



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA
INSTITUTO DE ARTES
Luciane da Silva

CORPO EM DIÁSPORA:
Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny

Campinas
2017



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA
INSTITUTO DE ARTES
Luciane da Silva

CORPO EM DIÁSPORA:
Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena.

Orientação: Prof. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE A VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LUCIANE DA SILVA, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS

Campinas
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1723-719X>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de
Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB
8/8180

Silva, Luciane da,
1977-
Si38c Corpo em diáspora : colonialidade, pedagogia de dança e técnica
Germaine Acogny / Luciane da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Inaicyrá Falcão dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Diáspora africana. 2. Colonialidade. 3. Dança - Educação. 4.
Dança - Técnica. 5. Dança - África. I. Santos, Inaicyrá Falcão dos,
1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Body in diaspora : coloniality, dance pedagogy and
Germaine Acogny technique

Palavras-chave em inglês:

African
diaspora
Coloniality
Dance -
Education
Dance -
Technique
Dance - Africa

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Inaicyrá Falcão dos Santos
[Orientador] Mariana Baruco
Machado Andraus Acácio Sidinei
Almeida Santos
Amélia Vitória de Souza
Conrado Salomão Jovino da
Silva

Data de defesa: 12-01-2018

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

LUCIANE DA SILVA

ORIENTADORA: INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS
2. PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS
3. PROF. DR. ACÁCIO SIDINEI ALMEIDA SANTOS
4. PROFA. DRA. AMELIA VITORIA DE SOUZA CONRADO
5. PROF. DR. SALOMÃO JOVINO DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 12/01/2018

*À Benedita Jesus Silva e Adalice Pereira (in memoriam): mulheres-
fundamento.*

Agradecimentos

A Vera Lucia Ramos, Luiz Carlos da Silva, mãe infinita, pai infinito. Plantaram em mim a seiva fundamental para a (r) existência: o amor. Sabendo de vocês, eu soube de mim, soube de nós e acreditei nesta jornada.

A minha estimada orientadora Inaicyra Falcão dos Santos, companheira e propulsora de imprescindíveis coreografias de transcendência, intelectual municiada de perspectivas que incentivam a abertura de caminhos - meu respeito e admiração.

Aos meus irmãos Samuel Ramos e André Luiz, genes trançados em amizade. A Maria Luiza, Natália, Enzo e Daruê - o futuro do presente.

A minha família extensa Ramos-Silva – ensinamentos do afeto.

A Amara Tabor-Smith, que acolheu e incentivou uma parte do percurso desta pesquisa além de apontar os caminhos para abraçar a escuridão. A Thomas DeFrantz e Carmen Luz – por propiciarem experiências. A Bianca Bittencourt , Lais Tauffic, Clélia Rosa, Jessica Nascimento, Francisco Lauridsen, Munique Mendes, Juliana de Jesus, Yasmim Flores, Flavia Couto , Anelise Mayumi, Douglas Ieso, Grupo Fragmento Urbano, Cia Sansacroma, Cia Os Crespos, Coletivo Negro, Verônica Santos, Sherwood Chen, Pedro Matallo, Grupo Vão, Beto Teixeira , Glauco Muller, Joice Sena, Rui Moreira, Fredyson Cunha, Ester Campos, Dançantes Sala Crisantempo, Equipe Sala Crisantempo, Equipe Acervo África , Fernanda Sousa, companheiras do Fórum Permanente de danças contemporâneas: Corporalidades plurais, companheiros da Batucada Tamarindo, funcionários e professores do Instituto de Artes da Unicamp – nunca caminhamos sozinhas.

Ao Allan da Rosa, por incentivar o gosto pelas coisas que inspiram a escrita.

A Janette Santiago e Flavia Mazal, pelas aulas que freqüentei durante o período da escrita desta tese e sem as quais o corpo se separaria do conhecimento e eu, por certo, sucumbiria.

A professora Holly Cravell e professor Acácio Almeida, pelas importantes considerações na qualificação.

Ao Fernando Ferraz pelos diversos diálogos em irmandade, crítica e criatividade.

A mestra Germaine Acogny, cujo olhar atento desde o começo dos anos 2000 me dizia que nos encontraríamos novamente. Ao Helmut Vogt, Patrick Acogny e toda equipe da Ecole des Sables, em especial Didier Delgado.

Ao mestre Youssouf Koumbassa, por difundir a delicadeza e a precisão tão fundantes nas formas africanizadas de escrita de si. Aos mestres Moustapha Bangoura, Alseny Soumah e Ayssata Koyaté, por ensinarem Áfricas possíveis.

A Omilade Davis, Alessandra Seutin, Ise Verstegen, Raouf Tchakondo e Aida Colmenero pela disposição nas trocas de informações.

A Mônica Mion, Milton Kennedy, Andrea Maia e Raymundo Costa, por ajudarem na tarefa de recobrar os significados de Z.

A Daniela Moreau por proporcionar um ambiente de trabalho amplo para a travessia da pesquisa de uma antropóloga-trabalhadora-artista da dança.

A Natasha Vaubel, Eileen Julien, Djimo Kouyaté (In memoriam), Dayrell Willians e demais professores do David C. Driskell Center, que há 13 anos motivaram o caminho para que eu mergulhasse nas profundezas dos estudos da diáspora.

Ao universo infinito - por me contemplar com força para auto financiar esta pesquisa e fazer dela uma realidade.

As trabalhadoras e trabalhadores cuja parcela suada de salário é compulsoriamente direcionada, no formato de impostos, para o financiamento dos serviços públicos - mesmo que saibamos que o capital arrecadado pelo governo não é devidamente revertido em benefício da sociedade- as universidades publicas são beneficiárias desses tributos.

A todas as amigas e amigos, colegas e pessoas que cruzaram meu caminho trançando pensamentos em busca de múltiplas danças.

RESUMO

Este trabalho intenta ampliar o campo teórico-prático que situa corpo, cultura e colonialidade a partir de uma perspectiva transversal que tanto avalia os impactos das eurocentricidades nas perspectivas epistemológicas do território da dança, quanto aponta caminhos que interpelam criticamente tais realidades. A análise dos significados da diáspora, esfera do movimento e da relação, que dá corpo a formas de habitar o mundo e o diálogo crítico entre dança, antropologia e educação, reverberam em uma pedagogia de dança que denominamos *Corpo em Diáspora*, fundamentada em técnicas, estéticas e poéticas oriundas das formas africanizadas de escrita de si que compõem a multiplicidade brasileira. A experiência etnográfica municia a investigação sobre a técnica Germaine Acogny, sua origem e história, seus fundamentos técnicos e simbólicos bem como as relações diretas com os contextos brasileiros por intermédio de sua atuação no Balé da Cidade de São Paulo. Abordando esse contexto fortalecemos as relações sul-sul e redimensionamos o contato com as realidades socioculturais africanas. A análise empreendida também aponta caminhos para ampliar os recursos estéticos fomentadores de práticas criativas em dança.

Palavras-chave: Diáspora africana; Colonialidade; Dança-educação; Dança-Técnica; Dança-África

ABSTRACT

This work tries to broaden the theoretical-practical field that places body, culture and coloniality from a transversal perspective that both evaluates the impacts of Eurocentricities on the epistemological perspectives of the dance territory, and points out the ways that critically address such realities. The analysis of the meanings of diaspora, sphere of movement and relationship, which gives form to ways of inhabiting the world and the critical dialogue between dance, anthropology and education, reverberate in a dance pedagogy which we call *Body in Diaspora*, based on techniques, aesthetic and poetic origins of the Africanized forms of self-writing that make up the Brazilian multiplicity. The ethnographic experience brings together research on the Germaine Acogny technique, its origin and history, its technical and symbolic foundations as well as the direct relations with the Brazilian contexts by means of her work at *Balé* of the City of São Paulo. Addressing this context we strengthen South-South relations and resize our contact with African socio-cultural realities. The analysis also points out ways to expand aesthetic resources that foster creative practices in dance.

Key-words: African diaspora; Coloniality; Dance-education; Dance-technique; Dance-Africa

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Aula Corpo em diáspora. Sala Crisantempo.....	125
Figura 2 - Aula Corpo em diáspora. Sala Crisantempo.....	128
Figura 3 - Aquecimento a partir da técnica Acogy. <i>Corpo em diáspora</i> . Sala Crisantempo.....	132
Figura 4 - Aula Corpo em diáspora. Sala Crisantempo.....	134
Figura 5 - Sal. Bianca Bittencourt. Sala Crisantempo.....	156
Figura 6 - Bixelo. Antonio Carvalho. Sala Crisantempo.....	156
Figura 7 - Tronco. Flavia Couto. Sala Crisantempo.....	157
Figura 8 - Aquilo que minha história me. Juliana Santos. Sala Crisantempo.....	157
Figura 9 - Colocar de pé. Munique Costa. Sala Crisantempo.....	158
Figura 10 - Desígnio. Yasmin Flores. Sala Crisantempo.....	158
Figura 11 - Aula Corpo em diáspora. Sala Crisantempo.....	163
Figura 12 - Germaine Acogny. Songook Yaakaar. Mostra Internacional de Solos e Duos..	172
Figura 13 - Capa do livro <i>Danse Africaine</i>	178
Figura 14 - Aula no Mudra.....	179
Figura 15 - Germaine Acogny e Maurice Bejart.....	181
Figura 16 - Mudra. Aula de técnica clássica com Jorge Lefebvre.....	182
Figura 17 - Mudra. Judith Jamison.....	183
Figura 18 - Mudra. Aula de técnica moderna.....	184
Figura 19 - Ecole des Sables.....	191
Figura 20 - Restitution. Workshop The March, 2014.....	194
Figura 21 - Estudio Henriette. Visão externa.....	196
Figura 22 - Estudio Henriette. Visão Interna.....	197
Figura 23 - Estudio Alophoo.....	199
Figura 24 - Barra ao solo. Aula de técnica Acogy.....	204
Figura 25 - Movimento da <i>Pintade</i>	206
Figura 26 - Movimento do Cervo em dupla.....	207
Figura 27 - Movimento do Cervo.....	208
Figura 28 - Movimento do <i>Fromager</i>	209
Figura 29 - Escultura presente no pátio da Ecole des Sables.....	213

Figura 30 – Germaine Acogny em frente ao escritório da Escola de Areias	226
Figura 31 - Z. Balé da Cidade de São Paulo.....	229
Figura 32 – Programa de Z. Balé da Cidade de São Paulo. Temporada 1995.....	235
Figura 33 - Balé da Cidade de São Paulo.....	236
Figura 34 – Z. Balé da Cidade de São Paulo	239
Figura 35 – Programa de Z. Balé da Cidade de São Paulo.....	240
Figura 36 – Z. Balé da Cidade de São Paulo.....	242
Figura 37 - Esboços/exercícios nos ensaios realizados em São Francisco e Oakland/ Califórnia.....	249

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 - Corpo e Colonialidade	23
1.1 Corpos em diáspora e a colonialidade do gesto.....	23
1.1.1 Rastros da empreitada colonial.....	27
1.1.2 Colonialidade e pensamento latino americano	30
1.1.3 A colonialidade presente	32
1.1.4 Conhecer com o corpo – linguagem e colonialidade.....	33
1.1.5 Colonialidade e pensamento negro – espaços de enunciação.....	40
1.2 A ordem do Outro, a ordem do Mesmo: formações discursivas	47
1.2.1 Representações, discursos de autenticidade e invenção de identidades	50
1.2.2 História, imaginário e racismo.....	58
1.2.3 Imaginários que atravessam o corpo da História.....	62
CAPÍTULO 2: <i>Corpo em diáspora</i> – Travessias da pesquisa	65
2. 1 Afro-orientação.....	67
2.2 Dançar com a antropologia - abordar a cultura pelo movimento	69
2.3 Um pé atrás	73
2.4 Dança, antropologia e o pioneirismo de Katherine Dunham.....	76
2.5 A lógica da inclusão e a assunção da pluralidade.....	81
2.6 Saberes locais e camadas de História	85
2.7 Nomear para existir	87
2.8 Corpo, educação e relações culturais.....	91
2.9 Qual afro? Identidade e diferença.....	95
2.10 Alteridades em trânsito.....	102
2.11 Diáspora: consciência, imaginação e as ordens do mundo.....	104
2.12 O inato como equívoco.....	105
2.13 Diáspora, identidade cultural e prática artística.....	109
2.14 Diáspora e símbolos atlânticos	115
2.15 Por que abordar epistemologia?	118
CAPÍTULO 3 – <i>Corpo em diáspora: fundamentos para uma proposta metodológica...</i>	125
3.1 Sobre as danças da África do Oeste e as possibilidades de novas referências ao gesto	135
3.2 Coreografias sociais, deslocamentos e fruição de saberes	139
3.3 Interesses e procedimentos da prática pedagógica	146

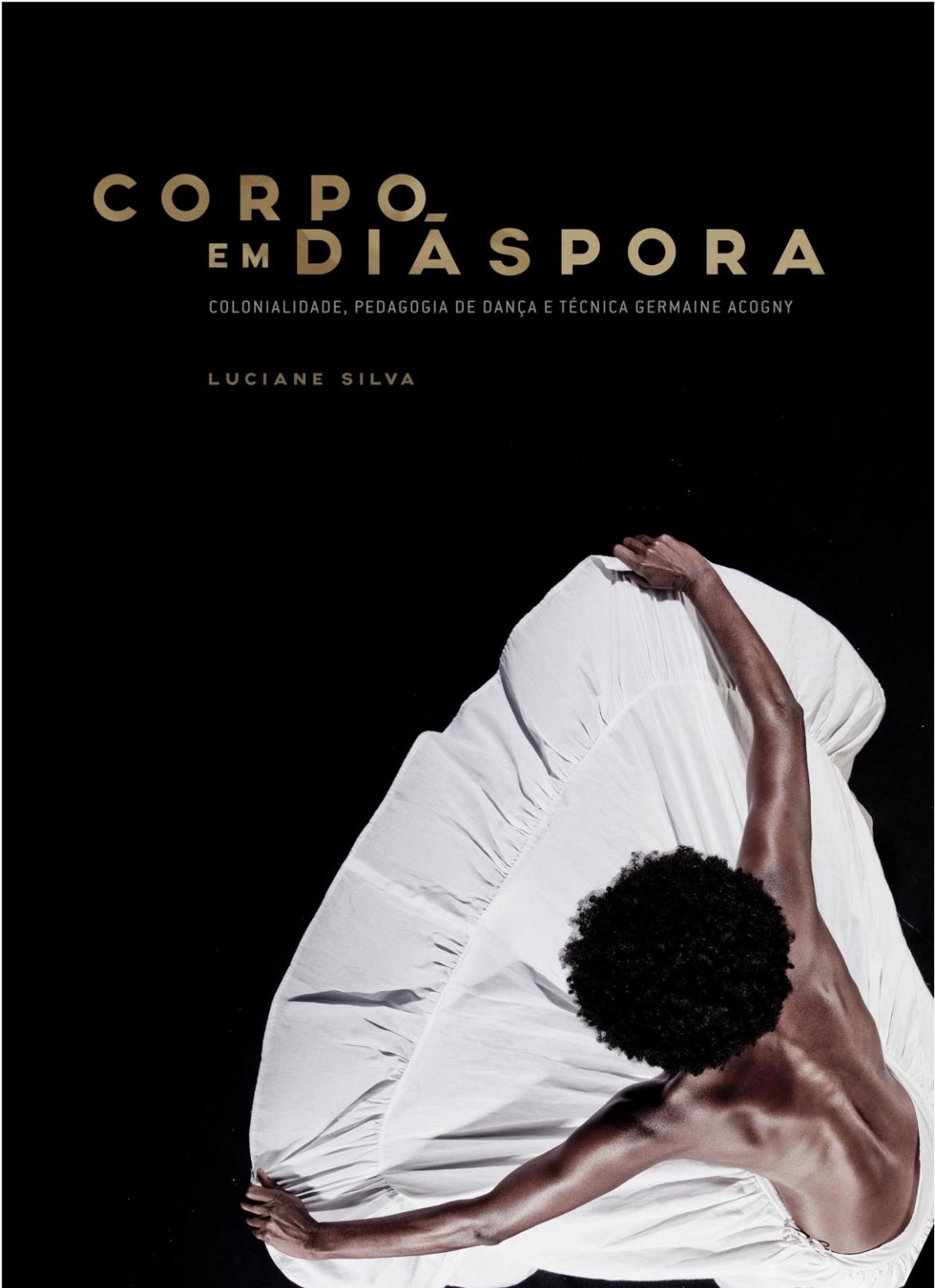
3.3.1 A abordagem da coluna: curvas, negociação, descompressão e o empoderamento do gesto.....	147
3.3.2 O fundamento da circularidade, as espirais e o movimento contínuo.....	149
3.3.3 O corpo em gravidade e os pulsos de vida	151
3.3.4 Vocabulários de movimento e dança enquanto ação discursiva.....	154
3.3.5 Consciência e inter-relação das partes: o corpo como universo.....	158
3.3.6 A pessoa, o indivíduo e a premissa da coletividade	160
3.3.7 Motores do movimento e mobilização de energia: princípios de unidade e relações de força	164
3.3.8 Linguagem.....	164
3.3.9 Ampliar os sentidos de imaginação e a eficiência do gesto	165
3.3.10 A Relação entre a dança e a música	168
3.3.11 Camadas de história, emancipação e autonomia	171
CAPÍTULO 4 - Germaine Acogny: Epistemologia do Sul em tempo real.....	172
4.1 A extroversão e o essencialismo senghoriano	176
4.2 Nasce o <i>Mudra Afrique</i> – 1977.....	179
4.3 Germaine e as premissas senghorianas: polivalência, contemporaneidade e raízes profundas	181
4.4 Ambivalente autenticidade africana	186
4.5 Interlúdio e anunciação.....	190
4.6. Ecole des Sables	191
4.6.1 Poética espacial - Práxis coletiva e relações sociais.....	194
4.6.2 Poética espacial II - <i>Henriette</i> e <i>Aloopho</i>	196
4.7 Notas sobre a técnica Acogny	201
4.7.1 Símbolos e concretudes do gesto.....	205
4.7.2 Gesto e sensibilidade	211
4.7.3 De longe e de perto – Da marcha à dança, substâncias da técnica Acogny	213
4.7.3.1 Outros sentidos	217
4.8 A Transmission.....	220
4.8.1 A perspectiva das discípulas.....	221
4.9 Na presença do corpo: Germaine Acogny - Coreógrafa e intérprete	226
4.10 Marcas da presença de Germaine Acogny no Balé da Cidade de São Paulo	229
4.10.1 Aqueles corpos na história.....	231
4.10.2 Composição da obra no corpo	233

4.10.3 O traço curvo de Z.....	235
4.10.4 Políticas, poéticas, expectativas e a ficção da mestiçagem	242
4.10.5 Choque cultural? Alegre mestiçagem?	245
CAPÍTULO 5 - Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca: Síntese criativa da pesquisa	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	253
REFERÊNCIAS	258
ANEXOS	277

CORPO EM DIÁSPORA

COLONIALIDADE, PEDAGOGIA DE DANÇA E TÉCNICA GERMAINE ACOGNY

LUCIANE SILVA



Crédito: Lela Beltrão

INTRODUÇÃO

As linhas que ora apresentamos propõem, em abordagem prático-teórica, um percurso que visa redimensionar a importância dos saberes oriundos da diáspora negra nas realidades contemporâneas¹ de produção de conhecimento sobre corpo, cultura e dança, atentando para as formas discursivas, seus contextos sociopolíticos de origem e os possíveis desdobramentos estéticos e éticos na prática da dança.

Nosso pensamento perpassa pesquisa e prática pedagógica na criação do método de ensino-aprendizagem *Corpo em Diáspora*, na investigação epistemológica e biográfica da técnica Germaine Acogny enquanto epistemologia do sul e culmina com a criação do solo *Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca*, síntese criativa da pesquisa. Nesses três eixos colocamo-nos propositivamente perante o diagnóstico das ausências, através de propostas que agregam na práxis as perspectivas emancipatórias que consideramos fundamentais fortalecer frente às formas marcadas pela colonialidade que persistem inscritas no sistema educativo.

Visitar criticamente os espaços de produção de conhecimento não hegemônicos exige uma disposição tanto para sair dos lugares comuns quanto para escavar nossas camadas de história, o que faz com que, enquanto artistas, optemos por apresentar um projeto estético e ético, mobilizando a presença questionadora para não sucumbir frente aos regimes de verdades únicas. Eis então a missão da pedagogia: abrir caminhos para o aprendizado crítico. Nossa atuação no campo pedagógico questiona os modelos de pensamento totalizadores e suas representações, cientes de que são práticas que não se desvinculam de seus contextos sociopolíticos.

Nossos questionamentos nasceram da observação de realidades em uma abordagem transdisciplinar, primando por uma metodologia que parte prioritariamente da experiência do corpo-pensamento associada à pesquisa bibliográfica. A perspectiva que transcende os espaços de produção de pensamento legitimados de poder intenta reconhecer a historicidade e agência de sujeitos situados no campo dos estudos críticos sobre corpo e cultura e os estudos de dança com perspectivas africanas e afro-diaspóricas.

¹ Ao abordarmos a noção de contemporâneo atentamos para seu conceito enquanto postura de questionamento de realidades, mas não perdemos de vistas o quanto tal categoria se refere a mecanismos de poder por meio dos quais “o contemporâneo” estabeleceu a si mesmo como mediação da realidade de tal forma que desconsidera outros movimentos que também lidam e mediam o real e que não pertencem necessariamente às formas “ocidentais” de percepção de mundo.

Estabelecemos diálogos epistemológicos com produções intelectuais interessadas em abordar sistemas de pensamento que reconhecem a colonialidade e as relações de poder que dão forma à história da educação em dança.

Ao abordarmos a colonialidade reconhecemos os saberes gerados pelos sujeitos subalternizados que suplantaram *desposseções e descorporificações*, bem como adentramos percursos intelectuais estruturados por maneiras de produzir conhecimento que chamamos de contra-hegemônicas. Não pretendemos apenas abordar as ausências, mas antes, propor afirmativamente caminhos possíveis. Assim, apresentamos um apanhado que discute conceitos e contextos para traçarmos conexões com eles – o que nos parece fundamental para compreender o corpo que dança em diáspora.

Argumentamos que a partir do diagnóstico vivido da realidade e da exaustiva repetição de um quadro sociopolítico e histórico modelado pela racialidade, anunciar uma proposta pedagógica que seja crítica e responsável, que interprete o presente formulando respostas para o aqui e o agora, passíveis, evidentemente, do fluxo dos tempos, significa desenvolver relevâncias.

Nos diversos vetores e perspectivas em que abordamos as relações Brasil-África, não o fazemos com o desejo de um pseudo retorno às origens ou o que questionamos como a “louvação entusiástica e acrítica das Áfricas”, mas desejamos redimensionar nossas relações com o continente, mobilizando um senso de pertencimento expandido acerca de nossas identidades, colocando-nos de maneira atenta frente ao sub-reconhecimento da constituição negra de nossa brasilidade. Importante perceber que, na citada empreitada, não estamos discutindo apenas uma melhoria para a autoestima das populações afrobrasileiras, pois, se por um lado, miramos a necessidade do reconhecimento, também discutimos as representações enclausuradas que impedem encarar a experiência diaspórica brasileira em suas redes de relações e os diversos interesses que permitem avançarmos para uma percepção do corpo social brasileiro constituído por saberes afro-orientados e, mais especificamente, alavancarmos mais uma ação em prol de histórias plurais para a dança brasileira.

No entrelaçamento desafiador da dança com a antropologia, cruzamos as reflexões críticas sobre corpo e cultura. Esse cruzamento com a antropologia também nos auxiliou a abordar os projetos de representação que forjaram a construção dos corpos, pessoas e saberes negros como coisa ou curiosidade, ao mesmo tempo em que consolidaram processos de desqualificação de saberes e, no limite, de desumanização que testemunhamos até nossos dias. Nosso percurso também atenta para os conceitos e realidades elaborados a partir de relações e práticas de poder.

Mesmo atentas para o fato de que a antropologia nasceu e se desenvolveu no seio do discurso etnocêntrico europeu, utilizamos criticamente suas ferramentas de análise, sobretudo a perspectiva etnográfica, que nos auxilia a interpelar modelos e ideologias, anunciando propostas.

Procuramos evidenciar como a dança pode se relacionar com as questões que atravessam a vida social e reivindicamos visibilidade para as danças afro-orientadas sem que essa reivindicação fique restrita a um chamado exclusivamente político ou como clamor para a cessão de espaços específicos. Interessa-nos olhar para essas expressões desconstruindo a especificidade enclausuradora e destrinchando-a como um saber-fazer que discute a brasilidade em perspectivas horizontais quando relacionadas com outras referências de estudo da dança. Dessa maneira, questionamos: o que acontece nos contextos não hegemônicos que dançam?

Esta tese levanta questões sobre como a dança, enquanto ação intelectual e política, mobiliza e engendra a diáspora negra. Num engajamento teórico-prático que articula diáspora, colonialidade, proposta pedagógica e o contato com uma epistemologia do sul, a técnica Germaine Acogny, abordamos as formas africanizadas de escrita de si a partir de um corpo crítico às representações eurocêntricas, atentas para o fato de que a área de produção de pensamento em dança no Brasil dialoga majoritariamente com demandas hegemônicas.

A escrita desta tese mobilizou o intelecto em uma escrita dançada. Dançamos e disseminamos um engajamento ético que encara as realidades artístico-sociais dentro dos contextos brasileiros de produção de conhecimento, confrontando e interrogando o chão que pisamos de modo a garantir espaço para a diversidade epistêmica. Nosso esforço em aprofundar essas formas de escrita, na contramão dos discursos que as colocam paternalisticamente no lugar do “Outro específico”, é reforçado pela necessidade evidente de compreender como essas poéticas podem falar sobre as totalidades das pessoas, enquanto fundamentos para a pluralidade.

Apresentamos a proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*, elaborada como uma ação prática de edificação de linguagem que parte de fundamentos relacionados às formas africanizadas de escrita de si e que, estruturadas e entendidas em contextos brasileiros, podem nos auxiliar a ampliar os territórios de produção de conhecimento em dança e traçar outras rotas possíveis. Trata-se de um exercício para redimensionar o *afro* de uma posição de inferioridade e menor importância, para uma relação horizontal com outras técnicas e poéticas, dando novos significados para aspectos constituintes e fundantes da cultura brasileira. Esse redimensionamento também trata de criticar as generalizações impostas a um

universo profundamente plural cujos saberes e fazeres extrapolam a perspectiva da religiosidade não apenas em seu transbordamento estético como em suas vertentes culturais.

A trajetória da pesquisa, sujeita que é às intempéries, mostrou-nos que o movimento é sempre contextual e que parte de inter-relações complexas entre subjetividades e coletividades. No campo de reflexão crítica sobre um corpo social brasileiro tornou-se imperativo percebermos nossos próprios deslocamentos. O filósofo estadunidense Cornel West (2011), em diversas de suas entrevistas, costuma fazer um jogo com a afirmação do filósofo Sócrates de que a vida não examinada não vale a pena ser vivida. Afirmando que “A vida examinada é dolorosa. É preciso coragem para examinar o que está dentro de você”, o autor aborda essa necessidade de pensamento crítico questionando não apenas os contextos, mas a si próprio.

Ao pensarmos em *movimento* e *gesto* não nos restringimos à popular percepção de movimento “eficiente”, ligado apenas à noção de “forma”: há um exame contextual e histórico que agrega os afetos e as camadas de história que comovem e desafiam a expressividade da pessoa. Assim, a proposta pedagógica *Corpo em Diáspora* associa fundamentos de motricidade, referenciais simbólicos, técnicos e poéticos para a organização do corpo e incentivo de formas descolonizadas de escritas de si. Considerando o corpo como esfera privilegiada de construção de identidades aprendemos a perceber o gesto dançado a partir do engajamento expressivo do movimento, desenvolvendo autonomia e ampliando nossas possibilidades de re-existir. Sugerimos que recolocar as danças afro-orientadas, em suas formas tradicionais e contemporâneas, no centro dos currículos de formação em dança é crucial para corrigir a eurocentricidade das estruturas acadêmicas.

Se a cultura da invisibilidade e da negação permeia as visões e imaginários sobre as realidades afro-orientadas, abordamos aqui o movimento dinâmico e nunca estável, óbvio ou previsível das anunciações negras. A prática pedagógica exige compreender a pessoa que aprende a dançar como um ser completo, com histórias subjetivas próprias, fazendo da relação educando e educadora, uma interação dinâmica.

Na intenção de pensar para além das convenções, refletimos sobre como as práticas artísticas estão associadas às relações de poder e como isso interfere no pensamento pedagógico e artístico. Reiteramos e ampliamos teorias e reflexões que um conjunto plural de intelectuais já fizeram, dignificando a herança que nos alimenta intelectualmente e atualizando-as para nosso momento. E o que significa pensar além das convenções sobre as anunciações negras? Significa rever as maneiras como entrelaçamos arte e cultura nas representações em nosso tempo/espço, a partir de conceitos e práticas que não ignoram as

questões sociopolíticas que atravessam esses fazeres, tendo sempre em vista que a arte é também um território de disputas de discursos. Assumimos o desafio de reimaginar o hoje, apreendendo de maneira adequada as anúncias negras, sem legá-las ao desgastado campo do específico.

No perfil narrativo presente na tese, valemo-nos de uma escrita predominantemente em primeira pessoa do plural, menos por seguir um modelo de conduta científica, mas por acreditar que estas linhas são uma escrita conjunta a uma genealogia de intelectuais que referimos e sucedemos. Assim, dizer “nós” significa reconhecer a parceria com a orientadora assim como a ancestralidade e os percursos intelectuais que respaldam e compõem este trabalho. De toda forma, vez por outra a primeira pessoa do singular aparece, fruto da inevitável manifestação da experiência especificamente individual e cuja subjetividade impõe feições particulares ao trabalho. Tentamos, entretanto, não escorregar na subjetividade exacerbada e tampouco na autocomplacência. O “ser sujeita” se impõe como pessoa e como membra de coletividades que não se reconhecem nas narrativas hegemônicas. Salientamos ainda que essas alternâncias na pessoa do discurso, que inevitavelmente resultam em um texto com certa variação do ponto de vista científico normativo – afinal “quem está falando”? – são conscientes. Sou eu e somos nós, o que parece fortalecer a ideia geral de construção desta tese pautada na premissa de que a escrita é um diálogo e não um monólogo.

Em relação às marcas de gênero nas estruturas das palavras optamos por usar igualmente o feminino e o masculino, sem homogeneizar seja um ou outro gênero².

Nosso empenho em mobilizar percursos biográficos, conceitos e práticas pedagógicas se inscreve numa ação comprometida em aprofundar os elementos que comprovam a multiplicidade que constitui os saberes e ações afro-orientadas e que participam da contemporaneidade. Trata-se de um esforço não só de engendrar, mas, concomitantemente, desfazer estereótipos e sentidos preestabelecidos.

O engajamento teórico desta pesquisa coloca em relação três áreas produtoras de conhecimento: a dança, a antropologia e a educação. A metodologia³ incluiu entrevistas, pesquisa de campo em cursos, *workshops* e aulas; diálogo crítico com a bibliografia especializada a partir de fontes primárias e secundárias, materiais bibliográficos adquiridos e

² Reconhecemos que o texto escrito fortalece construções sociais bem como sistemas tradicionais de representação. Atualmente diversas propostas entram no jogo do questionamento das marcas de gênero na escrita (substantivos, adjetivos, pronomes, etc). O uso da gramática de neutralidade (o símbolo “@” ou a letra “x”, por exemplo) é uma dessas proposições que, agregam relevâncias e limitações tanto para a linguagem quanto para transformações sociais de fato. Para discussões sobre o assunto ver: Preciato (2017) e Butler (2004).

³ Método em ação.

consultados em bibliotecas do Brasil, Estados Unidos e França, entre os quais livros, textos de jornais e revistas, entrevistas de rádio, além das experiências de campo na *Ecole des Sables* no Senegal e nas aulas *Corpo em Diáspora* na Sala Crisantempo em São Paulo. A atuação como professora, estudante e observadora ativa foi constantemente pautada por um empiricismo inevitável já que enquanto artista da dança e pedagoga, a experiência deu-se no próprio corpo crítico da autora.

No capítulo 1 apresentamos conceitos e contextos intelectuais que servem de suporte para a compreensão do viés eurocêntrico que marca as epistemologias brasileiras ao mesmo tempo em que dão suporte para os contextos que discutiremos nos capítulos focados na prática pedagógica *Corpo em diáspora* e na abordagem sobre a coreógrafa Germaine Acogny. No cruzamento de corpo, cultura e colonialidade, analisamos como a racialidade se inscreve na realidade contemporânea a partir da sugestão de identidades essencializadas e culturas limitadas pela especificidade. Navegamos por alguns grupos teóricos que discutiram os campos do pós-colonialismo, da decolonialidade, bem como referimos intelectuais negros cujo percurso intelectual de longa data questiona o aspecto colonizado da produção brasileira de conhecimento.

No capítulo 2 investimos conceitualmente no termo “diáspora”, situando alguns de seus contextos de discussão e traçando paralelos teóricos. Posicionamos os princípios e pressupostos sobre os quais se estrutura a proposta pedagógica *Corpo em Diáspora* e a ideia de afro-orientação, pontuando os caminhos de descobertas e desafios na edificação da pedagogia, revisitando referências fundantes como Katherine Dunham, os entrelaçamentos com a antropologia, bem como o campo estético da pesquisa.

No capítulo 3 ordenamos nossos interesses e relevâncias na mobilização de uma pedagogia de dança expressiva que dê conta, a um só tempo, de aspectos relacionados à organização motora, a referenciais simbólicos e à consciência de si por meio da proposta *Corpo em Diáspora*, gestada a partir da prática durante três anos ininterruptos na Sala Crisantempo, e praticada em trabalhos com grupos de dança da cidade de São Paulo e, eventualmente, alhures.

No capítulo 4 focamos na técnica Germaine Acogny, agregando aspectos biográficos, históricos, analisando seu projeto pedagógico e as conjunturas que o conformaram. Olhamos para o projeto da *Ecole des Sables*, escola que a coreógrafa fundou, bem como a sua presença em solo brasileiro no advento da construção do espetáculo *Z*, dançado pelo Balé da Cidade de São Paulo em 1995, em uma análise ancorada em entrevistas com ex-membros, observação crítica do espetáculo e considerações sobre seu repertório.

No capítulo 5 descrevemos brevemente o processo que deu origem ao solo *Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca* – síntese prático-criativa desta pesquisa e que será compartilhado no advento da defesa.

CAPÍTULO 1 - Corpo e Colonialidade

1.1 Corpos em diáspora e a colonialidade do gesto

Descolonizar gestos, atos e a língua com que nomeamos o mundo.
(Silvia Cusicanqui)

Olhar para o corpo brasileiro de maneira crítica e afirmativa movendo as camadas de multiplicidade que nos constituem, implica em reconhecer a histórica despossessão, *descorporificação* e desumanização dos sujeitos e saberes⁴ negros. A abordagem do campo de pesquisa em dança que ora propomos está entrelaçada com o campo dos estudos africanos e antropológicos, apresentando reflexões sobre as culturas da diáspora negra em movimento, sua inserção na história e nas dinâmicas sociais criadas e recriadas a partir das realidades vividas e alteradas por seus sujeitos. O que nos provoca a adentrar esta seara é a escassa legitimidade que o assunto recebe nos espaços hegemônicos de produção de conhecimento e a relevância do tema para uma discussão profunda sobre as bases da experiência sociocultural brasileira.

A categoria *corpo*, presente com frequência no decorrer dos capítulos, é pensada em uma perspectiva de totalidade, agregando a pessoa e sua agência⁵, bem como sua sociabilidade. As perspectivas de Mauss (1974) para a noção de *pessoa*, assim como a concepção de corpo proposta por Leite (1984), explicitam nossa busca por uma formulação menos fracionada e mais completa para o entendimento dessa categoria. Na obra *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção de eu* (1974), o antropólogo e sociólogo Marcell Mauss, analisa a noção de pessoa e discute como ela se desenvolve a partir de um lento e elaborado processo tramado socialmente de maneira fluida e sujeita ao que o autor denomina “outras categorias do espírito humano”. Já Fabio Leite, antropólogo e um dos fundadores do Centro de Estudos Africanos da Universidade de São Paulo, traz essa mesma reflexão sobre as diversas esferas que compõem o ser, para a noção de corpo, entendendo-o enquanto um todo complexo e passível de atravessamentos:

⁴ Ao utilizarmos o termo “saber”, consideramos importante retomar seu sentido etimológico. Sua origem vem do latim “sapere” que significa “ter gosto, exalar cheiro ou odor”, o que remete à percepção do corpo como lugar de saber.

⁵ Compreendemos agência como a capacidade de dispor dos recursos psicológicos e culturais necessários para o avanço da liberdade humana (ASANTE, 2009, p. 94) tornando-se uma iniciativa histórica e cultural de um grupo humano ou coletividade.

O corpo, manifestação visível do homem, possui um complexo externo e outro interno, ambos se encontrando em relação constante. O primeiro é percebido pela figura, flexibilidade, movimento e capacidade de criar espaços naturais e sociais. O complexo interno está ligado à noção de entranhas, que define a manifestação interior de fatores naturais e sociais, abrangendo – além da explicação relativa aos órgãos e sistemas ligados à noção de vida física – a capacidade do homem experimentar sentimentos. Deve ser acrescentado que o significado social do corpo é proposta precisa: ele constitui em referencial histórico, aparecendo como fator de individualização, de trabalho e de reprodução da sociedade. (LEITE, 1995, p. 5)

Essas concepções são fundamentais para fazer frente à lógica que entende o corpo apenas como receptáculo, espaço ou aglomerado de funções, não reconhecendo este como lugar de conhecimento e experiência da pessoa em sociedade, um sistema de relações sensíveis. Mauss (1974) foi precursor na disseminação dessas premissas e, em 1930, já afirmava ser o corpo veículo de intenções e identidades que atendem a desejos de dominação e de resistência. Nessa época as perspectivas mais holísticas ainda não perpassavam aquelas especulações sobre as virtudes do corpo. Hoje, esse entrelaçamento entre antropologia e estudo do corpo é muito mais evidente, de modo que, em alguma medida, esse corpo proposto por Mauss, mesmo sendo atravessado pelo social, ainda tinha um certo perfil de “receptáculo” e “mediador”, perspectivas que hoje encontram menor reverberação nas diversas ciências, já que sabemos que o corpo não é apenas instrumento.

Essa busca por uma noção de corpo que extrapole a cisão ocidental entre anatomia, espiritualidade e, mesmo, relações sociais, encontra eco em diversas proposições epistemológicas, como a fenomenologia de Merleau Ponty (1999), segundo a qual o material não se separa do sensível, o corpo não se separa da vida vivida e a pessoa está embebida de acontecimentos de seus contextos. Não nos filiamos a nenhuma das propostas citadas enquanto discípulas dessas escolas de pensamento, mas reconhecemos o quanto foram fundantes para o avanço das discussões que ora propomos. Assim, buscamos a compreensão do corpo como rede material e de energias, como perspectiva de mundo e lugar do conhecimento.

Ao operarmos de maneira transversal conectando corpo, dança e cultura, objetivamos ler o interior dos campos que produzem sentidos sobre as culturas negras em suas presenças vivas e os atravessamentos provocados pelos saberes do ocidente hegemônico⁶. Essa operação exige uma introdução conceitual sobre os contextos de produção de sentido que pautaram as

⁶ Ao afirmarmos existir um ocidente hegemônico, temos como contraparte um ocidente subalternizado, dentro do qual evidenciamos a perspectiva negra, já que, mesmo sendo uma categoria escorregadia, sabemos que o ocidente forjado apenas pelos saberes hegemônicos não existiria sem o potencial sócio-cultural e sem a exploração econômica dos subalternizados.

noções hierarquizadas de corpo e cultura para, em seguida, adentrarmos os contextos mais específicos desta tese, que abordam, em grande medida, os saberes construídos “desde dentro”⁷, bem como as estéticas⁸, poéticas e epistemologias afro-orientadas⁹.

A primeira referência é o tema da colonialidade – aqui compreendida como estados de presença que emergem da ordem colonial nos séculos XIV nas Américas e XIX nas Áfricas e se atualizam socialmente até os dias de hoje, condicionando formas de existir. Edificamos uma breve introdução sobre o assunto, definindo seus principais percursos teóricos e as possíveis implicações na produção de pensamento em dança.

Parece-nos importante abordar os traços coloniais que se inscrevem na produção acadêmica de conhecimento, colocar em reflexão sua genealogia de poderes para então percebê-los como fatores que, por estarem introjetados nos saberes hegemônicos, impedem-nos de vislumbrar epistemologias¹⁰ que se relacionem com as realidades brasileiras.

Abordar a colonialidade significa também refletir sobre como a diversidade de pensamentos tem sido acomodada nas esferas de educação, especificamente nos cursos de

⁷ Neste trabalho a nomenclatura *desde dentro* é utilizada no sentido de “a partir do interior”, do fundamento, do fundamental e diz respeito ao percurso consciente acumulado por cada pessoa. Importante fazer referência ao significado distinto que a antropóloga Juana Albein propõe ao termo e que, embora não se relacione ao contexto deste trabalho, deve ser referido: Na obra “Os nagô e a morte” (1977), a autora distingue duas perspectivas na abordagem da religiosidade – a desde dentro, uma endoperspectiva - e a de fora, que seria o olhar de quem não é iniciado na religião. Sua pesquisa traz a relação dinâmica entre as duas perspectivas. Outro termo, não menos importante, é referido por Santos (2002) quando reforça a necessidade de compreender o que é a experiência da religião e o que deve ser encarado de maneira separada dela. Santos retoma o termo usado pela Ialorixá Maria bibiana do Espírito Santo, para distinguir as duas esferas: *da porteira para fora* e *da porteira para dentro*. Em sua proposta pluricultural de dança educação, a autora refere-se a necessidade de empreender uma reelaboração estética do ritual para que ele não se torne uma transposição do mesmo para a cena. Nesta tese não abordamos os contextos religiosos e nossa expressão “desde dentro” tem outro sentido.

⁸ Compreendemos *estética* com uma categoria incorporada na experiência do corpo – a percepção dos sentidos ou a faculdade do sentir. Segundo Mignolo (2014), o termo *aesthetics* tornou-se conceito filosófico na Europa a partir dos escritos de Alexander G. Baumgarten e deriva da palavra grega *aesthesis* – que se refere ao senso, sensibilidade, sensações do corpo. Com Baumgarten *aesthesis* mudou para *aesthetics* e tornou-se um conceito que nomina o discurso filosófico sobre a teoria da estética. Tempos depois, o filósofo Immanuel Kant utilizou o termo *aesthesis* para abordar as sensações do belo e do sublime, enquanto em Baumgarten *aesthesis* refere-se a sensação em geral. O discurso filosófico de Kant tornou-se o fundamento da *aesthetic*, um braço da moderna filosofia ocidental que regula o gosto. Conjugado às hipóteses racistas de seu tempo, Kant usou o discurso filosófico da estética (crítica do julgamento) assim como a crítica da razão para classificar e posicionar a população do mundo de acordo com suas supostas capacidades estéticas. Assim, o conceito de estética proposto por Kant fundamenta ideias sobre gosto e talento nas concepções de arte e artista da modernidade ocidental.

⁹ Afro-orientação: Nossa ideia de afro-orientação consolida-se primeiramente como um projeto crítico que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das *formas africanizadas de escritas de si* que compõem o corpo brasileiro. Descreveremos em pormenores no capítulo 2.

¹⁰ Teorias ou princípios de conhecimento. Campos de conhecimento teórico, conceitual e metodológico conformados em noções de “disciplinas” e áreas.

graduação e licenciatura em dança, e limitadas por formas de *saber e ser* que impedem a criação de pedagogias propositoras de realidades epistemológicas distintas das hegemônicas. Ao defendermos a necessidade de pedagogias alternativas não nos referimos à seleção de disciplinas especiais ou eventos temáticos, que frequentemente soam como paliativos frente à urgência de relações mais horizontais entre as propostas de formação oriundas dos contextos do norte hegemônico e aquelas originadas dos espaços subalternizados. Propomos que as diversas tradições e contemporaneidades pautadas pelas formas africanizadas de escritas de si¹¹ sejam consideradas dentro do amplo território de histórias, conceitos e métodos legitimados pelo campo da pesquisa e formação em dança, criticando os procedimentos que fortalecem as estruturas de poder existentes nas ordens sociais.

Ao abordarmos a ideia de *colonialidade*, intentamos tocar não exatamente no colonialismo como sistema de exploração econômico, mas nas relações colonizadas que se mantiveram através dos séculos e estruturaram os universos de significado/sentido que pautam as relações no Brasil em seus contextos sociais e culturais afro-orientados na abordagem da cultura e corporalidades negras – o que ora intitulamos de *colonialidade do gesto* e que aprofundaremos mais adiante.

Compreendemos *gesto* como uma categoria que mobiliza a esfera do movimento e do corpo vivido. Além do corpo anatômico, há as relações que se estabelecem no corpo, em seus contextos e os universos de significado criados a partir de então. Sendo capaz de agir, de ter intenção e de ser atravessado pelas mais diferentes sensações, o gesto estabelece a concretude dessas relações e imbui o movimento de comunicação¹².

¹¹ Utilizamos o termo “Formas africanizadas de escrita de si” em referência a modos de se imaginar e construir a existência a partir de valores que, interseccional e dinamicamente, se referem a fundamentos africanos reelaborados nas Américas. Nossa inspiração para o uso desse termo originou-se do termo “formas africanas de escrita de si” que intitulava um texto do filósofo Achille Mbembe (2010, p. 22). Na obra o autor desenha a crítica às correntes ideológicas e pensadores do continente africano que elaboraram discursos de reivindicação de uma identidade africana ligada a elementos simbólicos, reivindicações políticas, correspondências raciais e geográficas que se queriam justificadoras de uma possível autonomia. O teor polêmico do texto, entre outros aspectos, refere-se à afirmação do autor de que as respostas africanas às opressões européias foram diversas e que a colonização também seduziu os próprios africanos, gerando utopias recíprocas. Esse texto foi revisto pelo autor e posteriormente publicado com o título “Formas africanas de autoinscrição”. Tomamos emprestado o primeiro título do autor, não como uma associação direta ao conteúdo que ele dá ao termo, já que trata de um contexto específico diferente do nosso, mas atentando para modos de se imaginar e se construir fundamentados pelas africanidades no movimento dinâmico do mundo.

¹² Merleau Ponty (1999) no livro “Fenomenologia da percepção” em sua *fenomenologia* discute a natureza do movimento a partir de impulsos interiores, pressupondo uma relação do atuante com sua vida interior e da mesma maneira, o espaço vivido abrangendo as relações interpessoais.

1.1.1 Rastros da empreitada colonial

A colonização, repito, desumaniza o homem, mesmo o mais civilizado.
- Aime Césaire¹³

Compreender a empreitada colonial, sua missão civilizadora e exploradora, bem como seu lastro de violência, é crucial para entendermos os legados expressos nas hierarquias entre os grupos humanos, organizações sociais, gêneros e espiritualidades, que impõem às formas de existir das culturas colonizadas o lugar de objetos exóticos¹⁴, fetichizados e infantilizados.

O terreno inicial que fez brotar as primeiras manifestações de crítica à hierarquia de poderes coloniais foi a *Conferência de Bandung* ocorrida em 1955, que reuniu lideranças de Estados asiáticos e africanos, em grande medida sujeitados por recentes processos de guerra colonial, para fazer frente às ações neocolonialistas e imperialistas vigentes. Ali mobilizaram discursos e teorias comprometidas em desconstruir os pensamentos binários e essencialistas que fundamentaram o discurso colonial. Foi a *avalanche dos povos de cor* (SANTIAGO, 1977, p. 9). Seus protagonistas, oriundos de espaços colonizados, enunciavam realidades até então suprimidas pela história oficial.

Os alicerces para a crítica ao colonialismo recebem as primeiras contribuições teóricas por meio do pensamento do martiniquenho Frantz Fanon (1925-1961), ensaísta, psiquiatra e militante cuja produção intelectual foi atravessada, entre outros assuntos, pelos processos de descolonização africana e marcou de maneira pulsante o campo do pensamento anti-colonial então em construção, sendo provavelmente seu maior influenciador e cuja perspectiva teórica serviu de base para muitos dos intelectuais que posteriormente abordaram os impactos do colonialismo.

O legado de Fanon está relacionado, entre outros aspectos, com a sangria que a estrutura colonialista operou não apenas na esfera social, mas nos sentidos e identidades dos povos colonizados e colonizadores. Suas ideias influenciaram muitos intelectuais do campo

¹³ Texto proferido por Gemaine Acogny em seu solo *Mon élue noire - Sacre #2* - coletado do *Discours sur le colonialisme*, de Aimé Césaire (1950).

¹⁴ Sendo um conceito temático recorrente nesta tese, vale explicitar o que convencionamos chamar de exótico. A percepção do exótico implica em estranheza, cativação ou mesmo encantamento, quando quem observa não consegue entender os processos que configuram a existência do que está exterior à sua realidade fazendo do Outro algo enigmático. Em alguns contextos teóricos, poderíamos dizer que realidades são ordinárias em alguns contextos e exóticas em outros, sendo o exotismo uma espécie de entidade imbuída de polivalência. Mas quando os elementos considerados exóticos são inerentes à própria cultura do Mesmo, temos uma anomalia que, em nosso caso, se explica a partir do não reconhecimento do Outro na vida social do Mesmo _ as categorias “Outro” e “Mesmo” serão elucidadas mais adiante.

do pensamento pós-colonial. Homi Babha (1949 -), Gayatri Chakravorty Spivak (1942 -), Edward Said (1932-2014), Stuart Hall (1932-2014) e Paul Gilroy (1956 -) são alguns deles¹⁵.

O crítico cultural e sociólogo Homi Bhabha, na obra *O Local da cultura*, analisa o legado de Frantz Fanon no discurso sobre raça na modernidade¹⁶ e suas ambivalências questionando o que seria “a modernidade nessas condições coloniais em que sua imposição é ela mesma a negação da liberdade histórica, da autonomia cívica e da escolha ética de remodelação?” (BHABHA, 1998, p. 352). Os estudos pós-coloniais, embora não se constituíssem em matriz teórica homogênea, trouxeram a preocupação comum de desconstruir os essencialismos¹⁷ edificados pela modernidade e um programa teórico-político que vislumbrava a transformação social e o enfrentamento da opressão. O que autores como Bhabha desenvolveram, a partir de seus lugares de enunciação¹⁸ teórica, sobretudo o campo da diáspora negra ou migratória, foi a crítica às matrizes de conhecimento que, por nascerem de contextos europeus, reproduziam as lógicas e relações coloniais. As elaborações oriundas de fora desse “centro” seriam sempre consideradas em relação de inferioridade com esse mesmo centro. Então, não se tratava apenas de localizar cronologicamente o colonial; o “pós” indicaria uma reconfiguração do campo discursivo no qual as relações hierárquicas seriam significadas. Discutindo as contribuições dos estudos pós-coloniais para a renovação da teoria social contemporânea, Costa (2006) afirma:

(...), com efeito, a releitura pós-colonial da história moderna busca reinsserir, reinscrever o colonizado na modernidade, não como o outro do Ocidente,

¹⁵ Podemos dizer que o campo da perspectiva pós-colonial em sua diversidade de áreas inclui outras importantes referências, entre elas: Rodney (1972); Soyinka (2012); Wa Thiongo (1986); Chinua Achebe (2009); Paulin Hountondji (2010); Valentin Mudimbe (1998) e Achille Mbembe (2014; 2017). São autores que compõem o campo da crítica pós-colonial a partir dos saberes endógenos ao continente africano e seus entrecruzamentos com a experiência eurocêntrica.

¹⁶ Lemos a modernidade também como o momento histórico que evoca o desenvolvimento do capitalismo e da industrialização, bem como o estabelecimento de Estados-Nação e o crescimento das disparidades regionais no sistema mundo. Assim, não se trata apenas de um período histórico, mas de uma afirmação de instituições e autores que a partir do Renascimento se elegem enquanto referência de mundo.

¹⁷ A ideia de *essencialismo* será repetida inúmeras vezes durante o texto e consideramos importante reforçar que diversas estratégias são criadas ao redor desses essencialismos, as quais foram e são retomadas no curso de nossa história. Não há uma única forma de essencializar e esta talvez seja uma entre tantas contradições da contemporaneidade. A socióloga Silvia Cusicanqui (2006) faz uso do termo “essencialismo tático”, propondo que especificidades sejam valorizadas enquanto conteúdo de afirmação da diferença. Ela se inspira no “essencialismo estratégico” de G. Spivak (1999), que seria a reversão da condição do próprio sujeito subalterno por ele mesmo, como protagonista da ação social.

¹⁸ Partindo da linguística, compreendemos *enunciação* como uma instância da categoria de tempo/espaço/pessoa que revela o ato de dizer, de expressar, a partir da tomada da palavra individual, ou do grupo, ou um coletivo com pertencimentos comuns. Enunciar significa trazer à tona um conhecimento internalizado, apropriado, desenvolvido e então dito.

sinônimo do atraso, do tradicional, da falta, mas como parte constitutiva essencial daquilo que foi construído, discursivamente, como moderno. Isso implica desconstruir a história hegemônica da modernidade, evidenciando as relações materiais e simbólicas entre “ocidente” e o “resto” do mundo, de sorte a mostrar que esses termos correspondem a construções mentais sem correspondência empírica imediata. (COSTA, 2006, p. 117)

As obras *Os condenados da terra* (1979) e *Pele negra máscaras brancas* (1963), escritas por Fanon¹⁹, foram cruciais para as elaborações desses críticos pós-coloniais, dando as bases para o entendimento da relação colonizador/colonizado e suas implicações, bem como historicizando e analisando de maneira contundente a experiência colonial na psicologia da pessoa negra.

O crítico e escritor queniano Ngugi Wa Thiongo (1938-) publicou em 1981 o importante *Decolonising the Mind*, que discute como a adoção de perspectivas europeias afetou de maneira inestimável as memórias das coletividades africanas enquanto cultura e sociedade. Abordando o papel das línguas na criação de ideologias, o autor discute a importância de se valorizar as línguas africanas em relação de igualdade com as línguas coloniais, defendendo que sociedades multilíngues estão mais aptas a lidar com as complexidades do mundo. No caminho da crítica pós-colonial o autor questiona como a imposição da língua e cultura do colonizador atinge a psicologia e a subjetividade dos colonizados:

O real intento do colonialismo é o controle da riqueza dos povos. O que eles produzem, como eles produzem, como distribuem. Em outras palavras, controlar todos os domínios de linguagem da vida real. O colonialismo impôs seu controle sob a produção social da riqueza através da conquista militar e, subsequentemente, das ditaduras políticas. Mas a mais importante área de dominação foi o universo mental do colonizado, o controle através da cultura, de como as pessoas se percebiam e de suas relações com o mundo. Controlar econômica e politicamente a cultura de um povo é controlar suas ferramentas de auto-definição em relação com os outros. Para o colonialismo, isto envolve dois aspectos do mesmo processo: a destruição ou desvalorização deliberada da cultura desse povo, suas artes, sua dança, sua religião, sua história, sua geografia, sua educação, sua oralidade e sua literatura, e a elevação consciente da língua do colonizador. A dominação da linguagem de um povo pela linguagem das nações colonizadoras foi crucial para a dominação do universo mental do colonizado. (THIONGO, 1986, p. 16. Tradução nossa.)

¹⁹ Faustino (2015) dá importante contribuição ao tema, edificando sua tese de doutoramento sobre os usos e apropriações do pensamento de Frantz Fanon no Brasil a partir da década de 1950, no qual avalia as o quanto o pensamento do autor influencia os estudos sobre relações raciais no Brasil.

Ao contrário de propor a exaltação das línguas africanas em prol da exclusão de outras, o autor defende que sociedades multilíngues estão mais aptas a lidar com as complexidades do mundo. As línguas têm o papel de nos fazer entender em relação com a nação, com a cultura e com sua autodefinição:

A língua é muito mais do que um meio de comunicação; ela é a essência de nosso ser, o fundamento de nossa alma como pessoas africanas. O mediador de nossas memórias, a conexão entre espaço e tempo, a base de nossos sonhos. (Ibid., p.35. Tradução nossa)

Captamos e cooptamos a perspectiva de Thiongo em relação à representação da linguagem como fundamento da experiência e tomamos a liberdade de fazer um paralelo com seu raciocínio pensando no papel da linguagem na dança, levantando o fato de que as propostas afro-orientadas no campo de pesquisa em dança foram historicamente alijadas desses lugares de entendimento, ou seja, raramente qualificam-nas em termos de linguagem. Tanto a comunicação oral quanto a corporal relacionam-se com o cerne da pessoa e da cultura, pois agregam a memória, conectam tempo e espaço e servem de base para a expressão de nossos anseios. Assim, a aproximação às linguagens africanizadas pode proporcionar uma relação mais profunda do Brasil com seu *corpo de conhecimento*.

O que nos parece importante sintetizar para o escopo reflexivo desta tese é que a crítica pós-colonial contribuiu para revelar a hegemonia ocidental em diversos campos do conhecimento, sobretudo o das ciências humanas, a partir do fomento da relação Nós /Outros, da instituição de um sujeito universal contraposto ao particular, o que fez brotar a violenta distinção de humanidades. Os pós coloniais propuseram uma visão diferenciada, em seu tempo, mudando a ordem das prioridades para a perspectiva dos subalternizados.

1.1.2 Colonialidade e pensamento latino americano

*Os ventos do norte não movem moinhos.*²⁰

Dando um salto contextual e temporal, localizamos no início dos anos 2000 um grupo de intelectuais oriundos da América Latina que propõem leituras acerca do colonialismo, criticando o sistema colonial enquanto entidade presente e trazendo de maneira mais pontual a ideia de “colonialidade” em contraposição a “colonialismo”. Trata-se de um grupo heterogêneo de pesquisadores que compõem uma rede de investigações orientada para um projeto intelectual no qual objetivam mudar as bases e estruturas interpretativas das realidades

²⁰ Trecho da música “Sangue Latino”, autoria de Ney Matogrosso.

criando conceitos mobilizados pelas realidades latino-americanas. São vozes que ressoam nos intentos deste trabalho por emergirem de um contexto intelectual avizinhado as realidades brasileiras, mesmo que nossa formação intelectual se distancie ou ignore esse laço. É uma rede dedicada a questionar a eurocentricidade das epistemologias, criticando o fato de que os contextos observados pelos pós-coloniais da primeira geração²¹ raramente deram conta da América Latina. Entre esses autores citamos Aníbal Quijano (1997, 2002), professor do departamento de sociologia da Universidade de Binghamton, NY); Walter Mignolo (2002, 2005), professor de literatura da Duke University; Ramón Grosfoguel (2017), professor de Estudos Étnicos da Universidade de Berkeley; Catherine Walsh (2013), chefe da cadeira de estudos Culturais Latino Americanos da Universidade Andina Simon Bolivar e Nelson Maldonado-Torres (2007), professor de literatura comparada na Rutgers University. O debate que edificam atua diretamente nas ideias de modernidade e colonialidade, apontando como proposta a *decolonialidade*²², entendida como a crítica ativa às heranças coloniais e como maneira de transcender historicamente a colonialidade.

Cabe destacar que nosso interesse em adentrar o pensamento desses teóricos se refere ao fato de que na área de produção de conhecimento em artes no Brasil, ressoa com frequência a ideia de “descolonização” enquanto ruptura com as estruturas coloniais, mas tal apelo ainda carece de aprofundamento teórico e corre o risco de tornar-se jargão populista se não conduzirmos uma reflexão que vise a ação e se não reconhecermos as diversas propostas para essa liberação que já se anunciam em nossa contemporaneidade. Esta empreitada teórica objetiva, portanto, situar e contribuir para a elucidação desses conceitos.

A ideia de descolonização implica em uma revisão profunda de esquemas reproduzidos externa e internamente às nossas realidades em termos ideológico-culturais e, portanto, o apelo panfletário muitas vezes se sobrepõe à ação efetiva quando almeja-se essa descolonização. Na área específica da dança, a discussão engatinha e percebemos uma grande carência de diálogos com os campos específicos das humanidades que pensam os contextos socioculturais. Assim, encontramos na teoria social diálogos que lidam de maneira mais completa com a nossa investigação, mobilizando intersecções entre áreas de produção do conhecimento, tal qual faremos em distintas partes desta tese, construindo possíveis caminhos para abordar o que chamamos *colonialidade do gesto* - a permanência de lógicas eurocêntricas no *corpo vivido* das sociedades subalternizadas.

²¹ Neste caso, falam de autores como Gayatri Spivak, Stuart Hall e Edward Said, citados anteriormente.

²² Para este grupo, descolonização tem sentido distinto de decolonialidade.

O que nos mobiliza nesse recente aparato teórico latino-americano é a sistematização das maneiras como os fundamentos epistemológicos do norte hegemônico historicamente pautaram os saberes do sul subalternizado. Interessa-nos a discussão da colonialidade como aparato de poder, localizando e nomeando os espaços europeus disseminadores de saberes unilaterais. Assim, é principalmente a sistematização teórica empreendida por esse grupo latino americano que nos leva a abordá-lo, mesmo que de maneira abreviada.

Alguns desses autores evidenciam e sistematizam informações para mostrar como determinadas instituições e intelectuais se auto narraram como o centro do mundo. Trazem também a reflexão sobre como as teorias propostas pelos contextos do norte hegemônico, basilares nas estruturas oficiais de produção de conhecimento no chamado sul global, deveriam ser re-pensadas à luz de nossos próprios contextos e realidades latino americanas. O grupo desempenha um importante papel no pensamento social oriundo da América Latina ao mover a percepção para as atualizações do colonial em contextos latino americanos, e nesse aspecto as sistematizações teóricas que apresentam nos servem para reconhecer similaridades com pensamentos já editificados pela intelectualidade negra brasileira e ajuda na construção de pontes entre autores e escolas de pensamento na discussão sobre o legado colonial²³. Esta abordagem, entretanto, impôs uma pergunta fundante que move esta pesquisa e que talvez seja o nó das propostas teóricas críticas à colonialidade: a escassez de respostas no sentido da práxis²⁴. Mais adiante veremos que alguns teóricos brasileiros se municiaram das formas de escrita negras enquanto conceitos e práxis que respondem as colonialidades.

1.1.3 A colonialidade presente

A colonialidade refere-se a padrões de poder de longa permanência que emergem como resultado do colonialismo, mas definem cultura, trabalho, relações intersubjetivas e produção de conhecimento muito além dos limites estritos da administração colonial.

(MALDONADO TORRES, 2007, p. 243. Tradução nossa.)

Sendo a colonialidade a reverberação atualizada das engrenagens coloniais que des-historicizam e inferiorizam os corpos subalternizados, reservando a eles lugares prescritos e

²³ Os escritos do filósofo Emanuel Chukwuru (1997) são também relevantes dentro do assunto descolonização/epistemologia quando discute a ideia de raça em Kant, questionando a universalidade estética *versus* pluriversalidade; o pensamento eurocêntrico *versus* pensamento irracional; assim como a humanidade européia como única referência, *versus* humanidade europeia como uma das referências, discussão presente no livro *The color of reason: The idea of race in Kant's Anthropology*.

²⁴ A partir de Paulo Freire (1996), compreendemos como práxis a relação mútua e crítica entre teoria e prática. Trata-se de teoria praticada em base teórica que se estrutura na prática.

determinados nas diversas esferas da vida social, reconhecemos que ela é uma instância que naturaliza e hierarquiza as diferenças, permanecendo e acontecendo *no corpo*, na percepção que a pessoa tem do mundo, em sua maneira de organização e compreensão do seu entorno e na imagem que constrói sobre si e sobre os outros.

A colonialidade está presente também nas linguagens que o corpo produz - lembrando que a tentativa de uniformização da linguagem foi uma operação fundamental para neutralizar tensões das culturas consideradas inferiores. Para nossa discussão específica, lembremos que nos contextos coloniais houve um processo de expropriação das diversas dimensões de africanidade relacionadas ao espaço, ao corpo e ao tempo, fruto da presença eurocêntrica definida como mediadora e legitimadora do estatuto dos sujeitos negros e de suas produções culturais. Ora, reconhecemos nitidamente esse atravessamento nos nossos dias, o que torna premente que levemos ao centro do debate o que os povos negros sabem sobre si mesmos, seu passado, presente e futuro, bem como provém o mundo de sentido.

Ao propormos uma ótica afro-orientada, invertemos a ordem das relações históricas para além de uma conquista de “visibilidade” e recuperamos a possibilidade de nos entendermos enquanto brasileiras e brasileiros gestados multidirecionalmente a partir das culturas negras. Longe de defendermos a perspectiva de que só os subalternos podem falar sobre suas realidades, acreditamos que pensar criticamente denota reavaliarmos quem falou e fala, quem controla as narrativas, repensando as responsabilidades dessa vocalidade. Em um futuro distante, talvez possamos nos compreender tendo conhecimento profundo sobre a densidade, historicidade e natureza das conexões das culturas euro-orientadas, afro-orientadas e indígena-orientadas. Assim, não se trata de um caminho de inversão de ordens, mas de ampliação das formas de ser.

1.1.4 Conhecer com o corpo – linguagem e colonialidade

O sociólogo e humanista peruano Aníbal Quijano²⁵ propôs a diferenciação e inter-relação entre colonialidade e colonialismo. Para o autor, o colonialismo como dominação

²⁵ Para Quijano, a colonialidade, é diferente, embora vinculada ao colonialismo. Este seria uma estrutura de dominação política e social de uma população sobre outra de identidade e jurisdição territorial diversas, que não, necessariamente, “implica em relações racistas de poder” (ibid., p. 84), como faz a primeira. Ou seja, a colonialidade do poder é um produto da estrutura colonial de poder e uma construção intersubjetiva, que se pretende como científica e objetiva, além de a-histórica, mas que não passa de um fenômeno da história do poder, que constrói um sistema discriminatório baseado na ideia de “raça”. Anterior a Quijano, o sociólogo estadunidense Immanuel Wallerstein (1992) discute o conceito de colonialidade.

político econômica é anterior à colonialidade, e esta se materializaria na ideia de *colonialidade do poder*, que ganha vida dentro de duas instâncias determinantes: o capitalismo e o racismo:

Colonialidade do poder é um conceito que dá conta de um dos elementos fundantes do atual padrão de poder, a classificação social básica e universal da população do planeta em torno da ideia de “raça”. Essa ideia e a classificação social baseada nela (ou “racista”) foram originadas há 500 anos junto com América, Europa e o capitalismo. São a mais profunda e perdurável expressão da dominação colonial e foram impostas sobre toda a população do planeta no curso da expansão do colonialismo europeu. Desde então, no atual padrão mundial de poder, impregnam todas e cada uma das áreas de existência social e constituem a mais profunda e eficaz forma de dominação social, material e intersubjetiva, e são, por isso mesmo, a base intersubjetiva mais universal de dominação política dentro do atual padrão de poder. (QUIJANO, 2002, p. 4)

Colonialidade e colonialismo, segundo Quijano, se integram e alternam subjetiva e socialmente produzindo justificativas e ideologias e hierarquizando diferenças até o ponto em que ganhariam características ontológicas. O que nos parece importante reforçar do pensamento do autor, tendo em vista os diversos vetores possíveis para interpretar sua obra, é que o racial reconfigura o colonial política e simbolicamente.

Interessa-nos neste trabalho a discussão que Quijano traz sobre essas instâncias fundamentais da colonialidade que pontuam a relação *Nós e Outros* e que ele aponta como assentadas:

1. no corpo – como zona onde se pode detectar inferioridade ou superioridade;
2. na espiritualidade – compreendendo espiritualidade não no sentido cristão, mas nas dimensões em que humanos se conectam com esferas radicalmente diferentes deles mesmos;
3. na língua – onde as culturas cuja estrutura alfabética não vinha do latim foram consideradas bárbaras.

Essa análise da colonialidade que perpassa o corpo e a língua parece-nos muito importante quando a conectamos com a constituição e legitimidade das linguagens de dança, verificando como elas são atravessadas por estruturas estigmatizadas de pensamento. Sabemos que se assentam na linguagem elementos e concepções de mundo e das culturas, fazendo dela um componente privilegiado de comunicação cultural. Na proposta *Corpo em Diáspora* há a preocupação em abordar a dança em sua potência para a produção de linguagens, tendo em perspectiva que na trajetória das linguagens eurocentradas de dança

houve sistematizações escritas e que restou às expressões oriundas de contextos pautados pelas oralidades o lugar da suposta limitação, já que não foram sistematizadas nos mesmos termos que as linguagens originadas em contextos europeus. Assim, pensar a *linguagem enquanto dimensão da colonialidade* faz-se fundamental, pois nas lógicas hegemônicas pressupõe-se que quanto mais próximo está o sujeito da linguagem colonial, mais civilizado ele é. Constrói-se uma hierarquia de valores que classifica as pessoas de acordo com sua proximidade ou distância daquilo que é oriundo das estéticas eurocentradas. Assim, a relação entre linguagens eurocentradas e afro-orientadas dificilmente opera no lugar da reciprocidade, mas sim da assimilação e desmerecimento da cultura subalternizada.

Colonialismo e colonialidade são conceitos relacionados, porém distintos. Entendemos colonialismo como sistema político econômico, cujo exercício do poder de um espaço legitimado visa à dominação da diferença, sendo essa dominação a única forma que possibilita a reprodução do sistema. Já a colonialidade é um estado de coisas, de experiências que sobrevivem mesmo com o fim do colonialismo. É a partir da condição de colonialidade que se reproduzem os modelos eurocentrados de produção de conhecimento definidos como modelos de universalidade e que invisibilizam os conhecimentos não hegemônicos.

O filósofo porto-riquenho Maldonado-Torres (2007, p. 131) diferenciou os dois conceitos da seguinte forma:

O colonialismo denota uma relação política e econômica, na qual a soberania de um povo está no poder de outro povo ou nação, o que constitui a referida nação em um império. Diferente desta ideia, a colonialidade se refere a um padrão de poder que emergiu como resultado do colonialismo moderno, mas em vez de estar limitado a uma relação formal de poder entre dois povos ou nações, se relaciona à forma como o trabalho, o conhecimento, a autoridade e as relações intersubjetivas se articulam entre si através do mercado capitalista mundial e da ideia de raça. Assim, apesar do colonialismo preceder a colonialidade, a colonialidade sobrevive ao colonialismo. Ela se mantém viva em textos didáticos, nos critérios para o bom trabalho acadêmico, na cultura, no sentido comum, na auto-imagem dos povos, nas aspirações dos sujeitos e em muitos outros aspectos de nossa experiência moderna. Neste sentido, respiramos a colonialidade na modernidade cotidianamente.

O autor sintetiza de forma eficiente as relações perceptíveis e inconscientes determinadas no colonialismo e como este está presente nas dimensões econômicas, sociais, políticas e culturais. O que podemos agregar é que a colonialidade talvez tenha não só emergido como resultado, mas seja intrínseca ao processo, reproduzindo dentro do próprio sistema maneiras de continuidade de suas ideias. Vale ressaltar ainda que é a realidade de

imposições de valores que afeta não só o mundo das teorias, mas o das culturas e do corpo, quando pressupostos originados de grupos que se querem contra-hegemônicos, mas que possuem poder econômico, instalam-se como regimes de verdade ou ainda quando grupos de supostos pensamentos contra-hegemônicos se apropriam de estéticas e poéticas subalternizadas para anunciarem formas alternativas de arte que são, na verdade, enunciados de existência anterior e fundamentados por pertencimentos étnicos-sociais. Esses grupos são burguesias fomentadas por valores geralmente humanistas, porém acríticos.

Quando Anibal Quijano (2005) arquiteta o conceito de *colonialidade do poder*, refere-se a estrutura de dominação que submeteu a América Latina, a África e a Ásia, a partir da conquista europeia. O termo faz alusão à invasão do imaginário do Outro, ou seja, sua ocidentalização. Mais especificamente, diz respeito a um discurso que se insere no mundo do colonizado, e que também se reproduz no lócus do colonizador. Nesse sentido, o colonizador destrói o imaginário do Outro, invisibilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe os seus próprios. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu, a subalternização epistêmica do Outro não europeu e a própria negação e o esquecimento de processos históricos não europeus. Portanto, o eurocentrismo²⁶ não é a perspectiva cognitiva somente dos europeus, mas torna-se também do conjunto daqueles educados sob sua hegemonia²⁷ (OLIVEIRA & CANDAU, 2010).

O sociólogo porto riquenho Ramon Grosfoguel equaciona os constituintes fundamentais da colonialidade pensando a modernidade como ferramenta crítica. Para o autor fundam-se na modernidade²⁸ realidades epistêmicas decididas, estruturadas e disseminadas

²⁶ Compreendemos eurocentrismo como a generalização das formas europeias de interpretar o mundo (valores civilizatórios, religiosidade, etc) enquanto superiores e modelo único frente às culturas não europeias.

²⁷ Ao tratarmos o tema hegemonia, não abordamos apenas as esferas macro de poder, mas a consideramos como um conjunto de práticas, mentalidades e discursos que ganham sentido e significado na vida cotidiana das pessoas.

²⁸ Walter D. Mignolo (2013) relaciona a concepção da modernidade com a história do imperialismo afirmando: “A modernidade é a história do imperialismo, posto que na conceitualização decolonial que manejo, a modernidade não é um período histórico, mas a autonarração dos atores e instituições que, a partir do Renascimento, conceberam-se a si mesmos como o centro do mundo. Foi no Renascimento que o centro do mundo passou de Jerusalém e Constantinopla, onde estava Constantino quando incorporou o cristianismo ao Império Romano, para Roma. O momento que coincide com a expulsão de mouros e judeus da Península Ibérica e com o deslocamento do Mediterrâneo ao Atlântico começa o relato de conversão dos bárbaros e infiéis do Novo Mundo. O autorrelato da modernidade, no qual o protagonismo se afina nos benefícios para o resto do mundo da conversão ao cristianismo, da missão civilizadora francesa e inglesa a partir do século XVII e do projeto de modernização e

por sujeitos oriundos de cinco nacionalidades: italianos, ingleses, franceses, alemães e estadunidenses. São teorias e conceitos formulados nesses contextos e que se disseminaram para o mundo com *status* de verdade única, limitados em perspectivas culturais, raciais, de gênero e de classe. Grosfoguel (2008) acentua também que o racismo²⁹ criado na modernidade é a linha divisória que o pensamento colonial define entre o humano e o não humano. O autor questiona: onde estão os pensadores do resto do mundo? A pergunta pode soar ingênua já que é de conhecimento comum que as explicações legitimadas sempre se originaram nos mesmos contextos, entretanto é fato que fomos disciplinados a normalizar a eurocentricidade de nossas perspectivas. O autor nos provoca a buscar outras fontes e orientações:

Esta estratégia epistêmica tem sido crucial para os desenhos - ou desígnios - globais do Ocidente. Ao esconder o lugar do sujeito de enunciação, a dominação e a expansão coloniais europeias/euroamericanas conseguiram construir por todo globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, conseqüentemente, de povos superiores e inferiores. Passamos da caracterização de ‘povos sem escrita’ do século XVI, para a dos ‘povos sem história’ dos séculos XVIII e XIX, ‘povos sem desenvolvimento’ do século XX e, mais recentemente, ‘povos sem democracia’ do século XXI. Passamos dos ‘direitos dos povos’ do século XVI (o debate de Sepúlveda versus de las Casas na escola de Salamanca em meados do século XVI), para os ‘direitos do homem’ do século XVIII (filósofos iluministas), para os recentes ‘direitos humanos’ do século XX. Todos estes fazem parte de desenhos globais, articulados simultaneamente com a produção e a reprodução de uma divisão internacional do trabalho, feita segundo um centro e uma periferia que, por sua vez, coincide com a hierarquia étnico-racial global, estabelecida entre europeus e não-europeus. (ibid., p. 120)

Diante das realidades apresentadas impõe-se a questão: como garantir diversidade epistêmica se as mesmas percepções oriundas de um único contexto propõem teorias para um suposto “resto do mundo”? Como garantir que discursos locais não sejam impostos como verdades universais tal qual ocorre em nossa história? Empreender alternativas epistemológicas abre espaço para que outras referências sejam construídas. Em nossa questão

desenvolvimento depois da Segunda Guerra Mundial, é a justificação da expansão imperial dos Estados, monárquicos e seculares, europeus do Atlântico”. Ver mais na entrevista “Decolonialidade como caminho para a cooperação”, de Walter D. Mignolo (2013).

²⁹ Compreendemos racismo nos termos de Muniz Sodré (2012) como um modo de organizar os povos dominados. O racismo doutrinário foi, desde fins do século XIX, uma opressiva manifestação de consciência da universalidade dessa pele: a fantasia do homem branco europeu como valor equivalente universal de toda humanidade possível, donde a imposição de um critério racial de classificação hierárquica das classes sociais. Negro, índio, mestiço e mulato seriam, por conseguinte, formas incompletas do homem pleno, modelado pelo europeu. Essa doutrina serviu à expansão do colonialismo europeu, ao tráfico atlântico de escravos e à biologia racialista.

específica concernente à produção de linguagem, compreendemos que transferir os modelos europeus continua sendo uma decisão equivocada já que não confrontamos nossas questões e permanecemos limitadas a dar respostas sem considerar nossas camadas próprias de história.

Segue o desafio de construir propostas para uma produção de conhecimento que seja alternativa³⁰ no sentido de alterar as estruturas existentes. Estariam esses pensamentos alternativos contemplados nas estruturas dos departamentos de nossas universidades? Como encarar criticamente as constituições cartesianas de nossas pedagogias?

Atentar para as propostas desse grupo decolonial amplia nossas possibilidades de refletir criticamente sobre os modelos de civilização sugeridos pela modernidade eurocêntrica, bem como as opções epistemológicas dela originadas. Contemplar a colonialidade significa entender que as estruturas subjetivas, os imaginários³¹ e a colonização epistemológica ainda estão fortemente presentes em nossos contextos sociais e acadêmicos. A perspectiva decolonial é uma entre outras bases possíveis para discutir criticamente as teorias que nos fundamentam e, habitando essa perspectiva, pode-se reavaliar nossos modos de criar e conhecer.

Ao entrarmos no campo da diáspora – essa condição de movimento e relação – convocamos a ação de desconstruir o lugar do ocidente enquanto único saber técnico, poético, crítico e centro exclusivo de produção de sentido.

Propor a superação das dimensões mediadoras decididas pelos saberes hegemônicos é um caminho crítico necessário para a produção de um conhecimento que avalie nossas camadas próprias de história. A modernidade associada ao colonialismo, a humanidade seletiva estruturada na escravidão, a universalidade como forma de projetar nos Outros histórias locais específicas, são perspectivas indispensáveis de se manter em vista para chegarmos a alguma descolonização epistemológica.

O grupo decolonial, com suas especificidades internas, oferece uma sistematização interessante de teorias para a reflexão em curso sobre alternativas para a pluriversalidade. O fato de grande parte dos intelectuais do grupo se situarem sobretudo em espaços acadêmicos do norte hegemônico e de que são em grande medida homens brancos, é deveras complexo e,

³⁰ Em um campo mais cotidiano da cultura, a ideia de alternativa aparece com frequência para qualificar determinadas práticas, sujeitos e instituições, talvez por seu significado incompleto e relacional – algo é alternativo ou não em relação com outra coisa. Então, a coerência e consistência do que propomos como alternativo vem da capacidade dessas formas de pensar serem eficientes na habilidade de fissurar as formas hegemônicas e fazer sentido socialmente.

³¹ Utilizamos o termo *imaginário* a partir da definição proposta por Edouard Glissant (1997) que a considera como uma construção simbólica através da qual uma comunidade (racial, nacional, imperial, sexual etc.) define-se a si mesma. Fazemos, entretanto, um deslocamento e amplificação para conceber o imaginário como definições sobre si e sobre os Outros.

por vezes, contraditório, já que questionam justamente as hegemonias. Nossa valorização do grupo não deixa de situá-lo também em um *continuum* de produção de conhecimento que, longe de ser vanguarda ou tendência acadêmica nova, aborda relevâncias a partir de contextos que nos dizem respeito.

Contemporânea ao grupo é a socióloga, historiadora e ativista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, cujo percurso intelectual confronta criticamente os referentes coloniais em um percurso que remonta aos anos 1970, quando começou a se envolver com movimentos indigenistas que miravam os movimentos de descolonização africana, bem como com intelectuais de esquerda que tomavam contato com a literatura de Fanon e teciam propostas para o entendimento das realidades locais bolivianas e suas modernidades próprias. A autora não assume a ideia de colonialidade, tal qual o grupo decolonial, considerando que permanece a colonização como realidade que se atualiza com o passar dos séculos e se encrusta na subjetividade.

Cusicanqui constrói sua trajetória envolvida com os movimentos indígenas, trazendo para a academia as formas *aimara*³² de escrita de si, estudando língua, símbolos sagrados e rituais dessa população nativa da Bolívia. Sua biografia ativista e acadêmica³³ a coloca em uma posição bastante distinta dos teóricos acima citados, sobretudo no que apresenta como teoria-práxis. Além de mostrar-se contrária a alguns dos pressupostos do grupo decolonial, a autora mantém uma trajetória intelectual acadêmica e ativista que a diferencia dos componentes do grupo latino americano, fazendo de suas propostas algo que nos parece muito mais próximo da práxis.

Vemos que, se por um lado, a autora evidencia o que Mignolo, Grosfoguel, Maldonato também apontam teoricamente, ela empreende respostas práticas através da abordagem epistemológica *aimara*, superando a perspectiva unicamente teórica que os autores citados propõem. A partir da perspectiva *aimara*, tomada, por exemplo, no campo da linguagem, Rivera (2010) propõe uma reforma cultural a partir do uso dos gestos, linguagens, simbologias e signos oriundos dessas culturas para retomar os sentidos de totalidades desarticulados pela modernidade e pelo capitalismo, buscando *conhecer com o corpo*. Esta premissa é crucial e torna-se, para nós, um elemento diferenciador evidente à medida em que o tipo de conhecimento produzido pelo grupo decolonial mantém, salvo exceções, a lógica eurocêntrica do conhecimento através da palavra. Na obra *Ch'ixinakax utxiwa - Una reflexión*

³² Grupo social presente no atual território boliviano.

³³ Referência importante é a obra *Violencia encubierta en Bolivia* (2010) e *Ch'ixinakax utxiwa - Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (2010).

sobre prácticas y discursos descolonizadores, Cusicanqui chama atenção para a função das palavras no colonialismo e como atuam de maneira peculiar encobrendo ao invés de designar. Partindo dessa premissa, a autora diz que esse é um motivo para que a descolonização não seja apenas uma retórica e que as palavras não se distanciem da prática.

Ao discutir as realidades mestiças, a autora (2010, p. 51) propõe epistemologias que chama de “manchadas e impuras”³⁴, que permitam encarar as contradições ao invés de buscar o uno tal qual impõem os projetos europeus totalizantes.

A atenção para essa produção teórica latino americana se relaciona também com o campo que se abriu em nossa discussão a partir da ideia-síntese da colonialidade, proporcionando interessante (e não exclusivo) aparato para abordar os entendimentos sobre corpo, produção de conhecimento e linguagem. Assim, a discussão sobre colonialidade nos é particularmente importante pelo potencial crítico que abre para o debate sobre pedagogias de danças afro-orientadas, assim como na reflexão sobre como a dominação epistêmica opera nas estruturas das relações sociais afetando a prática artístico-pedagógica.

