRABALHO REMOTO

OFICINA DE SERIGRAFIA – TEMA:

BLOCO TRADICIONAL: um mosaico de identidades comunitárias

1 JUSTIFICATIVA

⊕ O presente trabalho faz parte da dissertação de Mestrado Profissional em Artes Visuais pela instituição UFMA/UDESC. Ele se justifica pela necessidade de que sejam aplicadas, em sala de aula, práticas educacionais que envolvam ensino/aprendizagem da arte. No caso da dissertação em questão, o planejamento original era que essa atividade fosse realizada em sala de aula, entre os meses de abril e maio de 2020. Porém, em virtude da pandemia do COVID-19 e o consequente afastamento social, visando evitar a disseminação do coronavírus, as aulas foram suspensas, ficando, dessa forma, inviável a realização da atividade de forma presencial. Entretanto, como não poderia deixar de acontecer, mudamos o projeto para que o mesmo se adeque à nova realidade que estamos vivendo. Por essa razão, algumas adaptações foram feitas e as orientações da oficina serão feitas de forma on-line e os trabalhos serão realizados remotamente.

2 OBJETIVO GERAL

⊕ Reconhecer a importância das identidades comunitárias existentes em um Bloco Tradicional por meio do conhecimento da cultura popular desenvolvido nas aulas de Artes Visuais do Ensino Médio.

3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ⊕ Fortalecer a importância do estudo da cultura popular nas escolas de Ensino Médio;
- ⊕ Refletir sobre o papel das contribuições das identidades comunitárias junto ao Bloco Tradicional;
- ⊕ Possibilitar aos alunos a oportunidade de aprenderem a técnica de serigrafia básica por meio de oficina virtual;
- ⊕ Utilizar recursos tecnológicos para a produção e exposição de imagens pelo meio virtual, bem como forma de registro de tal processo criativo;
- ⊕ Produzir uma exposição virtual de serigrafias sobre as identidades comunitárias que constituem o Bloco Tradicional “Tropicais do Ritmo”.

4 METODOLOGIA

- ⊕ Todo o processo e trabalho de execução será feito de forma colaborativa e remota por conta da necessidade de isolamento social por conta da pandemia de COVID-19.
- ⊕ De início, foi criado um grupo de WhatsApp com 10 alunos que já estavam envolvidos no projeto da dissertação e mais alguns colaboradores, como Márcio Correia – professor de serigrafia e aluno da graduação em Artes Visuais, no 7º período do IFMA/Campos Centro Histórico – e Sílvia Lílian Chagas, Arte Educadora do IFMA/Campus Monte Castelo e mestrandona PROF-ARTES.
- ⊕ Esse grupo serviu para as primeiras reuniões e discussões a respeito da oficina.
- ⊕ Serão realizadas algumas reuniões on-line pelo aplicativo Google Meet, para contextualização do tema com os alunos e colaboradores, bem como para as devidas orientações que serão feitas pelo professor Márcio Correia, já fazendo parte do processo de produção das serigrafias.
- ⊕ O processo de serigrafia utilizada para a produção dos quadros será a técnica do stêncil.

- +[+] Todo o processo de execução do trabalho será gravado para fins de registro das atividades realizadas e, posteriormente, será inserido no corpo da dissertação do mestrado.
- +[+] Para registrar o processo de criação e produção dos alunos, os mesmos usarão um aplicativo de celular para criarem pequenos vídeos na técnica de stop motion (Time Lapse – app).
- +[+] O resultado final de todo esse processo será uma exposição virtual desses trabalhos como forma de divulgar o Bloco Tradicional e valorizar as identidades comunitárias que o compõem.

5 RECURSOS

5.1 Recursos de mídia:

- +[+] Celular
- +[+] Aplicativos de fotos e gravação de vídeos em stop motion (InShot; Time Lapse; Framelapse; Open Camera etc), por exemplo.
- +[+] Aplicativos de reuniões online (Google Meet; WhatsApp).

