



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA
CURSO DE LICENCIATURA EM DANÇA**

BALIZA MASCULINO
Marcas de um corpo dissidente em ato

FÁBIO ALESSANDRO OLIVEIRA DE PAULO

BELÉM-PA
2025

FÁBIO ALESSANDRO OLIVEIRA DE PAULO

BALIZA MASCULINO

Marcas de um corpo dissidente em ato

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à disciplina TCC II, do curso de Licenciatura em Dança (UFPA), como requisito para avaliação parcial, sob orientação da Profa. Ma. Roberta Suellen Ferreira Castro.

BELÉM-PA

2025

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Universitária da ETDUFPA-Belém-PA**

P331b Paulo, Fábio Alessandro Oliveira de
Baliza masculino: marcas de um corpo dissidente em ato / Fábio Alessandro Oliveira de Paulo. 2025.
92 f.
Orientadora: Profa. Ma. Roberta Suellen Ferreira Castro.
Trabalho de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Faculdade de Dança, Curso de Licenciatura em Dança, Belém, 2025.
1. Dança. 2. Baliza. 3. Corpo como suporte da arte. 4. Performance (Arte). I. Título.

CDD - 23. ed. 792.02

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
FACULDADE DE DANÇA

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

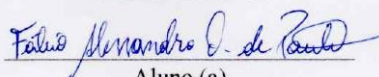
Aos dezanove dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e cinco, às nove horas, na sala 22, da Faculdade de Dança - Curso de Licenciatura em Dança, reuniu-se a Banca Examinadora constituída pelas docentes: Profª MSc, Roberta Suellen Ferreira Castro (Orientadora e Presidente da Sessão) e Profª Dra. Benedita Afonso Martins (Bene Martins) (Membro Interno), para proceder à avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "**BALIZA MASCULINO: MARCAS DE UM CORPO DISSIDENTE EM ATO**", de autoria do aluno Fábio Alessandro Oliveira de Paulo, matrícula: 202106040010, da turma: 2021, do Curso de Licenciatura em Dança. Iniciado os trabalhos, a Presidente da Sessão apresentou as normas de Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso e em seguida convidou o aluno para fazer a apresentação do trabalho. Após a exposição oral, o discente foi arguido pelos membros da banca, que atribuíram conceito Excelente ao seu Trabalho de Conclusão de Curso, tendo sido assim aprovado (aprovado/reprovado), conforme normas regulamentares. Nada mais havendo a tratar, eu, presidente(a) da banca, lavrei a presente ata que segue assinada por mim, pelos demais membros da banca examinadora do trabalho avaliado e pela aluna.



Presidente da Banca



Membro da Banca



Aluno (a)

Dedico este trabalho à minha mãe, Maria José Oliveira de Paulo, e à minha irmã, Alessandra do Socorro de Paulo Silva, por serem minha primeira morada de amor, força e resistência. Também dedico às balizas do Pará e a todos os corpos dissidentes que, como o meu, dançam para existir, resistir e reinventar o mundo em cada gesto.

AGRADECIMENTOS

Este espaço é para expressar minha gratidão a todas as pessoas que iluminaram minha jornada acadêmica, artística e existencial. Um percurso trilhado com corpo, suor, bastão, coragem, escuta e sonhos. Caminho este que atravessa a sala de aula, as avenidas das bandas e fanfarras, os palcos improvisados, as arquibancadas e os afetos partilhados.

Agradeço, primeiramente, a Deus, por guiar meus passos, acalmar meus medos e me fortalecer nos dias em que quase desisti. Tudo o que construí até aqui é graça, fé e perseverança.

À minha orientadora e mestra, Roberta Suellen Ferreira Castro, minha gratidão mais profunda. Sua sensibilidade, firmeza e entusiasmo acadêmico foram bússola e farol durante toda esta travessia. Roberta, você foi minha motivação nos momentos mais difíceis, inclusive quando pensei em recuar. Quando você saltou, me inspirou a seguir saltando também, com fé no gesto e na palavra.

Aos professores da Faculdade de Dança da UFPA, muito obrigado por cada provocação, orientação e presença. Vocês contribuíram para minha formação com ética, rigor e afeto. Continuo pesquisando, ensinando e dançando porque fui inspirado por mestres como vocês.

Aos meus colegas de curso, deixo meu carinho e reconhecimento. Em especial, à minha amiga inseparável Ketlem Thamires, que esteve comigo desde o início desta caminhada. Ketlem, te amo imensamente e sou grato por cada palavra, abraço e gesto de apoio, principalmente quando eu quase desisti. Agradeço também ao Bruno Ramos e à Izadora Tuñas, por nossa amizade, companheirismo e por compartilharem tantos momentos significativos.

Aos alunos e pais do Centro de Dança Aleh Baliza, minha profunda gratidão por acreditarem nesse projeto que pulsa no coração da Amazônia como território de resistência, criação e sonho. Vocês, crianças, jovens e famílias, são parte essencial da minha transformação diária enquanto educador e artista.

Estendo minha gratidão especial ao meu amigo Leoberdson Silva, pelo apoio constante como baliza e pela ajuda fundamental em minha trajetória, e a Júnior Lieuthier, primeiro baliza masculino do Estado do Pará, pelas contribuições e pela

inspiração que abriu caminhos. Agradeço também a todas as pessoas que colaboraram com seus relatos orais para a construção deste trabalho, compartilhando suas histórias, memórias e experiências que fortalecem esta pesquisa.

Agradeço, por fim, a todas as pessoas que contribuíram, de forma direta ou indireta, para a realização deste trabalho. Esta caminhada é coletiva, e a dança que me forma é feita de muitos gestos compartilhados. Que cada página deste trabalho reverbere como um passo de dança, agradecendo a todos que caminharam comigo e construíram este percurso coletivo.

Insista, persista, mas nunca desista dos seus sonhos.

(2014)

PAULO, Fábio Alessandro Oliveira de. **Baliza Masculino**: marcas de um corpo dissidente em ato. Monografia (Licenciatura em Dança) - Faculdade de Dança, Universidade Federal do Pará, Belém, 2025.

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso investiga a trajetória da baliza masculino como corpo dissidente no contexto das bandas e fanfarras do Pará, compreendendo-a como linguagem artística, política e pedagógica. A pesquisa ancora-se em uma abordagem qualitativa, fundamentada na autoetnografia, que articula narrativas pessoais, memórias afetivas, registros visuais e relatos orais para refletir sobre disputas de gênero, processos de invisibilização e resistências que atravessam a presença da baliza em diferentes territórios amazônicos. O estudo mobiliza referenciais como Elizeu Corrêa, Judith Butler, Giuliano Andreoli, Paulo Freire e Richard Schechner, dialogando com os campos da performatividade, da espetacularidade, dos estudos de gênero, da memória e da educação crítica. A escrita, assumidamente autoetnográfica, incorpora poemas, variações narrativas e estratégias expressivas como forma de denunciar silenciamentos e afirmar o corpo da baliza como lugar de produção de conhecimento. O percurso analítico abrange: o surgimento histórico das bandas e fanfarras; a institucionalização da figura da baliza e os mecanismos de controle que a atravessam; e uma narrativa autoetnográfica que evidencia vivências de assédio, homofobia institucional, precarização estrutural, mas também conquistas, afetos e movimentos de insubordinação. Os resultados apontam para a necessidade de reposicionar a baliza como agente ativo na construção de sentidos para a dança, para os concursos e para a própria educação em arte, reconhecendo-a como expressão legítima da cultura popular amazônica. Mais do que concluir uma trajetória, este trabalho abre caminhos para que outras balizas possam narrar suas histórias, disputar espaços de decisão e transformar estruturas ainda excludentes.

Palavras-chave: baliza; corpo dissidente; performatividade.

PAULO, Fábio Alessandro Oliveira de. **Male Baliza**: marks of a dissident body in action. Monograph (Degree in Dance) - Faculty of Dance, Federal University of Pará, Belém, 2025.

SUMMARY

This undergraduate thesis investigates the trajectory of the male Baliza as a dissident body within the context of bands and fanfares in Pará, understanding this performance as an artistic, political, and pedagogical language. The research adopts a qualitative approach grounded in autoethnography, articulating personal narratives, affective memories, visual records, and oral testimonies to reflect on gender disputes, processes of invisibilization, and forms of resistance that permeate the presence of the Baliza across different Amazonian territories. The study draws on theoretical references such as Elizeu Corrêa, Judith Butler, Giuliano Andreoli, Paulo Freire, and Richard Schechner, establishing dialogues with the fields of performativity, spectacularity, gender studies, memory, and critical education. The writing, consciously autoethnographic, incorporates poems, narrative variations, and expressive strategies as means of denouncing silences and affirming the Baliza's body as a locus of knowledge production. The analytical path encompasses the historical emergence of bands and fanfares, the institutionalization of the Baliza figure and the mechanisms of control that shape it, and an autoethnographic narrative that highlights experiences of harassment, institutional homophobia, structural precarization, as well as achievements, affections, and acts of insubordination. The results point to the need to reposition the Baliza as an active agent in constructing meanings for dance, competitions, and art education itself, recognizing it as a legitimate expression of Amazonian popular culture. More than concluding a trajectory, this work opens pathways for other Balizas to narrate their stories, dispute decision-making spaces, and transform structures that remain exclusionary.

Keywords: baliza; dissident body; performativity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – III Campeonato Colegial de Fanfarras e Bandas de 1958.	29
Figura 3 – Júnior Lieuthier, apresentação no Palácio dos Despachos.	42
Figura 5 – Primeiro uniforme de Baliza da BANJOGS.....	64
Figura 6 – Desfile da Semana da Pátria na Vila São Paulinho.	65
Figura 7 – Apresentação na Avenida Santa Maria.....	66
Figura 8 – Estreia como baliza no desfile cívico.	67

LISTA DE ABREVIATURAS

AMA – Associação Musical da Amazônia

BAMASMP – Banda Municipal de Santa Maria do Pará

BAMCOSA – Banda do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora

BANJOGS – Banda da Escola Estadual João Gabriel da Silva

BANJOBS – Banda da Escola Estadual João Botelho de Souza

CNBF – Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras

FAPESPA – Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IDEB – Índice de Desenvolvimento da Educação Básica

IDHM – Índice de Desenvolvimento Humano Municipal

PIB – Produto Interno Bruto

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

UFPA – Universidade Federal do Pará

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. SURGIMENTO DAS BANDAS E FANFARRAS	21
2. BALIZA: DA MARGEM À INSTITUCIONALIZAÇÃO	28
2.1. A Inserção da Baliza às Bandas e Fanfarras.....	28
2.2. Baliza masculino: emancipação e território	32
2.3. Mecanismos de controle e insubordinação.....	34
3. BALIZA MASCULINO: PERCURSO AUTOETNOGRÁFICO	46
3.1 Santa Maria do Pará: um território de vivências	46
3.2. A presença da baliza em Santa Maria do Pará	49
3.3. Encontro com a dança e a música.....	54
3.4. Na linha de frente: o ano de estreia como baliza.....	62
3.5. Invisibilizações: entre descompassos afeto e apoio	70
3.6. Corpo dissidente: fetiche e assédio	73
3.7. Silêncios que ecoam: exclusões e homofobia nos concursos.....	75
CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

*Ela não me veste, ela me habita.
 Não é tatuagem na pele, é fibra nos ossos.
 Não está nos meus pés, está no pulso, no giro, no olhar.
 Acompanha cada respiração, cada pausa, cada impulso.
 Quando fecho os olhos, vejo bastões girando.
 Quando penso em futuro, penso em dança.
 E quando alguém tenta me afastar dela, é como se tentassem me
 apagar.
 Mas eu sou baliza. Sou ritmo, sou corpo em cena.
 E tudo que eu faço carrega a marca da dança que me construiu.*

(Alessandro de Paulo; 2024)

O poema que antecede esta introdução não é apenas uma composição lírica, tampouco um retrato encarnado da minha existência enquanto sujeito amazônida homossexual atuante nos papéis de baliza e como educador. O trecho em destaque é também uma espécie de grito mudo emitido por um sujeito real, o qual continuamente enfrenta "monstros" (preconceitos, desigualdades e silenciamento) que se encontram espalhados pela sociedade.

Em meio a preconceitos, ruas de terra, asfaltos, grama, chão quente, machucados, brilho e títulos, o papel de baliza normalmente ocupado por figuras femininas, tem sido um espaço de disputa. O termo “ela me habita, não é tatuagem na pele, é fibra nos ossos” evidencia a existência de um sujeito que não é raro, mas que, muitas vezes, permanece invisibilizado ou silenciado pelas normas sociais que tentam moldar sua presença. Não se trata da ausência desse corpo nos espaços, mas das dificuldades impostas para que ele seja reconhecido e legitimado em sua potência. É desse lugar de disputa e resistência que parto para desenvolver este estudo, fazendo da minha própria trajetória a principal interlocutora.

O diálogo entre vida e dança ancora-se na trajetória que teve início em 2014, quando tive o primeiro contato com a banda de percussão *BANJOGS*, Banda da Escola João Gabriel da Silva, localizada em Santa Maria do Pará. O espaço de atuação da baliza foi desde sempre um espaço político, cujas tensões e disputas

ultrapassam a titulação que sempre busquei como competidor nos concursos de bandas e fanfarras.

Apesar de ainda me deslumbrar com os ganhos que essas batalhas promovem, a reflexão que proponho advém de uma disputa pouco discutida: a existencial, que se evidencia nos concursos de bandas. Nesse contexto, a *performance* da baliza adquire outra dimensão, tornando-se um espaço em que corpos contam histórias e reivindicam territórios de existência frente ao silenciamento, fazendo da participação nesses eventos uma prática de resistência diante da lógica dominante representada pelos organizadores.

Em diferentes contextos nos quais a baliza se apresenta, é exclusivamente associada à figura feminina. Isso revela a normatização de gênero naturalizada nesse campo de atuação. A narrativa de pessoas LGBTQIAPN+, especialmente do interior da Amazônia paraense, foi desde sempre silenciada ou interpretada como desvio a ser corrigido. Embora seja desafiador enfrentar o preconceito de gênero, quando a presença dissidente decide confrontar a normatização com sua prática, encontra na adversidade uma oportunidade para ressignificar o fazer artístico.

Desde que iniciei o percurso como baliza de bandas, enfrentei problemas de ordem social por conta da função que exercia no grupo. Durante anos, tive que lidar com olhares atravessados e recusas, algo que ganhou outro sentido quando comecei a conquistar títulos em concursos de bandas. Ainda que alguns conflitos tenham sido ressignificados ao longo da minha trajetória, permanece pertinente tensionar reflexões sobre a presença de corpos dissidentes nos espaços culturais e escolares das bandas.

Considerada um espaço não formal que mistura tradição e processo educativo, a cidade de Santa Maria do Pará configura o lócus desta pesquisa. Nesse território, diferentes corporações musicais, como a Banda de Percussão João Gabriel da Silva (BANJOGS) e a Banda Municipal de Santa Maria do Pará (BAMASMP), atravessaram minha trajetória como baliza, constituindo experiências formativas que iluminam as reflexões desenvolvidas neste trabalho.

Partindo da minha trajetória como baliza, este estudo tem por objetivo promover reflexões sobre a presença do corpo dissidente em espaços informais. Entre os objetivos específicos, busco analisar fatos que atravessaram o percurso do corpo dançante; fomentar reflexões sobre o quesito baliza nos regulamentos de concursos locais; tensionar questões sobre gênero, sexualidade e territorialidade associadas à *performance* da baliza; e provocar reflexões sobre o espaço de atuação da baliza.

Embora os estudos de gênero já sejam expressivos, ainda são escassos quando voltados ao campo da baliza sobretudo no contexto amazônico, onde a produção acadêmica permanece tímida diante da riqueza cultural e simbólica dessa prática. O estudo da atuação de balizas masculinos no contexto historicamente associado ao feminino amplia os horizontes da dança ao evidenciar aspectos da cultura amazônica, contexto em que pesquisas dessa natureza ainda são precárias.

Ao sinalizar a escassez de estudos nessa área de conhecimento, Silva (2024, p. 16), afirma que:

No âmbito da graduação, existem alguns trabalhos de conclusão de curso que abordam essa temática, sugerindo que, aos poucos, esse assunto adentra o ambiente acadêmico, porém ainda de maneira tímida, carecendo de publicações e pesquisas mais profundas de como esse estudo se propôs.

Diante desse contexto, esta pesquisa busca responder às seguintes questões: Como se deu o processo histórico de formação e institucionalização das bandas e fanfarras no Brasil e, em particular, no Pará? De que modo mecanismos institucionais e disputas de gênero marcaram a inserção da baliza nesse universo? Como se constitui a prática da baliza em Santa Maria do Pará, considerando suas especificidades? Quais os enfrentamentos um corpo dissidente enfrenta ao assumir papéis de “outros”? De que modo a autoetnografia possibilita reconstituir memórias, revelar exclusões e afirmar a baliza como corpo político, artístico e pedagógico?

Ao compartilhar uma vivência situada na Amazônia, atravessada por questões de gênero, sexualidade e território, este trabalho indica que novos mundos podem surgir quando esses corpos deixam de ser tolerados e passam a ser escutados, e que novas coreografias podem emergir quando dançar é também um modo de existir.

A metodologia desta pesquisa ancora-se na autoetnografia, entendida não apenas como recurso de análise, mas como forma de escrita assumida desde o início do trabalho. Minha trajetória, meu corpo e minha voz não estão à margem do campo de estudo, mas constituem parte essencial dele. Ao longo do texto, adoto a estratégia de entrelaçar memória pessoal e reflexão crítica, tornando cada gesto e experiência vivida também um dado de pesquisa. Essa escolha permite articular a experiência individual com questões sociais, culturais e políticas mais amplas, estabelecendo pontes entre o vivido e o coletivo.

Nesse sentido, Maia e Batista (2020, p. 240) ressaltam que:

[...] a autoetnografia tem a autorreflexão como elemento básico no estudo de grupos sociais em que o pesquisador faz parte de seu próprio objeto e universo de pesquisa. Sua atualidade e interesse resultam de uma transformação política e epistemológica, num contexto pós-colonial ou decolonial, quando indivíduos pertencentes a grupos sociais que antes se constituíam em ‘objetos’ de estudo se transformaram em sujeitos e produtores de conhecimento, gerando um profundo questionamento das bases do discurso científico sobre neutralidade e distanciamento social entre pesquisador e universo de pesquisa.

Essa definição reforça o propósito deste trabalho: minha escrita autoetnográfica, que se expressa por meio de narrativas pessoais, poemas e variações na pontuação, não é mero recurso estético, mas estratégia metodológica que amplia a potência crítica da pesquisa. Assim, cada memória evocada e cada gesto descrito se convertem em dados que tensionam normas de gênero, sexualidade e território, reafirmando a baliza como corpo político e artístico.

A abordagem desta pesquisa é qualitativa, pois parte da experiência vivida e busca compreender os sentidos atribuídos à prática da dança da baliza a partir de um olhar sensível, subjetivo e situado. Esse olhar nasce da própria experiência e articula-se ainda com minha perspectiva como educador e baliza. A escuta de si se dá em movimento por meio de ensaios e de conversas informais com outros/as balizas, em grupos de *WhatsApp*, nos bastidores e durante os concursos, entendidas aqui como relatos orais que funcionam como fontes complementares de

memória¹. Esses diálogos, em vez de serem apresentados como citações diretas, são incorporados como percepções coletivas que atravessam e tensionam minha trajetória, constituindo parte do campo vivido desta autoetnografia.

A reconstrução histórica, diante das imprecisões e lacunas, permanece sustentada sobretudo pela oralidade e pelas lembranças de participantes que vivenciaram aquele período. Nos últimos anos, redes sociais digitais, como o Facebook, passaram a desempenhar um papel relevante para a memória coletiva, reunindo fotos, vídeos e registros de desfiles escolares, ainda que sujeitos à instabilidade digital². Esses registros oferecem indícios visuais sobre uniformes, gestualidades e modos de atuação da baliza, permitindo compreender a historicidade e a instabilidade dessa presença, geralmente associada à figura feminina.

A relevância da história oral nesse processo encontra eco em Thompson (1992, p. 17), ao afirmar:

[...] A história oral pode dar grande contribuição para o resgate da memória nacional, mostrando-se um método bastante promissor para a realização de pesquisa em diferentes áreas. É preciso preservar a memória física e espacial, como também descobrir e valorizar a memória do homem. A memória de um pode ser a memória de muitos, possibilitando a evidência dos fatos coletivos. Além das narrativas pessoais e dos relatos orais, a pesquisa incorpora a análise de regulamentos de concursos, fichas de avaliação nas quais atuei como baliza e registros visuais. As imagens utilizadas ao longo do trabalho serão acompanhadas de descrições textuais, como recurso de acessibilidade para pessoas com deficiência, de modo a ampliar a compreensão e a circulação dos dados apresentados.

Do ponto de vista da organização textual, optei por uma estratégia que busca aproximar o leitor desde o início, evitando que a análise central se concentre apenas na última seção. Desde as primeiras seções, já entrelaço o contexto histórico das bandas às minhas experiências pessoais, permitindo que o leitor compreenda,

¹ Relatos orais obtidos por meio de conversas presenciais e trocas em aplicativos de mensagens (*WhatsApp*), reconhecidos como fontes de caráter memorial e não oficiais, mas fundamentais para a reconstrução autoetnográfica do campo.

² Registros de redes sociais (fotos e vídeos publicados por participantes em plataformas como o Facebook) foram utilizados como indícios complementares, reconhecendo sua natureza fragmentada e não oficial. Sua adoção nesta pesquisa insere-se no campo da autoetnografia, onde memórias pessoais e coletivas se articulam como fontes legítimas para a reconstrução histórica.

passo a passo, como a trajetória individual dialoga com disputas coletivas, e não apenas como uma revelação tardia.

Cada gesto, silêncio, improvisado e olhar torna-se dado, compondo uma narrativa extraída da memória e apoiada em registros fotográficos e audiovisuais, que servem de suporte à pesquisa.

Ao dar visibilidade a uma trajetória marcada por resistência, afetos e criação, esta pesquisa pretende contribuir para o reconhecimento da dança da baliza como linguagem legítima no campo artístico. Trata-se de romper com os silêncios que historicamente relegaram essa prática ao lugar do folclórico, do passageiro ou do decorativo, reafirmando-a como campo fértil de invenção, identidade e formação.