1.1.5 Colonialidade e pensamento negro – espaços de enunciação

A presença negra nas Américas, embora compreendida na perspectiva da *otherness* (alteridade excessiva) e rasamente reconhecida em seu papel vital na construção do ocidente, catalizou movimentos emblemáticos que simbolizam não apenas resistência, mas também o engendramento de respostas, criatividades e formas amplificadas de compreender o mundo. Isso se verifica nos diversos ramos da produção de conhecimento. Testemunhamos pensamentos contra-hegemônicos na vasta produção de intelectuais negros que, sem utilizarem o termo colonialidade, remetiam aos impactos e atualização do colonialismo nas experiências de seus tempos. Podemos citar Edouard Glissant, W.E.B Du Bois, Angela Davis, Frantz Fanon e bell hooks³⁵, entre os autores situados no estrangeiro, alguns deles citados no percurso desta tese. Em solo brasileiro, lembremos de Abdias do Nascimento, Lélia Gonzalez,

³⁴ Sobre esse conceito afirma a autora: “Un pasado capaz de renovar el futuro, de revertir la situación vivida: ¿No es ésta la aspiración compartida actualmente por muchos movimientos indígenas de todas las latitudes que postulan la plena vigencia de la cultura de sus ancestros en el mundo contemporáneo? Pero también, en circunstancias y épocas muy distintas, al confrontar la catástrofe del nazismo, Walter Benjamin escribió: ‘ni los muertos estarán a salvo del enemigo si este triunfa’ (1969). Esta visión de la historia, que escondida pervive en los resquicios del mundo occidental, podría también iluminar la comprensión del pacha, y cruzar así la brecha de lenguajes que continua entabando la acción histórica, pero también la interpretación de la rebeldía indígena, pasada o contemporán (CUSICANQUI, 2010, p. 51).

³⁵ A escrita em caixa baixa é uma demanda da própria intelectual, cujo nome de nascimento é Gloria Jean Watkins.

Beatriz Nascimento, Muniz Sodré, Joel Rufino dos Santos, Leda Maria Martins, Clovis Moura, Inaicyrá Falcão dos Santos e Nadir Nóbrega, entre outros. São perspectivas presentes em uma produção intelectual sintonizada com a discussão pós-colonial³⁶ e que, em grande medida, anunciou anteriormente muitas das prerrogativas do pensamento decolonial³⁷, levantando reflexões que abordam diretamente a experiência das populações negras considerando a multiplicidade de fenômenos sócio culturais e políticos que mobilizam em suas epistemologias.

Entre esses intelectuais brasileiros situamos Joel Rufino dos Santos, historiador e literato, nas referências de uma crítica cultural com foco nas afro brasilidades e reivindicação dos substratos negros e indígenas como componentes da brasilidade. Sua obra aborda o lugar das narrativas orais africanas e afro brasileiras em uma literatura que conduz esses lugares culturais como campo de projeção de saberes e como questionamento de um modelo de nação único que não reconhecia a engenhosidade negra e índia bem como a subversividade do desejo do pobre, que desordena a sociedade, o status quo.

Já Beatriz Nascimento (1982), historiadora estudiosa das realidades dos quilombos, base para suas revisões históricas, contribui com extensa produção intelectual e ativista com destaque para sua discussão sobre a complexidade da identidade negra brasileira forjada na diáspora atlântica e suas reverberações no corpo de pensamento brasileiro. A narrativa na obra cinematográfica *Ori* (1989) dirigida pela cineasta Raquel Gerber e roteirizada por Nascimento, é um discurso atual e potente sobre a experiência afro-diaspórica nas criações gestadas pelos povos negros para se reinventarem nos contextos de violência e opressão, abordando sobretudo a memória do corpo negro que, quando destituída de referências próprias se perde em virtude dos processos de dominação. A autora direciona muitos dos seus argumentos em uma perspectiva que retoma a alienação colonial teorizada por Fanon quando discute, por exemplo, quão profundas são as marcas que o grupo social dominante impinge sobre o dominado. Reforçamos também as contribuições teóricas da autora na discussão sobre como a lógica colonial impõe imaginários estereotipados sobre os lugares sociais das mulheres negras. Sua ênfase na pesquisa histórica reivindica a construção de narrativas que

³⁶ Referenciamos a crítica pós-colonial cientes de que se faz necessário o deslocamento contextual já que esses autores e autoras lideram sobretudo com a crítica das realidades sócio políticas da Ásia e África no século XVIII e XX nos seus confrontos com as antigas colônias.

³⁷ Os conceitos de descolonização, decolonialidade e saber decolonial estão territorialmente localizados. Não propomos um alinhamento direto a qualquer um desses conceitos e grupos e tampouco intentamos traçar uma genealogia desses grupos de pensamentos, mas reconhecemos afinidades com tais propostas na crítica que edificamos sobre a realidade brasileira.

tirem os sujeitos negros e negras do papel de coadjuvantes e assumam a narrativa histórico-social.

É bastante cara ao nosso trabalho a articulação que Nascimento faz entre as perspectivas do corpo negro e da diáspora, investigando, a partir das realidades dos quilombos, como o corpo negro responde aos processos de expropriação e como a experiência da transmigração da África para as Américas e, em outras dimensões, das senzalas para os quilombos, do campo para a cidade, dentro das densas transformações históricas, constituem-se em deslocamentos que resultam na perda e, concomitantemente, na redefinição de imagens, porque a autora reivindica a agência desses corpos negros.

Leda Maria Martins (2003), professora na área de Letras, ensaísta e dramaturga, analisa tradições performáticas de matriz *bantu* partindo do princípio de que as culturas negras são, epistemologicamente, lugares das encruzilhadas, sendo o tecido cultural brasileiro um resultado dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos africanos, europeus e indígenas. Martins propõe o conceito de “encruzilhada”, oferecendo

a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos. (ibid., p. 69)

Esse conceito tem sido fundamental para uma geração de jovens intelectuais fundamentarem e compreenderem seus espaços de produção de conhecimento fomentados por epistemologias não hegemônicas. Cabe ainda destacar que sua obra *A cena em sombras* reflete criticamente sobre a presença negra nas artes cênicas em relação aos cânones apontando que “os currículos neocolonializantes nacionais quase sempre fazem da cultura negra um lugar vazio ou um não-lugar” (MARTINS, 1995, p. 19).

Abdias do Nascimento (1980), criador do Teatro Experimental do Negro (TEN), anuncia a prática artística engajada politicamente que ousa dar respostas estéticas e poéticas negras ao teatro produzido em seu tempo. Sua discussão sobre o *quilombismo*, proposta teórica e criativa como resposta ao racismo, que pensa os quilombos como modelos de organização econômica, política e cultural que, em suas perspectivas, poderiam constituir uma ferramenta para pensar o Brasil pluriétnico, provocou a intelectualidade da época a reconhecer as respostas arquitetadas pelas comunidades que à época eram pouco conhecidas e estudadas em seu potencial de re-criação de mundos africanizados em solo brasileiro.

Lélia Gonzalez (1988), educadora e escritora, empreende nos anos 1970 pesquisas

partilhadas com ativismo, partindo dos estudos psicanalíticos e relendo-os à luz das especificidades da cultura brasileira. A intelectual cria o conceito de *América Africana* ou *Amefricana*, abordando a especificidade da participação africana na formação cultural e social das Américas. Seus estudos sobre psicanálise foram levados para analisar a racialidade³⁸ e o gênero, que resultou no texto “Racismo e sexismo na cultura brasileira”. Em sua obra sobre as festas populares brasileiras questiona os modelos interpretativos hegemônicos, mostrando como os modelos culturais africanos e indígenas são importantes para entender as festas populares.

O antropólogo Muniz Sodré, com suas contribuições na crítica cultural e na teoria da comunicação, move o olhar para elencar os conceitos-chave que fundamentam a experiência negra na diáspora, como nas conceituações acerca das culturas negras enquanto culturas de aparências que guardam as dimensões do segredo e da luta. O autor também discute a ideia de *jogo* como inerente a essas culturas, propulsoras de falas, jeitos de corpo e formas evidentes de resistência. A obra *O terreiro e a cidade* (1988) trata sobretudo da ideia de território, da categoria espaço como fundamental para as culturas não hegemônicas e especificamente as culturas da diáspora negra, que sempre procuraram se reterritorializar, dada sua condição de exílio. Nessas reterritorializações um conjunto de práticas e formas de ver o mundo foram disseminadas, constituindo valores civilizatórios, interpretações de mundo, organização histórica da realidade e perspectivas de reconhecimento do corpo e da corporeidade, por exemplo, foram cruciais. Sodré discute esses sistemas de pensamento nos quais o corpo é integrado nas lógicas de concepção de mundo, em contraposição à visão ocidental cristã. Na obra *Samba, o dono do corpo* (1985), o autor aponta para a ideia de descolonização de saberes, assim como o fará em outros trabalhos. Na obra *Reiventando a educação: diversidade, descolonização e redes* (2012), Sodré desenha uma reflexão epistemológica que contribui para ações práticas no campo da educação. Abordaremos um pouco dos seus conceitos no decorrer dos próximos capítulos.

Clóvis Moura (1988), com sua visão crítica sobre a história social brasileira, revendo o papel da resistência negra na transformação da ordem, avalia-a como motor de nossa história. No seu seminal trabalho *Sociologia do Negro Brasileiro*, Moura faz uma exposição crítica e didática sobre a reprodução na contemporaneidade do que chama de “escravismo tardio”,

³⁸ Para uma definição de racialidade, consultamos a socióloga Denise Ferreira da Silva (2014, p. 70): “o arcabouço ontoepistemológico constituído pelos conceitos do racial e do cultural e de seus significantes, aqueles que produzem pessoas e entidades (ético-jurídicas) não compreendidas pela universalidade, o descritor moral escolhido para as configurações políticas pós-iluministas”.

mostrando como o pensamento social brasileiro está impregnado de visões pautadas por uma sociologia branca. Na sua proposta de crítica epistemológica às ciências sociais hegemônicas que abordam a questão negra e que se estruturam em modelos teóricos e postulados metodológicos vindos de fora, ele afirma:

Procuramos reanalisar algumas formulações conceituais já muito difundidas na área acadêmica, sempre, ou quase sempre, repetidoras de correntes teóricas que nos vêm de fora e quase nunca correspondem àquilo que seria uma ciência capaz de enfrentar – como ferramenta da prática social – esses problemas sempre escamoteados no seu nível de competição e conflito social e racial. (MOURA, 1988, p. 7)

Parece-nos importante aquilo que Moura aponta como uma “ciência sem práxis” que foca em uma pseudo imparcialidade científica e não penetra no cerne dos problemas para confrontar as questões étnicas no Brasil.

Já o historiador Wilson Barbosa (1999), entre outras proposições, oferece em seus escritos sobre cultura negra e dominação, a perspectiva da “cosmovisão negra” enquanto fator dinâmico da culturalidade brasileira e discute o fato de ainda permanecer alienada da identidade brasileira.

Além desses autores, não podemos perder de vista que os diversos movimentos negros através, por exemplo, do teatro negro, dos blocos afro e outras ações estéticas-políticas e poéticas, desde os anos 1970 produzem trabalhos que criticam os pensamentos hegemônicos e tentam, em suas esferas específicas, valorizar as teorias de conhecimento que atravessam suas experiências.

No campo específico da dança podemos citar Santos (1996; 2006) e Nóbrega (1991; 2006), referidas no decorrer desta tese, que abordam a ausência de legitimidade dos pensamentos oriundos dos contextos afro-orientados, anunciando sensibilidades e conceitos que nos fundamentam neste trabalho, sendo que em suas distintas maneiras de atuar intelectualmente foram pioneiras em proposições que incorporaram metodologia, reflexão histórica e crítica cultural em uma área predominantemente pautada por uma noção de folclore eurocêntrica e estigmatizadora, abrindo caminhos para percebermos como as perspectivas folclorizantes tendem a dissociar o referente cultural das questões políticas, ao mesmo tempo em que não é porosa para compreender as manifestações culturais como resistências. Pode-se dizer que essas autoras são pioneiras na reflexão para a decolonização do campo de produção de conhecimento em dança, seja naquilo que apontam como procedimentos e imaginários acerca dos corpos negros e das artes por eles anunciada

(NÓBREGA, 1991; 2006), seja nas propostas metodológicas que concretizam (SANTOS, 1996; 2006). Vale reforçar que, em suas trajetórias, tal qual no caminho desta tese, descolonizar não se refere ao exercício ingênuo de abandono das epistemologias do norte hegemônico, mas exercício gradativo de reinvenção e revisão crítica quebrando as insularidades das histórias e realidades de produção de conhecimento.

Vemos, portanto, que há um diálogo intelectual protagonizado por intelectuais negras e negros cuja teoria, conceitos e práxis não são novas, mas profundamente ignoradas pelo saber hegemônico. São formas de saber que dão viabilidade para pensar na academia novas existências, que podem anunciar projetos de produção de conhecimento desde dentro, desde o sul³⁹, desde os subalternizados. O colonialismo, como espaço de poder, linguagem e instituição, inscreveu suas regras. A inteligência ocidental e suas epistemologias pautaram as estruturas de poder, entre elas a educação. Daí perguntamos: quais são as bases teóricas de nossa produção de conhecimento, por onde circulam nossas teorias, quais são nossas referências?

Ao anunciarmos, mais adiante, a necessidade de mudanças epistemológicas a partir da proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*, desejamos uma remodelação que avalie o lugar de enunciação⁴⁰, os trajetos históricos e que amplie nossas formas de entender as histórias corporais percebendo a colonialidade como estrutura que permanece presente nas ações e relações sociais. Assim, a multiplicidade teórica amplia visões e abordagens, sugerindo reavaliações de histórias, conceitos e campos de conhecimento.

Elencamos anteriormente as contribuições chave que esses autores nos proporcionam para refletir sobre a colonialidade do gesto e as escritas de si que levam a formas de *re-emergência, re-surgência, re-existência de pessoas, valores, formas de ser, linguagens e pensamentos*. Falta referirmos o sociólogo português Boaventura Silva Santos (1940 -), contemporâneo de grande parte dos autores latino americanos e brasileiros cujas formulações teóricas interessadas neste trabalho e agrupadas na ideia de epistemologias do sul, partem do pressuposto de que é necessário ampliar simbolicamente as ideias que emergem dos contextos subalternizados. Para Santos (2004) as epistemologias do sul são procedimentos de criação e

³⁹ O sul aqui anunciado é mais metafórico do que geográfico, já que existe “sul” no próprio norte. Esse sul é o que propõe reexistências possíveis para fazer frente às ordens opressivas forjadas pelo capitalismo, colonialismo, patriarcado e racismo. Temos ciência, entretanto, de que o sul é também plural e agrega ordens supressoras.

⁴⁰ Consideramos que os lugares de enunciação são atravessados por distinções raciais, de gênero e classe, que afetam diretamente o corpo.

validação do conhecimento a partir da perspectiva daqueles que sofreram sistematicamente as destruições e exclusões causadas por colonialismo, capitalismo e sexismo, sendo necessário empreender o que chama de sociologia das ausências: tornar visível o que foi produzido como invisível ou como não existências. Considerando que as epistemologias do norte criam distâncias entre o conhecimento legitimado e os outros considerados menores ou da esfera da subjetividade, o autor afirma que “a experiência social em todo o mundo é muito mais ampla e variada do que o que a tradição científica ou filosófica ocidental conhece e considera importante [...], e que a compreensão do mundo excede em muito a compreensão ocidental do mundo” (ibid., p. 778-779):

A epistemologia do Sul que tenho vindo a propor visa a recuperação dos saberes e práticas dos grupos sociais que, por via do capitalismo e do colonialismo, foram histórica e sociologicamente postos na posição de serem tão só objeto ou matéria-prima dos saberes dominantes, considerados os únicos válidos. (ibid., 2008, p. 11)

Interessa-nos essa perspectiva de ampliação simbólica dos pensamentos que emergem do sul e que o autor reforça como indispensáveis de se trazer à luz. Ao abordarmos as formas afro-orientadas em seu potencial anunciador, colocamos em plano de reexistência estéticas e poéticas até então restritas a lugares menores na produção de conhecimento. A proposta de Santos abre caminho para propostas de renovação epistemológica contra-hegemônicas em contextos hegemônicos, já que ele é um acadêmico cuja produção intelectual se faz nos espaços legitimados de poder. Reconhecer a possibilidade de diálogo é, *a priori*, um avanço, pois sabemos que uma barreira para essas emergências é justamente a incapacidade de os pensamentos legitimados aceitarem o diálogo horizontal, reduzindo as perspectivas subalternizadas à especificidade extrema (exterioridade máxima), como se fosse impossível estabelecer conexões inteligíveis. O conceito de epistemologias do sul coloca no centro da discussão a hegemonia do projeto moderno de matriz eurocêntrica apontando os efeitos das persistências coloniais, patriarcais e capitalistas e da necessidade de voltarmos a percepção para aquilo que as sociedades do sul promovem enquanto visões alternativas para os dilemas do século XXI. Esse pensamento dá base para nosso esforço em discutir a produção sistemática de diferenciação entre conhecimentos produzidos nos espaços hegemônicos e aqueles anunciados pelos corpos subalternizados, fazendo emergir exclusões, silenciamentos e, no limite, o apagamento dessas presenças.

Vimos, portanto, diversos percursos teóricos dedicados ao pós-colonialismo, ao decolonialismo e a universos de produção de conhecimento não hegemônico brasileiros que,

desde os anos 1980, interrogam as relações entre povos ocidentais e não ocidentais. O significado desse percurso faz eco ao que propõe Young:

Isso significa virar o mundo de cabeça para baixo. Isso significa olhar a partir do outro lado da fotografia (...). Isso significa se dar conta de que quando os povos ocidentais olham para o mundo não-ocidental o que eles enxergam é frequentemente mais a imagem deles mesmos e de suas próprias suposições do que a realidade daquilo que de fato lá está, ou ainda a forma como as pessoas fora do ocidente realmente sentem-se e entendem-se a si próprias. (2003, p. 2. Tradução nossa)

Cabe reforçarmos que apesar das proximidades entre as discussões pós-coloniais e decoloniais que esboçamos anteriormente, cada contexto questiona realidades mais gerais e, ao mesmo tempo, mantém-se vinculado a particularismos históricos, geográficos específicos.

1.2 A ordem do Outro⁴¹, a ordem do Mesmo: formações discursivas

(...) não há apenas um Outro, mas multidões de outros que são outros por diferentes razões, apesar das narrativas totalizantes, incluindo a do capital (Trouillot, 2011, p. 75)

Abordaremos agora os processos que levaram à des-historicização e desumanização dos sujeitos negros, com o objetivo de lançarmos luz sobre a maneira como se solidificaram formas de ser e existir baseadas na estigmatização das formas africanizadas de escrita de si.

A ideia de *alienação colonial* definida por Fanon (1953) como a impossibilidade da pessoa se constituir enquanto sujeito é basilar para entendermos a relação valorização/desvalorização dos saberes oriundos das culturas negras e as consequentes ficções e estigmas construídos a respeito delas. Na perspectiva do autor, as lógicas binárias impostas pela supremacia eurocêntrica alienam até mesmo os sujeitos negros, que absorvem a dualidade razão/emoção, natureza/cultura, fortalecendo o olhar essencializado a partir do qual as negritudes são percebidas enquanto alteridades extremas. Temos, portanto, uma imposição estigmatizada em via dupla – na mentalidade de quem coloniza, bem como na de quem é colonizado – entretanto, a experiência *no corpo* é deveras distinta.

⁴¹ O termo “Outro” vem do latim *alteru* – que significa “o segundo” ou o outro de uma enumeração. O *Other*, no inglês, se origina na palavra alemã *anders* – “anterior”, “fora”, “o não-eu”.

Na perspectiva eurocêntrica o corpo é algo a se dominar, já que o corte cartesiano corpo/mente, fonte estruturadora do pensamento moderno⁴², definia uma ordem de valores onde o conhecimento não pertencia à esfera do corpo, que seria o *lócus* da natureza, dos instintos primitivos e irracionais. Lembremos que a certeza indubitável, “penso, logo existo”, proposta pelo filósofo René Descartes, baseava-se em uma objetivação do mundo que excluía o corpo como lugar de pensamento:

Concluo justamente que minha essência consiste nisto apenas, que eu sou uma coisa pensante [...] E no entanto, talvez [...] tenho um corpo ao qual estou estreitamente ligado, tenho, de um lado, uma idéia clara e definida de mim mesmo como uma coisa pensante, não extensa, e, de outro lado, uma idéia nítida de meu corpo como uma coisa extensa e não pensante; é certo, portanto, que sou realmente algo distinto de meu corpo e posso existir sem ele. (DESCARTES, 1986, p. 71)

É importante refletirmos sobre como esse modelo de apreensão da realidade irá habitar profundamente todos os universos de produção de conhecimento, concretizando-se em epistemologias e, no limite, em ontologias, a partir de uma virada da ordem da natureza para a da racionalidade. Essa virada tem relações de causa e efeito no encontro do europeu com a pessoa africana, na medida que esta última, inserida em contextos nos quais a própria noção de pessoa se estabelece na relação com a natureza, torna-se, na visão eurocêntrica, algo mais próximo do estado de natureza e cujo estágio os europeus já haviam supostamente superado. À reboque dessas teorias permanece o imaginário da animalização e reificação, fazendo do *ser negro* uma identidade outorgada pelo pensamento branco-europeu. Trata-se de compreender a relação entre a modernidade ocidental e as práticas coloniais. É digna de nota a proposição desenvolvida pela socióloga Denise Ferreira da Silva em sua obra *Toward a global Idea of Race* (2007), na qual discute o impacto da narrativa racional determinista preconizada pelo cogito cartesiano “penso, logo existo”, nas existências das distintas sociedades, coletividades e culturas. Segundo a autora tais idéias fortalecem a possibilidade de extermínio dessas culturas.

A historiadora Beatriz Nascimento afirmava que “Ser negro é uma identidade atribuída por quem nos dominou” (NASCIMENTO, 1974^a, apud RATTS, 2006, p. 50),

⁴² Não ousamos definir aqui o pensamento moderno, dada a complexidade dessa empreitada, mas parece-nos importante pontuar que além de constituir um longo período histórico entusiasmado com as ideias de transformação e progresso, pontuadas pelo racionalismo e o antropocentrismo, consideramos importante para este trabalho reforçar a premissa da viragem na relação homem/natureza, pensando um modelo de sociedade que, forjado no seio do pensamento e da ciência moderna, buscava uma relação supostamente objetiva com o mundo e que deseja circunscrever a natureza a um lugar passível de completa intervenção.

afirmação paradigmática quando refletimos sobre os estereótipos impostos aos saberes oriundos das culturas negras no campo acadêmico da dança. Essa identidade delegada *desde fora* é acompanhada pela atribuição de uma exterioridade radical que impõe um fosso entre o *Eu* colonialista e o *Outro* colonizado:

A ideologia supremacista branca é baseada primeiro e acima de tudo na degradação dos corpos negros com o objetivo de controlá-los. Um dos melhores meios de instilar medo em um povo é aterrorizando-o. Além disso esse medo é melhor sustentado convencendo essas pessoas de que seus corpos são feios, seus intelectos são inerentemente subdesenvolvidos, suas culturas são menos civilizadas e seus futuros são menos garantidos que o de outros povos. (WEST, 1994, p. 85. Tradução nossa)

Os termos *Mesmo* e *Outro* que ora adotamos para nomear duas instâncias concebidas como opostas a partir da elaboração eurocêntrica de mundo têm referência nos trabalhos do literato e ensaísta Y.V. Mudimbe nas obras *The Invention of Africa* (1988) e *The Idea of Africa* (1994) nas quais aborda as fundações dos discursos sobre o continente africano, propondo novos lugares para além da autenticidade fixa. Dois conceitos do autor nos interessam nesta tese: o “eurocentrismo epistemológico”, segundo o qual a África é definida a partir daquilo que falta em relação à Europa e o “etnocentrismo epistemológico”, envolvendo um excesso de especificação das culturas indígenas e a essencialização do discurso. Segundo o autor, o discurso da *otherness* (outridade) como monstruosidade e aberração não mudou qualitativamente nos dias de hoje. No caminho de formações discursivas sobre os Outros, as diferenças não são reduzidas sendo, portanto essencializadas, numa operação onde o Mesmo “solidamente aterrado no presente, inventa, restaura e dota de significados o Outro” (MUDIMBE, 1988 p. 196).

Essa relação expressa uma espécie de fronteira cultural definitiva que enclausura os saberes dos subalternizados como inferiores caricatos e estereotipados. Nela, o Outro definido em oposição ao Nós, acumula tudo aquilo que o Nós não é e, frequentemente, não quer ser, mas quer acompanhar e se alimentar à distância. Essa realidade é deveras atual e presente nas relações sociais dos nossos tempos, quando se torna conveniente se apropriar das experiências subalternas sem assumir responsabilidades.

É no processo de expansão colonial que o discurso polarizador Nós / Outros começa a ser elaborado, seja nas fontes bíblicas e religiosas ou nos relatos dos viajantes. Essas fontes determinam as polaridades anteriormente descritas que, na concepção de Hall (2016) determinam formas de pensar e analisar realidades, bem como adjetivam os perfis do ocidente

– desenvolvido, civilizado⁴³ e bom – e do “resto” - selvagem, subdesenvolvido e ruim. Essas concepções, baseadas nas normas, estruturas e valores ocidentais, são determinadas como universais e como referência comparativa, tornando-se parte da linguagem de sentido comum. Nessa leitura o Outro pertence ao “resto do mundo”, que precisa ser melhorado, disciplinado, desenvolvido a partir da perspectiva eurocêntrica.

As formas de arte operam inevitavelmente dentro dessas estruturas de pensamento. Ao apontarmos para a ideia de uma *colonialidade do gesto* defendemos que a *outrificação* (*otherness*) tem no corpo um lugar chave para existir e se perpetuar. Nossa abordagem dos contextos africanos para entender o colonialismo será complementada posteriormente ao propormos a travessia e discutirmos a situação da diáspora. Assim, essa ida às Áfricas nada mais faz do que nos conectar histórica, política e esteticamente com realidades que fomentam a experiência brasileira.

1.2.1 Representações, discursos de autenticidade e invenção de identidades

O colonialismo no continente africano caminhou de mãos dadas com a propagação de um quadro de discursos epistemológicos pautados pela lógica da conquista, amparada por um conhecimento sobre aquelas sociedades a partir do arcabouço da chamada *antropologia do indígena*⁴⁴. Esse conjunto dará bases para um *continuum* de conhecimento gerado sobre os povos africanos, afirmando por um lado supostas inferioridades e incapacidades, e determinando uma alteridade radical que faz das culturas negras mais que diferenças, mas aberrações. Essa antropologia, que já acumulava alguns dos procedimentos das chamadas expedições dos grandes navegadores, legitimava as ideias de historicidade, cultura e a própria noção de humanidade oriundas da experiência europeia. Ao impor sentidos ditos universais e significações fechadas, determinavam também sistemas de entendimento sobre os povos negros, ditando o que eles eram e como deveriam ser vistos pelo mundo.

A imagem que o mundo ocidental nos legou da África é a do continente isolado, exótico, integrado na História com a chegada dos europeus. A visão etnocêntrica dos “outros” nas descrições dos navegantes, traficantes e

⁴³ Vale lembrar que por muito tempo o Estado brasileiro instituiu políticas oficiais de branqueamento com o propósito de “civilizar” o país. Para uma interessante discussão que perpassa o assunto, ver Schucman (2012).

⁴⁴ Essa antropologia se definia, sobretudo a partir do estudo de populações que não pertenciam à civilização ocidental. Lembremos, entretanto, que o aspecto racista se apresentava também em outras áreas, como a literatura e a história social.

missionários seiscentistas até a análise científicista dos exploradores do século XIX deu-nos a conhecer uma sociedade estática, homogeneizante, nos primeiros estágios de uma evolução unilinear. (SERRANO, 1983, p. 124)

As perspectivas estereotipadas baseadas na infantilização, primitivismo, hipersexualização, entre outras, foram impostas como características inerentes aos povos negros e essas ideias permanecem no imaginário social sobre os Outros negros. É evidente que, dada a dimensão desta tese, não cabe entrar em discussões sobre as múltiplas facetas dessa antropologia, seus sujeitos, seus objetos e a possibilidade que ambas as partes tiveram ou não de fissurar as ordens estabelecidas pela estrutura imperialista, patriarcal e eurocêntrica que vigorava, constituindo o discurso sobre o Outro africano absoluto:

Mas é em relação à África que a noção de "alteridade absoluta" foi levada ao extremo. Hoje em dia é amplamente aceito que a África, enquanto uma idéia, um conceito, tem servido historicamente e continua a servir, como um argumento polêmico para o desejo desesperado do Ocidente de afirmar sua diferença do resto do mundo. Em muitos aspectos, a África ainda constitui uma das metáforas através da qual o Ocidente representa a origem de suas próprias normas, desenvolve uma auto-imagem e integra essa imagem no conjunto de significantes, afirmando o que ela supõe ser sua identidade. E a África, porque era e permanece aquela fissura entre o que o Ocidente é, o que ele pensa que representa, e o que ele pensa que significa, e não simplesmente *parte de* seus significados imaginários. Por significados imaginários, queremos dizer "que algo inventou" que, paradoxalmente, torna-se necessário porque "esse algo" desempenha um papel fundamental, tanto no mundo que o Ocidente constitui para si próprio quanto para as preocupações apologéticas do Ocidente e as práticas excludentes e brutais com os outros. (MBEMBE, 2001, p. 2. Tradução nossa.)

Não pretendemos, portanto, questionar a disciplina antropológica e suas práticas, dada sua multiplicidade de percursos, mas sabemos, entretanto, que contradições e embates pautaram a ordem desse sistema prescrito de exploração, de modo que o próprio saber antropológico e seus sujeitos empreenderam inúmeras tentativas de desconstruir as lógicas perversas inerentes às etnografias em contextos africanos, por exemplo, quando pesquisadores como Michel Leiris, nos anos 1930, ao mesmo tempo em que participava de um dos empreendimentos mais célebres de saque oficial (e oficioso) da cultura material de contextos africanos, a missão Dakar-Djibout, elucidava as incongruências da sua própria presença enquanto homem europeu, desconstruindo ideias como autenticidade e civilização⁴⁵.

Essas ideias solidificadas perpassarão as visões sobre corpos e culturas invadindo as diversas áreas de produção de conhecimento onde corpos hipersexualizados, imbuídos

⁴⁵ Obra importante que trata em pormenores e de maneira polêmica a Missão Etnográfica Dakar-Djibout será *África Fantasma*, de Michel Leiris (2002).

exclusivamente de força física e dotados de supostas características inatas ressoam profundamente no imaginário sobre as populações negras e suas existências na diáspora, tal qual afirma Hall (2016 p. 342): “A sexualidade era um elemento forte na fantasia que o Ocidente construiu. As ideias de inocência e experiência sexuais, dominação e submissão compõem uma dança complexa do discurso do Ocidente e o Resto”.

Buscamos entender como as representações criadas e disseminadas dando exclusividade às produções europeias em detrimento do Outro africano tornaram-se realidade normativa nos discursos que disseminam as bibliografias canônicas. Esse referencial que toma o ocidente como centro e ponto de partida, modelo e perspectiva única, perpetua lógicas e paradigmas de distinção focados na ideia de unidade civilizatória e superioridade político-cultural. Na tentativa de determinar modelos universais, o pensamento Ocidental solidificou maneiras de interpretar e entender os Outros. Edward Said, na obra pioneira *Orientalismo - O Oriente como invenção do Ocidente*, discorre sobre a relação que separa o *Nós* dos *Outros* a partir da experiência do Oriente e do Islã, descritas e fixadas pelo saber ocidental como entidades arcaicas, selvagens, irracionais e perigosas. Nessa obra, o autor retoma conceitos que Frantz Fanon já anunciava quando abordava o mundo moderno na perspectiva da pessoa negra colonizada. Ao conceituar o orientalismo como uma maneira em que o ocidente, em sua percepção de história moderna, define a distinção binária Nós e Outros, revela também como essa distinção hierarquiza formas de apreender o mundo, definindo o Outro como inferior, caricato e estereotipado. Said, citado por Hall (2016, p.338), comenta:

(...) de certa forma, o Orientalismo era uma biblioteca ou arquivo de informações. O que garantia a existência do arquivo era uma família de ideias e um conjunto unificador de valores que se mostravam eficazes de várias formas. Essas ideias explicavam o comportamento dos orientais; forneciam uma mentalidade, uma genealogia e ambientação para eles; e, ainda mais importante, elas permitiam que os europeus lidassem com os Orientais e os vissem como um fenômeno possuidor de características regulares.

Assim, definiu-se o ocidente como centro disseminador dos sentidos, das explicações e saberes sobre si e sobre os outros – um projeto de supremacia que orientou a geopolítica global e que se fundou no colonialismo. E se falamos de uma Europa que visava impor seu braço forte sobre os espaços submetidos, o continente africano não escapou a essa sorte. O filósofo e cientista político camaronês Achille Mbembe (1957 -) ao abordar a ideologia da missão civilizadora e o ocidente como centro exclusivo de produção de sentido e mediação do universal, afirma:

Na verdade, graças a uma externalização de si mesmo que lhe assegura o domínio dos recursos da supremacia, o Ocidente viu-se confrontado com novos mundos que não se aproximam daquilo que deles conhecia, nem daquilo que sabia de si mesmo. Este contacto com outros universos impôs-lhe a necessidade de se redefinir, dotando-se simultaneamente de instrumentos cognitivos susceptíveis de ajudá-lo a dizer as culturas e as historicidades que não eram as suas e acabando por elaborar um saber das outras sociedades. No entanto, este saber não foi elaborado em seu próprio benefício, foi concebido como parte integrante de interesses práticos sendo que os principais consistiam, por um lado, em delimitar o terreno a fim de subjugar as outras historicidades e, por outro lado, legitimar esta subjugação depois de inscrita nos fatos. No seu projecto para “pensar o outro”, a inteligência ocidental subordinou a produção do saber em função das diferentes finalidades da supremacia. Depois de ter conferido o mandato de proclamado da verdade derradeira sobre o humano e o divino, atribui-se a missão de “civilizar” a terra. (MBEMBE, 2013, p. 38-39)

A história que o ocidente legitima coloca no vácuo todos os séculos de empreitada civilizatória africana anterior à escravidão. Não por acaso, o Brasil, receptáculo e mantenedor das formas eurocêntricas de interpretação da história, em suas instituições, constrói uma percepção de si a partir dessas narrativas enviesadas e repletas de lacunas em relação às suas heranças africanizadas que se atualizam na contemporaneidade. E se não conhecemos as virtudes históricas, não haverá referências positivas o suficiente para dar visibilidade à produção de conhecimento oriunda do continente africano e suas diásporas, fazendo com que as instituições e estruturas de produção de conhecimento tornem-se reprodutoras de práticas folclorizantes ou cuja especificidade a coloca num lugar de exotismo que a faz servir apenas aos próprios africanos ou pessoas negras, e não para a história e experiência nacional.

Ainda no pensamento de Mbembe,

Enquanto figura viva da dissemelhança, <<África>> remete conseqüentemente para um mundo à parte, do qual não temos responsabilidade, com o qual muitos dos nossos contemporâneos dificilmente se identificam. Mundo pleno de dureza, violência e devastação, África seria o simulacro de uma força obscura e cega, emparedada num tempo de certa maneira pré-ético e até pré-político. É algo que dificulta os laços de afinidade. Pois, aos nossos olhos, a vida por lá simplesmente nunca será uma vida humana. Aparece sempre como a vida de um outro, de outras pessoas em qualquer outro lugar, longe de nossa casa, lá fora. (...) (2013, p.45)

O assunto parece-nos muito caro quando refletimos sobre o lugar do corpo na construção da erudição e constituição do intelecto. Se hoje as ciências das mais diversas áreas já quebraram a dicotomia corpo/mente, no curso da história, as sociedades cujos saberes

estavam evidentemente *incorporados e* elucidados no corpo eram compreendidas pelo Ocidente na lógica do estado de natureza, contraposta à experiência da cultura. Se atualmente o estado de natureza já não pode ser usado como justificativa, já que o lugar da cultura foi há algum tempo admitido, as expressões subalternizadas e cujo saber acontece no corpo ainda são vistas com lentes eurocêntricas.

Não por acaso nos universos de entretenimento, onde a arte é atravessada pelas estruturas do capital tornando a cultura produto, *o corpo do Outro*, seu conhecimento e conteúdo, quando fetichizados e tornados objetos de desejo, transforma-se em elemento de barganha e apropriação, sem que de fato sua existência enquanto sujeito histórico seja reconhecida. Quando deslocamos o olhar para esse Outro enquanto corpo, cultura e experiência negra, deparamo-nos com uma realidade complexa profundamente inserida no percurso sociocultural brasileiro: reconhece-se a influência da cultura negra na experiência brasileira, porém frequentemente folclorizada⁴⁶ e exotizada, ou seja, reduzidas a estereótipos e apartadas de discorrer sobre os significados de seus próprios símbolos culturais.

Fora dos contextos de militância, arte popular e intelectualidade especializada, pouco se conhece sobre a presença negra na constituição e nos fundamentos da brasilidade. O duo samba-feijoada prevalece como resposta fácil quando se questiona os lugares de presença negra na cultura brasileira.

⁴⁶ Cabe aqui, dispendermos algumas linhas para tratar do termo “folklore”. Certa feita, em uma palestra ministrada pela artista e intelectual Raquel Trindade, a artista reivindicava um entendimento para folclore como “a cultura de um povo”, o que revelou-me a possibilidade, em nosso tempo, de ainda manter-se um discurso valorizador desse termo que, por atravessamentos históricos, conceituais e, sobretudo, pelo peso da interpretação de escolas europeias que descreviam o folclore como um estudo das “antiguidades populares” ou como as “sobrevivências de crenças, costumes e tradições arcaicas”, impunha ao folclore existências que não lhes diziam respeito. Tal percepção exige lembrarmos que a própria ideia de tradição enquanto entidade estática influencia o conceito de folclore tal qual é abraçado pelo ocidente. Edison Carneiro na obra *Dinâmica do Folclore*, publicado em 1965, já apontava para essa interpretação, segundo ele, discordante da realidade, reivindicando que outros sentidos para o folclore e a tradição, distintos de simples recordação de tempos e costumes já superados e relacionados com uma vívida permanência de formas sociais e costumes integrados socialmente. Chamando a atenção para como o ponto de referência da cultura burguesa delinea o sentido paralisado do antigo, arcaico para o folclórico, Carneiro afirma que o folklore não deve ser separado do conjunto da cultura de que é um dos elementos – da cultura particular, nacional ou regional, e não da cultura burguesa ideal. Assim, o folklore nada tem de imutável ou estático, mas essa perspectiva, oriunda da percepção burguesa, dominou os espaços acadêmicos que seguem fazendo uso do termo com essa conotação. Por isso, “torna-se necessário um esforço maior, tanto no plano individual como no coletivo, para reintegrar e valorizar o folclore na vida cotidiana. Por que prender o folclore na camisa de força de uma rígida, mas pretensa autenticidade – pretensa por equivaler a imutabilidade – que o violenta, que o amarra, que o junte a concepções ultrapassadas? Por que recluir que o folclore possa deformar-se, ou chegue a deturpar-se, se estender a círculos e grupos de opinião ainda não atingidos por ele? Por que envolver o folclore numa liturgia esotérica? Desde 1951, quando pela primeira vez nos reunimos, consideramos o folclore como um fenômeno cultural. Todo fenômeno cultural nasce, vive, morre, palpita como um organismo vivo” (CARNEIRO, 1965, p. 182).

A fantasia primitiva, que marca as primeiras relações coloniais do encontro oficial entre Europa e África, onde o Outro é visto como a fonte primeira de processos originais psíquicos e sociais, em estados de natureza tão puros e primeiros que o europeu não poderia acessar, legou à imagem dos povos africanos no ocidente um eterno estado de atraso e selvageria⁴⁷.

O Outro definidor da pessoa e de expressões de perspectivas africanas é visto como o grupo ou membro cujo desvio da norma cultural padrão o condena a um eterno não pertencimento frente às perspectivas hegemônicas, que modelam mapas mentais, ordenam o mundo e produzem discursos e métodos. Cria-se, portanto, uma *ordem* onde o Outro, em seu devido lugar, garante a organização e manutenção social tal qual estabelecida pela engrenagem hegemônica. A ordem do Outro cria monstros, excluídos, reservados, ou o nicho do selvagem, tal qual define Trouillot (2002).

Em *Eating the Other, desire and resistance* (1996), texto seminal da escritora e crítica cultural bell hooks, a autora situa o Outro como aquele que personifica quem não tem poder na estrutura dominante, mas que provoca desejo e curiosidade enquanto mercadoria: “Dentro da cultura da mercadoria, a etnicidade torna-se tempero que pode animar o prato maçante que é cultura branca do *mainstream*”⁴⁸.

Repudiado ou desejado, o Outro passa também a ser objeto de consumo, de modo que a comodificação do *otherness* é bem-sucedida porque é oferecida como uma nova forma de alegria. Assim, a relação com as culturas Outras ainda se aprofunda e complexifica quando são cooptadas pelo sistema, que delas se instrumentaliza em benefício próprio.

Na leitura de hooks, o Outro é quem está apartado do que a autora chama de esquema imperialista, branco-supremacista, capitalista e patriarcal⁴⁹ e passa a ser reconhecido apenas dentro de engrenagens pautadas pela cultura do consumo na qual a diferença torna-se atrativo exotizado ou mercadoria a ser consumida. Na abordagem da autora, o Outro, caracterizado como selvagem e curioso torna-se objeto de um certo canibalismo fruto da soma imperialista e colonial. Firma-se ali a mercantilização da diferença, o apagamento e descontextualização de trajetos culturais e históricos ligados à experiência negra. Ao compreendermos esse Outro

⁴⁷ É relevante notar que na evolução da ideia de civilização alguns lugares do corpo foram destacados como marca de selvageria. Os pés, por exemplo, foram sacados da esfera das operações intelectuais e enclausurado como mero aparato mecânico. Os pés descalços tornaram-se referência do selvagem criado pelo pensamento moderno cujo triunfo do intelecto sobre o instinto, da cultura sobre a natureza, é constantemente reforçado.

⁴⁸ No original: Within commodity culture, ethnicity becomes spice seasoning can liven up the dull dish that is mainstream White culture.

para além do sujeito negro, mas como a experiência negra (corpo, pessoa, cultura, saberes e contextos), abrimos uma fresta para interpretar a deslegitimação e estereotipação das danças afro-orientadas nas percepções comuns àqueles que pensam e fazem dança a partir dos lugares legitimados de poder. Frequentemente o *expertise* da dança hegemônica, incapaz de fazer uma leitura de espetáculos enquanto arte, pura e simplesmente, ao se depararem com produções de dança negra, e diante de sua limitação para apreciar aspectos dramaturgicos, coreográficos e técnicos de expressões de danças afro-orientadas, revelam perspectivas que tanto estigmatizam quanto reificam o olhar exotizador: “Uau, que forte”, “Que bonito, mas eu não entendo, não sou especialista”, “Que fantástico... que figura”. Percebemos que para esses especialistas, dentre os quais citamos críticos de dança, artistas e pedagogos, os traços ligados às estéticas negras são elementos exóticos e distantes do que se convencionou utilizar como critério para apreciação. Para além de seus componentes fundamentados nas estéticas negras, esses trabalhos possuem elementos que podem facilmente ser avaliados à luz de conceitos mais gerais de dramaturgia, coreografia, técnica, entre outros critérios. É evidente que para uma análise mais aprofundada faz-se necessário o conhecimento dos fundamentos estéticos do trabalho e, nesse caso, tecer comentários sobre danças afro-orientadas sem de fato conhecer, só pode resultar em discurso vazio ou estereotipante. A hegemonia mantém-se desinteressada e substitui o conhecimento com propriedade pela louvação entusiástica ou superficial ou ainda o desprezo unilateral.

A invenção das ideias de *ocidente* e *orientes* com seus devidos conteúdos de normalidade e exotismo foi acompanhada de um arcabouço de projeções de hierarquias e reificação de imaginários. Edouard Glissant (1989) afirmava que o ocidente não está no ocidente e que é um projeto e não um lugar. Talvez possamos situar de maneira mais precisa o ocidente como o espaço em que se agregam os países hegemônicos do norte com suas lideranças intelectuais, econômicas e políticas. Ou ainda, como afirmou Ismail Xavier (2006, p. 11) no prefácio da obra de Shohat (2006) como sendo “Europa, Estados Unidos e seus prolongamentos bem-sucedidos, ou seja, as potências que administram e expandem muito bem o seu legado”.

Independente das tentativas de definições frente a este conceito escorregadio, sabemos que o ocidente se tornou quase um projeto político (colonialista, capitalista, racista, patriarcal) e a projeção de realidade de lugares específicos de legitimidade, mas que, entretanto, não se trata de um contexto homogêneo: dentro dele encontramos seus “outros internos”, conforme afirma Hall (2016, p. 319).

No fluxo da história construída e legitimada, definiu-se quem eram os sujeitos e objetos da história – na já discutida dicotomia Nós e Outros – bem como quais percursos seriam dignos da chancela da humanidade e a quais coletividades restaria a etiqueta da humanidade incompleta ou mesmo da animalidade. Daqui advém o próprio conceito racial de humanidade, constituído a partir da diferença. Ser humano em plenitude era direito de poucos, e os povos ameríndios e africanos, salvo exceções, eram compreendidos como bárbaros e primitivos por tudo o que cultivavam enquanto alteridade – formas de vestir, alimentar, construir coletividades e espiritualidades, entre outras características, reduzidas sobremaneira a uma espécie de anonimato coletivo.

Comentando a relação do etnocentrismo com as artes ditas exóticas, Clifford Geertz (1997, p. 181), afirma:

O uso que o Ocidente faz das obras dos “primitivos”, deixando de lado o valor que essas obras certamente possuem em seus próprios termos, contribuiu para acentuar essa ausência de conhecimento: estou certo de que a maioria das pessoas considera a escultura africana como um Picasso do mato, ou ouve a música javanesa como se fosse um Debussy barulhento.

Na relação Nós e Outros o discurso hegemônico cria ficções que definem e encarceram perfis identitários em ordens ontológicas. No pensamento civilizador europeu as narrativas são criadas com pretensões universais, onde os sentidos de pertencimento pluriculturais não cabem e o europeu hegemônico passa a vigorar como verdade. Reconhecer essa dominância nas políticas da diferença implica em entender a história de dominação cultural e, portanto, epistemológica. Vale, entretanto, elucidar que tal divisão hierárquica do humano polarizada em racional/irracional, ou, no limite dos nossos dias, “mais racional/menos racional”, já não pode ser lida de maneira tão linear nesse programa de conhecimento. Temos hoje releituras desses imaginários.

Tal pretensão é muito comum nos discursos dos sujeitos das danças hegemônicas quando consideram relevante abordar técnicas euro-orientadas como universais e técnicas afro-orientadas como específicas. Quem define o universal e o específico? Para além de um campo estritamente político de discussão, as mentalidades dos sujeitos da dança ainda estão cerceadas por desejos de universalidade que revelam a incapacidade de reconhecer a multiplicidade que nos funda.

Em um mundo tão heterogêneo em histórias culturais, o universalismo torna-se uma estratégia para solapar e equalizar a partir de modelos, referências e formatos que não têm o mesmo significado nos diferentes contextos.

1.2.2 História, imaginário e racismo

Fizemos referência anteriormente ao fato de que junto à empresa colonial, suas devidas conjunturas de expansão e seus mecanismos de subjugação, um aparato ideológico de valores, julgamentos e imaginários determinou uma relação entre supostos opostos: o Outro Africano e o Mesmo Europeu. Criaram-se verdades e fantasias a partir do que o colonizador, homem europeu, acreditava ser a pessoa africana – ideias essencialistas projetadas sobre os africanos nos quais cabia à Europa o papel de civilizar e ordenar os Outros selvagens. Desse imaginário vinha ao mundo a ideia de que os europeus eram dotados de saberes, erudições e organizações sociais, enquanto os africanos, em um suposto estado de natureza, viviam em “tribos”; ou ainda que os europeus eram portadores de línguas enquanto os africanos estavam perdidos em dialetos pulverizados; ou ainda que na Europa havia religiões e no continente africano seitas e superstições⁵⁰. Essas ponderações redutoras não subjugaram apenas africanos, mas povos asiáticos e latino-americanos. De toda forma, nosso percurso pretende chamar atenção para a lógica da construção do *Outro africano* para chegarmos à compreensão sobre o *Outro negro* no Brasil.

Essas percepções polarizadas, que dicotomizavam o bem e o mal, o belo e o feio, o elegante e o selvagem, conjuminam no ideário do racismo, que embora não seja assunto a ser aprofundado nesta pesquisa, não pode deixar de ser compreendido enquanto vetor desta discussão, já que se constituiu em uma espécie de síntese da relação colonizador e colonizado. Esse racismo é, segundo Pereira (2006), a ideologia chave, organizadora do colonialismo. Segundo o autor, não há colonialismo sem racismo e toda forma de dominação tem articulada a si uma ideologia que procura justificá-la, que pretende torná-la irremediável, isto é, dentro do curso natural da vida.

Esse racismo, na leitura do filósofo tunisiano Alberti Memmi (2007) enquanto estrutura ideológica, opera a partir de três elementos: primeiro, procura-se descobrir e pôr em evidência diferenças reais ou imaginárias entre o colonizador e o colonizado; depois, valoriza-se essas diferenças em proveito do colonizador e em detrimento do colonizado; finalmente, essas diferenças são levadas ao absoluto, isto é, afirma-se que elas são definitivas, não históricas nem culturais. Ora, essa operação nos parece muito atual quando remetemos ao imaginário da sociedade brasileira em suas diversas instâncias e suas perspectivas em relação às culturas negras. A atitude colonizadora destituía o Outro africano de toda sorte de

⁵⁰ Para uma discussão mais aprofundada, ler José Maria Nunes Pereira (2006), “A relevância da história da África para o mundo e para a compreensão da sociedade brasileira”.

predicados. A diferença relacionada ao nível do genético e, portanto, do imutável, torna-se estratégia primeira do racismo, que faz da diferença um suposto defeito intrínseco do colonizado.

Deparamos-nos, portanto, com a impossibilidade de refletir sobre a invisibilidade das construções técnicas e poéticas afro-orientadas sem que compreendamos o fenômeno do racismo como hierarquia de poder e sua existência intrínseca ao colonialismo e à colonialidade.

Essas relações de diferença e hierarquias pautadas pela racialidade entram no jogo da história e das relações sociais exigindo respostas daqueles que dela participam. Os subalternizados não apenas assistem consternados à sua exploração, mas criam estratégias e respostas que garantem suas reexistências. Assim, ao abordamos a experiência da diáspora enquanto espaço concreto e simbólico de reemergências das culturas africanas, não nos desvencilhamos dos dilemas e permanências desse modelo de relação Nós/Outros, que dicotomicamente também fortalece laços de comunidade e identidades entre os “mesmos”. As comunidades em diáspora se situam em uma ordem de pertencimento e afastamento em relação à terra, país, nação, com ambivalências que geram conflitos e transformações em suas identidades.

Não se reconhecendo africanizado em suas formas elementares de existir, o Brasil estabelece uma relação ambígua com as culturas negras, na medida em que não pode negá-las e considerá-las estrangeiras, mas as mantém nas periferias do corpo social. A falsa democracia racial que permanece latente nos imaginários e discursos produz parte dessas ambivalências. Concomitantemente criam-se formas de consciência e solidariedade comunitárias, que mesmo contraditórias e conflitantes, são também traços fundamentais de reexistência e construção de uma diferença positiva a partir dos próprios sujeitos sociais negros. Ser Outro é, portanto, unidade real e fictícia.

Em uma leitura mais ampla e contemporânea dessa etnicização e exotização do Outro negro consideramos, por exemplo, os discursos sobre as “danças afro” num contexto mais geral da dança contemporânea paulistana como revelador dessa realidade. Comumente espera-se de artistas negros que utilizem determinado tipo de vocabulário de movimento, de dramaturgia de cena, de figurinos, de referenciais musicais, entre outros aspectos, que sejam relacionados com um perfil de etnicidade. Uma diversidade de artistas e profissionais da dança olham a partir dessa distância, não se enxergam como pares mas se esforçam em demonstrar uma valorização e respeito àquelas diferenças – o que revela conteúdos de discursos que identificamos dentro da lógica multiculturalista, falsa exaltação à diversidade

que apenas produz eufemismos variados, entre eles o da “apreciação da diversidade”. Essa apreciação está enraizada na lógica do orientalismo, na distância e no exotismo, afinal, os seus sujeitos produtores não são reconhecidos como pares de um campo de pensamento contemporâneo fundamentado nas eurocentricidades. Ali a relação entre as culturas não se baseia na comunicação, mas na determinação da diferença pela especificidade:

Nos definimos, ontem e hoje, como um país cuja “diferença” é exaltada, mas onde o conflito continua a figurar como sombra ou tema silencioso. (SCHWARCZ, 2016, p. 3)

É digna de nota a problematização levantada pelo *Fórum Permanente de Danças Contemporâneas: Corporalidades Plurais* acerca dos sentidos da diversidade:

PLURALIDADE E DIVERSIDADE são conceitos constantemente cooptados pelo sistema que, usando os discursos transgressores dos movimentos sociais, de forma traiçoeira, perversa e mercadológica, vende uma sociedade “verde-amarela”, “mestiça” e “democrática”, ocultando violências de raça, gênero e classe que se interseccionam de maneira complexa em nosso país. (Fórum de Danças Contemporâneas Corporalidades Plurais, 2017, p.1)

Em uma sociedade racializada desde o início de sua conformação social, as produções de racionalidade são marcadas pela vivência da raça – entendida como construção social, histórica e cultural. Nesse ínterim, a consciência dos sujeitos e seus papéis enquanto produtores de história foi marcada profundamente pela vivência dessa categoria que atravessa transversalmente a experiência brasileira, pois

A vivência da raça faz parte dos processos regulatórios, de transgressão, libertação e emancipação vividos pelos africanos e seus descendentes no Brasil, desde o regime da escravidão até os nossos dias. Desse modo, a raça é entendida como uma dimensão estrutural e estruturante da sociedade brasileira presente nos processos de dominação, nas transformações sociais e econômicas vividas sob a égide do capitalismo e nas lutas por emancipação. Portanto, é importante frisar que não há, aqui, nenhuma atribuição biológica a este termo, mas, sim, a sua releitura e interpretação como construção social e histórica e forma de classificação social construída em nossa cultura e nos contextos das relações de poder estabelecidas em nossa sociedade. (GUIMARÃES, 1999, p.46)

Ao compreendermos o racismo estrutural que acomete os imaginários das esferas de produção de conhecimento e ao tratarmos das intelectualidades do corpo, não perdemos de vistas que os corpos negros foram historicamente privados de significância e agência. A chegada nas Américas via escravização coisificou a pessoas negras e reiterou o corpo negro

como moeda.

O racismo, em sua existência dúbia e sorrateira, peculiar da experiência brasileira⁵¹, onde ora se mostra e ora se esconde, marca e anula em vida os sujeitos negros arrancando o *self*, a percepção de si e da própria realidade, do pertencimento ao corpo. Daí, emerge a assunção da dor e da necessidade de cura, mote de muitos trabalhos do campo da dança na cena contemporânea da cidade de São Paulo que tematizam a experiência negra⁵². Ao olharmos para esses trabalhos vemos, de maneira evidente, que essas obras, de abordagens estética, técnica e poética diversificadas, trazem em seu bojo a experiência de ser negro. Isso torna-se traço importante para nossa reflexão pois quando anunciamos a necessidade de uma pedagogia de dança crítica nos colocamos em contraposição a uma ampla gama de formas de educar o corpo, presente em curriculuns de formação em dança, que negam possibilidades de assunção de criatividades oriundas dos corpos negros na medida que frequentemente exige-se deles a formatação eurocêntrica ou a etnicidade exótica, e quando há qualquer desvio dessas normas, são intervenções problemáticas e pouco problematizadas. As supressões são de diversas naturezas: desde a exigência de condutas disciplinares ligadas a uma noção de *corpo concentrado* versus *corpo agitado*; a imposição de modelos de organização corporal que não levam em consideração as estruturas plurais dos corpos – como enrijecimentos de coluna, amplitudes de *en dehors*⁵³; até o fardo do suposto fracasso de estudantes que em virtude da impossibilidade de se desvencilhar desse “étnico” capturado essencialmente e reificado na percepção do professor eurocêntrico, desistem de dançar e/ou produzir conhecimento em dança.

De maneira mais ampla, o *currículo* dos cursos de graduação e licenciatura em dança no Brasil reproduzem aquilo que vemos multiplicar em diversas instâncias da produção de pensamento acadêmico – a negação dos valores civilizatórios africanos, sua exclusão das esferas de produção de conhecimento em prol de sistemas eurocêntricos, que se querem universais e que instituem não apenas onde cabem os saberes afro-orientados, enquanto

⁵¹ Não podemos perder de vistas que o Brasil recebeu a maior quantidade de populações escravizadas nas Américas. Cerca de 40% do total entre os séculos XVI e XIX. Fomos o último país do hemisfério sul a abolir a escravidão - o que gerou complexidades profundas para o entendimento do legado negro na história do país.

⁵² *Encruzilhada*, da Cia Fragmento Urbano; *Frantz Fanon*, da Cia Treme Terra; *Ida*, do Coletivo Negro; *Negro de estimação*, de Kleber Lourenço; *Boi da cara preta*, de Djalma Moura; *Mira*, de Thais de Menezes; entre outros.

⁵³ Em francês “para fora”. Posição do balé em que os pés são posicionados para fora. Biomecanicamente trata-se da rotação externa da cabeça do fêmur na fossa do acetábulo do íliaco. Nas formas tradicionais de ensinar balé, ter um *en dehors* perfeito remete a uma dita eficiência e perfeição, entretanto, sua amplitude depende de fatores que extrapolam o treinamento, como a forma da pélvis, ligamentos e músculos do quadril, entre outras questões anatômicas.

vetores constitutivos da experiência brasileira, como também onde devem estar as pessoas negras. Não por acaso, em nível de docência e discência nos cursos de graduação em dança a ausência negra é evidente. Ora, as estruturas curriculares, longe de serem dadas apenas pelo pensamento mais geral que define o curso, são também modificadas pelos atores que dela participam, entre eles docentes e discentes. Assim, descolonizar essas estruturas implica em encarar conflitos e negociações envolvendo ensino, pesquisa e extensão.

O racismo traz múltiplos paradoxos no processo de invisibilização e negação da humanidade do Outro - quando esse Outro é visível é também indesejado e malquisto. A construção epistemológica na qual se insere grande parte dos discursos sobre as Áfricas e suas diásporas, naquilo que se refere à produção de conhecimento e colaboração na edificação dos saberes no sistema mundo, carece de profundas alterações tendo em vista os efeitos de significação das ferramentas da racialidade, entendida como ideia de diferença humana produzida pelo pensamento moderno⁵⁴.

1.2.3 Imaginários que atravessam o corpo da História

Se herdamos nas ciências humanas fundamentos teóricos balizados por lentes colonizadoras, temos no campo filosófico essa arte de formar, inventar e fabricar conceitos⁵⁵, as ideias cruciais que contribuíram para solidificar esses pensamentos influenciadores de um campo mais amplo de produção de conhecimento que, pelo caráter intermitente da história das ideias, faz-se presente até nossos dias.

Referências fundantes nos clássicos da filosofia como obras de George Wilhelm Friedrich Hegel e Immanuel Kant são exemplos paradigmáticos. As representações difundidas na obra *Filosofia da História* (1837) de Hegel, por exemplo, influenciaram profundamente o mundo ocidental como um dos primeiros trabalhos a interpretar racialmente a história excluindo os povos africanos da civilização universal, conforme veremos nos excertos a seguir:

A principal característica dos negros é que sua consciência não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com sua própria vontade, e onde ele teria uma ideia geral de sua essência. (...) O negro representa, como já foi dito, o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de

⁵⁴ A ideia de racialidade advém do pensamento da socióloga Denise Ferreira da Silva em sua obra *Toward a global idea about race* (2007).

⁵⁵ Cf. Deleuze e Guattari (1991).

toda moralidade e de tudo o que chamamos de sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a idéia de caráter humano. (...) Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato, inexistentes. (...) Com isso, deixamos a África. Não vamos abordá-la posteriormente, pois ela não faz parte da história mundial; não tem nenhum movimento ou desenvolvimento para mostrar. (HEGEL, 1995, p. 84-88).

Longe de desenvolvermos anacronismos, queremos ressaltar a influência desse pensamento na constituição do imaginário histórico sobre as produções de conhecimento oriundas das populações negras. O pensamento sobre “O outro” construído por antropólogos, sociólogos e filósofos dos séculos XVII e XIX conformam formas de entendimentos sobre supostas inferioridades raciais que permanecem nas produções de saber:

A presença gritante do outro no Ocidente contribui para condicionar profundamente o pensamento acadêmico. Nós evocamos fantasias classificatórias, os inestimáveis instrumentos antropométricos para medir todos os segmentos do corpo humano, a multiplicidade de taxonomia de antropólogos que, para exaltar a variedade humana, são dedicados aos "diferentes" por mais de dois séculos. Contudo, não podemos nos limitar aos antropólogos. (...) São os sociólogos e, acima de tudo, os filósofos que criaram teorias mais eficazes sobre diversidade, referindo-se explicitamente à superioridade e à inferioridade (racial), usando uma linguagem fluida que é compreensível para todos, sendo menos hermética que a dos antropólogos. (GUERCI, 2011, 168. Tradução nossa)

Desejamos ressaltar que os contextos e justificativas coloniais nunca foram considerados por esses filósofos como questão, ou seja, não se considerava a ligação dessas formas de pensar e a justificativa colonial.

Ainda sobre Hegel:

África não é uma parte histórica do mundo. Não tem movimentos, progressos a mostrar, movimentos históricos próprios dela. Quer isto dizer que sua parte setentrional pertence ao mundo europeu ou asiático. Aquilo que entendemos precisamente pela África é o espírito a-histórico, o espírito não desenvolvido, ainda envolto em condições da natureza e que deve ser aqui apresentado apenas como no limiar da história do mundo. (HEGEL, 1999, p. 174).

Versando sobre a função reparatória e corretora da instituição das leis 10.639/03 e 11.645/08 e o impacto nas abordagens sobre o Brasil negro e indígena, influenciadas pela filosofia eurocêntrica, Munanga (2015, p.26) afirma:

Hegel dividiu a África em três partes distintas: (a) a África Setentrional aberta ao Mediterrâneo e ligada à Europa - (b) o Egito, que tira sua existência do Nilo e destinado a se tornar um centro de grande civilização autônoma - (c) a África propriamente dita, fechada em torno de si e

desinteressada de sua própria história. Esta África dita negra, Hegel vai excluir da totalidade da história universal. (...) Partindo desses diferentes traços que determinam o caráter dos negros, Hegel conclui que a África é um mundo histórico não desenvolvido, inteiramente preso ao espírito natural e por isso mesmo se encontra ainda no começo da história universal. E como se encontrava ainda no começo da história universal, isto é, da história geral da Humanidade, a África foi rechaçada fora dela. No esquema da leitura da evolução da história feita por Hegel, a consciência da temporalidade é um dado imediato da consciência. É por conta da dimensão temporal da existência humana que Hegel não nega expressamente as sociedades negras da África. Mas para ele, este nível é quase sem valor filosófico, porque a natureza orgânica não tem história.

Ao ignorar a historicidade construída pelas gentes africanas, à chamada África Negra, o pensamento hegeliano influencia as maneiras pelas quais o Ocidente olhará para essas sociedades ditas primitivas. Se, por um lado, o pensamento contemporâneo reviu o modelo hegeliano, parece que tais rupturas epistemológicas ainda não foram capazes de reconhecer de fato as contribuições africanas e de suas diásporas no curso da história e na constituição da modernidade e contemporaneidade. Na síntese criativa *Com os olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca*, trabalhamos com esses discursos fundantes e estigmatizantes para discutir a permanência desses imaginários nas maneiras de perceber o corpo.

Sabemos que as teorias de um determinado tempo não se separam de seus contextos e que não há produção de pensamento isenta. Edward Said (1990, p. 25) afirmava que “os filósofos podem conduzir suas discussões sobre Locke, Hume e o empirismo sem jamais levar em consideração o fato de que há uma conexão explícita, nesses escritores clássicos, entre suas doutrinas filosóficas e a teoria racial, as justificações da escravidão e a defesa da exploração colonial”. Ainda, segundo o mesmo autor, muitos humanistas de profissão são, em virtude disso, incapazes de estabelecer a conexão entre, de um lado, a longa e sórdida crueldade de práticas como a escravidão, a opressão racial e colonialista, o domínio imperial e, de outro, a poesia, a ficção e a filosofia da sociedade que adota tais práticas (ibid.p.25).

Ainda que situemos nosso debate no século XXI e o campo das artes da cena seja o principal território, os discursos que nos atravessam participam de histórias, teorias e contextos que não se desvinculam das formulações mais gerais oriundas dos espaços teóricos legitimados.

CAPÍTULO 2: *Corpo em diáspora* – Travessias da pesquisa

A lembrança escrita pelo corpo é uma lembrança inesquecível.
- Beatriz Nascimento⁵⁶

A introdução anterior aos entrecruzamentos de corpo, colonialidade e cultura objetivaram explicitar alguns dos conceitos estruturantes da proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*, que pretende ampliar espaços na discussão sobre pensamentos críticos sistemáticos no campo da produção de conhecimento em dança, interpelando as constituições eurocêntricas de seus conteúdos, bem como a ausência de discussões que abordem as técnicas e poéticas afro-orientadas e suas inserções ou ausências num campo dos fazeres e saberes da dança, bem como nos processos de consolidação dos estudos corporais do país. Assim, afirmamos que a colonialidade informa os sistemas de educação.

Ao iniciarmos o percurso da escrita a partir da colonialidade, o fizemos por identificar na experiência transatlântica inserida no contexto colonial, chaves cruciais de entendimento sobre a experiência negra no Brasil inevitavelmente atravessadas pelo colonialismo – o controle sobre os corpos negros, sua fisicalidade, suas produções intelectuais e simbólicas – e seus desdobramentos na diáspora. O corpo escravizado torna-se objeto das relações de poder, das imaginações e perspectivas de quem tem o monopólio dos discursos. Voltando o olhar para os contextos de produção de conhecimento em dança contextualmente relacionados com esse passado, percebe-se que os saberes afro-orientados habitam as estruturas hegemônicas sem que suas formas de inscrição tenham legitimidade ou simples reconhecimento.

Quando abordamos a colonialidade enquanto vetor base para a reflexão crítica apresentada na proposta *Corpo em Diáspora*, ou quando, mais adiante, abordamos os elementos fundantes da técnica criada pela senegalesa-beninense Germaine Acogny enquanto possibilidade prática de uma relação sul-sul e virada epistemológica, podemos caminhar para um *despir* dos territórios legitimados e apresentar possibilidades que contribuam para pluralizar qualitativamente os pensamentos da área.

Essas percepções possibilitam engajarmos discussões exploratórias num campo mais amplo das estéticas afro-orientadas e na dança enquanto produção de conhecimento, percebendo como essas estéticas circulam nos sistemas hegemônicos contemporâneos e conformam práticas discursivas.

Nossa ideia de afro-orientação consolida-se primeiramente como um projeto crítico que estrutura e aprofunda conhecimentos a partir das *formas africanizadas de escritas de si*

⁵⁶ No filme *Ori* (1989).

que compõem o corpo brasileiro. Ao definirmos o afro enquanto orientação, não nos abstermos das relações estabelecidas com outros universos estéticos, na medida em que pensamos o afro enquanto experiência social amplificada.

Ao escolhermos o termo *formas africanizadas de escritas de si*, algumas elaborações intelectuais agenciadoras de nosso percurso vieram à baila. Primeiramente a noção de uma *cosmovisão negra*, entendida como modelo de interpretação de mundo elaborado por tais culturas, englobando entendimentos sobre a origem do universo e do ser humano, a relação que se estabelece entre o universo visível – sociedade – e invisível (BARBOSA, 1994).

Tomamos a experiência diaspórica enquanto continuidade profunda e multidimensional de elementos tais quais a ancestralidade, a relação vital com os elementos da natureza, a noção de território, o princípio da circularidade, o corpo enquanto mediador da espiritualidade e produtor de saberes, a tradição oral, a noção de universo integrado, a noção de tempo ancestral e de família extensa. Foram caras as ideias de circularidade atlântica, transmigração e transatlanticidade, propostas pela historiadora Beatriz Nascimento ao longo de sua trajetória de pesquisa, abordando o fenômeno do racismo e as relações entre corporeidade negra e os deslocamentos socioespaciais dos povos negros da diáspora. Estudamos também a formulação sobre ancestralidade construída por Santos (1996) em sua proposta de arte e educação *Corpo e Ancestralidade*. Tais elementos compõem o arcabouço que estrutura a noção que ora denominamos *formas africanizadas de escrita de si*, que incorpora todos os elementos elencados na composição dinâmica das pessoas e coletividades influenciadas pelas perspectivas africanas.

Outra referência que nos interessa na perspectiva das *formas africanizadas de escrita de si* e que tonifica o corpo deste trabalho é a ideia de *cool*, presente na proposta conceitual do historiador da arte Robert Farris Thompson (2011), que pesquisa diversas expressões culturais em sociedades na África do Oeste e suas diásporas, chegando a esse *conceito-síntese* tomado como uma estética filosófica fundamental presente nas maneiras em que tais sociedades se colocam no mundo e as expressam na dança, na música e nas artes visuais. Muito além de adjetivo, *cool* é uma estética, um *estado*, uma maneira fundamental de encarar o mundo nas culturas do atlântico negro. O termo pode ser compreendido como uma diversidade simbólica que envolve cura, estabilidade, elaboração estética e beleza, ou ainda uma capacidade expressiva de controle e de busca pelo equilíbrio social – um princípio estético que prevê o reestabelecimento da tranquilidade e equilíbrio. Ora, se as artes negras foram predominantemente avaliadas pelo Ocidente como desprovidas de controle, equilíbrio e organização, esse princípio ativador conceituado por Thompson como um estado de *coolness*

revela-nos exatamente o inverso:

O ponto decisivo é que a "máscara" do *coolness* não é usada apenas em situações de estresse, mas também no prazer, em campos de atuação expressiva e na dança. Impulsionado pela reaparição deste conceito vital em outros lugares da África tropical e das Américas Negras, cheguei a esse termo como uma atitude de uma estética do *cool*, no sentido de uma atitude profunda e completamente motivada, conscientemente artística e entrelaçada de elementos sérios e prazerosos, de responsabilidade e de jogo. (2011, p. 16. Tradução nossa.)

2. 1 Afro-orientação

A noção de *afro-orientação* levanta a crítica acerca da universalização da perspectiva ocidental, propondo uma virada de prisma para o entendimento dos sistemas estético-poéticos além daqueles oferecidos pelos espaços legitimados de poder. Assim, a proposta de afro-orientação não é especificismo. Tocamos em pontos *articulares* de nossa própria sociedade reconhecendo os conteúdos africanos que estruturam a experiência brasileira. Afro-orientação foi também pensada em relação crítica com *afro-centricidade*, conceito que, embora fundamentado no estabelecimento de pressupostos críticos ao subjugo histórico da experiência negra, mantém um conteúdo conceitual⁵⁷ pautado eventualmente por uma certa glorificação e manutenção de uma ideia exclusivista sobre as civilizações africanas que pode se chocar com nossa premissa da *relação*⁵⁸, recaindo em concepções binárias. Embora compreendamos a relevância do pensamento afrocêntrico, sobretudo na esfera de afirmação política, as narrativas romantizadas e essencialistas sobre as Áfricas e as culturas negras da diáspora impõem-nos uma postura crítica e reflexiva; portanto, optamos por afro-orientação.

Situo essa noção de afro-orientação em um pensamento que teoriza a presença negra na criação de formas, valores, histórias e símbolos, a partir de autores das chamadas *black*

⁵⁷ O pensamento afrocêntrico, longe de se constituir em uma corrente monolítica, se expressa de maneira diversa em tempo, espaço e contextos. A crença de que o conhecimento produzido pelo mundo ocidental propõe perspectivas eurocênicas e de que as diferenças ao redor do mundo são plenas de humanidade e determinação suficientes para superar essas visões e se recriar, são as ideias predominantes nas teorias afrocênicas. Tomamos para este trabalho a ideia de afrocentricidade presente em correntes de pensamento originadas nos anos 1970, como o trabalho do filósofo Molefi Kete Asante, que delineia uma proposta de afrocentricidade na obra *Afrocentricidade: a teoria da mudança social* (1980), que discute em pormenores o conceito. Nele, a Afrocentricidade é definida como a conscientização da agência dos povos africanos. Em uma variedade de discursos que miram a contra-hegemonia surgem muitas discussões. Um debate sobre o assunto abordando autores e perspectivas da afrocentricidade pode ser lido em "Discussing Afrocentrism - a seminar led by Tejumola Olaniyan" (1992).

⁵⁸ A perspectiva da *relação*, elaborada pelo crítico e poeta Edouard Glissant, será desenvolvida mais adiante.

arts estadunidenses. O vínculo se deu pela influência prático-teórica que recebi enquanto estudante no começo dos anos 2000, quando entrei em contato com o chamado *black cinema* no The David C. Driskell Center for the Study of the Visual Arts and Culture of African Americans and the African Diaspora, na Universidade de Maryland, Estados Unidos. Naquele contexto, o que se chamava de *Black oriented* relacionava-se às formas criativas que se orientavam a partir das formas de vida das comunidades negras:

Os críticos das artes negras exigiram o uso de critérios negros, orientados para avaliar o valor artístico das obras criativas. Eles chamaram esse processo de um princípio fundamental da estética negra.⁵⁹ (REID, 1993, p. 75. Tradução nossa).

Nesta pesquisa, ao articularmos o pensamento afro-orientado com outros itinerários, tomamos como ponto de partida a similitude, de modo que o encontro com outras formas de escritas de si não constitui, necessariamente, um encontro entre opostos. Tal qual postula Mbembe (2014), a multiplicidade e a circulação são elementos estruturantes das identidades dos povos negros.

A dimensão global e hierarquizada das convivências entre culturas no século XXI aponta para uma amplitude paradoxal que nos faz crer que todos se conectam, misturam, comunicam e trocam, conjugando culturas e identidades. Essa comunicação, entretanto, nas bases da sociedade capitalista supremacista, patriarcal, racista e imperialista é deveras fictícia, pois, se por um lado ampliam-se as comunicações, por outro aumentam na mesma medida as desigualdades. A ambiguidade não se dá apenas nessa ponte hierarquizada de ida e vinda de bens culturais, mas também na percepção de como se constituem as identidades. Subjetividades não se constroem isoladamente. As pessoas e grupos constroem suas histórias na intersecção, seja ela direta ou insuspeita. Ao mesmo tempo, negando o descentramento completo e o esfrelamento identitário proposto por setores do pensamento pós-moderno, persistem tradições sustentadas por línguas, expressões religiosas, geografias e agenciamentos culturais definidos.

Entender a afro-orientação como pressuposto arejado é, para nós, fundamental, pois estando direcionada pela noção de *culturas negras em movimento*, sua existência não se dá nas bases da *autenticidade* propalada tanto pelo eurocentrismo superficial quanto em algumas vertentes afrocêntricas. Parece importante perceber essa noção de cultura negra naquilo que

⁵⁹ No original: “The black arts critics demanded the use of black oriented criteria to assess the artistic value of creative works; they called this process a fundamental principle of the black aesthetic”.

traz como escolha política relacionada ao combate ao racismo, mas também naquilo que anuncia esteticamente. Abordá-la de maneira ventilada significa entender como as culturas subalternizadas configuraram suas identidades, linguagens e escritas no mundo e, no caso brasileiro, significa reconhecer que essas estéticas são parte do corpo nacional.

Diante dos equívocos que se multiplicam fora e mesmo dentro dos territórios de discussão afro-orientados, onde não raramente esbarra-se em perspectivas essencializadas sobre corpo, cultura e identidade, cabe ressaltar que abordar uma pedagogia afro-orientada não denota uma assunção a qualquer resgate obrigatório de genealogias concernentes a determinados corpos. Trata-se de abrir possibilidades para que estudantes se reconheçam em diversas estéticas.

Ao operarmos com o termo *afro-orientação*, não o acionamos no mesmo lugar conceitual que categorias socialmente veiculadas tais quais *afrodescendente* ou *afro-brasileiro*⁶⁰, laureadas por consensos e instituições internacionais. Essas categorias surgem no bojo da reivindicação de autorepresentação designando o conjunto de povos negros que, oriundos do continente africano com laços políticos, culturais e históricos diversos, fincam existências nas Américas interferindo profundamente nas configurações das vidas locais. Existem discussões e debates acerca dessas classificações⁶¹ que fogem às possibilidades desta tese, mas consideramos importante ressaltar que tais conceitos são gerados a partir de realidades locais específicas e são fruto de debates críticos que ainda estão por serem esgarçados. *Afro-brasileiros*, *afrodescendentes*, *afro-americanos*, *afro-latinos*, entre outros, são também categorias acionadas e significadas em seus universos próprios de sentido e que revelam as multiplicidades que constituem as experiências negras na diáspora. Afro-orientação, portanto, se quer apenas como dispositivo prático. Não criamos aqui um conceito, mas uma nomeclatura de diferença, uma ideia capaz de situar de maneira mais definida o lugar de nossa atuação prático-teórica.

2.2 Dançar com a antropologia - abordar a cultura pelo movimento

⁶⁰ Reformas legislativas e institucionais foram promovidas desde os anos 1980, com especial afinco na América Latina, visando ao reconhecimento da alteridade dos povos de origem africana, tentando contemplar a diversidade sócio-cultural que constitui a experiência afrodescendente que ganha reconhecimento em instituições e organizações internacionais como a ONU, movimentos sociais, entre outros. Fruto próprio das dinâmicas de avaliação, o conceito tem sido criticado, apropriado e reinventado de acordo com as situações e demandas de cada local.

⁶¹ Sobre os usos dos termos afro-brasileiro e afrodescendente, ver Bispo (2016).

A escrita deste texto se movimenta entre as formas de perceber a pesquisa e produção de conhecimento na interface entre antropologia e dança, comprometida com perspectivas que situem o campo e anunciem um pensamento crítico sobre corpo, cultura e pedagogia ancorada na pesquisa etnográfica e na compreensão da dança como promotora e mediadora de modos de ser, significar e arranjar os atores sociais.

Sendo uma pesquisa focada na práxis, consideramos que a teoria não pode ser uma clausura, mas um fundamento que, aliado à prática, fortalece nossas reflexões. Esses entrecruzamentos teóricos de áreas que nem sempre costumam conviver, como a dança e a antropologia, se deu de maneira circular, em um processo de retroalimentação e diálogo com a roda do mundo.

Ao nos valermos da etnografia, atividade construtiva e criativa, tal qual propôs Bronislaw Malinowsky (1935)⁶², intelectual que popularizou esse gênero de investigação, e ao assumirmos a proposta da autoetnografia enquanto ferramenta metodológica, encaramos a dança como incorporação do conhecimento cultural, reconhecendo o provavelmente óbvio, mas sempre relevante caráter socialmente construído das relações.

Nosso horizonte autoetnográfico reforça a perspectiva de um corpo em relação com o mundo, ao considerar o campo como esfera vivida pela própria pesquisadora enquanto artista da dança e docente. Ressaltamos que o corpo da crítica não se separa da crítica que equaciona sua época e das condições de criação da dança de seu tempo. Assim, as perspectivas da etnografia e da autoetnografia são tomadas como recurso para a prática metodológica que envolve a construção de pedagogia e a pesquisa de contextos afro-orientados. O corpo da pesquisadora em relação com outros serve, portanto, para investigar e entender os universos em pesquisa.

A ideia de *participação observante* que ora assumimos, oriunda da perspectiva etnográfica, é uma ampliação da noção de *observação participante*, conceito chave na prática da pesquisa de campo antropológica em que a etnóloga examina a cultura em seu contexto tentando entendê-la na perspectiva “de dentro” – aprendendo as línguas, as danças, as músicas

⁶² Bronislaw Malinowsky, um dos fundadores da antropologia social, precursor da escola funcionalista e do desenvolvimento do método de investigação através da pesquisa de campo no texto “Coral gardens and their magic” (1935), sustenta o trabalho de campo como uma atividade construtiva ou criativa, já que fatos etnográficos “não existem”, sendo preciso, assim, um “método para a descoberta de fatos invisíveis por meio da inferência construtiva”. A observação participante, segundo Malinowsky, requereria a convivência do pesquisador com o grupo estudado levando a uma “dialética entre a experiência e a interpretação”.

da cultura local, por exemplo, bem como em uma perspectiva “de fora” – descrevendo, observando e analisando.

Essas duas perspectivas, longe de possibilitarem um entendimento total e ideal da cultura abordada, nos dão um grau de proximidade rico e frutífero para a compreensão dos elementos que propusemos investigar⁶³.

Assumimos a multiplicidade de lugares que o corpo da pesquisadora habita quando presente em campo, já que a prática da dança traz em si relações físicas, cognitivas e emotivas que são incorporadas, fazendo da natureza da nossa etnografia algo diferente da etnografia clássica. Assim, não há neutralidade possível, pois a leitura do gesto observado implica na percepção da pesquisadora e sua relação com o contexto pesquisado.

Com a devida responsabilidade, sabemos que o campo oferece evidências, contradições e desafios, chamando para distintas clarificações e dúvidas, tal qual afirma Frosh (1999, p. 264. Tradução nossa):

(...) o pesquisador pode ser um iniciado e um *outsider*, amigo e estranho, pesquisador educado e novato desinformado, apreciador cultural e analfabeto cultural, convidado curioso e convidado inquisitor, persistente pessoa respeitada ou palhaço sem esperança. Viajar em uma variedade de perspectivas pode ser uma estratégia genuinamente valiosa (a um só tempo inquietante), permitindo que o pesquisador veja e compreenda múltiplos pontos de vista.

Nossa perspectiva de inversão da tradicional ideia de *observação participativa* para *participação observante* é fruto primeiramente do envolvimento transdisciplinar da pesquisadora com as distintas áreas de produção de conhecimento que norteiam esta tese, e segue também o caminho empreendido por pesquisadoras referência para este trabalho, como Yvonne Daniel (1995), que, lendo a dança como prática cultural, assume a *participação observante* como conduta para sua pesquisa sobre a rumba cubana, afirmando ser a prática da dança o motor para seu entendimento:

É dançando que se pode entender completamente a dança. Dançando tradições de dança cubana como participante observante, compartilhando comentários sobre a dança cubana e rumba cubana em particular e entrevistando bailarinas cubanas, que acumulei entendimentos básicos sobre a dança cubana. Desta forma, foram evocadas discussões e avaliações, não

⁶³ O modelo de investigação antropológica desejoso de imparcialidade na relação pesquisadora/pesquisado, foi revisto e questionado por uma genealogia de autores, entre eles James Clifford que, na obra *The predicament of Culture* (1988), aborda criticamente os elementos contingentes da prática etnográfica.

só critérios de dança, mas simultaneamente sobre termos expressivos da vida cubana. Esses métodos, principais suportes de minhas descobertas investigativas verificadas, são resultado de uma abordagem antropológica mais tradicional como uma observadora participante. (Ibid., p. 13. Tradução nossa)

Daniel nos move a pensar que existe uma experiência compartilhada que agrega a experimentação, o encontro com uma realidade alheia e um atravessamento em nossa própria subjetividade, colocando-nos como parte do movimento das coisas.