5.2 Recursos para a oficina de serigrafia:

- +[+] 11 Quadros de 40 x 30 cm
- +[+] 2m de munil 77
- +[+] 1 caixa de grampos 106/6
- +[+] Um grampeador 106/6
- +[+] Um rolo de fita crepe
- +[+] 2 rodos de borracha de 1m
- +[+] 10 estiletes pequenos
- +[+] 200 folhas de Papel A4
- +[+] 50 folhas de papel 140 k A4
- +[+] 10 lápis e 10 borrachas
- +[+] Tinta para tecido nas cores abaixo citadas:
- +[+] 2 L preto
- +[+] 1L ciano

- ⊕ 1L amarelo
- ⊕ 1L magenta.
- ⊕ Embalagens descartáveis para fracionar a tinta, potinhos de 200ml com tampa.

6 AVALIAÇÃO

- ⊕ A atividade avaliativa será processual, de acordo com cada etapa executada e com a participação e envolvimento por parte dos alunos. Tomando como referência o processo de ensino/aprendizagem nas aulas de Artes Visuais, ligado ao estudo da cultura popular no Ensino Médio, serão verificados e avaliados o processo de aquisição de conhecimentos e a tomada de consciência da importância do reconhecimento e da valorização de nossas raízes culturais e das identidades comunitárias que trabalham para a disseminação e permanência de nossa cultura popular.

7 CRONOGRAMA

DATA	ATIVIDADE
03/07/2020	Início das atividades preparatórias para a oficina com a criação do grupo de WhatsApp.
04/07/2020 12/07/2020	a Reuniões e conversas pelos aplicativos de WhatsApp e Google Meet para orientação e contextualização dos processos referentes ao projeto da oficina.
13/07/2020 24/07/2020	a Orientações remotas dadas pelo professor Márcio Correia com a colaboração das professoras Marilú Araujo e Sílvia Lílian Chagas para elaboração e execução das telas e pintura em serigrafia (processo colaborativo).
25/07/2020 29/07/2020	a Montagem da exposição virtual para registro e divulgação do trabalho na plataforma YouTube.
15/08/2020 22/08/2020	a Exposição física: BLOCOS TRADICIONAIS : um mosaico de Identidades Comunitárias.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Ana Mae. (org.). **Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. (org). **Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2010.
- BARBOSA, Ana Mae. **Arte, educação e cultura**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/mre000079.pdf>. Acesso: 14 set. 2019.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Espanha: Universidade de Barcelona, 2002.
- CURSOS DE SILK SCREEN - TREINAMENTOS E CONTEÚDO SOBRE SERIGRAFIA**. Disponível em: www.cursodesilkscreen.com.br. Acesso em: 10 jun. 2020.
- EW (ESTAMPA WEB)**. Disponível em: <https://estampaweb.com/como-fazer-serigrafia/>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- FAZER SERIGRAFIA EM CASA**. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Fazer-Serigrafia-em-Casa>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- INKWELL, Ronalds. **O que é serigrafia? Um guia passo a passo**. Disponível em: <http://ronaldsinkwell.com.br/cidades/o-que-e-serigrafia-um-guia-passo-a-passo/>. Acesso em: 24 jun. 2020.
- KOMURKI, Z. John; BENDANDI, Luca; DEMORATTI, Dolly. **Mestres da serigrafia: Técnicas e segredos dos melhores artistas internacionais da impressão serigráfica**. Disponível em: www.ggilis.com.br. Acesso em: 12 jun. 2020.
- MELO, Amanda C. F. B. de. **Arte Popular Brasileira como possibilidade de um ensino multicultural das artes visuais**. Biblioteke virtual. Disponível em: <http://www.bibliotekevirtual.org/index.php/2013-02-07-03-02-35/2013-02-07-03-03-11/2006-vertices/v18n02/20577-arte-popular-brasileira-como-possibilidade-de-um-ensino-multicultural-das-artes-visuais.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- MOREIRA NETO, Euclides. **O “vai querer” dos Blocos Tradicionais**. São Luís: Instituto Guarnicê, 2016.
- PEREIRA, Kátia Helena. **Como usar artes visuais na sala de aula**. 2. ed. São Paulo: Contexto 2012.
- PILLAR, Analice Dutra: **A educação do olhar no ensino das artes**. Porto Alegre: Mediação, 1999.
- SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** Coleção Primeiros Passos. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SILVA, Gisele Aparecida Corrêa da. **A importância da valorização da arte e cultura popular por meio do ensino de artes visuais.** 2017. 37f. Trabalho de Conclusão de Curso. Instituto de Artes, Universidade de Brasília /Universidade Aberta do Brasil, pólo Barretos, São Paulo. Disponível em: https://bdm.unb.br/bitstream/10483/20019/1/2017_GiseleAparecidaCorreadaSilva_tc_c.pdf. Acesso em: 30 nov. 2019.