Este trabalho está vinculado à linha de pesquisa “Cultura Popular, Performance e Espetacularidade”, pois parte da experiência situada de uma baliza amazônica em diálogo com saberes e práticas periféricas, refletindo sobre as expressões corporais e simbólicas que emergem dos territórios populares. Ao abordar a dança da baliza como linguagem artística, política e identitária enraizada nas manifestações culturais da Amazônia, a pesquisa reconhece os modos de fazer, criar e resistir presentes nesses contextos, e reafirma a importância das narrativas dissidentes, entendidas aqui como narrativas produzidas por sujeitos e coletividades historicamente marginalizados que desafiam normas dominantes e afirmam modos de existência invisibilizados (Moreira *et al.*, 2024), na construção do conhecimento em dança e cultura popular.

A organização do trabalho acompanha esse percurso reflexivo. A primeira seção apresenta o contexto histórico das bandas e fanfarras, abordando suas origens, transformações e a constituição da linha de frente. A segunda seção analisa a figura da baliza, discutindo sua inserção nas corporações musicais, os processos de feminilização, a emancipação da presença masculina e os mecanismos institucionais de controle e insubordinação. A terceira seção reúne minha narrativa autoetnográfica como baliza amazônica, organizada em subseções que percorrem minha trajetória em Santa Maria do Pará, os primeiros contatos com a dança e a música, o ano de estreia, os processos de invisibilização, as experiências de assédio e homofobia, bem como os enfrentamentos e resistências vividos nesse percurso.

Assim, a introdução abre caminho para um texto que entrelaça memória e análise crítica, situando a experiência individual como ponto de partida para

compreender disputas coletivas, históricas e institucionais. Ao longo destas páginas, minha voz e meu corpo conduzem a narrativa, reafirmando a potência da baliza como linguagem legítima no campo da dança e da cultura popular.

1. SURGIMENTO DAS BANDAS E FANFARRAS

A compreensão da figura da baliza, em sua dimensão simbólica, performática e histórica, requer um mergulho na trajetória das bandas e fanfarras, que constituem o espaço originário e estruturante dessa prática. Nesse contexto, *simbólica* refere-se ao papel de representação e significação que a baliza assume na linha de frente, traduzindo valores, identidades e disputas sociais para além da dimensão técnica.

As bandas de música, com raízes nas tradições europeias e no contexto colonial brasileiro, passaram por transformações políticas, estéticas e pedagógicas ao longo do tempo, até se configurarem como terreno fértil para o surgimento de novas figuras performáticas. O termo banda é frequentemente associado a um grupo de músicos que tocam instrumentos de sopro, metais e percussão; entretanto, nos contextos escolares e competitivos abordados neste trabalho, essa definição se amplia, passando a representar a corporação como um todo, integrando tanto os músicos quanto os componentes visuais e coreográficos. Entre esses elementos está a chamada “linha de frente”, composta por figuras como a baliza, o corpo coreográfico, o pelotão de bandeiras e o comandante-mor, constituindo o conjunto posicionado à frente da corporação e com função de representação visual e simbólica (Corrêa, 2016).

Embora este trabalho aprofunde esse conceito mais adiante, é importante desde já compreender que a baliza está inserida nessa divisão estrutural interna, ocupa lugar de destaque nesse tipo de produção artística. Mais adiante, será discutido também a especificidade das bandas e fanfarras, que, embora compartilhem diferentes elementos estruturais, apresentam características próprias.

As bandas de música remontam aos séculos XVI a XVIII, vinculadas à tradição das cerimônias, nas quais os militares tiveram participação importante. Nesse processo, a França de Luís XIV desempenhou papel de destaque em relação a outros países, sobretudo pela formação de oboés oferecida aos seus militares. Apesar da relevância francesa, não é possível atribuir a consolidação das fanfarras a um único país.

Sobre essa questão Polk aponta:

Na Europa, a banda de sopros e percussão é descendente dos grupos 'altos' ou 'fortes' do período medieval e dos civic waiters, ou Stadtpfeifer, que geralmente se apresentavam ao ar-livre e por isso usavam instrumentos de metal muito sonoros e percussão. As bandas eram freqüentemente móveis, tinham um apelo popular (elas executavam formas mais ligeiras de música, freqüentemente para uma audiência não paga; desta maneira elas também serviram como importante ferramenta de propaganda, ou ao menos ajudavam em promover um fervor nacionalista ou patriótico), e eram freqüentemente associadas com tarefas civis e militares e, por isso, uniformizadas. A orquestra, por outro lado, é descendente dos instrumentos 'baixos' ou 'suaves' (cordas e instrumentos de sopro mais suaves), que se apresentavam em ambientes fechados. Era originalmente associada com a igreja ou à nobreza e, posteriormente, a concertos formais de música mais 'séria' ou sofisticada para audiências pagantes (Polk apud Binder; 2006; p.16).

A distinção traçada por Polk segundo Binder (2006), torna-se uma ferramenta importante para compreender fatores sociais, simbólicos e estruturais que envolvem as corporações musicais. O autor destaca que as bandas derivam dos grupos "altos" ou "fortes" do período medieval, que se apresentavam em espaços públicos com instrumentos de metal sonoros e de percussão. Esses conjuntos estavam ligados a funções como propaganda, festividade e mobilização coletiva, exercendo forte impacto social. Diferentemente das bandas, as orquestras se desenvolveram a partir dos grupos "baixos" ou "suaves", voltados a espaços fechados, repertórios eruditos e concertos destinados a plateias pagantes. Diante disso, entende-se que as bandas desempenharam, desde suas origens, atribuições cívicas, religiosas e militares, associadas tanto às práticas coletivas quanto à mobilização social.

No contexto do Brasil colonial, a tradição de bandas musicais foi ressignificada, apresentando aspectos menos formais do que os instituídos pelo modelo europeu. No território brasileiro, esses agrupamentos incorporaram atribuições cívicas, religiosas e cerimoniais semelhantes às das bandas militares. Esses agrupamentos, compostos por instrumentos variados e inseridos em práticas públicas e/ou religiosas, não se enquadravam ao parâmetro europeu, o qual nesse momento se configurava como moderno devido às adaptações locais. Essas adequações incitaram traços que mais tarde seriam atribuídos às bandas militares e civis, revelando um processo gradual de institucionalização que se consolidou a partir do século XIX.

Conforme Binder (2006), apoiando-se em Pereira da Costa (1951), as primeiras bandas militares em Pernambuco foram instituídas na década de 1780, vinculadas aos regimentos milicianos de Olinda e Recife. Em 1789, a oficialidade do terço auxiliar da vila de Goiana criou seu próprio conjunto, seguido por outros agrupamentos que se consolidariam nas décadas seguintes. Essas formações eram compostas por instrumentos como pífaros, clarinetas, trompas, fagotes e zabumbas, organizando eventos públicos e cerimoniais. Costa (2011) acrescenta que muitos desses agrupamentos eram formados por pessoas comuns, como barbeiros, artesãos, escravizados e alforriados, o que lhes conferia uma forte presença comunitária.

O outro elemento que colaborava para o início das bandas no território brasileiro era a presença de cantores, em processo de formação, e de instrumentos de corda. Apesar das adaptações, o modelo brasileiro não conseguia reproduzir o padrão instrumental europeu. Essas evidências reforçam que a consolidação do arquétipo moderno de banda resulta num processo plural e descentralizado de práticas musicais locais, que já cumpriam funções cívicas e performáticas antes mesmo das regulamentações oficiais do século XIX, reforçando a ideia de que o modelo moderno de banda foi precedido por experiências locais e dispersas, cujas práticas antecipavam, em parte, os contornos que essa instituição assumiria no século XIX.

Embora a chegada da corte portuguesa em 1808 seja frequentemente considerada um marco institucional para as bandas de música no Brasil, Binder (2006, p. 27) destaca que já existiam agrupamentos musicais com padrões instrumentais semelhantes aos apresentados pelos portugueses. Embora considerados informais, os conjuntos de corporações oficiais eram atuantes no período colonial.

Segundo Binder (2006) os regimentos milicianos criados em 1789:

As bandas de música militar entre nós datam de fins do século XVIII, pelas que foram criadas nos regimentos milicianos do Recife e Olinda por ato do governador D. Tomás José de Melo, a cujo exemplo foi criada também uma no terço auxiliar de Goiana, em 1789, mantida pela respectiva oficialidade, e mediante consentimento daquele governador. Das bandas marciais de então, nada encontramos sobre a sua particular organização; mas da de uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Paraíba, em 1809, constante de dois pífaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma,

era o mestre, duas clarinetas, duas trompas, um fagote e um zabumba, bem podemos fazer uma ideia das nossas [as pernambucanas] (Costa, 2004, p. 121, apud Binder, 2006, p. 31).

Esse registro é considerado um dos primeiros relatos documentados sobre bandas no Brasil. Ele evidencia tanto a definição de uma instrumentação quanto a articulação dessas formações com o contexto social e comunitário da época, antecipando aspectos que seriam consolidados nas bandas militares e civis ao longo do século XIX.

Conforme ressalta Binder (2006), o termo “banda de música” só se firmou de maneira consistente no vocabulário brasileiro a partir da segunda década do século XIX. Antes disso, era comum o uso de expressões como “instrumentos músicos” ou “música marcial” para se referir a conjuntos sonoros de perfil militar, o que pode ter levado parte da historiografia a minimizar a existência dessas formações no período colonial. No entanto, mesmo que outras nomenclaturas tenham sido criadas, esses agrupamentos já apresentavam características estruturais que os aproximavam do modelo consolidado, evidenciando que a institucionalização não foi um ponto de partida súbito, mas um processo gradual de formalização e reconhecimento.

A chegada da corte portuguesa em 1808, marco da transferência da família real para o Brasil, e a subsequente regulamentação das bandas militares por meio de decretos oficiais foram determinantes para a institucionalização dessas corporações no país, fazendo com que o modelo fomentado pela tradição europeia se expandisse progressivamente para diferentes regiões do território nacional. Esse processo constituiu um ponto de virada na história das fanfarras brasileiras, pois a partir dele militares e civis passaram a incorporar novos agrupamentos musicais.

Paralelamente à institucionalização de bandas militares, foi desenvolvida uma rede expressiva de bandas civis organizadas por comunidades locais, as quais muitas vezes funcionavam com pouco ou até mesmo sem nenhum apoio estatal. As formações oferecidas por esses grupos minoritários, mantiveram ao longo do percurso, vínculos profundos com as camadas populares, servindo tanto à socialização comunitária quanto à difusão de práticas musicais acessíveis.

Sobre essa questão Manuela Areias Costa aponta (2011, p. 4):

As bandas civis constituem-se em organizações privadas, não remuneradas, reunindo pessoas das camadas mais baixas da sociedade local. No passado, seus componentes foram escravos ou alforriados e, posteriormente, passaram a ser lavradores, mecânicos, escrivães, operários de fábricas, artesãos, barbeiros, militares reformados ou funcionários aposentados.

Conforme pode ser constatado no trecho acima, o caráter comunitário ainda se manifesta fortemente no contexto atual das escolas públicas, lugar onde essa prática ainda é desenvolvida.

Ao pensar a inserção de bandas no contexto educacional Marconato afirma:

Em muitos municípios brasileiros, bem como em diversas escolas de ensino básico no Brasil, existem bandas de música compostas, em geral, por músicos amadores, com idades variadas, que tocam em seus instrumentos de sopro e percussão músicas de estilos diversos, em geral marchas, sambas, frevos, arranjos de músicas clássicas e de músicas populares do momento. As bandas e fanfarras tendem a ter algum aspecto educativo, mas, particularmente, as presentes nas escolas estão, espontaneamente, associadas à educação, e por razões históricas, como veremos a seguir, especialmente vinculadas à educação cívica e patriótica (Marconato, 2014, p. 16).

Os apontamentos das autoras, evidenciam que a institucionalização ganhou outro significado a partir do momento que começou a integrar as atividades escolares, funcionando como recurso disciplinador no processo educativo.

Se por um lado as bandas civis mantinham vínculos comunitários, por outro, a expansão das bandas militares consolidou a face institucional e hierárquica desse universo. Apesar da permanência das bandas civis em muitos territórios, o século XIX testemunhou avanços significativos no Brasil, potencializado principalmente pela institucionalização e apoio do Estado.

A chegada da corte portuguesa em 1808 e a criação da Guarda Nacional em 1831 foram importantíssimos para os avanços deste campo, consolidou o papel das corporações musicais na estrutura do poder imperial. Aspirados pela tradição do modelo europeu, muitas bandas brasileiras adotaram o perfil de apresentação o padrão de cerimônias oficiais, celebrações religiosas e rituais o qual exaltava patriotismo.

Conforme apontam Mota e Almeida (2023), a partir do século XIX as bandas de barbeiros foram progressivamente substituídas por bandas militares, enquanto, nas pequenas cidades surgiam as chamadas liras ou bandas municipais. Essa transição redefiniu a paisagem sonora do Brasil oitocentista, transferindo o protagonismo das práticas musicais populares para agrupamentos cada vez mais associados a funções cívicas e oficiais.

Entre as várias alterações ocorridas, as bandas passaram por um processo de transformação no início do século XIX com a progressiva militarização das práticas musicais, encontrou continuidade nas primeiras décadas da República alcançando novas configurações no século XX. Essas mudanças se intensificaram durante a Era Vargas (1930–1945) e ganhou ainda mais força no período da Ditadura Civil-Militar (1964–1985), quando as chamadas bandas escolares passaram a ocupar um papel de forma estratégica no sistema educacional brasileiro. Nesse contexto, consolidou-se a presença dessas corporações em colégios públicos ou instituições com forte apelo cívico-patriótico, assumindo configurações marcadas por estética disciplinar e estrutura hierárquica.

A partir das décadas de 1960 e 1970 multiplicaram-se os desfiles, festivais escolares e concursos cívico-musicais, através dos quais essas corporações atuavam como instrumentos de socialização, disciplina e de propagação de ideais cívicos e nacionalista. Para Mota e Almeida (2023), as formações refletiam a pedagogia autoritária do período, tornando dispositivos simbólicos de conformação da juventude brasileira aos valores promovidos pelo regime.

Na contemporaneidade, o modelo das bandas escolares inclui uma diversidade de formatos, objetivos e estilos de apresentação. Essa pluralização reflete transformações nas práticas pedagógicas, nas políticas culturais e nas demandas estéticas do território.

Conforme aponta o Regulamento Técnico do Campeonato Nacional elaborado da Confederação Nacional de Bandas e Fanfarras (CNBF³, 2024), as corporações musicais hoje são classificadas nas seguintes categorias: banda marcial, banda musical, banda sinfônica, banda de percussão, banda de percussão

³ **CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE BANDAS E FANFARRAS – CNBF.** *Regulamento Campeonato Nacional de Bandas e Fanfarras.* Brasília: CNBF, 2024. Acesso em: 2 jul. 2025.

sinfônica, banda show e fanfarra simples. Segundo o mesmo regulamento, a fanfarra é definida pelos instrumentos que utiliza: metálicos⁴ e de percussão o qual não apresenta altura definida⁵. É obrigatório a utilização de no mínimo três instrumentos distintos.

Cada categoria necessita formação específica, requer habilidade para combinar metal, madeira percussão e elementos coreográficos. Os objetivos também se diversificaram, variando entre a fidelidade à tradição marcial e a inovação cênica voltada ao espetáculo. Tal diversidade evidencia como o universo das bandas e fanfarras tem incorporado práticas coreográficas e performáticas, rompendo gradualmente com a rigidez disciplinar herdada do militarismo e criando espaço para criações mais expressivas, sensíveis às identidades juvenis, à cultura local e às pedagogias do corpo.

No contexto da institucionalização e disciplinarização das bandas escolares, ao longo do século XX especialmente entre as décadas de 1930 e 1970, outras expressões performáticas se aproximaram dessas corporações, entre elas a figura da baliza, a qual segundo Mescouto (2013) tem primeiras aparições em manifestações carnavalescas do século XIX. Desde a década de 1930 se observa um crescente processo de circulação, através do qual tem se atribuído valor simbólico e estético a essa figura. O intercâmbio com as manifestações espetaculares contribuiu para expressividade e visualidade do corpo dançante com o bastão.

⁴ Entre os instrumentos metálicos mais comuns em fanfarras estão a corneta e o trompete natural, ambos de sopro sem válvulas e restritos à série harmônica. São usados principalmente para chamadas e marcações devido à sua sonoridade forte e de grande projeção.

⁵ Entre os instrumentos de percussão sem altura definida, destacam-se os pratos e os bombos, responsáveis por marcar o pulso rítmico e dar corpo sonoro ao conjunto.

2. BALIZA: DA MARGEM À INSTITUCIONALIZAÇÃO

2.1. A Inserção da Baliza às Bandas e Fanfarras

A inserção da baliza no universo das bandas e fanfarras não possui uma data única ou consensual. Pesquisas como as de Corrêa (2016) e Mescouto (2013) apontam múltiplas matrizes de origem, que se entrecruzam e se complementam: (i) as manifestações carnavalescas paulistas das décadas de 1920 e 1930, nos cordões e ranchos, onde corpos dançantes, em sua maioria masculinos, mas já com algumas inserções femininas, manipulavam bastões com ritmo e expressividade; (ii) as bandas de marcha norte-americanas, cujo modelo performático explorava o bastão como objeto de comando e espetáculo; e (iii) a função do comandante-mor, em que o bastão (mace) guiava simbolicamente a banda.

Cada uma dessas matrizes aportou elementos específicos — comando, defesa simbólica, atração visual, acrobacias e teatralidade — que, ao serem ressignificados, conformaram o que hoje se reconhece como *performance* da baliza. Corrêa (2016) identifica que esses referenciais aparecem tanto nas fontes imagéticas quanto nas práticas corporais. A partir dessa leitura, compreendo a formação da baliza como resultado de um processo híbrido e plural, no qual diferentes influências se entrecruzam e se reelaboram, contribuindo para sua consolidação nas corporações musicais.

Nesse sentido, um exemplo significativo é o das bandas de marcha norte-americanas: Corrêa (2016) observa que elementos como o uso do bastão, a expressividade corporal e a presença em frente à banda já antecipavam características que seriam incorporadas pela baliza no Brasil. Esse modelo visual e performático foi gradualmente apropriado pelas corporações musicais brasileiras, que o adaptaram às suas realidades.

A pesquisadora Mescouto (2013) retoma um breve histórico da baliza ao situar sua presença nos ranchos carnavalescos do século XIX, a partir de um relato de Ferreira (2008). Nesses grupos populares, a personagem “da baliza” era majoritariamente masculina e aparecia à frente da agremiação manipulando uma bengala ou bastão. Esse gesto, simultaneamente funcional e performático, servia para organizar o cortejo, afastar a multidão e imprimir teatralidade à passagem do

estandarte. A presença da baliza, portanto, reunia atributos de liderança, expressividade e espetáculo, antecipando elementos que mais tarde seriam incorporados às apresentações escolares e competitivas. Essa leitura reforça que a baliza não nasceu dentro da escola ou da banda marcial, mas emergiu de práticas culturais festivas profundamente enraizadas no universo carnavalesco brasileiro.

A tese de Corrêa (2016) aprofunda esse entendimento ao recuperar os relatos colhidos por Wilson Rodrigues de Moraes (1978) sobre os cordões carnavalescos de São Paulo. Nesses depoimentos, são descritos os chamados 'balizas-de-pau', figuras masculinas que executavam malabares, giros, movimentos de chão e saltos, encantando a plateia com a destreza corporal e a manipulação do bastão. A função não se restringia à dimensão lúdica: havia também um caráter de defesa simbólica do estandarte, uma vez que, naquele contexto, era comum a tentativa de captura do pavilhão por grupos rivais. Embora a atuação fosse predominantemente masculina, alguns testemunhos mencionam a participação de mulheres, como Ondina e Risoleta, mas em posição secundária. Esse dado revela, desde cedo, uma marca de gênero na construção da baliza: ela surge ligada ao corpo masculino, mas com brechas de participação feminina, ainda pouco visibilizada.

Para além da tradição carnavalesca, Corrêa (2016) situa a baliza como uma "(re) significação do mor". O comandante-mor, responsável por conduzir a banda por meio do bastão (mace), ofereceu um repertório gestual que, ressignificado, foi deslocado do campo marcial para o campo do espetáculo. Nesse sentido, o bastão, que nas formações militares funcionava como instrumento de disciplina e ordem, símbolo da hierarquia e da lógica do poder marcial, foi progressivamente convertido em elemento cênico, aproximando-se das artes circenses, do malabarismo e da ginástica artística.

Nesse processo de transformação, as competições escolares desempenharam papel decisivo ao consolidar a figura da baliza como integrante da linha de frente das corporações musicais. Ao mesmo tempo em que ampliavam a visibilidade desse corpo performativo, esses certames reforçavam a ideia de que a presença da baliza era elemento fundamental para a estética e para a representação simbólica das bandas e fanfarras. Assim, o espaço competitivo não apenas legitimou a atuação da baliza, mas também estabeleceu parâmetros de avaliação que a fixaram como parte integrante e indispensável desse universo.

Esse percurso histórico e cultural, que vai dos ranchos carnavalescos do século XIX ao processo de feminilização impulsionado pelas competições, evidencia como a baliza foi sendo moldada por diferentes matrizes simbólicas e performáticas. Contudo, até aqui tratamos sobretudo de influências e ressignificações, ou seja, de referências que ajudam a compreender a formação da função, mas que não constituem registros oficiais de sua presença no Brasil. É nesse ponto que a contribuição do pesquisador Corrêa (2016) torna-se decisiva: ao investigar acervos documentais e jornalísticos, ele identifica as primeiras evidências concretas da baliza no cenário brasileiro.

De acordo com Corrêa (2016), os registros documentais mais antigos da presença da baliza no Brasil situam-se nos desfiles cívicos e escolares promovidos pela Rádio Record, em São Paulo, entre 1958 e 1959. Reportagens e fotografias publicadas no *Diário Popular* mostram a baliza ocupando posição de destaque na linha de frente das corporações musicais, realizando coreografias e manipulando o bastão. Esses registros constituem um marco para compreender o papel da baliza nesse período, pois evidenciam sua inserção pública nas bandas e fanfarras escolares e a crescente visibilidade dessa figura nas décadas seguintes.