Cabe ressaltar que nos valem das ferramentas da antropologia, reconhecendo sua diversidade teórica, sem, entretanto, anunciar uma antropologia da dança – universo teórico metodológico relativamente recente no Brasil, que nasce em meados dos anos 1990 buscando entender a dança relacionada com seus contextos culturais ou abordando-a enquanto caminho para compreender as dinâmicas que estruturam as sociedades. Esse campo de produção de conhecimento, ainda pouco presente nas ciências sociais brasileiras, apesar de sua potente transversalidade, surge nos Estados Unidos nos anos 1980, tendo como antecessores antropólogos da escola culturalista como Franz Boas (1859-1942), Joann Kealiinohomou (1930-2015)⁶⁴, bem como figuras como Judith Lynn-Hanna (1936 -) e Adrienne Kaepler (1935 -), referências nesse campo de pesquisa.⁶⁵

Consideramos importante referir que a perspectiva etnográfica aqui adotada, em sua dimensão de interação e entendimento intersubjetivo, não se quer relacionada a ideias como *objetos*, *objetividade* e tampouco a presumida *distância* preconizada pela etnografia clássica e que ainda influencia pesquisas de campo contemporâneas. Nesta pesquisa não há uma testemunha passiva ou um objeto distante. Não há um *Outro* distante em tempo e espaço. Primamos pela possibilidade descritiva e interpretativa, sem a pretensão de anunciar superinterpretações que geram modelos de compreensão, mas atentamos sim para o caráter local das culturas.

⁶⁴ Joan Kealiinohomoku funda, em 1981, o *Cross cultural dance resources*. Judith Lynn- Hanna e Adrienne Kaeppler são também representantes desse campo de pesquisa. Anteriores a elas, podemos citar Katherine Durham, Pearl Primes e Gertrude Kurath, que já pensavam a dança no campo da antropologia. Kurath, através da obra *Panorama of dance ethnology*, de 1960, tinha a proposta de apresentar a abordagem etnográfica da dança como um braço da antropologia. Podemos citar também nomes como Radcliff-Brown (1973), B. Malinowsky (2005) e Evans Pritchard (2009), anteriores às citadas autoras, mas que abordaram a dança a partir da etnografia não com o objetivo de adentrar suas peculiaridades, mas sim, compreender os macrofenômenos nos quais a dança se inseria, situando as práticas de dança nos contextos, histórias e significados e entendendo-a nas encruzilhadas dos sistemas de valores.

⁶⁵ Cabe referir que também floresceram nos anos 1980 e 1990 estudos no campo da chamada antropologia do corpo. Nesses estudos a noção de *emboriment* torna-se bastante popular. Autores como Eduardo Viveiros de Castro (1987) e Marylin Strathern (1988) são alguns exemplos.

Empreendemos diálogos e confrontos com teorias e genealogias teóricas que nos influenciam e questionam. Acionar o conhecimento antropológico nos parece importante naquilo que ele propõe ao construir ideias sobre a humanidade, sobretudo a ideia de uma humanidade comum constituída por diferenças e também por recorrer com certa frequência às práticas artísticas para discutir dimensões e escritas dos seres humanos. Embora reconheçamos igualmente que o campo epistemológico da antropologia propõe reflexões específicas a partir dos materiais que produz, pensamos ser possível imaginar cruzamentos.

2.3 Um pé atrás

Sendo este um trabalho que aborda a colonialidade na dança não podemos perder de vistas a relação instrumental que a antropologia teve com a construção do colonialismo e com todo o arcabouço teórico também edificado pela sociologia e pela filosofia, que consolidaram através do tempo as ideias de superioridade e inferioridades culturais.

Cientes de como o saber antropológico foi comprometido com o saber colonial e influenciou a constituição dos imaginários sobre as Áfricas, bem como sobre as africanidades na diáspora, cabe problematizar as representações enraizadas nas instituições acadêmicas metropolitanas propulsoras de hegemonias naquilo que disseminam sobre o imaginário dos povos colonizados e sua transformação em *selvagens-objeto*. Trata-se de reavaliar os lugares da disciplina fazendo uso crítico e afirmativo de suas propostas.

Em sua origem, a antropologia ocupava uma posição intermediária entre as chamadas ciências da vida e as ciências do homem. Havia uma abordagem sistemática de cruzamentos entre teorias associativas de biologia e cultura que resultavam, frequentemente, em postulados envezados quando justificavam comportamentos e práticas respaldados por um arcabouço biologizante. A antropologia física, que antecedeu a antropologia social, por meio da antropometria, direcionava-se a elaborar estatísticas que relacionavam, por exemplo, forma corporal e psicologia, medindo, descrevendo e classificando corpos. Mesmo que no decorrer do tempo a abordagem tenha sido suplantada por teorias que já não podiam aceitar o determinismo biológico, esse tipo de percepção científica vem pautando os olhares sobre as populações subalternizadas definindo direta ou indiretamente os códigos da diferença. Assim, não podemos perder de vista a função auxiliar da ciência antropológica nas estruturas neocolonizadoras.

De maneira mais ampla, a antropologia manteve-se relacionada a um conjunto contínuo de relações de poder que o ocidente imperialista estabeleceu a partir do texto

antropológico com as diversas sociedades do planeta. Nesse contexto, o antropólogo haitiano Michel-Rolph Trouillot (2011, p. 36) nos dá algumas pistas:

La antropología emergió en el siglo XIX como una disciplina separada especializada en los ocupantes del nicho del Salvaje. A pesar de la nobleza de sus valores políticos o de la precisión de sus teorías los antropólogos han heredado las limitaciones estructurales del nicho que comparten con el Salvaje; en otras palabras, la antropología, como práctica, es parte de la misma geografía de la imaginación que busca entender. La antropología como disciplina emerge de la proyección de Occidente, de la brecha entre el Aquí y el Otro Lugar, de manera distinta a cualquier otra disciplina. Por eso no es sorprendente que haya sido acusada de ser una herramienta inherente al poder del Atlántico Norte como ninguna otra disciplina, de ser hija del colonialismo y el imperialismo. Estos cargos son merecidos sólo en cuanto muchos antropólogos han ignorado la dualidad de Occidente y, por lo tanto, las desigualdades globales que hacen posible su trabajo.

Não há como desconsiderar a antropologia como um campo discursivo amplo onde operam relações de poder. Aqui quem escreve é uma antropóloga que dança, mesmo sendo esta uma transversalidade ainda incomum para o *expertise* do conhecimento cultivado nos mármorees da disciplina. Nesta pesquisa, antropologia e dança se interconectam para uma reflexão sobre as relações entre corpo e cultura que diverge do paradigma de separação entre corpo e mente, fruto próprio do dualismo cartesiano. Tentamos reavaliar o entendimento do corpo como suposto instrumental por meio do qual a cultura perpassa a carne, mas não a determina – fazendo com que o corpo não seja entendido como simples produto da cultura, mas sim como conjunto de forças subjetivas em travessia com elementos da cultura, do ambiente e de outros elementos contextuais. Nossa investigação incorpora a experiência; trazemos os movimentos para nossas próprias musculaturas e articulações, tornando esse procedimento uma condição do saber.

Essa perspectiva do corpo entrelaçado com a cultura é elucidada na proposta de Joan Scott (1995) quando afirma que nenhuma experiência corporal existe fora dos processos sociais e históricos de construção de significados. Fato é que diversos domínios da vida social – a infância, a família e a sexualidade são alguns exemplos – têm sido associados à natureza e retirados da esfera da cultura, assim como são tratados como se fossem fenômenos no singular. O esforço de Scott e de outras teóricas tem sido justamente de tomar o sentido oposto: desnaturalizar esses domínios, mostrando que não são realidades inatas, mas sim adquiridas nas urdiduras socioculturais. Compreendemos ser crucial dar espaço para as camadas de história que compõem os corpos, abordando seus conteúdos físicos, simbólicos e culturais.

A abordagem etnográfica que ora propomos permite visões diferenciadas daquelas oriundas do campo de pesquisa em dança, na medida em que nosso interesse é contextualizar e aprofundar percepções sobre práticas de dança enquanto *culturas de movimento*.

Interpretando coreografia como forma de reflexão social, relacionando estética e política e trazendo-as diretamente para as ordens do corpo, Hewitt (2005) propõe o conceito de *coreografia social* – uma forma de pensar sobre como a ordem social interfere nas esferas estéticas e busca instalar essa ordem diretamente no nível do corpo⁶⁶. O conceito nos provoca a pensar dança, cultura e sociedade como esferas interconectadas, tal qual empreendemos nesta pesquisa.

Estando o corpo, que é pessoa, em constante estado de troca de informação com o ambiente, num processo de reciprocidade e continuidade que o atravessa e modifica a cada instante, consideramos imprescindível equacioná-lo com os contextos sociais dos quais participa e que atuam transversalmente na prática da dança, possibilitando questionamentos e diálogos e fazendo dele uma categoria de ação.

Na última etapa desta pesquisa, concretizada no solo *Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca*, um dos vetores constituintes da dramaturgia é justamente o encontro do corpo com contextos refratários e estigmatizantes que o afetam em sociedade e inevitavelmente a dança que ele produz. Ao apresentarmos-lo no formato de *working in progress* na Carolina do Norte⁶⁷, Estados Unidos, no chamado *deep south* estadunidense, investiguei alguns contextos locais, conversando com os habitantes para entender quais constrangimentos corporais eram naturalizados nas suas vidas cotidianas. Eis que uma atitude foi narrada por nove das dez pessoas consultadas: ao andar na rua, a pessoa branca não dá passagem à pessoa negra, independentemente da situação que for, independentemente do ato ser tranquilo, abrupto ou inconsciente. Depois dos relatos decidi experimentar a situação naquele contexto e, de fato, ocorria. No Brasil esse constrangimento também se verifica, além de outros por vezes mais diretos e violentos e, por outras, escamoteados. Esse exemplo, discutido artisticamente nesta pesquisa, serve para exemplificar as leituras que fazemos do que Hewitt (2005) elabora enquanto conceito a partir da noção de coreografia social e que

⁶⁶ O autor afirma: “I use the term social choreography to denote a tradition of thinking about social order that derives its ideal from the aesthetic realm and seeks to instill that order directly at the level of the body”. Disponível em: <https://thefuturecrash.files.wordpress.com/2008/07/andrew_hewitt.pdf>. Acesso em data mês abreviado ano.

⁶⁷ O *working in progress* foi apresentado na Conferência/Festival internacional intitulada “Telling our stories of home” sediada na Universidade da Carolina do Norte – Chapel Hill.

reforçamos no trajeto deste texto como relações estabelecidas e, por vezes, impostas pelos contextos sociais e que interferem diretamente nas ordens do corpo.

Esse conceito de *coreografia social* também ilumina um caminho fundamental ao questionarmos os motivos pelos quais as danças afro-orientadas não fazem parte de circuitos legitimados no campo da dança cênica, no campo das pedagogias de dança ou mesmo no campo das práticas criativas legitimadas. Existem contextos sociais ligados à história do país que reverberam na realidade das estruturas de instituições e no imaginário social. Assim as ideologias são praticadas e incorporadas em currículos, em espetáculos, em *workshops* e não correspondem apenas a formas abstratas de consciência. As estruturas de fruição estão profundamente influenciadas por essas percepções. Em um país como o Brasil, onde elogia-se a diferença mas evita-se discuti-la criticamente, apresentar essas relações conflituosas nos possibilita quebrar o silenciamento dos corpos, provocando um debate que mobilize os agentes de pensamento contemporâneo em dança. Trata-se de recontextualizar formas de educar o corpo comprometidas com perspectivas que reconheçam as histórias, trajetórias e culturas corporais ao mesmo tempo em que interroguem as estruturas pedagógicas de dança.

Embora a antropologia tenha nascido do discurso etnocêntrico europeu, são suas ferramentas de análise, sobretudo a partir da perspectiva etnográfica e todas as possíveis interpretações dela advindas, que nos auxiliam a interpelar modelos e ideologias, sobretudo naquilo que oferece como especificidade: a organização da experiência e ação humana por meios simbólicos e culturais situados na contemporaneidade⁶⁸.

2.4 Dança, antropologia e o pioneirismo de Katherine Dunham

O movimento de diálogo transversal que propomos não é novo. A bailarina e antropóloga estadunidense Katherine Dunham (1909-2006) foi pioneira nas investigações sobre as danças na diáspora negra, construindo uma técnica de dança baseada em investigações sobre as corporeidades negras na América Central, no continente africano e no Brasil, dialogando principalmente com as culturas corporais do Haiti, em uma proposta de pedagogia que, além do arcabouço técnico, trazia clara atuação política ao debater a ausência negra no campo da dança cênica assim como o racismo institucional em seu país. Em sua trajetória, dança e mudança social caminhavam de mãos dadas. Sua pesquisa estava

⁶⁸ Sobre o assunto ver Sahlins (1997, p. 18): “Em lugar de celebrar (ou lamentar) a morte da “cultura”, portanto, a antropologia deveria aproveitar a oportunidade para se renovar, descobrindo padrões inéditos de cultura humana. A história dos últimos três ou quatro séculos, em que se formaram outros modos de vida humanos – toda uma outra diversidade cultural –, abre-nos uma perspectiva quase equivalente à descoberta de vida em outro planeta”.

profundamente informada pela experiência de campo e, já naquele tempo, Dunham criticava as corriqueiras distâncias entre sujeito e objeto preconizadas na prática antropológica, privilegiando, ao contrário, o discurso de seus interlocutores.

Katherine Dunham estudou antropologia em Chicago, tendo como mentor Melville J. Herskovits⁶⁹, intelectual que influenciou toda uma geração de pesquisadores. Lá, Dunham abriu seu primeiro estúdio de dança em 1931. Em 1936 recebeu uma bolsa para fazer pesquisa de campo no Haiti, dentro de um terreno de pesquisa ainda em formação – a antropologia da dança. O resultado mais profundo dessa investigação foi a criação da *técnica Dunham*, marco no campo da dança moderna, muito embora não seja reconhecida como tal, assim como outras pesquisadoras que, tais quais Dunham, tiveram presenças extremamente ativas, mas, entretanto, foram relegadas às margens das áreas de pesquisas (FROSH, 1999).

O legado de Dunham⁷⁰ inclui a contribuição no campo da sistematização técnica, assim como na abordagem que pauta sua atuação pedagógica, suas performances e coreografias, que representam positivamente os povos negros e criticam os ideários colonizadores dos corpos na sociedade racista estadunidense. Forma, função, comunicação intercultural, socialização através das artes, autoconhecimento e discernimento eram premissas do trabalho da pesquisadora (DAS, 2014), que, vale lembrar, foi uma das primeiras antropólogas negras da história.

O trabalho de Dunham é pouco referido no campo mais amplo da antropologia, muito embora tenha desenvolvido pesquisas pioneiras e tenha sido parte de um contexto intelectual

⁶⁹ Melville J. Herskovitz (1896-1963) foi orientado por Franz Boas (1858-1942), o fundador da antropologia cultural estadunidense, com uma pesquisa sobre as teorias de poder e autoridade na costa leste africana.

⁷⁰ A trajetória de Katherine Dunham deve ser lida à luz de seu tempo. Assim, mesmo diante de sua perspectiva crítica em relação aos estereótipos e estigmas, primando pela dignidade, alguns de seus espetáculos eram exóticos e eventualmente escorregavam em clichês. Sua técnica continua a ser disseminada sobretudo nos Estados Unidos e anualmente um seminário é organizado – a 34ª. Edição ocorreu em julho de 2017 na Washington University, em St. Louis. A experiência prática que tive com a técnica foi através das aulas de Eila Moore e Antonine Hunter, na escola ODC, em São Francisco, Estados Unidos. A técnica agrega uma série de referenciais de consciência de motricidade como a percepção do centro, dos espaços articulares, da respiração; os ordenamentos da coluna para a contração e *release*; a atenção para a queda e recuperação, assim como referências específicas aos trajetos corporais afro-orientados, como a pesquisa da mobilidade da bacia e das ondulações da coluna. Elementos muito específicos de sua pesquisa de campo também adentram sua pedagogia como a “caminhada Durham”, o “balanço do cavalo”, o balanço do cavalo com rotação de perna e progressões baseadas nas danças tradicionais dos contextos de Cuba, Haiti e Martinica, como o *Congo Paillete*, *Yonvalou* do Haiti e *Mahi*, da Martinica.

fundante dos estudos etnográficos. Seu mentor, o africanista Melville Herskovitz, à época do campo de Katherine no Haiti publicava sua obra *Myth of the Negro Past* (1941) que discutia os “africanismos retidos” entre os afro-americanos, propondo que traços culturais africanos seriam recriados ao longo da América. Dunham, num percurso similar, investigava como a dança em seus contextos sociais retinha e reimaginava lugares de memória, consciente, por exemplo, de que as performances caribenhas eram recriações de memórias históricas africanas (OSUMARE, 2010).

Dunham foi pioneira ao pesquisar danças do caribe a partir de um mergulho em seus contextos socioculturais, fazendo confluír antropologia e dança em uma perspectiva à frente de seu tempo, na medida em que a dança não era apenas um vetor para a análise social, mas o motivo principal de sua pesquisa na qual a prática era intrínseca à perspectiva teórica:

O que eu procurava era manter o nível acadêmico. A dança era algo que eu teria que fazer. Eu não tinha escolha. Eu sabia que a dança tinha uma posição de reconhecimento no mundo das artes, mas não tinha nenhuma posição no mundo acadêmico. Até o esporte era considerado mais próximo. (...) Meu problema foi manter uma investigação inteligente e produtiva no círculo acadêmico antropológico que era uma ciência nova, mas muito respeitada. Mas meu desafio naquele tempo foi me manter na posição acadêmica que a antropologia me deu e ao mesmo tempo continuar o forte direcionamento para o movimento. (DUNHAM, 2002, Tradução nossa⁷¹)

A pesquisadora privilegiava a voz dos informantes em suas etnografias e sua prática artística foi se conformando na fluência da pesquisa de campo, fazendo com que suas visões sobre as diversas comunicações *cross-culturalis* fossem levadas aos palcos.

Percebemos que sua relação com diferentes contextos da diáspora africana a fez imaginar relações culturais e discuti-las em termos de um *Atlântico Negro* que só seria tomado conceitualmente nos anos 1990 a partir da proposta de Paul Gilroy. Eis aqui mais um pioneirismo.

Nos anos 1960, tempos em que emergiam os movimentos dos direitos civis naquele país, Dunham tensionava com as maneiras como as epistemologias e o sistema político percebiam, julgavam e dominavam os corpos negros em uma sociedade baseada na segregação. O trabalho da coreógrafa evidenciava como a dança poderia se relacionar às questões que atravessam a vida social. Não por acaso, quando a bailarina visitou o Brasil a convite do Teatro Experimental do Negro (TEN), uma série de discussões no campo das relações raciais se acenderam. No período de um mês em que permaneceu no país com sua

⁷¹ Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/ih.200003840/>>. Acesso em 12 jan.2017

companhia, além das discussões mais internas aos contextos da intelectualidade negra, tornou-se amplamente conhecida a ofensa racista a que foi sujeitada no Hotel Alvorada, na cidade de São Paulo, que negou veementemente a permanência da coreógrafa em suas dependências cancelando sua reserva ao perceber que se tratava de uma pessoa negra⁷². O fato gerou polêmicas de grande visibilidade na mídia nacional fazendo fervilhar o debate sobre o assunto em meio à intelectualidade qu, e à época, teorizava a especificidade brasileira mestiça e cordial, como Gilberto Freyre, bem como no meio intelectual negro defensor da desconstrução da falácia da igualdade racial, como Abdias do Nascimento, assim como entre jornalistas, militantes e políticos. Tal fervor ocorreu, sobretudo porque a artista, oriunda de uma realidade na qual o racismo tinha contornos expressos e instituídos, não hesitou em publicizar e provocar o debate diante de uma situação que, sabia, não ocorria apenas com ela. É sabida a atitude da artista quando em um intervalo de espetáculo convocou a imprensa e denunciou o Hotel, causando furor na mídia naquele que era ano eleitoral. Em decorrência do fato, desencadeou-se uma série de reações que culminaram na promulgação da Lei Afonso Arinos (Lei no 1.390/1951)⁷³, que considerava as práticas racistas como contravenção penal, proposta pelo então deputado de mesmo nome em 1951⁷⁴.

Fissurando a imagem do Brasil como paraíso racial, Katherine Dunham sacudiu alguns contextos sociais do país. A lei Afonso Arinos, por sua natureza paliativa, tornou-se pouco viável enquanto prática efetiva antirracista, já que exigia que além da denúncia fosse provada a motivação que levava ao preconceito, sendo, portanto, mais um artefato político que criava uma imagem politicamente correta do que propriamente um instrumento de mudança. Mas, de toda forma, serviu como um primeiro instrumento de debate sobre o racismo violento que acometia a sociedade brasileira⁷⁵.

⁷² Poucos dias depois o hotel também cancelou a reserva da cantora afro-americana Ellen Irene Diggs.

⁷³ Segundo Martins, “O Deputado Federal da UDN mineira Afonso Arinos, em julho de 1950, apresentou no Congresso Nacional o projeto de lei que transformava o racismo em contravenção penal, motivado pela discriminação sofrida pelo seu motorista particular, negro, que era casado com uma catarinense de descendência alemã e que foi proibido de entrar em uma confeitaria no Rio de Janeiro acompanhando a mulher e os filhos, devido à proibição imposta pelo proprietário. Mas o fato catalisador que acabou gerando uma adesão total ao projeto e sua aprovação no Congresso foi o ocorrido quando Katherine Dunham veio se apresentar no Brasil”. (2003, p. 1)

⁷⁴ Paulo Melgaço (2007), em seu trabalho sobre a trajetória de Mercedes Batista, relata que Katherine esteve no Brasil em 1950, ano em que ocorreu o 1º Congresso do Negro Brasileiro, organizado por Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos e Edson Carneiro. Dunham teve participação ativa ministrando palestras, aulas e estabelecendo conexões com artistas brasileiros. Foi nesse ínterim que conheceu a bailarina Mercedes Batista, que posteriormente ganhou bolsa de estudos para estudar com Katherine em sua escola em Nova York.

⁷⁵ Sobre o assunto, Martins (2003, p. 1) afirma: “A Lei Afonso Arinos, de 1951, hoje revogada, sempre foi alvo de muitas críticas porque considerada ineficaz na medida em que tratou o

Interessa-nos aqui o pioneirismo de Dunham⁷⁶ não apenas no que edificou como sistema e vocabulário de movimento, já que recontextualiza tradições de diversos contextos diaspóricos para uma técnica de dança moderna negro-americana, mas as maneiras como associou educação, diferença e saberes afro-orientados em sua atuação enquanto pedagoga, coreógrafa e antropóloga. Seu trabalho foi importante para as desconstruções de representações opressivas sobre os saberes negros, assim como propulsora de formas descolonizadas de perceber o corpo. Sobre esse pioneirismo, Banks afirma:

A sua pedagogia e o seu trabalho coreográfico confrontaram as representações opressivas dos povos negros e agregou as expressões africanas descolonizadas do corpo. Primeiro, através da arte performática da dança, ela produziu imagens descolonizadas e revisou a história, a vida espiritual e secular africanas. Segundo, através da educação em dança ela usou a dança como um meio para enriquecer a identidade negra. A dança era uma ferramenta educacional para reverter a anatomia ideológica da representação colonial no corpo. (2007, p. 47. Tradução nossa)

Ao questionarmos sobre quais culturas corporais são abordadas nos currículos de formação em dança das universidades públicas, interessou-nos interrogar as hegemonias⁷⁷ estéticas e teóricas que circundam a produção de conhecimento em dança no país fazendo com que técnicas de danças oriundas sobretudo da Europa e Estados Unidos fossem majoritárias.⁷⁸ A técnica Dunham, mesmo oriunda de contextos do norte, embora saibamos que não se trata de um norte hegemônico, raramente é referenciada no campo dos estudos de dança no Brasil. Daí perguntarmos quão comprometidas com a diversidade crítica estão as instituições de ensino superior, considerando que mirar a pluralidade significa possibilitar o surgimento de pensamentos emancipadores e criativos. Lembremos que a pesquisa de campo

racismo e a discriminação como mera contravenção penal, tendo tipificado apenas os atos de recusa, oposição ou negação de acesso, deixando de lado uma série de outros atos discriminatórios, deficiências que foram corrigidas pela Lei 7.716/89 e suas atualizações posteriores. Contudo, como destaca o juiz de direito Amaury Silva, autor do livro *Crimes de Racismo*, “[...] A Lei Afonso Arinos representa um rompimento com o vácuo legislativo de repressão às práticas raciais, introduzindo ineditamente no ordenamento jurídico brasileiro um diploma legal com tal proposição. Mesmo com sua deficiência técnica, é símbolo de avanços necessários, lentos e ascendentes, que nem sequer podem ainda ser tidos como plenos ou aperfeiçoados nos dias de hoje [...]”.

⁷⁶ Dunham compõe uma genealogia de pensadoras da dança afro-americana juntamente com outros protagonistas que, em tempos e contextos distintos, abordaram a identidade cultural e o engajamento político a partir da dança. Pearl Primus e Alvin Ailey são alguns deles.

⁷⁷ Compreendemos hegemonia a partir de Gramsci (1978) como um mapa das várias maneiras onde práticas de domínio são estabelecidas nas diversas camadas das instituições e na vida cotidiana.

⁷⁸ Entre elas o balé clássico, a dança moderna e técnicas contemporâneas. As técnicas que saem dessas orientações e abordam algum lugar não dominante acabam sendo outras linguagens eurocentradas com viés mais libertário, como as técnicas somáticas. As abordagens fora dos espaços culturais eurocêntricos são sobretudo as linguagens chamadas de “orientais”.

como prática metodológica para criação em dança, em suas diversas abordagens, tem estado presente nas produções acadêmicas de dança.

Não se trata de negar importância a esses conteúdos oriundos de contextos euro-orientados, mas sim contextualizar criticamente e refletir sobre o que isso teria a ver com a história brasileira. Quando a historiografia da dança brasileira conduz seu percurso mirando exclusivamente aquela trajetória de contextos do *norte global*, torna-se incoerente com suas realidades próprias e no limite, nega aquilo que outros possíveis universos de dança estavam concebendo. Para nós, cujos referenciais se entrelaçam com a história europeia, mas não se submetem a ela, a “descida ao solo” enquanto negação à estética clássica demandada pelas pioneiras da escola moderna hegemônica⁷⁹, por exemplo, é redundante, pois nos pensamentos afro-orientados o solo, sendo lugar da força gravitacional, da ancestralidade e da mobilidade subversiva, é referência para organizar o corpo, mover os símbolos e criar frestas⁸⁰ desde tempos remotos.

É um exercício desafiador reivindicar a visibilidade e reconhecimento das danças afro-orientadas sem que essa reivindicação fique restrita a um chamado exclusivamente político ou para a cessão de espaços específicos. O pensamento contemporâneo brasileiro ainda tem dificuldades em compreender a pluralidade de propostas presentes nas linguagens negras e sua capacidade de estar interseccionada com as questões da atualidade.

2.5 A lógica da inclusão e a assunção da pluralidade

O campo acadêmico das ciências humanas, como reflexo de um quadro social mais extenso, até bem pouco tempo se limitou a estudar as culturas negras na perspectiva do objeto e do folclore, abrindo pouco espaço para pensá-las enquanto agenciadoras e substrato fundador da brasilidade. Na área específica da dança não é diferente. Por mais recentes que sejam os cursos de graduação em dança no país, as universidades permanecem como feudos

⁷⁹ Trata-se aqui das já referidas Isadora Duncan e Martha Graham.

⁸⁰ A ideia de fresta, como espaços intervalar, fenda ou brecha, foi tomada a partir da proposta de Muniz Sodré, na obra *A verdade Seduzida* (1983) na qual o autor define as formas culturais criadas pelas populações negras e que se consolidaram como fundantes na realidade social brasileira. Sodré aponta para o valor dos jogos duplos criados por essas populações como estratégias de negociação social, impondo esse jogo de ambiguidades como estratégia frente ao sistema escravocrata. Em nosso trabalho, essa “atuação nas frestas” é agregada em vários sentidos, desde a formação cidadã da pessoa que dança, compreendendo os interstícios que pautam a presença negra no Brasil, até uma percepção prática e concreta do que pode significar essa ocupação esgueirada num espaço específico, rompendo limites, ocupando os espaços imprevistos tanto na concretude de uma sala de aula, quanto nas tramas da vida social. Concebemos também a ideia de fresta como uma fuga do retílineo.

etnocêntricos onde o “não ocidental” tende a ser lido enquanto artesanal e folclórico⁸¹. Há que se problematizar tais perspectivas não só a partir de reivindicações militantes, mas também a partir de uma necessária reinvenção e leitura crítica de seus componentes curriculares em um diálogo coerente com nosso tempo, proporcionando métodos, procedimentos e estéticas que reflitam a realidade cultural dos estudantes e afirmem suas experiências.

As produções afro-orientadas, de maneira geral, não aparecem nas curadorias, balanços históricos, referendos sobre pedagogias ou críticas de dança. Sendo o campo profundamente habitado há décadas por artistas, pedagogos e intelectuais, não há coerência nessa invisibilidade. Reconhecemos que uma abordagem crítica sobre o assunto é bastante recente, sobretudo quando consideramos que o próprio campo da dança enquanto tradição acadêmica é relativamente recente⁸² se comparado com o surgimento de cursos das áreas de ciências humanas, por exemplo. Os agentes dos estudos do corpo focados na afro-orientação, entretanto, propõem aportes teóricos sobre ancestralidade, diáspora e temas correlatos, teorias e práticas que se colocam afirmativamente questionando seus entornos. A grande questão que se impõe é que dada a segregação do ensino superior, proporcionalmente ainda são poucos os sujeitos de produção de conhecimento comprometidos com abordagens críticas voltadas para afro-orientação, prevalecendo as técnicas historicamente privilegiadas.

Vale reconhecer, entretanto, que nos trinta cursos de graduação em dança no Brasil, percebe-se que a Universidade tem produzido mais porosidade em seus universos de formação e produção de sentido. Suas lacunas teórico-práticas têm sido vagarosamente, talvez mais devagar do que necessitamos, renovadas por aspectos metodológicos, criativos, transdisciplinares que avançam para a renovação⁸³.

O que constatamos nas estruturas pedagógicas estabelecidas pelos centros legitimados de poder é um pensamento que se quer inclusivo em relação às epistemologias afro-orientadas e não necessariamente transformador. Trata-se de adicionar programas especiais dentro de

⁸¹ A inserção das técnicas e poéticas oriundas de contextos asiáticos, os quais evitamos chamar de “orientais”, tendo em vista a discussão sobre “orientalismo” discutida por Said (1990), está presente em alguns departamentos de cursos de graduação e parecem fugir a essa lógica do artesanal e folclórico. Não caberia em nossa análise um aprofundamento desse tema, mas, apesar das danças de origem asiática também ocuparem lugares restritos e exotizados, o não ocidental africano é percebido de maneira distinta e desqualificado em maior escala. Para uma breve discussão sobre as disciplinas voltadas para as artes corporais orientais, ver Andraus (2012).

⁸² O primeiro curso de licenciatura em dança surge em 1956 na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. O departamento de Artes da Unicamp cria o curso de dança em 1985.

⁸³ Prova desse avanço tardio, porém relevante, é a criação em 2016 da área de conhecimento “Estudos do corpo com ênfase em danças populares, indígenas e afro-brasileiras” no departamento de dança da Universidade Federal da Bahia.

estruturas pautadas pelas lógicas de produção de conhecimento eurocêntrico com pretensões universais. Os programas dos departamentos de dança, por exemplo, quando colocam as linguagens afro-orientadas em cursos de extensão ou no máximo como disciplinas optativas, legando-as às periferias das propostas ou como mero apêndices, incorrem exatamente nessa perspectiva. A mudança estrutural acontecerá quando o conjunto dos currículos for pensado para essa pluralidade, quando educadores especializados nas estéticas e poéticas afro-orientadas adentrarem essas instituições e quando um corpo discente questionador demandar movimentos para essas mudanças. Percebemos que há fios sendo tecidos nesse sentido para reconhecimento das estéticas e poéticas afro-orientadas enquanto fator dinâmico da cultura brasileira e reconhecemos que a desconsideração dessas realidades impede que elaboremos categorias e perspectivas mais amplas que sejam alternativas às visões europeias e que nos permitam investigar nossa própria realidade corporal, percebendo *desde dentro*. Ao discutir a necessidade de encontrarmos entendimentos a partir de “cosmovisões negras”, Wilson Barbosa (1994, p. 32) usa a ideia da *ginga* como metáfora para essa habitação segura do próprio corpo: “A ginga não é superior, é apenas a porta da minha casa, e eu desejo – veja-se a alegoria – adentrar a minha casa, como você adentra a sua”. Acreditamos ser necessário que o Brasil reconheça de maneira ampla e arejada sua casa densa de africanidades e acomode as propostas afro-orientadas em diálogos horizontais com as disciplinas estabelecidas e legitimadas. Trata-se de propor uma nova configuração do saber. Esses caminhos de transformação das estruturas de produção de conhecimento serão impulsionados por perspectivas pedagógicas capazes de abarcarem a diversidade e a relação, estabelecendo disciplinas fundadas em experiências, cosmovisões das ditas *culturas outras*, de maneira simétrica, horizontal ou em intersecção. Isso implica em perceber e incorporar de fato as culturas ditas *outras* sem que sejam agregadas em noções como “espaços específicos” dentro das estruturas hegemônicas, como dito um modelo bastante difundido nas propostas acadêmicas ou nas políticas públicas para a cultura, o que transparece uma compreensão equivocada e incompleta sobre o que possa ser a experiência da diversidade na diferença.

A ausência das referências não hegemônicas limita o campo de exploração do estudante brasileiro e afeta, de maneira distinta, estudantes negros e não negros. Em um país onde mais da metade da população é composta por afro-brasileiros, as propostas desenvolvidas em sala de aula não contemplam tal diversidade, o que se torna complexo quando tentamos abordar o corpo brasileiro a partir de sua profunda intersecção com tais culturas corporais. Isso é deveras sério porque contraditoriamente, a ideia da corporalidade negra sempre foi propalada no imaginário nacional – o brasileiro tem um *swing*, tem um

tempero especial – mas preponderantemente absorvida no nível da *otherness*, conforme vimos no capítulo anterior. Essa percepção sempre veio à reboque da habilidade inata e não da cultural e tecnicamente apreendida. Estudantes aprendem essas corporeidades a partir de dimensões folclorizadas, de maneira superficial em abordagens que reforçam sobremaneira a ludicidade e o ritual⁸⁴, sem adentrar em camadas mais densas das técnicas e estéticas.

Frequentemente aborda-se *estética negra* na perspectiva do hereditário, segundo a qual muitas vezes acredita-se que estudantes negros devam se identificar com suas “raízes”. De que raízes estamos falando? Se de fato a ideia de raiz for uma apreensão profunda de fundamentos que nos constituem e que nos colocam em movimento, daí sim teríamos um caminho possível para todos, independentemente de seu pertencimento racial. Carecemos de perspectivas críticas nas abordagens pedagógicas dos perfis curriculares elaborados no Brasil para a formação de pessoas que percebam as amplitudes dos saberes oriundos da diáspora africana e sejam capazes de se entender *desde dentro*, contrapondo o *corpo objeto* ao *corpo vivido*.

Não podemos entender o Brasil sem antes compreender a presença africanizada aqui estabelecida. Acreditamos que esse pensamento crítico deve tocar em epistemologias, bem como em uma formação sobre relações raciais que afete discentes e docentes trazendo à luz as lógicas sistêmicas de hierarquia das diferenças. No processo desta pesquisa construímos um *corpo de conhecimento* que confronta a longa história de pesquisa em dança num país que em raros momentos creditou valor e reconhecimento a artistas negros e suas elaborações dentro de uma dita história da dança brasileira. Trata-se, portanto de questionar a ordem de prioridades estabelecida e definida pelo sistema de produção de conhecimento legitimado. Esta empreitada, ao contrário do que pode parecer, não é uma reivindicação militante⁸⁵ – como algo restrito a determinado grupo social – e se o for, compreenderemos militância como comprometimento e responsabilidade intelectual.

Discutimos, portanto, as relações entre pedagogia de dança e os processos de descolonização concretizados em teoria, método e prática pedagógica no sentido de desequilibrar o *modus operandi* da produção de pensamento em dança no Brasil. Daí perguntamos: quais seriam nossas possibilidades de repensar os modelos europeus

⁸⁴ Neste caso, não desmerecemos o fundamento do ritual enquanto agenciador potente de formas associativas e criativas.

⁸⁵ Em um campo mais amplo de discussão sobre militância identitária, vale reforçar que longe de defendermos uma ideia de “lugar de fala”, que frequentemente mostra-se escorregadia quando reforça especificismos e determina regimes de poder essencializados, acreditamos ser importante refletir sobre os mecanismos que fazem com que alguns discursos tenham credibilidades e outros sejam relegados ao puramente militante.

totalizadores, normatizadores e supostamente universais? Quais diálogos epistemológicos podemos fazer no sentido de abrir espaços para ideias, vozes e conceitos oriundos dos espaços apartados dos centros de poder? Responder a essas perguntas implica em considerar que a descolonização exige profundas transformações nas estruturas de saber e ser, ligadas às instituições, aos relacionamentos comunitários e ao próprio *self*.

2.6 Saberes locais e camadas de História

Sendo esta uma pedagogia em pesquisa, exige da educadora reinventar a si mesma imaginando-se e refazendo-se. Tomando a ideia de Boaventura Souza Santos (1991) de *conhecimento-emancipação*, enquanto conhecimento gerado através de um mergulho no mundo, contraposta ao *conhecimento-regulação*, onde a cientista olha o mundo à distância e reflete sobre ele, aqui estabelecemos uma relação ativa com o conhecimento e o campo do conhecer, agregando conceitos e categorias a partir da experiência. Como dito anteriormente trata-se de uma *participação observante*, na contramão das metodologias clássicas operadas, por exemplo, no campo da antropologia, ou mesmo em propostas de pesquisa de campo em dança onde a relação sujeito e objeto é posta enquanto tema à pesquisadora sem que ela questione a conduta de suposta distância e imparcialidade. Acreditamos que não há imparcialidade na medida que toda perspectiva da realidade é em si fruto de interpenetrações e subjetividades. Assim, a experiência que construímos é fruto do que elegemos enquanto relevância, lançando mão de uma investigação que aciona teorias e sentidos.

Nesta pesquisa o gesto da pesquisadora se articula aos gestos do seu entorno. Ao trazer a perspectiva do conhecimento-emancipação de Boaventura para uma leitura da experiência social negra, Gomes (2012, p. 42) afirma:

Nessa perspectiva, não há lugar para outras formas de conhecer que estão fora do cânone. No conhecimento-emancipação, o ato de conhecer está vinculado ao saber, sabor, saborear, à sapiência e ao sábio. O sábio não é o cientista fechado no seu gabinete ou laboratório. Mas é aquele que conhece o mundo por meio do seu mergulho no mundo. Esse conhecimento pode ser sistematizado na forma de teoria ou não. A teoria e a experiência prática são vistas como formas diferentes de viver e de sistematizar o conhecimento do mundo, pois é no mundo que a vida social se realiza. Por isso não cabe hierarquia entre elas. No conhecimento-emancipação há toda uma leitura crítica dos motivos políticos, ideológicos e de poder por meio dos quais a dicotomia entre saber e conhecimento foi construída. Ele sabe da existência dessa dicotomia, porém, não se limita a ela. Antes, tenta ultrapassá-la.

A perspectiva de um entendimento do corpo *desde dentro*, passa, portanto, por essa perspectiva de conhecimento-emancipação e delinea a trajetória desta pesquisa. Intentamos uma compreensão a partir dos contextos socioculturais que fecundam a experiência brasileira e das motivações subjetivas inerentes a cada pessoa que dança.

Ao elegermos uma modalidade de pesquisa na qual consideramos os diversos contextos e sujeitos interessa-nos adentrar as significações construídas a partir das realidades próprias desses sujeitos e não aquelas oriundas de realidades externas. Dessa maneira, perseguimos maneiras de nos relacionarmos com o tema de pesquisa a partir de conceitos como o de *desenvolvimento endógeno* proposto pelo historiador, politicólogo e escritor burkinabê Joseph Ki-Zerbo (2006), que pressupõe a tomada de consciência das habilidades e conteúdos fundamentais de uma coletividade para chegar a um desenvolvimento completo⁸⁶. Referenciamos também o conceito de *ecologia de saberes* presente no pensamento do antropólogo Muniz Sodré (2012), como um processo de incorporação e diálogo com todos os *saberes circulantes* em uma crítica direta à ideia de saber único, que recalca as potências dos sujeitos do conhecimento e produzem resultados perversos já que determina, em nosso campo específico da educação em dança, um exclusivismo que impede a pluralidade.

Essas propostas nutrem nossos horizontes pedagógicos já que lidamos não apenas com uma percepção do corpo a partir de aspectos concernentes à fisicalidade/materialidade deste, mas também às histórias próprias de cada pessoa em suas culturas, valorizando os aprendizados mais profundos que atraem o *self* para a criatividade e que guiam o dançante para a percepção interior dos contextos que habita. Trata-se de considerar as camadas de histórias que fomentam o corpo brasileiro, bem como aquelas experiências singulares e preciosas referentes às subjetividades de cada dançante⁸⁷. Ressalta-se ainda que perceber *desde dentro* não implica numa introspecção ou essencialidade cultural, mas um jogo de atenção, percepção e prontidão que percebe os atravessamentos externos, sem perder os

⁸⁶ O pensamento de Ki-Zerbo propõe uma ideia de desenvolvimento que ultrapassa a perspectiva econômica neoliberal. Em nosso caso, acionamos este intelectual para chamar atenção a uma noção de desenvolvimento humano que se alimente de suas próprias habilidades e saberes e não tenha que importar modelos.

⁸⁷ Inaicyra Falcão dos Santos na obra *Corpo e Ancestralidade* (2002) já anunciava essa conexão da pessoa com sua história, trazendo uma percepção de ancestralidade ampla e que extrapolava o pertencimento às culturas negras, mostrando que cada pessoa tem sua ancestralidade própria. A ideia de ancestralidade está relacionada com o que Sodré (1988, p. 153) denomina Arkhé, quando interpreta os aspectos mais sutis das culturas negras, o que dá origem ao termo “culturas de Arkhé”, que seriam aquelas que cultuam a própria vivência, que entendem a vivência presente como continuidade de heranças do “eterno impuso inaugural da ancestralidade” (Ibid., p. 153).

aspectos fundamentais de ancestralidade e memória, que nada mais fazem do que nos conectar com nossos modos de existir, pensar e agir.

2.7 Nomear para existir

A nomenclatura *Corpo em diáspora* constituiu-se em alternativa às expressões já existentes situadas em campos múltiplos das danças afro-orientadas, tais como *dança afro*, *dança afro contemporânea*, *dança negra*, *dança negra contemporânea*, *dança africana*⁸⁸, entre outras – com suas devidas circunstâncias, especificidades, territorialidades conceituais, políticas e poéticas que carregam histórias e itinerários muito próprios de contextos e linguagens que extrapolam a proposta desta tese, mas que não nos escapam como universos correlatos. Ao anunciarmos o *Corpo em Diáspora* desejamos evidenciar a multiplicidade que fica subsumida na generalidade do “afro” assim como reconhecemos que “dar nome” remete a situações de poder que são determinadas pelas estruturas que, frequentemente, fissuramos e nos reinventamos diante delas.

Nomear significa também enfrentar a anomia e desvalorização que os espaços hegemônicos da dança legaram para os pensamentos afro-orientados. Assim, trata-se de uma

⁸⁸ Como nossa pesquisa aborda contextos da África do Oeste, vale elucidar que os termos dança africana, dança tradicional africana ou danças da África no Oeste são amplamente utilizados em diversos contextos europeus e estadunidenses, sendo mais recentes no Brasil. O termo emerge de contextos históricos relativos à construção dos Estados-Nação na África do Oeste que no período posterior às colonizações instituíram formatos específicos para manifestações antes restritas às comunidades e aldeias e que seriam canonizadas e redefinidas através dos chamados Balés Nacionais. Por outro lado, a invenção da "Dança Africana" como uma categoria geral, generalizada, incipiente e oriunda das danças tradicionais inevitavelmente se relaciona com a história do colonialismo. A construção desse conceito dentro das referidas políticas culturais nos Estados africanos recém-independentes que elegiam manifestações como "representantes" do Estado e as elevavam à categoria de “dança africana”. Evidentemente havia uma inspiração pan-africanista nessa prática, sendo que essas danças de contextos étnicos específicos, e muitas vezes bem distintos, eram agrupadas sob a etiqueta "africana", mas havia naquele tempo um desejo e necessidade de manutenção, mesmo que simbólica dessa unidade. Nos contextos diaspóricos a generalidade ganha outros contornos. Primeiro como um grande guarda-chuva para designar atividade de profissionais da dança oriundos do continente africano e que, sendo estrangeiros em contextos europeus, por exemplo, eram de fato tidos como “africanos” de maneira generalizada. Segundo, quando essas danças começam a ser questionadas em suas especificidades, recebendo a crítica de que “dança africana seria por demais superficial” recebem a denominação “West African dance”. Cabe ainda destacar que nos Estados Unidos, contexto onde conheci essas propostas de dança quando em 2003 fazia aulas no *Kankoran West African Dance*, as danças da África do Oeste desempenham um papel ímpar de manutenção e assunção de identidades entre as populações negras. Sendo uma nação onde a supremacia branca era instituída oficialmente até os anos 60 e onde a presença de elementos das culturas africanas foi podado através da presença de manifestações religiosas totalmente aversas as matrizes africanas, impedindo o cultivo que, por exemplo, tivemos no Brasil com as diversas manifestações afro religiosas, as danças africanas proporcionaram uma base de resgate e assunção de identidades que fazia/faz frente às diversas exclusões vividas socialmente.

tarefa político-poética frente à invisibilidade e à generalidade subentendidas nos sistemas classificatórios hegemônicos. Neles, as *corpoéticas* negras restringem-se ao termo “afro”, são potencialmente generalizadas e aplainadas de tal forma que suas múltiplas feições estéticas são silenciadas. Acostumou-se a usar o termo “afro” para nominar uma variedade de propostas que, se têm alguns elementos em comum, têm também especificidades que merecem atenção.

No curso dos últimos 50 anos o termo *dança afro* foi utilizado para nominar uma grande diversidade de propostas que tinham em comum a referência ou alusão às culturas e sociedades africano-brasileiras. Entretanto, seus patrimônios coreográficos, simbólicos, técnicos e poéticos amplos agregam genealogias e trajetórias plurais⁸⁹, o que torna limitado o nome.

Diante disso, nos comprometemos em propor uma nomenclatura que fosse capaz de avançar frente às generalidades tão comuns quando se aborda as múltiplas africanidades no corpo que dança⁹⁰, num posicionamento crítico frente às perspectivas que homogeneízam e com o interesse em abordar o corpo dos nossos dias, agente ativo, presente e atuante diante das questões que nos movem no mundo. Daí a condição diaspórica em toda sua densidade conceitual, poética e política preenchendo de maneira eficiente essa busca por um nome.

Abordamos a *diáspora no corpo que dança* a partir da articulação de princípios e cosmovisões afro-orientadas e da consciência dos aspectos básicos de motricidade, que estruturam o gesto, analisando a corporeidade em relação com a musicalidade, com os distintos espaços que o corpo ocupa no mundo e que alteram seus estados, fazendo brotar ou estancar pulsões de vida.

Ao buscar um termo⁹¹ que definisse de maneira ampla nosso trabalho de pedagogia em dança, gradativamente percebemos que a proposta se relacionava com a ideia de diáspora, sobretudo pela condição de trânsito, movimento e relação inerente a ela, conteúdos já familiares tendo em vista minhas incursões nos estudos da diáspora iniciados no David Driskell Center for the Study of the African Diáspora, em Maryland, nos Estados Unidos. Revelou-se também o termo “em diáspora” muito pertinente naquilo que anuncia como uma realidade *processual e transitória*, assim como tornou-se evidente como a dança possibilita de maneira tão singular a abordagem da diáspora.

⁸⁹ Ferraz (2012) faz importante inventário crítico sobre esse contexto.

⁹⁰ A própria noção equivocada de que África é um país ainda é muito comum e se reproduz nos contextos mais insuspeitos.

⁹¹ Até 2012 utilizávamos o termo *corpo afrodiásporico*.

A prioridade voltada aos *fundamentos do movimento* e a preocupação com a *consciência do gesto* remontam à minha história pregressa frequentando cursos de danças afro-orientadas em diversos estados do Brasil (São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Santa Catarina), em países africanos (Burkina Faso, Senegal e Guiné Conacry), nos Estados Unidos (Califórnia, Nova York, Washington DC); França (Paris) e Inglaterra (Londres), assim como propondo aulas, oficinas e workshops em diversas instituições brasileiras e estrangeiras.

Este movimento reflexivo sobre os significados da diáspora se inicia em 2003, quando vou para os Estados Unidos então selecionada para um curso promovido pelo *The David Driskell Center*, na Universidade de Maryland, cujo foco era as artes e culturas africanas, afro-americanas e das comunidades da diáspora, encorajando estudantes a construir carreiras no campo das artes interseccionadas com os estudos das culturas africanas diaspóricas. Ali estabeleci um encontro crucial com dois universos de pensamento que me acompanhariam e dariam sentidos a determinados trajetos que já se desenhavam – as corporeidades da África do Oeste e suas relações com o corpo brasileiro, e o universo de sentido da diáspora. Assim, a diáspora como conceito já se impunha em minha trajetória acadêmica, artística e pedagógica há mais de treze anos, assim como a busca por propostas estéticas e poéticas de pensamentos corporais oriundas desses contextos, mas que, como todo pensamento intelectual, teve que maturar para *ganhar corpo*.

Ao empreender esforços para a construção de uma pedagogia⁹² que abordasse a diáspora e confrontasse a colonialidade, nos identificamos com a proposta da crítica cultural e urbanista Raquel Rolnik (2013), que traz a ideia do *retorno ao corpo-que-sabe*⁹³ enquanto crítica ao recalque provocado pelo empreendimento colonial e como chamado para a edificação de um sul global⁹⁴ onde os saberes subalternizados sejam colocados na ordem do dia. Assim, quando propomos a ponte com contextos africanos desejamos fazer conexões com formas de percepção que possam proporcionar a emancipação do corpo a partir dos

⁹² Entendemos pedagogia como processos de aprendizagem, desaprendizagem, reaprendizagem, reflexão e ação (WALSH, 2010).

⁹³ Trata-se do nome da Conferência ministrada pela autora no Hemispheric Institute, em 2013. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik?tmpl=component&print=1>>. Acesso em 13 abr 2015.

⁹⁴ A ideia de “sul global” é deveras ambígua e carregada de melindres. Revestido de positivities, esse “Sul Global” modernizado, jovem e em transformação, interessa profundamente ao capital como sede de multinacionais, como fonte de mão de obra barata, como espaço para especulação imobiliária, entre outros desejos capitalistas. Entretanto, o sul pobre, de populações negras e indígenas é estrategicamente pouco global e vive os dilemas da tal globalização. Ao usarmos o termo devemos estar conscientes dessa ambigüidade.

paradigmas africanizados que nos constituem de maneira profunda, lidando com questões culturais coletivas concernentes à realidade brasileira. Para tanto, é imprescindível o conhecimento de si e a consciência do que sabemos sobre nós mesmos.

Pretendemos colaborar para a emergência de um corpo que se percebe por completo, capaz de exercer sua liberdade. Ciente das camadas de suas histórias, um corpo que “se vive”, que é vivido, que tem intenção. Um corpo que experimenta o mundo consciente dos pertencimentos pluriversais que possam fazer frente às ideias colonizadoras e repressoras que desafiam nossas humanidades. Esse anseio contorna também a perspectiva mais geral da pesquisa em seu viés emancipatório, na medida em que propõe a consciência político-social a partir do olhar crítico que almeja a mudança das pessoas e da sociedade.

Além de explicar esta proposta de pedagogia em dança, analisaremos mais adiante a trajetória e pensamento da coreógrafa senegalesa/beninense Germaine Acogny, que consideramos um exemplo de epistemologia do sul e que, por sua vez, provocou atravessamentos na proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*.

Assim, o trabalho se apoia profundamente na pesquisa de campo realizada no Senegal e no Brasil, bem como em aportes colhidos em experiências nos Estados Unidos e na França. Estes últimos tornaram-se campo em decorrência de trajetos que não estavam planejados no projeto inicial, mas que foram incluídos pelos atravessamentos da pesquisa e da vida da pesquisadora⁹⁵.

As aulas *Corpo em Diáspora* aconteceram por três anos consecutivos, ininterruptamente, na Sala Crisantempo, sempre às quintas-feiras das 18h às 19h30. Os *workshops* e aulas tematizados pela proposta aconteceram em ocasiões circunscritas: Salvador (UFBA – encontro do GIP – Grupo Interinstitucional de Pesquisa Corpo e Ancestralidade/ outubro de 2016); Goiânia (Participação no projeto Pelas Beiras, contemplado pelo Prêmio Funarte Klauss Viana – novembro/2016); Belo Horizonte (SESC Paladium – abril/ 2016; CEFART –); São Paulo (treinamentos de longa duração para grupos contemplados pelo Fomento à Dança para a cidade de São Paulo: Cia Morena Nascimento (2016), Cia Sansacroma (2015) e Grupo Fragmento Urbano (2016). As participações observantes se deram no Senegal (*Ecole des Sables*: julho de 2014 e julho de 2015; no

⁹⁵ A co-direção do solo “*Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca*” planejada para ser feita em parceria com a coreógrafa estadunidense Amara Tabor-Smith, foi realizada em Oakland e São Francisco no ano de 2015. Os campos no Senegal foram realizados nos meses de junho/julho de 2014 e 2015. Neste caso, por conta das rotas aéreas escolhidas a passagem por Paris aconteceu nos dois anos, o que possibilitou a ida ao Centre Momboye, espaço de educação em danças africanas que visitei consecutivamente de 2009 (primeira ida ao continente) a 2015.

workshop Yaye Dib Sabar – Drum & Dance: janeiro de 2013); Workshop França (Centre Momboye – aulas da professora Aissata Kouyaté); aulas com o mestre Youssouf Koumbassa (Florianópolis, Fevereiro 2015 e Oakland, outubro 2015), aulas com o mestre Alseny Soumah (Oakland, outubro de 2015), aulas com o mestre Moustapha Bangoura (São Paulo).

A abordagem que ora propomos para a construção da pedagogia concebe a dança primeiramente enquanto área de produção de conhecimento privilegiada na sua lida constante com o *sujeito corpo* compreendido como matéria, símbolo e contexto. Dança, portanto, não é apenas linguagem da arte da cena, mas participa enquanto ciência humana em história, crítica e teoria. Importante salientar que no campo de reflexões das ciências humanas a dança sempre ocupou lugar marginalizado, em uma evidente hierarquia de saberes na qual a idéia de um *corpo que pensa* ainda não é unanimidade, permanecendo a relação pouco horizontal entre as artes e as ciências humanas.

Assim, tal qual abordaríamos o *butô* japonês, o *sabar* no Senegal, o *jongo* no sudeste brasileiro, a *cumbia* colombiana, o *zaouli* ivoriano, o *liwaga* burkinabé, analisamos a dança enquanto universo de produção de sentido, de entendimento sobre tradição, contemporaneidade e história a partir de vocabulários, sintaxes e morfologias, elementos inerentes à produção de linguagem.

2.8 Corpo, educação e relações culturais

A ideia de educação do corpo que propomos se movimenta em consonância com a perspectiva de Sodré (2012) quando afirma que a educação deve abrir possibilidades para que o grupo articule os bens que lhes são próprios e mobilize-os de maneira potente. Para tanto, afirma o autor, é preciso escapar ao pensamento único imposto pelas perspectivas europeias e nos descolonizar dos monologismos diversificando os modelos a partir de propostas oriundas dos saberes negros e indígenas⁹⁶.

Na edificação desse trabalho foram-nos muito caros os pensamentos da crítica cultural bell hooks (1959 -) e do educador Paulo Freire (1921 – 1997) no que discutem sobre o pensamento crítico como propulsor da prática educativa. Nessa perspectiva, ensinar e aprender são processos que se retroalimentam e a educação é informada pelas questões mobilizadas pela professora e estudante ampliando as visões da realidade de ambos os agentes. Para Freire (1980), educar significa empoderar para promover a mudança, de modo

⁹⁶ Sodré (2012) acrescenta ainda os saberes camponeses.

que a conscientização leva a uma consciência crítica que reverbera em posição epistemológica:

Esta tomada de consciência não é ainda a conscientização, porque esta consiste no desenvolvimento crítico da tomada de consciência. A conscientização implica, pois, que ultrapassemos a esfera espontânea de apreensão da realidade, para chegarmos a uma esfera crítica na qual a realidade se dá como objeto cognoscível e na qual o homem assume uma posição epistemológica.

A conscientização é, neste sentido, um teste de realidade. Quanto mais conscientização, mais se “desvela” a realidade, mais se penetra na essência fenomênica do objeto, frente ao qual nos encontramos para analisá-lo. Por esta mesma razão, a conscientização não consiste em “estar frente à realidade” assumindo uma posição falsamente intelectual. A conscientização não pode existir fora da “práxis”, ou melhor, sem o ato ação – reflexão. Esta unidade dialética constitui, de maneira permanente, o modo de ser ou de transformar o mundo que caracteriza os homens. (FREIRE, 1980, p. 26)

Nossa perspectiva se alinha a uma ideia de pedagogia não enquanto conjunto de normas e ideias fixas sobre ela mesma e sobre os outros, mas sobretudo como reconhecimento do valor da troca, da invenção e como esses fatores nos formam, deformam e transformam. Trata-se de organizar os saberes e ao mesmo tempo reconhecer suas flutuações, sua volatilidade a depender do lugar em que se anuncia. Essa característica de porosidade e circulação não deixa de ser fundamento africanizado, pois a *relação* e a *extroversão*⁹⁷ sempre foram características pulsantes das culturas negras nas Áfricas e nas suas diásporas. Por sobrevivência, gosto ou estratégia elas sempre se relacionaram.

Na *Pedagogia do oprimido*, Freire (2005) destaca a necessidade de uma ética que impulse os sujeitos e suas coletividades a confrontarem criativamente as situações de opressão do mundo. Para o autor, a ética estava inevitavelmente conectada à prática educativa. Isso se verifica na obra *Pedagogia do Oprimido*, bem como no curto período em que toma contato com as realidades coloniais de Cabo Verde e Guiné Bissau, quando insere a

⁹⁷ Nosso conceito de extroversão relacionado ao campo das culturas africanas tem referências no trabalho de Jean-François Bayart (2000) que na obra *Africa in the World: A History of Extraversion*, analisa como as conexões externas dos povos africanos trouxeram riquezas abrindo as sociedades para novas ideias revelando a agência africana. Ao mesmo tempo essas relações de comunicação, pautadas pelas desigualdades de sistemas econômicos forjaram relações destrutivas de dependência. A antropóloga britânica Karin Barber (1997, p. 6. Tradução nossa), versando sobre a obra de Bayart, fornece uma caracterização da extroversão africana que nos interessa: “caracterizar as práticas criativas africanas como extrovertidas significa terem habilidade de inscrever e criativamente absorver materiais de fora de maneira a alimentar debates e projetos locais”. No original: “characterises African creative practices as “extraverted”, that is having the ability to “draw in and creatively absorb materials from outside in order to fuel local contests and projects”.

discussão da racialização e da colonização no seu trabalho a partir da obra *Cartas a Guiné Bissau*. Ao tratarmos as questões afro-orientadas e nos inspirarmos na pedagogia freireana, não perdemos de vista que talvez o confronto com a desigualdade racial só tenha sido de fato conhecido por Freire quando viajou para Cabo Verde e Guiné Bissau e refletiu sobre os poderes opressores que emergiam da colonização e seu projeto de inferiorização racial. A noção de “conscientização” de Freire (1980), enquanto processo de empoderamento que “exige um saber que tem uma profundidade que vai além da busca de informação e inclui o entendimento e a habilidade de agir no aprendizado de maneira a provocar a mudança”, é uma diretriz para pensarmos processos transformativos que afetam professora e dançantes. Nesse aspecto, o ato de ensinar significa entrar profundamente no corpo do conhecimento a partir da consciência crítica. As experiências das aulas exigem que a professora tenha uma espécie de antena parabólica, tornando-se sensível para a diversidade de histórias presentes e seja capaz de gerir o contexto para que todos processem as informações em seus sentidos e formas.

O pensamento de Inacyra Falcão dos Santos (1996) na proposta pluricultural de Dança-Arte-Educação nos foi basilar, em sua abordagem das experiências africano-brasileiras na prática pedagógica e na busca por interpelações que dão centralidade aos fazeres e saberes oriundos da diáspora negra. Santos reforça a importância do conhecimento de si através da busca da ancestralidade de cada pessoa, que se liga a movimentos arquetípicos que, se por um lado são inerentes à experiência humana, por outro fazem parte de repertórios desenvolvidos a partir de uma memória corporal ligada à experiência sociocultural individual. Aqui, a consciência de si torna-se vetor para o processo criativo.

Agir tendo em vista a colonialidade do gesto relacionada à prática pedagógica exige desconstruir pensamentos e práticas questionando os lugares comuns instituídos como normalidade e profetizados como únicos, dentro de epistemologias legitimadas por saberes euro-orientados. Como discutimos anteriormente, a colonialidade é uma ordem complexa entranhada nas estruturas educacionais. Fissurar as engrenagens que a disseminam parece ser um caminho eficiente para o enfrentamento das matrizes coloniais. Essa desconstrução só é possível se entendemos pedagogia de maneira plural, como prática que questiona os conceitos estabelecidos, como método que conecta solidariedades e se vincula às nossas realidades:

Las pedagogías pensadas así no son externas a las realidades, subjetividades e historias vividas de los pueblos y de la gente, sino parte integral de sus combates y perseverancias o persistencias, de sus luchas de concientización, afirmación y desalienación, y de sus bre- gas — ante la negación de su humanidad— de ser y hacerse humano. Es en este sentido y frente a estas

condiciones y posibilidades vividas que propongo el enlace de lo pedagógico y lo decolonial. (WALSH, 2013, p. 31)

Esse pensamento pedagógico não se desvencilha de uma perspectiva sobre a cultura enquanto movimento de relação com o real. Sendo múltipla, a cultura caminha em sintonia com os contextos sociais e tempos históricos que lhes dão sentido, tal qual propõe Sodré (1988). Cultura também se vincula às elaborações intelectuais e estéticas dos grupos, pois no pensamento artístico são essas elaborações que levam à criatividade. No pensamento antropológico⁹⁸ relaciona-se cultura às produções simbólicas e materiais humanas, fruto de interações entre subjetividades e coletividades que conformam modos de sentir, pensar e agir em um constante jogo de identidades e diferenças que extrapolam o biológico.

Nesse campo amplo e pouco consensual da definição de cultura evidenciamos seu dinamismo, pluralidade e a sua distância em relação aos agenciamentos e atributos geneticamente herdados, fazendo dela um processo e não uma ontologia. Entendendo cultura de maneira processual e simbólica, Ferreira Santos (2004) sugere-a como o universo da criação, transmissão, apropriação dos bens simbólicos e suas relações.

Assim, ao abordarmos a ideia de *cultura corporal*, não ignoramos os diálogos e transformações, fazendo o caminho inverso dos modelos unitários e fechados de pertencimento cultural compreendendo-a muito além dos traçados entre nações, geografias e etnicidades. Sem desconsiderar o quanto esses vetores significam e influenciam nos movimentos culturais, reforçamos o caráter vivo e mutante onde a cultura torna-se uma casa de aproximação, sem ser uma espécie de esfera de salvação redentora e que supostamente transcenderia os dilemas e antagonismos das experiências sociais. Assim, há conflito e tensão nas negociações travadas no seio da cultura, mesmo que sejam dilemas distintos daqueles enfrentados no campo da economia e da política.

A relação corpo/cultura foi crucial no trajeto de desenvolvimento da pesquisa, na medida em que a dança aparece como espaço de produção de pensamento privilegiado para nos entendermos enquanto corpos brasileiros cuja experiência se dá a partir do encontro conflituoso, hierarquizado e violento das matrizes africanas, indígena e européia. Nesse

⁹⁸ Cientes da amplitude e densidade da discussão teórica ao redor do conceito de cultura e sem pretender examinar as diferenças conceituais já elaboradas no campo mais amplo da teoria social, consideramos importante referenciar que na literatura antropológica inventários e definições sobre cultura foram criadas durante sucessões de escolas de pensamento. Desde Edward B. Tylor, Frantz Boas, Alfred Kroeber e Clyde Kluckhohn, Clifford Geertz, Manuela Carneiro da Cunha há diversas referências nessa empreitada de se inventariar definições para cultura.

ínterim pensamos a interculturalidade e a reflexão sobre a colonialidade como projetos que se complementam.

Sendo a dança expressão de arte e sendo a arte um sistema particular que só se torna possível mediante a participação no sistema geral de formas simbólicas que se chama cultura, tal qual propõe Geertz (1997), nossa abordagem considera norteadora as relações intrínsecas entre manifestações do corpo e da cultura. Geertz (1997), no texto “A arte como sistema cultural”, afirma que qualquer teoria da arte é ao mesmo tempo uma teoria da cultura, já que seus componentes estruturantes não se desligam de questões formais, simbólicas, afetivas e estilísticas definidas por grupos culturais específicos. Parece-nos importante adentrar a significação histórica e cultural dos corpos que dançam, pois estes enunciam perspectivas de mundo.

2.9 Qual afro? Identidade e diferença

Corpo em diáspora parte dos universos técnicos e poéticos da África do Oeste enquanto conteúdo primeiro para a elaboração de um treinamento e edificação de uma linguagem que, estruturados e entendidos em contextos brasileiros, possam nos auxiliar a ampliar os territórios de produção de conhecimento em dança a partir de epistemologias *afro-orientadas* e apontar novas rotas possíveis. Realizamos uma espécie de deslocamento linguístico, considerando que as formas africanizadas não são comumente relacionadas enquanto treinamento elaborado e eficiente nas estruturas hegemônicas de produção de conhecimento em dança. Assim, trata-se de um exercício de redimensionar o *afro* de uma posição de inferioridade e menor importância para uma relação horizontal com outras técnicas e poéticas. Damos assim novos significados para aspectos constituintes e fundantes da cultura brasileira.

A escolha dos espaços socioculturais da África do Oeste⁹⁹ como manancial para pesquisa de linguagem não foi aleatória, mas movida por afetos que tracei ao longo de aproximadamente treze anos buscando contextos distintos daqueles privilegiados nos estudos das chamadas *danças afro*, especificamente aquelas baseadas nos vocabulários e universos de sentido ligados às movimentações e simbologias dos orixás – que constituem o principal substrato de trabalhos pedagógicos do campo de pesquisa em danças afro-orientadas em

⁹⁹ África do Oeste é oficialmente compreendida como os territórios da Costa Ocidental de sua porção subsaariana. Compreende os territórios hoje nomeados nos seguintes Estados-Nação: Mali, Benin, Burkina Faso, Costa do Marfim, Cabo Verde, Senegal, Guiné Conacry, Gâmbia, Gana, Guiné Bissau, Libéria, Mauritânia, Níger, Nigéria, Togo e Serra Leoa. Dentre esses espaços socioculturais focamos no Senegal, Burkina e Mali.

contextos cênicos no Brasil¹⁰⁰. Nessas investigações, as noções de técnica corporal e linguagem se inspiram e fundamentam nas formas de religiosidade *afro-atlânticas*, e configuram-se como tema para muitas das pesquisas cruciais no campo das danças afro-orientadas. Embora nosso olhar propositalmente não esteja direcionado para esses universos, parece importante reconhecer o quanto tais pesquisas em suas especificidades e qualidades são fundantes para esta e outras investigações na medida em que seus sujeitos reconheceram a potência dos saberes e maneiras de existir oriundas desses campos religiosos mobilizadores das identidades brasileiras. A assertiva de Pares (2016) sobre a importância das religiosidades *afro-atlânticas* na mobilização das identidades nos auxilia a compreender a importância desses espaços de canalização de espiritualidades em práticas sociais negras:

Em todo caso, o que parece fora de dúvida é que em contexto de diáspora o campo religioso tende a se converter em espaço privilegiado para reivindicar identidade, para criar formas de pertencimento e até para a mobilização e a ação política. A centralidade das práticas religiosas para enfrentar, no nível individual, os movimentos de experiência difícil e para negociar, no nível coletivo, as situações de subalternidade política faz delas um tema sempre relevante, qualquer que seja a sociedade ou momento histórico. (Ibid., 2016, p. 358)

Essa mesma importância das instituições religiosas na salvaguarda das culturas negras é elucidada por Sodré (1974, p. 5), no prefácio da obra “Contos crioulos da Bahia”:

São raros mesmo os que admitem a expressão cultura afro-brasileira fora da categoria folclore brasileiro. E não faltam razões para isso, pois a cultura negra no Brasil se mantém, em grande parte, devido à sua possibilidade de se disfarçar e calar. Queremos dizer com isso que a cultura negra pode sobreviver, escapar ao extermínio, porque se guardou no recesso das comunidades religiosas (os terreiros), disfarçando-se quando queria, silenciando quando devia.

Nosso recorte contextual específico nas tradições sudanesas¹⁰¹ dos contextos *mandinga*¹⁰² não nega a importância das linguagens de dança cênica orientadas pelos

¹⁰⁰ Esta afirmação não desconsidera iniciativas que, como esta, se conformam a partir de contextos distintos daqueles focados nas tradições dos orixás. Há uma pluralidade de propostas que não cabe elencar aqui.

¹⁰¹ Povos sudaneses e bantos compõem a formação étnica africana presente no Brasil. Trata-se de dois troncos étnico-linguísticos. Os sudaneses são originários das regiões hoje denominadas Nigéria, Benin, Costa do Marfim, Mali, Togo, Guiné e Senegal. Já os Bantos que aportaram no Brasil compreenderam principalmente povos dos atuais territórios de Angola, Congo e Moçambique. Para uma análise estatística do tráfico transatlântico e seus recortes étnicos, ver: <<http://www.slavevoyages.org>>. Acesso em 14 fev 2016.

universos estético-poéticos das danças de orixás, mas abre novas searas de compreensão para a experiência brasileira em seus fundamentos africanizados. Se por um lado, a ideia de *dança afro* esteve relacionada predominantemente e de maneira multidirecional às danças oriundas dos contextos religiosos sudaneses que avançaram da “porteira pra fora”¹⁰³ tornando-se propostas diversas na dança cênica, constituindo-se inclusive enquanto espaço de afirmação identitária, podemos ampliar o campo e analisá-las a partir de outros territórios. Se não podemos distanciar os fundamentos culturais religiosos das práticas culturais¹⁰⁴, não podemos igualmente reduzi-las ao religioso. Sabemos que as culturas estão impregnadas de religião e isso não é privilégio da experiência africanizada; basta pensarmos o quanto a ética cristã se coloca nas distintas esferas laicas.

É importante reforçar que ao pesquisarmos os contextos da África do Oeste estamos lidando com linguagens que enquanto tais exigem um aprendizado pormenorizado. Após considerável convivência em diversos espaços de formação em danças afro-orientadas no Brasil, posso dizer que o aprendizado dessas linguagens propõe comportamentos corporais que, embora oriundos de contextos africanos, são distintos da linguagem das danças de orixás; assim, o aprendizado exige aprofundamento, tempo e dedicação. Esta afirmação pode parecer redundante, já que toda técnica corporal exige imersão para ser devidamente apropriada, mas o senso comum que habita o campo muitas vezes faz crer que se trata de um todo homogêneo e de fácil absorção.

A abordagem que ora edificamos, entretanto, olha para os contextos da África do Oeste, distintos culturalmente dos universos relacionados às danças de orixás, tendo em mira a noção de *circularidade atlântica*, segundo a qual práticas e discursos se comunicam, alimentam e intercambiam. Assim, este trabalho também se situa na busca por *relações sul-*

¹⁰² Séculos atrás os mandingas foram os primeiros povos islamizados da África do Oeste. No século XIII estabeleceram o lendário Império do Mali, sob a liderança de Soundiata Keyta, cujo domínio perseverou até o século XVI. Esse império inclui o que se conhece atualmente pelos territórios do Senegal, Mali, Gambia e Guiné e pequenas porções de Burkina Faso, Chad e Mauritânia. Para saber mais, ver Camara Laye (1984).

¹⁰³ Emprestamos este termo frequentemente referido no trabalho de Santos (2006) como expressão utilizada por mãe Senhora, Iyalorisá nilê do Asé Opó Afonjá: “com essa metáfora da territorialidade da tradição nagô, Mãe Senhora, Osun Miuwá, Iyalorisá nilê Asé Opó Afonjá, caracterizava as iniciativas de estabelecimento de relações da comunidade religiosa com a sociedade envolvente, de valores distintos, na dinâmica da pluralidade sociocultural brasileira”. Ver mais em: <<https://www.iar.unicamp.br/docentes/inaicyra/trajetoria.htm>>. Acesso em >. Acesso em 14 fev 2016.

¹⁰⁴ Lembremos o que nota Sodré (1996, p. 52) sobre os elementos que o candomblé oferece as populações negras enquanto grande matriz simbólica que se atualiza contextualmente: “Se antes, em sua origem no Brasil, o candomblé tinha oferecido ao elemento negro um espaço patrimonialístico e comunitário justaposto à sociedade branca, agora, face à desagregação da identidade de antigas nações, o culto oferecia uma proteção simbólico-ritual contra os aspectos brutais do mundo subproletariado da grande cidade”.

sul que renovem e deem sentidos para essas conectividades, ampliando laços linguísticos para a dança.

Nosso aporte aos contextos africanos não almeja encontrar resquícios, sobrevivências ou continuidades de gestos e comportamentos africanos presentes no corpo brasileiro. Acreditamos num processo de diálogo e interação, compreendendo a dimensão atlântica desses contatos e tendo na perspectiva da *relação* a chave para entender em que medida essas formas africanizadas de escritas de si se desenvolvem na diáspora. Percebemos que há processos de conexão, recriação e desenvolvimento profundamente afetados pelas experiências particulares de cada espaço cujos movimentos sócio culturais promovem formas plurais de identificação sejam elas através de aspectos culturais como a linguagem ou aspectos políticos. Assim, a compreensão do espaço da diáspora atlântica enquanto lócus de transformação e transmutação de saberes nos parece importante. Nela as identidades coletivas em relação com outras identidades e experiências mantêm-se em movimento.

Considerando a densidade e complexidade do campo que elegemos, nos ativemos a estudar vocabulários, em suas *sintaxes e morfologias*¹⁰⁵ de movimento e seus signos culturais, acessando princípios básicos que pudessem nos levar a uma compreensão na perspectiva da técnica corporal que se tornasse acessível a qualquer corpo, seja ele de qual cultura fosse, levando-o a conectar a consciência corporal própria. Neste aspecto, na medida que a pesquisa acessa vocabulários, compromete-se também em iniciar a empreitada de uma linguagem de dança pautada por fundamentos elencados a partir de uma noção de *recriação atlântica de africanidades* enquanto atitudes e disposições corporais que são traduzidas para contextos distintos dos originais. Assim, não falamos de uma África ideal, mas traduzida a partir de nossa experiência retomando fundamentos simbólicos como o tempo cíclico, os modos de ritualização e a ancestralidade, assim destrinchando as motricidades-chave dessas propostas.

Reconhecemos como necessidade primeira a conquista da autonomia da pessoa por meio da consciência de si, assumindo a responsabilidade do conhecimento dos contextos que nos rodeiam e em que medida essa autonomia foi historicamente negada a determinados grupos sociais. Esta pedagogia toca de maneira importante, mas nunca exclusiva, nem particularista, a pessoa brasileira, à medida que abre espaços para que ela assuma o controle do próprio corpo a partir de concepções mais plurais. Direcionamos a pedagogia a uma multiplicidade de públicos, mas para esta reflexão salientamos sua feição afirmativa no

¹⁰⁵ Emprestamos os termos *sintaxe e morfologia* do campo da linguística, fazendo, mais uma vez uma ligação com a ideia de construção de linguagem. Assim, nos vocabulários que estudamos há agrupamentos de normas e estruturas de formação que conformam uma linguagem.

sentido de ampliar espaços nos cursos universitários de dança, comumente fomentados por uma diversidade de propostas euro-orientadas como técnica Graham, dança clássica européia, técnica Merce Cunningham, Contato Improvisação, dança pós-moderna, entre outras e que raramente, apresentam de maneira consistente conteúdos como técnica Dunham, técnica Acogny, proposta Corpo e Ancestralidade ou mesmo a capoeira.

Articulamos a ideia de *diferença* como escolha frente à ideia de *diversidade*, compreendida não como herança biológica ou genealógica, mas diferença como fluxo de representações e como singularidade, esta última uma acepção desenvolvida pela socióloga Denise Ferreira da Silva (2016) no texto “Sobre diferença sem separabilidade”. Negamos, portanto, a percepção de diferença fixa ou essencial, tal qual é compreendida quando domesticada pelas lógicas eurocêntricas e assumimos-na enquanto possibilidade subversiva, sendo, portanto, enunciativa.

Ao posicionar nosso discurso no esteio conceitual da *interculturalidade* a consideramos como conceito que sedia um debate e coloca expressões culturais subalternizadas em pé de igualdade com as expressões hegemônicas, sem que a relação seja tomada por vontades de assistência e sem que a diferença seja apenas jargão populista. Compreendendo que há diversos conceitos para interculturalidade, priorizamos reconhecê-lo a partir de perspectivas que considerem as relações de poder e a colonialidade como vetores críticos que possibilitam investigar as diversas formas de interlocução cultural, fazendo dela uma estratégia de negociação em que conteúdos culturais diversos dialogam em relações de força horizontais, convivendo, coabitando e intercambiando – um reconhecimento constante das diferenças e reciprocidades. Essa relação se dá entre aglomerados culturais heterogêneos que lidam constantemente com dilemas e desafios numa tentativa permanente de comunicação passível de tensões, já que a combinação cultural tranquila e sem conflitos talvez seja um desejo ingênuo. Alguns pensamentos situados no campo do *sincretismo* fizeram tentativas de teorizar as combinações culturais, definindo-o como um amálgama de diversidades sem discutir suas contradições, seus desequilíbrios e relações de poder que interceptam a ideia tão propalada de mestiçagem cultural¹⁰⁶.

Em grande medida, as ideias interculturais são estratégias de negociação cultural que olham para a construção de projetos políticos de transformação das sociedades com pluralidade de culturas abordando suas tensões produtivamente.

¹⁰⁶ Um desenvolvimento do conceito de sincretismo a partir da cultura maranhense foi proposto por Sergio Ferreti (1995), que propõe a existência de processos distintos de sincretismo em relações que envolvem 1) mistura, fusão e junção; 2) paralelismo ou justaposição; 3) convergência ou adaptação.

Antes de chegarmos à ideia de interculturalidade, revisamos alguns conceitos cujo trajeto tenta interpretar a diversidade cultural, entre eles o multiculturalismo e a pluriculturalidade. Faremos brevemente¹⁰⁷ uma contextualização a partir de um recorte de perspectiva mirando os processos de construção de identidades.

O multiculturalismo surge em meados do século XX em contextos anglo-saxões, Estados Unidos e Canadá, tendo como mote reivindicatório a igualdade entre as culturas e a crítica à uniformização do mundo. Naqueles espaços, sobretudo nos Estados Unidos, emerge a partir do processo histórico de discriminação das populações latinas, negras e asiáticas. Na tentativa de reconhecer a diversidade, seu projeto falhou por não abordar criticamente a relação entre as distintas populações. No seio dos estudos culturais, a discussão sobre multiculturalismo em sua vertente crítica tem Stuart Hall (2003a) como um de seus expoentes. O autor aborda o tema enquanto estratégia para administrar as questões geradas pelas sociedades multiculturais, entendidas enquanto variedade linguística, de gênero, étnica e religiosa.

A reflexão sobre os encontros culturais, muito cara ao pensamento que aqui construímos sobre o campo da dança, é ainda pautada por concepções herdadas de teorias culturalistas que não consideraram os múltiplos atravessamentos que afetam os entes culturais. O imperialismo, o capitalismo, o patriarcado e a supremacia europeia são instituições que influenciam profundamente as experiências culturais. Assim, certa chave multiculturalista de convivência harmônica há muito perdeu credibilidade, porque desconsiderou as histórias construídas pelos povos subalternizados em sua participação ativa e agenciada na constituição da contemporaneidade. Esse multiculturalismo, que toma cultura como “especificidade” e não como comunicação, no que se refere ao seu impacto no entendimento sobre as culturas negras, reforça a infantilização, a subalternidade e a folclorização das culturas negras, domesticando a diferença:

O olhar multiculturalista vem acompanhado do desejo em transformar cultura em turismo e construir pastiches e caricaturas que negam historicidade às experiências negras bem como sua relação crítica com a contemporaneidade, reforçando o papel subalterno de seus sujeitos, considerados incapazes de conduzir o seu próprio destino ou elaborar questionamentos sobre seu papel protagonista na cultura brasileira, cooptando-a a políticas de inclusão restritivas e condicionadas à folclorização, camuflando processos de mercantilização e controle dessas culturas. (FERRAZ & SILVA, 2016, p. 5)

¹⁰⁷ Não avançaremos para uma análise sobre suas bases epistêmicas e teóricas por escapar aos objetivos fundamentais desta tese.

Ao acionar a discussão sobre identidade, cultura e diferença, acreditamos ser importante problematizar a noção simpática e harmônica do multiculturalismo na medida em que seu fundamento teórico advém de um receio à ideia de diferença que marca a história racial construída no ocidente e que inevitavelmente está associada ao corpo, pois é no corpo que se reconhece de imediato a diferença.

O pluriculturalismo, por sua vez, avança frente à proposta multicultural, sobretudo na crítica que faz a ideia de mestiçagem e possível convivência harmônica das diferenças, propondo que tanto as sociedades dominantes quanto as subalternizadas assumam a diferença como fator de enriquecimento cultural valioso para a sociedade em geral.

Embora não interpretemos a passagem de um conceito para outro como superação epistemológica, já que a própria noção de interculturalidade é um campo em construção, o multiculturalismo e o pluriculturalismo parecem não suportar com a devida densidade as críticas aos dilemas da diversidade nos nossos dias.