SOUZA, Gerson Martins de. **Cultura popular.** Brasília: Projeção, 2014.

ANEXO A – ATA DE ASSEMBLEIA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL “TROPICAIS DO RITMO”

ESTATUTO DA ASSOCIAÇÃO FOLCLÓRICA E CULTURAL: BLOCO TRADICIONAL TROPICAIS DO RÍTMO

Fundado em 26 de Junho de 2006

ANTUARIA DE AZEVEDO

Registro Civil de Pessoas Jurídicas

MICROFILME nº 32824

ATA DE ASSEMBLÉIA DE FUNDAÇÃO

Às 15 horas do dia 26 de Junho de 2006, conforme assinaturas constantes do livro de atas, foi oficialmente aberta a Assembléia Geral da Associação Folclórica e Cultural “Bloco Tradicional Tropicais do Ritmo”, com sede, domicílio e foro na Cidade de São Luís, no Estado do Maranhão, com duração ilimitada.

Os presentes elegeram para presidir os trabalhos João Marcelo Galdez Madeira e para secretariar Inês Maria Marques de Araújo. Agradecendo a sua indicação o Presidente dos trabalhos apresentou a pauta, passando a ordem do dia. Iniciaram-se os debates sobre a proposta do estatuto que depois de analisada e modificada, foi aprovada por unanimidade. O Estatuto aprovado é o seguinte:

Capítulo I

Da Denominação, Natureza, Sede, Foro e Duração

Artigo 1º - A Associação Folclórica e Cultural Bloco Tradicional Tropicais do Ritmo, é uma associação, para fins não econômicos de ação social, e sem fins lucrativos, sem finalidade política partidária ou religiosa, assentada nos princípios da democracia, da paz, da cidadania, dos direitos humanos, e da não discriminação de credo, raça, cor ou gênero, regida pelo presente estatuto e pelas demais disposições legais.

Artigo 2º - A Associação Folclórica e Cultural Bloco Tradicional Tropicais do Ritmo, tem sede e foro na Cidade de São Luís no estado do Maranhão e com área de atuação em todo Território Nacional e terá duração por tempo indeterminado

Capítulo II

Das Finalidades

Artigo 3º - A Associação Folclórica e Cultural Bloco Tradicional Tropicais do Ritmo, tem por finalidade a promoção de atividades artísticas e culturais, envolvendo-se na defesa de valores históricos, culturais e humanos e a promoção da paz. Para tanto poderá atuar de modo a:

- I – Promover atividades folclóricas e culturais como forma de incentivo a valorização da cultura maranhense;
- II – Promoção da cultura, defesa e conservação do Patrimônio histórico e artístico;
- III – Promover o exercício da cidadania, dos direitos humanos, da democracia, da paz e de outros valores universais;
- IV – Promover ações de caráter educativo como incentivo para preparação ao exercício da cidadania;
- V – Desenvolver de forma individual ou em parceria projetos de ação social;
- VI – Promover campanhas que possam contribuir diretamente em benefício dos mais carentes