Esses registros documentais tornam-se ainda mais expressivos quando analisamos a fotografia publicada no *Diário Popular*, em 22 de setembro de 1958, referente ao II Campeonato Colegial de Fanfarras e Bandas da Rádio Record, realizado no Vale do Anhangabaú, em São Paulo. O pesquisador Corrêa (2016) destaca que o certame reuniu mais de sete mil estudantes e que a imagem evidencia a presença da baliza como figura de destaque na linha de frente, já marcada pelo uniforme militarizado e pela manipulação do bastão.

Figura 1 – III Campeonato Colegial de Fanfarras e Bandas de 1958.



Descrição 1: Imagem em preto e branco, dividida em quatro quadros, retrata a linha de frente de corporações musicais. Em todos os quadros várias pessoas trajadas de uniforme de bandas. Em especial uma das imagens apresenta uma figura feminina em destaque, a qual encontra-se lançando a perna para frente. A qualidade da imagem impossibilita definir características individuais dos sujeitos da foto.

Fonte: Corrêa, 2016.

A presença registrada da baliza nas competições escolares da década de 1950, como vimos na imagem anterior, confirma sua consolidação como integrante da linha de frente das corporações musicais. Esses registros documentais evidenciam que, já nesse período, a baliza havia adquirido visibilidade pública e se tornara um elemento marcante da estética das bandas e fanfarras, contribuindo para fixar sua imagem no imaginário coletivo.

Apesar disso, cabe destacar que a origem da baliza ainda é um campo em aberto. Pesquisas recentes indicam que a função pode ter se manifestado antes mesmo da década de 1950, mas tais indícios carecem de maior sistematização e divulgação acadêmica. Pode-se afirmar com segurança que a consolidação do corpo dançante que manipula o bastão ocorreu nas competições escolares de São Paulo naquele período, tornando-se referência nacional, ainda que sua gênese permaneça sujeita a novas interpretações e debates historiográficos.

2.2. Baliza masculino: emancipação e território

A trajetória histórica da baliza, apresentada anteriormente, revela que sua inserção nas corporações musicais não ocorreu de forma neutra. A partir da década de 1950, as primeiras imagens públicas e registros documentais passaram a ser associados predominantemente à participação feminina, deslocando um protagonismo que até então se manifestava em contextos como os ranchos carnavalescos ou os chamados “balizas-de-pau”. No recorte territorial amazônico, especialmente no Pará, essa associação repercutiu de maneira particular, atravessando práticas locais, narrativas comunitárias e formas de recepção do baliza masculino. É nesse entrecruzamento entre gênero e território que se inscreve a discussão sobre emancipação e permanência do masculino na linha de frente.

Essa visibilidade inicial centrada no feminino implicou efeitos de marginalização do masculino, sobretudo daqueles corpos que destoavam do padrão heterossexual. Ao transformar a baliza em ícone de feminilidade, consolidou-se um imaginário que silenciou os corpos masculinos e reforçou normas de gênero. Ao mesmo tempo, esse processo não apenas reposicionou fronteiras de gênero, mas também criou novas expectativas estéticas e sociais, muitas delas ainda reproduzidas nos discursos e práticas dos concursos de bandas e fanfarras.

Esse processo de feminilização também se expressa na linguagem. As disputas terminológicas não são meros detalhes lexicais, mas traduzem embates culturais sobre quem pode ocupar a linha de frente. Enquanto o uso de “baliza” se consolidou no feminino, tentativas de adotar variações como “balizador”, presentes em regulamentos e discursos avaliativos de concursos, buscaram demarcar uma presença masculina ainda que subordinada ao imaginário hegemônico. O Dicionário Houaiss (2023) reconhece “baliza” como substantivo de dois gêneros, ao passo que “balizador”, em acepção mais ampla, foi apropriado em alguns contextos para tentar designar exclusivamente os homens da função. Estudos como Corrêa (2016) e Silva (2019) mapeiam como a coexistência desses termos reforça tanto a marginalização quanto a insubordinação, revelando um campo de disputas simbólicas em que gênero, identidade e território se entrelaçam.

Essa diferença lexicográfica, longe de resolver o impasse, evidencia como a linguagem é atravessada por disputas de gênero e continua a produzir hierarquias simbólicas. Embora o registro lexicográfico reconheça “baliza” como

substantivo de dois gêneros, o uso social em muitos contextos comunitários e competitivos continua a ler o termo no feminino, o que alimenta a criação de expressões como “baliza masculino” ou “balizador”. Mais do que resolver a questão, essas variações revelam o desconforto social diante da presença masculina nesse espaço. Em minha trajetória, já fui interpelado por um pesquisador que questionou por que eu não adotava um único rótulo, como se a escolha de um nome pudesse fixar minha identidade. Hoje compreendo que essa pluralidade de termos não é fragilidade, mas parte constitutiva da história da função, que pode ser apropriada criticamente, não como caricatura, mas como afirmação de existência e resistência no território.

Figura 2 – Júnior Lieuthier como baliza da fanfarra IEEP



Descrição: Recorte do jornal *Amazônia*, com a manchete “Escola faz 134 anos de dedicação à educação” e título “IEEP faz festa pela integração”. A fotografia mostra a fanfarra do Instituto de Educação do Estado do Pará (IEEP), com integrantes uniformizados, estandarte central e a presença de uma baliza feminina à esquerda e da baliza masculina Júnior Lieuthier à direita, de joelhos com bastão.

Fonte: Arquivo pessoal de Júnior Lieuthier, 2004.

A emancipação do baliza masculino no Pará encontra um marco importante na trajetória de Júnior Lieuthier, reconhecido como o primeiro a assumir publicamente essa função no estado. Sua atuação rompeu expectativas de gênero e tornou-se referência para gerações posteriores, ao demonstrar que homens também podiam ocupar a linha de frente com legitimidade no território amazônico.

Em síntese, a emancipação do baliza masculino não se restringe ao reconhecimento de sua presença histórica, mas envolve disputar sentidos, nomeações e lugares dentro das corporações musicais e de seus territórios. Ao revisitar essas tensões, torna-se possível compreender que o baliza masculino é simultaneamente herdeiro de apagamentos e protagonista de resistências, afirmando-se como corpo político e artístico que insiste em existir. Na sequência, analisaremos como tais disputas simbólicas se entrelaçam a dispositivos institucionais de regulação e julgamento, que configuram mecanismos de controle, mas também abrem brechas para a insubordinação.

2.3. Mecanismos de controle e insubordinação

Os mecanismos de controle que atravessam a prática da baliza não se limitam às imagens ou aos nomes com que a função é designada; eles se materializam em regulamentos, planilhas de avaliação e rotinas organizacionais que moldam gestualidades “aceitáveis”, instituem presenças e, por vezes, produzem exclusões. Nessa engrenagem, a relação entre baliza, banda e fanfarra é central, pois valoriza e projeta a corporação, permanece submetida a hierarquias que definem prioridades, orçamentos e critérios de reconhecimento. É nesse terreno normativo e relacional, onde o artístico encontra o burocrático, que analiso os dispositivos que regulam, precarizam e também provocam respostas de insubordinação.

Nesse cenário histórico, a figura da baliza esteve associada às corporações musicais desempenhando papel simbólico e performático nas apresentações cívico-culturais. Nessa função, atua como mediadora entre a execução musical e o olhar do público, anunciando a chegada da banda e traduzindo o som em movimento. Ao integrar música, corpo e coreografia, a baliza incorpora elementos cênicos e expressivos que reforçam sua relevância histórica e cultural, articulando presença artística e representação simbólica nas práticas coletivas.

Desse modo, o corpo da baliza não apenas reage à música, mas também se transforma em linguagem cênico-corporal própria. Ao manipular o bastão, alternar gestos faciais e organizar pausas, a baliza cria narrativas em movimento. Ainda que haja improvisação, ela se apoia em um repertório prévio que estudo e reinvento a cada apresentação. O gesto improvisado atrai o público, apresenta a banda e marca presença como corpo político e artístico. Nesse espaço de trânsito, reconheço-me e me afirmo: ao marcar a chegada da banda, reafirmo minha singularidade e minha resistência.

Essa compreensão encontra ressonância em Schechner (2003), ao lembrar que as *performances* ocorrem em múltiplos domínios da vida social, da vida diária às artes, dos esportes aos rituais, da tecnologia à brincadeira. A baliza dialoga com vários desses campos simultaneamente: é arte e espetáculo, mas também ritual e jogo. Essa multiplicidade confirma que minha atuação ultrapassa a técnica; cada gesto improvisado carrega narratividade e memória. Como sintetizam Nunes, Godoy e Rosa (2002, p. 4):

A música deixa de ser um objeto externo à pessoa e participa diretamente da criação do movimento pela pessoa. Metaforicamente, o corpo expressa a música e se transforma em ouvido, passando a ser a própria música. No momento em que isso ocorre, música e movimento se integram na pessoa.

Entretanto, o corpo da baliza ainda enfrenta, em muitos contextos, uma disparidade de valorização em relação aos músicos e demais integrantes da linha de frente. É comum que esses artistas sejam os últimos a serem considerados nos planejamentos ou que sequer recebam apoio estrutural ou financeiro para exercer sua função, apoio que inclui desde um espaço adequado para treinos até materiais básicos como bastões e aparelhos de ginástica rítmica.

Essa disparidade se evidencia muito antes do concurso: no processo de preparação, a baliza pode ser acolhida ou não dentro das bandas. Muitas vezes, corpos que nunca haviam dançado ou sequer tocado um instrumento encontram nessa função uma porta de entrada, despertados pelo fascínio e pelo protagonismo simbólico que a posição representa para a corporação. Contudo, esse desejo inicial frequentemente esbarra em dificuldades concretas: falta de apoio estrutural e financeiro, ausência de espaços adequados para treino e carência de materiais básicos. Assim, o que deveria ser “linha de frente”, o cartão de visita simbólico da banda, acaba sendo tratado como “linha de fundo” no planejamento interno, só

recebendo atenção ou recursos residuais. Essas práticas revelam que, embora a baliza seja apresentada como imagem pública e visível da corporação, ela permanece invisibilizada e relegada ao segundo plano nas prioridades institucionais.

De forma mais ampla, é preciso compreender como esse enquadramento do gesto se ancora em dispositivos institucionais. Os julgamentos não surgem no vazio: foram sendo formalizados em regulamentos, critérios e rotinas que, ao mesmo tempo em que reconhecem a linha de frente, também delimitam o que pode ou não ser visto como “correto”. É a partir dessa história de institucionalização que se explicam as leituras que incidiam, e ainda incidem, sobre a baliza, especialmente no que toca às expectativas de gênero.

A formalização dos julgamentos no Brasil, com registros em São Paulo, teve início nos anos 1980, quando a expressão “Linha de Frente” passou a constar nos regulamentos de concursos. Como registra Corrêa (2016, p. 63), “o termo ‘Linha de Frente’ passou a ser utilizado pelos instrutores a partir dos regulamentos dos concursos de Fanfarras e Bandas, da década de 1980”. Esse movimento evidencia a tentativa de sistematizar práticas que até então eram mantidas de forma mais espontânea pelas corporações.

A formalização, entretanto, não ocorreu de forma linear. O Regulamento do I Campeonato Estadual da SENETSP - Secretaria de Estado dos Negócios de Esporte e Turismo de São Paulo, de 1988, determinava que, em caso de empate, a nota atribuída ao aspecto Coreografia (Linha de Frente) não serviria de critério para desempatar, como também não recebia troféu específico. Ao contrário desse, no segundo regulamento, de 1989, houve avanços: “as coreografias (Linhas de Frente) e as balizas das Corporações Musicais passavam a ter influência na avaliação geral da Corporação na fase eliminatória; já nas finais, tanto a Baliza como a LF seriam avaliadas individualmente e com premiações específicas” (Corrêa; 2016; p. 140).

Embora os avanços contribuam para a categoria, a presença da baliza ainda era atravessada por restrições. No III Encontro Estadual de Regentes, realizado em 1991, Instrutores e Dirigentes de Fanfarras e Bandas do Estado de São Paulo deliberaram que “a Assembleia vetou qualquer tipo de intervenção de balizas e comissões de frente durante a apresentação do grupo musical e, sobretudo, entre o regente e a corporação musical” (Corrêa, 2016, p. 64). Essas normativas revelam que, mesmo quando já incluída no regulamento, a baliza feminina era submetida a

tentativas de controle e silenciamento, evidenciando o machismo estrutural presente nas instâncias de julgamento.

Nesse contexto, o encontro de representantes das fanfarras e bandas campeãs, realizado em 1991, elegeu e nomeou os primeiros representantes oficiais das linhas de frente e das balizas. Entre eles, destacam-se Elizeu de Miranda Corrêa e Solange Peinado Dártora, que passaram a integrar a Comissão Estadual de Representantes, assumindo a responsabilidade pela elaboração de terminologias e definições específicas para a Linha de Frente e para a Baliza.

Segundo Corrêa (2016), esse processo marcou um avanço na institucionalização do segmento, pois deu origem a critérios que permanecem em vigor, com adaptações, até os dias atuais. Entretanto, a consolidação de regras e terminologias não significou a superação dos conflitos existentes; pelo contrário, abriu espaço para novas disputas, especialmente em torno da presença masculina nas linhas de frente. Além disso, a hierarquização não aparece só nos regulamentos: ela estrutura o poder nas corporações.

À luz de Corrêa (2016), é possível compreender esse cenário como efeito de uma “verticalização do poder” no interior das corporações musicais. A linha de frente é frequentemente subordinada à centralidade do corpo musical e de seus dirigentes, o que reduz a dimensão artística do gesto a um adereço cênico. Essa hierarquização não apenas define prioridades orçamentárias e de ensaio, como também delimita o que pode ser reconhecido como contribuição “essencial” à *performance* coletiva.

Esses marcos de institucionalização não ficam no plano abstrato: eles chegam ao corpo no ato da avaliação. Em 2016, durante minha participação como baliza no concurso realizado em São Miguel do Guamá, encontrei na planilha de avaliação a seguinte anotação: “Finalizações de mãos com toques femininos. Não esqueça que está concorrendo pela categoria Masc. Você é um ótimo balizador, porém perca detalhes, finalizações, execuções.” [sic]. A crítica não mirava a execução técnica, mas a maneira de me expressar corporalmente; o “gesto afeminado” foi tomado como inadequado diante da expectativa de rigidez associada ao masculino. O registro mostra que o controle normativo não apenas avalia, mas tenta enquadrar a *performance* em papéis de gênero predefinidos. Como analisa Louro (1997, p. 21):

É imperativo, então, contrapor-se a esse tipo de argumentação. É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico.

Desse modo, esse episódio torna visível como critérios e planilhas disciplinam gestualidades e tensionam a liberdade expressiva do baliza masculino. Além da avaliação técnica, o mesmo enquadramento transborda para a linguagem. Silva (2019) registra a entrevista com Jhonatas, integrante da Banda Marcial do Acupe de Santo Amaro, que, ao ser questionado sobre sua posição, respondeu: “Eu não sou baliza, sou balizador.” Mais do que uma escolha de palavras, a afirmação sintetiza o desconforto de muitos homens diante da associação automática de “baliza” ao feminino. A linguagem, longe de neutra, regula pertencimentos e estabiliza fronteiras simbólicas sobre quem pode ocupar a linha de frente, outro dispositivo de controle que opera lado a lado com os regulamentos.

Diante desses mecanismos, emergem insubordinações; em 2023, organizei grupos no WhatsApp e reuniões no Google Meet com profissionais do campo para debater regulamentos, disputar nomenclaturas, revisitar a história e compartilhar saberes que raramente chegam às novas gerações. Esse movimento, ainda tímido, produz memória e politiza a prática, afirmando a baliza como território de existência e de disputa simbólica para além do espetáculo.

Assim, entre normas, linguagem e mobilização, fica claro que o controle atua nos corpos e nas palavras, e é nesse atrito que o baliza masculino se afirma. A seguir, examino como essas lógicas se concretizam na organização cotidiana das corporações (apoio, ensaio, improviso forçado, prêmios e categorias), revelando precarizações específicas e seus efeitos na visibilidade da função.

Essa dinâmica também marcou minha trajetória como baliza: vivi de perto como o controle opera na organização cotidiana das corporações. Conquistei primeiros lugares individuais em concursos nos quais a banda não foi premiada, mas esse destaque não se converteu em melhores condições de treino, apoio financeiro ou planejamento. Esse contraste confirma o lugar secundário atribuído à baliza nas prioridades da corporação, evidenciando que, mesmo com resultados expressivos, o reconhecimento material e institucional permanece desigual.

A precarização se revela também no financiamento da prática. Para assegurar uniformes e materiais, por vezes precisei recorrer a iniciativas próprias, como a venda de brigadeiros nas ruas e nas redes sociais. Essa mobilização é, ao mesmo tempo, sintoma de descaso institucional e gesto de insubordinação: seguimos em cena apesar da ausência de estrutura, transformando esforço pessoal em permanência coletiva.

No plano normativo, o controle se explicita quando regulamentos nacionais admitem a baliza como participação facultativa (CNBF, 2024). Essa disposição levanta uma inquietação central: é possível existir banda sem baliza ou baliza sem banda? Em alguns contextos, a ausência da figura é tratada como natural, mas esse vazio revela, na prática, a fragilidade e a desvalorização institucional da função nos concursos. A própria CNBF (2024) legitima essa lógica ao prever como facultativa a participação do corpo coreográfico, da baliza feminina, da baliza masculino e do comandante-mor.

Em contraposição, no cotidiano ecoa insistentemente o bordão “*não existe banda sem baliza*”, usado como argumento de pressão e justificativa da dependência dessa função. O paradoxo é evidente: por um lado, os regulamentos permitem a exclusão sem penalidade; por outro, músicos e coordenadores mobilizam essa frase para justificar a presença obrigatória da baliza. Essa contradição se agrava quando, ao mesmo tempo em que a baliza é proclamada como cartão-postal da corporação, muitas bandas destinam seus recursos prioritariamente à contratação de músicos, enquanto a baliza segue arcando do próprio bolso com uniformes e materiais.

Esse quadro repercute na preparação. Convites de última hora, músicas entregues no trajeto e ensaios inexistentes impõem o improviso como solução. Nesse contexto, improvisar não é um ato de liberdade artística, mas uma tentativa de administrar riscos e enfrentar possíveis constrangimentos: um corpo que reconfigura, em tempo real, aquilo que a rotina organizacional não garantiu. Ainda assim, nessa fissura do controle, o improviso também se converte em estratégia de resistência e afirmação da própria presença.

As diferenças entre categorias musicais, produzem condições desiguais de visibilidade. Em bandas marciais, musicais e fanfarras, a presença de metais e madeiras oferecem apoio melódico-harmônico que expande possibilidades coreográficas; nas de percussão, a ausência desse suporte exige maior esforço

corporal para sustentar a narrativa; nas bandas show, a extensão das peças demanda resistência e manejo de pausas. Não se trata de hierarquizar, mas de reconhecer que cada arranjo institucional molda o que a baliza pode (ou não) realizar.

O sistema de premiações reforça essas assimetrias. Em alguns eventos, há reconhecimento por categoria (marcial, musical, fanfarra, percussão, show). Em outros, mantém-se apenas o título de “campeão geral”, um para baliza feminina e um para baliza masculino. Na prática, isso significa que, independentemente das diferenças entre categorias musicais, apenas um corpo de cada gênero é consagrado como “o melhor da noite”. Ao lado da premiação por categoria musical, essa configuração aprofunda desigualdades: *performances* com naturezas, graus de complexidade e condições de preparação muito distintos acabam julgadas como equivalentes, invisibilizando trajetórias e esforços específicos.

Outro limite importante soma-se a isso: a ausência, no Pará, de categorias etárias que diferenciem iniciantes dos veteranos e crianças dos adultos, medida prevista em regulamentos nacionais, como o da CNBF (2024). Sem esse recorte, trajetórias e maturidades técnicas muito distintas acabam julgadas como equivalentes, produzindo assimetrias que não derivam do mérito artístico, mas de condições formativas desiguais.

Essas tensões exigem deslocamentos institucionais e compromissos éticos. Valorizar a baliza significa garantir ensaios, diálogo com regentes e coordenação, condições adequadas de treino e critérios de julgamento coerentes com as diferenças entre categorias e perfis. Ao mesmo tempo, é necessário romper com a lógica do improviso permanente, recusando convites e práticas que naturalizam a falta de planejamento. Propostas que ampliam a autonomia, por exemplo, concursos específicos voltados às linhas de frente, incluindo balizas, pelotões, corpo coreográfico e comandantes, não enfraquecem a banda; ao contrário, fortalecem o ecossistema, abrindo espaço para formação continuada, registro de memória e criação coletiva.

Em última análise, a engrenagem do controle se faz na planilha e no orçamento, no edital e no ensaio que não houve. A insubordinação, por sua vez, aparece quando convertamos carência em organização, improviso em estratégia e vitrine em voz política. É nessa fricção que a baliza permanece e se reinventa.

No entanto, nem sempre a presença masculina foi admitida ou reconhecida nos concursos de bandas e fanfarras. Durante muitos anos, homens interessados em ocupar a linha de frente, sobretudo nas funções que envolvem dança e movimento, como balizas e corpo coreográfico, enfrentaram resistências explícitas e veladas. Corrêa (2016), com base em entrevistas realizadas em 2002 com regentes, instrutores e músicos de diferentes estados, evidencia a dimensão desse preconceito: em Goiás, 75% dos regentes afirmaram manter as linhas de frente exclusivamente femininas, reforçando uma lógica militarizada que impedia a inserção de garotos; em São Paulo, 53,8% dos entrevistados relataram práticas de resistência à presença de homens nesse espaço; e, no Rio de Janeiro, esse índice chegou a 42,1%, destacando-se a rejeição por parte de instrutores e coreógrafos. Em todos esses contextos, a associação entre baliza masculino e homossexualidade atuou como justificativa velada para a exclusão, favorecendo a invisibilização desses sujeitos e reforçando estigmas de gênero e sexualidade.