A proposta intercultural, que anuncia a criação de um espaço de interação sociocultural para a compreensão mútua entre os membros de culturas distintas, nos serve até o presente momento por não reproduzir os mesmos desejos assistencialistas e de integração acrítica de grupos historicamente excluídos que suas antecessoras reproduziram. Ao mesmo tempo, trata-se de um discurso vigente não pouco conflituoso e que exige constante debate; assim, propomos um movimento para uma *interculturalidade crítica*. Nesta empreitada, fazer referência ao que nos é culturalmente próprio significa conversar criticamente com as propostas de educação do corpo impostas pelos modelos hegemônicos. Anunciar a interculturalidades é de alguma forma valorizar a relação acionando o local e o exterior. No *Corpo em Diáspora*, as pessoas se movimentam em suas singularidades, afirmando uma noção de diferença que não se coloca como problema, mas sim enquanto realidade. Realçamos os desenhos e trajetórias únicas que cada corpo possui, bem como as relações que escolhe estabelecer a partir de suas histórias de vida que, confrontadas com os elementos estético-poético afro-orientados, exigirão uma postura crítica e não apenas lúdica ou desprendida de responsabilidade.

Sugerimos, desta maneira, a relação crítica entre esses pensamentos para alcançarmos o lugar da interculturalidade, um espaço questionador e que busca a transformação das estruturas dominantes através da relação e da proposição de formas emancipadoras de pensamento, tendo como referência o reconhecimento de que as culturas têm uma faceta de intangibilidade. Em nosso caso específico as tradições afro-orientadas são constantemente

retrabalhadas para dar forma a novas elaborações; assim, não se trata de replicar formas antigas, mas trazê-las para a atualidade.

2.10 Alteridades em trânsito

Assumimos uma percepção de identidade cultural entendida como entidade em trânsito ou processo em andamento, balisadas pelas reflexões do sociólogo jamaicano Stuart Hall (1993). No ensaio “Cultural identity and diaspora”, o autor afirma:

Neste caso, ao invés de pensar em identidade como um fato dado, que as novas práticas culturais então representam, devemos pensar, em vez disso, na identidade como uma "produção", que nunca está completa, está sempre em processo, e sempre constituiu-se desde dentro e não desde fora da representação. (Ibid.1993, p. 392. Tradução nossa)

Ao compreender a transitoriedade das identidades, admitimos ser importante não recair nas percepções pulverizadas e deslocadas da identidade cultural – uma tendência muito própria da pós-modernidade que decreta a fragmentação absoluta dos sujeitos concebendo instâncias como classe, raça e nacionalidade como fenômenos híbridos e indefinidos, supostamente impossíveis de serem discutidos de maneira palpável. Se por um lado as identidades não devem ser tomadas como pertencimentos sólidos e imutáveis, há identificações e escolhas definidas individual e/ou coletivamente.

Situada na discussão identitária, a proposta *Corpo em Diáspora* pretende desconstruir o essencialismo que aprisionou as identidades negras a lugares de pertencimento fechados e pouco plurais e abrir possibilidades de entendimentos sobre as comunicações que podemos tecer entre os universos afro-orientados e outros contextos culturais. Percebemos que essas noções essencialistas perpassam o imaginário social e tornam-se estratégias de controle paternalista quando assentadas nas instituições de educação. Lá a etnicidade torna-se circunstancial e, muitas vezes, oportunista, fruto próprio da citada lógica multiculturalista acrítica.

Corpo em Diáspora não é uma discussão sobre uma “dança para negros”, mas uma linguagem múltipla, alicerçada por epistemologias e cosmologias negras. Nela não há fronteiras rígidas de pertencimentos, pois primamos por uma mobilidade do lugar de enunciação. Assim, existe a perspectiva crítica acerca de uma história que negou à pessoa negra primeiramente sua humanidade, quando convertida em máquina produtiva, e no limite negou sua capacidade de produzir conhecimento. Aqui, a dança está inevitavelmente

atravessada pela política tornando-se o que Desmond (1994, p. 34) chama de “prática social onde identidades são acionadas”.

Mas este, que não é um trabalho de denúncia e sim de anúncio de propostas, tenta reverter os estigmas tanto pluralizando o direcionamento da proposta para todos os corpos, quanto apresentando epistemologias oriundas das matrizes civilizatórias de perspectiva africana que, por constituírem a brasilidade, devem ser entendidas em profundidade e apropriadas eticamente. Essa preocupação ética se faz imprescindível em virtude da facilidade com que tais propostas de educação corporal a partir de referenciais negros, a depender do espaço social por onde circulam, ganham contornos receptivos exotificados e podem, eventualmente, esbarrar em uma simples apropriação da pessoa não negra pela estética negra. E isso diz respeito a uma noção mais geral de identidade construída equivocadamente segundo a qual acredita-se que pessoas negras são dotadas de capacidades específicas e as pessoas não negras são ontologicamente desprovidas das mesmas. Este assunto exige um pequeno parêntese.

Ao abordarmos essa identidade brasileira que nega seu componente negro e não percebe os fluxos, relações e contradições, não perdemos de vistas o quanto se reifica, porém sem consequências desumanizadoras e aniquiladoras, a corporeidade construída em bases eurocêntricas que ora denominamos branca. A percepção de si, baseada nos valores eurocêntricos iluministas que fundam as noções de indivíduo e racionalidade, informam profundamente os padrões e comportamentos corporais e justificam supostas capacidades, limitações e habilidades inatas que são incorporadas no imaginário social. Assim, consideramos sintomático o equívoco de que pessoas brancas não são capazes de se apropriarem com profundidade das corporeidades negras. Ao priorizarmos uma prática consciente desses revezes, oferecemos aos dançantes ferramentas para que, ao dançar façam suas escolhas, priorizando a relação consciente e comprometida com a prática.

Retornando ao que assinalamos como herança da eurocentricidade no corpo, devemos lembrar que a racionalidade iluminista desconecta as pessoas de seus corpos enquanto espaços de conhecimento, ao mesmo tempo em que reforça determinadas ideias e comportamentos. Isso está diretamente relacionado com a ideia de *colonialidade do gesto*, já que esses padrões de comportamento impactam na maneira como movemos nossos corpos. Por que, por exemplo, enquanto cultura corporal, nos relacionamos tão mal com as áreas próximas da pelve e abdômen? Vemos que a rigidez provocada pelas formas eurocêntricas de escritas de si reverberam tanto no significado mais geral do corpo quanto no distanciamento com determinadas motricidades, como a da região pélvica. Como é importante perceber a fluidez

da coluna e a bacia? Como é importante ter a ciência do aterramento e da distribuição do pensamento por todo o corpo e não somente no cérebro, como faz crer a herança eurocêntrica? Pensar na identidade fluída do *corpo em diáspora* significa incorporar esse desafio de questionar o que nos leva a nos perceber como diferentes e o quanto isso limita nossa capacidade de compreender *desde dentro*.

O corpo não pode ser reduzido à mera fisicalidade orgânica, mas sim compreendido a partir de suas articulações com perspectivas de mundo e, portanto, construtos socioculturais determinados. Parece-nos pouco crível pensar corpo sem gênero, raça ou classe, fatores que atravessam e modificam a dança. Junto ao desafio de quebrar dualidades enfrentamos também a dimensão da fragmentação extrema das identidades. A busca por um equilíbrio entre as propostas pode constituir-se em um caminho para o reconhecimento de nossas múltiplas identidades e formas de existir. Acreditamos, portanto, que a pedagogia é um campo privilegiado de discussão sobre identidade e diferença.

2.11 Diáspora: consciência, imaginação e as ordens do mundo

As identidades nunca são unificadas e, no final dos tempos modernos, são cada vez mais fragmentadas e fraturadas; elas nunca estão singular, mas se multiplicam, construídas em diferentes momentos, muitas vezes interceptando e antagonizando discursos, práticas e posições. Elas estão sujeitas a uma historicização radical e estão constantemente em processo de mudança e transformação... As identidades são, portanto, constituídas dentro, não fora das representações externas. (...)

Hall (2003, p. 4. Tradução nossa)

Abordamos com cuidado o conceito de identidade, sendo ele escorregadio por um lado, já que recebe perspectivas diversas a depender do lugar de enunciação; e espinhoso por outro, pois constituiu-se em tema controverso na história das ciências sociais e assunto em evidência a partir do século XX, seja mobilizada por discursos de pertencimento a nações e classes ou por discursos de classificação sexual, racial, étnica etc. De toda forma é um tema de discussão necessária, à medida que acreditamos ser a identidade uma realidade ou modelo em fluxo, caracterizada por um dinamismo e ambivalência que está interconectado à discussão sobre cultura.

No texto *Who needs identity*, Hall (2003a) descreve como a noção de identidade nas teorias culturais ocidentais mudaram na segunda metade do século XX de uma perspectiva essencialista do “integral”, original e da identidade única para uma visão mais fragmentada e aberta. O autor distingue dois modelos de produção de identidade: 1) baseado na assunção de

que há um conteúdo intrínseco e essencial em qualquer identidade baseado na origem comum ou numa estrutura comum de experiência; 2) rejeitando o primeiro argumento e seu essencialismo, define identidade como sempre relacional e incompleta, portanto, em processo. Esta segunda definição ancora as perspectivas de diferença e diáspora, discutindo como os lugares tangíveis ligados aos seus sujeitos conformam redes complexas de identidade.

No campo multifacetado, ambíguo e multivocal da discussão sobre processos identitários, onde a descentralização e a desconstrução fazem surgir modelos diversos, entendemos as diferenças para além da constatação de oposições absolutas. Quando o filósofo e ensaísta Edouard Glissant (2011) constrói a sua teoria *poética da relação*, traça uma crítica à maneira estabelecida por determinadas vertentes de pensamento que consideram a identidade como um processo de matriz única, irreversível e excludente, tal qual a metáfora da raiz, que de tudo se apodera, defendendo a partir dos pós estruturalistas franceses a idéia de rizoma, que guarda a noção de enraizamento mas recusa a noção de raiz totalitária. Esse pensamento do rizoma fundamenta o que o autor chama de poética da relação, uma premissa que concebe a identidade como algo que se prolonga na relação com o outro/outra.

Semelhante a Hall, Glissant argumenta a favor da lógica do compartilhamento, na relação entre as culturas, sem que isso seja, entretanto, um caminho para uma liquefação extrema ou redutora. Sua questão síntese, "Como ser um eu mesmo sem sufocar o outro, e como abrir-se ao outro sem asfixiar o eu mesmo", na obra *Introdução a uma poética da relação* (2013), tornou-se presença constante nas aulas da proposta *Corpo em Diáspora*, ao mobilizarmos o conhecimento *desde dentro*, o relacionarmos com os contextos ao redor e enfatizarmos que a ideia de afro-orientação caminha de mãos dadas com a reelaboração e interpretação das experiências subjetivas da pessoa que dança.

Destacamos ainda que o tema da identidade tem sido assunto de importância desenvolvido por uma série de autores dos campos da dança e da performance com os quais mantemos diálogos teóricos e práticos, quais sejam: Desmond (1997), Gottschild (2012), DeFrantz (2000), Welsh-Asante (1990), Santos (2006) e Nóbrega (1991)¹⁰⁸.

2.12 O inato como equívoco

Por que eles dançam? Pra dizer que são gente. Pra recuperar a humanidade. Pra afirmar seus territórios e suas existências.

¹⁰⁸ Nóbrega (1991) desenvolve a crítica à percepção do corpo afrodescendente enquanto objeto de folclorização e estereotipação, reivindicando a afirmação identitária a partir da etnicidade e da cultura ancestral.

- Gil Amâncio (2016)¹⁰⁹

Na proposta *Corpo em Diáspora*, o senso comum que confere características inatas ao corpo negro que dança é substituído pela noção do corpo que vive, desvenda e apreende. Nela os sujeitos¹¹⁰ negros não são “condutores”, “portadores” ou “guardiões” da cultura de maneira passiva e tampouco corpos que carregam tradições do passado – devemos considerar os trânsitos, relações e mobilidades construídos na modernidade/contemporaneidade. O aprendizado corporal se insere na trama social e, portanto, todos os conhecimentos internalizados são partilhados socialmente.

Se existe uma ideia de representação esperada socialmente – quando no imaginário e expectativa social considera-se que artistas negros devem narrar o mundo negro, negando, indiretamente, a pluralidade de experiências que esses sujeitos têm, inclusive nas diversas abordagens em relação a esse mundo negro também plural – consideramos que essas representações de viés único, sendo frágeis e incapazes de dar conta da multiplicidade que nos constitui, carecem de revisão. Não por acaso algumas categorias dão suporte a essas representações sociais quando reservam lugares específicos a determinadas expressões de dança. O termo *dança étnica*¹¹¹ pode ser um exemplo interessante. Registrado inicialmente no campo de pensamento antropológico, quando se pretendia relacionar a dança a tradições culturais específicas, o termo continua a ser mobilizado de maneira redutora nos diversos universos da dança, gerando por um lado a clausura de propostas que não desejam estar encerradas apenas em pertencimentos étnicos, e de outro, a guetificação de propostas contemporâneas. Certas de que o saber sobre o corpo é culturalmente apreendido e de que a crença em habilidades e limitações relativas a raça nada mais é do que projeção de expectativas e ficções enraizadas na colonialidade disseminadora do ideal do *autêntico* e

¹⁰⁹ Citação oral do multi-instrumentista, ator e cantor Gil Amâncio, em pronunciamento durante o Seminário Dança Negra no CEFART, Centro de formação Artística e pedagógica da Fundação Clovis Salgado em novembro de 2016.

¹¹⁰ Ao discorrer sobre a noção de sujeito compreendida fora dos cânones das ciências sociais, Costa (2006, p. 93), à luz do pensamento de Homi Bhabha, afirma que este evita a remissão à ideia de um sujeito que seja definido pelo vínculo a um lugar da estrutura social ou que seja caracterizado pela defesa de um conjunto determinado de ideias. O sujeito é sempre “um sujeito provisório, circunstancial e cingido entre um sujeito falante e um sujeito falado reflexivo”.

¹¹¹ Joann Kealiinohomoku (1997, p. 47-48), antropóloga estadunidense, discute os sentidos que o termo dança étnica ganhou enquanto contraponto das danças ocidentais, evidenciando o etnocentrismo implícito. A autora afirma que as danças são reflexos de tradições culturais, assim, mesmo o balé clássico poderia ser entendido enquanto dança étnica.

original negro, empreendemos um pensamento que se quer reflexivo em relação a essas ficções.

Abordando a perspectiva criativa inerente às danças negras, o intelectual do campo dos estudos afro-americanos e da dança Thomaz DeFrantz afirma:

Durante muito tempo nossa história da dança privilegiou a individualidade branca tendo os mestiços, latinxs, nativos e negros da diáspora como "complementos". Não somos pessoas alternativas, com formas alternativas de movimento. Somos nossas próprias estruturas, dispositivos, abordagens, estratégias. (...) Mas nós acreditamos na dança negra como uma resposta à vida negra, em vez de supostos desvios para histórias individuais brancas da dança. Trabalhamos juntos para reconhecer o que já está em movimento desde muito tempo atrás. (2015, p. 13. Tradução nossa),

Cabe aqui destacar que essa percepção essencializada aparece também nos espaços de fruição das danças contemporâneas focadas em estéticas eurocêntricas, que ainda encaram com estranheza a presença de pensamentos afro-orientados enquanto seus pares. A perspectiva dentro desses contextos reflete uma expectativa social mais ampla – de que pessoas negras se relacionem exclusivamente com expressões ligadas às suas etnicidades. Nesse sentido define-se de maneira arbitrária o que corpos negros podem ou não fazer, são capazes ou não de fazer, são habilitados ou não a fazer. Qualquer desvio nessa norma, seja a partir de cruzamentos com linguagens euro-orientadas ou outras conexões, gera estranhamento e desconfiança. Num confronto simbólico entre corpos, pessoas e histórias, o que se vê é, frequentemente, o corpo e a pessoa negra, e não necessariamente o pensamento de dança produzido por essa pessoa.

Refletir sobre nossa experiência enquanto sujeitos integrados na cultura e a linguagem como elemento crucial que possibilita pensarmos em uma organização de repertórios culturais e corporais através do acionamento de vocabulários de movimento como ferramentas para a experimentação de conteúdos para a produção de danças tornou-se uma busca para este trabalho. Ao procurarmos procedimentos e conceitos estruturantes de nosso pensamento, os encontros, os contatos, as fricções foram parte integrante da travessia. Nosso esforço se dirigiu no sentido de possibilitar aos estudantes que acessassem as estéticas e poéticas afro-orientadas o seguinte pensamento crítico: o que isso tem a ver com minha vida e com minha maneira de habitar o mundo? O que posso acolher ou potencializar? Quais sentidos são oferecidos para ser e cumprir minha existência? Quais desvios são criados quando a estrutura capitalista e racista coopta as estéticas e poéticas e as torna objeto de consumo? Quais responsabilidades são definidas quando compreendemos que o afro compõe o Brasil? Como

podemos compreender as linguagens afro-orientadas para além da noção de repertórios coreográficos. Tais questionamentos nos movem a incentivar a busca dos aprendizados e não apenas o aprendizado por si.

Compreendemos a engrenagem complexa que une os estereótipos sobre a área da dança a outros sobre as culturas negras. Por um lado, a dança aparece como expressão sem pensamento – a ideia de que “quando eu danço eu não penso em nada”, excluindo-a de um campo de produção de conhecimento. Por outro lado, as culturas negras são percebidas como espaços de liberdade sem consciência, de desague de revoltas e outros sentimentos reprimidos, o que reforça essencialismos reproduzidos pelos distintos sujeitos desse campo.

É digno de nota que os reducionismos que enclausuram as culturas negras em perspectivas simplórias de entendimento não são novidade no debate crítico, sendo tema para a crítica de intelectuais como Muniz Sodré (1979, apresentação) que na introdução do seu livro *Samba, o dono do corpo*, comenta a limitação dos estudos sobre a cultura negra no Brasil:

O problema é que a grande maioria desses estudos, por mais peso acadêmico ou bibliográfico de que se invistam, realiza uma operação reducionista frente a um código (negro) cultural que a sociedade global – a das classes dirigentes – conhece apenas de fora, sem perspectiva nem vivência internas. A questão pura e simples é que o negro, antes mero objeto submetido a relações de produção impiedosas tornou-se depois da abolição, objeto de ciência.

Assim, ao propormos uma relação sul-sul com contextos estético-poéticos do campo da dança oriundos de espaços africanos, temos presente a ideia de ressignificar e aproximar às africanidades, situá-las em seus devidos espaços de contemporaneidade, bem como redimensionar o quanto podemos estar próximos enquanto descendentes dos contextos africanos e distantes, enquanto sujeitos da realidade diaspórica. Estamos cientes de que transposições culturais sem a devida reflexão crítica recaem no risco da mera louvação entusiástica e acrítica da culturas africano-brasileiras¹¹².

¹¹² Citamos o exemplo de que em muitos cursos de danças tradicionais da África do Oeste em cidades brasileiras, a absorção cultural solidária e bem-intencionada, mas sem perspectiva crítica, faz com que cantos e saudações nas línguas nativas africanas sejam reproduzidos sem a devida explanação do que está sendo dito ou ainda sem a contextualização e atualização do tema para contextos brasileiros. Cito o exemplo da discussão sobre a circuncisão masculina e a excisão feminina, referida como “mutilação genital” no campo da saúde e do ativismo – temas delicados que envolvem relações sociais complexas em seus atravessamentos em sociedades patriarcais. Quando tais práticas são superficialmente citadas, tornam-se elogios entusiasmados que comumente recaem em essencialismos deslumbrados ou na pura apropriação paternalista que, não por acaso, acomete muitos campos de produção de conhecimento

Reforçar a coerência dessas práticas enquanto componente intelectual fértil da experiência brasileira é nosso desafio.

2.13 Diáspora, identidade cultural e prática artística

A diáspora negra não era somente nosso mundo próprio, mas de muitas maneiras, o mundo ocidental.
Ta-Nehisi Coates (2015)

O termo diáspora é muito caro à contemporaneidade tendo em vista os deslocamentos em vários mundos a que a humanidade esteve e está sujeita. Etimologicamente se refere à ideia de dispersão e semeadura. Expressão oriunda da língua grega, seu sufixo *dia* significa à parte e o prefixo *spora* se refere ao ato de disseminar sementes. Seu uso nas últimas décadas tem sido objeto de múltiplas abordagens e complexidades, mobilizando intelectuais a pensá-la não apenas enquanto entidade delimitada em sentidos, mas como uma espécie de reivindicação de posições que situa a negritude no campo comunitário e identitário. Os vetores múltiplos em seu interior flutuam em significados que passam pela ideia de exílio, pós-colonialismo, migração, sul global e, sobretudo, transpassa a ideia de naturezas multifacetadas. Falar em diáspora implica em pensar não apenas a relação dos povos negros com o chamado “novo mundo”, mas também a própria relação entre eles.

O termo está ligado também à diáspora judaica, conceituada a partir da ideia de dispersão de um povo que, mesmo à distância de sua terra e de sua coletividade cultural, se refaz no exílio, retendo suas especificidades. Daí provém o conceito dito *clássico* de diáspora, pautado não só pelo caráter forçado da dispersão, mas pela capacidade dos povos referidos manterem uma unidade e uma identidade a despeito do desenraizamento. Essa *diáspora clássica* analisada por teorias dos anos 1970 e 1980 incluía o movimento de populações judaicas, armênias e gregas, pensadas enquanto agrupamentos cuja capacidade de coesão e unicidade consolidavam-se em motores para o deslocamento. Nesse modelo, as ideias de dispersão, a orientação do imaginário para a *terra mãe* enquanto valor e identidade e, finalmente, uma tendência em ocorrer a manutenção das fronteiras prevalece¹¹³.

sobre as culturas negras no país, onde o referente cultural africano torna-se apenas tema a ser reproduzido. Cabe, portanto, refletir que, neste caso, não basta gostar, é fundamental conhecer.

¹¹³ Em *Global Diasporas*, Robin Cohen (2008) elabora traçados conceituais do termo, situando-as em uma categorização histórica bem como situando os estudos das diásporas e suas distintas noções e fases nos estudos acadêmicos.

Um segundo modelo, intitulado pela bibliografia especializada como *diáspora híbrida*, parte da experiência negra no Novo Mundo, que “conforma uma mobilidade que extrapola a simples disposição geográfica e que tem capacidade permanente para a mudança, longe de toda reivindicação comunitária adquirida” (CHIVALLON, 2008, p. 31. Tradução nossa).

É sobre a diáspora negra que tratamos neste trabalho. A diáspora entendida apenas como encontro das diferenças e das alteridades, definida por movimentos de deslocamentos pautados por migrações vistas de maneira generalizada, não dá conta da racialidade que desumanizou e coisificou uma determinada parcela da população do globo. Na diáspora negra a diferença foi racializada e os diferentes desumanizados. O restante da história já sabemos. A partir dessa perspectiva fazemos a reflexão sobre o contemporâneo fundamentada sobretudo pela perspectiva da diáspora africana como dispersão engajada com as origens, destinos, movimentos, transformações e transbordamentos anunciados pela “viagem” das populações negras nas Américas. Sidney Mintz e Richard Price, na obra *O Nascimento da cultura afro-americana*, datada de 1976, avançando na perspectiva crítica nos estudos sobre a cultura afro-americana afirmavam que os reveses do escravismo impunham aos africanos escravizados a necessidade de se reinventarem no novo mundo, imprimindo dinamismos e transformações, abrindo-se para as novas informações e mantendo-se informados pelas orientações cognitivas mais profundas originadas em África.

Na busca por uma discussão razoável do conceito que nomeia nossa pedagogia – *Corpo em diáspora* – abrimos mão de pensá-lo em sua genealogia ou historicidade mais ampla e optamos por contextualizar autores selecionados que abordaram especificamente a diáspora africana a partir do campo dos estudos culturais. Sendo os conceitos forjados para a produção de sentido e suas histórias e historicidades atreladas à práticas e universos sociais específicos, por vezes em condições ambivalentes e em tensão, definimos um recorte que valoriza um entendimento de diáspora que considera o deslocamento das populações africanas ao redor do mundo, e em nosso caso específico, para as Américas. Assim, compreendendo as distintas experiências históricas na diáspora, não perdemos do horizonte os mapas particulares que se impõem ao Brasil quando pensamos o termo e suas rotas. Ao mesmo tempo, ao inserirmos esta discussão no campo específico da produção de conhecimento em dança, pensamos diáspora como *experiência*.

Edwards (2004), que aprofundando um sentido historicizado e político para diáspora, aponta que nas últimas décadas o termo ganhou uma conjuntura particular relacionada ao discurso da intelectualidade negra, que gera um tipo específico de trabalho epistemológico

tornando-se praticamente um grito de guerra ou apelo de grupo. O autor localiza no trabalho do historiador George Shepepperson, nos anos 1960, um dos primeiros debates acadêmicos que pauta a noção de diáspora africana em termos paralelos à diáspora judaica relacionada a circuitos transnacionais. Shepepperson afirmava que as forças que levavam as populações africanas para fora, quais fossem a escravidão ou o imperialismo, eram forças similares àquelas que dispersaram as populações judias. A virada, segundo Edwards, para um discurso explícito sobre diáspora no campo dos estudos culturais, vem com a obra *There Ain't no black in the Union Jack* (2013), autoria de Paul Gilroy, que usa o termo diáspora para discutir o que define como uma nova cultura de troca cultural.

Esse avanço de interesses a partir dos anos 80 fez ampliar os universos de abordagem, considerando as múltiplas dispersões que ocorreram no globo redefinidas a partir de alternativas aos modelos teóricos que versavam sobre deslocamentos restritos aos termos do exílio, migração ou êxodo. Nesse ínterim, passou-se a pensar a migração para além de um movimento de simples partida, voltando a atenção para suas causas bem como para categorias culturais e de identidade que se tornaram temas urgentes para as ciências sociais. Nesse barco, as discussões e diálogos propostos por Stuart Hall (2003b), Paul Gilroy (1993), James Clifford (1999), Hammons Campos-Pons (2008) e Robin Cohen (1997) possibilitam um interessante arsenal crítico e servem de ponto de partida para a exploração sobre os cruzamentos da diáspora, as identidades culturais e a prática artística.

Esses autores trazem a percepção da diáspora enquanto fenômeno relacionado aos povos negros, mas também a todos envolvidos em seus movimentos e entendidos de maneira plural a partir das conexões então estabelecidas. São perspectivas que se apoiam, sobretudo, na crítica ao essencialismo, à negação da ideia de identidade fixa, bem como se preocupam em não minimizar os efeitos da experiência da escravidão que reverberam na contemporaneidade.

Discutindo a experiência da diáspora pela chave da identidade, o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1996), a partir das culturas caribenhas, que, segundo ele, estão impelidas por uma estética diaspórica complexa que impõe a experiência da multiplicidade e que gera questões não apenas para seus sujeitos, mas para as artes e culturas que produzem, afirma:

o sentido atribuído à diáspora é metafórico, não literal, uma vez que a diáspora não nos reporta aquelas tribos dispersas, cuja identidade só pode ser garantida em relação a um torrão pátrio sagrado, ao qual elas devem retornar a todo custo [...]. A experiência da diáspora, como aqui pretendo, não é definida por pureza ou essência, mas pelo reconhecimento de uma diversidade e heterogeneidade necessárias; por uma concepção de identidade

que vive com e através, não a despeito da diferença; por *hibridação*. Identidades de diáspora são as que estão constantemente produzindo-se e reproduzindo-se novas, através da transformação e da diferença. (ibid., p. 75)

Nos processos de identificação transnacionais as culturas migram, se adaptam e se transformam. Assim, parece-nos relevante neste trabalho pensar a ideia de diáspora a partir de uma abordagem de *movimento*. Movimento que invoca dispersão e descentramento – termos implicados e implicantes da diáspora.

Embora a dimensão de multiplicidade apontada por Hall nos interesse para pensar a realidade brasileira, é fundamental, operarmos com certo deslocamento contextual considerando que o lócus de pensamento de Hall, qual seja, o das culturas caribenhas e sua diáspora para o Reino Unido, e a perspectiva daí advinda de fusão de diferentes elementos africanos, asiáticos e europeus, traz uma perspectiva de entrelaçamento que deve ser atualizada para a experiência brasileira, onde os universos de produção de sentido das culturas africanas e indígenas se sobrepuseram à influência europeia e onde também há dinâmicas específicas de fluxos migratórios no século XX, tanto externa quanto internamente.

Recuperando a contribuição de Paul Gilroy para o estudo da diáspora, no *Atlântico Negro* (1993), vemos que a ideia de continuidade cultural propalada por seus contemporâneos foi considerada insuficiente para o autor, que situa a fundação da diáspora no tráfico negreiro¹¹⁴. Como colisão violenta entre tradição e modernidade, na diáspora lida por Gilroy encontramos a contradição do discurso ocidental segundo a qual na escravidão se fundam as ideologias do progresso e da racionalidade. Para o autor, as culturas da diáspora são *interculturais, múltiplas, híbridas móveis e polifônicas*:

Para mim, a diáspora é uma formação criada por expulsão e violência. Falar de diáspora exige um exercício mental, consistindo na compreensão de que podemos existir em vários lugares ao mesmo tempo. Que o local de existência, de residência, pode ser diferente do local de origem. (ibid., p. 84. Tradução nossa)

Gilroy concebe a consciência formada na diáspora como um complexo sociocultural que conecta África, Américas e Europa, o que, entretanto, não resulta em uniformidade cultural, mas sim no reconhecimento de uma “multiplicidade intercultural”, que, com graus

¹¹⁴ Cabe fazer referência ao fato de que grande parte dos teóricos que tratam a origem da diáspora africana o fazem tendo como ponto de partida o tráfico trans atlântico, entretanto, o tráfico na costa leste, mais antigo, foi responsável por quantidades consideráveis de capturas de povos escravizados. Para discussões sobre esse assunto, ver: Edward Alpers, em *The East African Slave Trade* (1967); Joseph Harris, em *The African Presence in Asia: Consequences of the East African Slave Trade* (1971).

maiores ou menores de unidade, possibilita a formação de uma consciência coletiva consubstanciada na ideia de Atlântico Negro.

Esse acúmulo de identidades dinâmicas que se reorganizam¹¹⁵, assim como Gilroy (2013) afirma que a cultura negra é ativamente feita e refeita em *There ain't no black in the union Jack*, faz com que cada membro da diáspora aborde e desenvolva suas questões próprias a partir de trajetos específicos e múltiplos.

Aqui tratamos de recriar um corpo afro-atlântico em função da ligação histórica que o Brasil tem com diversos contextos africanos, buscando não uma conexão direta ou o reconhecimento de elementos que persistiram ou resistiram, mas sim encontrando no corpo fundamentos característicos dos conteúdos civilizatórios africanos que inevitavelmente devem se atualizar em solo latino-americano, colocando-se como presença *transoceânica*¹¹⁶. Se por um lado concordamos com Gilroy de que o Atlântico Negro é um espaço simbólico de reconquistas de humanidades nossa experiência diaspórica latino americana gera novas possibilidades e interpretações.

Então é na diáspora que encontramos os fluxos e contradições, onde as identidades se acumulam e se reorganizam, fruto próprio do movimento das populações africanas escravizadas nas Américas cuja presença foi crucial para a edificação da modernidade, não apenas na engrenagem econômica mobilizada pelo lucrativo tráfico de escravos, mas sobretudo na geração da modernidade, constituindo-se também em combustível maior da engrenagem mercantilista e seus desdobramentos contemporâneos. Conforme Houston Baker Jr. afirma :

O Comércio Transatlântico veio alterar de forma irreversível as ideologias nacionais, a dinâmica das populações, os modos de produção, e as definições vigentes de raça e de resistência. E que é o modernismo senão irreversibilidade? O homem deixou de ser um fim em si mesmo para ser um *meio* mercadorizado... Um meio, de facto e de direito, para chegar a meios e a fortunas mais amplos. (2006, s/n)

Assim, não podemos separar a experiência diaspórica da complexa rede de exploração fundamentada na suposta inferioridade dos povos africanos. O dinamismo e as multifaces de identidades presentes na diáspora também estão articulados com a dimensão da exploração. A historiadora e ativista Beatriz Nascimento (1989) descreve a ideia da diáspora a partir da perspectiva transatlântica, onde a experiência não se finda no cruzamento mas vai além,

¹¹⁵ É com essa expressão que Nicolau Pares discute a condição diaspórica.

¹¹⁶ Conceito proposto por Robert Farris Thompson na obra *An Aesthetic of the Cool* (2011).

resultando na perda de referência por parte dos sujeitos oriundos dessa travessia, cujos corpos, imagens e identidades se esfumam quando capturados pela engrenagem mercantilista. Em *Ori* (1989), filme que roteiriza, Nascimento aborda então a busca por visibilidade :

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade (...)

Este parece ser um ponto crucial na discussão sobre identidade nas perspectivas contemporâneas pensando em como as epistemologias atuais, que desconstróem a ideia de identidade e se negam a utilizá-la, por teorizarem a partir da experiência eurocêntrica, não dão conta dessa perspectiva que conforma o pertencimento histórico das populações da diáspora:

A noção de diáspora não só desestabiliza estereótipos de pessoas negras como exóticas, não intelectuais e não civilizadas. Ela também recoloca as hierarquias e dicotomias em que o primitivismo se assenta através de um modelo de influências negras e troca que não está totalmente dependente de qualquer árbitro branco. Ou seja, o primitivismo oposto vê a escuridão apenas em relação à brancura, a diáspora enfatiza as relações dentro da escuridão. (KRAUT, 2008, p. 146. Tradução nossa)

Dos anos 1970 até nossos dias, avançamos na percepção da identidade como pluralidade, mas ainda parece necessário fazer referência a ela sem incorrer em essencialismo, considerando os campos de sentido assimétricos e heterogêneos que inevitavelmente nos atravessam e nos colocam em relação uns com os outros.

A ideia de *travessia* desenvolvida pelo filósofo Jean-Godefroy Bidima (2002, p. 12) expressa esse caráter de trânsito que acomete as identidades:

A ideia de travessia conjuga, de uma só vez, as possibilidades históricas existentes no tecido social e as tendências e motivações subjetivas que empurram os atores históricos para um outro lugar. É no cruzamento da objetividade e da subjetividade que alguma coisa de diferente pode advir. A travessia se ocupa dos devires, das excrescências e das exuberâncias, ela diz de quais plurais uma determinada história é feita. Ela não procura nenhuma essência africana, mas, não negligenciando as vicissitudes da história, a travessia reafirma que “este mundo está longe de ser um *ordo sempiternus rerum*, não há nenhum processo sem imperfeições, este mundo não possui nenhuma aptidão em constituir uma decoração fechada; sem cessar se liberam do que ele se tornou irrupções para uma outra possibilidade.

As memórias e identidades desintegradas e indefinidas, fruto do pensamento de uma pós-modernidade que descentra em demasia as narrativas, são interpretadas a partir de lógicas que não levam em consideração as relações de poder que atravessam as experiências das

peessoas negras e suas coletividades. *Em diáspora*, essas vivências são constantemente atualizadas e ressignificadas movimentando ideias, símbolos e subjetividades. Assim, pensar a diáspora na contemporaneidade nos impõe refletir sobre os encontros, menos do que sobre as distâncias.

Em uma espécie de rede de significados, a diáspora torna-se um processo de múltiplas dimensões onde os povos de descendência africana, enraizados nas modernidades e contemporaneidades, definem suas vidas num processo de ir e vir, recolher e semear.

2.14 Diáspora e símbolos atlânticos

Onde está a dialética? No mar. Atlântico, mãe.

- Beatriz Nascimento, no filme *Ori*

-

A primeira coisa a saudar-me os olhos quando cheguei à costa foi o mar, e um barco negreiro aí ancorado, à espera da carga.

- Olaudah Equiano (1995, p. 53-54)

Tendo este trabalho um aporte simbólico importante, abrimos espaço para o entendimento da concepção de diáspora um tanto além das teorias sociais, para adentrar o campo de uma *filosofia ancestral* a partir da imagem de travessia atlântica e do conceito de *kalunga*¹¹⁷ como ideia-síntese que explica, de maneira ampla, a diáspora negra como um lugar de ação onde foram inscritas trajetórias marcadas pela resistência, afirmação e transbordamento.

A noção de *kalunga*, proveniente da cultura bakongo, que por sua vez compõe o tronco etno linguístico Bantu importante fomento africano da cultura brasileira é uma noção multidimensional cujo símbolo motriz é a vitalidade e o dinamismo. Em um de seus significados atua como verbo expressando a ideia de movimento, avanço ou progresso. Seu léxico também está relacionado com as qualidades da água enquanto fluência, limpeza e frescor. Designa também a ancestralidade ou a memória ancestral das populações negras, bem como tudo o que é imensurável e, portanto, infinito. Enquanto oceano, *kalunga* não apenas separa, a partir da memória traumática da escravidão, mas torna-se também um elo e lugar de troca. O provérbio Congo “*Kalunga é um grande rio que se percorre com os olhos, mas não com as pernas*”, explicita essa dimensão concreta e ao mesmo tempo simbólica que o termo carrega.

¹¹⁷ O filósofo congolês Fu-Kial desenvolve análise sobre o conceito *Kalunga* na obra *African Cosmology of Bantu congo: principles of life and living* (2001).

Essas distintas metáforas parecem captar de maneira ampla as multidimensões que atravessam os sujeitos diaspóricos e a inevitável pluralidade de experiências que os delinham e alteram.

E se memória é recriação do vivido (LEONARDELLI, 2008), referir a travessia e sua conexão africana exige compreendê-la em seu dinamismo constante, fazendo da sua leitura uma possibilidade de rever o passado, atualizar o presente e manter o impulso digno de engajamento no mundo.

A memória é, a um só tempo, produtora de conhecimentos e produto da relação estabelecida entre as diversas linguagens e conhecimentos reproduzidos e recriados por pessoas e coletividades. Pensar a diáspora e seus percursos de fluxo e tensão possibilita rever as relações em tempo e espaço onde diaspóricos e europeus são reconsiderados, bem como suas produções político-culturais reavaliadas à luz do nosso tempo, refletindo sobre as relações de força nos processos de elaboração da modernidade¹¹⁸. A diáspora possibilita uma mudança no campo de representações da experiência negra, multiplicando vocabulários, paisagens, línguas e sonoridades que impulsionam sentidos de identidade e criatividade. Assim, pensar diáspora africana hoje já não denota necessariamente uma relação primordial com as Áfricas, pois os fluxos de comunicação entre histórias, geografias e culturas fizeram criar um conteúdo denso dentro da própria diáspora. Há conexões entre corpos diaspóricos bem como encontros com africanos em territórios da diáspora. Tal qual propõe Clifford (1997), a ideia de *raiz* (roots) foi a metáfora para o século XX, quando os diaspóricos buscavam o retorno à terra mãe, e hoje, a atenção volta-se para as rotas (*routes*), que mostram as complexidades e cruzamentos dos itinerários de nossas diásporas.

Em sua amplitude contextual, a diáspora corresponde a um modelo teórico e realidade prática para vislumbrarmos perspectivas teóricas e criativas para uma construção intelectual no campo expandido da dança cruzado ao pensamento social. A diáspora pode ser lida também como um lugar de encruzilhada, fazendo referência à teoria de Martins (2003, p. 69) como um conceito que:

oferece a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos.

¹¹⁸ Ao pensarmos a modernidade consideramos sua emergência em um contexto mais amplo de escravidão, imperialismo e colonialismo e a conformação de uma cabouço científico filosófico.

Sendo passagem e circuito, os contextos diaspóricos gestam novas formas de expressar criativamente a mudança, o que faz da diáspora “menos que uma condição ou um estado, mas sim uma busca por identidade, que é constantemente contestada, reimaginada e reinventada” (BENESH; FABRE, 2004, p. XIV. Tradução nossa)¹¹⁹. E essa busca por novas identidades aparece em diversos projetos do campo da educação e das artes, com perspectivas que vislumbram a transgressão e a descolonização. Nossa proposta pedagógica *Corpo em Diáspora* aborda diretamente a ponte entre histórias culturais e suas inevitáveis flutuações, em um desenrolar constante de novas formas expressivas.

Nesse espaço reflexivo, retomamos a ideia de *relação* teorizada por Edouard Glissant (1990) quando aponta para o fato de que toda diáspora é uma passagem da unidade para a multiplicidade. O que nos interessa nesta assunção à teoria de Glissant é justamente uma relação diferenciada com a ideia de “raiz” e “origem”, tal qual dito anteriormente, historicamente compreendidas na chave do saudosismo e que só reforça as perspectivas essencializadas comumente difundidas acerca das culturas negras. Assim, “entender raízes e “de onde viemos” é menos importante do que encontrar maneiras para entender o que nos mantém juntos, diz Glissant. Esses argumentos são base para o pensamento denominado *creolização* edificado pelo pensador martiniquenho. Estudando a realidade caribenha, Glissant (2011) define a *creolização* como a comunicação entre as culturas sem que nenhuma das partes perca sua voz, ao contrário da ideia da *mestiçagem*, pautada pela hierarquia entre as raças e pela falsa ideia de uma convivência pacífica. A mestiçagem, na perspectiva da diáspora negra, traz relações com a experiência colonial tendo, portanto, profundas raízes de violência. Segundo o autor, ela seria um tipo de encontro cultural desigual, onde um dos lados, por ser inferiorizado, sai em desvantagem. Já no processo de creolização as diferenças não são hierarquizadas e os elementos distintos se intervalizam. Vemos, em nossa pesquisa, que os dois conceitos se entrelaçam, pois um torna-se resposta crítica ao outro. É, fato, entretanto, que os diversos encontros estão constantemente sujeitos a conflitos¹²⁰ e que a horizontalidade almejada por Glissant exige, entretanto, igualdade de acessos.

¹¹⁹ less a condition or a state than a search for identity that is constantly contested, re-imagined and re-invented” (BENESH; FABRE, 2004, p. XIV).

¹²⁰ Silvia Cusicanqui Rivera (2006, p. 56) propõe uma categoria da língua *Aimara - ch'ixi* - para definir a pessoa mestiça como uma realidade onde “coexistem em paralelo múltiplas diferenças culturais, que não se fundem, mas se antagonizam ou se completam”. Essa mescla não estaria isenta de conflito e “cada diferença se reproduz a si mesma na profundidade do passado e se relaciona com outras de forma contenciosa”. Trata-se de um referente voltado para a realidade boliviana, mas que cruza com a ideia de Glissant sobre a relação e a crioulização.

Acreditamos que o conceito de Glissant traz a perspectiva crítica de que a categoria mestiçagem no Brasil nunca foi capaz de sustentar, já que é oriunda, em sua origem, de um olhar que ignorava a realidade sociopolítica distinta a que estavam sujeitas as diversas comunidades étnicas no Brasil. E sendo a mestiçagem uma ideia ainda presente no imaginário nacional, defendida enquanto experiência legítima brasileira e que supostamente traduz nossa particularidade em relação a outros contextos, refletir sobre a proposta da creolização, pode nos fazer avançar naquilo que concebemos como afro-orientação, sua perspectiva de relação e a crítica à universalidade.

Parece relevante colocar em evidência o lugar privilegiado que o pensamento oriundo da diáspora nos possibilita para a construção de imaginários contra-hegemônicos que valorizem e iluminem outras formas de relação entre as multiplicidades diaspóricas e o tal ocidente. Uma relação horizontal onde o mando das representações ocidentais, suas prioridades intelectuais, científicas, estéticas sejam reavaliadas. Para tanto, a reconstrução, a imaginação e a atualização serão alcançadas não através de percepções particularistas identitárias. A experiência negra da diáspora precisa ser interpretada em seu protagonismo e influência fulcral para a conformação, inclusive, da ideia de ocidente. Devemos compreender qual o lugar expandido de nossas especificidades, que não podem ser ignoradas em prol de universalidades fictícias. Assim, consideramos que viver em diáspora é dar respostas às nossas inquietudes.

A diáspora concatena os elementos identitários que são a um só tempo recurso e material para se desconstruir, já que nos reinventamos diariamente. Neste aspecto, o conceito de repertório, sugerido por Diana Taylor (2003, p. 20), é elucidativo para nosso *Corpo em diáspora* quando define o repertório como:

incorporar a memória incorporada: performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, [...] aqueles atos geralmente considerados como conhecimentos efêmeros e não produtivos. [...] O repertório requer presença: As pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento por "estar lá".

2.15 Por que abordar epistemologia?

Epistemologia advém do grego *episteme*, que significa “conhecimento”, “ciência”. Trata-se de uma referência originária na língua grega. Compreendemos *episteme*, portanto, como pressupostos de saber.

Conforme afirmamos anteriormente, a produção de conhecimento não se separa dos atores sociais envolvidos, estando sujeita aos modos de escrita de mundo desses contextos, o que faz da epistemologia uma realidade profundamente influenciada pelas realidades socio culturais e políticas que a cercam. A partir da reflexão tecida sobre a colonialidade, entendemos que determinados conhecimentos foram jogados para escanteio em prol de uma anunciada universalidade eurocêntrica. Tentamos mover os substratos epistemológicos, questionando as referências e temas assim como as maneiras como são abordadas, com o interesse de compreendê-los para além dos termos da ciência ocidental e considerando sua variabilidade de acordo com os sistemas culturais nos quais se origina.

Na acepção de Oliveira (2012), epistemologia é a fonte de produção de signos e significados concernentes ao jogo de sedução que a cultura é capaz de promover.

A ausência de conteúdos focados em epistemologias e técnicas afro-orientadas e a resistência de diversas instituições em voltar-se para tal realidade mostra um quadro muito perverso no campo dos cursos universitários de dança. A formulação da proposta pedagógica *Corpo em Diáspora* não poderia perder a percepção desses fatores e tenta, a partir da prática, evidenciar as fontes geradoras de significados e saberes presentes nas culturas negras.

Ao propormos a necessidade de reavaliar epistemologicamente as estruturas de educação em dança devemos perguntar: o que constitui o conhecimento válido? Sobre quem e para quem se dirige esse conhecimento? Quem são as sujeitas autorizadas a produzir conhecimento? Como são eleitos os “objetos” de estudos e as prioridades dignas de estudo nas instituições? Onde são produzidos os saberes reconhecidos como legítimos? Como nos reapropriamos da dança enquanto produção de conhecimento a partir de formas não européias? Como damos corpo a projetos que descolonizem os saberes em centros de produção de conhecimento e espaços hegemônicos? Poderíamos operar fora dos sistemas de ensino de dança eurocêntricos? O que podemos propor enquanto resposta a partir de pensamentos historicamente marginalizados, padronizados, reificados e não representados? A preocupação em abordar as epistemologias tem a ver com a urgência de nosso tempo no qual mesmo as práticas mais alternativas e propositoras de pensamentos expandidos sobre o corpo não enfrentam seus referentes culturais e acabam por reforçar regimes coloniais de conhecimento.

Ao atuarmos em contextos de educação e arte dominados por propostas epistemológicas hegemônicas, nos deparamos com um discurso que frequentemente reserva às estéticas e poéticas euro-orientadas a etiqueta da universalidade e às propostas Outras, o lugar do específico. Em uma leitura da história constatamos facilmente que o ideal universal

tornou-se mais um desejo de domínio e imposição absolutista do que propriamente um direcionamento para o comum e coletivo.

Assim, trazemos para discussão neste trabalho a afirmação de que se é possível falar em universal, este só pode ser compreendido na chave da ética, no que Paulo Freire (2011, p. 19) preconizou como uma “ética universal do ser humano”:

Nos achamos, ao nível do mundo e não apenas do Brasil, de tal maneira submetidos ao comando da malvadez da ética do mercado, que me parece ser pouco tudo o que fazamos na defesa e na prática da ética universal do ser humano.

O desejo de se conceber o universal enquanto algo acessível e possível para todos, tal qual verificamos no discurso das danças dos espaços hegemônicos, precisa ser mediado pelo debate de como a universalização de determinados contextos e experiências, provoca a invisibilidade daqueles que não fazem parte desses espaços legitimados de poder. O universal é, sobremaneira, ocidental eurocêntrico e um dispositivo etnocêntrico implementado por quem define a ordem das coisas.

A própria noção de “escola de pensamento”, segue a premissa ocidental do universal, tal qual nas ciências sociais, na literatura e no teatro estudamos os paradigmas e seus representantes, seus contributos biográficos e teóricos e não por acaso estão em grande medida ligados às genealogias dos países do norte global. Na genealogia da história da dança, isso não é diferente. Ao refletimos, a título de exemplo, sobre a emergência da dança moderna, estudamos as pioneiras que no início do século XX romperam com a estética romântica, negaram o esvoaçante e etéreo do balé clássico reivindicando um corpo que descesse à terra e representasse a vida real. Essas bailarinas - Isadora Duncan (1877-1927), Marta Graham (1894-1991), Ruth Saint Dennis (1879-1968), entre outras, foram cruciais na elaboração de um pensamento técnico e poético crítico à realidade a qual vivam. São trajetórias importantes para entendermos anunciações surgidas de demandas socioculturais específicas. Entretanto, o que se diz sobre outras formas de conhecimento em dança que dinamizavam outros contextos, biografias, povos e sociedades? Em que medida as demandas dessas pioneiras rebatem nos nossos contextos? Descer à terra e negar o etéreo¹²¹ dizia respeito a um contexto social e de gênero circunscrito. Se situarmos aquela história construída

¹²¹ Como exercício de tradução conceitual, parece interessante perceber que se a ideia de etéreo encontra pouco espelhamento nas diversas cosmologias brasileiras, sugerimos que o conceito *transcendência*, referenciado na proposta “Corpo e ancestralidade” da coreógrafa e pedagoga Inaicyrá Falcão dos Santos (2006), veste de maneira mais próxima essa transformação da maneira de se relacionar com o mundo.

em um contexto estadunidense, como assumimos o comprometimento em reconhecer que aquela é “uma” história de dança? E não vale como referência única, mas discute um contexto europeu e estadunidense específico? Lembremos ainda o quanto aquele pensamento emergente nos anos 1920 do século passado foi movido por uma fascinação em conhecer o “outro” em uma época em que artistas viajavam em busca de um questionamento artístico que muitas vezes se dirigia a um suposto “outro exótico” (FROSH, 1999).

Há um deslocamento histórico e de contexto imprescindível quando lemos aquela história relacionada com a realidade brasileira. Ora, para as danças afro-orientadas essa relação com o etéreo é estrangeira. Reconhecemos aquela quebra de paradigmas de mulheres europeias enquanto relações com o mundo que pouco se relacionavam com a realidade brasileira. Temos, portanto, uma leitura histórica sobre um pensamento de dança – informação importante que amplia a capacidade de entender as diversas maneiras que os sujeitos sociais respondiam as suas demandas específicas. E no Brasil? O que acontecia? E na Ásia, o que acontecia? E na América Latina?

Ao visitarmos pensamentos que surgem a partir de reflexão crítica sobre as realidades de nosso campo de pesquisa, faz-se necessário olhar *desde dentro* sem o comum cacoete de referenciar apenas as histórias e teorias que não contemplam nossa multiplicidade. Neste aspecto, a proposta de Inacyra Falcão nos é fundamental e uma proposta epistêmica que pensa as relações entre dança e cultura, entre tradição e histórias próprias, na edificação de saberes que dançam seu tempo e suas realidades.

Esse etéreo ao qual nos referimos dizia respeito a uma forma de existir atravessada por cosmologias circunscritas a contextos europeus, onde nasce a estética do balé e onde seus significados se fundamentam. Enquanto essas histórias forem referidas sem o devido deslocamento crítico histórico e cultural, permaneceremos incapazes de produzir pensamentos valorizadores de epistemologias coerentes com a diversidade que nos constitui. Permaneceremos também a restringir e legar ao fracasso corpos cuja pluralidade não cabe nas *anatomias hegemônicas*.

Veremos no próximo capítulo como o *Corpo em Diáspora* se propõe enquanto pedagogia que dialoga com outras histórias da dança, sem negar as estabelecidas, mas posicionando-se criticamente, situando-se a partir de perspectivas afro-orientadas e considerando nossas multidimensões. Aqui incorporamos o que Sodré (2012) anuncia quando critica os modelos de educação oriundos dos países do norte e que constituem formas de colonizar o conhecimento. O autor afirma que as estruturas de educação precisam incorporar os potenciais que os grupos têm de articularem seus bens culturais. Compreendendo os

cruzamentos entre colonialidade e estruturas de educação como realidades complexas, por estarem entranhadas na normatização social, consideramos que enfrentar esses temas através de uma prática efetiva se concretiza ao produzirmos uma linguagem que seja, ela própria, capaz de expressar a relação inevitável entre o ocidente e as africanidades, suas frestas e trânsitos na contemporaneidade. Assim, ao lançar luz sobre as simbologias e fundamentos referentes à diáspora negra, não nos furtamos de otimizar atravessamentos que nos foram caros no trajeto da prática de dança, como referências de técnicas somáticas como o BMC - Body Mind Centering, Body Weather e pesquisas ligadas à análise do movimento¹²², que, de maneira geral, interessavam-me por proporem, tal qual as danças afro-orientadas, um olhar para as paisagens internas, modos de organização e singularidades do corpo. De toda forma, esses seriam pensamentos complementares para uma linguagem que, oriunda das margens, pode oferecer formação completa para o corpo que dança.

Lembremos da proposta da historiadora e coreógrafa Brenda Dixon Gottschild (2012), no trabalho *The Diaspora Dance Boom* quando olha para a história das danças negras nos Estados Unidos e suas interações com as culturas europeias:

As chamadas culturas negras estão constantemente interagindo com – lê-se "influenciando" - as chamadas culturas brancas e vice-versa. A disseminação cultural não é uma via de mão única, nem mesmo uma rua de mão dupla, mas uma rodovia de várias pistas com rotas auxiliares que se cruzam nos lugares mais inesperados - e às vezes há acidentes, acidentes! (...) Em outras palavras, nada é "puro", e a polinização cruzada é o nome do jogo. Para explicar ainda mais este conceito de "mix-and-match", uso o termo literário intertextualidade e aplico-o à dança e à cultura. Isso significa que as culturas e os produtos culturais influenciam-se mutuamente em um fluxo constante e dinâmico, mesmo quando os adeptos de uma determinada cultura refutem

¹²² A proposta do BMC se funda sobretudo na mobilização dos sistemas corporais para a expressividade. Faz parte de uma série de propostas de educação somática que não cabe aqui descrever, porém vale atentarmos para a definição de Hanna (1983) sobre o que seria a educação somática: “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Esses três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (HANNA, 1983, p. 7. Tradução nossa). Já a análise do movimento foi pensada por diversos teóricos na busca por elaborar um pensamento sobre o gesto dançado na perspectiva prática e teórica. Os pesquisadores envolvidos apoiam-se em referências como Rudolf Laban, que constrói uma pioneira proposta de notação para a dança, Irmgard Baethenief, discípula de Laban que mescla terapia corporal, dança e método Laban e Hupert Godart, que abordará o gesto enquanto formador do corpo. Apesar de nossa busca por conceitos próprios e por desejar empreender leituras do movimento, nos inspiramos na ideia de “análise do movimento” através da pesquisa teórica de uma genealogia que inclui o pesquisador Hubert Godart e Christine Roquet (2011) naquilo que nomearam como “kinesiologia” e análise funcional do movimento dançado objetivando a leitura do movimento em uma perspectiva transdisciplinar. Godart foca seu trabalho sobretudo na análise através da biomecânica e a direciona para a pedagogia. Essa ideia de pensar o movimento numa análise transdisciplinar nos interessou. Nesse contexto chama-se análise do movimento a perspectiva qualitativa do gesto dançado.

propositadamente as "outras" influências, subconscientemente não podem enfrentá-las, ou são simplesmente ignorantes de sua existência. Forças, tendências, frases, traços, modos de movimento - textos ou tropos, em outras palavras - das várias culturas no ar que nos rodeiam formam os segmentos com os quais tecemos os nossos "novos" padrões.

(Ibid., p. 2. Tradução nossa)

Essa noção de *intertextualidade* anunciada por Gottschild revela não apenas a relação de fluxo e comunicação entre as diferentes culturas de dança, mas também considera criticamente as relações de poder verificadas nas apropriações culturais, bem como o racismo inerente às histórias de comunicação nessa relação, quando “o lado africanista da equação tem sido invisibilizado, quando não demonizado” (Ibid., p. 3. Tradução nossa). A ideia da autora nos provoca a pensar sobre como algumas metodologias e formas de entender a dança se ignoraram mutuamente impedindo diálogos, mas, ao mesmo tempo, como desviar das relações de poder implicadas nesses diálogos.

Nessa perspectiva de reorientação epistemológica, acreditamos na necessidade de rever as teorias de conhecimento, conteúdos e referências que estruturam os currículos de formação em dança nas universidades brasileiras, bem como em espaços de formação profissionalizante e cursos de nível técnico – predominantemente eurocentrados em suas propostas. Não é objetivo deste trabalho analisar em pormenores tais conteúdos, mas esperamos que os apontamentos aqui traçados sirvam para ampliar a perspectiva crítica na definição dessas proposições.

A presença das danças da diáspora africana nos currículos abre espaços para re-imaginar e desestabilizar as posições centrais das abordagens ocidentais. Isso vale para as práticas e abordagens da diáspora negra bem como para outras propostas estéticas marginalizadas que contribuiriam em grande medida para ampliar as possibilidades de formação através de pesquisa de movimento, coreográfica, abordagem histórico-cultural e crítica.

As estéticas afro-diaspóricas participam, de maneira dinâmica e insuspeita, do imaginário nacional e influenciam o saber-fazer das gentes brasileiras. Trazem também um aporte de conteúdo crítico, se olharmos para a história da dança hegemônica, que geraria perspectivas riquíssimas para muitos cursos de distintas naturezas - de acadêmicos, técnicos a cursos livres. Mercedes Batista¹²³, Marlene Silva, Augusto Omulu, Mestre King, Firmino Pitanga, Rubens Barbot, Clyde Morgan, Domingos Campos, Maria Zita Ferreira, Elisio Pitta,

¹²³ Importante obra referência é o documentário dirigido por Lilia Solá e Marianna Monteiro: *Balé de Pé no chão*: a dança afro de Mercedes Baptista (2005), que acompanha a trajetória de Mercedes Baptista, a precursora da dança afro-brasileira.

Nadir Nóbrega, Inaicyra Falcão, Carmen Luz¹²⁴, Rui Moreira, entre outras dezenas compõem a história submersa da dança brasileira. Não se trata apenas de reconhecer essas biografias enquanto memória passada ou nostalgia, mesmo porque muitos deles vivamente proliferam seus saberes na atualidade, mas trata-se de reconhecer a historicidade desses pensamentos, suas teorias e propostas pedagógicas para o século XXI. Mobilizamos a memória do que aconteceu e continua acontecendo para nos impulsionar em profundos engajamentos intelectuais comprometidos com a democracia e a pluralidade.

Consideramos também que rever conteúdos, currículo e estruturas de cursos demanda repensar também as estruturas dos corpos docentes. A porcentagem de professores especializados nas estéticas afro-orientadas localizados nos espaços de educação hegemônicos é ínfima em relação às outras linguagens, permanecendo o normativo paradigma de ensino e aprendizagem ocidentais. Essa descolonização da dança, apesar de ainda exigir fomento crítico no campo acadêmico, é assunto já discutido por muitos teóricos do pensamento da área, Santos (2006), Lima (2010), Nóbrega (1991, 2006), DeFrantz (2002) e Ferraz (2012) são alguns deles. Nosso trabalho se estrutura, portanto, dentro de um campo cuja urdidura está preparada: resta-nos criar novas tramas.

¹²⁴ Carmen Luz, coreógrafa, atriz e cineasta, produziu o Curta Metragem intitulado “Um filme de dança”, no qual faz uma espécie de historiografia das danças negras a partir de depoimentos falados e dançados.

CAPÍTULO 3 – *Corpo em diáspora*: fundamentos para uma proposta metodológica

Mas, e a dança? A dança, por ser um estar-intenso-no-mundo, se por um lado participa nesta trama, ela também possui um potencial incrível para denunciar esta mascarada. A dança pode pensar-se enquanto crítica ativa do estado silencioso dos corpos colonizados. Como disse acima, o primeiro passo para esse repensar passa por um repensar do chão onde o bailarino pisa. Digo isto literalmente, o que quer dizer, para quem dança: corpórea e poeticamente.

- Andre Lepeck, “O Corpo Colonizado” (2003)

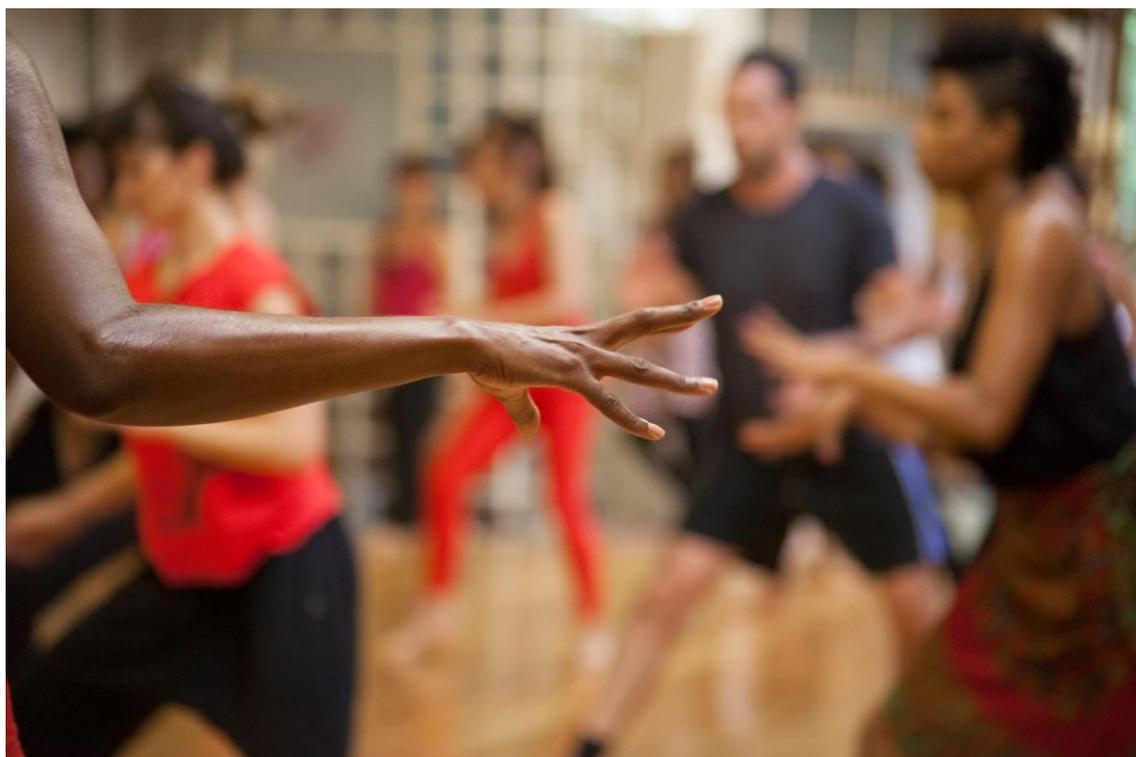


Figura 1 - Aula *Corpo em diáspora*. Sala Crisantempo.
Créditos: Paulo Pereira (2015).

A proposta que ora assumimos enquanto prática pedagógica foi gestada durante experiência de ensino, de maneira prática, na Sala Crisantempo¹²⁵, espaço de pesquisa e dança situado na cidade de São Paulo, local onde lecionamos desde 2010 e que se constituiu em principal arena para a criação da pedagogia, aprimoramento conceitual e didático, mobilizada

¹²⁵ A Sala Crisantempo reúne artistas e pesquisadores do movimento que trabalham práticas pedagógicas para promover a compreensão e consciência do corpo. Por meio de diferentes técnicas essas práticas são um estímulo para que as pessoas possam encontrar um corpo mais sensível e expressivo. As aulas ocorrem sempre às quintas-feiras das 18h às 19:30h, em espaço adequado para a prática municiado de piso revestido, espelho, tatame, vestiário e equipamentos auxiliares como bolas, “espaguete” e outros acessórios.

mais especificamente nos últimos três anos¹²⁶ com aulas semanais e um grupo regular de dançantes. Ademais, submetemos a proposta a uma diversidade de públicos¹²⁷, nesse mesmo período, entre os quais estudantes universitários, através de aulas eventuais em cursos de graduação em dança e teatro (UFMG- Universidade Federal de Minas Gerais; UFBA- Universidade Federal da Bahia; ECA-USP- Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo; EAD- Escola de Artes Dramáticas; ITG – Instituto de Tecnologia de Goiás; UNIFESP- Universidade Federal de São Paulo; UFABC – Universidade Federal do ABC¹²⁸); Através de cursos de curta duração, normalmente 2 a 3 meses, em grupos de dança e teatro da cidade de São Paulo contemplados pelo Fomento ao Teatro ou à Dança para cidade, entre os quais citamos: Cia Sansacroma, Grupo Fragmento Urbano, Cia Morena Nascimento, Grupo Os Crespos¹²⁹ e Grupo Vão. Houve ainda *master class* ou *workshops* específicos ministrados em programas de fomento federais (como exemplo, o projeto *Pelas Beiras*, vencedor do

¹²⁶ Minha história como professora na Sala Crisantempo tem a seguinte trajetória: começo como dançante nas aulas de dança africana de Irineu Nogueira, coreógrafo e bailarino maranhense radicado em São Paulo e que compôs uma importante fase da dança cênica afro na cidade, seja como membro da cia Tribo, como intérprete nas obras dirigidas pelo coreógrafo Firmino Pitanga, ou ainda pela linguagem e pesquisa que inaugura e aplica na cia que dirige, entre os anos de 2005 e 2008, a “Abieié”, na qual fui assistente de direção e intérprete criadora. Esse percurso das danças afro, sua genealogia e figuras da dança são discutidos no trabalho de Ferraz (2012). Nogueira muda-se para Londres em 2010 e me escolhe como substituta do seu trabalho. Nesse percurso fui construindo vagarosamente as identidades, conceitos e especificidades para uma proposta pedagógica própria. Inicialmente era inevitável que o principal referencial fosse uma simbiose dos ensinamentos que tive com Irineu Nogueira e simultânea ou anteriormente com outros professores e com os quais tive experiências ao longo de minha vida na dança: Firmino Pitanga, Kelly Anjos, Marcelo M’Dambi, Cristina Matamba e contra mestre Pinguim eram as referências principais até aquele momento, pois os contextos contemporâneos africanos viriam anos depois. Havia ainda os atravessamentos com outras modalidades de dança como aulas de Butô com Emilie Sugai, Eutonia com Miram Dascal, BMC com Mark Tylor, cujos trabalhos, mesmo que através de vivências muito pontuais em workshops, inevitavelmente influenciaram naquilo que eu sentia que queria ensinar enquanto “dança”, sobretudo na perspectiva da consciência corporal e da relação da pessoa com o mundo. O trabalho também foi gradualmente ganhando consistência teórica e, imediatamente percebi que o nome “dança africana”, que guardo respeitosamente como escolha de meu coreógrafo e professor, não cabia em minhas perspectivas. O nome, portanto, muda para “Afro”, mesmo incomodada com a generalidade e possíveis associações que o público faria com as propostas focadas nas danças de orixás. Logo após intitulo “Corpo Afrodiaspórico” e nos últimos 3 anos, fui capaz de, a partir da sistematização e do olhar crítico desta pesquisa, seu campo etnográfico e teórico, canalizar os territórios de investigação, chegando na ideia da “diáspora no corpo que dança”, que se concretiza no termo “Corpo em Diáspora”.

¹²⁷ A atuação nesses outros espaços, que não estava prevista no plano inicial do trabalho, ocorreu por conta de convites oriundos de grupos e instituições. Em todas elas, apresentamos devidamente a proposta enquanto processo e ideia que, em sua natureza educativa, era um trabalho em processo de aprimoramento.

¹²⁸ UFMG: setembro/2016; UFBA: outubro/2016; ECA: fevereiro/2017, EAD, junho/2016; ITG; 18 e 19 de novembro/2016; UFABC: dezembro/2016;

¹²⁹ Lecionei para a Cia Sansacroma entre os meses março a maio/2015; para o Grupo Fragmento Urbano de janeiro a abril/2016.; Cia Morena Nascimento de janeiro a março / 2016, Para o Grupo Vão de março a abril/2017.

prêmio Funarte Klauss Vianna). Muito embora a atuação nesses espaços tenha surgido enquanto atravessamento que não estava nos planos da pesquisa, consideramos importante referir, porque foram relevantes em quantidade (de aulas ministradas) e enquanto possibilidade de submeter a proposta à públicos e contextos distintos, o que nos permitiu um aprofundamento importante de nossa prática autoetnográfica, partindo do princípio de que ensinar exige confrontar constantemente a significação crítica desse ato. Essa diversidade de espaços por onde circulamos também nos auxiliou a um aprimoramento didático a partir da experiência do lecionar e das inúmeras trocas com estudantes, parceiras de trabalho e mestras/mestres. Essa atuação “para fora” e “para dentro” dos contextos universitários também nos deu a medida de como a proposta *Corpo em diáspora* serve para outros públicos além dos contextos de graduação e licenciatura em dança.

De maneira mais ampla, nossa pesquisa se situa em um campo discursivo no qual os sujeitos das danças de linguagens não hegemônicas apresentam conceitos e ações práticas para um jogo de relações no qual as partes estão constantemente reivindicando e negociando seus pertencimentos.

Se olharmos para os elementos que influenciam a corporalidade brasileira, reavaliando seus *backgrounds* culturais e encarando-os como performativos, é importante propor novas escritas que sejam originadas justamente dos saberes não reconhecidos.

É digno de nota reforçar que nos diferentes espaços universitários onde apresentamos a proposta *Corpo em Diáspora*, a ausência de conteúdos práticos e teóricos nos currículos relacionados às linguagens afro orientadas foi unânime.

Uma das preocupações imediatas no caminho de concepção do *Corpo em Diáspora* foi a abordagem do treinamento para além de adestramento e imposição de disciplina, enfatizando o aprendizado na aliança entre princípios de motricidade e referenciais simbólicos para a percepção do corpo em movimento e os contextos ao redor, incentivando a desconstrução de esquemas normatizados de percepção de si e a valorização das camadas de história próprias. Assim, nosso treinamento não seria uma forma de adestrar o corpo de maneira exaustiva, em uma perspectiva serial, mas um mergulho em universos de entendimento para o conhecimento e ampliação de histórias corporais próprias. Aqui a técnica serve para ampliar o acesso à consciência corporal ,atuando como recurso para a construção da dança desejada.

Questionamos, por meio da prática pedagógica, o velho hábito do *corpo que se joga no espaço*, que reproduz e não cria. Confrontamos a necessidade de encontrar fundamentos técnicos que elucidem a eficiência do gesto, que tragam o questionamento intelectual e

ampliem a capacidade do dançante de mobilizar seu corpo em proveito de si, habitando-o com consciência através do comprometimento com os engajamentos e mobilidades dos diversos membros e suas inter-relações com os centros, com os trânsitos de energia, com a amplitude do gesto, com a relação primordial com a força da gravidade, com a ampliação dos espaços e das frestas e mais uma série de orientações que proporcionam, inclusive, uma outra percepção sobre o que supostamente seria um treinamento afro-orientado, desconstruindo os estigmas que o relacionam com um mover inconsciente e desregrado ou que fazem o Brasil crer que esses treinamentos enfocam as essências étnicas. Trata-se de pensar, elaborar e entender o *corpo enquanto casa*¹³⁰, que conhece sua globalidade e que dança com tudo aquilo que tem e quer, inclusive com o que é negado socialmente. Lembremos o que diz Barbosa (1994) quando relaciona a estética da ginga da capoeira à experiência negra: “A ginga não é superior, é apenas a porta da minha casa, e eu desejo – veja-se a alegoria – adentrar a minha casa, como você adentra a sua” (BARBOSA, 1994, p. 32).

Objetivamos acionar uma noção de dança como *reeducação estética*, valorizando nossa capacidade de ler o movimento como um processo ativo do ser, que participa de todo seu conteúdo e descobre a si desde dentro acionando o saber sensível pois este é, em nossa perspectiva, uma *episteme*.



Figura 2 - Aula *Corpo em Diáspora*. Sala Crisantempo. **Créditos:** Vitor Vieira (2016)

¹³⁰ Acionamos a ideia de casa enquanto lugar simbólico de pertencimento e resistência, onde as ordens e regras de normalidade não determinam a existência.

Em relação à ideia de *reeducação estética*, acreditamos que, a partir da linguagem de dança associada às práticas sociais, incentivamos a percepção de si, fazendo com que mais que aprender sistemas ordenados de regras sobre como dançar, ou para além de apreender códigos de escrita de dança, desejamos incentivar a consciência dos processos que nos aproximam e distanciam de determinadas linguagens e estabelecer relações mais profundas com elas, ensinando a coragem que proporciona a pessoa falar livremente, tal qual afirma bell hooks (2010). Afinal, a linguagem torna-se um meio de falarmos sobre nós mesmas e recriar elementos de significância.

Tendo por base a relação corpo/cultura e tomando como referencial a pesquisa do Gesto e Percepção desenvolvida por Hubert Godart (2010) definimos sinteticamente alguns quesitos-chave para a reflexão sobre o movimento corporal e a pesquisa do gesto:

1) *A estrutura cinética*¹³¹ (motricidade) como o conjunto das coordenações, das musicalidades, dos hábitos gestuais, que formam uma memória que define a maneira de cada pessoa se movimentar;

2) *A estrutura estética*, como o movimento das percepções que compõem em cada pessoa um modo singular de perceber, que tende para a formação de uma imagem do corpo em uma economia estética e matrizes da sensibilidade que se constituem na história, na linguagem e na cultura própria de cada um;

3) *A estrutura simbólica*, o sentido, que é do domínio da psicologia, da economia libidinal, da linguagem e forma um campo que também permite outra entrada da imagem do corpo, a que se refere ao inconsciente.

Ao propormos a perspectiva de *mover-se no mundo*, olhamos para o que Godart (2010) aborda enquanto *gesto expressivo* assim como nos interessamos por uma ideia de mobilidade permeada pelo reconhecimento das histórias próprias de cada corpo – histórias estas que longe de condicionarem a existência, fundamentam e agregam responsabilidade à pessoa.

Ao darmos importância a essa noção de gesto, interessa reforçar que além dos hábitos motores, relativos à motricidade, há o campo do perceptivo, informações que influenciam profundamente na motricidade.

Consideramos ainda que as posturas descontroladas e a insistência em lançar o corpo no espaço, se organizadas, significadas e conscientizadas podem ser *emancipadoras*. Assim, acionando a perspectiva de consciência e ética freireana refletimos:

¹³¹ Em nosso trabalho optamos pelo termo motricidade.

Como presença consciente no mundo não posso escapar a responsabilidade ética no meu mover-me no mundo. Se sou puro produto da determinação genética ou cultural ou de classe, sou irresponsável pelo que faço no mover-me no mundo, e se careço de responsabilidade não posso falar em ética. Isso não significa negar os condicionamentos genéticos, culturais, sociais a que estamos submetidos. Significa reconhecer que somos seres condicionados, mas não determinados. Reconhecer que a história é tempo de possibilidade e não de determinismo, que o futuro, permita-se-me reiterar, é problemático e não inexorável. (FREIRE, 2016, p. 20)

Não desejamos dispor determinadas regras relacionadas a “como fazer”, impondo formas e ordenamentos disciplinares, mas almejamos, a partir da orientação, condução e desconstrução, impulsionar a pessoa que dança a *mover desde dentro* e descobrir sua multiplicidade conectando as esferas afetiva, cognitiva e motora, valorizando a ideia de que o corpo não se separa da experiência¹³² e que, nos contextos das aulas, sentir desde dentro significa também sentir junto com o grupo, numa ideia profunda de coletividade onde abandonamos a noção eurocêntrica do *indivíduo* e nos entendemos enquanto *pessoa*.

As aulas são estruturadas a partir de alguns apoios fundamentais:

- Estabelecimento da presença e canalização de energia¹³³ a partir da ocupação dos espaços e da percepção do contexto¹³⁴;
- Primeira camada de aquecimento¹³⁵ a partir de jogos de prontidão que objetivam acionar a presença;
- Segunda camada de aquecimento¹³⁶ estruturado com foco na marcha da técnica Acogny¹³⁷;
- Terceira camada de aquecimento a partir de trabalho de chão estruturado a partir dos códigos da capoeira angola¹³⁸;

¹³² Consideramos experiência como *o que nos passa, o que nos acontece e nos toca*, a partir da perspectiva de Bondía (2001).

¹³³ A noção de energia que trazemos para nosso trabalho está relacionada com a proposta de Germaine Acogny quando pensa energia enquanto presença e consciência plena do movimento no mundo.

¹³⁴ Entendendo contexto como as informações presentes nas múltiplas esferas – no espaço e nos corpos que o habitam.

¹³⁵ O aquecimento é pensado para dar preparação ao trabalho técnico, aos vocabulários de movimento, aos temas coreográficos e de improviso.

¹³⁶ O trabalho de aquecimento traz também a preocupação relativa à prevenção de lesões.

¹³⁷ A marcha será detalhadamente discutida no capítulo 3.

¹³⁸ A capoeira angola foi minha primeira escola de educação corporal. Antes disso frequentei aulas de jazz na adolescência e sempre fui muito ligada à prática esportiva, participando de equipes e times na escola. Mas foi com mestre Gato Preto, José Gabriel Góes (1929-2006), nascido em Santo Amaro da Purificação, discípulo de Pastinha, e com o contra-mestre Pinguim que, durante aproximadamente seis anos, tive contato com princípios físicos, estéticos e poéticos da capoeira dentro do grupo Guerreiros de Senzala, primeiramente no Sesc Ipiranga em 1996/1997 e depois na USP, quando treinávamos no

- Desenvolvimento de vocabulários de movimento pautados por códigos das danças da África do Oeste em intersecção com seus desdobramentos na diáspora, visando à consciência das motricidades diversas do corpo, o aperfeiçoamento da coordenação motora¹³⁹ e a experimentação de códigos que despertem sentidos criativos;

- Desenvolvimento de propostas coreográficas para instigar memória, percepção espacial, senso coletivo, capacidade resolutive¹⁴⁰. Aqui também trabalhamos o jogo com os tempos, texturas, volumes, pesos, intensidades e fluxos, criamos relações de simetria e contraposição com os músicos em aula, extrapolando as relações muito literais de “pé de dança” ou aprofundando seus entendimentos. Estabelecemos ainda diálogos em movimento com outras participantes da aula.

- Exercícios de improvisação que podem atentar para parâmetros de motricidade, de simbologia, de sensoriedade. Esses exercícios também objetivam incentivar a visão integral e a partição do movimento, quando por exemplo, proporcionamos caminhos para desconstruir o que foi proposto. Nessa fase de improviso, criação e recriação procura-se incentivar que cada dançante busque sentidos para o que está dançando, avançando em mais uma camada naquilo que desejamos trazer como desenvolvimento da autonomia e do constante questionamento sobre o que somos, quais nossos desejos no mundo e como confrontamos, questionamos, interpelamos as informações que recebemos.

espaço do centro acadêmico do Instituto de Química e depois nos mudamos para o espaço do Núcleo de Consciência Negra. Além da educação física, a capoeira foi escola de ética e convivência em grupo. Muito embora não tenha dado continuidade ao estudo, mantenho uma relação afetiva e reconheço não apenas a memória no corpo, mas a eficiência de um aprendizado que levo na vida.

¹³⁹ Compreendemos coordenação motora como a maneira como todas as partes atuam conjuntamente. Na acepção de Godart (2010), trata-se da “sinergia em espaço e tempo de todos os músculos do corpo”.

¹⁴⁰ O que chamamos de propostas coreográficas difere dos conteúdos comumente ensinados nas aulas de danças tradicionais da África do Oeste, nas quais comumente trabalha-se com repertórios de coreografias que, nos contextos africanos de origem, se relacionam aos chamados balés nacionais. Interessa-nos investigar camadas mais profundas com esses repertórios, investigando seus princípios – como, por exemplo, a quais são os “motores” do movimento.



Figura 3 - Aquecimento a partir da técnica Acogny. Aula *Corpo em diáspora*. Sala Crisantempo. **Créditos:** Vitor Vieira (2016)

As aulas são ordenadas em conjuntos de ciclos e em cada um deles elege-se um tema que sintoniza motricidade, musicalidade e simbologia.

Concebendo *corporalidade* como um entendimento do corpo enquanto construção social, considerando sua materialidade, os símbolos e o universo em que está inserido, agregando, portanto, dimensões biológicas, psicológicas e socioculturais, procuramos, na prática docente, estimular na pessoa que dança a consciência crítica sobre o mundo e sobre si mesmo. Dentro de um universo brasileiro onde a educação é, sobretudo, adestradora, trazemos à baila a educação para a consciência. Trata-se de nos contrapormos aos dispositivos e discursos pedagógicos que controlam o corpo e impedem sua liberdade e autonomia, atraindo o *self* para a criatividade. A apresentação de recursos para a consciência corporal ao invés de simples reprodução de coreografias¹⁴¹ é um caminho que seguimos. Por exemplo, se a mobilidade da bacia é traço comum nas danças afro-orientadas, torna-se imprescindível compreender os aspectos motores básicos que possibilitam e interferem nessa mobilidade. Oferecer informações e discussões críticas sobre os contextos culturais que fecundam o corpo

¹⁴¹ De toda forma, não desejamos aqui anunciar uma concepção redutora da prática coreográfica .

brasileiro é outro caminho que priorizamos em nossa prática. Nas aulas intercalamos informações sobre a dança vivida fisicamente com a dança expandida para a vida¹⁴².

Compreendemos *técnica corporal* a partir da proposta do etnólogo francês Marcell Mauss, preconizada no texto “As técnicas do corpo” (2003), onde atenta para diversas culturas corporais ao redor do globo enquanto formas específicas de lidar com o corpo. Para o autor, técnica corporal são as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, utilizam de seus corpos e podem ser adquiridas através de treinamento, transmissão cultural e educacional. Escrito em 1934, o conceito de Mauss exige atualização. O autor afirma que o corpo é o primeiro e mais natural *instrumento e objeto* técnico do homem. Discordamos, entretanto, dessa percepção do corpo como instrumento, acreditando ser ele a pessoa e não uma parte dela. Situado em espaço e tempo, o pensamento de Mauss é herdeiro da já citada tradição cartesiana que cinde corpo e mente, assim como as diversas percepções integradas fazendo, dele algo distanciado das políticas e estéticas de seus contextos. Mas mesmo assim, há elementos atuais na perspectiva do autor que são consistentes ainda em nossos dias, como a negação do comportamento inato, ou adquirido biologicamente, e a afirmação da importância da tradição e do treinamento para apreensão da técnica. Mauss (1934) também enuncia uma ideia de *experiência total* significando a articulação entre cosmologia, psique e substrato orgânico, elucidada através do conceito de “tríplice ponto de vista” quando aborda a dependência mútua do sociológico, psicológico e biológico na experiência humana.

Como desenvolvido anteriormente, nesta pesquisa agregamos uma antropologia basilar para desconstruir afirmações ainda muito recorrentes que cruzam as ideias de “eficiência” e “saber-fazer” com a ideia de “habilidade inata”, fruto próprio dos imaginários essencializados produzidos pelo pensamento europeu colonial. Expressões tal qual: “Ele tem a dança no sangue” são recorrentes, seja através da expressão falada ou seja através de considerações indiretas sobre os motivos que fazem determinados corpos absorverem ou não determinadas linguagens.