Bethânia Taline Nivaldo dos Ferros
OAB/MA-6.687

João Marcelo Galdez Madeira

ANTUARIA DE AZEVEDO
REGISTRO CIVIL DE PESSOAS JURÍDICAS
LEOCATARINA MINA DA CESTRA - FONE: (98) 341-7098 - FAX: 341-7099
1

ANEXO B – ANEXO DA ATA DE ASSEMBLEIA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL “TROPICAIS DO RITMO” (RELAÇÃO NOMINAL DOS MEMBROS FUNDADORES/DIRETORIA E SUAS RESPECTIVAS ASSINATURAS)

ANEXO DA ATA DE FUNDAÇÃO ~~DA~~ **ADUANA DE AZEVEDO**
Relação nominal e respectivas assinaturas dos sócios fundadores ~~segundo o Cadastro de Pessoas Jurídicas~~

Relação nominal / função / R.G. / C.I.C.	MICROFILME nº 32824	
Adriana de Castro Guimarães - Conselho consultivo - R.G. 1640533	Adriana de Castro Guimarães	C.I.C. 622 122 903-68
Francisco de Assis Brito de Araújo - Conselho consultivo - R.G. 1777061	Francisco de Assis Brito de Araújo	C.I.C. 075 075 423-00
Edna Maria de Araújo Santos Jacinto - Conselho Consultivo - R.G. 053483296-2	Edna Maria de Araújo Santos Jacinto	C.I.C. 290 579 303-15
Leide Marques da Costa - Conselho Fiscal - R.G. 69181397-3	Leide Marques da Costa	C.I.C. 659 736 233-00
Francisco Junior Marques de Araújo - Conselho Fiscal - R.G. 05478950	Francisco Junior Marques de Araújo	C.I.C. 405 564 683-68
Ormesinda Marques Cardoso Neta - Conselho Fiscal - R.G. 1482302	Ormesinda Marques Cardoso Neta	C.I.C. 224 098 003-00
João Marcelo Galdez Madeira - Presidente - R.G. 013638932000-0	João Marcelo Galdez Madeira	C.I.C. 920 633 493-04
Moisés Dominice Santos Jacinto - Vice-presidente - R.G. 568214	Moisés Dominice Santos Jacinto	C.I.C. 256 167 903-97
Inês Maria Marques de Araújo - Primeira Secretária - R.G. 941981	Inês Maria Marques de Araújo	C.I.C. 270 082 073-87
Mariza Marques de Araújo - Segunda Secretária - R.G. 104464199-6	Mariza Marques de Araújo	C.I.C. 688 121 163-53
Francimário Marques de Araújo - Diretor Financeiro - R.G. 1332529	Francimário Marques de Araújo	C.I.C. 236 689 573-04
Orlando Santana de Jesus Silva - Diretor de Patrimônio - R.G. 07948 PMMA	Orlando Santana de Jesus Silva	C.I.C. 270 751 413-68
Dulcineide Marques de Araújo - Sócia - R.G. 61064596-0	Dulcineide Marques de Araújo	C.I.C. 41708590673-04
São Luis 26 de Junho de 2006		
Inês Maria Marques de Araújo		
Secretária		
R.G. 104464199 / C.P.F. 336 689 573-04		
João Marcelo Galdez Madeira		
Presidente		
R.G. 013638932000-0 / C.I.C. 920 633 493-04		

CERTIDAO

CLÁUSUTRA DE AZEVEDO
REGISTRO CIVIL DE PESSOAS JURÍDICAS
SOCIEDADE MÍDIA SILENTIO FONE (086) 261-7392 FAX RAMAL 211

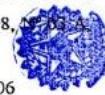
ANEXO C – ANEXO DA ATA DE ASSEMBLEIA DE FUNDAÇÃO DO BLOCO TRADICIONAL “TROPICAIS DO RITMO” (RELAÇÃO NOMINAL DOS MEMBROS FUNDADORES DO BLOCO)