Como consequência, muitos desses jovens foram deslocados para a percussão, em funções secundárias como o toque de pratos, numa tentativa de “camuflar” comportamentos considerados inadequados. Essa dinâmica reforçava a ideia de que a linha de frente deveria permanecer exclusivamente feminina, invisibilizando a presença de figuras masculinas e restringindo seu protagonismo. Muito antes da consolidação da baliza como categoria formal nos anos 2000, já havia evidências claras de exclusão sistemática sustentada por práticas de machismo e homofobia que atravessaram a história das corporações musicais.

Além disso, as assembleias continuaram a privilegiar um modelo hierárquico e marcial. Sob a influência de regentes e instrutores, as propostas cênicas da linha de frente foram reduzidas e submetidas a normas que as aproximavam dos padrões militares. Corrêa (2016) analisa que, nesse processo, a dimensão artística foi constantemente silenciada em nome da “verticalização do poder”, concentrado no corpo musical e em seus dirigentes. Nesse sentido, fica evidente que, para os regentes, a linha de frente era concebida principalmente como um espaço cênico tratado como secundário em relação à centralidade musical, historicamente considerada a essência da corporação.

Nesse mesmo período, algumas presenças masculinas já eram registradas em corporações musicais desde os anos 1990, especialmente em estados como São Paulo e Rio de Janeiro. Embora houvesse registros de

participação, essas balizas não eram reconhecidas nos julgamentos, e suas apresentações não eram pontuadas, mas estavam submetidas a regras rígidas.

Conforme afirma Corrêa (2016) os regulamentos previam, por exemplo, que não fosse oficial a participação dos balizas masculinos, o uso de uniforme e coreografias correspondentes ao gênero de origem era obrigatório, caso contrário, corporação corria o risco de ser penalizada.

A avaliação funcionava como uma ferramenta de coerção, por um lado aceitava a presença, por outro cerceava a liberdade criativa, enquadrando esses corpos sob vigilância constante. A partir da perspectiva autoetnográfica adotada nesta pesquisa, este dado revela que a postura dos avaliadores era regulatória, discriminatória e disciplinadora para os balizadores, reforçando desigualdades. Na prática, tais dispositivos se traduziram em barreiras concretas de acesso.

Esse quadro autoetnográfico evidencia que, por muito tempo, a exclusão das balizas masculinas nos concursos se consolidou como prática naturalizada. A ausência de dispositivos de incentivo e a prevalência de critérios excludentes funcionaram como barreiras concretas de acesso, invisibilizando a presença desses corpos na linha de frente. Tal cenário revela que a dificuldade de algumas corporações em reconhecer e legitimar as balizas masculinas não derivava apenas da falta de interesse, mas de estruturas simbólicas e normativas que consolidavam desigualdades.

No Pará, esse processo se manifestou de modo semelhante. Até o início dos anos 2000, a figura da baliza era vista quase exclusivamente como feminina. Mesmo quando havia interesse de meninos em ocupar esse espaço, as discussões sobre sua inserção eram contidas nos bastidores, sem avanços concretos. A ausência de registros oficiais não significava desinteresse, mas sim a existência de barreiras simbólicas impostas pelo sistema organizacional.

Como já discutido na subseção 2.2, Júnior Lieuthier foi o primeiro baliza masculino do estado do Pará, em 2004, fato que rompeu com a exclusividade feminina da função e abriu caminho para sua progressiva legitimação nos concursos. Em 2005, sua participação à frente da banda do Instituto de Educação do Pará (IEEP), em desfile no Palácio dos Despachos, marcou simbolicamente a entrada masculina nesse território até então negado, ampliando a visibilidade da função no estado.

Em 2014, Ferreira e Lieuthier publicaram uma apostila de capacitação que oficializa a referência ao baliza masculino; o excerto a seguir sintetiza o marco e as primeiras disputas:

No estado do Pará as bandas e fanfarras tinham costumes de somente ter balizas femininas, até que, em 2004 tudo isso começou a mudar, onde surge a primeira pessoa do sexo masculino a realizar apresentações do mesmo gênero, claro que de uma forma mais forte. Nessa época foi usada a nomenclatura de balizador, hoje é conhecido como Baliza Masculino. O primeiro baliza masculino do estado do Pará foi Júnior Lieuthier pertencente na época à banda do Instituto de Educação do Pará, logo em seguida surge Michel Bruno da Agro Técnica de Castanhal. Depois disso surgem alguns fatos complicadores, pois balizas femininos e masculinos tinham que disputar entre si, gerando certa polêmica, até que em alguns concursos começaram a separar o julgamento de homens e mulheres (Ferreira; Lieuthier; 2014, p. 3 e 4).

Retomando o marco visual já citado, a (Figura 3) registra Lieuthier à frente do IEEP no Palácio dos Despachos, simbolizando a abertura desse território à presença masculina.

Figura 2 – Júnior Lieuthier, apresentação no Palácio dos Despachos.



Descrição: Baliza Júnior Lieuthier à frente da fanfarra do Instituto de Educação do Estado do Pará (IEEP), em desfile cívico. Ele aparece em uniforme azul com detalhes dourados e botas brancas, em posição de destaque com os braços abertos e segurando um bastão na mão direita. Ao fundo, músicos uniformizados em branco tocam instrumentos de sopro, acompanhados por integrantes com bandeiras.

Fonte: Arquivo pessoal de Júnior Lieuthier, 2005.

A conquista de Lieuthier, portanto, não apenas simbolizou resistência diante da invisibilidade e do preconceito, mas também inaugurou um processo de legitimação que deslocou debates sobre gênero e reconhecimento no campo das fanfarras e bandas.

Contudo, a chamada institucionalização trouxe também novos impasses. Inicialmente, homens e mulheres competiam entre si, sob as mesmas regras, sem que houvesse critérios próprios de avaliação. A medida, que parecia um passo de inclusão, resultou em avaliações desiguais, pois ignorava diferenças de estilo e de corporalidade. A *performance* masculina era frequentemente associada à ideia de força, enquanto a feminina era vinculada à leveza e à fluidez, atributos tratados como se fossem naturais de cada gênero, mas que, na realidade, são construções sociais. Ao reforçar estereótipos, os regulamentos limitaram a liberdade expressiva e criaram novas formas de desigualdade.

Foi somente em 2007 que os congressos técnicos promovidos pela Associação Musical da Amazônia (AMA) implementaram a divisão oficial das categorias “Baliza Masculino” e “Baliza Feminina”. O avanço foi importante, pois reconheceu especificidades e fortaleceu o segmento. Ainda assim, durante muito tempo, a disputa se limitava a um único título: o de “campeão geral”. Essa configuração reforçava desigualdades, pois colocava em competição direta balizas de modalidades distintas, como fanfarras de percussão e banda show, com exigências técnicas incomparáveis.

Apenas por volta de 2014 os concursos paraenses passaram a adotar premiações específicas por categoria musical da banda, garantindo que a baliza fosse avaliada dentro do mesmo contexto de atuação. Embora representasse avanço, a mudança manteve outros limites, como a ausência de categorias etárias e a permanência de estereótipos de gênero na avaliação. Mesmo em 2025, muitos eventos ainda limitam a disputa a apenas dois títulos gerais, feminino e masculino, reduzindo toda a diversidade de estilos, trajetórias, contextos e faixas etárias a duas premiações únicas.

Por fim, o cenário contemporâneo abre espaço para novos debates, como a participação de balizas trans em concursos. No Pará, Michelle Reis, do município de Maracanã, da Corporação Musical (BAMAT) Banda Marcial da Escola Tiradentes) foi a primeira baliza trans a competir oficialmente, estreando em 2023 no concurso realizado na cidade de Tracuateua, inscrita na categoria feminina. Sua

presença marcou um divisor de águas, ao mesmo tempo em que revelou os impasses que ainda persistem. Em 2025, surgiram propostas de criação de categorias exclusivas para essas artistas. Tal medida, embora apresentada como inclusiva, levanta o risco de reforçar a segregação: se a pessoa já é reconhecida juridicamente em seu gênero e/ou está em processo de transição hormonal, o que transforma sua corporalidade e desfaz a ideia de “vantagens masculinas”, não há justificativa para isolá-la em uma categoria à parte. Mais do que respostas prontas, esse impasse aponta para a necessidade de repensar regulamentos e práticas avaliativas a partir de uma perspectiva inclusiva e de direitos. Embora não seja possível aprofundar esse debate nos limites deste trabalho, o tema abre um campo fértil para futuras pesquisas.

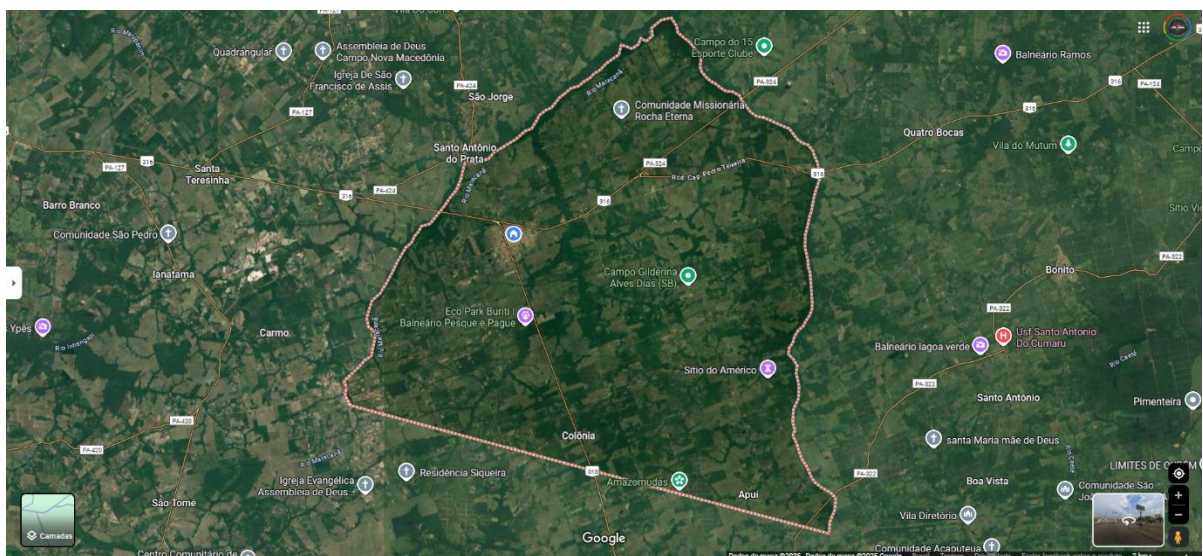
3. BALIZA MASCULINO: PERCURSO AUTOETNOGRÁFICO

3.1 Santa Maria do Pará: um território de vivências

A presença da baliza no Município de Santa Maria do Pará envolve a relação entre corpo e território, que se constroem mutuamente na tessitura do cotidiano da cidade. Essa relação estabelece sentidos que marcam a memória daqueles que convivem neste espaço. Histórias são inscritas nesse território a partir de interações simbólicas, que potencializam significados no espaço público, onde a *performance* da baliza se torna elemento de uma identidade coletiva.

A cidade de Santa Maria do Pará (Figura 4) localizada entre os municípios de Castanhal, São Miguel do Guamá e Capanema do Estado do Pará, conquistou sua emancipação política por meio da Lei nº 2.460, de 29 de dezembro de 1961, após uma primeira tentativa, em 1955, considerada inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal (Lei nº 1.127, de 11 de março de 1955). Atualmente, o município conta com aproximadamente 24.624 habitantes (IBGE, 2022) e está situado no entroncamento das rodovias BR-010 e BR-316, ligando Belém a outras regiões do estado.

Figura 4 – Localização de Santa Maria do Pará (PA)



Descrição: Imagem de satélite do Google Maps mostrando o município de Santa Maria do Pará, no nordeste do estado do Pará. O contorno do território aparece destacado por uma linha vermelha, em formato irregular. Dentro dos limites municipais, observa-se uma área predominantemente verde, representando vegetação e áreas rurais. No centro do mapa, aparecem marcações urbanas correspondentes à sede municipal de Santa Maria do Pará.

Fonte: Google Maps (2025).

A formação histórica do município de Santa Maria do Pará remonta à presença de povos indígenas, em especial os Tembé, que migraram do Maranhão em direção ao rio Maracanã e áreas próximas. Braga (2001) descreve esse movimento como uma fuga diante de conflitos com outros povos, usando termos como “doces” e “não guerreiros”, que refletem visões estereotipadas e coloniais sobre esses grupos. Apesar das limitações dessa narrativa, sua menção é relevante para lembrar que o território cultural da cidade foi e continua sendo espaço de práticas indígenas, cujas marcas permanecem não apenas no imaginário e no uso do espaço, mas também na presença viva das comunidades Tembé, que seguem habitando e ressignificando o território.

No decorrer do século XX, sobretudo a partir da década de 1950, o município também recebeu migrantes nordestinos, que vieram em busca de trabalho e melhores condições de vida. O encontro entre essas raízes indígenas e os fluxos migratórios posteriores moldou a diversidade cultural da cidade, visível até hoje nas festividades, na sociabilidade comunitária e nas formas de ocupar os espaços públicos.

Entre os traços mais marcantes da cidade estão os igarapés, que compõem não apenas a paisagem natural, mas também o imaginário afetivo da população. Alguns exemplos são o Igarapé do Sororoca, o Parque Yano, o Igarapé dos Pardais e o Igarapé do Messias, que se tornam espaços de convivência, lazer e encontro, especialmente aos finais de semana. Nesses locais, famílias e amigos se reúnem para tomar banho, almoçar, ouvir música ao vivo ou de aparelhagem, dançar e celebrar, reforçando vínculos comunitários. Ainda que não sirvam de espaço direto para ensaios de balizas, esses igarapés contribuem para o tecido comunitário onde tais manifestações artísticas se inserem, reforçando o elo entre lazer popular e práticas performativas.

Ainda que o último levantamento do Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) indique um valor de 0,598 para Santa Maria do Pará em 2010 (PNUD/IBGE), revelando desafios estruturais em áreas como educação, cultura e infraestrutura, dados mais recentes apontam avanços significativos, sobretudo na educação. De acordo com a FAPESPA (2023), o município conquistou no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB) a nota de 4,6 nos anos iniciais e 4,9 nos anos finais do ensino fundamental. Este contraste evidencia que, embora o IDHM ainda reflita uma realidade histórica desafiadora, políticas e práticas educacionais

têm promovido progressos notáveis no campo pedagógico, apontando caminhos promissores para o desenvolvimento local.

Na cidade de Santa Maria do Pará ocorrem diversas manifestações culturais tais como: a festividade de Nossa Senhora Auxiliadora, padroeira local, festa junina, carnaval, aniversário da cidade e os desfiles cívicos de 7 de setembro. Porém, a ausência de políticas públicas voltadas a atividades contínuas faz com que tais expressões sejam, muitas vezes, restritas a datas pontuais, como o aniversário da cidade, o período junino e o 7 de setembro. Fora desses períodos, o incentivo à prática artística tende a desaparecer do cotidiano, compromete a continuidade de tradições como a da baliza.

Além disso, os ensaios de bandas escolares e comunitárias, realizados em praças e avenidas, especialmente na Avenida Santa Maria, via ponto central dos desfiles, transformam esses lugares em cenários vivos de encontro e celebração. Ainda que pontuais, tais eventos marcam o calendário cultural local e dão vida aos espaços públicos da cidade.

A economia de Santa Maria do Pará apresenta composição diversificada. Desde 2021, o setor agropecuário responde por 30,74% do Valor Adicionado Bruto (VAB) municipal, mobilizando a economia local. Nesse mesmo período, os serviços representaram 31,0%, a administração pública 30,2% e a indústria 8,1% do Produto Interno Bruto (PIB), que totalizou aproximadamente R\$ 371,6 milhões (FAPESPA, 2023). Assim como os setores produtivos tradicionais, as práticas culturais também mobilizam a economia local, ainda que de forma sazonal.

A chamada economia criativa funciona como catalisador desse movimento, aproximando cultura e mercado por meio de atividades abrangentes que incluem as indústrias culturais, a produção artística, diferentes mídias e as tecnologias da comunicação (Silva; Vieira; Franco, 2019, p. 8). Entre as várias manifestações artísticas da cidade, destacam-se as bandas de fanfarra, nas quais a *performance* da baliza ocorre. Esses eventos configuram-se como momentos privilegiados de visibilidade e reconhecimento.

Os eventos cívicos, assim como outras manifestações, movimentam o comércio local com a procura por uniformes, figurinos, adereços e serviços coreográficos. As escolas promovem investimentos significativos para confeccionar os figurinos dos integrantes da banda, a fim de que possam garantir uma participação

de qualidade nos eventos cívicos. Essas instituições são responsáveis por articular redes de produção, circulação e consumo. Embora não fomente um fluxo econômico contínuo, por acontecer apenas uma vez por ano, tem sua contribuição à economia da cidade.

Neste cenário, as bandas de fanfarra de Santa Maria assumem um significado importantíssimo para a cultura local, estabelecendo-se como prática tradicional que integra o calendário do município. Houve um tempo em que bandas e as quadrilhas se tornaram uma das principais práticas culturais, em razão do grande número de participantes nessas atividades. Hoje, com a mudança nos hábitos de lazer e o impacto das tecnologias digitais, essa procura diminuiu, tornando cada nova geração de balizas ainda mais rara e, por isso, simbólica.

Em décadas passadas, quando havia maior mobilização em torno de manifestações como bandas e quadrilhas, o número de interessados era mais expressivo. A mudança de hábito promovida pelas tecnologias digitais, fez com que pessoas substituíssem vivências coletivas por telas.

A cidade, apesar das limitações na oferta de políticas culturais permanentes, preserva tradições que resistem por meio de iniciativas. Entre elas estão as bandas escolares e comunitárias, que frequentemente ensaiam em espaços públicos e funcionam como importantes polos de sociabilidade, pois tantos os ensaios quanto as apresentações acontecem em espaços cujo convívio com outro é garantido, como por exemplo, quintais e salões emprestados.

Assim, mesmo diante de limitações, Santa Maria do Pará preserva tradições que, ao ocupar quintais, salões e ruas, continuam a reafirmar o território como espaço de vivência coletiva e de resistência cultural.

3.2. A presença da baliza em Santa Maria do Pará

A circulação de bandas em Santa Maria do Pará antecede a formação de grupos locais, está entrelaçada à memória coletiva proveniente de festividades. No final do século XX, antes mesmo da inserção das bandas escolares ou municipais, destacava-se a Banda da Vila Santo Antônio do Prata, do município vizinho de Igarapé-Açu, que se apresentava em eventos culturais promovidos pela Prefeitura.

Foi apenas no início do século XXI que Santa Maria do Pará passou a ter grupos musicais próprios, inaugurando uma nova etapa em sua história. De acordo com Lany Taniyama e Nonato Filho (2025) a Banda Municipal de Santa Maria do Pará (BAMASMP) teria sido criada por volta do ano 2000⁶. Vinculada à gestão pública e responsável por representar o município em desfiles cívicos e festividades oficiais. Sua presença passou a marcar com mais força o calendário local.

Em seguida, surgiu a Banda do Colégio Nossa Senhora Auxiliadora (BAMCOSA), ligada a uma escola dirigida por freiras, que também passou a integrar os eventos da cidade. Não há registros de quando a banda foi criada. A ausência de documentação oficial reforça a importância da tradição oral para remontar o período histórico e dos relatos locais como fontes fundamentais para reconstruir esse período histórico. Juntas, as BAMASMP e BAMCOSA lançaram bases de uma tradição que valorizava a arte nas escolas e estimulava o envolvimento da comunidade.

A ausência de registros oficiais revela a pouca preocupação em manter a prática das bandas como um projeto contínuo ao longo do ano, operando, em vez disso, de forma intermitente, com períodos em que funciona e outros em que permanece inativa. Apesar dessa irregularidade, ao lado da BAMASMP, a BAMCOSA exerceu papel importante para consolidar a prática das bandas e fanfarras na cidade, influenciando escolas, comunidades e marcando gerações.

O fortalecimento das bandas escolares em Santa Maria do Pará ganhou novo fôlego com a chegada do Programa Mais Educação, instituído pela Portaria Normativa Interministerial n^o 17, de 24 de abril de 2007, sancionada pelos Ministérios da Educação, Desenvolvimento Social, Cultura e Esporte. Sua implementação no município ocorreu em 2013, quando a Prefeitura passou a colaborar oferecendo instrumentos e suporte logístico. Isso evidencia como a colaboração entre as diferentes esferas públicas é vital para a continuidade das práticas artísticas e culturais na rede escolar.

As atividades do Programa Mais Educação, oferecidas em Santa Maria do Pará no contraturno e aos finais de semana, estimularam a criação de novas bandas escolares e reforçaram a cultura cívica no município. Nesse contexto, em

⁶ Informação baseada em relatos orais coletados por meio de conversas com Lany Taniyama e Nonato Filho, via *WhatsApp*, em 2025. Não há registros oficiais disponíveis na Secretaria Municipal de Educação ou em documentos públicos sobre a criação da BAMASMP, reforçando a importância da memória oral como fonte nesta pesquisa.

2013 foi criada a (BANJOGS) – Banda da Escola Estadual João Gabriel da Silva, considerada a primeira banda de percussão estruturada em uma escola estadual da cidade. Até então, mesmo com a (BAMASMP) (e, em alguns períodos, a (BAMCOSA), o município ainda dependia de bandas emprestadas de cidades vizinhas para a realização de eventos cívicos. A (BANJOGS) permaneceu ativa até 2016, inicialmente sob a regência de um professor da comunidade e, posteriormente, dos maestros Nonato Filho e Edson Danilo.

Pouco tempo depois, em 2 de agosto de 2014, foi fundada a (BANJOBS) – Banda da Escola Estadual João Botelho de Souza, inicialmente chamada (BANPEJOBS). Criada como banda de percussão, contou desde o início com duas balizas femininas, cuja preparação coreográfica ficou sob minha responsabilidade, atuando de forma voluntária como incentivo à consolidação do grupo. A experiência da (BANJOBS) foi significativa por marcar a expansão das formações musicais escolares em Santa Maria do Pará, inspirando a criação de outras iniciativas semelhantes, ainda que de forma intermitente.