Ainda com Mauss (1974, p. 217) reforçamos que “não há técnica e tampouco transmissão se não há tradição”. Para além da funcionalidade das técnicas, incluindo-se aí a dança, Mauss verificou que, enquanto fatos sociais totais, elas operam mediações entre categorias de natureza estética, fisiológica, psicológica, cosmológica. Assim, o corpo é

¹⁴² É digno de nota que em 2016 criamos um grupo de estudos com reuniões periódicas para apreciar vídeos, discutir textos e espetáculos. O empreendimento não teve longa continuidade, por diversos motivos, mas mostrou que havia estudantes desejosos em aprofundar conhecimentos.

catalizador, produtor e produto de processos físicos e sociais. Ao lermos a noção de tradição, vale acrescentar que ela, inevitavelmente, incorpora a transformação.

Há uma radicalização da humanidade nesta pedagogia, que toca nessa noção diferenciada de treinamento bem como propõe-se significar os afetos que se desenvolvem nos encontros e que são comumente considerados como simples formas de extravasar energia ou emoções casuais. Em um campo mais amplo dos estereótipos sobre a experiência negra, diria-se que no pensamento afro-orientado o emocional se sobrepõe ao racional, ao invés de serem leituras de um corpo integral que sente e age no mundo. Assim, pretende-se superar os limites eurocêntricos que historicamente impediram o alcance de uma noção de humanidade extensa e profunda. Trata-se de uma proposta de experiência que tenta contribuir para colocar em discussão alternativas de emancipação da pessoa e que implica na nossa emancipação enquanto povo brasileiro.

A noção de pedagogia não se refere exclusivamente à procura do método. Acreditamos em uma transmissão que se dá pela relação, sendo assim, é nela que percebemos os conteúdos. Desta maneira, não nos interessa a noção de técnica enquanto forma ou padrão, mas como possibilidade organizadora subordinada ao desejo de quem cria.



Figura 4 - Aula *Corpo em diáspora*. Sala Crisantempo.
Créditos: Paulo Pereira (2015).

O simbólico e o ritual estão presentes no conceito *formas africanizadas de escrita de si*, que agrega os valores civilizatórios da presença africana no Brasil, orientados para que

cada dançante busque e compreenda sua própria memória e ancestralidade. Não, há, portanto, a busca de um *referente cultural específico*, mas a abertura para a compreensão de que cada pessoa deve lidar com sua própria ancestralidade. Neste aspecto, é digno de nota o que Marcos Ferreira Santos (2004, p. 27) descreve como vetores da ancestralidade:

Penso que aí tem dois vetores, dois caminhos de energia: a herança que nós temos (biológica, de aprendizagem, nos tornando pessoa) como portadores de um traço da minha identidade, que ultrapassa minha existência, porque eu passo e ele continua. E ancestralidade como uma dívida que temos com nossos ancestrais, já que somos o futuro que este passado tinha, com suas utopias e lutas que chegaram a nós. Muito interessante é que a dívida máxima é ser você mesmo, para poder avalizar essa dívida é assim. Ser a própria pessoa, a própria expressão. Se eu me realizar, eu estou realizando essa ancestralidade. E a coisa mais difícil é ser você mesmo...

Tentamos incentivar a percepção do corpo em trânsito, capaz de habitar, atravessar e transpassar as culturas e nessas dinâmicas construir linguagens e formas de entender o mundo.

3.1 Sobre as danças da África do Oeste e as possibilidades de novas referências ao gesto

Danças da Africa do Oeste são danças falantes.
- Robert Farrison Thompson¹⁴³

Os movimentos são uma espécie de confissão: em alguns segundos, tenho a impressão de saber muito mais sobre cada um deles do que sobre meus vizinhos de bairro ou colegas de trabalho com quem convivo há anos. O observador apressado só verá nesse espetáculo o culto de prazeres fugazes, a manifestação desajeitada de pulsos sexuais e a exibição grosseira dos desejos do corpo. Ora, essas danças pagãs vão muito além de uma forma superficial de hedonismo. Constituem uma maneira de apropriação do tempo que passa, do tempo irrevogável. Cada segundo que desaparece para sempre é a ocasião de arejar a mente, oxigenar o cérebro, dominar a morte inexorável que se aproxima. (...) eles estão na verdade a léguas dali refugiados em um lugar fora do mundo onde acontecem milagres: o de conectar-se com a intimidade do outro e de reconhecer-se; em pessoas desconhecidas; ou então de dominar o tempo da existência, de gozar esse tempo no imediato, sem a esperança de que tal felicidade seja acessível amanhã.

- Celestin Monga (2010)

Um dos grandes desafios em abordar as corporeidades oriundas de contextos africanos para um público brasileiro é a quebra dos padrões interpretativos e julgamentos *a priori* que impedem que olhemos para essas práticas enquanto fomento para nossas escritas corporais

¹⁴³ Na obra *Aesthetic of the cool* (2011). Tradução nossa.

criativas. Quando o filósofo camaronês Celestin Monga (2010, p. 88) afirma que essas práticas vão muito “além de uma forma superficial de hedonismo”, aqui tomamos esse valor igualmente como fonte para preencher de significados nossas maneiras de dançar. Não o significado africano por si, não a simples cópia do movimento e tampouco a louvação entusiástica das Áfricas, mas a maneira como a dança naqueles contextos significa para quem dança. Essa *conexão com a intimidade do outro* ou esse *reconhecimento*, interpretado por Monga na assertiva acima, são caminhos que se abrem para a projeção do corpo no mundo que serve como tema forte em nossa abordagem.

Os vocabulários de movimento oriundos dos contextos da África do Oeste com os quais tivemos contato em experiências de campo fomentadoras de pesquisas desde 2003¹⁴⁴, e especificamente entre 2011 e 2016, período desta pesquisa, são acionados na construção de uma linguagem que se atém aos gestos e seus contextos de significado, sem que seja um recorte que copia ou reproduz, tentando transmigrar significados em relação a nossas realidades, decodificando, desconstruindo e ressignificando com responsabilidade seus elementos essenciais, provocando para a experiência que instiga a descoberta do corpo e suas inteligências. Tentamos operar uma espécie de *atomização dos movimentos*, onde localizamos o vocabulário de movimento e buscamos suas partículas fundamentais, seu *basement*, oferecendo à pessoa que aprende, elementos para que ela relacione a linguagem às diversas situações e enunciações de sua própria vida.

Nossa incursão nas danças da África do Oeste e seus traçados distintos do que se convencionou a fomentar as danças afro-brasileiras, nos levou a reconhecer de maneira muito efetiva que há variedades insuspeitas de práticas de dança no continente africano ligadas a manifestações tradicionais e contemporâneas, o que invalida a ideia de *uma dança africana* no singular. Tanto são variadas as propostas estéticas quanto as relações que se estabelece com a musicalidade, extrapolando a noção reificada de que a percussão está presente em todas as danças. Lembremos que o continente possui grande variedade de expressões onde a melodia desempenha papel fundante e aquelas onde não há necessariamente acompanhamento com instrumentos musicais. Vejamos o caso da dança executada pelo povo *wodaabe*, no Níger, na dança performada por jovens homens como parte das cerimônias de um festival de beleza, o *Gerewol*, no qual eles se exibem para as mulheres em um ritual de sedução. Além

¹⁴⁴ Como referido anteriormente, o contato com tais universos deu-se desde 2003. Em investigações no Brasil e Estados Unidos, quando frequentei cursos, aprendi de maneira autodidata e por fim, tomei os primeiros contatos com mestres nos Estados Unidos. Posteriormente empreendi viagens de campo para a Guiné Conacry, Burkina Faso e Senegal, num total de seis experiências de campo entre 2009 e 2015, e duas viagens específicas para esta pesquisa em 2014 e 2015.

de uma série de elementos estéticos presentes em indumentárias e maquiagem, os jovens performam uma dança na qual há um movimento sucinto em que, aos poucos, a pessoa se eleva e descende verticalmente de maneira constante. Os corpos sobem e descem através do apoio dos pés no solo e dança-se muito mais com a face, com movimentos da área dos olhos e da boca, do que propriamente com outras partes do corpo. Não há muitos referenciais do que comumente se associa ao corpo africano. A música é uma espécie de cântico mântico e as modulações de olhos e bocas são predominantes¹⁴⁵.

A ideia de “dança africana” no singular torna-se uma categoria operatória de representação que pode ser limitadora e que deve ser discutida. Mesmo que compreendamos um certo traço panafricanista no termo, quando reivindicado por artistas do próprio continente, sabemos que fora dos contextos africanos o termo torna-se mais um elemento genérico e colonialista¹⁴⁶. De fato, podemos encontrar determinados traços que se repetem em conjuntos culturais específicos, como em nosso caso o recorte da África do Oeste nos países citados anteriormente, mas não são definidores e passíveis de garantir uma experiência unitária para todo continente. Assim, nossa referência ao que denominamos *fundamentos* agrega a consciência de que a pluralidade cultural do continente impõe diversidades de expressões e, portanto, torna-se impossível até o momento reivindicar uma unidade definitiva e coerente, mas sim continuidades de valores e formas de escritas de si.

Esta atenção para a busca dos fundamentos dos movimentos é impulsionada pela coerência pedagógica e comprometimento com um ensino de dança que possibilite de fato a autonomia, de modo que a pessoa que dança apreenda os por quês e os caminhos para a eficiência do gesto e não se restrinja apenas a reproduzir movimentos, já que na lógica capitalista as pessoas são impulsionadas a serem muito mais reprodutoras do que criadoras. Entretanto, vale ressaltar que a reprodução por si é um modo de aprendizado eficiente, porque exige atenção, consciência e, inevitavelmente, a leitura pessoal daquilo que será absorvido pelo corpo. Não devemos perder de vistas que as dimensões do visual e do cinestésico são indissociáveis da construção dos estados corporais. A maneira como as danças de contextos

¹⁴⁵ A antropóloga francesa Mahalia Lassibille (2004, p. 10. Tradução nossa) faz interessante pesquisa abordando os conceitos de dança, as representações e interpretações dos wodaabe: “Nas danças dos Wodaabe, a voz é parte do gesto e o movimento é a continuidade da voz. A dança e a música estão unidas em uma só respiração. Portanto, não encontramos as percussões tão associadas à dança africana nos escritos de historiadores da dança e dançarinos em particular (...) Os dançarinos não realizam movimentos pélvicos, nem ondulações do busto e nem há um trabalho de esterno. Eles não fazem grandes saltos, movimentos de cabeça soltos ou grandes. Os jovens sustentam-se em meia ponta e balançam os braços lentamente”.

¹⁴⁶ É comum a divulgação de trabalhos de dança de artistas do continente nomeados como “artista africano”, ao invés de situar sua nacionalidade.

populares são transmitidas ou mesmo o aprendizado das danças nos contextos de terreiro evidenciam claramente isso – a pessoa aprende observando e fazendo junto. Assim, nosso caminho pedagógico não desqualifica esse aprendizado ligado às formas tradicionais de vida, mas tenta avançar na transversalidade entre essa e outras maneiras de aprender.

Ao fazermos a crítica à louvação entusiástica das práticas artísticas negras consideramos urgente que, em sala de aula, seja dada atenção para a disciplina, organização do gesto e busca empenhada da compreensão do movimento. Essa preocupação nos faz enfrentar diretamente algumas situações:

- 1) o equívoco do corpo que se lança no espaço impulsionado pela ideia de “festa”, “oba-oba” e indisciplina;
- 2) o equívoco de que o corpo da professora deve ser modelo exemplar ou referência a ser copiada, bem como sua energia ou disposição corporal;
- 3) o equívoco de eleger corpos negros como exemplares por sua suposta vitalidade e “saber fazer”, fazendo-os objetos exóticos em sala de aula;
- 4) O equívoco de que energia bruta, vitalidade extrema e prazer exaustivo são “marcas registradas” das danças afro-orientadas¹⁴⁷;
- 5) O equívoco de que há uma forma ideal a ser copiada, como por exemplo, a proximidade do corpo ao solo, exigindo, muitas vezes uma flexão de pernas que não condiz com as camadas de história da pessoa que dança, resultando em lesões ou frustrações;
- 6) O equívoco da espetacularização, como se as aulas de linguagens afro-orientadas fossem sempre grandes eventos e espaço de entretenimento;
- 7) O equívoco da virtuosidade e da simples cópia de formas.

Interessa-nos abordar ideias que extrapolam a sequência de movimentos, mas acessar os procedimentos corporais fundamentais para a execução dessas sequências. No percurso das aulas, após o entendimento e relação com os fundamentos de motricidade e seus referenciais simbólicos, evoluímos para o desenvolvimento de discursos que, quando partem do tradicional, o fazem a partir de percepções amplificadas. Afinal, quais dimensões podemos dar às experiências tradicionais? Qual o lugar da tradição para além da relação com as “origens”, dentro do fluxo e evolução contemporânea? Vemos-nos diante do desafio pedagógico de fazer com que a dança conte, interaja e se comunique com a história da pessoa,

¹⁴⁷ Certa feita, enquanto eu participava de uma aula, uma dançante me disse ofegante: “nossa, quase enfartei, mas estou feliz”. Essa satisfação com a exaustão do corpo leva a lesões e só faz aprofundar os equívocos citados. A citada dançante parecia acreditar que levar o corpo ao limite era positivo e parte integrante da proposta da aula.

ampliando seus repertórios. São camadas densas onde transformar, transgredir ou trair são parte das diversas formas em que cada ator social se relaciona com a tradição. As estéticas presentes nessas danças da África do Oeste oferecem um potencial criativo em suas estruturas que são valorosos no campo mais amplo de emergência de novas epistemologias enquanto princípios de conhecimento para a dança ao mesmo tempo que nos fazem ter sempre em consciência latente os processos de fluxo impostos pela história, tal qual afirma o historiador Elikia M'Bokolo (2009. p.12): Continuidade, adaptações, cesuras: é na combinação destes processos que se exprime, em África como alhures, o movimento da história”.

3.2 Coreografias sociais, deslocamentos e fruição de saberes

As danças da África do Oeste tornaram-se referência ao mundo, sobretudo a partir dos chamados *balés nacionais* – companhias estáveis com repertório composto por dança, música e teatro que nos períodos de independência de diversas nações africanas foram idealizados junto a planos de reforma de Estados-Nação pautados pela assunção e valorização das culturas locais. *Les Ballets africains*, na Guiné; *La linguere*, no Senegal e Ballet Nacional do Mali são alguns exemplos dessas estruturas de formação e difusão cultural que foram importantes fomentadores dos projetos políticos de lideranças como Sekou Touré, célebre e controverso estadista que criou o que provavelmente seja o balé africano mais conhecido – o *Les ballets Africain*.

Criado na capital da Guiné e dirigido por Keita Fodeba (1921- 1969), coreógrafo pioneiro na iniciativa de levar ao palco danças de contextos tradicionais, o *Les ballets africains* reunia os melhores bailarinos e musicistas das áreas ao redor da capital, Conacry, selecionados num processo severo e quase militar, engajados em ensaios e aulas seguiam a disciplina e excelência para a formação de artistas completos. O projeto dramaturgico era uma espécie de *survey* das danças de alguns grupos étnicos que eram escolhidos e eleitos como mais importantes a partir de critérios evidentemente subjetivos e, muitas vezes, de interesses políticos que não cabem aqui serem discutidos¹⁴⁸. Levava-se para o palco uma sequência de danças oriundas dos contextos culturais das aldeias e adaptava-se para a realidade do *palco italiano* em processos de criação e adaptação complexos que faziam confluir artes da cena, lutas de independência e negociações culturais.

O que é fundamental compreender sobre a expressão dessas danças em seus contextos sociais para os fins específicos de nossa discussão é que dançar nesses contextos não significa apenas imitar, transpor um acontecimento ou reproduzir uma cena cotidiana. Os afetos, os

¹⁴⁸ Para uma análise da gênese do Balé da Guiné, ver Cohen (2012).

sacrifícios, as bênçãos, os pesares são dançados. A dança torna-se a expressão de fato dessas enunciações; elas produzem respostas e estas respostas não são fruto do que se convencionou a entender por *magia*, como a chuva que o feiticeiro evoca ao dançar. As danças produzem sensações e interferem nos mundos, fazendo com que seus sujeitos recriem suas realidades.

Esta breve introdução, nos auxilia não apenas a contextualizar, mas a elucidar que, ao tratarmos dos contextos africanos, não nos valemos de uma pesquisa de campo feita em contextos tradicionais das aldeias ou espaços guardiões de supostas *tradições genuínas* – que como tratamos anteriormente, são predominantemente projeções estereotipadas e acríticas, além de formas de regulação colonizadas. Os *vocabulários, sintaxes e morfologias* de movimento com os quais tivemos contato são, desde os anos 1960, recriações por si, estabelecidas para uma dança de concerto, de palco e em configurações espetaculares. Visitamos contextos interioranos, as chamadas aldeias, mas o denso de nossas vivências¹⁴⁹, anteriores inclusive à existência deste doutorado, se nutre desses contextos tradicionais e modernos atravessados e reconfigurados pela agência africana através dos balés nacionais. Assim, são tradições na perspectiva da reinvenção.

Nos espaços pesquisados, as danças estão profundamente ligadas à vida cotidiana, impondo-se nas diversas fases da existência. E mesmo com os atravessamentos e dilemas da modernidade capitalista, os ritos e cerimônias ainda são parte essencial nas comemorações de casamento, nos processos de batismo, funeral e outras passagens. Tal qual afirmava o filósofo Amadou Hampaté-Ba (1976), “a arte não se separa da vida, antes, abrange todas as suas formas de atividade, conferindo-lhes sentido”.

Nos cursos com os diversos mestres anteriormente citados, as danças são transmitidas no formato de coreografias. Seus elementos de motricidade e referentes culturais são explicitados a depender do mestre/mestra e comumente as danças são entendidas em um complexo no qual a música é parte do processo. Assim, cada dança tem seu ritmo respectivo.

No desafio de abordar tais propostas vocabulares, atentando para suas condutas, interações motoras e simbologias, elaboramos um roteiro de procedimentos para transpor tais expressões para a realidade brasileira, sintetizados abaixo.

¹⁴⁹ Vale reforçar que para o período desta pesquisa o único contexto africano pesquisado *in loco* foi o Senegal. A Guiné foi espaço pesquisado antes do início desta empreitada, mas compõe os materiais que alimentam a linguagem proposta, já que oriunda desse universo mais geral que é a África do Oeste. Além disso, freqüentamos cursos com os mestres Youssouf Koumbassa e Moustapha Bangoura em solo brasileiro em ocasião de *workshops* internacionais ministrados no Brasil. (*África Raices* – 2015; workshop na Sala Crisantempo 2014). E as aulas de Koumbassa também freqüentamos durante nossa estadia em Oakland em 2015.

No desenvolvimento da abordagem técnica para a dança denominada *mendiane*, oriunda de contextos ligados aos ritos de iniciação para meninas adolescentes, nos preocupamos com o entendimento do tempo rítmico (de feição tercinada que exige uma compreensão compartimentada para a mecânica dos pés e membros inferiores em relação ao tronco, cabeça e membros superiores), bem como para uma relação de projeção dos membros inferiores ao solo ao mesmo tempo em que os membros superiores tendem para a suspensão. A relação entre pernas e braços se dá de maneira semelhante à mecânica da marcha, de modo que as partes atuam de maneira reversa; entretanto, a proximidade do *corpo-unidade* com o solo exige um engajamento consciente da cabeça para que ela não fique largada e desconectada da sintonia com a coluna, bem como a percepção do peso do conjunto cabeça/coluna apoiados na bacia, exigindo uma distribuição de peso harmônica e a flexão consciente dos joelhos. Essa consciência do encaixe da cabeça na coluna e desta na bacia é fundamental para, por exemplo, a liberdade que os ombros precisam ter para vibrar. Exige-se também a consciência dos braços conectados ao tronco, porém em fluência. É preciso entender a geração das espirais tanto na sintonia mais fina do conjunto corporal, quanto no engajamento específico de braço, cabeça, tronco, bacia e pernas – um grande desafio para a percepção da unidade. A pulsação rítmica auxilia no engajamento do corpo a partir da percepção do *bounce*¹⁵⁰ que possibilita a unidade do conjunto mesmo que as partes tenham lógicas distintas, dada a consciência do ritmo em conjunto com a pulsação. Eis a complexidade. De maneira geral, os corpos aculturados nas danças eurocêtricas têm dificuldade em compreender essa lógica de partes integradas e com mecânicas, muitas vezes, duais. Tende-se a pensar de maneira compartimentada e sem os *caminhos curvos* que tanto podem ser entendidos fisicamente, quando entendemos, por exemplo, as conexões redondas entre determinadas estruturas ósseas, como a cabeça do úmero, a cabeça do fêmur e as curvaturas da coluna; ou ainda simbolicamente quando pensamos nas formas africanizadas de escrita de si nas quais a circularidade é fundamento.

Durante a abordagem vocabular do *sinté*, ritmo da etnia *nalu*, da região de Boké, norte da Guiné, ligados a festividades, abordamos a consciência da relação com o centro de gravidade não apenas como propulsor da energia do movimento, mas também como consciência da circulação de energia cinética advinda da relação dos pés com o solo. Trata-se de absorver, conduzir e transferir energia e lembrando que os pés atuam como ligação das

¹⁵⁰ Essa ideia de *bounce*, muito presente nas chamadas danças urbanas, vem da noção de pulsação. Katherine Dunham descrevia essa percepção a partir da noção de ritmo e energia gerada que provoca pulso-vibração contínua, forte ou sutil da completude do corpo em movimento.

tensões para as pernas, bacia e pescoço. Trazemos a consciência à transferência de peso ao membro de apoio, salientando a função da flexão dos joelhos para minimizar o gasto de energia. Ao empurrar o solo, abrimos espaços nos diversos membros e conduzimos a energia para os membros que a demandam. A energia mobilizada a partir do centro de gravidade se direciona para a coluna, o que facilita a percepção da verticalidade móvel desta. Conduzimos também a percepção da bacia como um apoio para a coluna e a cabeça, esta última por ser pesada precisa estar devidamente organizada para não despencar. Trazemos, portanto, a noção da bacia como parte que produz estabilidade dinâmica bem como “continente” capaz de desenvolver rotações em planos frontais, laterais e circulares e , quando bem amparada sobre os pés auxilia no alinhamento saudável das vértebras.

Ao abordarmos movimentos e gestuais da dança denominada *kassa*, oriunda da cultura *malinke*, de contextos da parte leste da Guiné Conacry, que remete aos universos de plantio e colheita daquelas populações, além da riquíssima constituição estética, complexidade e diversidade de informações motoro-sensórias, trazemos para nossa realidade as imagens que essa prática específica pode provocar. Nesse caso, além de fornecer informações-chave sobre os contextos africanos de origem, onde cada dança propõe um repertório extraordinário de movimentos, ampliamos a consciência da pluralidade dessas estéticas.

Ao abordarmos o *dunumba*, cultura corporal e musical relacionada a universos simbólicos masculinos, ampliamos entendimentos sobre as estruturas musculares do tórax e os engajamentos entre tronco e braços, compreendendo os tempos e acentos opostos que acometem as unidades inferior (perna/bacia) e a unidade superior (braços, tronco e cabeça), num fluxo concomitante com as linhas da força da gravidade. Mobilizamos também a relação específica com a música, desenvolvendo estudos de vocabulário, apropriação estética, poética e improviso. Discutimos também as relações entre corpo, gênero e expectativas sociais, nesse caso específico colocando em questão se seria aqui “uma dança de homem”? Que atualizações seriam necessárias ao situarmo-nas em contextos brasileiros?

Ao trabalharmos diálogos com a dança *fefó*, cujo referencial original está ligado ao feminino e à fertilidade, estudamos, além dos repertórios coreográficos, seus códigos de motricidade, como as relações entre bacia, coluna e cabeça em situações dinâmicas de equilíbrio e simbolicamente trabalhamos a imagem da cabaça enquanto receptáculo, continente e símbolo de fertilidade e propulsão criativa.

Ao abordarmos o *sofa*, complexo de dança e música oriundo do grupo social *sussu* e relacionado à prática social da caça, desenvolvemos paralelamente aos aprendizados dos vocabulários um aporte sobre os estados de atenção de um corpo em *busca atenta*, tal qual o

caçador ou o *corpo presa*, acionando imaginários e mobilizando atenção no corpo integralmente. Desenvolvemos também uma relação entre velocidade e proximidade do solo, em espacialidade variadas, trazendo noções físicas sobre as relações entre velocidade e proximidade ao solo, além de percepções espaciais de diagonal, comprimento, largura.

Pesquisando o *Tiriba*, complexo de dança e música *landuma*, da área nordeste da Guiné, discutimos a partir dos aportes coreográficos, as espirais das estruturas ósseas, a articulação integrada dos membros, com ênfase na cabeça, coluna, quadris, braços e pernas além da manutenção da ideia de *bounce*, a vibração contínua, forte ou sutil, da completude do corpo durante o movimento. Na dança conhecida como *Guiné fare*, do grupo social *baga*, também discutimos o movimento integral e as espirais do movimento.

Ao abordar o *Kuku*, complexo de ritmo e dança relacionado com a atividade da pesca feminina, trabalhamos as questões de motricidades em engajamentos leves e fluídos, naquilo que o mestre Youssouf Koumbassa aponta frequentemente como a necessidade de um *Soft and no stopping movement* e *sweet movement*. Investigamos o predomínio de apoios nos metatarsos bem como os por quês do tronco se dirigir ao solo. Insistimos na noção de um centro consciente para que as extremidades não se percam, bem como na reflexão sobre os deslocamentos de tronco em direção ao solo e a coluna sempre conscientemente apoiada na bacia¹⁵¹.

Na pesquisa do complexo cultural *goumbé*, oriundo do contexto cultural *tuba*, noroeste da Guiné, trabalhamos a noção de circularidade do gesto e a consciência de que é a mobilização dos diversos membros que gera essa circularidade. Entre os movimentos prevalece a projeção/recuo do externo e acionamento da coluna vertebral, bem como a motivação consciente da bacia, tudo isso somado a braços que ora se estendem, ora se aproximam do centro. Essa articulação arregimentada só é possível se a pessoa que dança compreende o pulso fluído ao longo do seu corpo, tornando-se capaz de distribuí-lo e contagiar seu “universo”.

Além dos exemplos citados anteriormente, complexos de música e dança tais quais *Djole*, *Soko*, *Soli*, *Sorsonet* são materiais de pesquisa que, somados aos atravessamentos que tive durante minha trajetória na prática da dança, compõem a rede de relações¹⁵² que

¹⁵¹ A título de exemplo citamos o ciclo de aulas fundamentado no universo do *kuku* musicalmente re-imaginado, onde desenvolvemos, a partir do imaginário de ambientes aquáticos, as motricidades dos membros superiores e os gestos cotidianos do pescar.

¹⁵² Da capoeira angola, primeira técnica corporal com a qual tive contato em treinamento constante, absorvemos noções de organização espacial, como a ideia de habitar espaços diminutos e ampliados; desenvolvemos percepções cinéticas de giros de tronco, desenvolturas nos rotadores da bacia,

conformam nossa pedagogia. Essa rede de relações constituiu-se a partir de uma tessitura entre os saberes afro-orientados em comunicação com propostas complementares como as perspectivas somáticas¹⁵³, sobretudo o Body Weather, o BMC e a capoeira angola.

Consideramos que alguns aspectos estético-poéticos muitos específicos dessas danças da África do Oeste nos são valiosos por possibilitarem a abordagem da afro-orientação a partir de conteúdos ainda recentes em contextos de pesquisa em dança e criação contemporâneas no Brasil. Interessa-nos a construção, as estruturas e os repertórios para engatar recriações a partir de elementos de significância.

São riquíssimas as relações tempo/espço pautadas por uma percepção que é ao mesmo tempo aérea sem perder as relações evidentes com o solo. O corpo-unidade apresenta-se predominantemente leve e ao mesmo tempo bastante enraizado no solo. Acerca disso, constantemente acionamos uma ideia de *suspensão* do corpo, muito recorrentes nas estéticas da África do Oeste, que explicamos motoramente através da imagem da suspensão do tórax, base organizativa importante para a manutenção dos espaços internos.

O filósofo Michel Serres (2001, p. 326), em uma passagem da obra *Os cinco sentidos*, oferece uma interessante descrição do corpo ciente de suas bases de sustentação e como essa consciência perpassa uma diversidade de experiências:

Os que exercem profissão de falar, professores, atores, advogados, toda sorte de leitores, vocês cujo ofício cotidiano passa pelo canto, que precisam lançar voz para fora do corpo de modo a encher um espaço até a parede de fundo e têm de erguer uma coluna vibrante acima da garganta como um torvelinho de chamas, sonoridades intensas e inflexões primorosas, saibam que tudo vem da base, do embasamento, da sustentação na terra, da conquista animal do solo pela planta do pé, da firme fixação dos artelhos em longas raízes, que não sei que fonte ardente vem de não sei que corrente chthoniana, e que tudo sobe ao longo das colunas musculares, das pernas, das coxas, das

articulação consciente de braços fazendo-os capazes de serem comunicativos mais do que mobilizados simplesmente pela mecânica; senso das bases; relação de fluência no solo desenvolvendo queda, recuperação, condução e prontidão; desenvolvemos os sentidos de atenção e escuta, premissas básica na cultura da “mandinga”; e por fim trazemos o conceito práxis da ginga enquanto capacidade de negociação; do BMC - Body, Mind, Centering, com o qual tivemos primeiro contato em 2008 com o professor Mark Tylor, extraímos sobretudo a consciência da integração dos sistemas do corpo e como através dos sentidos e percepção atingimos todas as partes do corpo; do *Body Weather*, que conhecemos através do bailarino Sherwood Chen, captamos as esferas sensitivas, integrando visão, olfato, paladar, audição e tato; da simbologia dos orixás, que tivemos contato através de diferentes mestre e professores, entre os quais, Augusto Omolu (in memoriam), Rosângela Silvestre, Marcelo Mdambi, Irineu Nogueira, Tatá Mutá Imê e Kelly Anjos, captamos as diversas modalidades de presenças estabelecidas a partir dos arquétipos das distintas figuras míticas.

¹⁵³ Geraldí (2011) e Lamberti (2010) possuem trabalhos que explicitam algumas vertentes da escola somática.

nádegas, e do abdômem, que essa voz que grita ou diz, que significa, deve sua inspiração profunda e sua fundação, e que, hoje, esta tarde ou esta noite, vocês parecem a antiga Pítia que só podia dizer ou significar em cima dos vapores emanados do ventre da terra, vocês podem captá-los com os membros inferiores: a voz voa se as asas do verbo lhes puxarem pelos tornozelos; saberão que podem falar, cantar, encarnar o verbo em seus corpos graças aos joelhos e metatarsos. A música, o sentido, como o êxtase, saem dessas molas. A voz volante vem da terra pelo corpo-vulcão.

A ideia de um movimento integral no qual todas as partes participam, contraposta à lógica eurocêntrica de divisão das partes, nos parece também um grande ensinamento dessas práticas. Para tanto, temos que frequentemente atentar para os direcionamentos ósseos e musculares tentando trazer a noção da participação integral das estruturas corporais. Nos inúmeros *workshops* com o mestre Youssouf Koumbassa, que visitamos no Brasil, na Guiné e nos Estados Unidos, é digna de nota sua prevalente insistência em orientar que o movimento não deve ser lido como *junção de partes*, mas como o *universo em movimento*. Na simplicidade da frase “no stopping movement” e “soft movement” repetida incansavelmente durante suas aulas pautadas pelo rigor e precisão nas orientações, nota-se de maneira clara esse fundamento.

Além dos tópicos que elencaremos adiante, um trabalho de estrutura concebido com exercícios de ativação da presença, condicionamento físico em seu aspecto de força e de resistência, trabalho aeróbico, percepção das estruturas ósseas, musculares e articulares, bem como um trabalho de percepção que aciona memória e ancestralidade, estão presentes nas aulas.

Mantemos sempre presente a consciência do corpo e seus contextos, conforme discutimos nos capítulos anteriores. Durante o aprendizado o dançante não se separa daquilo que viveu fora da sala de aula, enquanto história ou vida social. Mobilizamos o aprendizado para abrir espaços capazes de fortalecer o corpo integralmente, inclusive para o enfrentamento dos desafios fora de sala de aula, ampliando seu “léxico”. Aqui, movemos atenção para um corpo atento aos riscos e aos atravessamentos da vida, que reconhece também o perigo experimentado por todos enquanto seres humanos.

Enumeramos a seguir os interesses surgidos da prática pedagógica, tendo em vista a relação com a pesquisa em dança, os aspectos advindos da relação de reciprocidade entre professora e dançante bem como os diversos atravessamentos que nos movem para otimizar e aperfeiçoar a prática. O engajamento que a proposta exigiu fez com que não perdêssemos de vista a prática física, o questionamento teórico e o desenvolvimento criativo enquanto premissas fundamentais para alcançar o domínio do movimento, a capacidade de trânsito nos

diferentes contextos de dança, a técnica, a poética em relação orgânica com os contextos.

Nossa abordagem dos vocabulários de movimento e seus contextos possibilitam também a leitura crítica acerca de outras práticas que, colocadas em relação, ampliam a capacidade de o dançante refletir. Há diversas questões não respondidas e outras em processo de serem enfrentadas, relacionadas a como as danças afro-orientadas podem influenciar métodos de pesquisa, prática coreográfica, vocabulários criativos ampliando as possibilidades para o corpo expressivo e sobretudo, instigando a academia hegemônica a repensar suas epistemologias. Trata-se de reimaginar a educação para a dança sintonizada com as complexidades e desafios do século XXI.

3.3 Interesses e procedimentos da prática pedagógica

*A função da arte é fazer mais do que falar como as coisas são, mas
imaginar coisas possíveis.*
bell hooks (2010)

Apresentamos a seguir uma série de interesses que foram despertados durante a elaboração da pedagogia e que nos comprometemos em elucidar enquanto modelo autoral a partir de observações que tanto geraram um estudo do movimento quando possibilitaram capturar a dança que, enquanto fenômeno expressivo, revela uma multiplicidade de caminhos para o corpo-ator social.

Um dos maiores desafios na edificação dos sentidos da prática pedagógica se refere ao fato de que não há um formato ideal que responda a todas as perguntas ou uma perspectiva prática e teórica que seja eficiente e eficaz na sua totalidade. O pensamento pedagógico se faz e refaz diariamente para que as pessoas que aprendem possam, a cada aula, se apropriarem de seus próprios gestos e, porque não, inaugurar novos.

A abordagem da relação corpo-cultura tornou-se profundamente relevante não apenas enquanto perspectiva desejada, dado todo percurso antropológico e que se mantém como espaço teórico de interlocução, mas como desafio evidente a partir das realidades que confrontamos em sala de aula e diversidades de toda sorte – em histórias e dilemas de vida e mesmo em histórias anatômicas. Uma pessoa de ascendência asiática japonesa tem formações espaciais da bacia, por exemplo, distintas de uma afro-americana. Uma pessoa de ascendência andina tem volume torácico e amplitude de ombros próprios de suas histórias. O dilema que se impunha era, primeiramente, não reproduzir aquilo que diversas técnicas consolidam quando determinam um *tipo ideal* de resposta motora que, pela especificidade própria de cada

ser humano, não será possível para todas as pessoas, exceto se opera-se a desconstrução do ideal, e sem incorrer em outro erro: proporcionar um entendimento mais pluralista e menos impositivo. E isso não significa que uma técnica não pode exigir eficiência, mas não podemos exigir a mesma amplitude de báscula da bacia, por exemplo, de uma pessoa de ascendência africana e de outra de ascendência asiática. Importante ressaltar que tomamos o cuidado de não inverter as ordens e incorrer no erro de simplesmente biologizar “virtudes” e “limites” da pessoa que dança – fato que acompanhamos historicamente na trajetória, por exemplo, de meninas negras que investiram na carreira do balé¹⁵⁴.

Os interesses que enumeramos são pistas em processo que se impuseram em nossa trajetória de construção pedagógica e que são atravessadas por temas que continuam nos desafiando: reinventar as perspectivas lineares, reler a ideia de eficiência, acerto e erro; encontrar possibilidades nas frestas e vãos, ampliando caminhos e amplificando nossa permanência no mundo¹⁵⁵; estar ciente de que a contradição é parte do processo e que lidar com ela é marca das culturas negras.

3.3.1 A abordagem da coluna: curvas, negociação, descompressão e o empoderamento do gesto

Fundamentadas, sobretudo na técnica de Germaine Acogny e sua ideia de *serpente da vida*, referência simbólica ao trajeto da coluna vertebral, desenvolvemos um entendimento acerca desta enquanto eixo organizador em sua verticalidade móvel e ondulada apontando atitudes organizativas. A consciência da composição curva da coluna e dos seus segmentos atuando em conjunto na distribuição das cargas, é um aspecto sobre o qual nos dedicamos, tendo em vista o papel crucial que essa estrutura desempenha no ordenamento do gesto¹⁵⁶. Não é por acaso que em diversos pensamentos de dança – clássicos, modernos, somáticos ou oriundos de culturas não ocidentais, aborda-se a coluna vertebral enquanto estrutura basilar¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Certa feita, uma bailarina profissional, membro de uma das companhias de dança para a qual ministrei a proposta *Corpo em Diáspora*, comentando sobre sua experiência durante o processo de formação em dança baseado no balé clássico, relatou que havia uma professora de balé com a qual teve aulas durante muitos meses e que, em um dado momento, sentiu necessidade de perguntar à professora qual seria o caminho corporal para que sua quinta posição chegasse “naquele” lugar de perfeição desejado. Ironicamente a professora respondeu: “Com esse tamanho de coxa, você nunca vai fechar uma quinta”.

¹⁵⁵ Essa atuação na fresta não denota uma experiência “no escondido”, mas uma entre muitas possibilidades de amplificar existências e ocupar espaços.

¹⁵⁶ A coluna vertebral protege o sistema nervoso central, que é o grande responsável pela ordenação dos nossos gestos.

Essa representação simbólica da coluna como *serpente* é referida por Germaine em sua técnica, mas aparece em diversas propostas de danças afro-orientadas, como a técnica Dunham ou no arquétipo de Oxumaré desenvolvido na simbologia das danças dos orixás em contextos não rituais. No *Corpo em Diáspora* trabalhamos a ondulação alcançada através da articulação das vértebras atentando para os diferentes espaços entre elas e a distinta amplitude que vai definir a capacidade de ondulação.

A abordagem da coluna nos possibilita reinterpretar sua verticalidade a partir de uma noção mais ampla de ondulação, que tanto se constitui como motricidade específica do jogo entre as vértebras, quanto simbolicamente sugere a capacidade de negociação e flexibilização tão fundante na experiência negra – desenvolvemos, portanto, uma ideia de *verticalidade ondulada*. Primamos também por respeitar as curvaturas de cada pessoa, atentas para a organização, bem como para desconstruir noções equivocadas sobre *postura* que podam as histórias próprias de cada corpo.

Na ondulação temos um ponto de apoio, qual seja, o solo, para onde gradativamente transferimos o esforço para a extensão do corpo, através da coluna, até que a força chegue no ponto de aplicação. Apoiamos no solo e gradualmente transmitimos o peso para recomençar o movimento. Ao abordarmos a ondulação desejamos chamar atenção para a importância de despertar a mobilidade ondular da coluna e não entendê-la como uma estrutura rígida. Essa abordagem da coluna é acompanhada de uma percepção específica sobre o sistema esquelético a partir das estruturas de apoio básicas – com foco nos ossos, nas articulações e nos espaços necessários para produzirmos compreensão do movimento. É a partir da coluna, por exemplo, que descobrimos as organizações dos braços, das pernas e que mobilizamos giros e volteios. A coluna é, portanto, um eixo estruturante.

Atenção especial é dada para as forças que agem em sentidos opostos e cuja transferência acontece na coluna: a que desce da cabeça, braços e coluna em direção ao solo, bem como a que sobe desde o chão pelas pernas e pelve. Manter a consciência dessas forças sem que as estruturas encurtem e sem *sucumbir* é um exercício constante. Assim, orientamos o movimento consciente para a descompressão das vértebras, o que possibilita empoderar o gesto, assim como alertamos para o uso da força abdominal em prol da saúde da coluna, de modo a não sobrecarregá-la em trabalhos onde desenvolvemos descidas ao solo, por exemplo. Durante o processo da pesquisa foi evidente o quanto a consciência da coluna e do centro possibilita os isolamentos, distribuições de energia, suspensões, quedas e recuperações e demais equilíbrios de força para o desenvolvimento e

compreensão dos vocabulários de dança que propomos¹⁵⁸. Essa consciência das estruturas fortalece também a presença autônoma para o desenvolvimento da liberdade quilombola a qual fizemos referência anteriormente.

A metáfora da *coluna serpente*, ondulada e conectora do céu e da terra, faz-nos localizar alguns pontos importantes em seu segmento: o *espaço da dignidade*, localizado no osso externo, e que Germaine chama de *soleil*, assim como o *centro*, que embora não seja uma estrutura da coluna está avizinjado. Atentamos ainda para a maneira como a cabeça se estrutura na coluna e como esse conjunto impõe-se sobre a bacia – uma percepção fundamental para o corpo que dança.

A consciência das curvaturas da coluna e seu papel estruturante na motricidade da marcha e a constante relação com a força da gravidade; a noção de um corpo arredondado que não diminui suas curvas, são temas que proporcionam unidade às aulas.

O trabalho de consciência da coluna é abordado também a partir da compreensão da marcha, na mecânica corporal de perda e recuperação de equilíbrio.

Andar cria ritmo, dá à voz bateria, caixa clara, timbales e pratos, andar também martela o silêncio. Dupla medida do passo e do coração, da marcha e do sangue. O corpo permanece desconhecido se não o levamos a cem mil passos de sua liteira. Considerem as estátuas que datam de três séculos ou mais: pés grandes, coxas maciças; perdemos o andar do qual provinha a nobreza do porte e do transporte. (SERRES, 2001, p. 328)

3.3.2 O fundamento da circularidade, as espirais e o movimento contínuo

Tomamos a noção simbólica de *circularidade atlântica*, no qual práticas e discursos se comunicam, alimentam e intercambiam e levamos para as propostas de aula. Ao abordarmos assuntos como *identidade ou subjetividade* do movimento, reforçamos a dinâmica do trânsito e da mudança, para que não se compreenda identidade em uma perspectiva de imobilidade.

Nas danças afro-orientadas o fundamento da circularidade enquanto símbolo de espiritualidade e temporalidade é deveras importante. Primeiramente é uma disposição espontânea de apreciação e comunitarismo. Nessas configurações a identidade individual está atravessada pela identidade do grupo. Não por acaso o círculo constitui uma das mais antigas formações de danças em grupo, vide as danças circulares – formas onde diversas

¹⁵⁸ Durante a pesquisa nos valem de muitas leituras da proposta de Reeducação do Movimento, proposta pelo bailarino e terapeuta Ivaldo Bertazzo. A trilogia composta pelas obras: Gesto Orientado (2014), Corpo vivo (2010) e Cérebro ativo (2012) foram as obras consultadas.

comunidades ao redor do mundo mobilizavam energias com o objetivo de catalisar forças da natureza e, conseqüentemente, dos seres humanos.

Na conformação do espaço, acionamos a circularidade para equilibrar a predominância dos percursos e posicionamentos lineares, quebrando assim ordens e hierarquias e estabelecendo a convivência horizontal a partir do respeito às histórias de cada pessoa. Pensamos também na circulação dos fluxos energéticos, fazendo o movimento mais constante e menos estancado. Por fim, tocamos na percepção das múltiplas partes do corpo, quando abordamos determinados movimentos articulares muito solicitados no trabalho corporal que desenvolvemos – como a esfericidade da cabeça do úmero – na extremidade superior do osso do braço.

O círculo, percebido espacialmente, possibilita deslocamento e alternância. Nele os percursos são percebidos e reinventados, tal qual afirma a coreógrafa e estudiosa da dança Yvone Daniel (2005, p. 82. Tradução nossa):

O círculo não é apenas bidimensional, um espaço limitado tal qual as artes visuais muitas vezes apresenta. O círculo pode ser transformado, número multiplicado e aumentado no espaço para que possamos imaginar uma espiral dinâmica, tridimensional, como um tornado no espaço.

No círculo, as estruturas coletivas são catalisadas não apenas pela forma, mas pela potência coletiva agregada. Trata-se também de um espaço onde simbolicamente “re-centramos” as anunciações negras que compõem a brasilidade, tirando-as das periferias e trazendo ao centro histórias e visões mobilizando a distribuição de energias de modo que a pessoa que dança é conduzida para uma energia coletiva e convidada a dar a “volta ao mundo” como concebe a filosofia da capoeira, onde a roda torna-se um território de igualdade.

A distribuição de energias é compreendida a partir da consciência das espirais que constituem nosso corpo, da interconexão básica entre as diversas partes e sistemas que nos integram anatomicamente, assim como impõem uma compreensão sobre a criatividade dinâmica da natureza. Se o *Corpo em Diáspora* anuncia a conexão com os contextos, não podemos perder de vista a relação intrínseca entre corpo, natureza e universo.

Durante as várias etapas do trabalho reforçamos que o corpo se faz por uma série de equilíbrios e desequilíbrios e a maneira como nos movemos revela isso. A lógica da marcha e a ação da linha espiral nela são um bom exemplo. Essa preocupação foca não apenas no equilíbrio da execução dos movimentos propostos em aula, como também em uma capacitação básica para perceber cotidianamente desequilíbrios musculares e desvios

posturais que podem afetar a saúde, assim como a consciência de que nosso campo emocional também recebe influência dessa busca incessante pelo equilíbrio, que é humana.

De certa maneira, desequilibramos noções oriundas de uma perspectiva eurocêntrica centrada na simetria e similaridade. Nas danças afro-orientadas a ideia de simetria é relativa e constantemente mudam-se eixos e quebram-se padrões lineares.

Movemos atenção para o entendimento de que há a ligação das extremidades na vertical, na horizontal e na diagonal, mobilizando ossos, ligamentos, músculos, fâscias, entre outras estruturas, de maneira que o *colapso* de uma parte compromete as outras. Germaine Acogny, em sua concepção do *corpo como cosmos*, usando as nomenclaturas sol, lua e estrelas como partes do corpo, conforme veremos no próximo capítulo, repete constantemente que tais *astros* precisam estar em movimento e que se um pára, o sistema inteiro colapsa. Eis uma explicação que toca o simbólico e explica de maneira simples essa integração fundamental das partes.

É necessário, portanto, perceber a espiral em seus diversos sentidos: como continuidade curvilínea que trafega pelo corpo a partir dos centros, bem como a espiral como o princípio infinito de movimento do universo e da existência.

3.3.3 O corpo em gravidade e os pulsos de vida

*Desenhem sempre as asas nos pés: os membros inferiores lançam o voo.
Que erro prender às costas essas grandes envergaduras! Na densa
escuridão dos músculos inferiores, o êxtase prepara-se, freme e estremece
antes de acontecer. A morte chega como um desmoronamento, a gente cai,
distende-se a tensão principal das pernas onde se sente a vida.*
Serres (2011, p. 225)

Na experiência humana, estar em relação com a gravidade pode ser expresso na maneira como permanecemos em pé, o que anatomicamente compete diferença em relação a outras espécies. Entretanto, longe de nos engajarmos em uma discussão pautada pela evolução das espécies, atentamos para o fato de que a postura em pé determina uma certa relação com o mundo. Estar em pé significa, no limite, estar vivo e com saúde. Não por acaso a ideia de “estar de pé” faz referência a uma relação de sobrevivência, de manutenção da vida, de modo que se relacionar com a gravidade torna-se uma ação de resistência e atenção. Há, portanto, uma estreita relação entre a ação gravitacional e nosso sistema expressivo. A relação de negociação com a gravidade implica na percepção de uma força em duas direções – uma que nos direciona para baixo e outra para cima.

Em nossa pedagogia, o tema da gravidade é acionado em três perspectivas. Primeiramente significando a relação ancestral com a terra e o movimento de transformação que geracionalmente trazemos à vida. Segundo, a consciência propriamente física da gravidade enquanto força magnética inexorável. Daí advém o alerta de que o corpo atuando no contexto da gravidade melhora sua consciência; precisamos então acionar uma série de dispositivos para que essa percepção aconteça de fato, quando, por exemplo, orientamos dançantes a entenderem a pisada não como uma relação com a superfície da terra, mas uma relação de absorção com as camadas mais profundas, com o centro da terra e as transferências de energia. Tenta-se orientar os gestos no sentido da leveza, evitando arrastar os pés, por exemplo, encontrando as forças que geram o movimento e proporcionam equilíbrios.

Percebe-se importância em orientar posições aos joelhos, em conscientizar a bacia enquanto continente que requer atenção e direção para o equilíbrio, assim como o entendimento da função coxofemural, por exemplo, na mobilização dessa bacia. A relação dos pés com o solo em sua estrutura minuciosa de tarso, metatarso e dedos, a construção de seus arcos, a alternância da pisada e sua relação enquanto *apoio ativo*, tal qual preconizava Klaus Viana (1928 -1992).

Finalmente, a abordagem da força gravitacional e a relação de cada corpo com ela é ampliada na simbologia dos pés com raízes que nos levam ao centro da terra e cujas ramificações podem ser pensadas tanto individual quanto coletivamente. Trata-se de uma imagem acionada praticamente em todas as aulas a partir da metáfora apreendida com a mestra Germaine Acogny, que traz em sua pedagogia a figura do baobá, com raízes profundas e galhos extensos, acionando a perspectiva de um corpo profundamente aterrado e, ao mesmo tempo, em constante expansão, com tronco e extensões em crescimento.

A pessoa que dança propõe energia ao solo, apoiando-se, e a transmite pela extensão do seu corpo. Trata-se de atentar para a perspectiva funcional da gravidade, coordenando e negociando a relação do corpo com ela.

A relação com a terra no sentido da troca de energia pode ser vista também como uma perspectiva descolonizada, na medida que propomos que cada dançante sinta seu próprio ritmo interno, perceba sua própria energia e a imponha, por um lado, ao centro da terra, evitando sucumbir, e por outro a transmita ao longo de seu próprio corpo – trata-se de um empoderamento físico quando compreendemos como controlamos o centro a partir do fortalecimento das estruturas tônicas.

Insiste-se na consciência de como a força da gravidade atua sobre nossas estruturas e como é fundamental manter uma disposição postural constante nos diversos planos de ação e

repouso. A ideia é *não sucumbir e aterrar*. Trazer atenção para como o tronco e demais membros se direcionam ao solo não apenas como reverência, mas como maneira de concentrar as estruturas com foco no *core*¹⁵⁹ para potencializar as energias dos centros que serão distribuídas para as extremidades, ativando, tonificando e preservando as estruturas da coluna (discos e vértebras).

Aprendemos também como deslocar a energia ao solo e exigir que ela retorne ao corpo – por isso é imprescindível a pulsação, *o bounce*¹⁶⁰. Vale aqui um pequeno parêntese sobre a condição determinante do pulso como instância encadeadora e mantenedora do movimento e uma das maiores dificuldades que percebemos em pessoas educadas nas formas euro-orientadas de escrita de si. O pulso, quando compreendido como uma noção de tempo que pode ser acionada pela música, tanto traz a percepção do ciclo de duração do movimento quanto torna-se um elemento para que possamos manter o movimento presente, atento e bem distribuído. De maneira geral, os dançantes têm dificuldade de equilibrar essa pulsação, de se apropriarem dela e tomá-la em proveito do seu próprio movimento. Compreender o pulso e jogar com ele é uma destreza que se adquire com treinamento e disciplina. Ao contrário do que o senso comum sobre as danças afro-orientadas impôs como interpretação, esse corpo integral em movimento não é um corpo no qual as partes se movem indisciplinadamente, mas uma sapiência minuciosa e só um envolvimento *desde dentro* é capaz de trazer essa compreensão com propriedade.

Essa compreensão do *significado do solo*, física e simbolicamente é crucial em muitas danças afro-orientadas. Mesmo em saltos ou movimentos aéreos, peculiares nas danças da África do Oeste, por exemplo, existe uma relação fundamental com o solo. É essa relação que garante o pulso. Aborda-se com frequência seu conteúdo simbólico, deveras valioso, mas a compreensão para quem dança advém, sobretudo, dessa relação ativa que deve ser ensinada como princípio físico. A observação de diversas aulas, sobretudo as de danças do oeste africano lecionadas por mestres das danças da África do Oeste, foram reveladoras dessa realidade:

Os dançantes tendem a manter o corpo ereto e largar o movimento nas extremidades. Parecem separar o corpo em partes bem delimitadas. Quando deslocam a atenção para os pés, esquecem do resto. Demonstam grande tensão na região do pescoço e bacia. Muitas

¹⁵⁹ O *core* é o centro do corpo. Compõem-se de toda a porção muscular do abdômen, os paravertebrais e glúteos. São estruturas que auxiliam na estabilização e distribuição de forças. Um conjunto de músculos que auxiliam no equilíbrio e adequação postural do tronco.

¹⁶⁰ Emprestamos o termo das culturas urbanas negras da América do Norte, onde o termo se refere a pulso, batida, imbuída de estilo e progressividade.

vezes parecem executar os movimentos como numa aula de ginástica aeróbica. Esse comportamento corporal é mais evidente nas dançantes iniciantes. Há uma dificuldade gritante em fazer fluir a pulsação ao longo do corpo, engajando as extremidades de maneira consciente. (Notas do diário de campo, em aula de dança da Guiné no *Centre Momboye*, Paris, agosto de 2014).

Nessa aula de dança da Guiné pude perceber perfeitamente como a noção do *centro expandido* é crucial para que a pessoa seja capaz de entender as outras complexidades dessas danças, em que predomina a cabeça orientando o quadril que, por sua vez, segue os pés. O tronco em suspensão, mobiliza os braços. Claro que, ensinada nos moldes tradicionais, a noção de centro, peso, gravidade e afins é transmitida de outra maneira, em geral a partir da observação do movimento. Entretanto, em nossa maneira de apreender e transmitir o fundamento daquele gesto, e não a dança tradicional propriamente dita, impõe-nos essa perspectiva mais ampla.

A postura voltada ao solo, enfatizando mais a descida do que a subida, é um marco diferencial das estéticas africanas quando relacionadas às europeias. Lembremos, por exemplo, do valor etéreo e esvoaçante do balé clássico, um contraponto à essa perspectiva do solo. Entretanto, tornou-se fundamental em nosso caminho pedagógico significar de maneira concreta as implicações físicas dessa relação diferencial para encontrar a unidade dos membros e a articulação deles no movimento. Ao mesmo tempo, *o centro da terra* e *o centro do corpo*, ou os centros do corpo, exigem um “centrar”, enquanto verbo, que simbolicamente orienta para a concentração subjetiva e para a mobilização ao pertencimento em comunidade.

3.3.4 Vocabulários de movimento e dança enquanto ação discursiva

Ao operarmos com vocabulários de movimento dos contextos da África do Oeste, fazemos isso como ferramenta para abrir a compreensão e o senso criativo. Utilizamos a ideia de discurso corporal¹⁶¹ enquanto espaços que se abrem para o posicionamento da pessoa. Ao nomear dessa maneira, propomos que o gesto em cada corpo terá os significados determinados por cada dançante, abrindo espaço para que os sentidos do movimento sejam construídos a partir da circulação dos afetos, das energias e das vontades. Aqui apontamos uma realidade importante – a de que o espaço não é estático e se mantém aberto aos nossos corpos provocando a expansão ou a repressão.

¹⁶¹ Na acepção sociológica o discurso ganha sentido na medida em que nos posicionamos e, dessa forma, nos tornamos sujeitos, frente ao regime de verdade que uma determinada formação discursiva estabelece (COSTA, 2006).

Ao propormos a ideia de *discurso*, nos valem da perspectiva de Hall (2016. p. 358-359)

Um discurso é uma forma de falar sobre ou representar algo. Ele produz conhecimento que molda percepções e práticas. É um dos meios pelo qual o poder opera. Portanto, possui consequências tanto para quem o emprega quanto para quem é “sujeitado” a ele.

Metaforicamente deslocamos esse sentido sociológico para o gesto corporificado nos movimentos, nas coreografias e nos improvisos. O ponto ao qual desejamos chegar é que, ao denominarmos “discurso”, imbuímos o gesto de responsabilidade e desenhamos uma linha de ida e vinda, onde dançar não significa apenas se relacionar com o próprio umbigo. Assim, ao abordarmos *gesto* e *discurso* perguntamos: qual pensamento se move? Que tipo de pensamento estamos produzindo?

Embora não atuem com uma noção de aprendizado do movimento exclusivamente via coreografia, a sequência de movimentos ganha utilidade funcional. A repetição dos vocabulários leva à familiaridade que permite mudanças de percepção dos fluxos e caminhos do gesto, bem como da consciência de seus vetores, orientações e relações com o espaço/tempo. Repetir de maneira cuidadosa e atenta faz com que a pessoa que dança compreenda as sensações do movimento, sua estrutura de motricidade e possa, portanto, estabelecer uma conexão com suas identidades e dar sentido ao projeto do seu gesto.

Longe de simplesmente replicar passos de dança ou coreografias, atentamos para o processo de escrita de si, as sensações e a conexão com a emoção envolvendo a pessoa que dança de maneira profunda com as estruturas do gesto, acionando os aspectos cinesiológicos¹⁶² concernentes aos vocabulários que exploramos, reforçando as qualidades para o conforto e para a efetiva comunicação da linguagem e seus sentimentos. Assim, a estrutura da aula reserva espaços para experimentação para que a pessoa que dança possa investir e arriscar nas relações espaço/tempo.

Neste ínterim, vemos a importância em valorizar a intencionalidade do movimento. Na educação do movimento não podemos apenas olhar para questões motoras, mas para questões de percepção. Essa atenção para a percepção altera, inclusive, a organização tônica da pessoa, ou seja, ela ganha tônus e presença, já que a realidade vivida influencia a ação no mundo e, portanto, no movimento. Ao se apropriar do movimento torna-se muito mais do que uma

¹⁶² Utilizamos a abordagem cinesiológica por se apresentar apropriada à nossa proposta naquilo que agrega para além dos aspectos mecânicos do movimento. De toda forma, o termo é ainda insuficiente para dar conta de um entendimento que considere as experiências subjetivas, simbólicas e os aspectos perceptivos dos contextos que envolvem os sujeitos.

imitadora de formas e, a partir de exercício e propostas, sente-se desafiada e mover de diferentes maneiras reconhecendo as histórias que habitam seus corpos.

Abaixo anexamos imagens do processo “Razões para o Movimento”, desenvolvido em julho de 2016 na Sala Crisantempo e que propunha pequenos experimentos cênicos com os participantes da aula.



Figura 5: Sal. Bianca Bittencourt, Sala Crisantempo.
Créditos: Luciane Silva (2016)



Figura 6 - Bixelo. Antônio Carvalho, Sala Crisantempo.
Créditos: Luciane Silva (2016)



Figura 7 - Tronco. Flavia Couto. Sala Crisantempo.
Créditos: Luciane Silva (2016)



Figura 8 - Aquilo que minha história me. Juliana Jesus. Sala Crisantempo.
Créditos: Luciane Silva (2016)



Figura 9 - Colocar de pé. Munique Costa. Sala Crisantempo.
Créditos: Luciane Silva (2016)

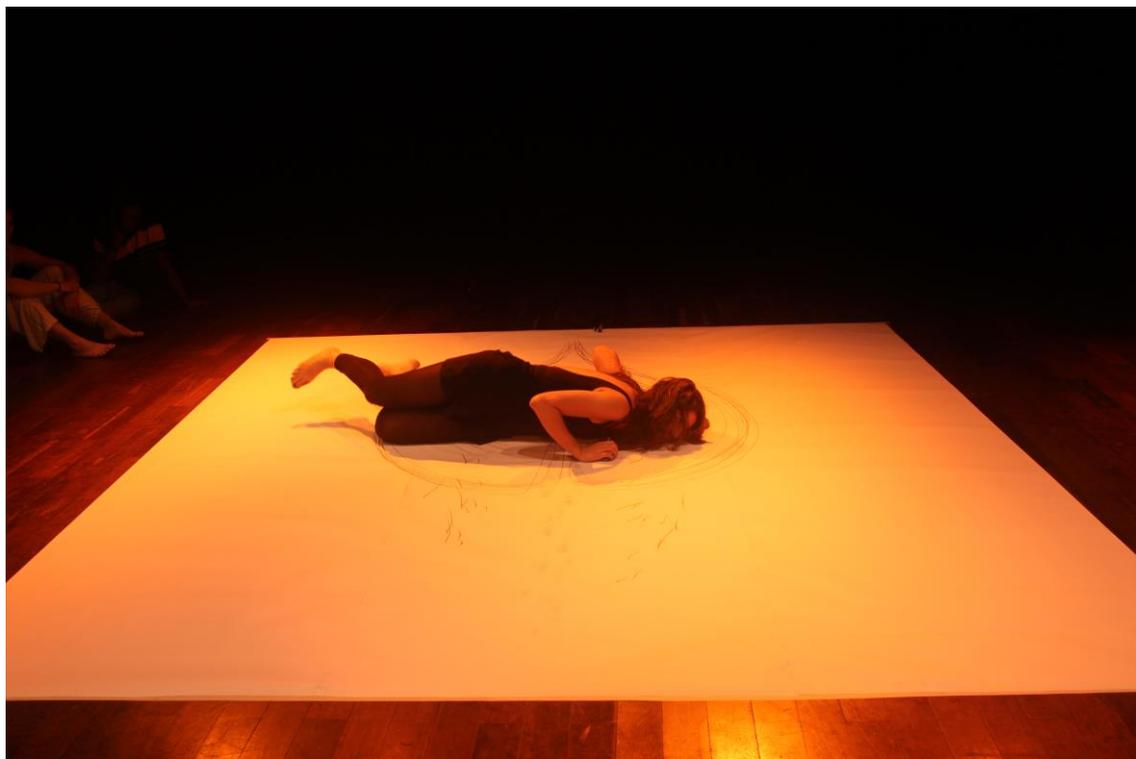


Figura 10 - Desígnio. Yasmim Flores. Sala Crisantempo.
Créditos: Luciane Silva (2016)

3.3.5 Consciência e inter-relação das partes: o corpo como universo

Em todo percurso da aula, desde a entrada em sala, quando incentivamos o acionamento da presença, no aquecimento, quando preparamos as estruturas locomotoras para o trabalho cinético ao mesmo tempo em que congregamos energias individuais e coletivas, na elucidação e desconstrução dos vocabulários até a proposta criativa, procuramos desenvolver

uma escuta sutil do corpo. Trata-se de poder perceber as sensações e emoções que se expressam por meio dos músculos, ossos, articulações, e assim ampliar o conhecimento de si. À medida que a pessoa vai desenvolvendo essa “escuta”, pode responsabilizar-se pelas ações e relações que estabelece consigo e com o mundo.

Assim, abordamos a consciência sem que ela seja castradora, mas de modo que estimule e dignifique a pessoa e a estimule em diferentes dinâmicas fazendo-a ciente do pensamento que está produzindo enquanto se move, e com que se conscientize dos desafios para manter sua humanidade. Para isso é importante compreender anatomia como um conjunto de estruturas vivas, multidimensionais, rítmicas e em movimento.

Ao valorizarmos a consciência do gesto¹⁶³, lidamos com alguns aspectos fundamentais para o entendimento dos impactos nas articulações, a percepção da verticalidade, a fluência e o fluxo, situando força e potência como possibilidades e não como presenças obrigatórias e predominantes.

Despertar na pessoa que dança uma destreza com a própria motricidade, traz a prevenção de lesões e abre caminho para uma habilidade técnica que se torna ferramenta para a comunicação e bem-estar, ou seja, *habitar-se com tranquilidade*. Nossa atenção se dirige, sobretudo, às atitudes repetitivas em articulações de movimento para a preservação das

¹⁶³ A noção de consciência do gesto que trazemos para este trabalho, além de uma perspectiva mais geral e ampla sobre estar ciente de nossas camadas de histórias no mundo, recebe influência de leituras das pesquisas de Hupert Godart, sobretudo na obra *Gesto e percepção* (2010). O gesto aqui é compreendido como algo mais profundo e anterior ao movimento porque incorpora as disposições ancestrais, emotivas, psicológicas, instintivas, intelectuais, políticas. Assim, extrapola a ideia de motricidade. Por isso, quando discutimos a colonialidade, a associamos ao *gesto*. Hupert Godart faz alguns apontamentos valiosos sobre as inscrições de diversas naturezas que atravessam nossos gestos e propõe a noção de “pré movimento”, enquanto atitude em relação ao peso e à força da gravidade que não está sob controle consciente, mas que é influenciado pelos sentidos. Essa esfera é acionada antes mesmo do movimento. O pré-movimento também agrega a presença de inscrições históricas no corpo que inevitavelmente modulam o gesto. Abordando a perspectiva de trabalho de Godart, Newton (1995, p. 33. Tradução nossa) descreve: “Sua perspectiva é uma síntese de muitos fluxos de pensamento: ele extrai filosofia, neurofisiologia, psicanálise e reabilitação e fisioterapia. Insights de Biomecânica, Fisiologia e Fenomenologia [...] ele chama atenção para como e por que a experiência subjetiva não pode ser negligenciada se o movimento de educação se quer efetivo”. Assim, nossa ênfase em acionar fatores históricos e culturais na consideração do movimento se dá justamente por reconhecermos que existem éticas e estéticas que acompanham o corpo e, portanto, a pessoa. Acionar o pensamento de Godart nos interessa sobretudo nessa relação que o autor estabelece entre experiência subjetiva e movimento.

estruturas, ao desenvolvimento de uma prontidão motora que seja a um só tempo ligeira e sutil.

As questões de lesão relativas ao treinamento para o corpo que dança são de diferentes naturezas, envolvendo histórias pessoais, reincidências de esforços demasiados e a incorreção na prática. De maneira geral, costas, quadris, tornozelos e joelhos são as partes mais sujeitas ao *stress* nas práticas de danças afro-orientadas; movemos, portanto, maior atenção para esses lugares do corpo. Procuramos dar atenção aos equilíbrios, simetrias, transferências de peso ao longo dos eixos e dos membros de apoio, flexões de joelho nas fases de apoio para minimizar gastos de energia excessivos, atenção para as articulações de tornozelos, joelhos e quadris, consciência da rigidez muscular que impede a transferência de energia e estabilidade articular. E, de maneira mais geral, a consciência das relações entre os segmentos corporais num fluxo contínuo de informações.

Procura-se pensar o movimento não em áreas específicas, mas a partir de seus percursos e transições, sempre primando por sua percepção integral despertando interesse em todas as partes. *Trajeto, fluência e condução* do movimento são diretrizes constantes para que tenhamos projeções cuidadosas do movimento.

A percepção do corpo como unidade se dá a partir da consciência das ligações inevitáveis entre músculos, ossos, líquidos e outros elementos, numa organicidade em que cada parte está orquestrada por um sistema, assim como num pensamento de globalidade que associa corpo físico, espiritualidade e as outras camadas de experiências que nos fazem e refazem. O movimento acaba por ser construído a partir dessas dinâmicas e consciências organizativas.

A distribuição da energia no percurso do movimento e nas distintas partes do corpo também capacitam a pessoa que dança a se sentir de maneira mais íntegra.

3.3.6 A pessoa, o indivíduo e a premissa da coletividade

Os encontros nas aulas são regidos para a construção de sentidos de pertencimento e solidariedade sem que isso seja uma louvação embasbacada da coletividade. Pensamos nesse lugar de pertencimento que fortalece a noção de pessoa, enquanto construção processual entremeada por forças complementares e, por vezes, antagônicas. Sendo uma categoria que ganha significantes a partir dos contextos que habita, o indivíduo sente-se pessoa quando

imbuído desses significantes diversos que podem ser nomes, indumentárias¹⁶⁴, domínio de gestuais:

O lugar é fundamental na construção da pessoa e da comunidade. A pessoa é contruída pela própria comunidade, ela tem seus traços pessoais, na sua forma de organizar as suas influências, tem a sua trajetória, mas o seu pertencimento é uma comunidade. É diferente da ideia de indivíduo (indiviso, aquele que não se divide), na tradição mais ocidental. A pessoa é o contrário, é aquilo que é compartilhado, é o que se compartilha na mesa da amizade, que é o que constitui a comunidade. É essa a perspectiva que dialoga com a tradição ameríndia e com a africana. (SANTOS, 2012, p. 25)

Referimos essa noção de coletividade enquanto fundamento africanizado que, longe de constituir-se apenas enquanto traço cultural, é estratégia criada pelas populações escravizadas e que se tornou um elemento de resistência: o *espírito associativo* (MOURA, 1988, p. 111)¹⁶⁵

Duas esferas são privilegiadas nas aulas: a percepção das subjetividades, onde a história/trajetória individual é valorizada, fazendo do aprendizado um fluxo de ensinamentos sobre o corpo que dança, o mundo e a consciência coletiva, de participação e afetação contínua. Sem perder de vistas que as subjetividades são desenhadas pelos encontros, a dimensão coletiva, muito cara às culturas afro-atlânticas, são o pressuposto que desconstrói a premissa eurocêntrica do *indivíduo* e faz-nos atentar para a construção da *pessoa*.

Na experiência negro-africana a perspectiva da coletividade tem força naquilo que recupera da humanidade destituída pela memória do passado cativo através das celebrações, rituais e festejos onde cada pessoa está ligada a projetos de mundo que fortalecem seus percursos e os sentidos no universo. Assim, não é só a pessoa quem dança, mas o grupo – que cria e transforma continuamente o espaço/tempo.

¹⁶⁴ Sobre o pertencimento a uma coletividade através do significante da indumentária, considero interessante relatar um fato: em 2003 frequentei um curso sobre diáspora negra na Universidade de Maryland, EUA. A cidade, vizinha da capital, Washington, não tinha grandes atrativos para mim além do campus universitário, de modo que quase todos os dias eu pegava o metrô e me dirigia a capital – para circular pelos bairros e espaços de cultura afro-americana, como a Howard University, a Sankofa produtora de vídeos, a US Street, lojas de tecidos e a escola de dança onde funcionava o Kankoran West African Dance. Este último, significou minha introdução no universo das danças da África do Oeste. Ocorreu que em minha primeira aula, cheguei paramentada com uma suposta “roupa de dança” – calça de lycra, camiseta e só. O aquecimento já estava começando quando uma moça aproximou-se e me deu um tecido para que eu amarrasse na cintura. De fato, todas as bailarinas estavam paramentadas com tecidos. O que mais tarde fui compreender ser um significante de pertencimento ao grupo e àquela prática cultural.

¹⁶⁵ Sobre o espírito associativo, Moura (1988, p. 111) afirma: “A fim de preservar as suas crenças, conseguir momentos de lazer, de refuncionalizar seus valores, traços e padrões das culturas africanas, obter alforrias, dinheiro, sepultura ou resistir aberta e radicalmente ao regime escravista, ele organizou inúmeros grupos ou se incorporou a alguns já existentes”.

Essa dimensão fortalece as identidades a partir das corporeidades quando a pessoa que dança percebe que faz, constrói, aprende junto, sem que isso implique em subtração de sua subjetividade. Reforça-se a consciência da participação em um movimento coletivo, que importa para muitas pessoas.

A compreensão da potência da coletividade, por vezes percebida de forma equivocada nas práticas pedagógicas e artísticas afro-orientadas, é conduzida para desconstruir noções como “aula evento”¹⁶⁶ ou entretenimento, e comunicá-la enquanto fomento e significância para as existências de cada participante. Ao sugerirmos em algumas das propostas de espacialidade das aulas o parer lado a lado, por exemplo, o ato de dançar lado a lado não é simplesmente funcional ou mera reprodução de modelos, mas uma maneira eficiente de engajar a participação da pessoa no todo, sentindo-se (re) construída por esse ambiente.

Há um trânsito contínuo entre a subjetividade e o coletivo, criando, conduzindo e mobilizando a criatividade. Esse pertencimento ao coletivo compreendido de maneira mais ampliada retoma a vinculação ao social e seus elementos de organização. Ao dançarmos juntos mobilizamos tanto o aprendizado quanto a capacidade de uma sintonia fina que, frequentemente, associamos à experiência da cidadania. Aqui desconstrói-se a lógica ocidental do individualismo, substituída pela noção de individualidade, que também existe e que se torna importante quando as tradições e suas normas de conduta precisam ser relidas para permitir à pessoa um espaço de respiro. A atuação da pedagoga implica em favorecer a percepção das potencialidades de cada pessoa e sua contribuição para a fruição do coletivo.

A convivência coletiva também leva a uma experiência holística que religa a pessoa aos pertencimentos humanos mais fundamentais – que são de alianças e, por que não, de discordâncias também, envolvendo a pessoa que dança em uma rede de relações vital com combinações, dilatações, tensões e cruzamentos que conduzem a energia. Essa experiência é comumente compreendida de maneira equivocada a partir de um determinismo religioso. O que desejamos é um nível de conexão onde reconstruímos relações perdidas na vida cidadina, urbana e nos reconectamos em engendramentos criativos.

Esse pertencimento é mobilizado também por maneiras específicas de canalizar energias que reverberam em ações ritualizadas e transformativas, criando um astral coletivo que atravessa inevitavelmente a dança. A dança executada coletivamente impõe esse tipo de

¹⁶⁶ Não nos referimos aqui à noção de evento como acontecimento único que agrega tempo e espaço, mas sim ao evento como acontecimento pontuado por expectativas de mercado e que causam um frenesi fugaz.

relação que demonstra também como as estruturas comunitárias estruturadas no círculo reanimam o potencial do grupo e trazem vigor a ele reverberando em expressões com sentido e beleza.



Figura 11 - Aula *Corpo em Diáspora*. Sala Crisantempo.
Crédito - Vitor Vieira (2016).

Percebemos que a dimensão da coletividade não é dada, mas construída. Eis um grande desafio porque não se trata apenas de um coletivo comum, mas sim uma partilha de referências e de exercícios de desvínculo das perspectivas individualistas de abordagem do corpo. Considerando a multiplicidade de perfis raciais, econômicos e de gênero, construir esse coletivo em uma escola de dança da zona oeste, com encontros apenas uma vez por semana, em uma cidade frenética como SP é de veras complexo. Não creio que conseguí atingir esse lugar de fato, mas laços de coletividade são permanentemente criados e recriados.

Há, por fim, uma dimensão pedagógica do coletivo. É na observação do corpo da outra, do parceiro, que muitas vezes entendemos nossos próprios movimentos, dificuldades e itinerários. Essa identificação não se dá simplesmente na base da imitação ou do exemplo, mas é instigada pelo senso de pertencimento e solidariedade, fazendo com que cada dançante compreenda seus mundos a partir da interação. Assim, uma voz não se sobrepõe a outra, mas estas se amplificam mutuamente.

3.3.7 Motores do movimento e mobilização de energia: princípios de unidade e relações de força

A busca frequente dos *centros* objetiva trazer a noção dos espaços geradores de energia. Não despende energia, mas conduzir. Isso se aplica nos diversos momentos da aula – do aquecimento à improvisação temos que lidar com as forças externas – a consciência das distâncias entre os membros e o solo, por exemplo, nos auxilia nessa atitude.

Comunicamos a ideia de “não se perder na expressão emocional”, organizando e manejando os ímpetos. Não almejamos o "controle", mas a organização consciente do gesto, compreendendo os pulsos, fluências, contrações, tônus emocionais do cotidiano, de modo que a dança seja expressão e canalização organizada de energias vitais e que beneficie seus sujeitos, conscientes de que somos uma totalidade constituída por porções físicas, emocionais, materialidade e espiritualidade. Nessa atenção à totalidade, primamos por conceber o corpo como *continente* em relação com o mundo e dentro de si próprio, abrigando distintas paisagens, dançando criticamente história e cultura. Dançar como maneira de exteriorizar essas interioridades. A ideia de trazer para o centro, simbolicamente representa colocar em evidência, dar relevância e importância, ao mesmo tempo em que, simbólica e fisicamente desvendamos os caminhos pelos quais a dança é capaz de agregar energia potencial que reverbera em produção criativa.

3.3.8 Linguagem

Entendemos linguagem como uma forma de organizar a experiência e como sistema complexo de comunicação. Todas as linguagens, tendo suas bases socioculturais próprias, são instrumentais na formação dos processos de entendimento do corpo e a partir dela recriamos elementos de significância. O domínio sobre elas possibilita somar os aspectos técnicos e criativos para a expressividade. Ao decodificarmos os vocabulários dos contextos com os quais trabalhamos e os associarmos com elementos essenciais gestuais de nossos cotidianos e experiências, produzimos linguagem e comunicação. Não se trata apenas de pensar sobre as linguagens que construímos, mas as linguagens que aprendemos em escolas e universidades e as perspectivas críticas acerca delas. Assim, ao acionarmos os vocabulários de movimento de danças da África do Oeste, empreendemos sua desconstrução encontrando seus elementos fundantes, almejamos proporcionar a construção de uma linguagem que tanto agrega elementos simbólicos, quanto constitui um sistema de comunicação e socialização. Neste

caso específico, a coreografia é utilizada como ferramenta para esse aprendizado – não como um fim em si mesma, mas como uma maneira de desenvolver habilidades que vão desde o desenvolvimento motor específico até elementos como a socialização e participação em grupo.

3.3.9 Ampliar os sentidos de imaginação e a eficiência do gesto

Concebendo o imaginário como uma esfera primordial do processo de aquisição de conhecimento, trabalhamos constantemente em sala de aula a ideia de que “imaginar é realizar”: na perspectiva física, acionamos as estruturas internas do corpo a partir de uma noção mais profunda de movimento de modo que o pensamento seja incorporado em completude. Na perspectiva simbólica a imaginação é essencial para a liberdade e autonomia já que é a própria ação. Imaginar significa levantar propostas para realidades almeçadas. O exercício da imaginação aliado ao da experimentação é também utilizado como disparador para abordar a alteridade sem o corte do etnocentrismo.

Em uma perspectiva prática e concreta, ao construirmos imagens somos capazes de reproduzi-las. Assim, imagens mentais são amplificadas para o restante do corpo, chegando mais perto de uma eficiência do gesto.

Procuramos conduzir a pessoa que dança a uma noção de liberdade com consciência¹⁶⁷, a liberdade da descoberta e a possibilidade de entendimento do corpo de maneira renovada. Busca-se também relacionar o prazer e inspiração provocado pela dança, com uma mobilização consciente entre movimento e sentido, para que não tenhamos nem um corpo expressivo sem consciência e tampouco um corpo automático, sem tônus, graça ou presença.

A ideia de liberdade com consciência merece uma discussão mais detida por ser uma espécie de conceito com o qual nos identificamos enquanto *anúnciação contrahegemônica negra*. A interpretação no senso comum acerca da liberdade das culturas negras está baseada na série de equívocos discutidos anteriormente. Esses mal-entendidos se devem ao fato de que o pensamento social hegemônico ignorou a experiência da liberdade construída a partir de saberes e estratégias, valorizando-a, ao contrário, na perspectiva do *descontrole* e da *expontaneidade* exacerbada. Essas ideias conformam pensamentos e imaginários que são

¹⁶⁷ Há uma preocupação patente em construir um discurso sobre liberdade distinto daquele articulado pelo pensamento social normatizado e pelo pensamento neoliberal, pelas histórias das teorias eurocêntricas bem como disseminado nos espaços produtores de conhecimento em dança, que referem constantemente as danças afro-orientadas como “livres” e próximas de algum estado de natureza.

replicados nos mais distintos contextos. O fato é que por todos os fatores já discutidos, as culturas negras não são culturas de repressão do corpo, mas realidades onde o corpo participa como sujeito na composição da pessoa, se é que podemos fazer essa analogia. Nas culturas eurocêntricas fundadas nas premissas da racionalidade cartesiana, o corpo como experiência material é constantemente negado – e isso tem origens remotas no curso da história, mas se verifica facilmente na atualidade.

É relevante notar que grande parte da intelectualidade voltada para as técnicas de dança afro-orientadas historicamente manifestou em suas pedagogias um claro cuidado com a ideia de disciplina. Lembremos, a título de exemplo o rigor de Katherine Durham, Germaine Acogny e Inaicyra Falcão, que, em suas especificidades históricas e contextuais sempre reforçaram a perspectiva da liberdade com consciência. O ponto onde queremos chegar é que a colonialidade de pensamentos gera equívocos e enganos que continuam a ser reproduzidos sem o devido debate. Citamos o discurso de uma importante coreógrafa brasileira radicada na Holanda, profissional reconhecida por sua competente atuação em pesquisa e prática artística, que afirma: “Eu sempre tive a impressão de que [nas danças africanas] você faz qualquer coisa que quiser em alguma música africana”. O depoimento da coreógrafa¹⁶⁸ ocorre logo após fazer uma aula de técnica Acogny, ela afirma sentir-se surpresa diante do que experimentou e que, supostamente, teria quebrado sua “impressão” anterior de que nas aulas de danças africanas a pessoa faz o que quer em alguma música africana. O infeliz depoimento da profissional, longe de constituir um caso pessoal, apenas reflete o imaginário normativo preconceituoso que se impõe no mundo da dança pelos motivos anteriormente discutidos e que por se normatizarem passam despercebido.

Interessa-nos dar ferramentas para que a pessoa que dança canalize seus estados emocionais e não atire seu corpo no espaço, fruto de diversos mal-entendidos, estereótipos e projeções de mentalidades eurocêntricas.

Além de uma catalização simbólica e espiritual, o corpo gera conhecimento. Quando suamos, há uma concretude corpórea e uma geração de prazer – prazer que é também hormonal. Há uma realidade fisiológica de conhecimento geral sobre os efeitos hormonais resultantes da prática de atividade física. Tendo em vista a mobilização que a prática da dança aciona, a produção, por exemplo, de grandes quantidades de endorfina, hormônio que gere a dor e sensação de bem-estar, fazem com que a alegria e geração de vida sejam quase “garantidos” na prática da dança. Há um bem-estar, uma felicidade física, se assim podemos

¹⁶⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=YdI772FYnBc>>. Acesso em 5 fev. 2015.

descrever. Entretanto, essa mobilização hormonal precisa ser compreendida e devidamente gerida, do contrário recai-se ou na louvação entusiástica e acrítica das africanidades ou no desvario sem consciência. Vale também significarmos esse senso de alegria a partir das formas africanizadas de escrita de si, onde alegria não é apenas festiva, mas uma espécie de lógica fundadora. Muniz Sodré (1996), na obra *O terreiro e a cidade*, traz a noção de que a alegria nas culturas negras é uma categoria metafísica para mostrar uma afinação perfeita com o mundo.

Retomando o assunto inicial de interesse, na perspectiva de atenção às simbologias legadas pelas africanidades, o foco na capacidade de imaginar representa simbolicamente a capacidade de *transbordar* e anunciar o novo. A imaginação é a capacidade geradora de imagens que nascem no corpo de cada pessoa¹⁶⁹ e atua como princípio corporificado, uma espécie de saber metafórico que concretamente reverbera no corpo.