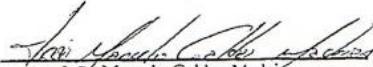
RELAÇÃO DOS MEMBROS FUNDADORES DA
ASSOCIAÇÃO FOLCLÓRICA E CULTURAL BLOCO TRADICIONAL TROPICAIS DO RITMO
REGISTRO CIVIL de Pessoas Jurídicas

ICR/OFILME nº 32824

Adriana de Castro Guimarães, brasileira, casada, professora, residente a Travessa da panair nº 188 A, São Cristóvão C.P.F. 622 122 903 - 06 e R.G. 1640533. **Francisco de Assis Brito de Araújo**, brasileiro, casado, aposentado, residente na Travessa da Panair, 188, bairro do São Cristóvão, C.P.F. 075 075 423 - 00 e R.G. 1777061. **Edna Maria de Araujo Santos Jacinto**, brasileira, casada, professora, residente na Estrada de Ribamar Km -01, Nº 3500, Residencial Fonte do Ribeirão Bloco – F, Apt. 03, Bairro da Aurora, C.P.F. 290 579 303 -15 e R.G. 053483296-2. **Leide Marques da Costa**, brasileira, solteira, comerciária, residente na Travessa da Panair, 188, bairro do São Cristóvão, C.P.F. 659 736 233 - 00 e R.G. 69181397 - 3. **Francisco Junior Marques de Araújo**, brasileiro, solteiro, professor, residente na Avenida - 03, Qd. 197, Casa-16, Jardim São Cristóvão C.P.F. 405 564 683 - 68 e R.G. 405478950. **Ormesinda Marques Cardoso Neta**, brasileira, solteira, professora, residente na Travessa da Panair, 188, bairro do São Cristóvão, C.P.F. 724 098 003 - 00 e R.G. 1482302. **João Marcelo Galdez Madeira**, brasileiro, solteiro, mensageiro de hotel, residente na Av. dos Lagos, nº 05, Jardim Tropical I, São José de Ribamar, C.P.F. 920 633 493 - 04 e R.G. 013638932000 - 0. **Moisés Dominice Santos Jacinto**, brasileiro, casado, Técnico em Edificações, residente na Estrada de Ribamar Km -01, Nº 3500, Residencial Fonte do Ribeirão Bloco – F, Apt. 03, Bairro da Aurora, C.P.F. 256 167 903 - 97 e R.G. 568214. **Inês Maria Marques de Araújo**, brasileira, solteira, dona de casa, residente na Av. dos Lagos, nº 05 Jardim Tropical I – São José de Ribamar, C.P.F. 270 082 073 - 87 e R.G. 941981. **Mariza Marques de Araújo**, brasileira, casada, Técnica em Enfermagem, residente na AV-03, Qd. 198, nº 03 B Jardim São Cristóvão, C.P.F. 688 121 163 - 53 e R.G. 104464199 - 6. **Francimário Marques de Araújo**, brasileiro, casado, professor, residente a Travessa da panair nº 188 A, São Cristóvão C.P.F. 689 573 - 04 e R.G. 1332529. **Orlando Santana de Jesus Silva**, brasileiro, casado, militar, residente na AV-03, Qd. 198, nº 03 B, Jardim São Cristóvão, C.P.F. 270 751 413 - 68 e R.G. 07948 PMMA. **Dulcineide Marques de Araújo**, brasileira, casada, professora, residente a Avenida 03, Qd. 198, nº 03 B Jardim São Cristóvão, C.P.F. 417 859 673 - 04 e R.G. 61064596-0.

São Luis, 26 de Junho de 2006




João Marcelo Galdez Madeira
R.G. 013638932000-0 C.I.C. 920 633 943 - 04

CANTUARIA DE AZEVEDO
REGISTRO CIVIL DE PESSOAS JURÍDICAS
REGISTRO CIVIL DE PESSOAS JURÍDICAS