A Escola Estadual Severiano Benedito de Souza também chegou a estruturar sua própria banda nesse período, mas não de forma isolada. Em 2017, com o encerramento das formações da Escola João Gabriel e da Escola João Botelho, reflexo da redução de recursos após o fim do Programa Mais Educação, extinto em 2016 durante o governo Temer, surgiu a necessidade de encontrar alternativas para manter a tradição musical nas escolas estaduais do município. Assim, em 2018, foi criada a Banda Integrada, reunindo alunos das três instituições, João Gabriel da Silva, João Botelho de Souza e Severiano Benedito de Souza, em uma experiência coletiva que buscava garantir a participação nos desfiles cívicos. Embora Santa Maria conte com mais de três escolas estaduais, a iniciativa concentrou-se nessas unidades, que uniram esforços diante da escassez de apoio. A Banda Integrada teve duração provisória de apenas um ano, mas representou uma tentativa significativa de preservar a prática musical no ambiente escolar.

Além das bandas escolares, as instituições promoveram também festivais estudantis, peças teatrais, jogos escolares e outras iniciativas que mobilizaram a comunidade. Mesmo sem apoio contínuo do poder público, essas ações resistiram pela dedicação de professores, coordenadores e estudantes. O período de 2013 a 2018 pode ser compreendido como um ciclo fértil e memorável para as práticas artísticas nas escolas públicas da cidade, impulsionado inicialmente

pelas políticas federais e pelo apoio municipal. Contudo, a ausência de continuidade dessas políticas levou ao enfraquecimento das bandas escolares.

Foi nesse percurso que a figura da baliza começou a ganhar maior evidência em Santa Maria do Pará. Ainda que o corpo dançante com o bastão tivesse feito aparições em anos anteriores, a partir do fortalecimento das bandas escolares a baliza passou a integrar de forma mais constante as apresentações, especialmente em formações compostas por meninas.

As primeiras balizas de Santa Maria do Pará eram crianças, normalmente pessoas ligadas aos dirigentes ou integrantes da banda. Entre elas, destaca-se a filha da regente Lany Taniyama, que representou tanto a (BANJOGS) quanto a (BAMASMP) em diversos eventos cívicos da cidade. É importante destacar, entretanto, que a trajetória inicial das bandas e fanfarras de Santa Maria do Pará só pôde ser reconstruída a partir da oralidade e das lembranças de quem vivenciou aquele período. Nesse sentido, a memória coletiva atua como um verdadeiro arquivo vivo, preenchendo as lacunas deixadas pela ausência de registros oficiais e permitindo que a presença das primeiras balizas femininas seja inscrita no tecido histórico da cidade.

Em 2013, a convite da Escola Estadual João Gabriel da Silva, o baliza masculino Adriano Rangel, vindo de outro município, integrou temporariamente a banda escolar durante as festividades cívicas de setembro. Sua participação nas apresentações locais, especialmente no desfile de 7 de setembro, chamou atenção pela *performance*, pela postura e pelo domínio técnico, oferecendo à população de Santa Maria do Pará uma nova imagem da figura da baliza, até então ocupada exclusivamente por meninas. Embora meu interesse profundo pela prática tenha surgido apenas posteriormente, foi nesse momento que sua presença começou a despertar curiosidade e novos olhares entre os jovens da cidade.

Pouco tempo depois, essa mesma banda escolar realizou um concurso de bandas e fanfarras de caráter competitivo, que atraiu grupos de outros municípios e promoveu intercâmbio cultural. O evento ganhou outra dimensão depois da entrada das balizas, cujas apresentações geraram encantamento.

Reunindo relatos, lembranças e experiências vividas, esta subseção buscou sistematizar o percurso das fanfarras de Santa Maria do Pará, até então marcado por registros dispersos. Mais do que preencher uma lacuna documental,

essa escrita procura abrir espaço para que outras narrativas também possam emergir, as de quem veio antes, as de quem chegou depois e as de quem, no futuro, desejar continuar dançando com coragem no centro da roda.

A formação da baliza em Santa Maria do Pará não se deu de maneira linear, mas foi marcada por períodos de sazonalidade. Ainda assim, por meio da memória oral e da vivência comunitária, é possível resgatar a presença das primeiras balizas, quase sempre meninas vinculadas às famílias de regentes ou integrantes da banda, que atuaram nos desfiles cívicos da cidade.

A baliza, por sua vez, só iniciava seus ensaios quando a banda já possuía ao menos uma peça musical consolidada, servindo de base sonora para a criação da coreografia. Essa limitação temporal reduzia as possibilidades de aprimoramento técnico e corporal, sobretudo em um contexto onde não havia escolas de dança ou músicas estruturadas, comprometendo a continuidade da formação de jovens músicos e balizas.

Essa hierarquização se materializa localmente na função da baliza, tratada como secundária e precária, exigindo maior investimento pessoal de quem a ocupa. Por muito tempo, a trajetória da baliza em Santa Maria do Pará esteve associada quase exclusivamente ao feminino. Até 2012, não há registros de meninos locais que tenham ocupado essa função, o que abre diferentes hipóteses interpretativas.

Nesse contexto, minha presença, embora inédita, ainda causava estranhamento por parte da comunidade e dos próprios gestores escolares, que viam a função como uma extensão do feminino. Enquanto em municípios vizinhos a participação masculina já estava consolidada, em Santa Maria esse processo foi atravessado por resistências. Inserir-me nesse espaço significou, portanto, não apenas dançar na linha de frente da banda, mas também disputar simbolicamente o direito de existir como baliza homem nesse território, até então pouco aberto a essa possibilidade. Essa situação dialoga com o que observa Andreoli (2019), ao analisar como os homens que dançam enfrentam barreiras sociais relacionadas à masculinidade e à normatividade de gênero, precisando constantemente negociar sua aceitação no campo da dança.

3.3. Encontro com a dança e a música

Durante o primeiro semestre da Licenciatura em Dança, em 2021, no contexto silencioso e denso do ensino remoto imposto pela pandemia da Covid-19, conheci a professora Bene Martins. Com ela aprendi a me escutar de outro modo. Nas disciplinas de Produção Textual e Metodologia de Pesquisa em Arte, uma de suas provocações me atravessou e segue ressoando: “Vocês precisam escrever sobre vocês. Se vocês não escreverem, quem vai escrever?”. Ao partilhar o texto *O corpo tem alguém como recheio*, ofereceu a lente que sustenta esta autoetnografia: “O ser, o corpo que dança, não é algo descolado de um espaço, de valores, de crenças e do imaginário individual e coletivo que permeiam a formação de todos os seres” (Martins, 2009, p. 32). Desde então, compreendi que narrar minha trajetória não é um gesto de vaidade, mas um procedimento metodológico próprio da autoetnografia: situar um corpo no tempo e no território que o constituem.

O ano de 2013 foi um marco na minha vida. Tinha 13 anos e atravessava uma fase de intensas transformações físicas, emocionais e existenciais. Embora o termo “bullying” ainda não fosse tão falado como é hoje, eu já sentia na pele os efeitos de uma violência cotidiana, camuflada de “brincadeira”. Por onde passava, os apelidos vinham como tiros: “bichinha”, “viadinho”, “narigudo”. Essa experiência marcou profundamente minha subjetividade e influenciou minha trajetória nas bandas. Como observa Andreoli (2019), os indivíduos se constituem justamente a partir das interações coletivas, mas nem sempre o reconhecimento se efetiva para todos. Sustentadas por concepções ultrapassadas de gênero, algumas pessoas recusavam-se a me aceitar, insistindo em dividir corpos e identidades entre “de menino” e “de menina”. Essa contradição se evidencia no que Geertz (apud Andreoli, 2019, p. 28) descreve: “o homem é um animal amarrado às teias de significados que ele mesmo teceu”.

A crueldade das pessoas me obrigou a trocar de escola várias vezes. Se me perguntassem o que constitui o “recheio” desta corporeidade, eu responderia, sem hesitar, que são as marcas da violência psicológica. Elas me acompanham desde sempre, determinando meu modo de existir, mesmo quando pensei ter encerrado ou superado tais feridas.

Nesse contexto, o ensino fundamental marcou o período em que vários questionamentos emergiram, sobretudo acerca da minha sexualidade. Essa

indagação sobre mim mesmo não foi aleatória nem repentina: já existia antes de ganhar forma nas palavras, crescendo silenciosamente no meu interior. Havia em mim uma urgência de entender quem eu era e, ao mesmo tempo, um medo profundo do que essa descoberta poderia trazer. A possibilidade da homossexualidade me amedrontava, pois a homofobia no Brasil, muitas vezes, é uma sentença. Já ouvi frases como: “todo viado vai pro inferno” e, mesmo sem querer acreditar, essas palavras me marcavam profundamente. Não era fácil suportar tantas dúvidas aos 13 anos. O corpo mudava, a mente também, e tudo parecia fora do lugar.

Em meio a esse turbilhão de sentimentos, havia uma pessoa com quem eu sabia que precisava falar: minha mãe. Nossa relação sempre foi de franqueza, e esconder algo assim dela soava, para mim, como uma traição. Depois de muitos ensaios, respirei fundo e a chamei para conversar. Estávamos na área de casa. Eu tremia, sentia o peito apertado. As palavras saíram atropeladas: “Mãe... eu... acho que sou gay.” Ela me olhou com ternura e respondeu: “Eu sabia! E eu te amo do mesmo jeito.” Ainda brincou, tentando aliviar meu nervosismo. Eu sorri com os olhos cheios d’água. Naquele momento, senti um alívio imenso, como se pudesse finalmente respirar. O medo de ser quem eu era no mundo continuava, mas agora eu sabia que não estava mais sozinho.

Ainda naquela manhã, depois de toda a tensão dissolvida em risos e abraços, eu me sentia mais leve. Sentados à mesa da área, eu e minha mãe brincávamos e conversávamos. Essa leveza me deu confiança para fazer uma solicitação: pedi que ela não contasse para ninguém ainda. Expliquei que não estava pronto, que o mundo ainda me assustava. Ela compreendeu e me prometeu sigilo, mas, talvez sem perceber, ou talvez querendo me proteger, acabou contando para parte da família.

A notícia sobre minha sexualidade correu rápido e horrorizou alguns membros da família, que reagiram com falas como: “Muito cedo para decidir isso”. Enquanto uns se posicionavam de forma abertamente contrária, outros me olhavam com espanto, como se minha existência fosse uma ameaça, um problema a ser corrigido. Sobretudo entre os evangélicos, essa reação foi mais intensa: demonstrando preocupação, tentaram me aconselhar, afirmando que eu iria para o inferno, que minha escolha era pecado e que talvez meu problema fosse de ordem patológica.

Na tentativa de garantir minha cura, integrantes da minha família me convidaram para ir à igreja. E eu fui. Na verdade, fui às duas: a evangélica e a católica. Isso me levou a certos questionamentos e a tentar entender se o problema estava mesmo em mim. Logo, comecei a pesquisar o que a Bíblia dizia sobre a homossexualidade. Os trechos bíblicos citados por líderes religiosos confirmavam o que eu temia, recorrendo, por exemplo, a passagens como 1 Coríntios 6.9-10, frequentemente interpretadas como “os gays não herdarão o Reino dos Céus”. Essa mensagem, reproduzida de forma interpretativa durante minha adolescência, me dilacerava. Comecei a cantar nos cultos evangélicos, pedindo a Deus minha cura. O problema é que, quanto mais frequentava instituições religiosas, mais diminuído me sentia.

A igreja evangélica se tornou um espaço de vergonha, marcado pelos comentários de uma das minhas tias. O que ela dizia me deixava mal: fazia-me sentir culpa, como se eu fosse um pecador sem perdão. De modo semelhante, durante a catequese, passei diversas vezes por situações de constrangimento. Os dirigentes falavam abertamente sobre a homossexualidade, afirmando que os homossexuais iriam para o inferno. Nesses momentos, todos olhavam para mim. Eu abaixava a cabeça com vontade de chorar. Lembro-me da minha prima passando a mão no meu ombro e dizendo para eu não me preocupar, mas nem ela sabia o que dizer.

Conforme afirma Ribeiro e Scorsolin-Comin, a sensação de rejeição em vivências religiosas, promovida por escolhas sexuais não é um caso isolado, pois.

As religiões possuem normas e códigos de conduta que podem atravessar de modo mais direto ou flexível a expressão das sexualidades, contribuindo para nortear práticas que se referem ao universo sexual e da intimidade, bem como dos relacionamentos interpessoais [...]. Tal cerceamento é expresso em práticas discursivas que mesclam discursos sobre a homossexualidade permeados por saberes religiosos, ‘científicos’, entre outros, muitas vezes hierarquizando as sexualidades e desqualificando os homossexuais e a homossexualidade (Ribeiro e Scorsolin-Comin; 2017; p. 3).

Depois de enfrentar o preconceito, deixei de frequentar as igrejas, não por falta de fé, mas por não me reconhecer naquele tipo de doutrina. Eu não queria ser salvo de mim mesmo; queria apenas ser aceito como era. Foi nesse mesmo período, ainda em 2013, que comecei a explorar outros espaços.

Paralelamente à crise religiosa e emocional, passei a frequentar o Projeto Mais Educação, do Governo Federal, oferecido no contraturno da escola. Nesse espaço, eu me sentia acolhido, ainda que percebesse estar sempre sob olhares atentos. Apesar disso, havia uma sensação de liberdade para experimentar e me expressar, o que me dava ânimo para enfrentar as consequências das minhas escolhas. Dançar em um lugar tradicionalmente ocupado por outro gênero não era um problema: ao contrário, fortalecia meu desejo de existir como eu era.

Como observa Andreoli (2019), a dança integra a organização da sociedade, refletindo valores, influenciando padrões sociais e mobilizando experiências cognitivas e emocionais que estruturam a vida grupal. Desde cedo, porém, os códigos de gênero determinados pela sociedade pesaram sobre meu corpo. Se eu fazia um gesto mais delicado com a mão, diziam que era “de menina”; se dançava com leveza, parecia “afeminado”. A constante vigilância gerava em mim vergonha e medo. Ser diferente em Santa Maria era sinônimo de chacota, repreensão e de uma suposta necessidade de correção.

Essa leitura se articula ao que propõe Judith Butler (2022), para quem o gênero opera como um dispositivo normativo que busca padronizar os corpos dentro de um binarismo artificial: “A conjugação de gênero como masculino/feminino, homem/mulher, macho/fêmea performa, então, a própria naturalização que a noção de gênero pretende evitar” (Butler, 2022, p. 77). Nesse sentido, os apelidos e as cobranças sobre minha postura corporal funcionavam como mecanismos de imposição de normas culturais.

A determinação de estereótipos fazia com que meu corpo fosse lido antes mesmo de eu me apresentar. E, ainda que o medo de não ser aceito estivesse sempre presente, havia em mim uma vontade imensa de ocupar esses espaços com tudo o que eu era, minha expressão, minha sensibilidade e minha corporeidade, afirmando, assim, minha existência em sua totalidade.

Na mesma época em que assumi minha sexualidade, em 2013, circulavam em Santa Maria histórias sobre jovens gays que eram violentados, agredidos, estuprados e silenciados. Foi nesse contexto que decidi esconder minha sexualidade da sociedade, ainda que minha corporeidade me denunciasse. Minha mãe compartilhava desse medo e, como forma de proteção, cuidava dos meus horários, trajetos e amizades. Ela sabia que, se minha sexualidade viesse à tona, o mundo me veria de forma diferente. Seu amor virou vigília. E, mesmo quando me via

feliz em sala de aula, nos ensaios de dança ou entre colegas, havia sempre uma preocupação por trás do seu olhar.

No mesmo ano em que a homofobia se mostrava latente em Santa Maria, me aproximei das bandas. A inserção nesse universo ressignificou meus medos, e o papel de destaque acabou, de certa forma, me protegendo.

Meu primeiro desejo era integrar a banda de percussão da escola, a BANJOGS. Quando abriram inscrições para o corpo musical, corri para me inscrever. O processo era simples e, ao mesmo tempo, rigoroso: marchar com exatidão. O ritmo era o juiz, e qualquer tropeço poderia me tirar da avenida. Marchando ao lado de tantos outros, meu corpo buscava corresponder às expectativas, mas, quase no fim do teste, perdi o compasso e fui eliminado.

A eliminação no exame de admissão da banda me abalou profundamente, pois ingressar no grupo havia se tornado um sonho. Apesar da frustração, o desejo de pertencer àquele coletivo ainda pulsava em mim; algo me dizia que a história não havia acabado.

Alguns dias depois da eliminação, eu e meu amigo Alerrandro Silva, que anos mais tarde se tornaria comandante-mor da Banda Municipal de Santa Maria do Pará, caminhávamos pela rua quando ouvimos um som familiar ecoando do estádio municipal. Sem trocar muitas palavras, seguimos o som, como se a música nos chamasse pelo nome. Chegamos devagar e, encantados, ficamos apreciando de longe o ensaio da Banda Municipal.

A Banda Municipal de Santa Maria do Pará, naquele período, era conhecida pela sigla (SAMAPA) — Banda Marcial de Santa Maria do Pará. Apesar de sua formação ser de percussão, prevalecia o uso do termo “marcial”, possivelmente por soar mais imponente ou militarizado. Essa nomenclatura, no entanto, não se manteve por muito tempo: logo a banda voltou a ser oficialmente chamada de (BAMASMP) — Banda Municipal de Santa Maria do Pará, designação que permanece até os dias atuais.

Quando o ensaio terminou, algo me impulsionou até a instrutora, a quem perguntei se havia vaga. Ela nos olhou de cima a baixo e questionou: “Vocês dois sabem tocar?”. Respondi que sim, embora estivesse mentindo. O desejo de fazer parte daquele universo era tão grande que a mentira pareceu irrelevante. Então

ela disse: “Só tem vaga no prato.” E, mesmo sem ter habilidade alguma, me tornei integrante da banda.

No dia seguinte, fui ao ensaio. Vesti-me com cuidado, como quem se prepara para um rito de passagem. Meu amigo foi comigo e, antes de sair, contei para minha mãe. Ela me olhou com um misto de orgulho e preocupação: estava feliz por me ver empolgado, mas apreensiva com o horário, já que os ensaios aconteciam à noite. Ainda assim, me deixou ir.

No ensaio, bastaram os primeiros toques para revelar o que já era evidente: eu não sabia tocar. Para minha surpresa, porém, a instrutora não me mandou embora. Apenas me deixou ficar. Sem dizer nada, simplesmente permitindo minha permanência, ela me deu uma chance. Foi ali, naquele gesto silencioso de confiança, que aprendi uma das maiores lições da minha vida:

Comecei tocando o prato de contratempo menos complexo, o mais simples, que entra entre um som e outro. Depois, passei para o instrumento de corte e, mais adiante, para o de ataque. À medida que eu mudava de instrumento, avançava também nas fileiras do grupo, saindo do meio da banda e chegando gradualmente à frente. Cada mudança me deixava eufórico, era como receber uma medalha invisível. Aquilo significava que eu estava indo bem, que a organização me reconhecia, que eu estava sendo visto. Mas, junto com a alegria, vinha o compromisso de não errar. Era como se cada avanço exigisse que eu provasse que merecia continuar ali. E eu queria. Queria muito!

Certo dia, fui surpreendido pelo assédio de um colega da banda. Durante o intervalo para beber água, um integrante adulto, que se dizia hétero, se aproximou de mim. Sem dizer nada, passou o dedo pelo centro da minha mão⁷, coçando-a devagar. Eu sabia o que aquilo significava: minha mãe já havia me alertado sobre o gesto. Em seguida, ele perguntou, num tom malicioso: “Tu é virgem?”. Meu corpo congelou.⁸ Fiquei sem saber o que responder. O intervalo terminou, mas minha cabeça já não estava mais no ensaio: eu estava emocionalmente desestabilizado.

⁷ Esse gesto era interpretado em minha família como um convite sexual velado. Aprendi esse código com minha mãe, que me alertava para esses sinais.

⁸ Relato construído a partir da perspectiva autoetnográfica, no contexto de minha experiência como integrante da banda.

Ao voltar para casa, o silêncio foi estarrecedor. Quando cheguei, compartilhei o ocorrido com minha mãe. Sua reação foi imediata: indignação e desejo de enfrentar a situação. No dia seguinte, ela foi até o estádio e, diante dos presentes, interpelou o rapaz, exigindo respeito. Sua atitude firme, pública e intransigente instaurou um limite simbólico naquele espaço. A partir daquele episódio, percebi uma mudança na forma como os demais integrantes me tratavam: passaram a demonstrar mais cuidado nas palavras dirigidas a mim, reconhecendo que eu não estava desamparado. A presença materna, nesse contexto, funcionou como um gesto de proteção e também como um ato político, afirmando em voz alta meu direito de existir sem ser violentado, mesmo na adolescência.

Com a aproximação do desfile cívico, há pouco mais de duas semanas do grande dia, algo inesperado chamou minha atenção. Estávamos em mais um ensaio na área externa do estádio, espaço habitual dos nossos encontros noturnos.

Em frente à Secretaria de Cultura, uma menina ensaiava sozinha. Alongava-se com leveza, realizava giros e manipulava um bastão e um estilete, instrumentos característicos da ginástica rítmica. Seus movimentos misturavam ludicidade e espetáculo; ela parecia dançar com o vento. Somente mais tarde descobri que aquela jovem, sobrinha de nossa instrutora, era a baliza da banda.

Durante o intervalo, eu e alguns colegas nos sentamos na calçada próxima à área em que a menina dançava. Uma das colegas comentou, quase como uma provocação divertida: “Bem que o Alessandro podia ser baliza.” Todos riram. Eu também ri, mas não compreendi imediatamente o que aquilo significava; a frase ficou ecoando na minha cabeça. Enquanto isso, minha amiga — que estava sentada comigo, num tom animado, me desafiou: “Faz uma abertura aí também, Alessandro.” Tentei imitar uma abertura de perna lateral no chão, como as de dança ou ginástica rítmica. Minha flexibilidade era limitada e o movimento saiu torto, o que nos fez cair na gargalhada, era o tipo de brincadeira em que verdades surgiam sem perceber.

A partir desse momento, comecei a fazer perguntas sobre o universo das balizas. As respostas vinham confusas, misturando ideias de girar bastão, liderar a banda e executar movimentos de flexibilidade. Foi nesse contexto que um dos colegas comentou: “Tu sabia que tem balizador na BANJOGS? O Adriano, da tua escola.” Aquela informação abriu mais uma janela para mim e passei a imaginar possibilidades que até então desconhecia. Eu ouvia tudo com a mente fervilhando. Não sabia exatamente o que era ser baliza, mas algo dentro de mim começava a se

movimentar, como se meu corpo soubesse, antes mesmo de mim, que aquele lugar me pertencia.