O emprego da ideia de imaginário é por nós entendida como um conjunto de símbolos e conceitos que são utilizadas pelas pessoas e coletividades para significarem o mundo. Edouard Glissant (2011) propõe-no como “a construção simbólica através da qual uma comunidade (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) define a si mesma”. Em um campo mais específico de pesquisa, qual seja, os estudos do imaginário, encontramos a definição proposta por Marcos Ferreira Santos:

O imaginário é fruto de um processo contínuo de trocas entre o que é próprio da espécie humana, de sua subjetividade, e o que está em seu entorno, sejam as relações sociais, sejam os aspectos geográficos, históricos, ideológicos ou cósmicos. (SANTOS, 2012. p. 77)

Assim, em nossa coletividade as pessoas acionam imaginários acerca da brasilidade fundamentada nas formas africanizadas de escrita de si, bem como acionam suas subjetividades, trazendo pertencimentos gerados no grupo, com o grupo assim como trazidos para o grupo.

Finalmente, esse fundamento de *imaginar* e *realizar* está alicerçado em uma ideia de formação de sujeitos a partir daquilo que descobrem como potência em si através do diálogo com novas experiências. Tendo como premissa a busca de um conhecimento de si e da relação com o mundo, cada pessoa absorverá as informações tendo em vista a relação que estabelece entre a sua história e aquelas informações técnicas e poéticas compartilhadas em

¹⁶⁹ A perspectiva da imaginação será importante também na discussão que levantaremos mais adiante no capítulo que aborda a técnica da coreógrafa Germaine Acogny.

aula. Cabe a cada pessoa, aprofundar, retificar ou re-interpretar o que seu corpo viveu para seguir adiante, já que o conhecimento é dinâmico e exige constante reorganização das ideias.

O contato com o *Corpo em diáspora* implica, muitas vezes, em “desaprender” ou confrontar de maneira crítica os aprendizados anteriores sobre corpo através de outras técnicas de dança e receber as novas informações. Atentar para o imaginário possibilita, no limite, renovar nossos movimentos cientes de que para imaginar tem que corporificar.

3.3.10 A Relação entre a dança e a música

A dança reina antes da linguagem como música do corpo. Conta o início do tempo: corre e salta num ritmo que se repete, entra em redundância, reencontra gestos, refaz passos, enrola-se sobre si mesma, mas de tempos em tempos, surpreende com uma subida, o corpo acaba de inventar uma cifra nova, a dança semeia o inesperado no retorno eterno do ritmo, eis o começo do tempo.
- Serres (2001, p. 331)

Compreendemos que a relação música e dança nos universos afro-orientados é estabelecida na comunicação, relação e complementariedade – o que se verifica em diversas tradições no Brasil, Caribe e contextos africanos. O corpo que dança pode se relacionar em similaridade, fricção, complementariedade entre outras possibilidades.

Muito embora a noção de musicalidade que almejamos seja ampla, agregando os elementos melódicos, harmônicos e rítmicos que compõem o ambiente para a dança, parece importante fazer referência a uma noção mais complexa entre som e tempo, onde o ritmo enquanto forma temporal sintética resulta da arte de combinar durações (o tempo capturado) segundo convenções determinadas. Segundo Sodré (1979, p. 21):

Esse ritmo compreendido pelo corpo cria a noção de tempo e, portanto, do movimento. Assim, o ritmo, enquanto maneira de pensar duração implica uma forma de inteligibilidade do mundo, capaz de levar o indivíduo a sentir, constituindo tempo, como se constitui consciência. Ritmo enquanto consolida o do tempo cósmico, portanto cíclico e contínuo.¹⁷⁰

Na vertente de análise do movimento francesa estuda-se que a no o de tempo para gerar movimento nos d  a no o de ritmo. Então, se reconhecemos as bases elementares do movimento, reconhecemos também o ritmo, depois o som, depois a dança. Há, portanto uma capacidade geradora e catalizadora do ritmo, que o torna condutor de rela oes e criatividade.

¹⁷⁰ Em termos de linguagem musical, essa rela o cíclica se explica na predominância de compassos pares.

A percepção do tempo se estabelece quando o compreendemos em relação com as noções de pulso e ritmo. O tempo que gasto para gerar um movimento me dá a noção do ritmo fazendo com que este esteja inerentemente relacionado às bases elementares do movimento do corpo. Sobre o assunto, Raymond Williams (1969, p. 40) nos fornece pistas:

Do que já sabemos, parece claro que o ritmo é uma maneira de transmitir uma descrição de experiência, de tal modo que a experiência é recriada na pessoa que a recebe não simplesmente como “abstração” ou emoção, mas como um efeito físico sobre o organismo – no sangue, na respiração, nos padrões físicos do cérebro, um meio de transmitir nossa experiência de modo tão poderoso que a experiência pode ser literalmente revivida por outros.

Grande equívoco que permeia a exterioridade e mesmo a interioridade dos espaços produtores de danças afro-orientadas na sua relação com a música, é justamente a percepção superficial desta apenas como paisagem ou entretenimento, realidade reforçada pelo atravessamento capitalista e individualizador no mundo das artes. Outro agravante se refere a um pensamento contemporâneo em dança, cujas referências estéticas estão baseadas em escolas de pensamento ou vertentes da dança europeia cujo caráter experimental propunha outras referências, investindo em silêncios, ruídos e estéticas sonoras alternativas. Os sujeitos dessas propostas, quando ocupantes dos espaços legitimados da dança, tendem a taxar estereotipicamente as danças subalternas como atrasadas e restritas nas suas relações com a realidade musical. Parece-nos que no espaço interno das danças afro-orientadas caminha-se para um entendimento dessas complexidades bem como para uma relação crítica com seus fazeres.

Em nossa prática pedagógica, onde a música é expressa ao vivo, o ritmo torna-se elemento engendrador. Escutar e sentir possibilita renovações e reconstruções tanto das tradições e memórias quanto a comoção que leva à criatividade. A relação do corpo que dança com a música cria uma espécie de teia viva, que não cessa de ser construída.

A ideia de controle interno do pulso, *inner pulse control*, referido por Thompson (2011) na obra *The flash of the spirit*, como um princípio africano que se estabelece na diáspora nas expressões de música e dança, é desenvolvida em sala de aula trazendo para a percepção corporal essa noção de uma espécie de “metrônomo” que mantém o pulso consciente como um denominador comum

Desde o tráfico de escravos no Atlântico, os princípios fundamentais da canção e da dança cruzaram os mares do Velho para o Novo Mundo onde adquiriram novo impulso, mesclando-se uns com os outros e com os estilos de cantar e dançar dos nativos do novo Mundo e dos europeus. Entre esses

princípios estão: *o domínio de um estilo de performance de percussiva* (investida e vivacidade vital no som e no movimento); *a propensão para registros múltiplos* (registros competitivos que soam ao mesmo tempo); *a superposição de canto e contra canto* (solo / coro, voz / instrumento - "sistemas de engate" da performance), *o controle de pulso interno* (um "senso de metronômico", que mantém a marcação do compasso na mente como um denominador rítmico comum numa confusão de registros diferentes); *padronização de acentuação suspensa* (fraseados em tempos fracos de acentos melódicos e coreográficos) e, em um nível de exposição levemente diferente, mas igualmente recorrente de exposição, *canções e danças da alusão social* (ainda que próprias para cantar e dançar, músicas que contrastam, sem remorso, as imperfeições sociais com os critérios subtenedidos para uma vida perfeita. (Ibid., 2011, p. 16)

Vale um pequeno adendo: fazemos referência a Thompson pela importância dos conteúdos teóricos que ele desvela sobre as características das múltiplas africanidades, mas não podemos deixar de observar o quanto seu pensamento está influenciado pela lógica cartesiana. Ora, se estamos abordando sentidos que atravessam a dança e a música, expressões de totalidades, parece contraditório referir a noção de pulso interno como algo que se mantém na "mente". É evidente que ele se refere a algo que se mantém na memória, mas essa memória é totalizada no corpo inteiro, assim, o termo "mente" torna-se cada vez mais limitado.

No decorrer de sua trajetória intelectual, Thompson aponta esses princípios elementares de compreensão partilhada culturalmente da música e do corpo, que aparecem igualmente nas análises de Daniel (2011) e Brenda Dixxon-Gottschild (2012), apontando esses aspectos comuns relacionados ao pulso, à relação com a métrica, a chamada e resposta, os acentos suspensos entre outros fatores que tentamos manter em consciência criativa quando na prática pedagógica aproximamos música e dança em relações menos óbvias e mais relevantes.

Vemos, portanto, que existem relações múltiplas que se estabelecem no entrelaçamento do contexto musical com o contexto da dança, entretanto, a compreensão dessa relação ainda permanece bastante reificada e reduzida nos contextos de sala de aula, seja na noção de "dançar no ritmo" ou de se comunicar com a música. No *Corpo em Diáspora* buscamos a percepção rítmica, mas não apenas de consonância, mas também oposição, quando o corpo está fora de um tempo e dentro de outros:

Todas as danças negras da diáspora, incluindo as danças sociais negras, podem ser vistas como semelhantes às linguagens verbais, principalmente no conspícuo emprego da "chamada e resposta", com o corpo respondendo e provocando a voz do tambor. (DEFRAANTZ, 2004, p. 64-81. Tradução nossa)

Além da percepção de tempos, pausas, pulsos internos e externos, procuramos também a relação com o som propriamente dito em sua fisicalidade – ondas sonoras que permeiam o espaço e mudam as qualidades e estados do corpo. Assim, tentamos criar relações de movimento/música que extrapolam literariedades e confrontamos o corpo que dança aos imaginários que a música pode propor, com relações que a construção musical, imbuída de ritmo e melodia pode proporcionar. Assim a música, enquanto som estimula o gesto e afeta fisicamente o corpo, sendo um componente para a decisão do movimento.

Interessa-nos também criar relações com os agentes da música e o corpo que dança sem polaridades ou separações, daí os exercícios de improviso onde as espacialidades, os sentidos e a própria localização do *corpo que toca* e o *corpo que dança* são desconstruídos para proporcionarmos outras relações.

3.3.11 Camadas de história, emancipação e autonomia

Associamos a consciência do gesto, à projeção simbólica da consciência de si no mundo, reconhecendo as camadas de história particulares e fazendo delas vetores para autonomia e dignidade. Acionamos as ideias de consciência do movimento onde, por exemplo, coluna, cabeça e bacia se relacionam em equilíbrio; onde a bacia encontra equilíbrio na marcha; onde o pescoço possui espaço e possibilita um olhar atento e presente; onde os ombros estão conscientemente encaixados nas costelas; onde os pés se relacionam com o solo enquanto ativamente denotando consciência e firmeza. Esse corpo consciente atravessa o espaço infinito com dignidade. Quiçá para alguns corpos das aulas, essa percepção dos espaços internos possibilita a percepção de espaços sociais e no limite, possibilita a emancipação do corpo.

Assim construímos uma proposta ampla de saber corporal que exige olhamos para nossas multiplicidades. A noção de autonomia que discutimos é uma atitude conquistada tendo em vista as esferas simbólicas e físicas. Podemos compreendê-la através da metáfora da relação vertical e horizontal que mantemos com o espaço. Na posição vertical permanecemos por nós mesmas, na horizontal estamos uns com os outros. Parece ser necessário um equilíbrio entre as partes. Se perdemos a noção vertical nos deslocamos totalmente para o horizontal como suporte e perdemos a autonomia. Trata-se de um jogo contínuo de equilíbrio e desequilíbrio sem que a constância seja uma meta, porque isso não seria real, mas buscamos um prumo possível e, sobretudo, a capacidade de retomar e seguir adiante, inaugurando gestos possíveis para a autonomia.

CAPÍTULO 4 - Germaine Acogny: Epistemologia do Sul em tempo real



Figura 12 - Germaine Acogny. Songook Yaakaar. Mostra Internacional de Solos e Duos 1, 2 na dança. Edição 2011.

Créditos: Guto Muniz (2011)

Germaine Acogny, pedagoga, bailarina e coreógrafa nasceu em Porto Novo, Benin, em 1944. De ascendência fon e yoruba ainda criança mudou-se para o Senegal com seu pai, Togoun Servais Acogny¹⁷¹, homem beninense¹⁷² que à época foi cursar escola superior normal para se tornar administrador de colônias¹⁷³.

¹⁷¹ As informações sobre o pai de Germaine foram recolhidas a partir do texto “Chrétien, fils de prêtresse yoruba” (1994), onde o intelectual narra as relações entre os saberes religiosos, na religião dos voduns e dos orixás, e as intersecções com o cristianismo que presenciou nos anos 30 no Benin. Togoun Servais Acogny torna-se funcionário do ONUDI (Organização das Nações Unidas para o Desenvolvimento Industrial), agência especializada da ONU cuja missão era ajudar o desenvolvimento industrial dos países membros.

¹⁷² Tougon é filho de uma sacerdotisa yoruba, a avó que Germaine fará referência e homenageará em muitos conteúdos, princípios e substâncias de suas construções artístico-pedagógicas.

¹⁷³ É significativo relatar que Germaine é neta de um *tiralleur* senegalês. Os *tirailleurs* eram corpos militares pertencentes ao império colonial francês. Recrutados em diversos contextos nacionais africanos, foi no Senegal que, em 1857 se formou o primeiro regimento. Todos os soldados eram recrutados para lutar em defesa da bandeira francesa em disputas como a conquista de Madagascar em 1895 ou as batalhas da primeira guerra mundial, entre 1914-1918. Uma série de contradições e de debates envolveram essa relação imposta pelo Estado francês, entre elas o fato de que tais combatentes lutavam em prol da França mas seus países não eram livres, mas sim colônias. Outra questão polêmica foi a negação por parte do governo francês dos mesmos direitos de aposentadoria para combatentes

Pessoa de ímpeto dinâmico e pertencimentos amplos, parece-nos incompleto lhe apresentar apenas a partir da cidadania oficial senegalesa, beninense ou mesmo francesa. Sua capacidade de circulação em espaços e tempos revela um entusiasmo em participar das coisas do mundo sem ficar para trás. Segundo suas próprias narrativas, foi o espírito inquieto¹⁷⁴, pulsante e criativo que fizeram-na seguir o caminho da dança, mas não sem desafios:

Quando fui enviada para uma escola-convento, aos dez anos, aos cuidados das irmãs de São José de Cluny, estabelecidas na Medina de Dakar, minhas colegas de classe logo me apelidaram de *doff bi* (a louca) porque eu era disposta a palhaçadas e dançava o tempo todo. (ACOGNY, 1994, p. 17. Tradução nossa)

Em 1962, então com 18 anos, Germaine Acogny rumou para Paris para uma formação em educação física esportiva e ginástica harmônica na escola Simon-Siegel¹⁷⁵. Lá toma suas primeiras aulas de dança clássica com Marguerite Lamotte, professora que Acogny rememora com respeito, afirmando que com ela teve o aprendizado da disciplina¹⁷⁶:

Em 1962, na escola Simon Segel em Paris, eu descobri a dança rítmica no processo de me tornar professora de treinamento físico. Foram três anos de estudo sob a orientação da Senhorita Marguerite Lamotte, que nos ensinou a disciplina, o amor a um trabalho bem feito e a pedagogia. (ACOGNY, 1994, p. 17. Tradução nossa.)

Ao concluir o curso retorna ao Senegal para atuar como educadora física, se defrontando com as linguagens nacionais e atravessada por outras informações que tanto vinham de sua experiência na França quanto de um ímpeto em construir sua própria linguagem. Essa experiência com Lamotte e a ginástica rítmica serão somadas às diversas pesquisas que fará com enfoque nas danças tradicionais, sejam as oriundas dos povos *balante* e *jola* da região de Casamance ou as do povo *malinké*.

africanos e europeus. Uma narrativa importante sobre o tema foi feita pelo cineasta Ousmane Sembene no filme *Camp de Thiaroye* (1987).

¹⁷⁴ Germaine costuma narrar em entrevistas que durante os primeiros anos escolares, em uma escola para meninas na ilha de Goré, o professor da turma, um tio dela, costumava pedir que Germaine dançasse em aula e as colegas de classe a chamavam de “a louca”, por seus movimentos e expressividade distintos das outras meninas. Ver mais no vídeo “Mundo Negro”, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=x9hC2a9dxes>> Acesso em 20 jan. 2014.

¹⁷⁵ Segundo Annie Bourdié (2005), tal escola tinha proximidades com o método Irène Popard, proposta francesa e feminina de educação física baseada na ginástica de Demeny, na dança de Isadora Duncan e na rítmica de Jacques Dalcrose. Nesse método o interesse está focado no desenvolvimento psicomotor de cada pessoa.

¹⁷⁶ Ver mais na entrevista de Germaine Acogny, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x9hC2a9dxes>>. Acesso em 20 jan. 2014.

Quando eu retornei para o Senegal, em 1965, municiada de um diploma de ginástica harmônica, eu estava preparada para mover montanhas. De volta ao meu país encontrei a grande dançarina americana Katherine Dunham, que estava tentando duramente estabelecer uma escola no Senegal. Além disso, havia um número de cursos de dança para amadores em Dakar, organizados por europeus, com ênfase na dança clássica. (ACOGNY, 1994, p. 18. Tradução nossa)

Em 1968 a coreógrafa abre seu estúdio em Dakar, um feito ímpar para uma mulher recém-divorciada, responsável por dois filhos em uma sociedade patriarcal. Nessa época começa a gestar seu método. Autonomia e sagacidade são traços fortes de sua trajetória. Nesse mesmo ano dança o solo *Femme Noire*¹⁷⁷, no legendário teatro Daniel Sorano, edificado durante o governo do líder Leopold Sedar Senghor, que se tornará apoiador e entusiasta do trabalho artístico e intelectual da coreógrafa. Em 1972, Acogny é nomeada chefe de departamento do Instituto Nacional de Artes de Dakar onde introduz a *dança negro africana* num programa de formação em dança onde já havia aulas de dança, porém apenas dança clássica sob orientação de uma professora européia¹⁷⁸. Seu intento era, portanto, sintetizar informações para a construção de uma nova proposta pedagógica, atentando para aquilo que “unifica as diversas danças africanas”, conforme relata a autora (1994, p. 23).

Eram tempos de transformação em diversos contextos do continente africano e em muitos deles nascia um pensamento novo sobre cultura. O então primeiro presidente eleito após a derrubada do colonialismo¹⁷⁹ francês propôs uma política de Estado privilegiadora da

¹⁷⁷ Baseada no poema homônimo de Leopold Sedar Senghor.

¹⁷⁸ Comunicação pessoal de Longa Fo Eye Oto (2015), abordando essa presença do balé clássico como primeira linguagem na escola de artes. Trata-se de um artigo impresso e não publicado que me foi entregue em mão por Longa Fo quando estive na Ecole des Sables em 2015 para atender a uma palestra de Patrick Acogny.

¹⁷⁹ Os processos de independência das nações africanas acontecem de maneira distinta nos contextos de presença colonial anglófona, francófona e lusófona. De maneira geral, nas colônias portuguesas a quebra das amarras coloniais ocorreu de maneira violenta através de guerras de libertação. Nas colônias francesas os processos foram predominantemente negociados, havendo guerra em Madagascar e na Argélia. Esse caráter negocial, que perpetuou a dependência indireta dos países africanos, se revela de maneira complexa nas políticas de Estado e nas relações entre os estadistas africanos e a França até a contemporaneidade. O fato de até hoje, esses países ainda manterem uma moeda única (CFA) atrelada monetariamente ao Franco (atualmente Euro), é um dos aspectos controversos dessa independência. A dependência de instituições culturais francesas sediadas nas capitais africanas para a fruição dos trabalhos em arte, como o *Institut Français* é também revelador desse quadro de dependência deveras complexo quando o associamos às perspectivas de colonialidade. O Senegal especificamente manteve uma relação muito próxima e ambivalente com a metrópole, sobretudo através da figura de Senghor, cuja política de extroversão, apesar de incondicionalmente valorizar a dignidade africana, tendo uma formação predominantemente eurocentrada, como a maioria dos intelectuais de sua geração, inculca uma ideia de africanidade que primava pela valorização da tradição, mas de maneira essencializada, dando vazão para percepções que aprofundavam as lógicas binárias e hierarquizadoras das culturas, como o binômio razão/emoção.

arte enquanto instância fundamental do desenvolvimento nacional. Esse pensamento perpassou de maneira semelhante muitos governantes de outras nações africanas na criação de trupes e balés nacionais em uma assunção ao patrimônio nacional, conforme referimos no capítulo anterior.

A atuação de Senghor como presidente, que além de estadista era poeta, teve contornos específicos quando o comparamos com outros chefes de Estado, pois agregou ao seu pensamento político perspectivas sobre arte, estética e poética, introduzindo traços importantes para a presença das artes na vida senegalesa. Não por acaso durante um período de seu governo a dança era disciplina obrigatória nos currículos de educação básica. Esse espírito para a mudança fomentou igualmente o movimento da negritude¹⁸⁰ – cujo conteúdo anunciador mobilizou a intelectualidade negra das Áfricas e diásporas num projeto de conexão de sentidos para a reflexão sobre as histórias comuns dos povos negros. Senghor almejava uma espécie de ascensão do Senegal enquanto nação na história mundial¹⁸¹ dando à arte papel de protagonismo e instituindo-a como elemento catalizador de desenvolvimento e modernidade. Tais informações são importantes para compreender o contexto onde Germaine Acogny gestou seu pensamento concretizado em dança. Veremos mais adiante que essa

¹⁸⁰ Embora de forma heterogênea, os intelectuais da negritude, na essência, buscaram demonstrar uma ideia central fundamental: a contribuição cultural do negro à civilização universal (MUNANGA, 1986). O conceito de negritude foi criado por Senghor junto com Aimé Césaire e Léon Damas como um movimento filosófico baseado na premissa de uma solidariedade comum tecida a partir da rejeição do racismo colonial e da perspectiva de que havia uma herança negra compartilhada entre pessoas africanas e diaspóricas e que esse laço seria uma ferramenta eficiente na luta contra a hegemonia intelectual francesa. Senghor e Césaire, entretanto, não defendiam a quebra de laços com a França, acreditando que sob a ordem francesa seria possível estabelecer uma lógica de reciprocidade. O movimento recebeu diversas críticas ligadas sobretudo a sua limitação ideológica que celebrava a negritude e, entretanto, utilizava os elementos estéticos europeus enclausurando esse ideal de liberdade artística negra em conceitos, muitas vezes, eurocêntricos.

¹⁸¹ Dois elementos mostram-se fundamentais de serem mobilizados na avaliação da política através das artes empreendidas por Senghor: a categoria *Estado* e a categoria *Universal*. Ambas são entidades que nascem justamente na modernidade pautada pela colonialidade do poder. O Estado Nacional construído pelos chefes de Estado africanos tinha o grande desafio de se adequar a um modelo organizativo político que, frequentemente, chocava com as formas africanas de escritas de si. Os Estados patrimonialistas, as chefias locais, as lógicas de consumo/troca/dádiva, entre outros aspectos, dificultaram essa combinação por vezes bizarra, do modelo europeu com a experiência africana. Assim, a tentativa de Senghor foi louvável naquilo que trazia como percepção da arte enquanto experiência da vida cotidiana, sendo, portanto, motor e motriz da cidadania, mas por outro lado, ao definir essa relação com a arte como uma espécie de “ethos” africano, sucumbia justamente na polaridade Nós/Outros, já que a percepção de uma civilização negro-africana, plena de direitos e dignidades, inexistia a partir do ponto de vista europeu. Ao pensar em uma complementariedade entre o europeu e o africano, ampliando a noção de humanidade e empreendendo um *duplo movimento* de enraizamento e abertura, tal qual dizia, seu projeto, valoroso e impar àquele momento, não resistiria às forças imperialistas e tampouco a crítica interna que crescia. O segundo aspecto, refere-se à clara ambiguidade de que o Universal aspirado ligava-se à intelectualidade francesa. Assim, o etnocentrismo europeu definia, em grande medida, aquele sentido de universalidade.

percepção de negritude de Senghor, reverbera de maneira evidente na trajetória da coreógrafa bem como na proposta do *Mudra Afrique*, escola pan-africana de dança onde Germaine atuou como diretora artística.

4.1 A extroversão e o essencialismo senghoriano

As perspectivas de Germaine Acogny no que definimos como *relações interculturais* parecem-nos profundamente influenciadas pelos ideais de Senghor, não apenas porque o então presidente apostou na capacidade da coreógrafa para alavancar seu projeto de arte conectada a um projeto de Estado que se queria renovador, mas também no enlace das culturas africanas com as europeias no desejo de um sobrevôo para um suposto *universal*.

Intelectual fluente nas estruturas de poder francesa¹⁸², Senghor, trouxe para sua política de Estado¹⁸³ um plano de extroversão ímpar para a época, que almejava erigir as civilizações africanas ao patamar da história universal. Tendo em vista a crítica à ideia de universalidade que perpassa este trabalho, não podemos nos furtar de referir que as políticas de Senghor além de diversos avanços para a percepção positiva das africanidades, reificavam as culturas africanas fortalecendo a histórica hierárquica entre as raças e as culturas. Em sua leitura da experiência africana, Senghor argumentava que a abordagem africana da realidade era distinta da europeia, sendo aquela baseada na emoção e esta na lógica e na razão, fazendo com os povos africanos tivessem a expressão artística como fundamento e habilidade enquanto os europeus seriam supostamente mais aptos à ciência. É célebre sua afirmação de que “A emoção é negra e a razão é helênica”¹⁸⁴ (Senghor, 1939, p. 295), revelando a construção de uma polaridade entre o que foi também chamado de “razão intuitiva” versus “razão lógica” em uma visão essencialista duramente criticada inclusive por intelectuais africanos.

Nesse aspecto é interessante notar como a lógica de Senghor trazia uma versão amenizada e que se queria não hierárquica da relação Nós/Outros enquanto paradigma de

¹⁸² Figura conhecida nos círculos intelectuais franceses, Senghor foi o primeiro homem africano a tornar-se membro da academia francesa. Sua obra literária tem fortes laços com a dança, que para ele funcionava como uma espécie de metáfora para a negritude. Lembremos o poema “Prière aux masques”, no livro “Chants d’ombre: ”ao autor exclama:” Somos os homens da dança, assim os pés retomam vigorosamente o chão duro.

¹⁸³ A política de Senghor foi fundamentada na filosofia da negritude. Ao mesmo tempo que negava a política anti-ocidental proposta pelos teóricos marxistas influentes na África pós-colonial, Senghor optou por manter os laços com o Estado francês, o que provocou diversas dissidências entre seus pares, mas também garantiu ao Senegal uma estabilidade política em comparação aos países vizinhos marcados por golpes de Estado e transições políticas violentas.

¹⁸⁴ L’émotion est nègre, comme la raison est hellène.

diferenciação entre os saberes europeus e africanos. Na tentativa de valorizar a diferença, Senghor reforçava o exotismo, quando afirmava a existência de habilidades específicas e extraordinárias a determinados grupos humanos. Um contraponto intelectual que vale aqui ser mencionado, é o pensamento do historiador e físico senegalês Cheikh Anta Diop (1923-1986), que defendia a diferença das culturas africanas e ao mesmo tempo provava que as bases da civilização grega se originaram na cultura egípcia - desde os aportes da ciência, matemática e arquitetura até a filosofia. Assim, o paradigma da diferenciação absoluta construído por Senghor torna-se frágil com a perspectiva de Diop.

No que se refere à eleição da dança como plataforma fundamental da expressão africana, Senghor afirmativamente mostrava e potencializava esse papel fundante que desempenhava a dança nas formas africanas de escrita de si, aprofundando com propriedade a máxima corriqueira e frequentemente superficializada no senso comum, de que *na África todos dançam*, levando a cabo o valor e o significado da dança nas estruturas sociais. É digno de nota a citação que faz no prefácio do livro *Danse Africain*, escrito por Germaine em 1980:

(...) A dança continua sendo o primeiro e mais importante meio de expressão artística. Nós dançamos para expressar nossos sentimentos, melhor: nossas idéias-sentimentos. Lembro-me de minha mãe quando eu vim anunciar meu primeiro sucesso universitário, no bacharelado. Ela não falou, ela não gritou, ela não chorava; Ela começou a dançar devagar e graciosa, com o rosto radiante de alegria. E na verdade, na África negra, o notável e o velho muitas vezes dançam, em ordem de primogenitura. É isso que dá à dança todo o seu significado simbólico.(SENGHOR, 1980, p. 6. Tradução nossa)

Parece interessante notar que, sendo Senghor membro de uma comunidade minoritária católica dentro de um contexto predominantemente islamizado, sua perspectiva para a leitura das espiritualidades, sobretudo as de fundamento africanizado, como o Vodum no qual a avó de Germaine é iniciada e que Senghor comenta na introdução do livro *Danse Africaine*, é relevante, o que nos permite compreender que quando falava de universalidade estava imbuído de fato de uma perspectiva profunda, muito embora a partir de bases essencializadas.

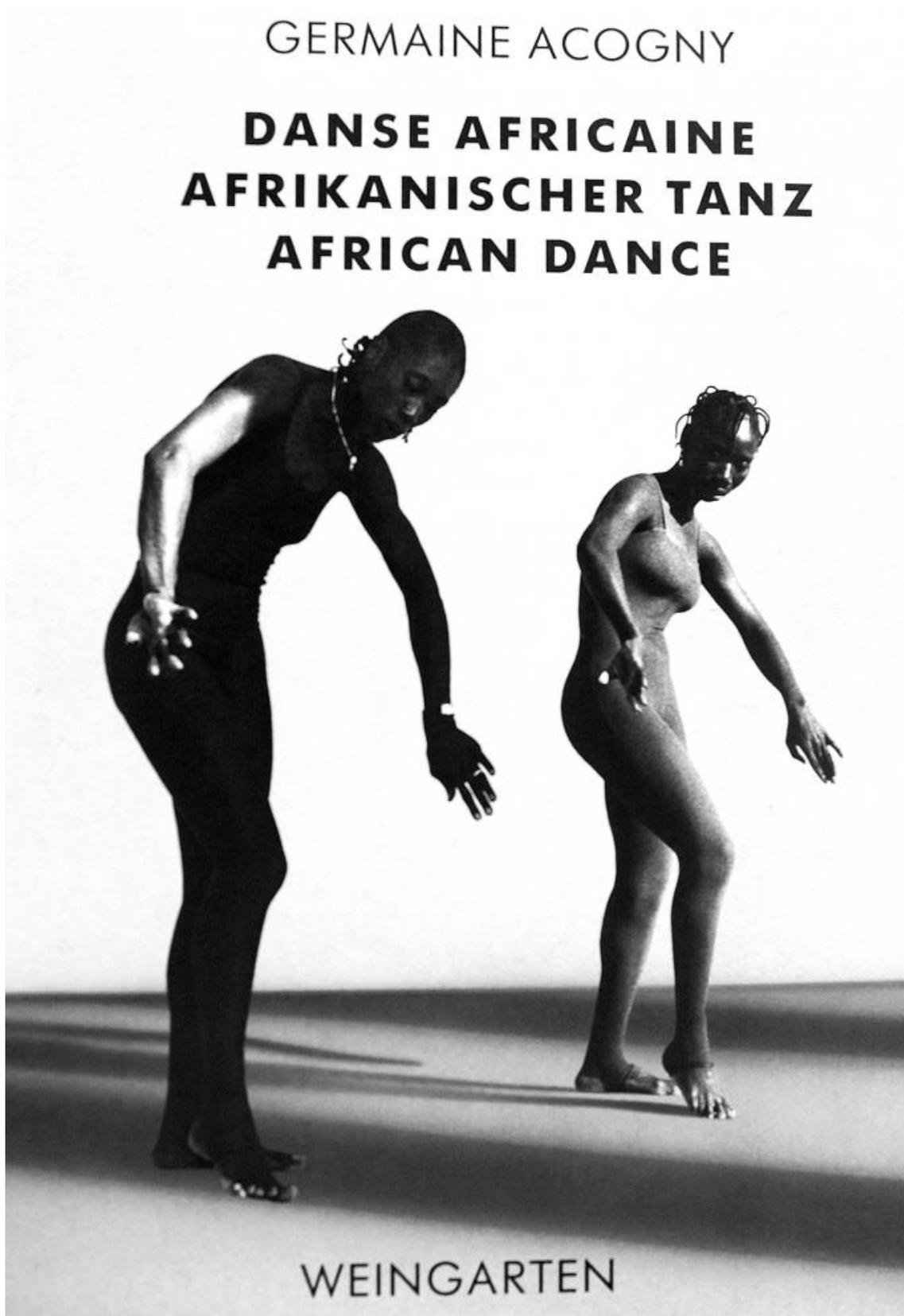


Figura 13 - Capa do livro *Danse Africaine* (1980).

Ao decidir criar o *Mudra Afrique*, essa escola pan-africana de dança sob a liderança de Maurice Bejart¹⁸⁵, consolidava-se mais uma ação da política Senghoriana¹⁸⁶ mais abrangente de inserção das artes enquanto parte importante dos planos de política cultural e no empreendimento de uma ideia de unidade política atrelada à consciência das identidades culturais das civilizações negras, fazendo da arte e da cultura prioridades nacionais. Em uma perspectiva mais ampla relacionada aos processos de independência africana, assistimos à participação efetiva do campo da dança nos processos de modernização dos jovens Estados africanos.

4.2 Nasce o *Mudra Afrique* – 1977



Figura 14 - Aula no Mudra Afrique. Danse Africaine. (1994. p.29)

O encontro de Germaine com Senghor se consolida quando a coreógrafa é convidada pelo então chefe de Estado para a direção artística do *Mudra Afrique*, uma escola pan-africana

¹⁸⁵ Maurice Bejart tinha uma visão arejada do balé e almejava que se tornasse uma arte tão popular quanto o cinema. Sua estética influenciada por contextos como Índia, África, Japão e China, além de concepções de teatralidade inclusas em suas peças, um olhar atento para o poder da música na constituição da obra de dança, entre outros aspectos, fizeram de sua trajetória um rico empreendimento artístico.

¹⁸⁶ Foi durante o governo de Senghor que se organizou o primeiro Festival Mundial de Artes Negras, em 1965, cuja comitiva basileira apoiada pelo Itamaraty levou Olga de Alaketu, Camafeu de Oxossi, Mestre Pastinha e seu discípulo João Grande, entre outros artistas, para Dakar.

de dança que teria como diretor-geral o bailarino e coreógrafo belga Maurice Bejart (1927-2007), cujo projeto *Mudra*¹⁸⁷ em Bruxelas, institucionalmente uma organização não governamental financiada pela UNESCO, já havia se estabelecido. A premissa do encontro entre as culturas, bem como a elevação da dança como uma linguagem universal, eram ideias predominantes nesse projeto que é pouco referido na história mais ampla da dança e muito menos nas abordagens sobre história da dança no continente africano (Bourdié, 2005). Houve também um protagonismo fundamental da direção artística de Germaine que discutiremos mais adiante.

Bejart mantinha uma relação de afeto e genealogia com a cultura senegalesa. Seu pai, o filósofo Gastón Berger, era neto de Fatou Diagne, nascida em Saint Louis, no Senegal. No documentário produzido por Gudie Lawaetz para a plataforma da Unesco¹⁸⁸, Bejart dá um depoimento sobre o que seria o *Mudra Afrique* e afirma que a África é para ele uma espécie de casa. O coreógrafo mirava um modelo da formação em dança que articulava o conteúdo das danças africanas com o balé clássico e a dança moderna – tudo na perspectiva de formação estruturada a partir do modelo do *Mudra* da Bélgica. Veremos mais adiante as virtudes e questões surgidas a partir dessa perspectiva de relação entre as linguagens africanas e europeias:

Maurice Béjart é, portanto, parte da Europa, da dança clássica, com suas definições, seus métodos, seus exercícios e seus passos, em resumo, sua racionalidade e eficácia. Assim, a partir do exemplo da mestiçagem mediterrânea, ele fez a simbiose da Europa, da África e da Ásia. (Discurso inaugural de Léopold Sedar Senghor apud BOURDIÉ, 2015, p. 4. Tradução nossa.)

Com perspectivas de cruzamentos entre as culturas, o Centro pretendia se tornar um espaço de aperfeiçoamento e pesquisa para artistas do continente. Inicialmente apoiado pelo fundo Internacional para a promoção da cultura da UNESCO e pela Fundação Calouste Gulbenkian, a escola desenvolveu espetáculos apresentados em diversas capitais africanas e Europeias¹⁸⁹. Em 21 de novembro de 1977, o então presidente afirma:

¹⁸⁷ *Mudra*, que em sânscrito significa gesto, é uma escola de dança fundada em Bruxelas em 1970. Disciplinas como coreografia, canto, ritmo, solfejo, cenografia eram parte do curriculum. Figuras como Maguy Marin, Anne Terese de Keersmaecker e Célia Golveia passaram pela escola.

¹⁸⁸ Esse documentário será uma fonte importante de informações para nossa pesquisa já que o conteúdo sobre o assunto é bastante raro e restrito. Mesmo esse material está disponível apenas sob demanda.

¹⁸⁹ Ver mais em <http://www.unesco.org/archives/multimedia/?pg=33&s=films_details&id=117>. Acesso em 14 mar. 2015.

O Mudra-Afrique, para além de um recenseamento dos passos e os movimentos das danças negro africanas, desempenha o papel de arquivo cultural em uma empreitada que prima pela delicadeza e imaginação, integrando passos e valores de outras danças para criar uma nova dança negro africana, que possa gerar amizades e ser sentida e saboreada por todos os homens de todas as civilizações diferentes, posto que participam do universal.(ACOGNY, 1994, p. 4)

4.3 Germaine e as premissas senghorianas: polivalência, contemporaneidade e raízes profundas

Sediado no prédio do então Musée Dynamique¹⁹⁰, o *Centre Africain de Recherche et de Perfectionnement de l'Interprète* teve um percurso que se estendeu 1977 a 1982, com apoio financeiro do fundo internacional para a promoção da cultura, mobilização e sede do governo senegalês e articulações propostas por Germaine Acogny e Maurice Bejart para que a escola tivesse um curriculum profissional exemplar.

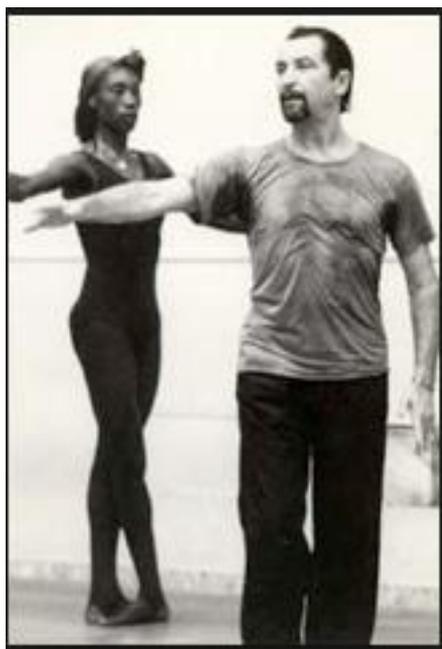


Figura 15 - Germaine Acogny e Maurice Bejart.

Fonte: <http://ecoledessables.org>

Segundo Longa Fo Yeto¹⁹¹, estudante egresso do Mudra Afrique nascido no Congo Kinshasa, professores eminentes e com notoriedade internacional do campo da dança, teatro e

¹⁹⁰ Tal museu foi construído em 1966 por ordem de Leopold Sedar Senghor com o objetivo de abrigar a exposição de artes do Primeiro Festival Mundial de Artes Negras.

¹⁹¹ Além do depoimento de Longa Fo Yeto, que descreve, entre outros assuntos, o fator financeiro que levou ao fechamento da escola, tivemos contato com outros egressos do *Mudra*, como a coreógrafa

música vieram dos quatro cantos do mundo assim como estudantes rigorosamente selecionados compuseram a escola, que formou o primeiro grupo de dança africana moderna/contemporânea do continente africano¹⁹². Além dos treinamentos, uma série de espetáculos foi criado, entre eles: *Aloopho*, *Zarathoutra*, *Penty*, *City Roog*, entre outros.

Artistas tais quais Judith Jameson, diretora artística da Alvin Ailey Dance Theater; o cubano Jean Lefebvre, professor de balé clássico atuante no *Mudra*, a suíça Gabi Digleu, Julien Jouga, professor de canto e soufejo, Doudou Ndiaye Rose, maestro de ritmo, além de um pianista da escola do balé Bolshoi de Moscou, entre outros artistas foram convidados para lecionar na instituição.

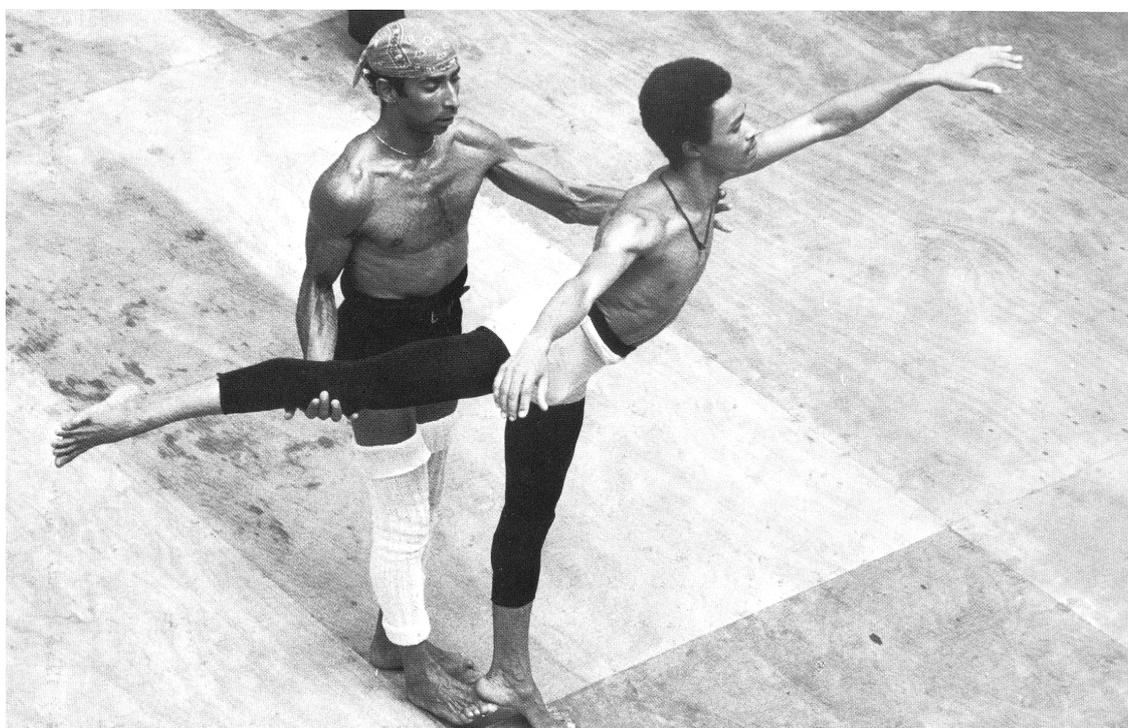


Figura 16 - Mudra. Aula de técnica clássica com Jorge Lefebvre.
Fonte: Danse Africaine (1994.p.88)

Irene Tassemedo, diretora do EDIT, escola de formação localizada em Ouagadougou no Burkina Faso, e Ndèye Bana Mbaye, atual diretora do Balé National La Linguère, no Senegal.

¹⁹² Não temos informação sobre outro grupo com essa dimensão e proposta, entretanto, é importante reforçar que a informação de ser o “primeiro” grupo é narrativa oficial que provavelmente não dá conta de toda a história do continente.



Figura 17 - No destaque a bailarina Judith Jamison lecionando no Mudra.

Fonte: Danse Africaine (1994.p.106)

De acordo com relatos no documentário de Gudie Lawaetz, com certa frequência estudantes e professores do Mudra Bélgica visitavam a escola. É digno de nota que muito embora Berjart estivesse na direção geral, Germaine era a figura mais atuante já que estava totalmente inserida nas realidades locais, por ser a pessoa que administrava diariamente as atividades da escola e evidentemente, por ser a figura eleita por Senghor para promover esse intercâmbio tão singular para a época:

8 horas de dança por dia, começando sempre com o clássico. Esta técnica de dança fazia parte da agenda diária dos alunos e sempre foi ensinada primeiro. Porque requer um esforço intenso e sustentado, o que permitirá a adoção de diferentes estilos; mas o que é importante é que é uma técnica, ou seja, um conjunto de exercícios cujo objetivo é tornar o dançarino mestre de todo seu corpo como “o pianista ou o organista, de seus dedos e pés”, de acordo com Senghor. Durante vários anos, proeminentes professores europeus ministraram cursos nesta especialidade para o deleite dos estudantes. A técnica de Graham de dança moderna vinha na sequência das aulas de dança clássica, permitindo uma abertura para outro estilo e uma preparação do corpo para um gesto mais liberado e menos restritivo (Revista Éthiopiennes, 2015, p. 18, tradução nossa)

No que se refere à estrutura financeira do *Mudra Afrique*, o que seria um projeto de articulação entre diversas nações africanas perdeu forças e a despeito dos acordos de suporte

mútuo firmados entre os diversos chefes de Estado africanos, o custo recaiu, sobretudo no orçamento do governo senegalês¹⁹³.

A escola recrutava bailarinos dos países francófonos, para uma formação que previa a aprendizagem ancorada nas tradições africanas em relação com linguagens modernas com aulas que aconteciam de segunda à sábado e período de formação que incluía dança clássica, moderna (técnica Graham), ritmo, canto e teatro, dentro de uma perspectiva onde o bailarino não era somente um reproduzidor mas devia ser capaz de se situar e se desenvolver de maneira profunda nas artes do espetáculo.

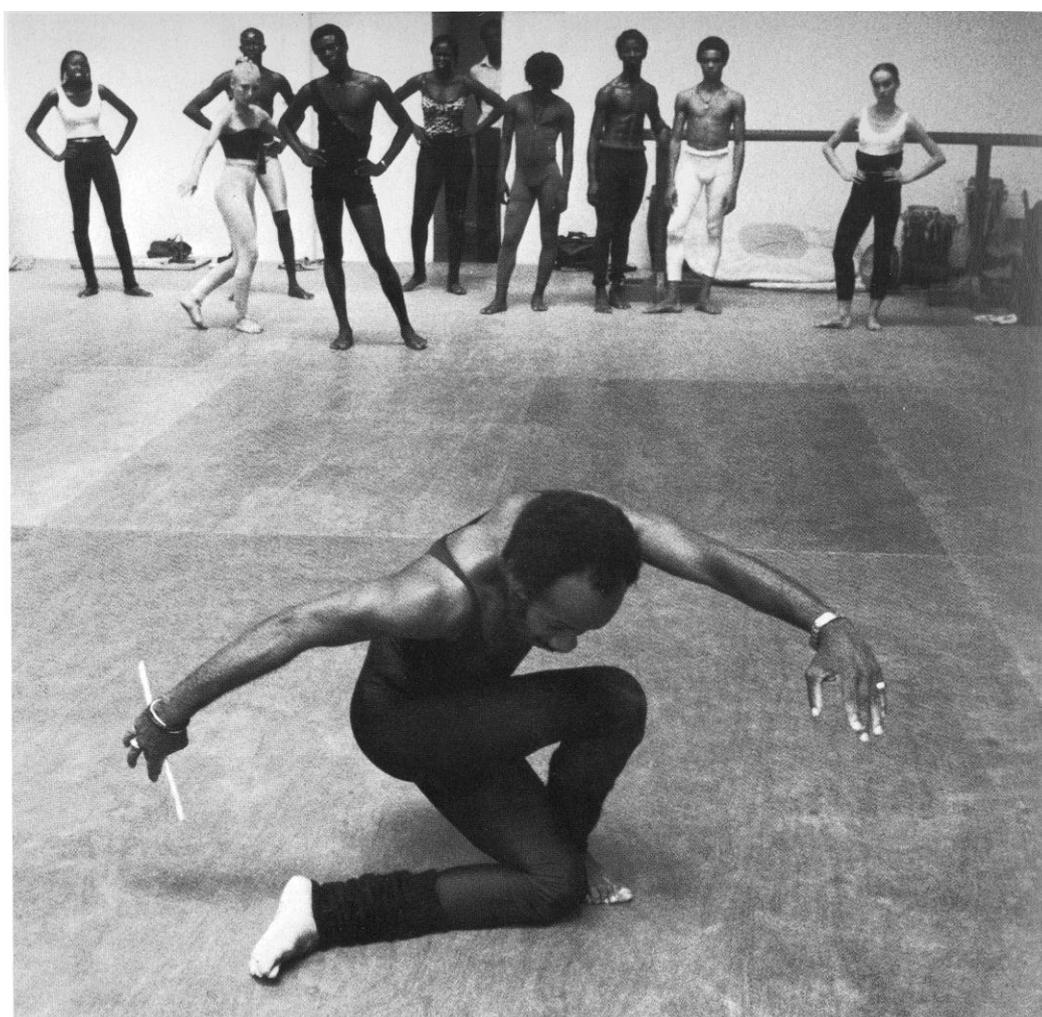


Figura 18 - Mudra. Aula de técnica moderna. Com Ray Phillips.
Fonte: Danse Africaine (1994. p. 90)

¹⁹³ Lembremos que o encerramento da escola aconteceu exatamente na época do grande Reajustamento Estrutural imposto pelo BM e FMI aos países “subdesenvolvidos” e o Senegal foi um dos primeiros no continente africano a aceitarem a “cartilha”, que previa, entre outros fatores o deligamento do setor público das esferas essenciais como educação, saúde e infraestrutura. Nesse período, Senghor é sucedido por A. Diouf, um estadista com propósitos senão opostos, muito distintos dos assumidos na era Senghoriana, sobretudo na esfera das políticas culturais.

O corpo de baile era recrutado em grupos locais de danças tradicionais, realidade desafiadora de imediato já que esses artistas teriam que confrontar a novidade de um treinamento e referência estética ancoradas nas danças clássica e moderna. Consideramos o depoimento de Irene Tassembledo¹⁹⁴, antiga estudante do *Mudra Afrique* e idealizadora da Escola Internacional de Dança EDIT em Ougadougou, que revela as positivities e ambigüidades do Mudra:

Não me arrependo. Passei por momentos difíceis, mas também por momentos maravilhosos. Prefiro lembrar os bons momentos dessa aventura. Aproveitei muito dessa escola que foi, podem dizer o que quiser, uma excelente escola. Nós tivemos os melhores professores que havia. A razão dessa escola até hoje eu não saberia explicar precisamente (...) No Mudra levaram-nos a uma loja de esportes para comprar roupas de dança clássica. Achávamos que dançaríamos de panos... Nos levaram lá, deram-nos roupas de dança, *collants*, sapatilhas... Mas estávamos tão sem graça que parecíamos que estávamos nus. Nós que dançávamos com pequenos panos, nos vimos com *collants* que nos tapavam... Os rapazes ficavam um pouco decepcionados (...)

Acho que essa bela história merece muito mais clareza e explicação sobre as parcerias, os países, porque não se manda simplesmente alguém só porque essa pessoa dança bem pra algum lugar para que comecem a dançar uma outra técnica totalmente oposta em todos os planos em relação aquilo que faziam. Eles pegam um dançarino da Casa do Jovem Burkinabe, como no meu exemplo... Para nós era algo físico, tínhamos vontade, brincávamos, fazíamos teatro... E de repente passamos a ter duas horas de dança clássica. Não conhecíamos a dança clássica. Dançar com roupas clássicas. Que horror! Era dramático. E fazer a primeira posição, segunda, quinta, etc... Os joelhos massacrados... Em todos os sentidos... A noite nós chorávamos... Doía muito... Agora, nossa dança era muito difícil também... Mais simples, mas ao mesmo tempo mais difícil. Eu sofri moral e fisicamente... Mas hoje eu acho que foi uma boa coisa.

¹⁹⁴ Conheci *tantine* Irene Tassembledo em 2011 quando fiz pesquisa de campo em sua escola EDIT – Escola Internacional Irene Tassembledo, que, infelizmente fechou suas portas em 2016 por falta de recursos. Irene recebeu-me de maneira muito solícita e afetuosa, fazendo recomendações de hospedagens, referências de artistas da capital, Ouagadougou, além de permitir-me frequentar as aulas da sua escola e ensaiar com sua Cia durante as semanas em que fiquei na cidade. A descoberta do percurso de Irene, que ocorreu no Brasil quando tive contato com o filme *A dançarina de Ébano*, aproximadamente em 2009, e sua relação com o Mudra, foram cruciais para a definição de um dos capítulos desta pesquisa. Durante meu tempo de permanência na EDIT tive a oportunidade de conversar e aprender com essa grande mestra. Conversando com ela, pude vivenciar as maneiras como os próprios africanos reinventavam seus percursos de dança através de atravessamentos com as danças européias bem como tive perspectivas mais amplas sobre Germaine e o Mudra. Lembro-me também que foi em Ouagadougou, em uma noite onde, do meu quatinho de hotel, avizinado por uma mesquita, enquanto ouvia os cânticos noturnos, que decidí enfim escrever para a mestra Inaicyra Falcão, que não me conhecia pessoalmente, e propor-lhe meu tema de tese de doutoramento.

(Depoimento de Irene Tassembledo no filme *A Dançarina de ébano*, transcrição e tradução nossas)

O desejo da existência de um “novo balé negro-africano” que “participasse do universal” foi o grande mote do empreendimento, a partir de uma ideia de assimilação conceitualmente delineada por Senghor e praticada por Bejart na articulação do balé clássico com as linguagens africanas. A ideia de “se enraizar nos valores da negritude para se abrir aos valores de outras culturas”¹⁹⁵ foi levada a cabo através da atuação de Germaine Acogny que tinha entre outras missões, a tarefa de inventariar as danças patrimoniais locais e relacioná-las às danças europeias. Essa relação, entretanto, àquela época era atravessada pela controversa perspectiva Senghoriana pautada pelo binômio “razão” europeia e “emoção” africana. No discurso de Bejart fica evidente que as linguagens europeias dotariam de técnica e dariam ferramentas para “disciplinar” as danças africanas. Esse suposto salto à modernidade suportado pelas linguagens europeias, apesar de seu caráter progressista na relação inovadora entre África e Europa, carregava também a colonialidade inevitável quando destituía as linguagens africanas de agência, pensamento técnico e capacidade de caminhar com as próprias pernas. Veremos mais adiante que nesses primeiros momentos onde Germaine começa a elaborar sua técnica, seu discurso mostra-se bastante influenciado pela lógica de distinção de valores entre danças europeias e africanas.

Nos servimos da dança clássica como uma gramática, um exercício, um esporte. Nos utilizamos disso para explodirmos a dança africana. Aos meus alunos que jamais haviam tido contato com a dança clássica, [recomendo] chegar e respeitosamente segurar a barra. Eu entendo o que disse Maurice Bejart: a barra é a coluna vertebral do dançarino. (Depoimento de Germaine Acogny no documentário *A Dançarina de Ébano*, transcrição e tradução nossas)

Entretanto, com o passar dos anos, no caminho de consolidação da técnica e da escola de Areias, sem contar sua longa estadia na Europa, seu discurso se fortalece e ganha contornos mais profundos a partir do protagonismo das danças africanas e isso se tornará relevância na técnica.

4.4 Ambivalente autenticidade africana

¹⁹⁵ Discurso inaugural de Léopold Sedar Senghor, cf. Bourdié (2015, p. 5).

Bejart impôs em sua trajetória artística grande apreço pela conexão entre as culturas. Não por acaso, suas obras trouxeram com grande evidência a influência asiática e africana. Suas pesquisas bebiam em tradições populares indianas, iranianas entre outras e seus balés eram compostos por bailarinos de diversas nacionalidades.

Em 1960, ele criará o Ballet do século XX. Seu objetivo era desprender-se da dança tradicional para tender para uma renovação universal; seu desejo era revolucionar a dança atraindo inspiração de várias fontes européias, indianas ou africanas, para montar um show total. Em suma, é antes de tudo a originalidade e a autenticidade dos seus balés, além da variedade e da sua inspiração, que marcam o espectador. (BANGOURA, 2002, p. 5. Tradução nossa.)

Havia, entretanto, no discurso de Bejart sobre o *Mudra Afrique* uma ambivalência que revelava alguns equívocos sobre o significado da dança presente na vida cotidiana africana:

Eu acredito que a África é um continente onde a dança continua viva, onde a dança é um fenômeno cultural e imortal, porque os africanos têm dançado para sempre e sempre dançarão. (Depoimento no filme *A dançarina de ébano*, transcrição e tradução nossas)

Tal discurso, embora revele com justeza o caráter fundante da dança nas expressões vitais dos povos africanos, resvala na desgatada percepção do *corpo inato*. Ao reconhecer a expressividade vivaz própria dos africanos supunha-se também a superioridade da racionalidade européia, capaz, portanto de “ordenar” a tal força Africana:

É um pouco sistematizar, organizar os passos de dança tradicionais, dar-lhes bases musculares ainda mais profundas para ir mais longe e, ao mesmo tempo, manter sua herança, enriquecer e continuar dentro de uma descoberta atual. (Depoimento no filme *A dançarina de ébano*, transcrição e tradução nossas)

Fruto próprio do discurso imperialista europeu, mesmo que inserido em um projeto que se queria pan-africanista dada suas bases Senghorianas, o olhar de Bejart traduzia a hierarquia de valores fortemente enraizada na perspectiva eurocêntrica e, frequentemente evolucionista, disseminada sobre o continente africano – reincidências das perspectivas primitivistas reelaboradas para um projeto bem-intencionado. Quando Bejart usa o termo “evolução” se referindo às bases que a dança clássica proporciona para os bailarinos africanos, vemos renovada a perspectiva de um desenvolvimento almejado para o continente

tendo como norte as realidades européias o que, no limite, refaz a velha lógica colonialista – o que denominamos anteriormente de *colonialidade*:

Era importante não lhes ensinar, mas treiná-los para encontrar suas próprias raízes ainda mais profundamente e dar-lhes os meios técnicos para ir mais longe e fazer a dança africana do amanhã. Não se trata de ensinar os africanos a dançar a Giselle, não é este o propósito. É sobretudo para torná-los ainda mais africanos com meios técnicos universais. (Depoimento no filme *A dançarina de ébano*, transcrição e tradução nossas)

Toda leitura que fazemos não deve perder de vistas o contexto histórico que se anunciava, num exercício de análise de conjuntura. Ao afirmar que através da dança clássica os estudantes seriam capazes de “recuperar” suas raízes ao mesmo tempo que teriam meios técnicos mais profundos para ir além, não seria esta uma assunção a um modelo de desenvolvimento a partir de ideais eurocêntricos e que caminham no oposto da endogenia? Tendo em vista a orientação e relação de poder que impunha a lógica eurocêntrica, é improvável que àquela época um homem europeu proporia um caminho que desse protagonismo e referenciasse as bases estruturais das danças africanas. Havia um fluxo renovado da relação colonial que estava em construção.

Ao que parece, a presença de Germaine Acogny enquanto mulher senegalesa e referência local, além de sua perspicácia e sagacidade, contrabalanceariam o eurocentrismo Bejartiano, sem que se distanciasse dos ideais-chave propulsores do desenvolvimento almejado por Senghor. No processo de direção artística da escola, a coreógrafa elabora seu livro *Danse Africaine*, que almejava sistematizar o conteúdo das danças negras trabalhadas na escola e que, indiretamente desconstruía o imaginário mais geral de que as danças africanas estariam sustentadas por perspectivas simplórias e limitadas¹⁹⁶.

Em seu livro, Germaine (1980) formaliza um repertório de movimentos base, decompondo, selecionando e construindo um sistema organizado¹⁹⁷. Em entrevista à rádio RFI quando questionada sobre a tendência do senso comum em acreditar que a dança africana é inata, Germaine afirma:

¹⁹⁶ É digno de nota o discurso de um dos professores do Mudra, Jorge Lefevre, que ensinava dança clássica, e que ironizava as aulas de dança africana que, consistiam, para ele em “somente balançar a bacia”: Jorge Lefevre, qui enseignait la danse classique, ironisait également sur les cours de danse africaine, qui consistaient, selon lui, à « seulement remuer du bassin (AMSELLE, 2001, pp. 55-56.)

¹⁹⁷ Poucos são os trabalhos conhecidos de intelectuais africanos no esforço de sistematizar pensamentos e linguagens de danças de contextos africanos. Germaine é pioneira. Além dela, temos conhecimento do Ivoriano Alphonse Tiérou, em seu método Dooplé, desenvolvido no Centre de Ressources de Pédagogie et de Recherche pour la Création africaine.

Bem, certamente não, a dança não é inata. Eu sou do Benin, cheguei no Senegal aos cinco anos, e levou tempo para eu aprender o sabar [uma forma de dança senegalesa]. Agora, adquiri esses gestos, mas estava longe de ser inato, e os ritmos também não eram! Nossa dança patrimonial e tradicional são extremamente complexas, por isso requerem aprendizado. Peguei a essência das danças tradicionais da África Ocidental e as danças que aprendi na Europa e criei minha própria técnica, onde os movimentos são iniciados pela coluna vertebral.¹⁹⁸

Questionamos, portanto, como seria possível alcançar uma emancipação e desenvolvimento, tal qual almejavam os idealizadores do *Mudra Afrique*, sem que as estéticas locais fossem encaradas como elementos protagonistas? O desafio de Germaine estava profundamente ligado aos revezes da modernidade empreendida pelo ocidente - um tempo/espço de poder cujos protagonistas africanos foram completamente excluídos enquanto sujeitos. Assim, o intento de inserir o continente africano na modernidade não passou pelo crivo crítico, que ora fazemos neste trabalho, de que as estéticas negras são constituintes e sujeitas da modernidade:

O movimento artístico em que escrevo meu próprio trabalho, que está enraizado em nossas tradições populares, não é um retorno às fontes. É, pelo contrário, uma maneira muito diferente, decididamente urbana e moderna, refletindo a África de hoje, a África dos edifícios, a África das grandes contradições internacionais. Não queremos subjugar, subordinar a dança negra. Só desejamos que ela se imponha seja por seu próprio caráter na civilização moderna e que ele tome o seu lugar legítimo. Ela desempenhará plenamente o seu papel de animação e reação. (ACOGNY, 1980, p. 25)

Ao se comprometer com os conceitos norteadores da negritude idealizados por Senghor e estar consciente da crítica interna do movimento¹⁹⁹, Germaine Acogny se comprometia, sobretudo com uma ideia de universalidade que, acreditava, as danças africanas poderiam almejar. Em alguma medida, parece que se impunha à subjetividade das pessoas africanas relacionadas com as realidades teóricas europeias, uma espécie de “dupla consciência”, nos termos do historiador estadunidense W. E. B. Du Bois (1868-1963), onde a pessoa se percebe a partir do que é, mas também a partir do que é determinado socialmente. O grande dilema que nos parece bem atual e que Germaine resolve quando cria sua técnica, é a velha premissa de Edouard Glissant (2011) em sua poética da relação: como se relacionar sem se perder?

¹⁹⁸ Entrevista disponível em <<http://www.rfi.fr/afrique/20131205-germaine-acogny-danse-vie-mudra-afrique-ecole-sables-theatre-ville-paris>>. Acesso em 23 mai. 2015. Transcrição e tradução nossas.

¹⁹⁹ No seu livro *Danse Africaine* (1980, p. 4) ela diz que “os puristas da negritude criticaram violentamente o espírito e os projetos do Mudra”.

Se a interculturalidade permanece nos dias de hoje como um campo em construção, passível de tentativas práticas que superem os limites que o multiculturalismo mostrou ter, podemos vislumbrar as dificuldades do empreendimento de Germaine naquele tempo específico onde o imaginário colonial ainda se colocava de maneira tão profunda. Vemos que a interculturalidade já estava ali posta em ação. Não sem contradições, fruto próprio dos encontros entre perspectivas de mundos diferentes.

4.5 Interlúdio e anunciação

Com o encerramento da escola em 1980²⁰⁰, Germaine ruma para a Europa trabalhando um tempo com Bejart em Aix-em-Provence, França e em outras localidades fazendo diversas conexões. Ela publica seu livro em três línguas e conhece seu segundo e atual companheiro, Helmut Vogt, com quem partilhou a empreitada de fazer transitar as danças africanas em diversos mundos. Juntos criam em 1982, Studio Ecole Ballet Theatre Du 3e Monde em Toulouse, França, e posteriormente a Ecole des Sables, no Senegal.

Após praticamente vinte anos atuando na Europa, Germaine começa seu “retorno ao país natal”, primeiramente organizando workshops para estrangeiros em Fanghoulé, um pequeno vilarejo em Casamance, no Sul do Senegal e posteriormente em Toubab Djalaw, localidade que escolhe com a ajuda do artista haitiano Gerard Chenet (1927 -), radicado no Senegal e empreendedor cultural em Toubab, e começa então a empreitada para construção do que se tornará a *Ecole des Sables*.

²⁰⁰ O motivo frequentemente relatado pelos egressos da escola para explicitar seu fechamento foi a falta de recursos. Acreditamos que as políticas de austeridade econômica impostas pelo BM e FMI nos anos 80 tirando do Estado a responsabilidade pelas estruturas de saúde, educação, saneamento, transporte e afins, da vida dos países ditos subdesenvolvidos, abala profundamente a capacidade financeira do governo senegalês mudando as prioridades orçamentárias.

4.6. Ecole des Sables

O coração da dança é a formação, a comunhão e a comunidade. A dança é o grande poder.

A escola de areias é o país da diáspora.

- Germaine Acogny²⁰¹



Figura 19 - Ecole des Sables.

Créditos: Siaka Soppo Traoré (2015)

A Escola de Areias, Centro Internacional de danças tradicionais e contemporâneas africanas, foi criada em 1998 com o objetivo primordial de proporcionar o desenvolvimento do campo da dança no continente africano numa perspectiva mais ampla e especificamente da dança contemporânea com vistas à colaboração na formação profissional de jovens artistas da dança no continente. No texto oficial da instituição afirma-se como local de aprendizagem, encontro e intercâmbio para dançarinos do continente africano e do mundo todo.

A escola realiza atividades periódicas de formação, normalmente direcionadas para artistas africanos/africanas assim como ações específicas com instituições e artistas estrangeiros. Vejamos o conteúdo base de suas atividades:

²⁰¹ Trecho da entrevista realizada em julho, 2015.

- Estágios de formação profissional direcionados ao público do continente. Atualmente tem formatos de módulos de três meses estruturados como um programa de formação de longa duração;

- Estágios de ferramentas coreográficas, que duram normalmente 10 semanas, onde propõem-se uma formação complementar mais focada na pesquisa coreográfica;

- Estágios para formação de professores – não obtivemos informações específicas sobre o conteúdo;

- Estágios Internacionais – constituem-se em formações profissionais em danças africanas reunindo artistas do continente, da diáspora e do mundo para seis semanas de atividades que pretendem “oferecer por um lado aos artistas do continente uma abertura para as esferas artísticas internacionais e para os não africanos oferecer a descoberta de elementos essenciais das danças tradicionais e contemporâneas africanas, bem como a possibilidade de troca, descobertas e conexões entre os artistas²⁰²”.

Além dos estágios de longa duração, a escola também realiza parceria com instituições e centros de dança e companhias como a DasArts (uma seção da Escola de Belas Artes de Amsterdam), UCLA (l’Université de Los Angeles, nos EUA), Théâtre du Mouvement de Lyon (France); PARTS - Escola de Dança profissional.

Nos projetos de colaboração com companhias, a escola já trabalhou com grupos como: Cie Toula Limnios et Steptext, Alemanha; Don’t Hit Mama, Holanda; Eddy Maalem, Bernardo Montet, França; Urban Bush Women, Nova York; Steptext, Alemanha, entre outros.

Há ainda os estágios organizados pela Associação Lanla, fundada por Aida Colmenero, discípula de Germaine Acogny. O *The March*, primeiro estágio profissional focado na técnica GA, liderado por Aida Colmenero e Ise Versegen, graduadas na primeira turma da *Transmission*²⁰³ de Germaine, é um exemplo.

A escola também oferece espaço para residências de artistas e companhias, proporcionando estrutura, acomodação, assim como *expertise* de profissionais da instituição. Em todos os cursos disponibiliza-se vagas para bolsistas de países africanos, uma das maneiras da escola manter a missão de formação e incentivo aos contextos locais, além dos cursos diretamente mantidos para esse público interno.

Paralelo às formações profissionais, há ainda o olhar para pessoas não ligadas ao universo específico da dança, possibilitando experiências de cunho social e educativo, dentro

²⁰² Ver mais em: <<http://ecoledessables.org/lecole/presentation/presentation-ecole/>>. Acesso em 13 dez 2015.

²⁰³ Veremos mais adiante que *Transmission* é o ciclo de formação de professoras e professores para estarem habilitados a ensinar a técnica Germaine Acogny.

da perspectiva mais fundante da escola que promove a dança em um sentido integral e transformador, fruto próprio da perspectiva delineada por Germaine Acogny. Assim, frequentemente há atividades que incentivam a participação da comunidade local, como aulas para crianças e adultos.

Em pesquisas de campo estive na Ecole des Sables durante as seguintes ocasiões:

- 2009/2010 – Visita informal. Embora em período anterior ao início oficial desta pesquisa, referimos aqui pois acompanhei uma jornada integral de atividades da escola, que à época desenvolvia o primeiro ciclo da *Transmission*, formação que habilita profissionais da dança a ensinarem a técnica Acogny. Nessa visita conheci Omilade Davis, que seria convidada posteriormente por mim a vir ao Brasil, já no período que esta pesquisa estava oficialmente em desenvolvimento na Unicamp, para o intercâmbio e parceria que culminou em uma *master class* da técnica Acogny na DACO (Departamento de Artes Corporais), uma *master class* na ONG Ação Educativa de cunho gratuito e um curso intensivo para bailarinos na Associação Cachuera. Todas essas atividades fizeram parte de um ciclo organizado como parte do conteúdo prático desta pesquisa.

- 2013 – Participação como ouvinte da palestra Black Dance – ministrada por Patrick Acogny na Ecole des Sables;

- 2014 – Imersão durante a primeira edição do workshop The MARCH, focado na técnica Acogny²⁰⁴;

2015 – Imersão durante segunda edição do workshop THE MARCH, focado na técnica Acogny.

²⁰⁴ Esse workshop, organizado pela Associação Lanla, fundada por Aida Colmenero, formanda de Germaine, teve por objetivo oferecer o aprendizado dos princípios fundamentais da técnica Acogny, cruzando com outras modalidades de danças tradicionais, oferecendo não apenas uma formação técnica, mas também perspectivas humanitárias para o crescimento artístico. A seguir a descrição da instituição: “O workshop é realizado na Ecole des Sables em Toubab Dialaw, no Senegal. A duração deste workshop é de duas semanas. É um programa integral com aulas diárias de cerca de seis horas por dia, incluindo uma aula no sábado de manhã. Durante o resto do fim de semana, há excursões opcionais. Além das aulas da técnica Germaine Acogny, outros tipos de aulas serão parte do programa. Essas aulas, como formas tradicionais de dança africanas (Sabar), dança contemporânea e improvisação, são ensinadas com o objetivo de aprofundar o conhecimento da técnica Acogny. Todas as aulas são acompanhadas por música ao vivo pelos músicos da Ecole des Sables. Além das aulas regulares, as viagens serão organizadas para a mata e a praia visando movimento, pesquisa, experiência. As aulas são ministradas por membros da LANLA e professores convidados. Todos são artistas de dança profissionais, educados por Germaine Acogny e qualificados para trabalhar com a técnica Germaine Acogny”. Disponível em: <www.lanlamove.com>. Acesso em 23 jun. 2015. Tradução nossa.



Figura 20 - Restitution. Workshop The March.
Créditos: Siaka Soppo Traoré (2014)

4.6.1 Poética espacial - Práxis coletiva e relações sociais

A Escola de Areias está localizada em Toubab Djalaw, um povoado de pescadores a 50km de Dakar, no departamento de Rufisque²⁰⁵ - ambiente cercado por bela paisagem natural, entre rochas magmáticas, terreno arenoso, baobás, lagunas e *o mar* que a todo tempo nos faz lembrar da *travessia*, da proximidade e distanciamento entre o continente e a América Latina:

Acordo cedo, muito antes do café da manhã. Era imperativo o encontro com aquela borda do mar. *La mer...* Azul profundo e distante. Lembro de Beatriz Nascimento e sua visão, seu devaneio, sua concreta percepção. Lembro de tantas tradições corporais que se referem ao mar, kalunga grande, mistério. Sem nenhuma precisão, imagino o Brasil, São Paulo, zona leste da cidade daqui de longe. Não estou em Gorée, mas as ondas batem violentamente em meu peito. Sem molhar. A onda, metáfora do movimento, me faz lembrar o que não vivi, mas que está inexoravelmente em mim. (Diário de campo, julho/2014).

A estrutura da escola reúne alojamentos, espaço para alimentação, para conferências e palestras, escritório, zeladoria, além de dois estúdios com estruturas distintas que discutiremos a seguir. A instituição refaz, em certa medida, um *coumpound* – que nas culturas africanas

²⁰⁵ A capital, Dakar, está dividida em 4 departamentos: Rufisque, Dakar, Pikini e Guedyawaye.

pode ser entendido como um espaço comum, onde uma família ou comunidade estabelece residência ou convivência coletiva. Não é objetivo desta tese discutir em pormenores a arquitetura criativa criada na concepção do projeto de Germaine Acogny e Helmut Vogt, mas cabe referir que cada elemento arquitetônico foi concebido com preocupação, minúscia e a perspectiva de que aquele espaço seria, mais que ocupado temporariamente, habitado. E habitar implica pertencer. Aqui retomamos a ideia do corpo como casa e em que medida os contextos com os quais nos relacionamos também influenciam afetivamente nosso mundo interior.

A proposta arquitetônica da escola²⁰⁶ e toda maneira como as instalações são construídas não poderiam deixar de serem citadas, já que habitar aquele espaço implica em se relacionar com todo seu contexto. O projeto arquitetônico, de acordo com a ONG A&D, é uma leitura contemporânea de uma vila de pescadores. No campo específico da arquitetura utiliza-se por exemplo, a técnica *funicular dome*²⁰⁷, importada da Índia num exercício de relação sul-sul de tecnologia compartilhada. Segundo seus idealizadores, a concepção arquitetônica do espaço tenta gregar o respeito ao ambiente, a qualidade de construção e o projeto cultural:

A escola de areias também se tornou uma espécie de manifesto arquitetônico, baseado na necessidade de respeito ambiental, evolução tecnológica, excelência arquitetônica e qualidade de implementação, um projeto de desenvolvimento cultural para todas as comunidades.²⁰⁸

Os dormitórios, agrupados em três vilas somando vinte e quatro casas que acomodam duas ou três pessoas cada, possuem teto em formato curvilíneo, o que facilita a circulação do ar e ameniza as fortes temperaturas. As instalações sanitárias oferecem dois sistemas, a privada tradicional e a fossa azulejada, neste último caso, há uma espécie de descarga criativa projetada. Os locais de banho são como boxes sem teto, proporcionando ventilação e uma vista para o céu enquanto tomamos banho.

As propostas espaciais dos dois estúdios de dança da escola estão em sintonia com o projeto pedagógico mais amplo onde aprender a dançar implica em nos relacionarmos de maneira holística com os espaços – são os corpos habitando o mundo.

²⁰⁶ Mais detalhes a respeito do projeto arquitetônico da escola disponíveis em: <http://archidev.org/IMG/pdf/ecole_sables_area_2003.pdf> Acesso em 29 abr. 2017.

²⁰⁷ Uso de terracota para ter uma temperatura ambiente.

²⁰⁸ Ver mais em: <<http://archidev.org/spip.php?rubrique5>>. Acesso 29 abr. 2017.

4.6.2 Poética espacial II - *Henriette e Aloopho*

Um estúdio com espaço amplo (400 m²), piso de linóleo, barras, uma arquibancada com piso de madeira e vista para área de savanna. Trata-se da sala *Henriette*, homenagem à Henriette Bathily, uma das primeiras dançarinas mestiças senegalesas dos anos 50, que compôs o balé de Keita Fodeba²⁰⁹. A estrutura é muito parecida com o que estamos acostumados a vislumbrar como um estúdio de dança convencional exceto pela ausência da parede de fundo, a quarta parede, fazendo com que sejamos brindadas pela paisagem exterior.



Figura 21 - Estúdio Henriette. Visão externa. Ecole des Sables.
Fonte: <http://ecoledessables.org/lecole/presentation/lespace/>

²⁰⁹ Compositor, dramaturgo e coreógrafo, Keita Fodeba formou a primeira Troupe de dança da Guiné que posteriormente se tornaria o famoso Lês Ballets Africains, balé nacional fundado juntamente com a independência do país.



Figura 22 - Estúdio Henriette. Visão interna. Ecole des Sables. No detalhe Cristiane Gomes (Brasil) e Ainhoa Carrera (País Basco).

Créditos: Siaka Soppo Traoré (2015).

O outro estúdio, denominado *Aloopho*, com área de 280 m² tem piso de areia, não há paredes e está localizado na área de acesso a um conjunto de rochedos basálticos, com vista para o mar e a laguna. Lá se desenvolve a maioria dos trabalhos específicos da técnica Acogny. Seu nome é uma homenagem a avó paterna de Germaine, uma sacerdotisa Yoruba do antigo Daomé e que é referida simbolicamente enquanto a guardiã da tradição:

Aloopho foi uma sacerdotisa no antigo Daomé, da comunidade religiosa de Yao Orisa que, na língua Yoruba da Nigéria e do Daomé, significa “esposas do poder total e do ser sagrado, da divindade”. (ACOGNY, 1994, p. 12)

Manhã de 19 de julho. Novo dia. O corpo ainda se adaptando a todo ambiente que me atravessa. Vamos para a Aloopho - nosso ritual de saudação matinal. Saudar as pessoas e desejar um bom dia, implicava para mim, em saudar nossa pequena comunidade e também saudar o espaço, que ali estava vivo e que eu confrontaria durante uma jornada inteira. A Laguna estava seca, mas era possível avistar o mar. Depois de todos os *boujour, bom dia, good morning*, formamos o círculo, lado a lado, os pés tocando-se a partir das laterais externas. Sentimos cada presença, olhamos nos olhos de cada companheira depois fechamos os nossos. Sentimos aquela brisa leve e o som dos pássaros. Somos orientadas a tocar a areia, sentir sua energia e calor, agradecendo. (Caderno de campo. Chegada na sala *Aloopho*, julho/2014)

Tendo este trabalho a perspectiva de anúncio de propostas práticas consideramos

relevante olhar para a concepção espacial da escola como uma proposta epistemológica do sul, onde os recursos locais são integrados ao projeto mais geral de educação para o corpo e para a vida. Essa sala ao ar livre, sem portas, com uma visão admirável, onde os contextos visuais, o vento que adentra a grande tenda, o toque da areia, o rochedo ao redor, o canto dos pássaros – tudo atravessa os estados do corpo e somos movidas a ter aquilo como parte das provocações criativas.

Todas as manhãs iniciávamos as atividades nesse estúdio, o ritual de chegada previa a relação sensitiva e comunitária – uma preparação de fato para a longa jornada do dia. Após permanecermos certo tempo na areia, nos movíamos para os rochedos basálticos localizados ao redor e realizávamos uma espécie de saudação ao sol e ao ambiente, estabelecendo nossa presença como descrito a seguir:

Nos cumprimentamos. O primeiro gesto da manhã. (...) Rumamos aos rochedos... Cada pessoa escolhe seu lugar sob um deles e oferece seu plexo ao sol para sentir o calor e o vento. Sentir o espaço se misturando à fisicalidade do corpo. Ali o corpo vira som de pássaro, textura de vento, cheiro de mar. *Prend l'energy*, como dizia *maman Germaine* (...) Fazíamos micro movimentos sob os rochedos que estimulavam a circulação de energia na coluna. Voltamos e formamos o círculo. Cada pessoa coloca a mão na nuca da vizinha com a mão direita, e com a esquerda toca a escápula. (Caderno de campo, julho/2015)

Além do bom dia dito, concretizando a anergia da palavra, havia o abraço, o contato e partilha das primeiras sensações do dia. Antes de dançar, sentir. Em frente a *Alophoo* íamos até os rochedos, o foco na captura da energia pelos pes, pelas mãos. Iluminar o tronco, deixando a luz atravessar o externo, as palmas das mãos abertas - capturar a energia. Retornamos para o círculo e compartilhamos a anergia no grupo. Aproximamos os calores individuais, fazendo circular a respiração em pulso comum. *ransitar* da dureza do rochedo para a leveza da areia provocava uma mudança evidente na presença. Os musicistas começam a tocar. Seguimos para os pulsos que gradativamente abrem a nossa jornada. (Caderno de campo, julho/2015)



Figura 23 - Estúdio Aloophoo. Visão externa.

Fonte: <http://ecoledessables.org/lecole/presentation/lespace/>

A experiência de dançar sobre a areia é única. Havia conforto e desafio, já que o suporte irregular nos obrigava a concentrar o equilíbrio da coluna e a nos adaptar a todo tempo. O dispêndio de energia é considerável, já que temos que pressionar o solo, transferir energia para o eixo vertebral e manter o equilíbrio. Nos exercícios de barra ao solo a acomodação do corpo acontecia de maneira agradável, já que os glúteos se acomodavam tranquilamente, mas localizar os ísquios e manter os espaços articulares assim como a verticalidade tranquila da coluna tornava-se desafiador.

O cuidado e limpeza da sala é compartilhado com todas as pessoas participantes do curso e, sendo a areia um elemento essencial do espaço, todos os dias um grupo de estudantes pré-agendado fazia a “aragem” da sala:

Hoje foi nosso dia de arar a Aloopho. Depois de 6 horas de aulas nosso grupo, seguindo a rigorosa disciplina da escola, seria responsável pela limpeza e planeamento da areia. Ao final cobrimos tudo com a grande lona. Sozinha seria duro. Junto foi divertido. Pronto. Podíamos ir jantar. (Caderno de campo, julho, 2015)

Além, de suas especificidades e razões de ser, Aloopho e Henriette se complementam

enquanto estruturas que fomentam uma escola que é, acima de tudo, um projeto de vida.

Inovação e tradição são conceitos aparentados em tempo e espaço na *arquitectura cultural* da Ecole des Sables. Muitos são os desafios para a manutenção de um projeto dessa natureza. O aporte financeiro para sustento institucional advém, sobretudo de parcerias internacionais. Segundo Didier Salgado²¹⁰, diretor técnico da Escola, os recursos vêm de associações, fundações e entidades de cooperação. Entretanto, o que cabe para a discussão desta tese se refere ao aporte de troca cultural que acontece entre norte e sul, considerando que, exceto nos cursos direcionados aos artistas do continente, predominantemente subsidiados, os artistas da dança que frequentam a escola vem de países europeus e Estados Unidos e isso se deve não somente ao fato de que nesses locais Germaine e Helmut semearam conexões, mas também porque olhar para as Áfricas como um espaço de aprofundamento de conhecimentos e amplificação de criatividade ainda é algo distante dos horizontes de muitos artistas do Brasil, por exemplo. Sem contar o investimento financeiro necessário para concretizar a empreitada. Não por acaso, muitos artistas brasileiros que frequentaram a escola o fizeram através de bolsas de intercâmbio, financiamento coletivo e outros meios, sobretudo recursos próprios²¹¹.