Chegado o 7 de setembro, fui ver de perto Adriano Rangel, o baliza masculino da BANJOGS. Como mencionado antes, ele era um baliza convidado, vindo de Castanhal para representar a banda da minha escola no desfile cívico daquele ano. Foi a primeira vez que vi um homem ocupando esse lugar na linha de frente. Observei sua apresentação com curiosidade, mas, naquele momento, sua dança não me causou tanto impacto. O que mais me chamou a atenção foi o uniforme: brilhante, vistoso, era possível vê-lo de longe. Aquela imagem me marcou profundamente. Mais do que a coreografia, o que ficou gravado foi ver um homem ocupando um espaço até então associado quase exclusivamente às mulheres.

Pouco tempo depois, a instrutora da banda (BANJOGS) comentou que haveria um concurso de bandas e sugeriu que eu fosse assistir. No dia do evento, me arrumei com cuidado e levei a câmera que minha irmã havia me dado. A praça estava completamente cheia. As luzes se refletiam nos uniformes, nos bastões que giravam no ar e nos olhares atentos da plateia. Era a primeira vez que eu assistia a um concurso de bandas. Quando as balizas começaram a desfilar, cada gesto parecia conter mais do que técnica, havia intenção em cada movimento. Aqueles corpos não apenas executavam: comunicavam sentidos, seduziam com a presença, performavam existências. Aquilo me atravessou profundamente. Voltei para casa com uma certeza ainda sem nome, mas que já me habitava: eu queria viver aquilo também.

No dia seguinte, comecei a pesquisar sobre balizas na internet, mas encontrei muito pouco, principalmente sobre balizas masculinos. Ainda assim, o desejo já estava instalado. Passei a me alongar sozinho, tentando imitar, como podia, os movimentos que tinha visto. Não sabia aonde aquilo me levaria, nem se algum dia eu teria a chance de me apresentar daquela forma. Mas sabia que aquela imagem tinha me marcado. O festival de bandas não foi apenas um evento que assisti: foi o ponto de partida de um novo desejo, de uma nova possibilidade de existir na linha de frente. Foi ali que, pela primeira vez, pensei: “E se eu fosse baliza?”

3.4. Na linha de frente: o ano de estreia como baliza

Antes de ocupar a avenida, eu já dançava diante do espelho, com um cabo de vassoura nas mãos e o corpo cheio de perguntas. Ninguém me via, mas, no silêncio do quarto, eu ensaiava coragem. Ser baliza, naquele momento, ainda era apenas um desejo inicial, alimentado pelas imagens que me atravessaram no festival de bandas da cidade. Não havia uniforme, nem professor, nem trilha definida. Havia apenas uma vontade insistente de estar ali, na linha de frente. Nesta subseção, compartilho como foi o início da minha trajetória como baliza: um período marcado por descobertas, inseguranças, tensões e pelo primeiro convite que me levou à cena. Foi quando o sonho ganhou nome, corpo e espaço.

O ano era 2014. Eu treinava sozinho em casa, alongando-me diante do espelho, analisando vídeos encontrados na internet e tentando copiar gestos que mal compreendia. Ainda não havia contato com balizas de municípios vizinhos.

Conheci o professor Nonato Filho em 2013, por meio da professora Lany Taniyama, então instrutora da (BANJOGS). Ela o levou à escola para ministrar uma oficina de forró, e foi nesse contexto que nos aproximamos. Nonato era um dos poucos professores homens envolvidos com dança no município, o que, para mim, já funcionava como uma forma de incentivo. Também chegou a tocar na (SAMAPA) e foi ele quem me ensinou a tocar prato, embora não tenha permanecido até o fim do grupo. Ainda em 2013, compartilhei com ele meu interesse em ser baliza. Naquele momento, não obtive resposta: ele permaneceu em silêncio.

Em 2014, após o recesso de julho, Nonato retornou à escola, agora como instrutor da BANJOGS, convidado por Lany para assumir a preparação da banda. Os ensaios passaram a acontecer regularmente na quadra da escola, e eu, ainda estudante do ensino básico, costumava acompanhá-los durante os recreios. Esse espaço comum a mim, Nonato e Lany foi decisivo para que meu desejo se materializasse: o professor me convidou para integrar a banda como baliza. Sem pestanejar, aceitei o chamado e iniciei os ensaios imediatamente.

Os ensaios aconteciam na quadra da escola, espaço compartilhado entre a comunidade escolar e os músicos da banda. A estrutura, porém, era inadequada: o piso irregular, cheio de buracos, levantava poeira sempre que eu arriscava algum giro. Com o tempo, conseguimos melhorar as condições. Com a

ajuda dos professores Nonato e Lany, o espaço foi adaptado com tatames para evitar que eu me machucasse. Atenta à minha situação, Lany também sugeriu que eu utilizasse materiais do Mais Educação, como o bambolê, para explorar movimentos. Os coordenadores da banda demonstraram cuidado em atender às minhas necessidades, diferentes das dos músicos. Mesmo sem saber exatamente como me orientar nas questões coreográficas, acolheram-me desde o início.

Meus ensaios como baliza eram marcados por alongamentos e pela reprodução de coreografias que eu extraía da internet. Ainda que de forma autodidata, buscava construir um corpo capaz de ocupar a linha de frente. No entanto, eu não estava sozinho. Do outro lado da grade de ferro que separava a quadra do pátio, formava-se uma “plateia” nada amistosa. Alunos do oitavo ano e do ensino médio se amontoavam nos portões, não para prestigiar a banda, mas para rir de mim. Gritavam meu nome em tom de deboche, assoviavam, riam alto e pediam que eu “dançasse de novo”, como se fosse um espetáculo cômico. Adaptavam meu nome ao feminino e imitavam meus gestos, transformando momentos de aprendizagem em episódios de chacota⁹.

A violência psicológica gerada pelo público da escola marcava minha existência. Eu sentia cada olhar, cada piada maliciosa, ferindo-me mais do que qualquer queda no cimento duro. O chão irregular machucava minha pele; os insultos, minha alma. Mesmo fragmentado por tudo que vivia, resisti. Hoje compreendo que aquilo não era apenas sofrimento individual, mas um território de disputa, atravessado por normas de gênero impostas por sistemas de poder.

Houve vezes em que Nonato e a escola precisaram intervir, pedindo que os alunos voltassem para a sala e deixassem o ensaio acontecer em paz. Eles obedeciam temporariamente, mas logo retornavam. Eu seguia, mesmo sem aplausos, instruções ou domínio técnico. Eu resistia. Mas, ainda que não desistisse, quando o treino terminava, tudo o que havia vivido ecoava em mim.

Pausa...

lembrar dói.

escrever sobre machuca, aciona gatilhos ainda não resolvidos.

⁹ No contexto escolar brasileiro, apelidar meninos com nomes feminilizados ou imitar gestos de forma pejorativa é uma prática recorrente, marcada por bullying e homofobia.

*Retornar ao passado ainda que pela memória, fere exige coragem.
Pois ao contrário daquele momento, as palavras ecoam vêm à tona pela pele
na mesma intensidade estremecendo tudo.
Houve dias em que voltei para casa com o corpo suado e o rosto molhado,
mas não era suor.
Tardes em que eu fingia não ouvir,
porque se escutasse, não dançaria mais.
Houve vezes em que o silêncio foi meu abrigo, e o bastão, minha resposta.
Dançar, ali, era sinônimo de resistência.*

Resistir ao chão áspero e barulhento tornou-se, para mim, um gesto de amor, uma força traduzida em ferramenta de sobrevivência e insistência. Ao revisitar o passado, percebo que meu presente se transformou em objeto de denúncia: o padrão normativo ao qual pertencço não comporta nem aceita a delicadeza que meu corpo expressa, fazendo-me sentir excluído. Sobre essa questão, Andreoli (2019) lembra que, desde o século XIX, o balé, e, por extensão, outras práticas de dança, foi associado pela mentalidade da época à feminilidade e à homossexualidade, sendo lido como uma ameaça à virilidade. Logo, o que aconteceu comigo não é apenas experiência individual, mas a continuidade de um estigma histórico que atravessou o tempo.

Os olhares dos alunos e suas palavras ofensivas não foram os únicos obstáculos. Anos depois, durante a escrita deste trabalho, ouvi de um dos professores que acompanhou aquele período que minha permanência na função de baliza chegou a gerar questionamentos dentro da escola. Embora não haja registros oficiais, essa memória oral indica uma inquietação diante da minha presença naquele espaço, sugerindo que meu corpo já era lido como uma ruptura em relação à norma. Essa experiência dialoga com o que Andreoli (2019) pontua sobre a cultura, que organiza sentidos coletivos, define papéis sociais e constrói expectativas sobre quem pode, ou não, ocupar determinados grupos. Por essa perspectiva, a resistência não deve ser lida apenas como uma questão individual, mas como expressão de uma lógica social que demarca fronteiras para os corpos dissidentes.

Ao longo do percurso, minha presença como baliza oscilava entre gestos de acolhimento e silêncios que reforçavam o preconceito. Se por um lado havia professores que intervinham em meu favor, por outro era comum que ofensas

e hostilidades passassem impunes, como se fossem parte natural da experiência. Essa ambivalência mostra que minha trajetória não foi apenas marcada por apoio ou rejeição, mas atravessada por disputas em que o reconhecimento coexistia com a resistência.

Sobre essa questão lembra Andreoli (2019, p. 77):

É importante considerar que a discriminação, o preconceito e a violência simbólica, ou por vezes física, aos quais homossexuais são diariamente submetidos, em nossa sociedade, desqualificando esses sujeitos a uma condição inferior, coloca diante deles uma tarefa que pode ser bastante dolorosa.

Ao revisitar minha própria experiência, percebo que, ainda que minha orientação sexual não estivesse explicitamente em debate naquele momento, meu corpo de menino baliza já era lido como uma ameaça à norma. Estar ali provocava fissuras, contrariava expectativas de gênero e tensionava significados que meu corpo, inevitavelmente, emitia.

Outro fator que fragilizava minha permanência como baliza naquele período era a ausência de apoio financeiro. Embora a prefeitura tivesse destinado recursos aos uniformes dos músicos, não houve previsão para o uniforme da baliza. Esse detalhe, aparentemente burocrático, já sinalizava que minha presença na linha de frente não era considerada prioridade. Para viabilizar minha participação, recorri à ajuda de minha mãe e a estratégias como rifas, mas essa discussão será retomada em profundidade em seção posterior (3.5), onde trato da invisibilização dentro do meu próprio município.

Sem esse apoio, passei a depender exclusivamente dos recursos da minha mãe. Para aliviar os custos, organizei rifas e, diante das circunstâncias, desenhei meu próprio uniforme (Imagem 5), projetado com as cores da banda. Paradoxalmente, embora a coordenação não tivesse colaborado financeiramente, meu croqui ainda foi submetido a uma fiscalização minuciosa, para garantir que minhas escolhas não fugissem das normas estabelecidas. Assim, embora a prefeitura subsidiasse parte dos uniformes, a cobertura nunca foi integral. Havia, portanto, uma expectativa de presença da baliza nos eventos, mas sem que o mesmo investimento fosse garantido. Enquanto o corpo musical recebia uniformes completos e até reposição de instrumentos, a linha de frente dependia de complementos

peçoais e familiares para manter sua participação. Na minha percepção, essa diferença não era apenas financeira, mas simbólica: se a banda como um todo era valorizada, a baliza deveria ter assegurado o mesmo direito de reconhecimento e apoio.

Figura 3 – Primeiro uniforme de Baliza da BANJOGS.



Descrição: Desenho de um uniforme de corpo inteiro, predominantemente preto, com detalhes em laranja nas laterais e no tronco. No peito há um círculo azul em destaque, e nos punhos, pequenos ornamentos em branco, amarelo e azul. O design valoriza linhas geométricas e contrastes de cor.

Fonte: Acervo pessoal, 2014.

Embora o poder público, naquele ano, tenha subsidiado os uniformes da (BANJOGS), banda vinculada a uma escola estadual, e também da Banda Municipal, contemplando corpo musical, corpo coreográfico, balizas e demais integrantes, em 2014 não foram destinados recursos específicos para o uniforme do corpo coreográfico da escola nem para a minha atuação como baliza. Essa ausência pode ser interpretada de diferentes formas: pode ter resultado da percepção de que não sabia que havia baliza; de uma possível falha administrativa na solicitação de orçamentos por parte da escola; ou ainda do entendimento de que o custeio de uma banda escolar deveria ser de responsabilidade do governo estadual, e não do município. Independentemente da razão, o efeito concreto foi o mesmo: a sobrecarga financeira recaiu sobre nós, exigindo estratégias alternativas, como rifas e contribuições familiares, para garantir a continuidade da participação nos desfiles.

Com a chegada da Semana da Pátria, as apresentações da banda se intensificaram. Primeiro nas vilas, em eventos preparatórios, e depois na avenida, nos dias 6 e 7 de setembro. Era o momento de vestir o uniforme oficial de baliza e, diante da comunidade, assumir de vez o lugar na linha de frente.

Figura 4 – Desfile da Semana da Pátria na Vila São Paulinho.



Descrição: Na fotografia, o autor aparece em primeiro plano, à frente da banda, exercendo a função de baliza. Ele veste calça preta, luvas escuras e uma camisa laranja com predominância dessa cor, onde se destaca a logomarca e o nome “BANJOGS”. Usa um quepe branco com preto e segura um bastão prateado na mão direita. Atrás dele, os demais integrantes da banda também usam a mesma camisa laranja, porém sem chapéu, e tocam instrumentos de percussão enquanto marcham. O desfile acontece em uma rua de chão de areia, típica de vila, com casas, árvores e fios de energia ao fundo. A cena registra um momento de apresentação em que música, dança e marcha se entrelaçam.

Fonte: Acervo pessoal, 2014.

Lembro com nitidez da primeira apresentação na Vila São Paulo. Os olhares se cruzavam sobre mim como flechas silenciosas. Pais, professores e alunos me fitavam com estranhamento, como se perguntassem em coro: “O que esse menino está fazendo ali?”. Entre a curiosidade e o julgamento, precisei sustentar a dança. Foi nesse contexto que o uniforme deixou de ser apenas vestimenta: tornou-se armadura simbólica, um gesto de afirmação em meio à dúvida coletiva (Figura 6). À maneira do que propõe Goffman (apud Andreoli, 2019), eu administrava

impressões em “palco” aberto, incorporando códigos socialmente reconhecidos para negociar pertencimento e legitimidade.

Figura 5 – Apresentação na Avenida Santa Maria.



Descrição: O autor aparece em destaque no centro da avenida, marchando de cabeça erguida, segurando o bastão na mão direita. Veste calça preta com faixa lateral laranja e adorno dourado próximo aos pés, além do uniforme preto e laranja característico da baliza. Ao fundo, o público acompanha o desfile, com pessoas em pé ao longo da rua, algumas observando atentamente sua *performance*.

Fonte: *Acervo pessoal, 2014.*

Esses primeiros momentos em que dancei nas vilas, ainda com a camisa de viagem, foram decisivos para a construção do meu percurso como baliza. Se, de um lado, havia estranhamento por eu ser um menino nesse lugar, muitas vezes associado à homossexualidade, de outro, também surgiam olhares de curiosidade e até de admiração. Aos poucos, comecei a perceber que minha presença provocava debates, mas também despertava encantamento. Esse processo, marcado por tensão e descoberta, fortaleceu em mim a certeza de que queria permanecer na linha de frente. Foi nesse contexto que chegou o dia 6 de setembro, quando ocorreu minha grande estreia diante da cidade, já com o uniforme oficial. Esse uniforme, produzido com o apoio de minha mãe, que ajudaram a custear os materiais para a costureira, representava não apenas uma roupa, mas o símbolo de um sonho que ganhava forma. Lembro-me de entrar na avenida com as mãos suando, tentando enxugar o suor na calça, mas sem conseguir conter a ansiedade.

Era o momento em que a coragem e a fragilidade se encontravam, e em que a minha dança passava a se afirmar como presença incontornável.

Essa imagem registra meu primeiro momento oficial como baliza diante da cidade. Ao entrar na avenida com o uniforme preto e laranja, marchando com o bastão em mãos e a cabeça erguida, eu estreava definitivamente como a primeira baliza masculino de Santa Maria do Pará. Estar ali, dançando e ocupando a linha de frente, era para mim um gesto de ruptura: a prova de que minha presença, ainda que questionada, havia se tornado incontornável.

Após encerrar a apresentação da noite de 6 de setembro, precisei me preparar para o desfile cívico oficial do dia seguinte. Apesar do alívio da estreia, o 7 de setembro representava um desafio ainda maior, pois reunia autoridades, famílias inteiras e um público mais numeroso. A seguir, na Figura 8, apresento o registro desse momento, que marcou minha estreia no desfile cívico de Santa Maria do Pará.

Figura 6 – Estreia como baliza no desfile cívico.



Descrição: Na imagem apareço realizando uma abertura de frente, segurando o bastão, durante minha estreia oficial como baliza no desfile cívico de 7 de setembro em Santa Maria do Pará. Estou com o uniforme preto e laranja já descrito anteriormente, agora acompanhado de uma barretina na cabeça. Atrás de mim está a banda em formação, com o corpo coreográfico à frente, enquanto o público, separado por grades de metal, observa atentamente dos dois lados da avenida. A cena registra um momento de grande visibilidade, marcado tanto pela solenidade do desfile quanto pela intensidade do meu gesto em ocupar a linha de frente.

Fonte: Acervo pessoal, 2014.

Essa estreia no desfile cívico de 7 de setembro de 2014 marcou não apenas minha inserção oficial como baliza diante da cidade, mas também a consolidação de um lugar simbólico na avenida. A cada gesto, percebia que minha presença já não podia ser ignorada, mesmo entre estranhamentos e olhares de julgamento. Ao mesmo tempo, os aplausos mostravam que havia espaço para ressignificar aquele papel. Encerrar a Semana da Pátria como o primeiro baliza masculino de Santa Maria do Pará foi também a confirmação de que minha dança, ainda marcada por improvisos e dores físicas, carregava em si uma dimensão de resistência. Entre espantos e acolhimentos, compreendi que a trajetória de uma baliza não se constrói apenas com técnica, mas também com coragem. Esse momento, guardado na memória e nas imagens, encerrou uma etapa inaugural da minha caminhada e abriu o terreno para o que viria a seguir: os primeiros concursos.

3.5. Invisibilizações: entre descompassos afeto e apoio

Hoje, em 2025, já acumulo mais de dez anos como baliza, com uma trajetória marcada por títulos, experiências em concursos e reconhecimento que ultrapassam os limites de Santa Maria do Pará. No estado, sou lembrado tanto pela atuação artística quanto pelas pesquisas que desenvolvo sobre o universo das balizas. Não me considero uma “única referência”, porque acredito que não existe apenas um baliza bom; cada um constrói sua identidade à sua maneira. No entanto, é inegável que meu nome está entre os que contribuíram para fortalecer essa função no Pará. Paradoxalmente, foi justamente no meu próprio município que encontrei os maiores obstáculos, não apenas na juventude, mas também ao longo dos anos, quando a valorização parecia sempre maior fora do que dentro de casa.

Essa falta de reconhecimento se expressa de diferentes formas. Em outras cidades, balizas convidados recebiam cachês e condições diferenciadas para se apresentar, enquanto, em Santa Maria, minha atuação muitas vezes era vista com naturalidade, sem a mesma dignidade ou atenção. Essa disparidade revelava um descompasso: o corpo que representava a cidade na linha de frente não recebia proporcionalmente o mesmo investimento que outros artistas, mesmo sendo parte inseparável da história local. Assim, a invisibilização não acontecia apenas no início da trajetória, mas se prolongou no tempo, assumindo novas formas de exclusão e silenciamento.

Com o fim das bandas escolares no município, passei a integrar a Banda Municipal de Santa Maria do Pará como baliza, função que desempenhei por muitos anos. Em praticamente todas as gestões, a prefeitura arcava regularmente com os custos dos uniformes do corpo musical e do corpo coreográfico. No entanto, no meu caso, a situação nunca foi simples: como baliza, enfrentei repetidamente dificuldades para garantir o custeio integral do meu uniforme e, sobretudo, do calçado, itens indispensáveis para minha apresentação. Lutava, ao menos, para que a gestão municipal custeasse o uniforme completo, cujo valor era significativamente mais elevado devido às pedrarias e aos detalhes que compunham a estética da baliza.

Com o passar dos anos, a forma de custeio também mudou. Em diferentes gestões, a prefeitura financiou parcialmente meu uniforme de baliza: em geral, cobria a roupa principal, raramente incluindo itens como calçado, cobertura de cabeça ou aparelhos de ginástica rítmica. Em 2023, meu último ano na Banda Municipal, o uniforme foi custeado integralmente, ainda com dificuldades, mas os demais elementos permaneceram sob minha responsabilidade. Enquanto isso, o corpo musical recebia, além de uniformes, instrumentos e reposições, o que evidencia a assimetria de investimento entre a música e a linha de frente.

A partir de 2024, passei a apresentar novas propostas, acreditando que a prefeitura pudesse valorizar melhor minha atuação como baliza. No entanto, ao tentar dialogar com representantes do poder público, especialmente com a Secretaria de Educação, os retornos eram sempre os mesmos: “não temos verba”, “o uniforme está muito caro”, “o prefeito é quem decide”. Esse padrão de respostas revelava não apenas a dificuldade administrativa, mas também a persistência de uma lógica que seguia colocando a dança e a presença da baliza em posição secundária diante da música.

Durante minha trajetória na Banda Municipal de Santa Maria do Pará, meu nome passou a ser reconhecido publicamente como parte inseparável de sua história. Até hoje, mesmo quando não estou mais em cena, é comum ouvir associações como “a banda do Alessandro” ou “a banda onde o Alessandro mora”, evidenciando como minha presença ficou marcada no imaginário local. Esse reconhecimento, no entanto, raramente foi acompanhado do devido apoio material e emocional. Restaram memórias, boas e dolorosas, de lutas silenciosas, sacrifícios cotidianos e aterrissagens no concreto duro, que nunca foi palco, mas trincheira.

Esse acúmulo de frustrações, ano após ano, me levou a questionar até que ponto valia a pena continuar insistindo em um espaço que não me acolhia por completo. Havia o carinho do público, os aplausos nos desfiles, os elogios nas redes sociais; mas havia também o silêncio institucional, a ausência de apoio nos momentos mais cruciais. Não foram poucas as vezes em que precisei escolher entre comprar uma pedraria ou garantir um lanche depois de um dia inteiro de ensaio. Minhas escolhas artísticas nunca foram neutras: refletiam também desigualdades sociais e institucionais. E, muitas vezes, eram injustas. Enquanto a banda recebia apoio logístico e financeiro, eu carregava a responsabilidade de representar a cidade praticamente sozinho, sem patrocínio, muitas vezes precisando parcelar em cartão itens básicos como cobertura, sapato, cola e pedrarias.

Foi por tudo isso que, com o tempo, tomei a decisão de não desfilar mais pela Banda de Santa Maria do Pará. Foi uma escolha dolorosa, mas necessária. Insistir naquela relação desigual significaria ferir minha própria dignidade enquanto artista, educador e cidadão da cidade que tantas vezes me aplaudiu, mas não me sustentou.

Essa lógica de desvalorização, porém, não se limitava ao meu município. Nos concursos de bandas e fanfarras, a mesma hierarquia se repetia: enquanto o corpo musical recebia prioridade nos espaços e investimentos, a linha de frente era relegada a condições precárias. Chão improvisados, terrenos irregulares ou escorregadios, ausência de proteção contra chuva e falta de áreas adequadas para aquecimento eram situações frequentes. Esses detalhes, que poderiam parecer banais para os organizadores, afetavam diretamente a *performance* e revelavam o lugar secundário atribuído à baliza. Ainda que o discurso oficial exaltasse a importância da linha de frente, a minha experiência mostrava que, na prática, o suporte oferecido raramente correspondia ao que se anunciava.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu (2012, p. 58) explica que:

Isto é, capital simbólico, e portanto, poderes e direitos duradouros sobre pessoas: os homens produzem signos e os trocam ativamente, como parceiros-adversários unidos por uma relação essencial de igualdade na honra, condição mesma de uma troca que pode produzir a desigualdade na honra, isto é, a dominação.

Essa leitura ajuda a compreender que a disputa simbólica no campo das bandas e fanfarras não se restringia à técnica ou ao reconhecimento artístico, mas revelava um jogo social mais profundo. No caso das balizas, tratava-se de disputar posições de honra e prestígio em condições desiguais. O que para alguns podia ser interpretado apenas como “chamar atenção”, para mim significava resistência: insistir em ocupar um espaço visível em territórios onde o brilho de corpos dissidentes ainda incomoda.

Ao longo dos anos, percebi que a invisibilização vivida em Santa Maria fazia parte de uma lógica mais ampla, que atravessa o campo das bandas e fanfarras no Pará. A ausência de investimento, a negligência com as condições de apresentação e o silêncio diante das demandas da baliza não eram apenas falhas administrativas, mas expressões de uma estrutura que insiste em marginalizar corpos e linguagens considerados “menores”. Reconhecer essa continuidade é fundamental: o que se passava na minha cidade não era exceção, mas sintoma de um sistema que ainda precisa ser tensionado para que a presença da baliza seja valorizada em toda a sua potência artística e política.

3.6. Corpo dissidente: fetiche e assédio

Como já mencionado em seções anteriores, foi no mesmo período em que assumi minha sexualidade que também ingressei no universo das bandas. Aquele espaço de ensaios e desfiles se revelou, desde o início, mais do que um ambiente artístico: era também um território de afetos. Ali conheci outras pessoas da comunidade LGBTQIA+, identifiquei semelhanças, vivi encantamentos e percebi que não estava sozinho. Muitos dos meus amigos, músicos, integrantes do corpo coreográfico e outras balizas, compartilhavam experiências de marginalização semelhantes às minhas, o que me permitiu reconhecer naquele espaço tanto acolhimento quanto exposição.

No meu caso, foi também ali que vivi meus primeiros desejos, descobertas íntimas e, em silêncio, comecei a elaborar o que significava ser um corpo dissidente em *performance* pública. A dança da baliza, ainda que essencialmente técnica e performática, era frequentemente interpretada por olhares externos atravessados por filtros enviesados, como se minha presença em cena despertasse, involuntariamente, projeções de desejo ou julgamento. Isso me colocava no centro

da atenção, mas também me expunha a interpretações que eu, na época, não sabia nomear como formas de objetificação ou violência simbólica. Essa diversidade de leituras confirma que os sentidos atribuídos à dança não são consensuais, pois, como destaca Andreoli (2019, p. 34), “os diferentes significados e processos de significação com os quais a dança está entrelaçada não são todos homogêneos e nem consensuais”.

Essa pluralidade de sentidos, contudo, nem sempre era inofensiva. Se, por um lado, a banda foi espaço de reconhecimento e pertencimento, por outro me expôs a situações que hoje consigo identificar como assédio, embora, naquele tempo, eu não tivesse consciência disso. Muitas vezes, durante ensaios ou momentos de descontração, era alvo de comentários invasivos e toques indesejados por parte de colegas. Em rodas informais, frases como “olha a bundinha dele como é durinha” ou “olha como essa calça marca” eram acompanhadas de risadas, e por vezes mãos se estendiam sem permissão para apertar ou expor meu corpo. Eu recuava, sentia vergonha e me encolhia, sem saber nomear aquilo como violência. Reinava ainda a romantização da ideia de que ser baliza, ser “corajoso”, era também suportar tais situações sem se abalar.

Com o tempo, esse tipo de exposição começou a influenciar escolhas coreográficas e estéticas. Passei a preferir calças escuras, que disfarçassem o volume da frente do corpo, e tecidos menos marcantes, numa tentativa de evitar olhares e comentários constrangedores. Essa adaptação ajuda a compreender o que observa Andreoli (2019, p. 42):

[...] a simples presença física de outras pessoas, o nosso entorno social, com seus valores e expectativas, sempre tenderá a regular a maneira como nos expressamos. Para manterem qualquer tipo de status social, os indivíduos tenderão a restaurar continuamente as condutas pessoais anteriores que foram bem sucedidas em determinada comunidade ou grupo, atualizando-as.

Nesse sentido, percebo que minhas escolhas estéticas não eram apenas pessoais, mas estavam reguladas pelas expectativas sociais que cercavam o corpo da baliza. Hoje compreendo que aquela dinâmica misturava admiração, desejo e homofobia, produzindo uma espécie de libertinagem socialmente tolerada. O fato de apresentar traços afeminados fazia com que algumas pessoas ultrapassassem limites, como se meu corpo estivesse disponível para o toque ou

para a ridicularização. Minha presença não recebia o mesmo respeito e os mesmos limites concedidos a outros corpos, pois ser baliza, afeminado ou homossexual me colocava, aos olhos de muitos, na condição de “menos homem”.

Esse contexto de objetificação se agravou em situações específicas. Uma das experiências mais desconcertantes que vivi ocorreu em 2015, quando ainda era menor de idade. Em conversa informal, um jurado confessou ter sentido excitação ao me assistir dançando com o uniforme colado. Disse que precisou se distanciar do lugar de avaliador para conter o desejo e chegou a afirmar que não me procurou para algo íntimo apenas porque acreditava que eu era menor de idade. Ouvir tal confissão, mesmo anos depois, me abalou profundamente. Aquilo alterou minha percepção sobre os concursos: enquanto acreditava estar sendo avaliado tecnicamente, percebi que também era visto por lentes que me sexualizavam. Foi uma experiência de extrema vulnerabilidade.

Noutra ocasião, convidado para me apresentar em outro município, fiquei hospedado na casa de um integrante da banda. Por questões de espaço, fomos informados de que dividiríamos a mesma cama. A convivência cotidiana me fez acreditar que não haveria problema, mas durante a madrugada ele fez uma investida de cunho sexual, convidando-me para um ato íntimo. Recusei de imediato, em choque, tomado pelo medo, pela vergonha e por uma inexplicável sensação de culpa. Anos depois, ao reencontrá-lo, ele insinuou que a responsabilidade era minha, dizendo: “Tu sabe que queria... para com isso, tu não é santo”. Essa fala reabriu uma ferida antiga e, na minha percepção, me colocava no lugar de culpado por algo que não escolhi viver. Sentia que havia uma inversão de responsabilidades, em que o assediado era responsabilizado pelo ocorrido. Essa lógica reforçava em mim a sensação de impunidade e de silenciamento — algo comum em situações de assédio.

Se, por um lado, a banda foi espaço de reconhecimento e pertencimento, por outro também me expôs a situações que hoje consigo identificar como assédio, embora, naquele tempo, eu não tivesse essa consciência. Durante ensaios ou momentos de descontração, era alvo de comentários invasivos e toques indesejados por parte de colegas. Em rodas informais, frases como “olha a bundinha dele como é durinha” ou “olha como essa calça marca” eram acompanhadas de risadas, e, por vezes, mãos se estendiam sem permissão para apertar ou expor meu corpo. Eu percebia esses comentários e toques como algo desconfortável, mas, na

época, não sabia nomear aquilo como violência. Hoje compreendo que essa percepção estava vinculada a uma lógica maior, em que se naturalizava a objetificação de corpos dissidentes. Reinava ainda a romantização da ideia de que ser homossexual, ser “corajoso”, era também suportar tais situações sem se abalar.

Com o tempo, esse tipo de exposição começou a influenciar escolhas coreográficas e estéticas. Passei a adotar estratégias pessoais, como escolher calças escuras ou tecidos menos marcantes, numa tentativa de reduzir os olhares e comentários que eu percebia como constrangedores. O fato de apresentar traços afeminados fazia com que algumas pessoas ultrapassassem limites, tratando meu corpo como se estivesse disponível para o toque ou para a ridicularização. Muitas vezes, eu percebia que não recebia o mesmo respeito ou os mesmos limites concedidos a outros colegas. Essa percepção se reforçava diante de comentários e atitudes que, hoje, compreendo como parte de uma lógica social que associa a homossexualidade e a afeminação à ideia de “menos homem”, reduzindo a legitimidade e o respeito destinados a corpos dissidentes.

Ao revisitar essas experiências, percebo como o espaço da banda, embora fértil para a criação artística, também se configurou como um território de riscos. A ausência de protocolos de acolhimento, de mediações institucionais e de discussões abertas sobre gênero e sexualidade fez com que eu e outros jovens LGBT estivéssemos expostos a situações que misturavam admiração, desejo e silenciamento.

Diante disso, compreendo que o que estava em jogo não eram apenas minhas produções coreográficas, mas meu corpo, percebido por alguns como objeto de fetiche. Hoje, olhando para trás, reconheço que esses episódios não foram exceções, mas parte de uma estrutura maior de naturalização da violência. Ao dar nome a essas memórias, não busco vingança nem confissão, mas compreensão, visibilidade e, acima de tudo, justiça.

3.7. Silêncios que ecoam: exclusões e homofobia nos concursos

Como já abordei anteriormente neste trabalho, a inserção de homens no universo das balizas foi, e ainda é, atravessada por barreiras simbólicas e estruturais. A resistência à minha presença enquanto baliza masculino e homossexual se manifestava de forma sutil, mas contundente. Não estava apenas nos olhares ou nas falas diretas, mas também nas ausências: na falta de estrutura

adequada para as apresentações, na negação de premiações específicas e na definição de espaços pouco seguros ou despreparados para a atuação da linha de frente. Essas ausências de estrutura, apoio e reconhecimento ganham forma a partir de quem organiza e estrutura os concursos. No estado do Pará, a maioria dos eventos voltados às bandas e fanfarras ainda é coordenada por homens cisgêneros, em geral com posturas heteronormativas e pouco abertas ao debate sobre diversidade de gênero e sexualidade. Não aponto isso como crítica a indivíduos específicos, mas como constatação da hegemonia de um perfil que se repete e, muitas vezes, opera em silêncio, na forma de omissões e negligências.

Felizmente, dentro dessa hegemonia de coordenadores homens cisheteros, há exceções que rompem esse padrão. É o caso do (CONFABAN), Concurso de Bandas e Fanfarras de Capanema, idealizado por Kêda Maia e Rosana Lucena, mulheres da comunidade LGBTQIA+ que constroem um espaço de escuta e acolhimento para corpos dissidentes, promovendo um concurso mais diverso e inclusivo.

Outro exemplo significativo é o de Renata Ledo, mulher negra que construiu uma trajetória marcante na linha de frente como baliza e que, além dessa atuação, também coordena concursos em Santa Bárbara do Pará. Renata propõe uma escuta sensível às pessoas que pertencem ou pertenceram aos segmentos da linha de frente, tensionando pautas sobre valorização das balizas e revisões nos regulamentos. Sua atuação, no entanto, é frequentemente silenciada pelo machismo estrutural e pela intolerância religiosa. Esse silenciamento não ocorre de forma isolada, mas faz parte de um sistema de poder que busca homogeneizar a figura da baliza, tanto na padronização do papel feminino considerado normativo quanto na rigidez das regras que tentam modelar os sujeitos.

A hegemonia, como define Slack (apud Andreoli, 2019, p. 31):

[...] um processo por meio do qual uma classe hegemônica articula (ou coordena) os interesses dos grupos sociais de tal forma que esses grupos ativamente 'concordam' com seu status subordinado. O veículo para esta subordinação, seu 'cimento', por assim dizer, é ideologia, a qual é concedida como uma articulação de elementos díspares, isto é, senso comum [...] Gramsci oferece um modo de compreender hegemonia como uma luta para construir (articular e re-articular) senso comum dentre um conjunto de interesses, crenças e práticas. O processo de hegemonia com luta ideológica é usado para

chamar a atenção para as relações de dominação e subordinação que a articulação sempre requer (Slack apud Andreoli; 2019; p. 31)

Essa compreensão ajuda a perceber que, nos concursos, não se trata apenas de repressão explícita, mas de um processo ideológico que busca naturalizar hierarquias, silenciando vozes dissidentes como a de Renata. Ainda assim, sua presença e sua resistência revelam que é possível rearticular esse senso comum e abrir brechas para outros modos de ser baliza.

Lembro que, por muito tempo, as propostas de Renata Ledo foram constantemente deslegitimadas, sendo chamada de “doida”, “inconveniente” ou “radical”. Naquele momento, eu não compreendia seus posicionamentos; hoje reconheço que vivemos experiências semelhantes e lutamos pelas mesmas pautas e contra as mesmas resistências. Sua condição de mulher, negra, artista de terreiro e contestadora em um espaço profundamente masculino e cisheteronormativo torna sua trajetória ainda mais emblemática e necessária.

A ativista foi visionária quando antecipou pautadas que são centro de discussões da contemporaneidade. Sob a perspectiva de mulher negra tensiona espaços cuja autoridade predominantemente masculina. Sua atuação, muitas vezes isolada, merece ser reconhecida como parte fundamental da genealogia dessa revolução. Ela estava certa o tempo todo, mas, por ser mulher, não foi ouvida.

Ainda assim, as iniciativas de Kêda Maia, Rosana Lucena e Renata Ledo permanecem como exceções em meio a um cenário marcado pelo silêncio. A regra, na maior parte dos concursos, é a ausência de espaços de escuta e reconhecimento. A homofobia e o racismo institucionais não precisam se manifestar em xingamentos ou violências explícitas: eles se expressam nas estruturas, na falta de premiações específicas, na precariedade dos ambientes, na ausência de espaços seguros e na pouca representatividade entre aqueles que organizam e avaliam.

A partir das minhas observações nos bastidores dos concursos de bandas e fanfarras no Pará, percebo que decisões cruciais, como a escolha dos jurados, a redação dos regulamentos, a definição dos espaços e até os critérios de avaliação, partem quase sempre de uma lógica verticalizada. Na maioria das vezes, quem ocupa esse lugar de decisão são coordenadores homens, que raramente

consultam os segmentos diretamente afetados, como as balizas. Não há processos coletivos de escuta. As decisões “descem prontas” e frequentemente se justificam por redes de amizade, prestígio ou status de quem é convidado a compor a banca.

A elaboração dos regulamentos, por exemplo, costuma ocorrer em processos fechados, frequentemente tomando como base modelos antigos, como os da CNBF, que, junto a outras entidades e atores, certamente contribuíram para oferecer parâmetros de organização importantes. Contudo, é fundamental que essas referências sejam constantemente revisitadas e atualizadas, de modo a dialogar com as transformações culturais e sociais da contemporaneidade, especialmente as realidades locais de cada território. Ao mesmo tempo, é preciso privilegiar a tradição e a historicidade da função da baliza, para que sua essência não se perca no processo de renovação. A ausência desse equilíbrio tem contribuído para a perpetuação de problemas recorrentes: regulamentos desatualizados, inexistência de categorias inclusivas e falta de critérios objetivos para a avaliação das balizas. Até mesmo a escolha de locais para os concursos, por vezes, revela descuido, resultando em apresentações em espaços sem estrutura adequada, ruas irregulares ou palcos improvisados, que comprometem a segurança de movimentos acrobáticos e giros característicos da função.

A pauta não é nova: trata-se de questões semelhantes às que já acompanhavam a inserção inicial da baliza nos concursos. Entre 2023 e 2025, vi-me novamente envolvido nesse processo, assumindo a responsabilidade de organizar reuniões virtuais em que propus alterações nos regulamentos, buscando dialogar diretamente com coordenadores(as). Algumas dessas propostas foram aceitas, mas muitas sequer foram consideradas. Em certos momentos, experimentei formas de silenciamento; em outros, fui até mesmo desconvidado de concursos para os quais já estava confirmado como jurado. As justificativas apresentadas eram sempre indiretas, revelando que a contestação da lógica vigente era percebida como incômodo. Minha intenção, contudo, nunca foi ocupar o lugar de quem oprime, mas questionar hierarquias e romper com uma lógica de dominação que ainda estrutura o campo.

Conforme lembra Paulo Freire (2022), a verdadeira libertação não ocorre quando os oprimidos se convertem em opressores, mas quando se engajam na criação de novas formas de existência baseadas na escuta, no respeito e na dignidade. Foi com esse horizonte que me movi, e sigo movendo, para que as

decisões nos concursos deixem de ser unilateralmente impostas e passem a ser construídas com, e não apenas sobre, os corpos que dançam.

Apesar de avanços simbólicos e conquistas pontuais, persiste uma lógica estrutural excludente nos bastidores dos concursos de bandas e fanfarras no Pará. Um exemplo evidente são os grupos de *WhatsApp* criados pelos coordenadores: em geral, restritos a regentes e dirigentes das bandas.

Nesses espaços circulam regulamentos, orientações técnicas e informações logísticas fundamentais. A linha de frente quase sempre permanece à margem desse processo. Quando há inclusão, trata-se de exceções. Na prática, regulamentos e comunicados raramente chegam diretamente às balizas, que dependem do repasse informal feito pelos coordenadores das corporações. A ausência de um canal direto de escuta e diálogo reafirma a condição de invisibilidade estrutural desse segmento, mesmo diante de um contexto que, recentemente, tem começado a se transformar, especialmente pela atuação crítica de jurados e pesquisadores(as) que tensionam tais práticas.

Tradicionalmente, a AMA, responsável pelo Campeonato Paraense, organiza congressos estaduais voltados à atualização dos regulamentos e à escuta de segmentos da linha de frente. Contudo, em 2025, até o momento desta escrita, o único congresso realizado foi promovido pelo Fest Band Pará, hoje também consolidado como campeonato estadual. Nesse evento, estive presente como mediador e propositor, dialogando com outras balizas sobre pautas que historicamente defendemos. Ainda assim, a participação segue restrita: muitas balizas do interior não conseguem custear passagem, hospedagem ou alimentação para estarem na capital, onde esses encontros se concentram. É importante reconhecer que, embora os campeonatos estaduais abram ao menos uma fresta anual para o diálogo, a realidade predominante nos concursos do interior, que compõem a maioria, continua marcada por decisões verticalizadas, sem espaços efetivos de escuta coletiva.

Essa centralização, que limita o acesso aos espaços de decisão, também se reflete em como os concursos valorizam, ou deixam de valorizar, os diferentes segmentos. Essa desigualdade também se evidencia nas formas de premiação. Enquanto as bandas recebem, com frequência, valores em dinheiro, a linha de frente, quando lembrada, é contemplada com certificados simples, troféus frágeis de acrílico ou vidro, alguns já entregues quebrados, ou medalhas genéricas.

Não se trata apenas de uma questão financeira, mas de uma diferença simbólica na importância atribuída a cada segmento. Ser reiteradamente preterido nas premiações, na estrutura do palco ou nos anúncios oficiais transmite uma verdadeira pedagogia da desvalorização. Esse processo não fere apenas pelo esforço artístico e físico invisibilizado, mas por reforçar, de modo contínuo, a ideia de que nossos corpos importam menos.

Essa desigualdade também se evidencia nas formas de premiação. Enquanto as bandas recebem, com frequência, valores em dinheiro, a linha de frente, quando lembrada, é contemplada com certificados simples, troféus frágeis de acrílico ou vidro, alguns já entregues quebrados, ou medalhas genéricas. Não se trata apenas de uma questão financeira, mas de uma diferença simbólica na importância atribuída a cada segmento. Ser reiteradamente preterido nas premiações, na estrutura do palco ou nos anúncios oficiais transmite uma verdadeira pedagogia da desvalorização. Esse processo não fere apenas pelo esforço artístico e físico invisibilizado, mas por reforçar, de modo contínuo, a ideia de que nossos corpos importam menos.

Como já apontava Paulo Freire (2022), o grande desafio da libertação está justamente em não repetir as formas de opressão herdadas. Eu nunca quis me tornar um opressor quando finalmente conquistasse espaço. Pelo contrário, minha luta tem sido por quebrar essas hierarquias, por horizontalizar os processos, por ampliar as vozes. Mas, diante de tantas barreiras, compreendi que não bastava resistir sozinho: era preciso propor algo novo. Foi assim que nasceu, ainda em 2023, um movimento coletivo e insurgente que chamei de revolução das balizas, uma tentativa de construir, com outras e outros, uma escuta verdadeira e transformadora.