A escola enfrenta uma situação ambivalente e desafiadora: propor uma africanidade em toda abordagem conceitual do projeto, desenvolvendo as cosmovisões e sistemas de conhecimento locais, desde a abordagem técnica da dança, estrutura física e proposta estético-poético, e ao mesmo tempo depender de recursos europeus. Esta ambivalência revela um contexto mais profundo que extrapola a realidade da escola e explica parcialmente a falta de apoio do Estado e de instituições privadas locais a projetos como o da escola. Trata-se de uma realidade que se funda nos percursos históricos do continente africano, referentes à consolidação de Estados Nação pouco autônomos e miméticos às estruturas européias no pós-independência; modelos paternalistas de gestão de recursos e olhar pouco poroso para o desenvolvimento econômico atrelado à cultura. As iniciativas públicas e privadas locais raramente estão interessadas naquilo que o historiador Joseph Ki-Zerbo (2006) chamou de desenvolvimento endógeno²¹² entre outros fatores dentre os quais encontramos semelhanças com a realidade brasileira, como a invisibilidade da cultura como índice de desenvolvimento.

²¹⁰ Conheci Didier já na primeira visita à escola em 2009/2010. Colaborador que acompanhou praticamente todo processo de surgimento da escola, concedeu-me a entrevista durante a segunda ida oficial a campo na escola em 2015.

²¹¹ Durante alguns períodos, integrantes da Cia Será Q., dirigida por Rui Moreira, fizeram intercâmbios com a escola.

²¹² A ideia de desenvolvimento endógeno está baseada em critérios locais de desenvolvimento que levam em conta os recursos materiais, sociais, culturais e as formas de escrita de si de cada povo.

Todos esses fatores se estruturam na imposição do colonialismo europeu e sofre atravessamentos diversos numa discussão complexa e que não se resume a uma relação simples de oposição de forças:

4.7 Notas sobre a técnica Acogny

A técnica Acogny é um espírito, uma maneira de ver. É uma filosofia e está além da técnica. É uma maneira de viver, de ver a vida, dançar a vida porque se fosse somente uma técnica seria limitada e estaria fadada a desaparecer. Então é realmente a transmissão de um espírito.
- Germaine Acogny, depoimento pessoal

Esta parte de nosso trabalho oferece uma visão geral do pensamento de Germaine Acogny e intenta ser uma introdução acerca de um sistema de dança, apresentando este mapeamento e apontando elementos-chave esperamos inspirar outros questionamentos que mobilizem novas investigações.

Germaine Acogny produz um pensamento consolidado em dança a partir da síntese entre danças do Oeste Africano²¹³, sobretudo das regiões do Senegal e Benin, associadas à dança clássica e à dança moderna, neste último caso, a técnica Graham. O elemento condutor dessa relação entre culturas parece ser a ligação expressa com as forças da natureza e com uma percepção do universo enquanto energia integrada ao corpo – uma noção de um corpo considerado globalmente e cuja energia circula em si e no universo, premissa presente em diversas culturas africanas e que segue mal compreendida nos diversos contextos não africanos, quando reduzida ao misticismo. Trata-se da percepção fundamental do corpo como *cosmos* e como *mobilizador de energias vitais* de maneira muito concreta. Esse diálogo que, segundo Germaine, é filosofia da vida e do corpo, constitui-se também em uma percepção da espiritualidade, algo distinto de filiação ou percepção religiosa, tal qual costuma-se referir quando aborda-se as artes africanas. Trata-se da conexão da pessoa que dança com os contextos ao redor, numa perspectiva somática, em oposição ao entendimento no registro europeu *orientalista*²¹⁴, onde as práticas corporais de Ásia e África são consideradas esotéricas – um tipo de compreensão que remonta aos primórdios da antropologia na sua concepção de *animismo*, formulação eurocêntrica sobre as cosmologias não europeias:

²¹³ Normalmente quando nomina o contexto africano no qual situa sua pesquisa, Germaine faz referência a uma síntese de danças da floresta e do Sahel. No contexto senegalês sua pesquisa se liga sobretudo aos povos *wolof* e *lebous*.

²¹⁴ Nos referimos aqui ao orientalismo de Edward Said, discutido no primeiro capítulo.

Na África, nós dançamos para expressar nossos sentimentos e as idéias de nossos sentimentos. Estou trabalhando nessas idéias e isso dá a dança todo o entendimento através dos simbolismos das figuras. O movimento artístico em que insiro meu próprio trabalho, mesmo que esteja profundamente enraizado nas tradições populares, não é de todo um retornar às raízes. Pelo contrário, esperamos uma mudança no mundo, refletindo o contexto moderno do qual muitos de nós africanos do nosso tempo devem viver, mover e ser. A África dos arranha-céus, a África das alianças internacionais. Nós não queremos ver a dança negra limitada. Queremos que ele floresça livremente como um fermento vivo da civilização moderna e na civilização moderna deste mundo e desejamos a dança negra estabelecida na posição de respeito que merece. Por isso, ele vai desempenhar sua parte animadora e criativa.²¹⁵ (Foundation for Contemporary Arts, 2014).

Uma percepção arejada sobre a relação entre as linguagens afro-orientadas e euro-orientadas, somada à consciência da força criativa presente nas expressões tradicionais garantem um *corpo firme* para a proposta da técnica Acogny. Nela a dança abriga qualidades e paisagens, de modo que mais do que a forma por si privilegia-se o sentir e, em nossa perspectiva, a *esthesis*. Eficiência do gesto, sensibilidade e valorização das camadas de história²¹⁶ da pessoa que dança, são somadas à experiência comunitária que conforma e dignifica o ser, rompendo o individualismo e abstração que caracteriza em grande medida o pensamento ocidental eurocêntrico, trazendo à baila prioritariamente um bem-estar e satisfação fruto do equilíbrio com o mundo.

É relevante notar que a maneira como Germaine concebe o enlace da tradição com a modernidade está muito distante de qualquer perspectiva passadista ou essencialista. Sua técnica é uma espécie de integração de mundos e isso reflete sua própria experiência pessoal.

²¹⁵ Disponível em: <<http://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/germaine-acogny>>. Acesso em 27 set. 2014.

²¹⁶ Utilizamos a noção de *camadas de história*, como sentidos de ser e experiências de vida que cada pessoa registra no decorrer de sua vida e que se estrutura e se move em seu corpo. Essa designação foi apropriada no decorrer da pesquisa quando eu buscava *conceitos vividos* que dissessem respeito justamente às especificidades de cada corpo que demandavam respeito em sala de aula, mas que, entretanto, não se resumiam a “peculiaridades”, “limitações” ou termos correlatos, que são mais enclausuradores do que capazes de comunicar essas vidas profundas que cada pessoa traz em sua maneira de mover. A partir de conversas informais com o pesquisador e terapeuta corporal Beto Teixeira, cujo trabalho profundo de pesquisa sobre os saberes do corpo passa por teorias advindas de alguns contextos científicos, entre eles, o da psicologia formativa, agregamos a noção de *camada de história* por ela traduzir os intentos da proposta pedagógica *Corpo em Diáspora*. Trata-se de uma alusão ao conteúdo mais geral daquilo que Keleman (1992), o fundador da psicologia formativa, propõe enquanto perspectiva de um corpo visto em sua *integralidade*. Para o autor, a noção de corpo agrega emoção, cognição, linguagem e cultura. Assim, os seres humanos são criaturas que “corporificam emoções, pensamentos e experiências” (ibid., p. 2). Então as *camadas de história* são os múltiplos sentidos que compõe o ser. Experiências registradas no corpo que “incluem a multidimensionalidade e a complexidade do processo humano” (ibid., p. 4).

No mais, ao acreditar nessa conexão de saberes prevê também uma noção de desenvolvimento que muito se assemelha ao que conceituamos anteriormente como endogenia:

Ao invés de deixar o desenvolvimento tomar seu próprio caminho, nós africanos, devemos tomá-lo em nossas mãos e fazer a dança nativa moderna. Isso pode nos levar a reconsiderar a dança tradicional africana em contextos urbanos. (ACOGNY, 1994, p. 24. Tradução nossa)

Vemos que Germaine associa conteúdos técnicos a partir das linguagens que mobilizaram sua experiência artístico-pedagógica fundamentando essa conexão a partir das formas africanas de escrita de si. Ressaltamos que ao operar a comunicação entre as danças da África do Oeste, o balé clássico e a técnica Graham, a coreógrafa não determina uma hierarquia de valores, indicando uma superioridade ou capacidade desta ou daquela linguagem ser mais profunda em determinados aspectos – o que Bejart fez ao afirmar que o balé daria as bases mais profundas aos corpos africanos. Neste caso, questionamos: qual modelo de compreensão de corpo é acionado quando se considera que o balé clássico ou linguagens eurocentradas proporcionam bases mais profundas? Essa profundidade estaria ligada a uma compreensão racional de perspectivas técnicas a partir de um conhecimento sistematizado? Ou essa profundidade pode ser auferida a partir de uma relação com uma consciência corporal que se dá em bases físicas e holísticas (e não místicas)? A análise da técnica Acogny nos faz crer que Germaine responde a esses questionamentos a partir da ação intercultural:

Na experiência com as danças que aprendi na Europa - dança clássica, dança moderna como Graham, Lemon... eu a todo momento tentava fazer comparações entre nossas danças, buscando similitudes que poderia haver entre as diferentes danças (...) Todas as danças são complementares, não há uma dança superior a outra. (ACOGNY, Entrevista concedida em julho/2015)

A relação da coreógrafa com a técnica clássica parece se consolidar enquanto discurso a partir do encontro com Bejart, mesmo que o balé já fosse linguagem próxima e apreciada por ela desde os tempos em que estudou educação física na França e conheceu madame Lamotte, conforme descrevemos anteriormente. No filme *A dançarina de Ébano*, Germaine afirma que “a barra é a coluna vertebral do bailarino”, discurso muito presente nas falas de Bejart quando aborda os valores estruturais das premissas da dança clássica:

Se você se levanta é graças a ela. Afirma Maurice Béjart. A barra é a coluna vertebral, nunca esqueça disso. (PASTORI & ROBERT, 1978, p. 6)

Ao que nos parece, a viragem que Germaine faz em relação ao discurso Bejartiano e sua escrita própria se dá quando determina o protagonismo das perspectivas africanas em sua técnica. As formas africanas de escrita de si até então subsumidas no discurso hegemônico ou evidenciadas apenas no registro do especificismo extremo, ganham espaço para existir.



Figura 24 - Barra ao solo. Aula de Técnica Acogny durante o The march. Ecole des Sable.
Créditos: Siaka Traoré (2014)

Vemos na técnica Acogny, em sua relação com a dança moderna, uma corrente com grandes variedades de concepções, e com o balé clássico, primeiramente uma proposta que valoriza a experiência gestual própria da pessoa que dança, aqui uma distinção conceitual da perspectiva da técnica clássica, onde de maneira geral, compõem-se movimentos, formas e posições e almeja-se um corpo ideal para a prática²¹⁷. A respiração, os movimentos de contração e *release*, a relação nomeada com a emoção humana, a relação com o gestual de maneira minuciosa, as pulsões relacionadas ao movimento e a atuação fundante da *energia* na presença do movimento serão marcas fundantes na técnica Acogny. Interessante lembrar que parte das pioneiras da técnica moderna hegemônica como Isadora Duncam e Martha Graham,

²¹⁷ Vale lembrar que há propostas de pedagogia de ensino de balé onde esses ditames castradores são desconstruídos. A proposta da bailarina e pedagoga brasileira Zelia Monteiro é uma dessas propostas, numa perspectiva que coloca em comunicação a escola italiana através do método Cecchetti que estudou com Maria Melo e as abordagens de Klauss Viana.

irão buscar referências em conhecimentos corporais de culturas distantes das suas próprias, entre elas as culturas asiáticas e africanas, para formular seus questionamentos e sentidos para a dança²¹⁸. Vimos anteriormente que, se por um lado, essa busca pela cultura do Outro implica em agravamento do exotismo, por outro lado abriu caminhos para que essas artistas percebessem entornos mais amplos e plurais. Assim, lemos que Germaine recupera, atualiza e coaduna com princípios que se, por um lado estão presentes em diversos pensamentos dessa escola múltipla moderna, são também elementos fundantes das formas africanas de escritas de si. A maneira como a coreógrafa mobiliza os elementos interculturalmente se resume na seguinte frase, frequentemente dita durante suas explicações: “é importante se enraizar na própria cultura e manter abertura para outras”. Gestualmente essa orientação é ensinada a partir da imagem dos pés bem enraizados e grandes galhos que direcionam as extremidades do corpo para fora e, portanto, para o mundo.

4.7.1 Símbolos e concretudes do gesto

A técnica Acogny está profundamente relacionada com o imaginário e com a capacidade de dar concretude aos símbolos e relacionar o corpo com o cosmos:²¹⁹

- 1) *Le soleil* - A área do osso externo, na parte anterior do tórax. Não por acaso situa-se ali o plexo solar, espaço de fluxos energéticos entre a parte inferior e superior do corpo. Ao darmos atenção a esse *sol*, temos que mantê-lo brilhando e altivo, de modo que para qualquer flexão de joelhos exige-se um tronco consciente que não “despenque” nos movimentos em planos mais baixos, exigindo a consciência das relações de força independente do plano espacial que habitamos. Essa percepção do sol também traz dignidade ao gesto na medida em que se ele brilha, seus “raios” impedem que a cabeça tenda para baixo, fazendo crescer pescoço e mantendo o olhar rumo ao horizonte, aumentando a capacidade perceptiva;
- 2) *Les etoiles* (estrelas) - região ao redor da púbis e virilha no baixo ventre. Ao mobilizarmos a bacia temos a consciência de sua estrutura enquanto continente e espaço de fertilidade. Nessa região encontram-se os ossos ilíacos responsáveis pela articulação coxo femural, que atuam como dobradiças em nosso corpo e são bastante

²¹⁸ Interessantes apontamentos sobre como o encantamento pelo exótico, misterioso e orientalismo direcionaram os movimentos de artistas dos anos 20 do século passado, como Isadora Duncan, Ruth Denis e Ted Shawn, são feitos por Joan Frosh no *Dance Ethnography: Tracing the weave of dancing in the fabric of culture* (1999, p. 249-280).

²¹⁹ As interpretações citadas são fruto da interpretação a partir das aulas e contextos vivenciados, sendo de total responsabilidade minha.

solicitadas nos movimentos da técnica. Ali está também o espaço de passagem de tensão das pernas para o tronco, quando movemos as estrelas tal qual indica Germaine, simbolicamente liberamos o espaço para a passagem de energia. É essa região que protagoniza o movimento de balsa da bacia.

- 3) *Jumba*²²⁰, literalmente *umbigo* na língua wolof. Trata-se do centro motor, o *core*, a chamada *power house* - espaço expensor e catalizador de energia. Neste caso a própria sonoridade da palavra e a maneira como nos é ensinada auxilia na compreensão sobre quais estruturas deveriam ser acionadas para a eficiência do gesto. Pronuncia-se Diuumba, acentuando as vogais i e u.



Figura 25 - Movimento da *Pintade*.

Fonte: Danse africaine (1994. p.55)

Na sistematização técnica, Germaine não usa o termo “passo”²²¹, mas sim “movimento” e este corresponde a uma concatenação de informações motoras, sensoriais e

²²⁰ Neste caso a própria sonoridade da palavra e a maneira como nos era ensinada auxiliava na compreensão sobre quais estruturas deveriam ser acionadas para a eficiência do gesto.

²²¹ Ao comentar a opção de Germaine do passo em detrimento do movimento, Senghor afirma: “Empregando o termo “passo”, os europeus fazem da dança um jogo de abstração, para elevar o homem da terra e o preterir ao ceu. Preferindo o termo “movimento”, Senhorita Germaine, coloca o acento no valor simbólico da figura da dança e na aderência do dançarino ao solo: à Terra Mãe, que lhe dá sua âme” (ACOGNY, 1980, p. 6, tradução nossa).

simbólicas. Aprendemos o movimento *do baobá, da palmeira da costa, da estrela do mar, do fromager, da boneca ashanti, do condutor, do tigre bravo, do cervo dançante, la passagere, le cocher, le menuphar, l'epervir, la pintade*, entre outros. Tais mobilizações propõem uma relação e entendimento do movimento a partir do imaginário, suplantando a perspectiva abstrada e oferecendo a possibilidade à pessoa que dança não apenas imaginar seu gesto, mas re-imaginá-lo na medida em que acessará seu cognitivo para concretizar o símbolo proposto. Assim, embora o *movimento do baobá*, por exemplo, seja construído a partir de motivações sistematizadas e claras de braços, pernas, percepção rítmica entre outros aspectos bem determinados, o *baobá* de uma pessoa nunca será igual ao *baobá* da outra, a imaginação faz com que os sentidos de construção do movimento não sejam apenas captados desde fora, mas desde dentro. Prevalece a importância de se perceber enquanto árvore na perspectiva de um enraizamento profundo nas tradições próprias de cada pessoa e uma expansão motivada por alcançar distâncias, o que é simbolicamente a relação com os entornos.

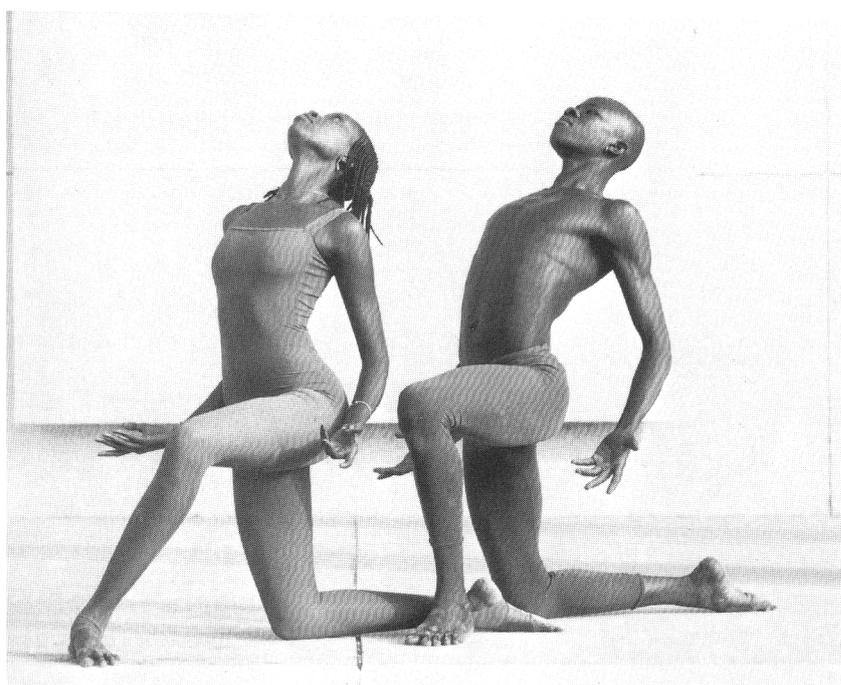


Figura 26 - Movimento do Cervo em dupla.
Fonte: Danse africaine (1994. p.72)



Figura 27 – Movimento do Cervo.
Fonte: Danse Africaine (1994. p.77)

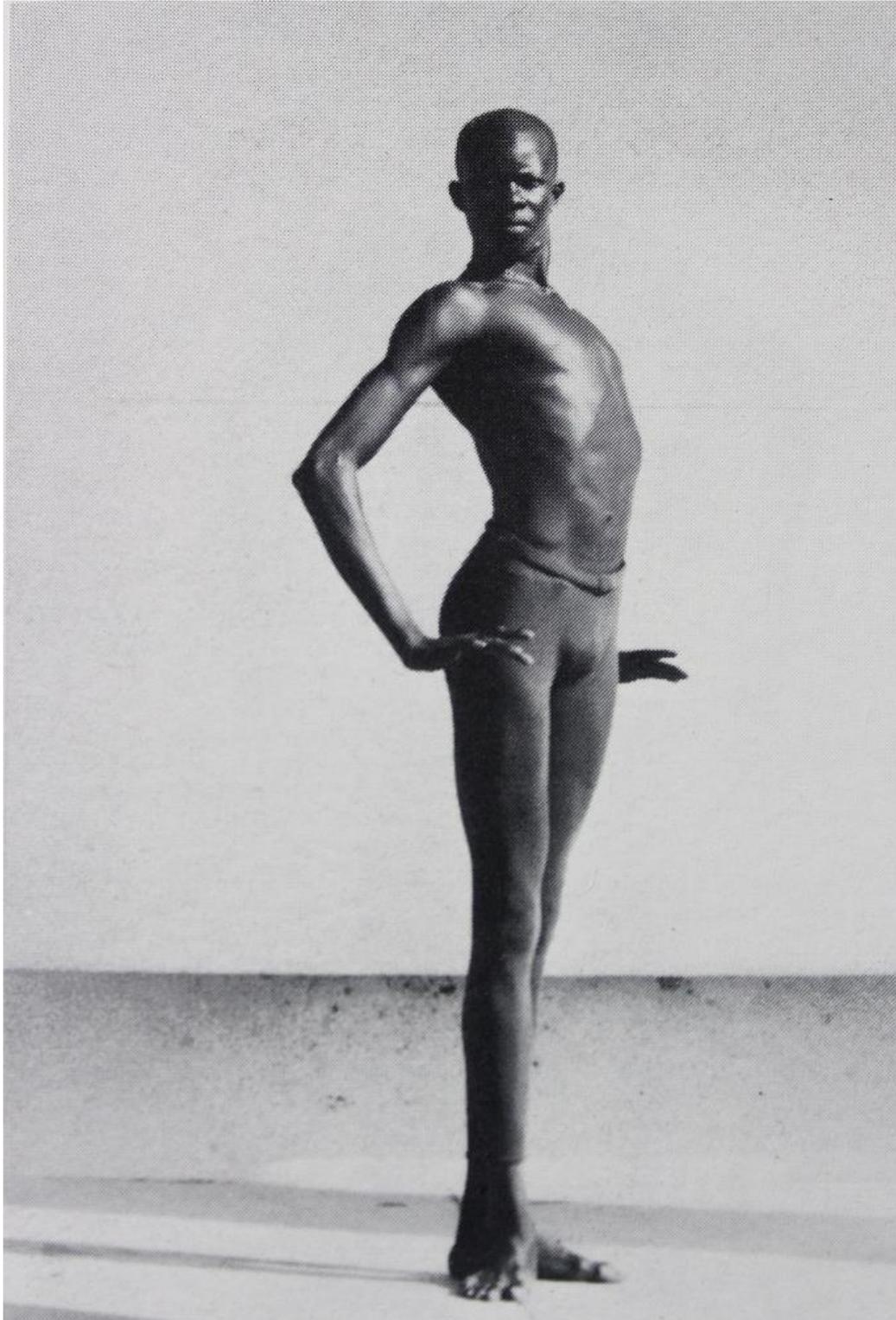


Figura 28 - Movimento do Fromager²²²
Fonte: Danse Africaine (1994, p35.)

O Fromager é o símbolo da minha técnica. Ele desenha sua energia em suas raízes profundas para se levantar e abrir para o céu. É o significado

²²² Árvore da família Bombacaceae cujo significado está ligado à longevidade. Seu tronco tem relevos que lembram rugas.

fundamental que dou à minha dança: mergulhar nas suas raízes para encontrar a herança tradicional que cada um de nós carrega como inspiração para a criação de obras contemporâneas. Proponho uma evolução das danças tradicionais para uma expressão contemporânea, ao mesmo tempo em que está ancorado na imensa riqueza e variedade destas danças tradicionais.²²³

As imagens-símbolo, muito peculiares das cosmogonias africanas, tornam-se bases importantes para os fundamentos do trabalho da coreógrafa, onde os movimentos são, sobretudo, símbolos de um pensamento. Sobre essa predominância do simbólico, Christine Roquet (apud SOUZA, 2010, p. 12. Tradução nossa.) afirma:

O gesto simbólico se adquire de um contexto mais amplo, qual seja o da cultura e da sociedade. Para cada um a esfera do gesto é irregular, modelada pelos interditos gerados por sua própria história, tal ou tal gesto foi permitido ou proibido pelo entorno, mas igualmente pelo entorno, pelas interdições impostas pelas normas sociais e culturais de comportamento.

Essa proposta que privilegia a sensação e o imaginário leva a pessoa a acessar estados que a dança compreendida apenas como forma, não é capaz de oferecer. Trata-se de imaginar-se sendo um *tigre bravo* e acionar todas as qualidades e estados de escuta necessários. Trata-se de habitar o corpo enquanto tigre imaginando-o profundamente. Imaginar-se como um *fromager*, em sua grandeza e portentesa, implica em manter os pés profundamente enraizados, se relacionando com o centro de gravidade e ao mesmo tempo ter galhos extensos, se relacionando com a exterioridade ampla do mundo. Nele há um engajamento da coluna e dos rotadores da área coxo femural. Há uma ondulação contínua e minimalista da coluna, num trabalho preciso e interior de percepção do movimento. Tal qual uma árvore antiga, que se move com experiência e que é marcada por uma noção de tempo que não significa necessariamente velhice, mas maturidade. Manter essa relação equilibrada expandindo os espaços internos e crescendo ao infinito é um grande desafio não apenas para a manutenção do equilíbrio físico, como também em nosso dilema cotidiano em lidar com os desafios que nos atravessam enquanto pessoas no mundo.

Dessa maneira, a pessoa que aprende é encorajada a acreditar em seu próprio corpo - o que se torna um mecanismo de empoderamento que propulsiona à *presença* enquanto fisicalidade e atitude.

²²³ Depoimento de Germaine Acogny publicado em sua página pessoal no Facebook. Disponível em <<https://www.facebook.com/GermaineAcogny/photos/a.1487943034754981.1073741829.1483261191889832/1490546831161268/?type=1&theater>>. Acesso em 24 dez. 2014. Tradução nossa.

Toda sistematização gestual da técnica Acogny tem um paralelo de sistematização musical. O ritmo é executado concomitantemente à técnica. Existe, portanto, uma espécie de partitura executada pelos musicistas durante cada fase de transmissão da técnica. Esse conteúdo, criado por dois musicistas parceiros de Germaine Acogny - Fanghoumé Arona Ndiaye e Oumar Fandi Diop - é conteúdo imprescindível no aprendizado da técnica, pois a relação com o ritmo está profundamente relacionada com o aprendizado do movimento. É necessário entender as chamadas, os ciclos e as mudanças de tonalidades, pois “contar”, tal qual se faz nas técnicas ocidentais, na técnica Acogny é terminantemente proibido. O grupo de musicistas que acompanha as aulas tem profundo conhecimento de cada etapa, acento, continuidade e breque. Vemos, portanto, uma sistematização que transcende a presença da música enquanto mera paisagem.

A grande potência da técnica Acogny é sua expressa direção para a pluralidade. Tomando perspectivas clássicas e contemporâneas ocidentais em relação com os classicismos, tradições e contemporaneidades africanas cria-se um diálogo que coloca qualquer corpo em estado de presença. E não se trata de *magia*. Trata-se de uma técnica moderna em diálogo atual com a contemporaneidade, uma proposta que se estrutura em valores e percepções da tradição de maneira multidimensional, o que a faz intercultural. Quem nos anos 1980 criaria uma técnica de dança com essa dimensão tão fundante e necessária? Quem entre os anos 1970 e 80 proporia uma ideia de relação intercultural em um campo ainda tão restrito como o da sistematização técnica em dança no continente africano? Diante dos desígnios do colonialismo, é relevante que essa proposta tenha se protagonizado no sul subalternizado e que seja um conhecimento produzido por uma mulher africana. Nesse aspecto, parece justo chamar Germaine de “mãe da dança moderna africana”, para além de jargões. E quando situamos e reforçamos tempo, espaço e contexto histórico, insistimos em assinalar que a coreógrafa insere os saberes africanos na modernidade, a mesma modernidade que excluiu e alienou o protagonismo negro. Esse pioneirismo é digno de nota para a história mundial da dança convencionalizada como abrangente e múltipla. Quiçá em breve sua biografia possa estar nos componentes curriculares de nossos cursos de graduação em dança enquanto referência da multiplicidade que constitui as produções de conhecimento sobre dança no mundo.

4.7.2 Gesto e sensibilidade

J'ai l'impression que la signification qu'on met derrière la « civilisation » fait perdre l'émotion de la danse.

– Germaine Acogny²²⁴

Ser orgulhosa, seja negro, verde, amarelo, vermelho. Falo desse orgulho de ser. Quando você é seguro e sabe de onde vem não podemos baixar a cabeça. Esse espírito de comunicação, essa crença em si mesmo é o que desenvolvo e passo através do meu trabalho. O espírito Acogny.
 - Germaine Acogny, depoimento pessoal (2015)

Evidenciando significados profundos para a disciplina e o rigor, Germaine Acogny sublinha em seus ensinamentos minúcia e delicadeza dos gestos. Frequentemente nos deparamos com o tema da elegância ao tomarmos contato com a técnica. Não há desalinho ou qualquer excesso. *Cest ne pas la bamboula*, diz frequentemente a coreógrafa²²⁵. Trata-se de exprimir a beleza em seu senso mais profundo, de maneira harmoniosa. E para tanto há que se ter consciência.

Patrick Acogny (2010, p. 187-188. Tradução nossa) explica a lógica da disciplina presente na técnica Acogny:

Toda a estrutura de seu corpo contribui para facilitar sua avaliação dos dançarinos. O rigor e o uso quase militar do espaço, que sempre deve ser perfeito e controlado, o olho do avaliador que mede, avalia e depois corrige, o discurso que enfatiza uma noção gestual ou um imaginário em relação ao gesto executado, insistindo constantemente na denominação dos movimentos aprendidos, etc.

Percebemos, portanto, que o rigor e o respeito às camadas de história de cada pessoa ampliam espaços para a existência de corpos bem organizados que terão maiores condições de aprender a ter ciência da sua motricidade e gestualidade. Trata-se também de restituir ou incentivar a busca pela dignidade, por uma noção humanista de pertencimento que perpassa raça e gênero em uma perspectiva que a um só momento educa para pertencer a si e ao mundo:

Eu penso que temos que ser orgulhosas do que somos. E digo que nós negros sabemos nos portar, nos colocar. Há muitos discursos na história, mas nós somos esquecidos a todo tempo – enquanto negros, enquanto mulheres também. Mas não devemos ficar em guetos e sim ocupar nossos lugares. E por isso que não é justo estar em baixo. Devemos ser orgulhosas de nossos corpos.
 (Germaine Acogny, depoimento pessoal, julho/2015)

²²⁴ Germaine para a revista RFI Afrique. Disponível em <<http://www.rfi.fr/afrique/20131205-germaine-acogny-danse-vie-mudra-afrique-ecole-sables-theatre-ville-paris>>. Acesso 30 mai. 2015.

²²⁵ “Faire La bamboula”, significa fazer bagunça, desorganização, “festa”.

Existe uma proposta de encontro cultural na técnica Germaine Acogny, que ela denomina intercultural. Após experiências de campo acompanhando aulas e entrevistas diretamente com Germaine no Brasil e no Senegal, bem como experiências práticas e entrevistas com suas principais discípulas, compreendemos que a coreógrafa elabora um discurso que gradualmente torna-se intercultural enquanto projeto político e epistêmico, tal qual teorizado por Walsh (2010), desafiando os modelos eurocêntricos de educação.

De maneira geral, o trabalho na técnica Acogny está mobilizado por alguns temas-chave: a marcha, a compreensão da importância da coluna vertebral, a abordagem do solo enquanto percepção da gravidade, o fundamento da energia e do ritmo. Esses temas são abordados ao longo do treinamento tecidos por uma trama pedagógica holística.

4.7.3 De longe e de perto – Da marcha à dança, substâncias da técnica Acogny



Figura 29 - Escultura presente na Ecole de Sables. **Créditos:** Ecole des Sables

Dedicaremos as próximas páginas para a abordagem da *marcha*, componente fundamental e primeiro da técnica Acogny, objeto de observação priorizado em nossa pesquisa de campo e que pudemos absorver e aprofundar²²⁶.

A primeira vez que fiz uma aula com Germaine Acogny foi em 2011²²⁷, na Universidade Federal de Minas durante o Festival *1, 2 na Dança*, mostra internacional de solos e duos. Antes disso, havia tido aula com o mestre Longa Fo Yeto²²⁸ e assistido Germaine lecionando durante a *Transmission* em 2010 na Ecole de Sables, quando fui oficialmente apresentada a ela²²⁹. Era uma aula introdutória, sala repleta e música ao vivo.

²²⁶ Ao pesquisarmos a técnica, nos valem os recursos possíveis acessíveis: bibliografia, aulas e entrevistas com a própria Germaine e com suas discípulas mais assíduas como professoras, além de vivências na Ecole des Sables. Entretanto, analisar em pormenores todos os componentes da técnica seria inviável para a dimensão deste trabalho. Assim, definimos a *marcha* como um ponto de análise privilegiado, mesmo que a segunda etapa, onde a coreógrafa trabalha os movimentos específicos sintetizados em figuras cotidianas e referentes culturais das tradições africanas: o *fromager*, o *palmier*, o *conduteur*, entre outros, sejam também de grande importância. Assumimos, portanto, que a *marcha* é o elemento fundamental da técnica Acogny, nos debruçando mais detidamente sobre ele.

²²⁷ Antes disso, tive contato com a coreógrafa em 2004 quando ela veio ao Brasil trazendo sua companhia para se apresentar no Sesc com a obra *Fagaala*, que abordava o genocídio de Ruanda. Nessa ocasião, conversei com Germaine sobre a Escola de Areias e mantive contato até que abriram a primeira seleção para um workshop internacional. Efetuei a inscrição, fui selecionada, mas àquela época eu não fazia parte de nenhuma companhia profissional, então minha vaga foi reconsiderada. Ironicamente, recebi um email de “cancelamento” da minha seleção. O que por um lado me tranquilizou, pois eu não teria condições financeiras de custear as despesas todas.

²²⁸ Longa Fo Eye Oto é natural do Congo Kinshasa e foi estudante no *Mudra Afrique*. Durante a 20ª Edição do Festival do Triângulo na cidade de Uberlândia ministrou aula da técnica Acogny sendo apresentado pela instituição como assistente de Germaine. Posteriormente encontrei-o na Ecole des Sables, em 2012.

²²⁹ Em minha primeira visita à Ecole des Sables aconteceu um fato curioso que merece ser contado: Fui oficialmente apresentada à então coordenadora pedagógica Guacira Diagne através do cineasta Samba Saar (in memoriam) que por sua vez foi-me apresentado pela então embaixadora do Brasil no Senegal, Katia Gilaberte – embaixadora de atuação ímpar nas conexões culturais Brasil/Senegal. Guacira deu-me uma carona desde Dakar até Toubab Djalaw. À época, acontecia a primeira etapa de formação da técnica, a *transmission* e todas as atividades da escola estavam voltadas para o curso. Cheguei na escola por volta de 10h da manhã e aguardei ansiosa o grande momento de ver uma aula assim como entrevistar Germaine, conforme havia combinado através da coordenadora. Em um dado momento uma pessoa da secretaria me chamou e levou-me para a sala *Aloopho*, onde todos os formandos estavam reunidos em aula. Germaine, que havia sido notificada anteriormente sobre minha presença, parou a aula, trouxe-me ao centro do espaço e me apresentou ao grupo: “Esta é Luciana (sic), jornalista brasileira”. Fiquei um tanto decepcionada em ser apresentada como jornalista, já que minha presença lá se dava por motivos muito mais profundos do que uma “matéria”, afinal em 2009 eu fazia minha primeira viagem ao continente africano e reencontrar Germaine em sua terra, depois de tê-la conhecido anos antes em uma unidade do SESC em São Paulo e sonhado com sua escola, era realmente importante. Mas diante da excepcionalidade da situação, apenas concordei, agradei solenemente e sentei-me no canto. Depois da aula fui convidada a almoçar com todo o grupo de formandas no refeitório, quando conheci Omilade Davis e Esra Escolástica que se tornariam colegas próximas. Ao final da tarde, Germaine concedeu-me a entrevista, conduzida em inglês, pois à época meu domínio da língua francesa era ainda frágil. Posteriormente foram inúmeras vezes encontrando a mestra, seja através das aulas na Ecole ou em eventos ocorridos no Brasil mobilizados pela Cia Será

Após uma rápida conversa, Germaine começa a introduzir os elementos da técnica abordando a motricidade a partir de elementos simbólicos. A começar pelos elementos *sol, lua e estrelas*. Organizadas em um grande círculo, executávamos as movimentações básicas da marcha acompanhadas de suas orientações precisas e voz severa que ainda ressoam no meu presente: *écart e serrer, écart e serrer*. Lembro-me perfeitamente de Germaine chamando atenção para a flexão exagerada das minhas pernas. Com sua postura enérgica, a mestra dizia que não era necessário flexionar demais, mas sim seguir a fluência própria para marcha, com as pernas se flexionando levemente a cada passo - uma evidente orientação para a fluência da coordenação motora.

Essa prioridade e caráter elementar que elegemos para a marcha, faz sentido primeiramente pelo significado que a marcha bípede tem na evolução da humanidade - juntamente com a linguagem são as primeiras conquistas dos hominídeos²³⁰. A coordenação motora oriunda da marcha é vital para a organização da motricidade pois traz os fundamentos para a organização do corpo no espaço²³¹ bem como os elementos a partir dos quais construímos nossas expressões e gestos.

Na marcha permanecemos verticais e com um leve componente horizontal. Há a permanência da verticalidade e a negociação com o peso/gravidade, numa sucessão de equilíbrio e desequilíbrio. Desenvolvemos um constante percurso de apoio e balanço desde quando os pés tocam o solo a partir dos calcanhares, o contato total das plantas dos pés, a retirada dos calcanhares e desprendimento dos dedos. Movemos também o quadril em graus diferentes que dependem dos apoios dos pés, assim como desenvolvemos variações de flexões dos joelhos, inicialmente estendidos, depois flexionados e posteriormente estendidos novamente para o próximo apoio. No avanço do corpo à frente, um membro torna-se fonte móvel de apoio enquanto o outro membro avança para a nova posição de apoio.

Quê, o coreógrafo Rui Moreira juntamente com a produtora Bete Arenque, que proporcionaram encontros ímpares entre a Germaine, sua Cia e pesquisadoras/artistas do Brasil. Cito, a título de exemplo, a mesa de debate ocorrida durante a terceira edição da Rede Terreiro Contemporâneo, em 2014, cujo tema foi “Didáticas e pedagogias para o ensino das danças negras”, onde compus a mesa juntamente com a profa. Edileusa Santos e Germaine Acogny.

²³⁰ Os *Australopithecus* têm seu registro fóssil mais antigo datado de aproximadamente 4 milhões de anos. Oriundos da costa leste do continente africano agregaram na escala evolutiva a capacidade de andar sobre duas pernas - a posição ereta. A bibliografia especializada aponta que a postura bípede foi fundamental para a liberação das mãos e da boca possibilitando os processos para o aparecimento da fala. Entretanto, somente com o *homo erectus* que surgem as primeiras formas de vocalização, ainda de constituição rudimentar.

²³¹ Nossa abordagem da marcha, ou locomoção bípede, agrega muito mais um caráter de análise cultural do que propriamente cinesiológica ou biomecânica, onde aborda-se toda complexidade envolvendo sistema nervoso central, periférico e sistema musculoesquelético.

De maneira mais ampla, a técnica Acogny tem a marcha como elemento base. Em minhas experiências práticas pude perceber que a marcha combina aquecimento físico com um engajamento da pessoa para que se disponibilize e se envolva coletivamente, percebendo, sentindo e compreendendo seu entorno. A base está assentada primeiramente no entendimento da coluna vertebral como eixo, na associação do imaginário com o gesto e na percepção musical que leva a uma relação consciente do corpo com o ritmo.

Na leitura que fazemos desse corpo de pé, tendo como prioridade os elementos cruciais da marcha da técnica Acogny, percebemos as estruturas posteriores e anteriores em equilíbrio – por exemplo, a extremidade do púbis é compatível com a extremidade do externo. Vemos também quão importante é a consciência dos volumes da cabeça, tórax e bacia que se comportam como se estivessem sobrepostas de maneira estável.

Durante a marcha bípede a coluna desenvolve uma verticalidade que longe de ser retilínea procura o movimento e a descompressão. Conforme citamos, Germaine chama a coluna de *serpente da vida*²³², tanto na perspectiva simbólica da estrutura que liga energias de cima a baixo, quanto na perspectiva da presença ondular desse eixo. Esse movimento de ondulação tão peculiar na técnica Acogny parece chamar atenção para essa descompressão das vértebras que amplia movimentos. Uma coluna que ondula, vibra e se abre ao mundo. A marcha também chama atenção para a maneira como a locomoção é sustentada pela força da gravidade:

Ao andar, uma sensação de duas direções na coluna vertebral permite que os pequenos músculos em volta da espinha e da espinha dorsal, os músculos tônicos, liberem. Estes músculos, e especialmente os músculos suboccipitais, também afetam a formação reticular. O relaxamento na coluna vertebral, a mudança na lordose lombar e seu movimento contralateral criam um comprimento do psoas que desencadeia automaticamente uma resposta reflexa. Assim, a liberação da coluna vertebral inicia o movimento básico da locomoção. À medida que o psoas flexiona o joelho para continuar a andar, pés e músculos das pernas devem estar livres para permitir o movimento que virá. Músculos fásicos, músculos de ação, não devem ser excessivamente envolvidos em nos segurar.
(NEWTON, 1995, p. 39. Tradução nossa)

A noção da coluna como uma serpente tanto remete a sua constituição segmentada e maleável, quando à sua relação estruturante na transferência de energia dos membros inferiores para os superiores, o que simbolicamente também remete à condução da energia do chão através dos pés ao longo do corpo em direção ao céu. A verticalidade saudável para o

²³² Essa referência da coluna como serpente tem paralelos em outras técnicas, como na técnica Dunham, que em uma de suas progressões incorpora movimentos da dança Yonvalou, oriunda do Haiti, pautados por ondulações e cuja diretriz é a onda produzida pelo movimento da serpente.

bom funcionamento da coluna traz uma sensação de equilíbrio muscular e não de retidão extrema. As vértebras se mantêm em descompressão umas sobre as outras e essa descompressão permite amplitude do movimento da coluna.

Durante a marcha cargas distintas de energia são armazenadas e utilizadas para a propulsão e o equilíbrio. Assim a locomoção está ligada ao controle postural e à negociação do equilíbrio.

4.7.3.1 Outros sentidos

A *marcha* na técnica Acogny tem uma primeira camada ligada sobretudo a uma noção de aquecimento, engajamento coletivo e mobilização de disponibilidade corporal, já que constitui a etapa anterior ao treino dos movimentos e dos procedimentos criativos nas aulas da técnica. Há uma ritualização, fortalecida pelo ambiente e pela musicalidade.

Muito embora a marcha na técnica Acogny tenha essa uma função de integração coletiva, acreditamos que essa base fundante da marcha bípede tem relação com uma preocupação da coreógrafa em acionar os fundamentos primeiros da motricidade dando base para o trabalho posterior desenvolvido no sistema da técnica. Os movimentos são, portanto, gestos da vida mas carregam preocupações básicas de organização motora - braços ao longo do tronco, ombros encaixados, olhar adiante – ao mesmo tempo que a perspectiva do movimento constante leva a uma noção de avanço, continuidade em completude.

A fase da marcha tem duração variável a depender do nível de entrosamento e prática das pessoas que estiverem dançando, em geral 40 minutos nas primeiras atividades do dia durante os treinamentos. Trata-se de um momento de troca, onde o corpo se afeta pelo ambiente humano e se contagia pelo apelo percussivo rítmico. A disciplina permeia todo o processo, mas não há a mesma condução para a eficiência do gesto que encontramos na parte da pedagogia onde aprendemos os movimentos propriamente ditos da técnica, a relação com a eficiência do gesto é mais livre, havendo poucas referências de correções específicas de movimento. Executamos movimentos simples e tonificados, articulando braços, pernas, eixo e bacia em sequências determinadas, pés e cabeça – tudo realizado principalmente em círculo, com evoluções no sentido horário e anti-horário, face-dentro, face-fora da roda. Algumas variações espaciais em deslocamentos mais livres também são solicitadas. Nesta fase da pedagogia Acogny não há imagens determinadas.

A coluna tem lugar importante e os movimentos de referência são a *ondulação*, a *tremulação* e *contração*, acionando de maneiras distintas as extensões cervicais, torácica e lombar, proporcionando gradativamente um estado de aquecimento e disposição. A

manutenção da verticalidade, a negociação com a gravidade e percepção da música, são aspectos importantes dessa fase.

Estão presentes na proposta da marcha diversos elementos de consciência motora. Citamos por exemplo a construção da ondulação a partir da consciência do enrolar e desenrolar a coluna. Outra referência é a noção de pés enraizados e braços enquanto extremidades conectadas, que se apresenta na marcha a partir da orientação para a manutenção harmônica da postura ereta, mantendo clareza sobre as forças opostas (para cima e para baixo) em ação e que possibilita um ficar em pé equilibrado. Essa relação gravitacional é retomada em diversas partes da técnica para além da marcha. Na parte denominada *barra ao solo*, onde executamos movimentos no plano baixo na posição sentada, o movimento vibratório do *pilar*, exige, sobretudo orientar o fluxo do gesto de cima para baixo mantendo o apoio no solo presente. Trata-se de sentar sobre os ísquios, extremidade inferior dos ossos ilíacos, garantindo a passagem de força da coluna para a pelve e conduzindo assim a energia de cima para baixo mantendo a necessária pressão da bacia com o chão, o assoalho. Por fim, o encontro dos dois pólos gera a vibração.

Atentando para sua feição cinesiológica em uma leitura elementar, percebemos que a marcha tem uma estrutura constante que possibilita manter os movimentos *em fluxo* e em contínua relação com o ritmo. Não por acaso ela é definida como “um deslocamento rítmico das partes do corpo” baseada na absorção e transferência de energia. A cada pé que pisa, uma ondulação subsequente ocorre, com pés, tronco e braços ao longo do corpo. Depois projeta-se mais braços, mais tronco, mais cabeça. Como proposta de transformação dos estados globais do corpo, a marcha atua na instauração de um fluxo próprio, uma negociação com a gravidade e com o peso de cada pessoa e sua história própria e seu mundo.

Outro aspecto importante é a alternância dos braços na marcha – muito presente nas variações criadas por Germaine. Lembremos que essa alternância na marcha bípede, garante menos gasto de energia para o deslocamento. Em conversa com o fisioterapeuta Glauco Muller²³³ sobre os aspectos elementares da motricidade da marcha, ele afirma que, a característica de andar livremente pelo espaço sem sucumbir à força da gravidade se dá justamente por causa da alternância dos braços. Sem ela o tronco afundaria e perderia volume fazendo com os músculos também perdessem volume, tônus e elasticidade. Advém também desse conjunto motor o tórax aerodinâmico – quando os braços ganham fluuabilidade no espaço, o tórax se enche de ar e diminui o peso do corpo. Em certa medida, a performance dos

²³³ Glauco Muller é fisioterapeuta. Consultei-me com ele muitas vezes e em algumas sessões discutíamos alguns questionamentos que eu tinha relacionados a elementos ligados à motricidade.

braços exprime exatamente um corpo em vôo – quando os braços ganham autonomia em relação às costelas, ganham fluabilidade e elas ampliam seu volume de modo que o diafragma se alarga e consegue ter maior campo de ação.

Então quando Germaine fala de raízes e galhos podemos interpretar como uma metáfora para um corpo que se liga ao solo para pegar impulso ao vôo.

Vemos, portanto que Germaine adentra nos mecanismos chave da marcha através dessas referências fundamentais, porém utiliza gestos expressos a partir de saberes locais de seus contextos culturais.

Segundo Patrick Acogny (2010), a marcha constitui elemento fundamental da técnica seja nas proposições do aquecimento, dos deslocamentos em diagonal, nas improvisações e se estende nas atividades que acionam a sensibilidade e o rito, como a marcha na *brusse*, onde visitamos a floresta dos baobás ou ainda a *marcha na praia*. Estas últimas modalidades foram propostas nas duas experiências de campo que vivenciamos no *The march*. A marcha denota, portanto, a maneira como cada pessoa consegue ampliar seu espaço e construir novas possibilidades enquanto caminha, avança e se transforma. O autor também propõe quatro possibilidades interpretativas:

- 1) A marcha como ritual e forma de aquecimento;
- 2) A marcha rítmica como aderência ao solo;
- 3) A marcha como jogo de contágio gravitacional;
- 4) A marcha e a musicalidade.

Em nossa pesquisa esses itens foram descobertos dia a dia a partir da experiência prática que vivemos, não tomando o modelo do autor como diretriz, mas tentando encontrar na experiência própria do corpo, a partir da pesquisa de campo, essas noções importantes.

O tema da marcha e a sua importância na técnica Acogny nos levou a refletir sobre uma questão relevante, qual seja, o significado profundo da ideia de aterramento que a marcha nos traz, o papel dos pés para essa sensibilização e como essa consciência mobiliza diversos sentidos: o de presença no mundo, quando nos verticalizamos conscientemente ganhando espaços e ampliando os gestos; a evidência de que percebemos não apenas com os olhos, tal qual quis fazer crer a tradição ocidental, mas com todo o corpo. Discutindo a ação perceptiva e os papéis dos pés nas culturas Ingold (2004, p. 330. Tradução nossa), afirma:

O meu primeiro e mais óbvio ponto é que uma abordagem mais literalmente

fundamentada da percepção deve ajudar a restaurar o contato com seu próprio lugar no equilíbrio dos sentidos, pois é certamente através de nossos pés, em contato com o solo (embora mediado pelo calçado), que estamos mais fundamentalmente e continuamente "em contato" com o nosso entorno.

Sem esquecer que os pés são membros onde residem diversas terminações nervosas que se relacionam com órgãos essenciais, assim como levamos em consideração que nas danças afro-orientadas os pés descalços têm valor simbólico, quando liga a pessoa diretamente à sua ancestralidade, por exemplo, salientamos também esse valor que é funcional e vital.

4.8 A Transmission

Em 2010 Germaine Acogny inicia o programa de transmissão da sua técnica. Até então um sistema ministrado por ela e, eventualmente, por egressos do *Mudra*, como o professor Longa Fo Yeto²³⁴. A *transmission* foi proposta através de imersões organizadas em três etapas, cada uma durando sete semanas, formando os profissionais que estariam habilitados a ensinar a técnica Acogny²³⁵.

De 2010 até 2016 dois grupos foram formados. Os grupos de aulas aconteceram entre janeiro de 2010 e março de 2012. Ao todo foram 17 pessoas que obtiveram o diploma após três anos de formação com Germaine e uma competente equipe de profissionais, incluindo Patrick Acogny, que ministrava desconstrução das danças africanas e Christine Roquet, responsável pelas aulas sobre análise do movimento entre outros profissionais. A estrutura pedagógica agregava teoria e prática, pedagogia sobre diferentes formas de ensinar para as diferentes faixas etárias, bem como notação e análise do movimento. Aulas de técnica de balé, técnica de sabar, de dança congoleza e do Benin, também faziam parte do programa e embora fossem abordadas em suas especificidades, eram apresentadas como ferramentas para desenvolver um aporte para entender as similitudes entre elas enquanto danças do continente africano. Nesse processo, Germaine traduziu em palavras o que havia produzido enquanto conhecimento a partir da vivência e da experiência, de modo que transmitir o conteúdo foi um processo denso, segundo depoimentos de muitas das diplomadas na técnica.

²³⁴ Conheci o mestre Longa Fo, então chamado de assistente de Germaine, durante a 23ª Edição do Festival de dança do Triângulo em 2010, quando fui membro do júri do Festival.

²³⁵ Minha primeira ida à Ecole des Sables aconteceu exatamente no primeiro bloco de aulas da primeira turma da *Transmission*, em 2010, quando apenas visitei a escola. Nessa época conheci Omilade Davis e Esra Colástica, que se tornariam minhas primeiras informantes.

Na primeira turma formada, os *sablistas*²³⁶ que reberam o diploma da técnica depois de três anos de formação foram: Esra Colastica (Holanda / Curação), Ise An Verstegen (Holanda), Omilade Davis (Estados Unidos), Aida Colmenero Diaz (Espanha), Raouf Tchakondo (Togo), Mekbul Jemal Tahir (Etiópia), Rokhaya Thioune (Senegal), Maguette Ndione (Senegal) e Ramatoulaye Sarr (Senegal). A segunda turma, formada entre outubro de 2011 e março de 2013, Wesley Ruzibiza (Ruanda), Fabrice Mukala Kamba (República Democrática do Congo), Abdoulaye Kane (Senegal), Ange Aoussou (Costa do Marfim), Alesandra Seutin (Bélgica), Lisette Simba (República Democrática do Congo).

Em nosso campo de pesquisa procuramos acessar as formulações pedagógicas que essas graduadas e graduados tiveram na técnica Acogny a partir da *Transmission*, considerando que a premissa da técnica é dar instrumentos para que cada professora encontre seu próprio caminho a partir de um conjunto de referências. Assim, realizamos entrevistas e frequentamos as aulas de sete dos 17 profissionais formados na técnica, oriundos de 3 distintos continentes, América do Norte, Europa e África, tentando acessar não apenas um entendimento mais amplo sobre a técnica, mas sobretudo, de que maneira ela seria um fundamento viável para a busca de uma dança própria e de uma perspectiva pedagógica a partir das formas africanizadas de escritas de si, assim como uma maneira eficiente de aprendizado sobre como habitamos nossos próprios corpos com a consciência daquilo que nos constitui, estabelecendo presença e integridade.

4.8.1 A perspectiva das discípulas

Inspirada na proposta da crítica cultural bell hooks em sua obra *Ensinando a transgredir*, olhamos para a proposta da técnica Acogny como uma configuração do saber valiosa, pois agrega a um só tempo a consciência corporal, o corpo vivido e suas intersecções com os contextos ao redor. Assumimos desde o início deste trabalho uma postura contra hegemônica ao evidenciarmos esses elementos como parte de um pensamento em dança invisibilizado no que se convencionou a chamar de história da dança mundial definida pelo Brasil, mas ao ressaltarmos a abordagem ímpar da técnica, não nos valem somente de uma consideração política, reforçando seu valor enquanto anúncio de um contexto subalternizado. Assim, ao capturarmos os depoimentos de suas discípulas e discípulos, oriundos de distintos contextos de raça, gênero, território geográfico e cultural, intentamos revelar que, se por um lado, a técnica Acogny atravessou de maneiras amplas o corpo de

²³⁶ *Sablist* é o nome dado a pessoas que passam por cursos na Escola de Areias.

quem escreve esta tese, atravessou também distintos outros corpos que vivem e são mobilizados por outras questões no mundo:

Na verdade, minhas primeiras lições com a técnica Acogny provaram-me que minha busca por autodefinição não era apenas possível, mas necessária. Ela cumpriu seus objetivos diante de muitos desafios que eu não enfrentei, e seu trabalho deu-me a chance de estudar uma forma contemporânea de dança em profundidade e que não forçava meu corpo em posições dolorosas ou a captar uma forma visual estética específica. Apesar disso, trata-se de uma técnica que está enraizada em práticas somáticas (mente-corpo integrado) que permitiram ter minha consciência interior como meu referencial principal, o que foi meu primeiro passo para aprender a me mover para além dos meus próprios limites. (DAVIS, 2010, p. 21. Tradução nossa)

A afirmação de Omilade Davis, bailarina e coreógrafa estadunidense que participou da primeira fase desta pesquisa como convidada para ministrar oficinas da técnica Acogny em São Paulo e Campinas²³⁷ retoma a já discutida premissa contrária a um entendimento de corpo como superfície passiva e vazia de história que absorve conteúdos técnicos. A dança que a técnica Acogny incentiva é traçada na tecelagem da cultura corporal de cada pessoa sem impor resultados, mas incentivando a ampliação da consciência de si e do potencial criativo.

O que Omilade chama de *auto definição* se liga profundamente com a possibilidade de a prática pedagógica criar espaços para que a pessoa que dança interpele e se relacione com as informações que recebe, cruzando-as com seus mundos próprios. Trata-se de permitir agência ao corpo na medida que a pessoa é incentivada a construir imagens sobre si própria e não se encaixar em uma forma prescrita.

Lembro que outra discípula de Germaine, a holandesa Ise Vertesegen, cuja formação desde a primeira infância foi fomentada pela técnica clássica, em depoimento pessoal em julho de 2014 afirma “que nunca teve uma figura de balé”, ou seja, que seu corpo nunca se encaixou nos parâmetros determinados enquanto ideais para uma excelência no balé clássico. Foi através da técnica Acogny que a bailarina tomou ciência de suas especificidades enquanto potência e assim propôs o que chama de *balé Acogny*, uma mescla entre técnica clássica e técnica Acogny. Essa realidade nos faz questionar como elaborar um percurso de aprendizado de dança que não seja simples exaltação de virtuosismo físico e que abra espaços para corpos corajosos e cientes de si.

²³⁷ Omilade Davis foi colaboradora no trajeto desta pesquisa através de uma série de workshops focados na técnica Acogny que organizamos em 2013 na cidade de São Paulo bem como uma *masterclass* oferecida no DACO – Departamento de Artes Corporais da Unicamp – que também organizamos dentro do traçado desta pesquisa.

Eu estava infeliz, porque era como se eu tivesse que abandonar meu próprio *background* para estudar dança contemporânea. Eu queria contar minha própria história na dança. Eu tinha um *background*, mas queria avançar nessas danças. Por sorte ou chance eu fui selecionada para o workshop dos 5 continentes em 2009. Depois fui uma das 11 alunas a ser escolhida para a *transmission*. Para mim a técnica Acogny foi uma base perfeita para desenvolver minha própria linha. Foi uma maneira de entender como você pode pegar princípios de movimento de qualquer dança africana ou qualquer outra dança social, e usar, incorporar essas técnicas em nossos corpos. (Depoimento de Omilade Davis, durante masterclass no departamento de Dança do Instituto de Artes da Unicamp²³⁸, em março de 2014)

A dimensão intercultural do trabalho de Germaine Acogny provoca para distintas leituras de mundo independente dos contextos de origem das pessoas graduadas na técnica. Todos os entrevistados elucidaram que a técnica trazia em grande medida o fortalecimento das identidades próprias. Em semelhante caminho valorizou-se a tradição e os fundamentos africanos enquanto instituições dinâmicas e fundamentais para a construção da autonomia do corpo e entendimento da contemporaneidade que o envolve. Nossas conversas com as professoras e observação das aulas mostraram que há um entendimento comum da dança enquanto experiência que se cruza necessariamente com a vida:

Na técnica Acogny se aproveita o que se tem como bagagem cultural. A técnica permite que dançarinos africanos se identifiquem para que a partir disso possam criar outra coisa. Através de nossa base podemos realmente nos exprimir.

(Raouf Tchakondo, depoimento pessoal, em julho de 2015)

Foi importante quando eu cheguei na Escola de Areias. A ideia de você saber sua raiz é chave para entender quem você é em dança e na vida. Então fui encorajada a aprender danças tradicionais. Minha dança tradicional vem de outros países. O que faço é ir para a tradição e contemporaneizar em um vocabulário que é universal.

(Alessandra Seutin, depoimento pessoal, em julho de 2014)

Vemos que a transmissão da técnica reforça as conexões com humanidades. No seu cerne está a relação profunda com a vida e a busca do *corpo feliz*, uma filosofia da técnica, que se refere a uma consciência profunda sobre si para exprimi-la exteriormente para além da alegria frequentemente anunciada desde fora sobre as culturas negras. Isso aparece de maneira marcante no depoimento da bailarina Ise Vertesegen, cuja trajetória na dança percorreu a

²³⁸ Além da masterclass no DACO, organizamos uma série de workshops em São Paulo como parte da parceria com a coreógrafa Omilade Davis para abordar a técnica Acogny. No encontro de dois dias realizado na Associação Cachuera! O evento foi encerrado com um debate com a participação via vídeo-conferência do coreógrafo e bailarino Rui Moreira.

técnica clássica européia. Ela afirma a mudança estrutural do seu corpo – no pensamento, na sua maneira de mover e sobretudo na possibilidade de percebê-lo para além do modelo hegemônico e restritivo do balé, que valoriza o corpo esbelto, com proporções determinadas e poucas curvas:

Cheguei pela primeira vez na Escola de Areias com um grupo de artistas holandeses para um curso de 6 semanas que mudou minha vida completamente, minha perspectiva para a vida...Tudo virou de ponta cabeça. (...) A técnica Acogny é sobre como nos relacionamos uns com os outros no mundo e transformamos em dança. Como lidamos com a energia. Trata da felicidade do corpo. (...) No balé convencional você deve “preencher uma imagem”. Em Acogny é mais sobre liberdade para ser o que você é. Com disciplina e precisão. Em toda a vida eu nunca tive uma figura de balé (*balé figure*) e eu tentava me encaixar em algo que não cabia. Estudando Acogny mudei ideias sobre a vida e sobre a dança e aprendi a mudar o jeito que podemos ver o balé e usá-lo como uma forma de dança e arte. (...)
(Ise Verstegen, depoimento pessoal, em julho de 2014)

A travessia e integração entre tradição e modernidade presentes na técnica Acogny são notórias na proposta de valorização da pluralidade de cada pessoa mobilizando potencialidades para além de qualquer noção de essência. É digno de nota que não apenas artistas oriundos de contextos culturais atravessados diretamente pela experiência africana sejam sensibilizados por essa busca de si e de sua ancestralidade, mesmo que suas hereditariedades não estejam relacionadas com as culturas africanas. É fundamental essa percepção de que ancestralidade não é um traço apenas da africanidade. Incentiva-se que cada pessoa busca a sua própria ancestralidade e isso é premissa, inclusive, da própria Escola de Areias:

Em 2009 participei de um curso com muitas pessoas entre africanos, europeus, brasileiros... E mudou minha vida radicalmente. Eu estudei teatro, fiz conservatório e nesse momento eu uni tudo o que havia estudado em partes, mobilizei tudo para ser uma. Uma Aida. Foi um trabalho em cima de minha identidade. A técnica é um instrumento para seguir adiante. O desenvolvimento da reciprocidade e da responsabilidade. A técnica Acogny dá perspectivas de horizontes e na transmissão forja uma aliança entre tradição, memória e herança cultural no presente e na evolução. Um aprendizado para mirar horizontes.
Aida Comenero, depoimento pessoal, em julho de 2015)

A ideia de *transmissão* implicava também um repasse de responsabilidade, algo que podemos identificar com a lógica da relação mestra/discípula e a continuidade do conhecimento. Entretanto, de maneira um tanto distinta das posturas mais tradicionais em que mestres exigem de seus discípulos um comprometimento verossímil com a técnica, tal qual ela é ensinada, Germaine instiga a continuidade com responsabilidade e entrecruzamento com a vida de quem ensina. Isso nos faz pensar na questão levantada anteriormente sobre quais relações podemos ter com as tradições para além de um “retorno às origens”, estabelecendo uma participação no fluxo e evolução da contemporaneidade.

Após os 3 anos a pergunta era “o que podemos fazer com tudo isso e não apenas receber o conhecimento? O que posso dar?”. Não é receber a técnica e repetir. Germaine desde o princípio dizia: “Eu dou a vocês e vocês estão livres para criar com isso”. Então a transmissão era mais do que uma aprendizagem de movimento, mas o que fazer com isso que estou vivendo, o que implicava também um senso de responsabilidade.

(Aida Colmenero, depoimento pessoal, em julho de 2015)

Germaine Acogny coloca as danças africanas no seu lugar de valor. As tradições vernaculares tem valor. Você pode a partir da sua própria tradição e usar isso como um fio propulsor. Como a gente usa nossas tradições e as trabalha de outras maneiras. Podemos trabalhar com contextos, simbolismos e significados dessas danças. Você pode desconstruir os movimentos e levar para seu processo criativo. (...) Dê permissão para que você use suas próprias histórias. Pense que você é bem enraizada.

(Omilade Davis, depoimento durante masterclass realizada na DACO em 18 de março de 2014)

Ler a proposta técnica de Germaine Acogny a partir de distintas experiências, reconhecendo os aspectos essenciais da pedagogia bem como seu esforço em municiar a pessoa para ser um corpo transformador, coaduna-se com o percurso mais geral desta tese em pensar pedagogia como processo de reflexão e ação assim como aponta para uma epistemologia que não cria muros entre as estéticas africanas e as outras, mas propõe uma solidariedade de saberes. Conforme citamos anteriormente, a relação entre linguagens euro-orientadas e afro-orientadas dificilmente opera no lugar da reciprocidade, mas da assimilação. O trabalho de Germaine Acogny é uma proposta que resolve, à sua maneira, esse dilema, pois coloca em relação pensamentos de dança oriundos de contextos europeus e dos contextos

africanos de maneira horizontal, ao mesmo tempo que coloca em protagonismo e dignidade as técnicas, estéticas e poéticas africanas.

4.9 Na presença do corpo: Germaine Acogny - Coreógrafa e intérprete



Figura 30 - Germaine Acogny em frente ao escritório da Escola de Areias.

Créditos: Luciane Silva (2009)

Com uma trajetória criativa que reúne diversos trabalhos entre solos, colaborações, coreografias e direções assinadas para a Cia Joint Bi, sediada na Escola de Areias, Germaine risca o universo da dança cênica com obras que incursionaram em diversos contextos do continente africano, europeu, da Oceania e das Américas.

Em 1985 a coreógrafa cria o solo *Ye'ou*, “O despertar”, parceria com Arona N’Diaye, filho do célebre musicista Doudou N’Diaye Rose. O trabalho foi premiado pelo *London*

Dance And Performance Award em 1991. Em 1987 Germaine cria o solo *Sahel*. Em 1989 cria *África, esse corpo*, baseado em poema de Leopoldo Sedar Senghor.

A primeira grande produção da Cia Janti Bi, *O galo está morto* estreou em 1999 dirigida pela coreógrafa alemã Suzanne Linke²³⁹.

Em 1995 a convite da coreógrafa Ivonice Satie, Germaine coreografa *Z*, obra encomendada para o Balé da Cidade de São Paulo que marca o tricentenário da morte de Zumbi dos Palmares. Nesse mesmo ano cria *Yewa, Água sublime*, para um grupo de sete bailarinos que se apresentam na ópera de Lyon.

Em 2003 cria a peça *Fagaala*, baseada no genocídio de Ruanda e co-coreografada pelo coreógrafo japonês Kota Yamazaki²⁴⁰. Em 2007 a coreógrafa compõe o grupo de criadores da Opera Du Sahel, produzida pela organização holandesa Prince Claus Fund. Em 2008, numa colaboração entre a Cia Jant Bi e a Urban Bush Woman, sediada nos Estados Unidos, Germaine cria *As balanças da memória*, em parceria com a coreógrafa afro-americana Jawole Zollar Willa. Em 2006 cria *Waxtaan*, em parceria com o coreógrafo Patrick Acogny, uma paródia da vida política africana. Em 2006 cria *Waxtaan*, em parceria com o coreógrafo Patrick Acogny. Em 2007 concebe Opera Du Sahel, junto com flora Théfaine.

Além de criações para sua Cia, Germaine idealizou e interpretou diversos solos. *Tchouray*²⁴¹, um solo coreografado por Sophiatou Kossoko. Soongook Yankar, *Confrontar a esperança*, que assistimos na Bienal SESC de Dança em Santos, foi criado em 2010, co-coreografada com Pierre Doussaint, discute a identidade em tempos de suposta globalização, abordando a condição feminina, a representação das Áfricas na mídia internacional e o racismo. A obra faz alusão direta a infeliz declaração do então presidente da França, Nicolas Sarkozy, que se refletia um pensamento colonial ainda arraigado sobre os povos africanos²⁴².

²³⁹ Nascida em 1944, Suzanne Linke é uma das principais figuras do movimento de dança Tanztheater, cuja característica principal assenta-se na transcendência do balé clássico e na teatralidade. Além de Linke, o coreógrafo Kurt Joss, fundador do movimento e Pina Baush, são referências fundantes do Tanztheater.

²⁴⁰ A obra recebe em 2007 o prêmio Bessie pela New York Dance and Performance Award.

²⁴¹ Tchourai é o nome de um incenso natural usado principalmente pelas mulheres senegalesas para purificar a casa e perfumar ambiente e o corpo.

²⁴² Esse pronunciamento, feito em 26 de julho de 2007, na Universidade Cheikh-Anta-Diop, ficou conhecido como “discurso de Dakar” e foi acompanhado por estudantes, professores e personalidades políticas do país, causando um grande debate e considerado uma afronta por muitos intelectuais de renome do continente. O argumento principal do discurso era de que os problemas do continente

Para a construção dramaturgica da obra, a coreógrafa se vale da *plaisanterie* uma prática social comum a muitos povos da África do Oeste onde membros de uma mesma família ou etnias vizinhas se insultam verbalmente e tiram sarro umas das outras, num tipo de confronto verbal que funciona como uma espécie de aliança depuradora. Esse tipo de relação, também denominada parentesco por *plasenterie*, no inglês também encontramos o termo “joking kinship”, funciona como componente das tradições orais e tem relação direta com as construções identitárias, políticas e os imaginários para a coexistência²⁴³.

Em *Un endroit du début* (Um lugar mais cedo) estreada em 2015, em parceria com o franco-alemão Mikael Serre, combina-se dança, vídeo e teatro.

Em *Mon Elue Noir* (Meu negro escolhido), dirigido pelo coreógrafo francês Olivier Dubois, discute-se as imagens associadas às Áfricas presentes no inconsciente coletivo e dialoga-se com a obra musical Sagração da Primavera de Stravinsky.

Seu percurso pelo Brasil não é recente e tampouco passageiro, além de diversas participações no Festival de Arte Negra (FAN) e na Rede Terreiro Contemporâneo de Dança através sobretudo da mediação do bailarino e coreógrafo Rui Moreira, seu principal parceiro profissional no Brasil, Germaine se apresentou em Festivais como a Bienal Sesc de Dança, ministrou workshops e participou de encontros em São Paulo e Minas Gerais, como o que ocorreu em 2014 no Festival Um dois na Dança. Trata-se de uma figura da dança que circulou consideravelmente pelo país, muito embora não seja muito conhecida e referida fora de circuitos de fruição ligado às estéticas negras.

Os solos de Germaine são sobretudo autobiográficos, revelando os entrecruzamentos da sua trajetória com temas importantes da história mundial. Desde seu *Femmer Noir* até *Mon elue Noir*, discute-se biograficamente as coisas do mundo. Não sem boas doses de ironia e realismo, sátira, quebra-se imagens convencionais de feminilidade, projeções eurocêntricas sobre a África, autocomplacências do próprio continente. Satiriza as realidades políticas tiranas, o capitalismo global e revolta-se propondo o debate sobre realidades cotidianas.

africano se deviam a imobilidade dos africanos e não ao colonialismo. Para um debate crítico sobre o caso ver: Mbembe (2008).

²⁴³ Para uma discussão pormenorizada sobre o assunto da *plasenterie*, ver Canut e Smith (2006)

4.10 Marcas da presença de Germaine Acogny no Balé da Cidade de São Paulo



Figura 31 - Z. Balé da Cidade de São Paulo (BCSP).

Fonte: Acervo do Balé da Cidade de São Paulo.

Z – Criação coreográfica para o tricentenário de Zumbi dos Palmares - marca em múltiplos aspectos a trajetória da principal companhia estável da cidade de São Paulo – o Balé da Cidade. Germaine chega à instituição convite da então diretora artística, bailarina e coreógrafa, Ivonice Satie²⁴⁴, logo após passagem de grande visibilidade na Bienal de Lyon com sua Cia Jant Bi. A então diretora expressa seu interesse nos seguintes termos:

Logo me chamou atenção essa senhora pelo seu conhecimento dentro da dança contemporânea africana, pelo seu conhecimento com grandes artistas da dança, seu conhecimento através da fusão da dança com o acadêmico, com o moderno e eu já tinha ideia de tê-la independente das comemorações do Zumbi. Eu pensei que alguma coisa de muito bom em relação a movimento poderia surgir dessa fusão, das nossas raças, das nossas raízes. Nós iríamos ao encontro das nossas origens. E este ano a SMC me fez esse pedido.

(Ivonice Satie, no filme Z)

²⁴⁴ Coreógrafa e intérprete, Ivonice iniciou seus estudos em dança na escola municipal de bailados de SP. Atuou como bailarina do balé da Cidade, então Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, durante 14 anos. Atuou em diversas Cias, entre elas o Ballet Du Grand Theatre de Geneve. Para uma abordagem biográfica sobre a artista ver *Figuras da Dança* (2011) série de documentários dirigidos por Inês Boga.

A obra foi acompanhada por uma grande equipe para sua criação: teve como assistentes de coreografia e ensaiadoras Mônica Mion e Suzana Mafra, música original de Gilberto Gil com participação de Carlinhos Brown e Marlui Miranda, direção musical de Rodolfo Stroeter; figurinos e ambientação cênica de Geraldo Lima, luz de Domingos Quintilhaine, percussionista ensaiador Paulo Campos, entre outros artistas²⁴⁵.

Sendo uma peça elaborada para uma companhia formada e fundamentada nos referentes estéticos europeus e que, salvo raras exceções, pouco navegou pelas estéticas brasileiras ou africano-brasileiras, *Z* tornou-se um episódio excepcional na história da instituição e podemos afirmar que foi exceção na história da dança brasileira. Além de ter sido a única coreografia estruturada em um pensamento técnico poético afro durante toda história da Cia, 27 anos após o advento de *Z*, poucas foram as incursões de pensamentos africanos da dança direcionando Companhias do circuito hegemônico, tais quais o Balé da Cidade de São Paulo.

Mesmo diante do caráter episódico da montagem de *Z*, sua permanência por longos anos como carro chefe das turnês internacionais da Cia, gerou atenção e provocou interessantes e controversas considerações. A análise que ora fazemos se baseia em apreciação de documentos, do documentário produzido pela TV Cultura como parte do processo de elaboração do espetáculo e conversas com 4 bailarinas/os que atuaram na Cia durante a época da presença de Germaine²⁴⁶ e que se dispuseram a compartilhar suas impressões.

²⁴⁵ Além de outros artistas convidados. Apesar de não constar na ficha técnica, a professora Holly Cravell, participou do processo pois ministrava aulas de contemporâneo para a Cia. Sobre a participação de outros profissionais durante o processo de criação, Germaine afirma: “Com a cumplicidade de professores de dança clássica e moderna que trabalham com a cia regularmente, nós trabalhamos em harmonia, adaptando nossa energia às demandas da criação. Na profundidade desta criação nossa imaginação individual se funde em um para o resultado que vocês verão” (depoimento da coreógrafa no material de divulgação de *Z* de 1996. Tradução nossa)

²⁴⁶ Realizamos entrevistas com Mônica Mion, Raymundo Costa, Milton Kennedy e Andrea Maia. No início da pesquisa não sabíamos se esta empreitada seria possível, mas a escolha se deu a partir da necessidade de conversar com bailarinos que tivessem vivenciado o processo do *Z* com a presença de Germaine; que atuaram na Cia durante bastante tempo tendo uma perspectiva de longo prazo da história da Cia; que tivessem atuado em funções diversificadas ao longo do tempo, como assistente de direção, direção, como professor ou que tivesse atuado também em cargos administrativos – tudo isso para que pudéssemos contemplar uma visão mais ampla da instituição.

4.10.1 Aqueles corpos na história

Fundado em 1968 como Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo, o Balé da Cidade manteve por muito tempo um perfil e identidade de linguagem profundamente voltado para a estética clássica européia, variando esses direcionamentos no decorrer das décadas a depender das diversas gestões que por lá passaram. Até 1974 a estética clássica vigorava²⁴⁷. Depois disso um novo direcionamento mobilizou a perspectiva para um campo mais moderno, porém ainda atado à tradição clássica. Conforme depoimentos e bibliografia especializada, a partir dos anos 80, com a direção de Klauss Vianna, instaura-se um olhar mais contemporâneo e que reconhecia a necessidade de abordar o corpo brasileiro²⁴⁸, assim como ampliava uma feição de bailarinos mais participantes e cientes, novos pensamentos coreográficos e linguagens mais variadas. Enquanto pedagogo de dança, Klauss é reconhecido por ter mobilizado um pensamento de consciência de movimento que marca a história da dança no Brasil, permeado por humanismo e abrangendo um público muito além dos profissionais da dança²⁴⁹.

A gestão de Ivonice Satie²⁵⁰, de 1993 a 1999, que convidou Germaine Acogny para construir o trabalho que ora discutimos, retomava um certo olhar para o corpo brasileiro e para a elaboração de um discurso de dança distinto. Sua administração e planejamento aponta, para dois objetivos evidentes – olhar para aqueles corpos inseridos no Brasil com suas identidades próprias e expandir as fronteiras da Cia em direção a um público internacional. Z, inserida em algumas demandas já em curso na Cia, mobilizou artisticamente a instituição para algum olhar voltado para a identidade brasileira que pode ter influenciado, inclusive, mudanças na trajetória dos bailarinos.

²⁴⁷ Momento episódico foi a coreografia “Chorinho naquele tempo”, assinada pelo bailarino afro americano Clyde Morgan.

²⁴⁸ A coreografia *Bolero*, de Lia Robatto em 1980, era prova disso.

²⁴⁹ “Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas ou professores, ou donas de casa. São seres humanos que buscaram a minha aula porque acreditavam que eu lhes poderia apontar caminhos. O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seu corpo. Por isso não faço qualquer proposta de movimentos que não tenha aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural (...) O que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não. Todo esse trabalho tem qualquer coisa paradoxal: falo sobre coisas que devem ser sentidas e não pensadas” (VIANNA, Klauss, 1990, p. 131-132).

²⁵⁰ Ivonice passa pelo balé em dois períodos. De 1993 a 1996, sendo substituída por Jose Possi Neto e depois retomando as atividades entre 1999 e 2001.

Raymundo Costa²⁵¹, ex- bailarino da Cia e um dos poucos membros ainda atuantes e que começou na instituição durante os anos 80, afirma:

É muito importante isso, porque essa mudança aconteceu na gestão da Ivonice Satie, né. E ela tinha um pensamento de ampliar e de abrir e principalmente buscar o mercado internacional. Para isso era importante que a gente começasse a desenvolver obras que tivessem uma identidade maior com o Brasil, com nosso povo, pra poder levar pra fora isso, levar para o exterior. Porque, por muitos anos, em até 74, a Companhia funcionava como... eram obras de balé clássico. (...) Então essa foi uma das razões que inclusive trouxe a Germaine, e era um período onde a nossa formação era basicamente de balé clássico. Tínhamos, quase todos, alguma formação em técnica de Graham e técnica de Limón. Então a Germaine veio com essa técnica dela, né. De certa influência da técnica da Graham, e trouxe toda essa questão da ondulação, da tremulação, para os nossos corpos que eram extremamente treinados na dança clássica, né? E mesmo tendo informações de outras técnicas modernas, ainda tinha uma distância muito grande dessa questão, mesmo da dança popular brasileira. (...) Então essa formação clássica era tão enraizada que as pessoas tinham até dificuldade de aprender a sambar. Então, assim... Eu acho que foi essa a grande diferença, a partir daí.

(Raymundo Costa, depoimento pessoal, em 03/12/2015)

Germaine é convidada a coreografar para a Cia em um contexto de abertura e necessidade de busca identitária. Sendo sua técnica uma proposta que longe de doutrinar, amplia a percepção e consciência de si, independente da origem da pessoa que dança, ela parece atender a uma importante parcela desses objetivos. A escolha de uma coreógrafa senegalesa pode parecer incongruente com essa busca da brasilidade já que além de ser de um contexto africano e não afro-brasileiro, esse contexto não se relacionava de maneira profunda com os referentes culturais do Brasil²⁵². Eis uma questão que se impõe. Além disso, o *mainstream* da dança do país desconhecia ou ignorava artistas cujo trabalho estava fundamentado nas afro-orientações, de modo que pouco se conhecia acerca dos pensamentos em dança fora das eurocentricidades que se delineavam no Brasil.

Assim, parece-nos conveniente e propício que, frente às demandas políticas da época, a vontade institucional e a ótima ressonância do trabalho de Germaine no exterior, a coreógrafa tenha sido uma nova aposta de sucesso para o Brasil. E de fato, o sucesso se estabeleceu, já que o balé da Cidade se internacionalizou e ganhou visibilidade fora do país a

²⁵¹ Raymundo Costa é artista do balé da cidade desde 1988. Funcionário da instituição, em um regime de trabalho contratado via CLT dentro da Cia. Atua na Cia 2, criada em 1999, como um grupo alternativo dentro da estrutura. Continua atuando na Cia de outras formas como na organização do Acervo e como assistente de direção desde 2013.

²⁵² Lembrando que os substratos étnicos africanos no Brasil são predominantemente do tronco linguístico Bantu e Sudanes (neste caso, sobretudo yoruba e fon).

partir e com *Z*. *A partir do Z* porque o espetáculo abriu portas. *Com o Z* porque ele permaneceu como carro chefe da Cia por mais de uma década - ponto pacífico no discurso dos bailarinos entrevistados e no retrospecto biográfico da Cia:

Esse período foi não só essa fase de levar a Companhia pra fora, que o *Z* foi um dos grandes responsáveis por isso. Que por sinal o *Z* é uma obra que até 2006, se não me engano, era ela o carro chefe pra levar a Companhia pra Europa. Era sempre... no programa mudava tudo, mudava tudo e o *Z* continuava.

(Raymundo Costa, depoimento pessoal, em 03/12/2015)

Consideramos que essa internacionalização ocorre atravessada por diversos questionamentos, já que a Cia se tornou célebre a partir da obra *Z* menos pelo desejo da instituição, mas, sobretudo, pelo apelo que o trabalho tinha no ambiente externo, principalmente na Europa, onde a imagem do Brasil estava relacionada às percepções estereotipadas de paraíso racial. A linguagem e estética proposta no trabalho estava longe de constituir uma propaganda verossímil do projeto mais geral da Cia, que raras vezes se voltou para as linguagens referentes aos substratos culturais brasileiros.

4.10.2 Composição da obra no corpo

Ao apreciarmos o trabalho, verificamos que *Z* foi criado a partir da técnica Acogny e que foi uma escolha estratégica de Germaine. Não por acaso todos os dias de ensaio eram precedidos por longas horas de aula focadas na técnica. A partir dos conceitos técnicos e simbólicos fundamentados na técnica, abria-se espaço para o improviso criativo que alavancou a criação do espetáculo:

Neste caso, não os consideramos como depositários. Eu tenho o hábito de trabalhar com o imaginário dos bailarinos e proponho um trabalho de colaboração. Para cada tema, eu pedi para que eles improvisassem como, por exemplo sobre o tema da oração, depois eu coreografei os movimentos envolvendo minhas ideias. Penso que é uma troca, uma maneira de trabalhar dentro da cultura do Brasil que não conheço muito bem, conheço a música, conheço o samba... Portanto, colaborarmos para um reencontro real entre África e sua diáspora que é o Brasil". (Germaine Acogny, no filme *Z*)

Quando o coreógrafo vem, ele vem com o pacote pronto. Mas como era uma técnica nova para a Cia, Germaine ficou quase 2 meses. Foram 2 meses. Antes de montar a coreografia ela falava dos conceitos, "*La lune*", "*Le soleil*"... A posição das mãos, dos pés... Tudo certinho. Foi uma coisa que foi enraizando e levando a gente a uma coisa mais densa, mas apropriada mesmo.