A chamada “revolução das balizas” não começou nas ruas, nos palcos ou nos regulamentos. Ela nasceu primeiro em mim, como um incômodo, amadurecido ao longo dos anos. A faísca inicial havia surgido em 2022, durante minha participação em um concurso realizado em Paragominas. O regulamento daquele evento me causou estranhamento imediato: era autoritário e inflexível, destoando das perspectivas mais abertas que já vinham sendo debatidas por balizas em outros contextos do estado.

As exigências para uso obrigatório de aparelhos da ginástica rítmica, por exemplo, ignoravam completamente a diversidade de estilos, materiais e linguagens que compõem a *performance* da baliza. Esse regulamento específico de

Paragominas desconsiderava ainda a realidade do Pará: a ginástica rítmica, enquanto modalidade estruturada em clubes, escolas e projetos esportivos, está concentrada em Belém, enquanto a maioria das balizas vem do interior, onde esse acesso é praticamente inexistente. O resultado era uma cobrança desigual: balizas sem contato com esse repertório eram comparadas às que tinham acesso a contextos especializados, reforçando uma hierarquia de possibilidades.

Isso ficou evidente na própria planilha de avaliação que recebi em 2022, na qual o jurado registrou: “você é livre para criar seus elementos, mais [sic] cuidado ao fugir muito da característica cobrada no regulamento. Não posso contar como elemento (saco)”.¹⁰ A anotação mostra que, ainda que houvesse abertura para a criação, o regulamento limitava a validação de materiais e não reconhecia propostas como a que apresentei, utilizando um saco de lixo como elemento cênico. Esse objeto, já premiado em outros concursos e concebido como ressignificação poética e crítica social, foi desconsiderado por não se enquadrar nos aparelhos da ginástica rítmica. Esse episódio não foi isolado: reflete uma lógica que ainda persiste em outros concursos, onde jurados e coordenadores defendem a obrigatoriedade da GR sob a justificativa de que outros elementos não possuem a mesma “dificuldade técnica”. Tal prática, no entanto, revela mais sobre a desigualdade de acesso e a rigidez normativa do que sobre a real potência criativa das balizas. Ao restringir a validação apenas aos aparelhos da ginástica rítmica, ignora-se a pluralidade de materiais e narrativas que emergem dos diferentes territórios.

No ano seguinte, resolvi transformar aquela dor em ação. Iniciei um movimento coletivo de revisão dos regulamentos. Como já havia um grupo de *WhatsApp* com balizas de diversas cidades do Pará, convidei todas para uma videochamada pelo *Google Meet*. Algumas toparam. Na reunião, lemos trechos de regulamentos, discutimos trechos problemáticos e propusemos alterações com base em nossas vivências. Era uma tentativa de fazer o que nunca nos foi concedido: participar da escrita das regras que nos julgam. Saí dali com um documento em mãos e a coragem de levá-lo até os coordenadores dos concursos. Algumas portas se abriram. O Concurso de Igarapé-Açu e o (CONFABAN) de Capanema, ambos em 2023, aceitaram as mudanças. Outros, porém, rejeitaram a proposta sem abertura

¹⁰ Comentário transcrito da planilha de avaliação que recebi em um concurso de 2022, mantido em sua forma original.

ao diálogo. A justificativa era sempre a mesma: “quem decide é o jurado”, “isso só muda no próximo ano”, “não tem como mexer agora”. O poder continuava vindo de cima.

Em paralelo a esse esforço coletivo, outro episódio marcou profundamente o rumo desse processo. Durante as discussões sobre regulamento, áudios trocados entre balizas circularam com críticas à forma de avaliação. Um desses áudios, retirado de contexto, acabou chegando até jurados influentes.

A partir desse momento, percebi mudanças concretas: convites que já estavam confirmados foram retirados, e recebi ligações e mensagens comunicando meu desconvite de bancas avaliadoras. Nenhuma justificativa oficial foi dada, mas os efeitos se tornaram evidentes. Nos bastidores, percebia sinais de resistência de alguns jurados mais antigos à minha presença em bancas, o que possivelmente influenciava determinadas decisões. Independentemente da veracidade integral dessas percepções, o efeito para mim foi claro: a sensação de me tornar uma presença incômoda, uma “persona non grata”. Essa percepção não surgiu de um episódio isolado, mas do conjunto de sinais, silêncios e reações que vivenciei naquele período.

Nesse sentido, é possível compreender esse processo a partir do que discute Andreoli segundo Foucault (2019; p. 29): não existe “O Poder” como uma instituição fixa ou apropriada por determinados grupos, mas uma multiplicidade de correlações de forças, localizadas e instáveis, que operam em meio a relações desiguais e móveis. A diferença entre poder e violência ajuda a ler o ocorrido: não se tratava apenas de repressão direta, mas de um exercício de poder que, ao me desconvocar, produzia discursos e delimitava quem podia ou não ocupar o espaço de jurado. Esse mecanismo, embora silencioso, funcionava como forma de exclusão simbólica e, ao mesmo tempo, de constituição de sujeitos “aceitáveis” e “não aceitáveis” no campo das bandas e fanfarras.

O mais doloroso, talvez, não tenha vindo dos jurados, mas de outras balizas. Algumas, que antes pareciam alinhadas ao coletivo na luta por mudanças, optaram pelo silêncio. Poucas pessoas questionaram o boicote. Foi nesse momento que compreendi: lutar por transformações dentro de estruturas atravessadas por hierarquias e vaidades exige coragem, mas também a disposição de seguir mesmo quando se está só. A revolução começou coletiva, mas, em certo ponto, tornou-se solitária.

Apesar do isolamento vivido naquele momento, o processo não se encerrou em mim. O ano de 2023 marcou meu afastamento dos concursos como competidor: já não me sentia seguro para continuar me apresentando diante de bancas que me rejeitavam, não apenas pela minha dança, mas pelas ideias que eu representava. Em 2024, voltei noutro papel: o de jurado. Meu nome passou a circular como alguém que conhecia profundamente a linguagem da baliza e que poderia trazer um olhar mais sensível para a avaliação. Com isso, concursos como o de Belém, Abaetetuba, Igarapé-Açu e Marudá passaram a adotar o novo regulamento que ajudei a construir. Capanema também se manteve alinhada, mas não realizou sua edição naquele ano. Já eram cinco concursos reconhecendo oficialmente a mudança, uma conquista significativa diante das resistências anteriores. A cada convite para integrar uma banca, eu sentia que não estava apenas sendo reintegrado, mas também reexistindo.

Em 2025, ano em que escrevo esta pesquisa, o movimento continua em expansão. A Copa Fest Band Pará, um concurso estadual de grande visibilidade que acontece em Belém do Pará, adotou o regulamento atualizado. Igarapé-Açu e Capanema, infelizmente, não realizarão edições este ano, mas outros eventos, como os de Marudá, Mocajubinha e Abaetetuba, seguem firmes. A cada cidade que aceita as mudanças, não vejo apenas um avanço: vejo uma abertura simbólica para outras formas de dançar, de julgar, de existir. A revolução das balizas não se resume à mudança de cláusulas em um documento. Ela é um gesto político que reposiciona nossos corpos como protagonistas e não apenas adereços das bandas.

Mesmo assim, sigo em alerta. O sistema ainda é frágil, pois o espaço que ocupo como jurado pode gerar desconforto a qualquer momento, especialmente quando minhas críticas desafiam a ordem estabelecida. Muitas vezes, sinto que caminho sobre um campo minado; qualquer passo fora da coreografia esperada pode me retirar de cena. Ainda assim, sigo, porque acredito que essa revolução, mesmo tendo começado como um incômodo íntimo, hoje já não me pertence apenas. Ela pulsa em outras e outros que ousam dizer “não” às normas que limitam. E é nesse ato de resistência cotidiana que vamos, pouco a pouco, rompendo as estruturas que antes nos silenciavam.

Encerrar esta seção não é silenciar a luta, mas reconhecer que ela continua em cada passo, em cada bastão girado, em cada corpo que insiste em dançar mesmo quando o mundo tenta pará-lo. A revolução das balizas, que

atravessou momentos de solidão e também de coletividade, é, antes de tudo, um chamado à escuta. Uma escuta que reconheça as vozes dissidentes, as histórias apagadas, as mulheres desacreditadas, os corpos desviantes e os sonhos marginalizados.

Ao revisitar minha trajetória e as estruturas que tentei tensionar, compreendo que dançar, para nós, é mais do que performar: é existir em luta. E se hoje escrevo estas linhas, é porque sobrevivi à tentativa de apagamento, e sobreviver, neste contexto, é também deixar rastro, nome, memória e movimento. Que outras e outros possam, a partir dessa travessia, encontrar força para permanecer, resistir e (re)existir. Essas práticas revelam que a homofobia não se restringe a atitudes isoladas, mas está entranhada nas estruturas que organizam os concursos, configurando um caso de homofobia institucionalizada.

CONSIDERAÇÕES (IN)FINITAS

Não é simples concluir uma travessia como essa. Mesmo que se chame “conclusão”, sei que não encerro nada aqui. Ao contrário: talvez esteja apenas abrindo caminhos que outros e outras balizas, agora ou futuramente, possam seguir. Esta escrita é um gesto de memória, mas também de movimento. Não há ponto final para quem dança. Só pausa, respiração e novo impulso. Que outras vozes se levantem, que outros corpos se atrevam a deixar rastro, que os bastões sigam girando contra o vento da omissão.

E por falar em rastro, deixo aqui uma provocação: quantos balizas você conhece que, depois de conquistar títulos e subir aos pódios, realmente fizeram algo pelo segmento? Que usaram o reconhecimento não como coroação pessoal, mas como ferramenta coletiva de transformação? Há quem acumule medalhas, mas nunca tensionou um regulamento, nunca ouviu uma baliza do interior, nunca se colocou em risco por mudanças. Eu aprendi que ser baliza vai muito além da técnica: é sobre coragem. Coragem de dizer “não” ao que nos fere e “sim” ao que ainda não existe.

Escrever esta pesquisa foi como dançar em terreno instável: a cada passo, precisei me equilibrar entre a dor das lembranças e a urgência da denúncia. Ao mesmo tempo em que revisitava feridas, também reencontrava forças. Cada linha escrita foi também uma linha de resistência, uma forma de não me deixar apagar.

Esta não é uma conclusão no sentido tradicional. Não é ponto final. É vírgula, travessão, reticência. Porque o que me move não é o fim, mas o que ainda pulsa: as balizas que ainda virão, os concursos que ainda mudarão, os corpos que ainda resistirão. A autoetnografia, como metodologia escolhida, me permitiu transformar vivências em denúncia, memórias em análise e dor em produção de conhecimento.

Se eu cheguei até aqui, é porque outros corpos também dançaram antes de mim. Alguns foram lembrados. Outros, esquecidos. Mas todos deixaram rastros, mesmo que apagados pela poeira dos silêncios institucionais. Eu escolhi resistir escrevendo. E, ao escrever, deixo pistas para que outros e outras também possam existir com dignidade. A revolução das balizas, que começou em mim, hoje me transborda. E se algum dia me calarem, que minha dança siga falando.

Retomo, então, a pergunta que abriu esta travessia: como resistir aos apagamentos e reposicionar a baliza como sujeito político? A resposta, percebo agora, não se dá com um só gesto ou pesquisa, mas com um processo contínuo de enfrentamento, escuta e reinvenção. Não há uma fórmula exata para romper com as estruturas excludentes que nos atravessam, mas há pistas, experiências, erros e coragem compartilhada. Esta escrita não resolve todos os conflitos, mas ilumina suas frestas. E talvez seja isso o mais urgente: abrir espaços onde antes só havia silêncios, transformar feridas em caminhos possíveis, ressignificar o próprio ato de dançar como um grito político.

Assumir esse reposicionamento implica também reconhecer que a responsabilidade pela mudança é coletiva. Não basta que apenas uma ou duas vozes se levantem. É preciso que regentes, jurados, coordenadores e demais segmentos das bandas e fanfarras se disponham a ouvir, de verdade, os corpos que dançam. Que balizas que hoje ocupam lugares de destaque também se perguntem: o que estão fazendo com a visibilidade que têm? A omissão, quando é escolha, também é um posicionamento. O silêncio confortável de quem já foi premiado pode ser tão violento quanto a fala que nos exclui. Mudar exige coragem, mas também exige compromisso com a coletividade.

Gosto de pensar que o termo “segmento” não precisa significar divisão, separação ou isolamento. Podemos compreendê-lo como um campo que se organiza, que se posiciona, mas que não se fragmenta. O segmento das balizas, portanto, não deve ser uma bolha, mas uma rede. Uma rede que se fortalece na diversidade, que se sustenta pela escuta, que acolhe as singularidades sem apagar

trajetórias. Se queremos de fato mudar a lógica dos concursos e dos bastidores, precisamos abandonar a vaidade como bússola. Precisamos cuidar uns dos outros. E isso só é possível com afeto, presença e partilha.

Finalizo, enfim, com o desejo de que esta pesquisa não se limite à minha história, mas reverbere em outras. Que os concursos de bandas e fanfarras se tornem palcos de justiça, não só de espetáculo. Que os regulamentos deixem de ser instrumentos de exclusão e passem a expressar a riqueza de nossas danças. Que mais balizas escrevam suas memórias, ocupem as bancas, tensionem as estruturas. E que cada passo dado por mim inspire outros corpos a dançarem com dignidade e liberdade. Porque se a dança é movimento, a revolução também é.

Minha história não termina aqui. Tampouco a de tantas outras balizas que resistem cotidianamente às invisibilidades. E muito menos esta pesquisa. O que foi escrito até aqui é apenas um ato de algo maior, mais profundo e mais duradouro. Pretendo seguir com esta investigação, levá-la ao mestrado, ao doutorado, aos congressos, às rodas de conversa, aos espaços onde o tema “baliza” ainda não chegou, especialmente nas universidades. Quero que essa linguagem seja reconhecida como legítima também na licenciatura em dança. Porque o que fazemos nos concursos, nos treinos, nos palcos improvisados, também é dança. Também é arte. Também é educação. E também precisa ser nomeada, estudada e respeitada como tal, como campo inesgotável de conhecimento.

Escrevo com o corpo inteiro. E se cheguei até aqui, foi porque nos últimos quatro anos não desviei daquilo que me move: a baliza. Foi com ela que atravessei todas as disciplinas do curso, todas as teorias, todas as práticas. Não foi um tema escolhido ao acaso, foi uma escolha de carne, de alma, de pertencimento. Como disse na introdução: a baliza me veste. E se hoje me apresento como pesquisador, é porque primeiro fui corpo que dançou, corpo que sofreu, corpo que criou. Não escrevi este TCC apenas para cumprir uma etapa. Escrevi com sangue, com memória, com luta. E é por isso que ele continuará. Porque há muita dança ainda por ser dançada. E muitos silêncios ainda por serem quebrados.

REFERÊNCIAS

ANDREOLI, Giuliano Souza. **Dança, gênero e sexualidade: narrativas e performances**. Curitiba: Appris, 2019.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução Almeida Revista e Atualizada. 2. ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BINDER, Fernando Pereira. **Bandas militares no Brasil: difusão e organização (1808–1822)**. 2006. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/318107>. Acesso em: 21 jul. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAGA, Laércio da Silva. **Histórico da Fundação de Santa Maria do Pará**. 1. ed. Belém, PA: Semim, 2001.

BRASIL. Portaria Normativa Interministerial nº 17, de 24 de abril de 2007. **Institui o Programa Mais Educação, que visa fomentar a educação integral de crianças, adolescentes e jovens, por meio do apoio a atividades socioeducativas no contraturno escolar**. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 26 abr. 2007. Disponível em: portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/mais_educacao.pdf. Acesso em: 07 set. 2025.

BRITO, Gimeny Dayana Cruz de. **O espaço: entre a dança e a geografia**. Orientadora: Larissa Kelly de Oliveira Marques Tibúrcio. 2013. 31 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Dança) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/items/2228634d-c3d8-46c1-93f0-af61762e9bcf>. Acesso em: 5 jul. 2025.

BUTLER, Judith. **Desfazendo gênero**. Tradução de Aléxia Bretas, Ana Luiza Gussen, Beatriz Zampieri, Gabriel Lisboa Ponciano, Luís Felipe Teixeira, Nathan

Teixeira, Petra Bastone e Victor Galdino. Coordenação de tradução de Carla Rodrigues. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

CARAVELA INFO. **Santa Maria do Pará – PIB e dados econômicos**. Caravela Info, 2025. Disponível em: <https://www.caravela.info/santa-maria-do-para>. Acesso em: 15 ago. 2025.

CONFEDERAÇÃO NACIONAL DE BANDAS E FANFARRAS – CNBF. *Regulamento Campeonato Nacional de Bandas e Fanfarras*. Brasília: CNBF, 2024. Acesso em: 2 jul. 2025.

CORRÊA, Elizeu de Miranda. **Linhas de frente das bandas marciais de São Paulo: memórias, tensões e negociações (1957–2000)**. 2016. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

COSTA, Manuela Areias. **Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares**. *Tempos Históricos*, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 240–260, 1º sem. 2011. DOI: 10.36449/rth.v15i1.5707. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5707>. Acesso em: 21 jul. 2025.

FAPESPA. **Estatística Municipal – Santa Maria do Pará**. Belém: Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas, 2023. Disponível em: <http://www.fapespa.pa.gov.br>. Acesso em: 1 set. 2025.

FAPESPA. **Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (IDEB) - Escolas Públicas - 2023. Região de Integração do Guamá**. Belém: Fundação Amazônia de Amparo a Estudos e Pesquisas, 2023. Disponível em: <https://fapespa.pa.gov.br/sistemas/radar2024/tabelas/6-guama/tabela-11-indice-de-desenvolvimento-da-educacao-basica-ideb-escola-publica-2023-ri-guama.htm>. Acesso em: 8 set. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 70. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2022.

FUNDAÇÃO AMAZÔNIA DE AMPARO A ESTUDOS E PESQUISAS (FAPESPA). PIB dos Municípios Paraenses 2021. Belém: FAPESPA, 2023. Disponível em: <<http://www.fapespa.pa.gov.br/>>. Acesso em: 1 set. 2025.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 30 dez. 2024.

LIEUTHIER, Júnior; FERREIRA, Alan. **Curso de capacitação para bandas e fanfarras – Mini curso para balizas masculino e feminino**. Uliánópolis: Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo (SECULT), 2020. Apostila. p. 3-4.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

MAIA, Susana; BATISTA, Jefferson. **Reflexões sobre a autoetnografia**. *Pretextos*, Salvador, v. 9, n. 10, p. 240–246, 2020.

MARCONATO, Athus Rogério. **Prática de banda em escolas de ensino fundamental como embasamento para processo pedagógico: um estudo de caso com duas escolas em Guarulhos-SP**. 2014. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/4f6b4d6d-5ae9-40e4-9622-721ac8e98727>. Acesso em: 22 jul. 2025.

MARTINS, Bene. **O corpo tem alguém como recheio**. *Revista Ensaio Geral*, Belém, v. 1, n. 1, p. 31–41, jan./jun. 2009.

MESCOUTO, Roberta Beatriz Araújo de. **A bela e a fera: a performance coreográfica das balizas no concurso de bandas e fanfarras de Marituba / CONFABAN. 2013**. 73F. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Dança) – Universidade Federal do Pará, Pará, 2013./article/view/705. Acesso em: 23 fev. 2024.

MOREIRA, Reginaldo; SANTOS, Mara Lisiane de Moraes dos; ROSA, Nathalia Silva Fontana; BERTUSSI, Débora Cristina; SLOMP JUNIOR, Helvo; MERHY, Emerson Elias. **Quando corpos dissidentes proclamam seus lugares como corpos diz-**

sonantes. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 29, n. 7, e05962023, 2024. DOI: 10.1590/1413-81232024297.05962023. Disponível em: <https://cienciaesaudecoletiva.com.br/artigos/quando-corpos-dissidentes-proclamam-seus-lugares-como-corpos-dizsonantes/05962023>. Acesso em: 21 set. 2025.

MOTA, Douglas de Abreu. ALMEIDA, Luciana da Silva. **Uma análise dos aspectos pedagógicos das bandas escolares: uma análise bibliográfica.** In: *Congresso Nacional de Educação – CONEDU*, 10., 2024, Campina Grande. *Anais eletrônicos...* Campina Grande: Realize Editora, 2024. ISSN 2358-8829. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/111623>. Acesso em: 22 jul. 2025.

NUNES, Julianus A.; GODOY, Kathya Maria Ayres de; ROSA, Cláudia de Souza. **Aproximações entre a música, o movimento e a dança no projeto Dançando na Escola.** São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2008. Disponível em: https://www.ia.unesp.br/Home/pesquisa/grupos/musica_movimento_danca.pdf. Acesso em: 13 jul. 2025.

PODESTÁ, Nathan Tejada de. **O autodidatismo na formação musical: revisão de conceitos e investigação de processos não-escolares de aprendizagem e desenvolvimento musical.** 2013. 228 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

RIBEIRO, Laura Moraes; SCORSOLIN-COMIN, Fábio. **Relações entre religiosidade e homossexualidade em adultos religiosos.** *Psicologia & Sociedade*, v. 29, e162267, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1807-0310/2017v29n1e162267>. Acesso em: 26 ago. 2025.

RODRIGUES, S. **Dança e conhecimento: a capacidade humana de dançar em conexão com o conceito de conhecimento da dança.** *O Percevejo Online*, [S. l.], v. 6, n. 1, 2015. DOI: 10.9789/2176-7017.2014.v6i1.%p. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/4866>. Acesso em: 10 jul. 2025.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: *O percevejo. Estudos da Performance.* Programa de Pós-Graduação do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). N.11. Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, Frederico Augusto Barbosa da; VIEIRA, Mariella Pitombo; FRANCO, Bárbara Lopes. **A economia criativa sob medida: conceitos e dinamismo das classes criativas**. Brasília: Ipea, 2019. (Texto para Discussão, n. 2493).

SILVA, Pollyanna França da. **Formatividades e Balizas: processos de ensino, aprendizagem e criação na Escola de Balizas do Estado de Goiás**. 2024. 113 f. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, Goiânia, 2024.

SILVA, Vinícius Santos da. **Notas etnográficas sobre homens negros balizadores de fanfarra em Salvador**. Cadernos de Gênero e Diversidade, v. 5, n. 2, p. 193-208, abr./jun. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/29263>. Acesso em: 31 dez. 2024.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.