(Milton Kennedy, depoimento pessoal, em 25/06/2014)

Meus dançarinos de São Paulo mostraram grande abertura de espírito e notável humildade que permitiu-lhes receber alegremente todas as descobertas de corpo. Essas descobertas são usadas por eles em suas pesquisas pessoais, assim como as usamos como ferramentas inestimáveis para avançar mais e mais. Eu os observava trabalhando calmos e determinados a um só tempo, as "ondas", "as contrações", e as "tremulações" que formam os movimentos básicos de minha técnica de dança moderna africana". (Depoimento de Germaine Acogny no material de divulgação do BCSP de 2006. Tradução nossa)

Ressoam em todos os membros entrevistados, afetos de múltiplas dimensões. Primeiramente como resultado do carisma e poder de pedagoga de Germaine Acogny, cuja abordagem permitia ao bailarino se reconhecer, respeitando seu percurso e, portanto, sua história. Esse perfil acolhedor, ao contrário do que possa remeter, não significa simplesmente um tal espírito maternal, muito embora *sablistas*²⁵³ e artistas que passam pelas mãos pedagógicas de Germaine passam a chamá-la de *maman*, com o respeito que sua experiência e postura austera, exigem. É, entretanto, evidente a capacidade agregadora que a pedagoga teve ao atuar junto ao corpo de baile da Cia, proporcionando unidade, companheirismo e fluência de convívio:

É uma coisa assim... Ela tinha esse poder de realmente conseguir reunir todo mundo em torno dela. Isso fez uma grande diferença. A Companhia nesse momento se tornou mais unida, eu sentia isso, pelo menos (...) Isso mudou muito o pensamento de muitos de nós, inclusive, a própria linguagem dela trouxe pra nosso movimento coisas muito especiais, talvez até sutis, mas que transformou, pelo menos no meu caso. Eu vejo as coreografias que eu realizei antes do trabalho dela e as coreografias que realizei depois, a linguagem se transformou. O trabalho dela foi tão profundo, sabe? De inserir toda essa questão das ondulações, das tremulações no movimento, né. Que isso, pelo menos no meu corpo, houve uma transformação incrível.

(Raymundo Costa, depoimento pessoal, em 03/12/2015)

²⁵³ *Sablites* é o nome que se dá a estudantes que fizeram parte de cursos na Ecole des Sables.

4.10.3 O traço curvo de Z

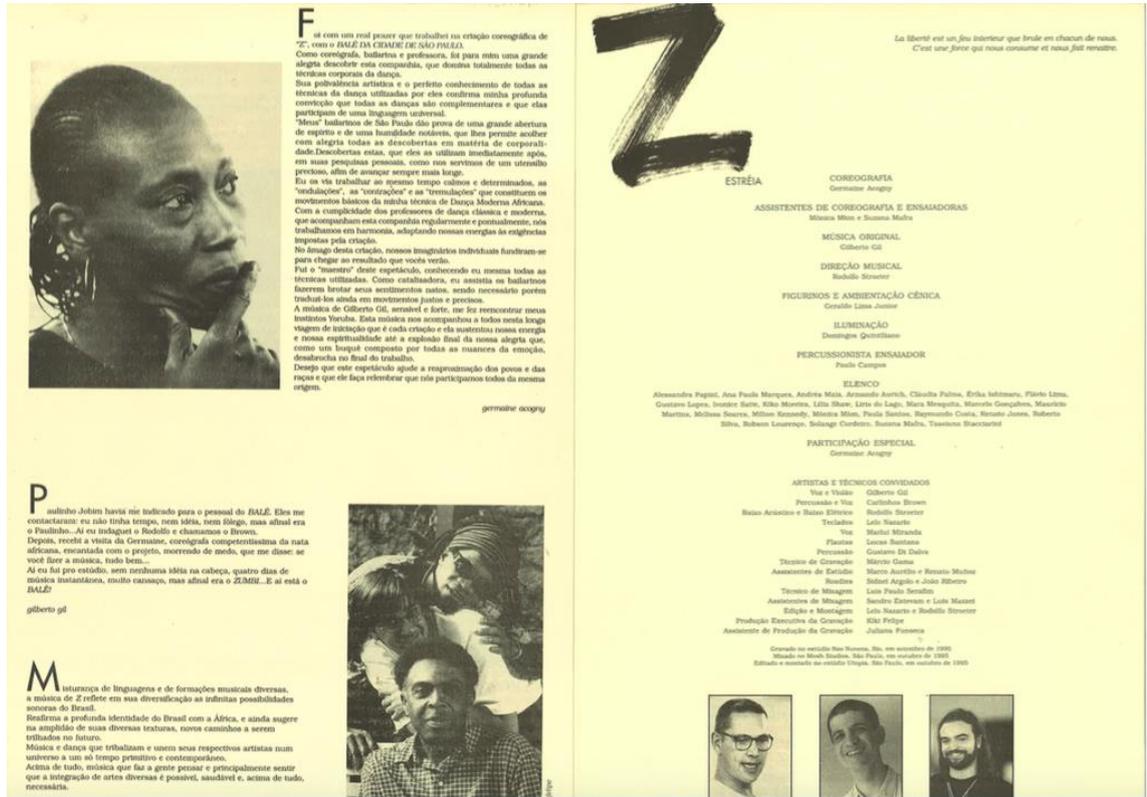


Figura 32 - Programa de Z. Teatro Municipal de São Paulo, Temporada 1995.
Fonte: Acervo do Balé da Cidade de São Paulo.

No discurso expresso da criadora da obra, o mote primeiro que inspira a criação é a liberdade representada por Zumbi. A partir desse elemento condutor o espetáculo traz uma narrativa simples e direta ligando duas extremidades distintas: a condição de pessoas em estado de escravidão e a ânsia por liberdade. O espetáculo começa com o solo de Germaine (que na estréia, em Belo Horizonte, no Palácio das Artes e em São Paulo, no Teatro Municipal, faz participação especial e nas outras apresentações é substituída por Andrea Maia, que entrevistamos para esta pesquisa). Gestos precisos revelam aquilo que a corporeidade africana nos ensina – que a palavra pode estar encarnada. Germaine comunica profundamente durante os 4 minutos que permanece em cena.

Depois desse interlúdio uma sequência de cenas narra, recupera e delinea a experiência da escravidão dos povos negros. Da tristeza frente à desumanização vivida nos tumbeiros, às experiências e desafios vividos em coletividade até os reverses específicos de homens e mulheres. Em simplicidade de traços, vemos de maneira quase didática a violência da captura, os dilemas do cativo, a resistência, a sedução, a luta e a comemoração da liberdade. O coletivo, enquanto forma de estar no mundo e maneira de resistir à anomia da

vida ocidental, pauta a dramaturgia da obra. Não há solos, mas grandes grupos, trios, pares. Ali não se dança sozinho e isso não é incidente, é conceito.

Predominam os discursos oriundos de pélvis e quadris, relações onduladas e tremuladas da coluna entre outras propostas para aqueles corpos aculturados no balé clássico²⁵⁴ e que tentavam se abrir e se disponibilizar para aquele novo universo. Instiga a reflexão de como aquelas pessoas educadas na dança em códigos impregnados do clássico europeu seriam capazes de mover tranquilamente a partir de vocabulários e *letramentos de corpo* que exigiam re-aprender e desvendar outras gramáticas corporais. Germaine não apresentava um mundo absolutamente diferente, mas a escrita de corpo africanizada exigia um deslocamento profundo daquelas pessoas. Embora na condição de bailarinos intérpretes estivessem acostumados com a chegada de coreógrafos visitantes brasileiros e estrangeiros, portadores de linguagens e propostas próprias, não era comum depararem com frequência com aquela qualidade africanizada de informações.



Figura 33 - Balé da cidade de São Paulo. Aula de técnica Acogny.
Fonte: Acervo do Balé da Cidade de São Paulo (1995)

²⁵⁴ Consideramos importante reforçar que ao utilizamos o termo “balé” de maneira generalizada não desconsideramos o fato de existirem diversas escolas de balé que propõem relações diversificadas com seus códigos e convenções.

Conforme vimos no capítulo anterior, apesar de estar baseada na conexão entre dança moderna, balé e danças da África do Oeste, a técnica Acogny propõe fundamentalmente as formas africanizadas de escrita de si. Z traz para a cena muitos elementos simbólicos, princípios e movimentos da própria técnica. Conforme narrativa das pessoas entrevistadas, Germaine utilizava a aula da técnica como uma maneira de criar um fluxo de treinamento que levaria a uma experiência mais orgânica de processo criativo. Da barra ao solo Acogny, às diagonais, à roda... os exercícios criavam uma disponibilidade para o corpo. E não se tratava de informações estranhas por seu conteúdo africano, que, no fim das contas, se assemelha a muitos aspectos de motricidade e simbologias afro-brasileiras. O estranhamento e dificuldade advinham da cultura corporal cultivada na Cia, que não se relacionava com a cultura corporal brasileira²⁵⁵:

(...) o balé da cidade não tinha esse viés da dança brasileira, claro que os corpos são os corpos brasileiros, sempre isso vai acontecer da forma que o corpo brasileiro absorve as técnicas ou se mexe naturalmente, mas não era esse tipo de coisa que se fazia, acho que não sei que outra coreografia que tenha assim uma coisa brasileira, era realmente uma coisa mais universal (deixa eu ver aqui) é realmente não me lembro de nada, a não ser por exemplo, o Vitor Navarro fez uma coreografia que se chamava Corações Futuristas com música de Egberto Gismonti e que ele falava das coisas brasileiras que ele via, ele era espanhol tinha chegado já um tempo no Brasil, como ele via as coisas brasileiras. A gente usava também muita música brasileira, isso sim, mas não uma forma de dançar que remetesse. Ou que fosse um estereótipo (...) todos os bailarinos foram formados em técnicas clássicas, claro, aprendendo outras, mas nunca acho que teve uma aula de dança afro ou de danças populares, é muito pouco, quer dizer não tinha esse viés. Então isso foi a coisa mais interessante, porque o tempo todo que ela esteve aqui ela deu aula da técnica dela para gente, então isso foi muito importante e foi uma pena que a gente não conseguiu manter isso (...).
(Mônica Mion, depoimento pessoal, 4/12/2015)

Eram muitas horas de aula. Ela não começava nada antes de ficar quase a manhã inteira fazendo aula. Foi aos poucos. De um jeito firme, mas muito amável. Eu tinha enjoo por causa do esforço para manter as posições e fazer aqueles exercícios no chão. Mas eu fui movendo e meu corpo foi mudando. Era um movimento diferente, um esforço diferente que você tinha que buscar de um outro lugar.
(Andrea Maia, depoimento pessoal, 28/11/2015)

Cenas marcantes revelam a opção da coreógrafa: quando três bailarinos homens de fenótipos distintos dançam, interagem como se convocando para a unidade – um símbolo de

²⁵⁵ Uma possível mudança pode ter ocorrido à época em que Klaus Vianna dirigiu a Companhia. Sua atuação trouxe um caráter mais experimental para o grupo, convidando artistas de uma cena mais independente da dança. Nessa época artistas como Sônia Mota, Adenilto Gomes, Ismael Ivo, Mariana Muniz e Suzana Mafra participaram do grupo.

uma desejada união entre as raças? Ideia controversa e polêmica, pois sabemos que o fim da escravidão não resultou em igualdade e que na maneira como foi gestado no Brasil, gerou uma ideia de cordialidade que impede uma discussão sincera e efetiva do assunto. Entretanto, o olhar desejoso por essa união racial era o olhar de uma mulher senegalesa, com trânsitos pela Europa e influenciada pela já discutida universalidade Senghoriana e que desconhecia as miríades da história brasileira em sua complexa e encoberta realidade racial. Se o grupo de brasileiros gestores responsáveis pela produção da obra mostrava-se nebulosamente absorvido pelo discurso da mestiçagem cordial e da democracia racial, seria protecionista afirmar que Germaine não poderia ser cobrada em ter uma interpretação histórica mais profunda desses reveses, já que conhecia pouco sobre os dilemas que atravessam o país?

É curioso reforçar que, de maneira geral, o desejo por uma “universalidade” era ponto pacífico tanto no discurso da coreógrafa quanto na equipe dirigente. E essa noção estava baseada no universal europeu e não o *universal pluralista* que defendemos ser a perspectiva de Germaine.

Eu espero que este espetáculo possa ajudar a agregar todas as pessoas e raças e que nos lembrar de que todos participamos de uma mesma origem. (Depoimento da coreógrafa no material de divulgação do BCSP de 1996. Tradução nossa)

Se Germaine vislumbrava uma universalidade quando criou e disseminou sua técnica, a direção do balé e mesmo a crítica especializada liam-na a partir das lentes do especificismo e não da universalidade, em virtude da óbvia formação eurocêntrica que domina a formação social brasileira; daí percebe-se que, mesmo contraditoriamente, a ideia de “universal” era evidentemente o universal europeu.



Figura 34 - Z. Balé da Cidade de São Paulo.
Fonte: Acervo do Balé da Cidade de São Paulo.

A percepção do universal europeu acomete de maneira profunda as visões de artistas e instituições. Parece-nos que qualquer relação mais horizontal exige que repensemos essa imposição e situemos as diversas técnicas em seus contextos de nascimento e expansão para que possamos nos relacionar com todas elas de maneira ampliada e democrática. Considerar apenas as técnicas eurocêntricas como universais é um equívoco comum, reproduzido socialmente e bastante atual na dança hegemônica brasileira.

A dimensão de universalidade que Germaine traz ao espetáculo é deveras distinta. Ao abordá-la, a coreógrafa parece se esforçar em uma leitura mais ampla e menos específica, tentando trazer à baila a justa dimensão global da figura de Zumbi e sua luta como um desafio que se atualiza no presente. Em depoimento fornecido a Ana Francisca Ponzio, em texto a Folha de S. Paulo em maio de 2004, Germaine afirma: “Expressamos, por exemplo, uma flagelação que não é somente física, mas que simboliza as agressões cotidianas da vida moderna”²⁵⁶.

²⁵⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/19/mais!/32.html>>. Acesso em 29 mai. 2014.



Figura 35 - Programa de Z. Teatro Municipal de São Paulo, Temporada 1995.
Fonte: Acervo do Balé da Cidade de São Paulo.

Germaine catalizava a ideia de igualdade e potencialidade equitativa. Para ela “todos os homens são iguais e possuem suas potencialidades”²⁵⁷. Ao definir o papel de Zumbi não para um bailarino negro, mas para três homens de raças²⁵⁸ distintas, Germaine opera uma articulação ideal e quase utópica, na tentativa de trazer em realidade a “união de África e sua diáspora” e a necessidade de um crescimento global a partir da unidade de forças. Em 1995 aquela foi quase uma quimera, tendo em vista o fosso de desigualdade entre as realidades negras e não negras. Se por um lado a narrativa sobre Zumbi dos Palmares mobilizava um discurso brasileiro negro elementar de resistência e anunciação, esse discurso não é vislumbrado como tal pela Cia enquanto instituição, já que padrões culturais se perpetuam e multiplicam nos modos de saber e fazer, assim como as narrativas históricas únicas que resultam em alienação. E nas artes da cena isso não é diferente. Assim, além de despertar uma reflexão sobre a história negra, Z impôs um deslocamento de percepção para aqueles corpos dançantes.

²⁵⁷ Comentário em entrevista pessoal.

²⁵⁸ Lembremos que nos valemos do conceito de raça enquanto construto social. Para maior entendimento, ver Guimarães (1999).

Foi com certa dificuldade que o corpo de baile recebeu as informações técnicas propostas por Germaine. O curto período de tempo que estive no Brasil para preparar a obra foi de intenso trabalho técnico e criativo. É patente no discurso dos participantes o desafio da técnica:

Então a gente conseguiu dançar o que ela coreografou principalmente porque ficamos fazendo as aulas dela que eram muito duras, terríveis, era difícil. Ela tem uma coisa assim parecida com Martha Graham, tem fundamento de Martha e claro daí é interessante porque ela põe toda aquela... os nomes... tem a fromage, a árvore, aqueles nomes, o cocheiro tem todo aquele, eu me lembro de bastante coisa. Mas uma pena que isso se perdeu, porque realmente foi um momento muito especial. Era uma dificuldade coletiva às vezes frustrante. Mas Germaine é uma pessoa que sabe dar o feedback positivo para você ir melhorando. Ela dizia *ça vas venir...* Algumas pessoas desanimavam, mas ela soube levar. (Milton Kennedy, depoimento pessoal, em 25/06/2014)

Se o pensamento que a dança de Germaine Acogny tem como um de seus principais pressupostos a abertura para a autonomia e disposição do corpo que dança, ciente de si e de suas histórias, o depoimento de alguns dos bailarinos entrevistados revela essa conquista e reverbera no sentido da descoberta de histórias corporais próprias, de corpos mais disponíveis e porosos, provocando direta ou indiretamente a consciência sobre a multiplicidade que nos constitui e uma abertura para, no caso do Balé da Cidade, linguagens além da dança clássica. É relevante o depoimento da diretora da Cia:

O intenso trabalho de criação de Z e as aulas diárias dadas por Germaine nesses dois meses trouxeram um magnífico estado de liberdade: a liberdade conhecida por aqueles que conhecem sua origem, sua história, sua identidade. No entanto, não seria assim se não houvesse um desprendimento e a disponibilidade de cada dançarino. A capacidade de envolvimento, de trocar e intervir criativamente desse grupo tem aumentado a cada novo trabalho, e isso nos dá a certeza da vocação dessa companhia e, acima de tudo, de trabalhar com as mais diferentes linguagens de dança do nosso tempo. Z é a consciência de nossa identidade para que possamos mostrar nosso olhar próprio com muito orgulho. (Depoimento presente no material em francês de divulgação do BCSP. 1996. Tradução nossa)

O escopo e amplitude desta pesquisa não se direciona para aprofundar tais dimensões, entretanto, ao entrevistarmos alguns sujeitos do processo de montagem de Z, foram relevantes as menções a essa descoberta de outras possibilidades corporais apresentadas por uma linguagem profundamente distinta da costumeiramente abordada pela Cia:

No meu caso só me acrescentou. Eu tinha uma técnica clássica muito forte. Apesar de eu ter estudado outras técnicas, o clássico era mais presente, e pro meu corpo foi uma transformação. Eu tinha uma dificuldade no início. Disponibilizar, soltar, arejar as articulações, que era isso que a técnica pedia. Claro, toda técnica eu acho que você tem que ter um pouco disso, mas até você entender isso, né? Mas esse trabalho ajudou muito. (...) Mas mesmo assim, como as outras obras que a gente tinha no repertório eram coisas muito enraizadas na dança clássica, mesmo tendo uma linguagem que a gente fala moderna, mas era um moderno com pé ali na linguagem clássica. (Raymundo Costa, depoimento pessoal, 03/12/2015)

4.10.4 Políticas, poéticas, expectativas e a ficção da mestiçagem



Figura 36 - Z. Balé da Cidade de Sao Paulo.

Fonte: Acervo do Balé da Cidade de São Paulo.

A estréia de Z em 1995, acontecia em um cenário paulistano de transições. O país, ainda com memórias dos vinte anos de arbítrio da ditadura, com as políticas conservadoras malufistas predominando e alguns ímpetos de transformação²⁵⁹ impulsionados por setores do movimento negro articulados por exemplo, em ações na Assessoria Afro da Secretaria de

²⁵⁹ De 1989 a 1992, Luiza Erundida como prefeita propõe um lugar mais respirado para a política cultural se contrapondo a ideia de cultura como produto. Isso cai por terra com a entrada de Paulo Maluf, que administra a cidade entre 1993 e 1996. É digno de nota que entre 1983 e 1987 houve uma série de iniciativas por parte da Assessoria de Assuntos Afro na Secretaria de Estado da Cultura que mobilizou esforços trazendo a Companhia de Canto e Dança de Moçambique, o espetáculo *As 3 rainhas de Xangô* para os nobres palcos do teatro municipal, ou ainda o *Ilê Aiyê*, nunca antes presente na cidade.

Estado da Cultura. No campo das políticas públicas fomentadas pelos movimentos negros buscava-se a ampliação de atividades que incentivassem a consciência sobre a identidade cultural brasileira e a contribuição das populações negras, chamando atenção para a necessidade de reinterpretação crítica da nossa história. Assim, se em 1995 a dança homenagearia o grande líder quilombola Zumbi dos Palmares, isso se devia a uma série de estratégias políticas forjadas para além do Universo do Teatro Municipal e do Balé da Cidade.

Ademais essa consciência encabeçada pela militância e intelectualidade negra, havia um discurso artístico de celebração da diversidade evidentemente presente na instituição Balé da cidade, de modo que o convite à Gemaine Acogny parece ter sido mobilizado por uma série de fatores:

- 1) Seu sucesso na Bienal de Lyon e o interesse para a diretoria do balé;
- 2) As mobilizações políticas internas de setores contra hegemônicos;
- 3) Um certo discurso multicultural que ressoa na dança cênica de diversos contextos no mundo e que geram relações complexas, quando por exemplo, celebra-se o exotismo das culturas Outras, como as africanas, na edificação de um discurso de convivência harmônica. Neste último caso, essa sacração do exotismo e a ode ao multicultural está entrelaçada ao tema discutido no primeiro capítulo desta tese que aborda o discurso da pós colonialidade fruto das transformações sociais decorrentes das quedas dos impérios Europeus e a emergência de pensamentos que interpelam a situação dos corpos colonizados.

Andre Lepecki (2003, p. 9) discute a presença dos corpos colonizados inseridos nos discursos multiculturais dos anos 90 afirmando:

Essa celebração passa, obviamente, por uma comercialização e estetização das multi-culturas que se redefinem como essencialmente exóticas e performáticas (ou espectaculares, dignas de serem contempladas à distância). O multi-cultural aparece então com um valor semântico bem específico e uma agenda cultural ainda mais específica. Semanticamente, o termo sugere um apaziguar confortável, uma confirmação puramente fictícia, delirante, e cega do fim de todas as tensões políticas e de todos os horrores corporais, sociais, e humanos causados pelo colonialismo (o racismo sendo um desses horrores); culturalmente, o termo permite a fundação de mercados culturais globais baseados numa etno-diversidade valorizada como simultaneamente pacífica, humanista e unanimemente “global.

Ao lermos o contexto histórico da montagem do espetáculo cruzado com os depoimentos e entrevistas, refletimos que a convocação de Germaine Acogny representava, àquela época, uma tentativa de abordar artisticamente a confluência entre as três raças à luz da cruel história da escravidão. Ao destrincharmos o documentário Z, promovido e exibido pela Fundação Padre Anchieta, e composto por trechos por trechos de depoimentos dos participantes do projeto, além do espetáculo propriamente dito²⁶⁰, vemos que existia uma certa noção de fusão das três raças, mesclando as ideias de “Raiz” e “modernidade”, compreendidas na chave normativa da democracia racial, que se por um lado, representava um avanço frente à longa história contrastivamente monocultural do Balé da Cidade, apresentava uma perspectiva que não problematizava essa ideia de mestiçagem, oriunda da maneira normativa de compreensão do Brasil a partir do equívoco da democracia racial. Parecia haver um desejo quase nostálgico de recuperar uma certa essência, uma conexão com um certo “Brasil brasileiro” e, portanto, um Brasil também negro, que o trajeto estético assumidamente europeu da Cia havia ocultado. Daí, advém algumas ambigüidades, fruto próprio da busca e da tentativa. A mestiçagem, fusão e mistura no contexto social brasileiro elucidado pela obra, só reverbera em potência artística se for aprofundada, do contrário o discurso artístico é tão falacioso quanto a teoria social branca que por muito tempo consolidou o imaginário da democracia ou da desigualdade lida a partir do recorte da classe e não da raça.

A leitura contextual de todo processo nos faz verificar que prevalece uma perspectiva da “magia”, do encontro cordial e de uma certa generalidade sobre a africanidade múltipla que nos constitui. À época do espetáculo um figurinista comentou sobre a pesquisa para a escolha das estampas para os figurinos criado para o Z, usando o termo “rusticidade” ao se referir à textura e afirmando a predominância dos tons terra, caqui, ferrosos e alaranjados como marcas de africanidade. Ora, desde quando a rusticidade pauta a africanidade? Desde quando os tons terrosos e ocres resumem a vasta paleta de cores e temas do universo criativo africano? Que o digam os índigos, azuis profundos que circulam pela África do Oeste, os multicoloridos zulus, os xadreses massai, os algodões crus etíopes, dentre outras referências que são consideradas rústicas dentro de uma leitura eurocêntrica. Aqui, mais uma vez o discurso da fusão de “raízes e origens” acomoda a estética em uma perspectiva limitada. Certamente há universos estéticos

²⁶⁰ Devo agradecimento especial ao professor Wagner Gonçalves da Silva, do Departamento de Antropologia da USP, que em 1999 presenteou-me com uma fita VHS contendo inúmeros trabalhos de dança entre eles a gravação do Z. Esse material acompanhou-me por mais de 14 anos. Em 2014, fui agraciada novamente com um presente, desta vez a própria Germaine Acogny que me cedeu uma cópia do material em DVD e desta vez a versão original, com depoimentos da equipe diretora do espetáculo.

em que os tons terrosos predominam, vejamos os *bogolan* no Mali e os *kuba* no Congo, entretanto, são feições de contextos específicos e não resumem a africanidade. Tal qual o rótulo da “alegria leviana”, esse tipo de discurso apenas reforça o que chamamos em capítulos anteriores de *louvação entusiástica e acrítica das Áfricas* somado ao discurso fundamentado pelo equívoco da democracia racial.

O desafio dos realizadores/as de *Z* eram múltiplos e a empreitada estava anunciada: discutir o legado de Zumbi como líder universal tal qual anuncia a proposta da obra, demandaria também trazer à tona os elementos que possibilitaram a liberdade – e sabemos que a história da presença negra no Brasil foi marcada por estratégia, organização e multiplicidade de saberes. A ideia de fusão presente no discurso de muitos dos profissionais envolvidos na idealização do espetáculo, ficou apenas na superfície. Fundir no sentido de amalgamar, agregar, misturar exigiria a crítica à relação de forças? Exigiria uma análise daquela conjuntura brasileira? Exigiria uma revisão radical do que historicamente se instituiu como fusão e amálgama, mas que, em realidade, sempre foi estrategicamente apartado e hierarquizado? Estariam essas questões no escopo do discurso artístico? O fato é que o que se acreditava ser fusão não havia sido aprofundado a partir da evidência de relações de diferença historicamente construídas.

Vemos, portanto que é necessário ler *Z* em seu tempo e contexto, nos discursos dos sujeitos envolvidos e no próprio fluir dos discursos da época. A constituição institucional do Balé da Cidade torna-se um valioso microcosmo que revela o convívio nebuloso da dança brasileira na relação com os diversos extratos étnicos da população e a alienação em relação as bases que definem essas diferenças. Ao abordar Zumbi e seus contextos, e receber o desafio da técnica Acogny como fundamento basilar para o processo criativo, o Balé teve que se deparar com uma corporeidade que no Brasil habita o lugar do Outro exótico e da fantasia, impondo uma realidade difícil tanto para a coreógrafa, que teria pouco mais de dois meses para construir o trabalho, bem como para as bailarinas, que teriam o mesmo tempo para se apropriar do conteúdos estéticos e técnicos da coreógrafa. E como se apropriar de um discurso técnico completamente alheio as realidades daqueles corpos em apenas um mês e meio, com o agravante de que esse discurso técnico além de ser desconhecido era estigmatizado? Germaine tinha em mãos um grande desafio e conseguiu transcendê-lo e em grande medida aquele corpo de baile também transcendeu.

4.10.5 Choque cultural? Alegre mestiçagem?

Conceitualmente, *Z* tornou-se uma ode elogiosa à cultura supostamente mestiça brasileira e ao Brasil, sem, entretanto, tocar na arquitetura ideológica que permeia a relação entre essas culturas. Havia a boa intenção de celebrar, não por acaso o subtítulo dado foi “Festa para Zumbi dos Palmares”. De fato, o *grand finale* da obra, bastante previsível, coroava aquele desejo de reencontrar o negro dentro de cada um a partir da experiência da festa e daquela “alegria de viver” que acomete o imaginário geral e, sobretudo o europeu, sobre uma certa essência brasileira. Depois da escravidão e do sofrimento veio a festa! Deveras um final que não propunha grandes desafios para a plateia. A dimensão da festa é captada unicamente em sua superficialidade, não considerando o que representou para as culturas negras como resistência cultural, como forma de atuar nos vãos da cultura hegemônica e como respostas afirmativas. Entretanto, o olhar desde dentro permite-nos compreender que a festa gerada no palco, que absorve bailarinos e público, se origina de um senso de alegria gestado na obra e em seu processo de transformação daquelas histórias de vida dançando.

As escolhas estéticas, dramáticas e a própria feição coreográfica definida por Germaine, atravessadas por boas estratégias assim como conservadorismos, reverberaram em opiniões diversas. O *mainstream* da dança, habituado ao olhar folclorizante, exotizador e desconhecedor das estéticas e poéticas negras, sejam africanas ou diaspóricas, de maneira geral, leu a obra de maneira negativa.

Não por acaso, parte da crítica especializada da época, no alto de seus pedestais eurocêntricos e choramingando seus tristes trópicos, mostrou-se indignada com o espetáculo, afirmando-o simplório – leitura pautada pela perspectiva folclórica construída nas epistemologias eurocêntricas.

Como o espetáculo circulou durante mais de dez anos, a crítica permaneceu. Inês Boga, escrevendo na sessão de crítica da Folha de São Paulo em 2004, sobre as três coreografias apresentadas pelo Balé no *Tans Festival*, na Alemanha, abordou os pontos inspirados, irreverências e inventividades das obras e de seus sujeitos, elogiando as coreografias *Máscaras do Tempo*, do iraniano Gagik Ismailian, *LAC*, do brasileiro Sandro Borelli, *Adagietto*, do argentino Oscar Araiz. Ao comentar *Z*, obra também apresentada no festival, a crítica afirma:

uma coreografia no limite do simplório, tematizando a escravidão e a liberdade. Movimentos ondulatórios do tronco e da bacia não vão muito

além de sedução para turista; e os chicotes e penitências, no fundo, não passam também de macumba para europeu.²⁶¹

A leitura superficial e estigmatizadora da autora revela uma percepção limitada e que não lê todos os vetores que ali se colocavam diante da obra e que, dentre evidentes fragilidades e lacunas dramaturgicas ou coreográficas, havia também potências estético-poéticas – do contrário, o público, que aplaudiu de pé e pediu bis, seria ignorante? Seria um fingimento coletivo? Ou uma ignorância de leigos? Sabemos que não. A obra de arte que afeta de fato, permanece viva.

Não podemos, entretanto, nos furtar de ler o sucesso de *Z* no exterior como fruto de duas realidades: a expressividade artística da obra e a expectativa que se tinha fora do Brasil sobre o que seria o país. Aqueles corpos de torsos nus e toda alegria que emanava, vestia fielmente a imagem do “Brasil brasileiro” esperado no exterior. Nesse aspecto, a crítica especializada daqui teve sua razão, embora tenha construído seu argumento de maneira racista e superficial. *Z* traz uma série de ambivalências, dentre elas o fato de ser uma Cia brasileira formada por corpos pouco negros, mas que fora do Brasil certamente não eram brancos. Havia ali camadas de apelo exótico que recheava o imaginário europeu:

Pra gente era uma alegria enorme dançar, apesar de ter essa pequena rejeição, vamos dizer da classe de dança. (...) então me perguntaram na Europa numa das entrevistas, acho que na Holanda onde nós dançamos, acho que não chegamos a dançar *Z* lá, mas alguém me perguntou porque haviam tão poucos bailarinos negros na companhia, eu falei ...olha é porque os bailarinos negros não chegam lá na audição porque a gente sabe de todas as circunstâncias no Brasil e etc., não que haja nenhuma restrição a isso. No fim, na época do *Z* tinha acho que o Mauricio e o Milton [acho que tinha uma moça também], tinha sim, a Paula Santos.
(Mônica Mion, depoimento pessoal, em 05/12/2015)

O grande engasgo era que ali no palco instituiu-se a diferença que historicamente o Brasil negou. Aqueles corpos, quase todos não negros e aculturados no balé clássico, mesmo executando com certa sofreguidão os movimentos de articulação ondular da coluna, mesmo exagerando na modulação da bacia, fruto do simples desentendimento daquela linguagem, entre outras inúmeras evidências de absorção limitada em relação às técnicas afro-orientadas e diante do pouco tempo de trabalho com a técnica, foram capazes de transcender e levar ao palco uma presença em estado de alegria, na acepção do “corpo alegre” de Germaine Acogny (1980), que de fato mobilizava o público. Essa parece ser uma das vitórias de *Z*. Mas quando

²⁶¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1005200409.htm>> Acesso em 25 jan. 2015.

falamos em “alegria”, nos referimos a um senso de dignidade e ciência de si que extrapola o superficial. Trata-se de uma transformação *desde dentro*. Germaine, com seu pensamento concretizado em dança, ajudou a lembrar aqueles corpos sobre as histórias próprias que carregavam.

Olhar o espetáculo à distância e através das lentes eurocêntricas impede que se perceba sua estrutura, sua sutileza. E não se trata de complacência, pois consideramos igualmente a necessidade de ler e criticar esmiuçando suas fragilidades. Entretanto, impõe-se a necessidade de olhar o espetáculo quebrando as lentes do Outro exótico, pensando criticamente o encontro cultural e os contextos simbólicos dinâmicos que atravessaram aquele tempo e, ironicamente, ainda nos atravessam atualmente.

Mesmo que sem grandes aparatos coreográficos, Z trouxe o tema da presença negra para os mármores do Teatro Municipal. Quiçás pudesse abordar de maneira mais eficiente o tema do racismo, tal qual desejava Gilberto Gil. Mas havia ali um berro silencioso que ecoou e incomodou por muito tempo.

Coreograficamente há simplicidade e uma evidente dificuldade daqueles corpos compreenderem os discursos curvos dos códigos apresentados por Germaine, já que tão acostumados aos desenhos retilíneos e verticalizados – o que certamente incomodou o olhar hegemônico, apreciador de linhas alongadas e de harmonias vislumbradas pelas estéticas eurocêntricas. Poderiam os discursos curvos, os gritos de quadris e troncos ondulares, as vozes das tremulações, ondulações e contrações que aqueles corpos tentavam ecoar se imporem enquanto estética apreciada por seu requinte e preciosidade? Sim. Se essas poéticas tivessem sido exploradas em profundidade. Entretanto, diante dos atravessamentos que aqui sugerimos, consideramos que Z foi um episódio revelador de contradições e dilemas muito mais profundos e que exigem avaliar o tempo que a coreógrafa teve para incutir propriedade técnica naqueles corpos, bem como compreensão estética e poética e que exigem avaliar o discurso da democracia racial, vigente dentro e fora do Brasil na construção dramaturgica.

CAPÍTULO 5 - Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca: Síntese criativa da pesquisa

Quando as idéias tomam corpo...

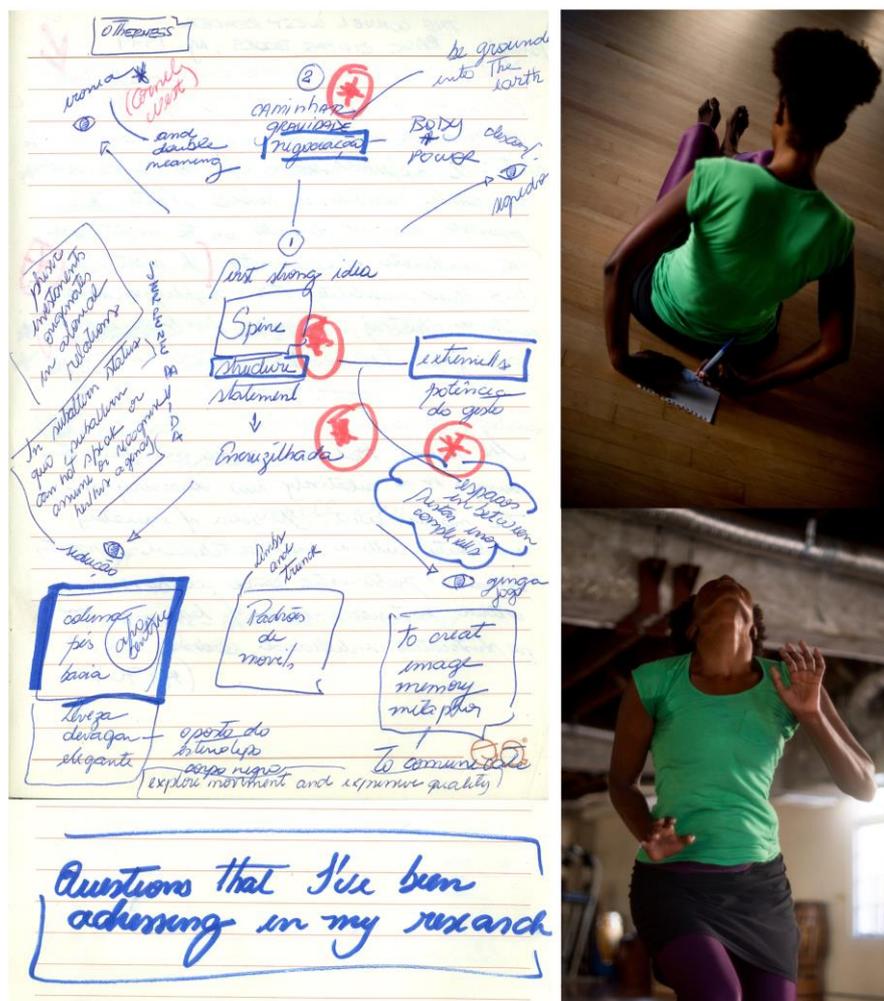


Figura 37 - Esboços/exercícios nos ensaios realizados em São Francisco e Oakland/ Califórnia durante o mês de outubro de 2015 e que foi o trabalho de base para a criação do solo “Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca”. Co-direção: Amara Tabor-Smith.

Créditos: Alan Kimara (2015)

A construção do solo *Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca* foi motivada por um pensamento que situa o corpo enquanto lócus crucial de estabelecimento da diferença e que existe em rede de relações e encruzilhadas.

O trabalho teve como disparadores os temas fundamentais desenvolvidos na tese, quais sejam: a colonialidade, a outrificação das pessoas e coletividades cujos saberes se fundamentam nas formas africanizadas de escritas de si e os projetos de representação que criam realidades imaginadas ou fictícias entre as camadas de histórias forjadas na diáspora.

As ideias, teorias, reflexões “tomaram corpo” - nada mais do que a práxis que tanto referimos em diversas partes deste trabalho – e se transformaram em um discurso que, através da dança interpela, engendra e anuncia, algo que se comunica com o que a coreógrafa e antropóloga Yvone Daniel denomina *embodied knowledge* (2005, p. 59). Não por acaso toda tessitura do trabalho esteve permeada pela *presença do corpo*, esse corpo que é universo de construção, sujeito da obra, experiência e inscrição do social.

O que chamamos de síntese é uma leitura dos elementos-chave abordados na tese que foram deglutidos, alterados, questionados e repensados até tornarem-se ação cênica, recomponho criativamente as conexões e deslocamentos empreendidos no percurso da escrita-dança.

Situado no campo complexo de criações contemporâneas de dança, o trabalho interroga as questões aqui apresentadas como latentes nas experiências atravessadas pela colonialidade. São, portanto, questões do nosso tempo. Discutimos o risco e as probabilidades. Nos valem das noções de *fresta e segredo*, para reimaginar modos de criar a partir de uma dramaturgia dimensionada por situações cotidianas e históricas, um desafio interessante já que não nos bastava narrar ou reproduzir o cotidiano. A palavra teve uma função importante já que falar significa também instituir, mas o corpo transborda a fala, a escrita, a teoria e torna-se inscrição.

O tema da *ancestralidade*, essa esfera de tempo profundo atualizado e vivido, é também fundamental. A partir da proposta *Corpo e Ancestralidade*, criada por Santos (2006), que propõe a releitura dos referentes culturais africano-brasileiros entendidos enquanto valores civilizatórios, interpretamos essa ancestralidade no espaço/tempo em movimento, no qual nos confrontamos com atravessamentos inevitáveis da roda do mundo impulsionadas pela necessidade de dialogar e dar respostas, cientes dos riscos e contradições. Aqui, *encruzilhada, roda e rota* são tecidas em relação com o que se pode conceber como contemporâneo, essa capacidade de lidar com os desafios do presente.

A *ironia*, enquanto fundamento que reconhecemos como inerente às formas africanizadas de escrita de si, torna-se não apenas uma postura, mas uma relação com o mundo e uma capacidade de dar respostas e criar estratégias. Foi preciso percebê-la, distanciar-se para então construí-la. Muniz Sodré (1988) afirma a ironia como a possibilidade de deixar uma margem para o jogo e para a ambigüidade. Assim, fazemos da ironia uma maneira de lidar com o jogo social tendo no horizonte a crítica aos projetos de representação que forjaram a construção dos corpos, pessoas e saberes subalternizados como coisa ou curiosidade.

No processo de construção do solo, co-dirigido pela coreógrafa e professora da Berkley University, Amara Tabor-Smith, criamos uma maneira de conceber o gesto a partir dos espaços simbólicos e concretos circundantes, mobilizando um corpo que é necessariamente responsivo aos contextos ao redor. Esse corpo/pessoa não pode se fazer alheio, distante, imparcial. Inauguramos gestos enquanto táticas de sobrevivência.

Um dos vetores constituintes da dramaturgia foi justamente o encontro do corpo com contextos refratários e estigmatizantes que afetam-no em sociedade e inevitavelmente na dança que ele produz. Ao apresentarmos no formato de *working in progress* na Carolina do Norte²⁶², Estados Unidos, no chamado *deep south*²⁶³ estadunidense, impôs-se à pesquisadora atualizar a experiência àquele contexto social. Tentando entender as coreografias sociais daquele contexto, realizamos uma breve consulta com as pessoas locais para entender quais constrangimentos corporais eram naturalizados na vida cotidiana. Dessa consulta, uma atitude foi narrada por nove das dez pessoas consultadas: ao andar na rua, a pessoa negra tem que desviar das outras pessoas, pois essas não dão passagem, independentemente da situação, independente do ato ser tranquilo, abrupto ou inconsciente. Depois dos relatos experimentamos a situação naquele contexto e, de fato, ocorria. No Brasil esse constrangimento também se verifica, além de outros por vezes mais diretos e violentos e por outras, escamoteados. O fato tornou-se cena, discurso e discussão corporal. Esse exemplo, serve para exemplificar as leituras que fazemos do que Hewitt (2005, p. 14) denomina como coreografia social, uma tentativa de pensar a estética como algo que opera na base da

²⁶² *Telling our stories of home* – Conferência/Festival ocorrido em abril de 2016 na Universidade da Carolina do Norte Campus Chapel Hill, tendo como mote as mudanças nas comunidades da diáspora africana.

²⁶³ O “Sul profundo” é uma categoria usada para descrever a subregião cultural e geográfica no sul dos Estados Unidos. Historicamente é uma região que desenvolvia agricultura de *plantation* com mão de obra escravizada. É constituído ainda por uma subregião denominada *Black Belt* (cinturão negro) caracterizado pela predominância de população negra.

experiência social e que reforçamos no trajeto deste texto, ao refletirmos sobre as relações estabelecidas, e por vezes impostas, pelos contextos sociais e que interferem diretamente na experiência. Derivado disso vem a incorporação da idéia de *probabilidade* e de risco enquanto elementos que interferem nas ordens do corpo vivido. Os corpos subalternizados se deparam com probabilidades negativas e incertezas. Dai anunciamos a questão: *E se?* Na tentativa de abrir caminho para outros horizontes de existências que pressupõem ética, humanismo e que rebatem a universalidade.

Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca atravessa o espaço cênico levantando questões que apresentam o corpo enquanto lugar da diferença, interrogando as lógicas que produzem “os semelhantes” e os “outros”.

A diferença como fluxo de relações e singularidade segue nos desafiando a criar relações possíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação não é feita de estranheza, mas de conhecimento partilhado.
Glissant (2011)

Nenhum gesto separa-se de seu contexto. As formas culturais estão engajadas no corpo e o corpo participa ativamente em uma tessitura contínua. Neste campo de produção de conhecimento crítico sobre as estéticas e poéticas afro-orientadas em seus enlaces, em fluxo ou em tensão, com as epistemologias baseadas em logocêntricos, nos comprometemos em anunciar ferramentas e questionar os elementos determinantes de relações de força onde a dança, campo de produção de saber privilegiado para mover mundos, precisa se amplificar e pluralizar-se para não sucumbir aos regimes de poder-saber que se querem universais.

A escrita desta tese foi um processo mediado profundamente pelos sentidos do corpo, na medida em que pensar é experimentar. A condução da escrita também foi pautada pela interseccionalidade e interdisciplinaridade, tendo como fundamento o conjunto de autoria citado no decorrer dos capítulos e a perspectiva africanizada de que a arte não se separa da vida. As intersecções aconteceram tridimensionalmente, aludindo aqui à tridimensionalidade do corpo que, capturada simbolicamente, diz respeito ao quanto somos profundos e complexos enquanto seres humanos. A experiência desta pesquisa também interpela a histórica cisão entre saber científico e saber prático e, em certa medida, questiona a ainda presente desvalorização do saber do corpo.

Ao lançarmos luz sob os contextos e estruturas histórico-culturais que balizam as relações sociais, percebemos que os princípios, os valores e as concepções de mundo devem ser entendidos como algo incorporado e praticado pelas atoras e atores sociais, e não apenas como elemento abstrato da consciência. Em um país como o Brasil onde elogia-se a diferença mas não se discute criticamente, apresentar essas relações conflituosas nos possibilita quebrar o silenciamento dos corpos, provocando o debate que mobiliza os agentes de pensamento contemporâneo para uma arte que é inevitavelmente, mediada pela realidade – e esta não é uma premissa necessariamente contemporânea, mas presente nos valores civilizatórios africanos.

Argumentamos que a partir do diagnóstico vivido da realidade e da exaustiva repetição de um quadro sociopolítico e histórico modelado pela racialidade, anunciar uma proposta pedagógica que seja crítica e responsável, que interprete o presente formulando respostas para o aqui e o agora, em consonância, evidentemente, com o fluxo dos tempos, significa desenvolver relevâncias. Tentamos edificar uma reinterpretação crítica de nossa

história, em um discurso que re-elabora a ideia de diferença na dança abordando tensões, contradições e anunciações atentas para os regimes de poder-saber que modelam os espaços de produção de conhecimento e educação, além das distintas formas de saberes que dinamizam povos e sociedades, acreditando, portanto, que diferença não implica em separabilidade.

Sempre atentas para o fato de que contestar posturas viciadas do cotidiano, conhecer mais profundamente e perceber com todos os sentidos, amplia nossa presença no mundo, perseguimos o desafio de construir propostas para uma produção de conhecimento que seja alternativa²⁶⁴ no sentido de alterar as estruturas existentes, encarando criticamente a constituição cartesiana de nossas práticas atentando para os processos incorporados de intelecto engajado (DeFRANTZ, 2016, p. 1).

Ao usarmos o termo “corpo” nos referindo à pessoa, prenhe de identidades que longe de serem definidas e essenciais, são muitas vezes contestadas e ambíguas, produzindo discursos complexos atravessados interseccionalmente pela raça, classe e gênero.

Propor *Corpo em Diáspora* significou remodelar pensamentos sobre os lugares de enunciação e ampliar as formas de entender as histórias corporais percebendo a colonialidade como estrutura que permanece presente nas ações e relações sociais. Assim, acreditamos que a multiplicidade teórica amplia visões e abordagens, sugerindo re-avaliações de conceitos e campos de conhecimento.

Temos um comprometimento intelectual, ético e político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico sem essencializar ou guetificar as formas africanizadas de escrita de si, ao mesmo tempo que colaboramos no campo acadêmico de produção de conhecimento em dança, que em suas perspectivas hegemônicas reduz e reifica as perspectivas afro-orientadas a estereótipos, negando indiretamente que existem pensamentos sistemáticos que geram técnicas, estéticas e linguagens. Assim, localizamos e reinterpretemos enunciados que influenciaram as teorias de conhecimento no sentido de restituir a importância das produções intelectuais silenciadas pela academia hegemônica e de ampliar a percepção sobre a multiplicidade que nos constitui.

Ao questionarmos a maneira como nos relacionamos com nosso tempo, afirmando as estéticas afro-orientadas como propulsoras da contemporaneidade, propusemos uma

²⁶⁴ Em um campo mais cotidiano da cultura a ideia de alternativa aparece com frequência para qualificar determinadas práticas, sujeitos e instituições. Talvez por seu significado incompleto e relacional – algo é alternativo ou não em relação com outra coisa. Então a coerência e consistência do que propomos como alternativo vem da capacidade dessas estruturas de pensamento serem eficientes na habilidade de fissurar as formas hegemônicas e fazer sentido socialmente.

investigação de movimento que gera novas percepções, inquietudes e tira a pessoa que dança dos múltiplos conformismos. Colaboramos, portanto, na prática, para a pesquisa de perspectivas brasileiras para a dança. Parece-nos uma mudança de relevância quando uma linguagem oriunda das margens oferece possibilidades emancipatórias.

Pensar criticamente exige atuar nas frestas, nas linhas que faltam, na ausência, no invisível. E se a cultura de invisibilidade e negação permeia as posturas sobre as realidades afro, abordamos aqui o movimento dinâmico e nunca estável, nunca óbvio ou previsível das anunciações negras. Para tanto, não nos furtamos de avaliar o passado para pensar criticamente o presente vislumbrando transformações sobre as lógicas do ser e estar no mundo em decorrência da inscrição de formas coloniais nos imaginários. Assim, o estudo crítico dos processos coloniais e seus legados, no corpo do colonizador e do colonizado bem como as redes de encontros culturais que caracterizam nossos tempos são temas que priorizamos abordar.

Ao propormos uma atenção à relação corpo/cultura a partir da prática da dança trazemos questões que acreditamos serem importantes enquanto temas para a dança no Brasil e como interesse para os estudos do corpo contemporâneo, que não se furta em avaliar e valorizar a diversidade epistemológica, transformando as realidades para além dos hábitos comuns e conformes ao *modus operandi* capitalista, branco supremacista, racista e patriarcal. Afinal, o que marca o contemporâneo senão essa experiência inquieta e questionadora?

Dançamos disseminando um engajamento ético que encara as realidades artístico sociais dentro dos contextos brasileiros de produção de conhecimento, confrontando e interrogando o chão que pisamos objetivando abrir espaços para a diversidade epistêmica. Essa dança nos provoca a acionar o corpo como território de poder, de anunciações. Há quanto tempo o Brasil, enquanto sociedade civil perdeu esse tônus, essa presença, essa apropriação da sua própria história corporal?

Este trabalho é também uma recusa. Recusa em pensar o campo no qual atuamos a partir dos termos e imaginários dados e absorvidos sem inquietude ou acomodados na complacência multicultural. Trata-se de um pensamento dançado, e como tal, nos desafia a re-imaginar a presença intelectual negra no campo da dança *desde dentro*. Estudar a dança brasileira sem a perspectiva consciente das danças da diáspora negra resulta em abordagens incompletas.

Nosso esforço em aprofundar essas formas de escrita, na contramão dos discursos que as colocam paternalisticamente no lugar do *Outro específico*, é reforçada pela necessidade evidente de compreender como essas poéticas podem falar sobre as totalidades das pessoas,

enquanto fundamentos para a pluriculturalidade e como podemos elaborar um conhecimento honesto com a leitura de nossa história.

A trajetória da pesquisa, sujeita que é às intempéries e caminhos muitas vezes abismais, mostrou-nos que o movimento é sempre contextual e que parte de inter-relações complexas entre subjetividades e coletividades. Perceber nossos próprios deslocamentos implica em atentar para os deslocamentos alheios. Como diz Cornel West (2011)²⁶⁵: “É preciso coragem para examinar quem você é. É preciso coragem para examinar o que há dentro de você”. Assim, ao pensarmos em movimento e gesto pedagogicamente não podemos nos restringir a valorizar a percepção de um movimento “eficiente”, sem que atentemos para sua consciência- não a consciência apenas de si, muito embora esta seja importante, e tampouco a consciência ingênua ou paternalista tão comuns em nosso campo de atuação, mas o sentido expandido de consciência freireana enquanto percepção crítica em relação aos fenômenos da realidade objetiva – tudo isso modela a expressividade da pessoa no presente e a desafia a (re) existir. Assim, pensamos em uma metodologia de dança que considera a pessoa e os processos relacionais que a atravessam.

Nesses tempos de crise ética, mobilizamos a dança como disciplina de imaginação conectando-a com identidades afro-orientadas em movimento com o mundo. Não há, portanto, o reforço do culturalmente específico, mas sim experiências que, por estarem habitadas na diferença, mostra-nos histórias e alternativas de movimento com nosso presente.

Esperamos contribuir para uma intervenção ampliada no campo dos estudos da dança que reforça e reconhece as contribuições do pensamento afro-orientado em relação com o mundo, como sempre esteve, tentando questionar as apreensões comuns e normalizadas desse campo de estudos em relação com uma percepção mais geral das epistemologias eurocêntricas. Mais do que denunciar invisibilidades anunciamos algumas possibilidades que revelam quão férteis em teoria e prática são esses contextos e quão pouco nossa academia se relaciona criticamente com eles. Esses novos trajetos para as práticas de dança da diáspora devem se multiplicar no campo da educação de ensino superior.

Acreditamos que as perspectivas epistêmicas que se fundamentam em contextos étnico-raciais subalternizados podem ampliar a crítica às perspectivas monoculturais que direcionam as formas de educar o corpo e revelam a hierarquia epistêmica que institucionaliza o conhecimento ocidentalista/universalista como global. Elucidar esses entendimentos na prática de dança significa ampliar o potencial discursivo das pessoas, tensionando as

²⁶⁵ No original: “It takes courage to examine who you are. It takes courage to examine what is inside of you.”

epistemologias com o propósito de questionar na práxis os sistemas dominantes de conhecimento. Temos, entretanto, o grande desafio de complexificar o campo, porque leituras rasas apenas escondem a sujeira embaixo do tapete.

Oferecemos aqui nossa contribuição no questionamento da hegemonia cultural que em sua versão imperialista e eurocêntrica ocupa os campos de produção de conhecimento e recolocamos os saberes negros como sujeitos e não como apêndices, nos comprometendo com propostas capazes de transformar a ordem vigente a partir de perspectivas que considerem as problemáticas que atravessaram nossas realidades. Assim, termos como “valores universais” são questionados considerando que são conteúdos semânticos prenhes de história, uma história ditada pelo ocidente hegemônico. Evidentemente não nos damos ao trabalho de negá-la ou de criar novas dicotomias (o ocidente/os negros) mas sim de reconhecer que há outros mundos possíveis.

Esperamos encorajar pesquisas futuras dentro da ampla área de produção de conhecimento em dança, reconhecendo, interrogando e valorizando a multiplicidade. Somos parte de um amplo movimento em curso.

REFERÊNCIAS

- ACHEBE, Chinua. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ACOGNY, Germaine. *Danse Africaine*. [1984], Francfort, Weingarten, 1994.
- _____. C'est la danse de la vie. *RFI Afrique*, Paris, dez. 2013. Entrevista concedida a Sarah Tisseyre. Disponível em: <<http://www.rfi.fr/afrique/20131205-germaine-acogny-danse-vie-mudra-afrique-ecole-sables-theatre-ville-paris>>. Acesso em: 29 abr. 2017.
- _____. *Danse Africaine-Afrikanischer Tanz-African Dance*. In: WANGENHEIM, Wolfgang von (org). Berlin: Photo F.C. Gundlach, 1994.
- ACOGNY, Togoun Servais. Chrétien, fils de prêtresse yoruba. *Études*, Paris, n. 1, p. 7-18, jan. 1994. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4421091/f9.image.r=jesus.langFR>>. Acesso em 29 abr. 2017.
- ALEXANDER, M. Jacqui. *Pedagogies of crossing: meditations on feminism, sexual politics, memory, and the sacred*. London: Duke University Press, 2006.
- AMIN, Samir. *Capitalism in the age of globalization: the management of contemporary society*. London: Zed Books, 1997.
- AMSELLE, Jean Loup. *Branchements, anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris: Flammarion, 2001.
- ANDRAUS, Mariana Baruco. *Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança*. Campinas, SP: 2012. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- ARON, Raymond. *As etapas do pensamento sociológico*. São Paulo: Martins Fontes; Brasília, DF: EdUnB, 1982.
- ASCHENBRENNER, Joyce. *Katherine Dunham*. Champaign: University of Illinois Press, 2002
- ASAD, Talal. From the history of colonial anthropology to the anthropology of western hegemony. In: STOCKING JR., George W. (Org.). *Post-colonial situations: essays in the contextualization of ethnographic knowledge*. Madison: University of Wisconsin Press, 1993, p. 314-324.
- ASANTE, Kariamuwelsh. A bibliographic essay on African aesthetics. In: _____. (Org). *The African aesthetic*. Westport, CT: Greenwood, 1993, p. 249-255.
- _____. (Org). *African dance: an artistic, historical and philosophical inquiry*. Trenton, NJ: Africa World, 1998.
- ASANTE, Molefi Kete. *The afrocentric idea*. Philadelphia: Temple University Press, 1998.

_____. Afrocentricity and the critique of drama. *The Western Journal of Black Studies*, Pullman, WA, v. 14, n. 2, p. 136-141, 1990.

_____. Afrocentric systematics. *Black Issues in Higher Education*, Boston, n.25, p. 16-22, Aug. 1992.

_____. Locating a text: implications of afrocentric theory. In: BLACKSHIRE-BELAY, Carol Aisha (Ed.). *Language and literature in the African-American imagination*. Westport, CT: Greenwood, 1992, p. 2-20.

_____. Location theory and African aesthetics. In: ASANTE, Kariamuwelsh (Ed.). *The African aesthetic*. Westport, CT: Greenwood, 1993, p. 53-62.

BAKER JR., Houston. A modernidade e a ruptura transatlântica: Uma reflexão sobre o comércio de escravos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 74, [s.n] 2006. Disponível em: <<http://rccs.revues.org/927>>. Acesso em 23 mai 2017.

BANGOURA, Assatou. Bèjart Ballet Lausanne: À Dakar. *Ethiopiennes – Revue negro africaine*, n. 94-95, 2002. Disponível em: <<http://ethiopiennes.refer.sn>>. Acesso em 25 fev. 2017.

BANKS, Ojeya Cruz. *Decolonizing the body: an international perspective of dance pedagogy from Uganda to the United States*. Arizona, 2007. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Language, Reading & Culture, University of Arizona. Disponível em: <http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/193853/1/azu_etd_2430_sip1_m.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____. Critical postcolonial dance recovery and pedagogy: an international literature review. *Pedagogy, Culture & Society*, Dunedin, v. 17, n. 3, p. 355-367, oct. 2009.

BARBER, Karin. Drawing on Jean- Francois Bayart's África in the world: A history of extraversion. In: *Journal of African Cultural Studies*. London: Routledge, 1997.

BARBOSA, Wilson do Nascimento; SANTOS, Joel Rufino. *Atrás do muro da noite*. Brasília: Fundação Cultural Palmares/MINC, 1994.

BARBOSA, Wilson do Nascimento. *O Caminho do Negro no Brasil*. São Paulo: Câmara do Livro, 1999.

_____. *Cultura Negra e Dominação*. Coleção Aldus, v. 9. Porto Alegre: Editora UNISINOS, 2006.

BASTOS, Cristiana (org.). + *Trânsitos Coloniais – Diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 1998.

_____. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.

BIDIMA, Jean Godefroy. De la traverseé: raconter des experiences, partager le sens. In: Rue Descartes, 2002/2.n.36.p-7-17. Disponível em: <https://filosofia->

[africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/jean-godefroy_bidima - da travessia. contar experiências partilhar o sentido.pdf](http://africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/jean-godefroy_bidima_-_da_travessia._contar_experi%C3%AAncias_partilhar_o_sentido.pdf). Acesso em 25 mai 2015.

BISPO, Alexandre. Afro, mas brasileiros. Memória, narrativa histórica e arte contemporânea. O Menelick2Ato. n. 19, p.32-43, nov/dez 2016.

BERTAZZO, Ivaldo. Corpo vivo. Reeduca o do movimento. Edi es Sesc SP: São Paulo, 2010.

_____. Cérebro Ativo. Reeduca o do movimento. Edi es Sesc SP: São Paulo, 2012.

_____. Gesto Orientado. Reeduca o do movimento. Edi es Sesc SP: São Paulo, 2014.

BOAS, Franz. Dance and music in the life of the northwest coast Indians of North America. In: BOAS, Franz. *The function of dance in human society*. New York: Boas School, 1944.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educa o*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-169, jan./abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Acesso em: 29 abr. 2017.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

BOURDIÉ, Annie. “Moderniser” la danse en Afrique: les enjeux politiques du centre Mudra   Dakar. *Recherches em danse* [en ligne], Paris, n. 4, 2015. Disponível em: <<http://danse.revues.org/1096>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____. Les représentations du “noir” autour du corps et de la danse jusqu’aux indépendances. *Recherches em danse* [en ligne], Paris, n. 5, 2015, p. 28-67.

BRUBAKER, Rogers. The ‘diaspora’ diaspora. *Ethnic and Racial Studies*, v. 28, n. 1, 2005.

BUTLER, Judith. *Deshacer el gênero*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.

CANUT, C cile e SMITH, Étienne . Pactes, alliances et plaisanteries In: *Cahiers d’ tudes africaines* 184 | 2006. Disponível em <http://etudesafricaines.revues.org/6198>. Acesso em 30 abr. 2015.

CARNEIRO, Edson. *A dinâmica do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora civiliza o brasileira, 1965.

CAROZZI, María Julia. M s allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la practica en las antropologías de la danza”. In: _____ (org.). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla, 2011, p. 7-45. Disponível em: <<http://humanidades.com.ar/cultura/wpcontent/uploads/2015/11/Carozzi,%20intro.pdf>>Aceso em: 29 abr. 2017.

CASTALDI, Francesca. *Choreographies of African Identities: Negritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*. Champaign: University of Illinois Press, 2006.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.

CASTRO. Eduardo Batalha Viveiros de. A fabricação do corpo na sociedade xinguana. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, p. 40-49. 1979.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: _____ (Orgs.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Colombia: Siglo del Hombre Editores, 2007, p. 9-23.

CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury tales*. London: Oxford University Press, 1989.

CHIVALLON, Christine. La notion de diaspora appliquée au monde noir des Amériques: l'historicité d'un concept. *Africultures*, Paris, v. 1, n. 72, p. 20-35, 2008.

CHUKWUDI, Emmanuel. The color of reason: The idea of 'race' in Kant's anthropology. In *Postcolonial African Philosophy: A Critical Reader*. Blackwell, 1997.

CLIFFORD, James. Diasporas. In: COHEN, Robin; VERTOVEC, Steven (Org.). *Migration, diasporas and transnationalism*. Cheltenham: Edward Elgar, 1999.

_____. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

COATES, Ta-Nehisi. *Entre o mundo e eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COHEN, Robin. *Global diasporas: an introduction*. Abingdon: Taylor & Francis e-Library, 2008. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.470.8830&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

COHEN, Leila. Anatomia emocional: o corpo como um processo subjetivo. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www.psicologiaformativa.com.br/artigos/anatomia_emocional_o_corpo_como_processo_subjetivo.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2017.

COHEN, Joshua. Stages in Transition: Les Ballets Africains and Independence, 1959 to 1960. *Journal of Black Studies*, n. 43, v. 1, 2011.

COSTA, Sergio. Dois Atlânticos: Teoria social, anti racismo e cosmopolitismo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 21, n. 60, p. 117-134, Feb. 2006. Disponível

em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092006000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 27 nov. 2015.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Depoimento para o Instituto Hemisférico de Performance e Política. 2009. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/emisferica-111-gesto-decolonial/e111-editorial-remarks>>. Acesso em 2 jan. 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. “*Oprimidos pero no vencidos*”. Luchas del campesinado aymara y qhechwa 1900-1980. La Paz: Editorial del THOA, 2003.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Chhixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”, In: YAPU, Mario. *Publicación Memoria Seminario Internacional: Modernidad y pensamiento descolonizador*. La Paz: PIEB/IFEA, 2006.

_____. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Editorial Piedra Rota, 2010.

DEFRAANTZ, Thomas F. The Black Beat Made Visible: Hip Hop Dance and Body Power. In: LEPECKI, Andre (Org). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004.

_____. African American Dance: A Complex History. In: DEFRAANTZ, Thomas F. (org.). *Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2000.

DANIEL, Yvonne. *Caribbean and Atlantic Diaspora dance: igniting citizenship*. Champaign: University of Illinois Press, 2011.

_____. *Rumba dance and social change in contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

DANIEL, Yvonne. *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

DAS, Joanna Dee. *Choreographing a New World: Katherine Dunham and the Politics of Dance*. Columbia, 2014. Tese (Doutorado em filosofia) – Graduate School of arts and Sciences. Columbia University.

_____. *Katherine Dunham: Dance and the African diaspora*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DAVIS, Omilade. *Moving Beyond Form: Communicating Identity Through Dance*. Arizona, 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Nelson Fine Arts Center, Arizona State University.

DESCARTES, Rene. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

DELEUZE, Giles; GUATTARI, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.

EDWARDS, Brent Hayes. The uses of 'diaspora'. African Diaporasin the new and old worlds. Conscouness and imagination. In: Fabre, Genevieve, BENRSH, Klaus (ed). Amserdan-NY:Rodopi, 2004.

EQUIANO, Olaudah. *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano*. In: ALLISON, Robert J. (org). Boston: Bedford-St. Martin's, 1995.

ÉTHIOPIQUES, Revue negro africaine, n. 94-95, Littérature, philosophie, sociologie, anthropologie et art. Frontières et autres textes, 2015.

EYENE, Christine. Nouvelle topographie d'un Atlantique Noir: entretien avec Paul Gilroy. *Agricultures*, Paris, v. 1, n. 72, p. 82-87, 2008.

FABRE, Geneviève; BENESCH, Klaus. The concepto f African Diáspora (s): A critical Reassessment. In: FABRE, Geneviève; BENESCH, Klaus (org). *African Diásporas in the New and Old Worlds*. Consciouness and Imagination. Amsterdan: Rodopi Editions, 2004.

FANON, Frantz. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EdUfba, 2008.

_____. *The wretched of the earth*. New York: Grove, 1963.

FAUSTINO, Deivison Mendes. "Por que Fanon? Por que agora?": Frantz Fanon e os fanonismos no Brasil. São Carlos, 2015. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos.

FERRAZ, Fernando Marques de Camargo. O saber fazer das danças afro: investigando matrizes em movimento. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes: UNESP, 2012.

FERRAZ, Fernando Marques de Camargo e SILVA, Luciane da. Grupo de Trabalho dança e diáspora negra – itinerários de uma primeira anealise. In: Anais do Colóquio o Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas. Instituto de Artes UNESP.n.1.p 1-12, 2016.

FERRETTI, Sergio. Repensando o sincretismo. São Paulo, São Luís: Edusp/FAPEMA, 1995

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*, São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

FÓRUM PERMANENTE DE DANÇAS CONTEMPORÂNEAS: CORPORALIDADES PLURAIS. Carta endereçada à assessora de dança da Secretaria Municipal de Cultura. Janeiro/2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/corporalidadesplurais/photos/a.1545833655725720.1073741829.1468372566805163/1635386690103749/?type=3&theater>. Acesso em: 1 abr. 2017.

FREIRE, Paulo. *Cartas a Guiné Bissau: registros de uma experiência em processo*. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

_____. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

_____. *Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Moraes, 1980.

_____. *Teoria e prática da libertação*. São Paulo: Editora Cortez, 1979.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 1998.

GEERTZ, Clifford. A Arte como sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 142-181.

GERALDI, Silvia Maria. Aprendizagem orgânica: a contribuição do Método Feldenkrais à educação da dança e do movimento. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Orgs.). *Seminários de Dança*. O Averso do Averso do Corpo – Educação Somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

GILROY, Paul. *There Ain't No Black in the Union Jack*. Abingdon, Oxon: Routledge; 2013.

GLISSANT, Edouard. _____. *Poétique de la relation*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

_____. *Poetics of Relation*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.

_____. *Poética da Relação*. Porto: Sextante Editora, 2011.

GOLDMAN, Marcio. *O fim da Antropologia: a invenção da cultura de Roy Wagner*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro, saberes e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidade negra. *Contemporânea: Revista de Sociologia da UFSCAR*, São Carlos, n. 2, p. 37-60, 2011.

GONZALES, Lélia.. *A categoria politico-cultural de amefricanidade*. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, No. 92/93 (jan./jun.). 1988, p. 69-82.

GODARD, Hupert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995.

_____. Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. *O Percevejo*, Dossiê Corpo Cênico, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 1-21, 2010. Entrevista concedida a Patricia Kuypers.

GOMES, Nilma Lino. Movimento negro e a tensão regulação-emancipação do corpo e da corporeidadenegra contemporânea. n. 2, p.37 -60, jul-dez 2011.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. Digging the africanist presence in american performance: dance and other contexts. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

_____, Brenda Dixon. *The Diaspora dance boom* (dance in the world and the world in dance). Philadelphia, PA, 2012. Disponível em: <https://brendadixongottschild.files.wordpress.com/2010/07/diasporadanceboom9_04.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2017.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GROSGOUEL, Ramón. Decolonizing post-colonial studies and paradigms of political-economy: transmodernity, decolonial thinking, and global coloniality. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, Merced, CA, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://dialogoglobal.com/texts/grosfoguel/Grosfoguel-Decolonizing-Pol-Econ-and-Postcolonial.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 115-14, 2008.

_____. A estrutura do cosnhhecimento nas universidades ocidentalizadas. Racismo/sexismo epitêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*. Vol31 n.1 jan/abr 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00025.pdf> Acesso em: 24 jan 2017.

GUERCI, Antonio. Le corps dès autres comme curiosité. In: BLANCHARD, Pascoal (Org.). *Zôos Humaines et exhibitions coloniales*. 150 ans d' inventions de l'autre. Paris: La Découverte, 2002, p. 160-168.

GUIMARÃES, Antônio Sergio. *Racismo e anti-racismo no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 1999.

HAMPÂTÉ-BÂ, Amadou. África, um continente artístico. *O Correio da Unesco*, v. 4, n. 4, p. 12-17, 1976.

HANNA, Judith Lynne. *To dance is human*. Austin: University of Texas Press, 1979.

HANNA, Thomas. *Somatics: reawakening the mind's control of movement*. Massashussetts: Perseus Books, 1983.

HALL, Stuart. Introduction: who needs "identity"? In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (Ed.). *Questions of cultural identity*. London: Sage, 2003a, p. 1-17. Disponível em: <<http://blogs.unpad.ac.id/teddykw/files/2012/07/Stuart-Hall-Cultural-Identity.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2003b.

_____. O Ocidente e o resto: discurso e poder. *Projeto História*, São Paulo, n. 56, pp. 314-361, mai-ago, 2016.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HAMMONS, David; CAMPO-PONS, Maria Magdalena; Z, Pamela. *Diaspora memory place*. Munich:preste. 2008.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília, DF: EdUnB, 1999.

HEWITT, Andrew. *Social Choreography*. Duke University Press, 2005.

HOOKS, Bell. Eating the other: desire and resistance. In: _____. *Black looks: race and representation*. Boston: South End, 1992.

_____. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. *Outlaw culture: resisting representations*. New York: Routledge, 1994.

_____. *Teaching critical think: practical wisdom*. New York: Routledge, 2010.

HOUNTONDJI, Paulin J (Org.). Conhecimento de África, conhecimento de africanos. In: SANTOS, B.S.; MENESES, M.P. (Org.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo, Cortez, 2010.

INGOLD, Tim. Culture on the Ground. The world perceived through the feet. *Journal of Material Culture*, v. 9, n. 3, p. 315–340, 2004.

KAEPLER, Adrienne. Dance and the concept of style. *Yearbook for Traditional Music*, v. 33, p. 49-63, 2001.

KAEPLER, Adrienne. La danse selon une perspective anthropologique. *Nouvelles de danse*, Bruxelles, n. 34-35, p. 24-46, 1998.

KAMUGISHA, Aaron. The Black experience of the new coloniality. Introducing Sylvia Winter's Metamorphosis. *Small Axis*, v. 20, n. 49, mar. 2016.

KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

KATZ, Helena. Toda coreografia é social: pensando a relação entre hip hop, mídia e comportamento. In: REUNIÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, São Paulo, 5-6 nov. 2009.

KEALIINOHOMOKU, Joan. Une anthropologue regarde le ballet classique comme une forme de danse ethnique. *Nouvelles de danse*, Bruxelles, n. 34-35, p. 47-67, 1998.

_____. A comparative study of dance as a constellation of motor behaviors among African and United States Negroes. *Reflections and Perspectives on Two Anthropological Studies of Dance*, CORD, Res. Ann., n. 7, p. 1-179, 1976.

KI-ZERBO, Joseph. Para Quando África. São Paulo: Pallas, 2006.

FROSH, Joan D. Dance Ethnography: Tracing the weave of dance in the fabric of culture. In: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope. *Researching Dance. Envolving Modes of Inquiry*. London: University of Pittsburg Press, 1999.

FU-KIAU, Kimbwandènde Kia Bunseki. *African Cosmology of Bantu Congo: principles of life and living*. 2ª ed. Nova York: Ateia Henrietta, 2001.

KELEMAN, Stanley. Anatomia emocional. São Paulo: Summus, 1992.

KRAUT, Anthea. *Choreographing the Folk: The Dance Stagings of Zora Neale Hurston*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

_____. Between Primitivism and Diaspora: The Dance Performances of Josephine Baker, Zora Neale Hurston, and Katherine Dunham. *Theater Journal*, n. 55, p. 433-450, 2003.

KRINGELBACH, Hélène Neveu. Le poids du succès: construction du corps, danse et carrière à Dakar. *Politique Africaine*, Paris, v. 3, n. 107, p. 81-101, 2007.

KURATH, Gertrude Prokosch. A choreographic questionnaire. *Midwest Folklore*, Bloomington, v. 2, n. 1, p. 53-55, 1952.

_____. Choreology and Anthropology. *American Anthropologist*, Arlington, VA, v. 58, n. 1, p. 177-179, 1958.

_____. Research methods and background of Gertrude Kurath. *New dimensions in dance research: Anthropology of Dance*, CORD. Res. Ann. 6, p. 35-43, 1972.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. In: ULLMAN, Lisa (org). São Paulo: Summus, 1978.

LAMBERT, Marisa Martins. Expressividade cênica pelo fluxo percepção/acção: o Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. Campinas, SP, 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LASSIBILLE, Mahalia. La danse africaine, une catégorie à déconstruire. *Cahiers d'études africaines* [En ligne], Paris n. 34-50 2004. Disponível em <<http://etudesafricaines.revues.org/4776>> Acesso em 27 mai. 2017.

LEIRIS, Michel. A ÁFRICA FANTASMA. São Paulo: CosacNaify, 2007.

LEITE, Fábio. Valores civilizatórios em sociedades negro-africanas. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP*, São Paulo, v. 18-19, n. 1, p. 103-118, 1995-1996.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido* - um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. In: GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio, vol. 3. N.2. Rio de Janeiro: RioArte. 7-11. Julho 2003.

LIMA, Renata. *O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*. Campinas, SP, 2010. Tese (Doutorado em Dança) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

LONG, Richard. *The Black Tradition in American Dance*. New York, NY: Rizzoli, 1989.

MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being: contributions to the development of a concept. *Cultural Studies*, EUA. v. 21, n. 2, p. 240-270, 2007.

_____. Thinking through the decolonial turn: post-continental interventions in theory, philosophy, and critique: an introduction. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, Merced, CA, v. 1, n. 2, p. 1-15, 2011.

_____. A Topologia do ser e a geopolítica do conhecimento, modernidade, império e colonialidade. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Orgs). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

MALINOWSKY, Bronislaw. *Coral gardens and their magic*. v. 1. Londres: George Allen & Unwin, 1935.

_____. *Argonautas do pacífico ocidental*. São Paulo: Editora Abril, 2005.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralidade: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

_____. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva. 1995.

MARTINS, Eduardo Silveira. Katherine Dunham e a lei Afonso Arinos. OAB-PR. 12 abr. 2013. Disponível em: <<http://oabrp.org.br/katherine-dunham-e-a-lei-afonso-arinos/>>. Acesso em 12 dez. 2016.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu". In: _____. *Sociologia e Antropologia*. v. 1. São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

_____. Esboço de uma teoria geral da magia. In: *Sociologia e Antropologia*. v. 1. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

_____. As técnicas do corpo. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.399-42

MBEMBE, Achille. J. *Nicolas Sarkozy à Dakar. Débats et enjeux autour d'un discours*. Paris: L'Harmattan. 2008.

_____. Achille. *Formas africanas da escrita de si*. Lisboa: ArtAfrica, 2010. Disponível em: <www.artafrica.info>. Acesso em 5 jan. 2014.

_____. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, jan./jun., 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101546X2001000100007&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em 29 abr. 2017

_____. *Critica à razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. *África Insubmissa. Cristianismo, poder e Estado na sociedade pós colonial*. Mangualde: Edições Pedagogo, 2005.

M'BOKOLO, Elikia. *África Negra. História e Civilizações*. Tomo I. Salvador: EDUFBA: São Paulo: Casa das Áfricas, 2009.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido do retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso, 2005.

_____. Epistemic disobedience, independent thought and decolonial freedom. *Theory, Culture & Society*, London, v. 26, n. 7-8, p. 159-181, 2009.

_____. Os esplendores e as misérias da “ciência”: colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistêmica. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004.

_____. Looking for the meaning of “decolonial gesture”. *Decolonial Gesture*, New York, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/mignolo>>. Acesso em: 30 abr. 2017.

_____. Decolonialidade como o caminho para a cooperação. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, n. 431, nov. 2013. Entrevista concedida a Luciano Gallas. Disponível <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431> Acesso em 29 abr. 2017.

MINTZ, Sidney W; PRICE, Richard. *O nascimento da cultura afro-americana. Uma perspectiva antropológica*. Rio de Janeiro: Pallas. Centro de Estudos Afro brasileiros, 2003. MONGA, Célestin. *Niilismo e negritude*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MOURA, Clovis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MUDIMBE, Valentin Yves. *The idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. *The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge (African systems of thought)*. Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

MUNANGA, Kabengele. Por que ensinar a história da África e do negro no Brasil de hoje? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 62, p. 20-31, dez. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742015000300020&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 dez. 2016.

_____. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. A antropologia e a colonização da África. *Estudos afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, CEAA, no. 1. p. 44-48, 1978.

MIRZOEFF, Nicholas. *Diáspora and visual culture: representing Africans and Jews*. New York: Routledge, 2000.

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo*. Documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. Kilombo e memória comunitária: um estudo de caso. *Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 6-7, CEAA/UCAM, p. 259-265, 1982.

NEWTON, Aline C. Basic Concepts in the theory of Hupert Godart. *Rold Lines*, v.23. n.2, p.32-43, 1995. Disponível em : <http://alinenewton.com/pdf-articles/basic-concepts.pdf> Acesso em 14 mai 2015.

NURAMIN, Takiyah. A Terminology of Difference: Making the Case for Black Dance in the 21st Century and Beyond. Disponível em: <<http://www.jpnafrican.org/docs/vol4no6/4.6-1Terminology.pdf>> Acesso em 29 abr. 2017.

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio/out. 2012.

_____. *Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, Ibeca, 2003.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. *Educação em Revista*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, abr. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/edur/v26n1/02.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Dança Afro - Sincretismo de Movimentos*. Salvador: EDUFBA. 1991.

_____. *AGÔ ALAFIJU, ODARA!* A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, de 1971 a 1978. Salvador, 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia.

OSUMARE, Halifu. “Dancing the Black Atlantic: Katherine Dunham’s Research-to-Performance Model,” “Migration of Movement: Dance Across Americas,” a special issue of *AmeriQuest*, 2010. Disponível em: <www.ameriquets.org> Acesso em 29 abr. 2017.

_____. Dancing Black Atlantic Katherine Durham’s Research to performance method. *Scribd*.1-12. 2010. Disponível em:

www.ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/ameriquets Acesso em 23 mai 2016.

PARES, Nicolau. O rei, o pai e a morte. A religião vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PASTORI, Jean-Michel; ROBERT, Michel-Antoine. L'art de la barre. *Revue Neuchateloise*, 1979 Disponível em: <https://doc.rero.ch/record/29087/files/BPUN_PU514_1978_1979_no82_89.pdf>. Acesso em 29 abr. 2017

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Jose Maria Nunes. África um novo olhar. Cadernos CEAP. 2006.

PONZIO, Ana Francisca. Balé da cidade dança Z de Zumbi. Folha de São Paulo. São Paulo, 19 nov 1995. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/11/19/mais!/32.html> . Acesso em 13 mai 2015.

_____. Coreógrafa senegaleza conquista a Europa. Folha de São Paulo. São Paulo, 7 out 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/07/ilustrada/1.html>

PRECIADO, Beatriz. Manifesto Contra-sexual. Práticas subversivas de identidade sexual. Sao Paulo: Edições N-1, 2014.

PRITCHARD, E. E. *Os Nuer*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. *Anuário Mariateguiano*, Lima, v. 9, n. 9, 1997.

_____. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, n. 37, p. 4-28, 2002.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Clacso:2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf Acesso em 05 mar 2016.

RAO, Ursula; HUTNYK, John (Org.). *Celebrating transgression: method and politics in anthropological studies of cultures*. New York: Berghahn, 2005.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. *Estrutura e função na sociedade primitiva*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1973.

RATTS, Alex. *Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento*. Instituto Kuanza; Imprensa Oficial: São Paulo, 2006.

REID, Mark. *Redefining Black Film*. California: University of California Press, 1993.

READ, Alan (org.). *The fact of blackness: Frantz Fanon and visual representation*. Seattle: Bay Press, 1996.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1979.

RODNEY, Walter. *Como a Europa subdesenvolveu África*. Lisboa: Seara Nova, 1975.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784>>. Acesso em 29 abr. 2017.

ROYCE, Annya Peterson. *The anthropology of dance*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Freud e os não-europeus*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTIAGO, Theo. (org.). *Descolonização*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Ed, 1974.

SANTOS, Marcos Ferreira. *Crepusculario: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi*. São Paulo: Editora Zouk, 2004a.

_____. Fiestas & Educação Ancestral em Ameríndia: um exercício mitohermenêutico. In: PERES, L.M.V. (org.). *Imaginário: o “entre-saberes” do arcaico e do cotidiano*. Pelotas: Editora da UFPel, p. 39-69, 2004b.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p. 11-43, mar. 2008.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: _____ (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004, p. 667-709.

_____. A transição paradigmática: da regulação à emancipação. *Oficina do CES: publicação seriada do Centro de Estudos Sociais*, Coimbra, n. 25, p. 1-33, mar. 1991. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/25.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____; MENESES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do sul*. Cortez Editora, 2010.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2ª ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

_____. *Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia. 13ª. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

SANTOS, Marcos Ferreira. *Crepusculario*: conferências sobre mitohermenêutica & educação em Euskadi. São Paulo: Editora Zouk, 2004a.

_____. Fiestas & Educação Ancestral em Ameríndia: um exercício mitohermenêutico. In: PERES, L.M.V. (org.). *Imaginário*: o “entre-saberes” do arcaico e do cotidiano. Pelotas: Editora da UFPel, p. 39-69, 2004b.

_____; ALMEIDA, Rogerio. *Aproximações ao imaginário* - bússola de investigação poética. Képos: Editora Laços, 2012.

SENGHOR, Leopold Sedar. Ce que l’homme noir apporte. In: VERDIER, Cardinale et al (org). *L’homme de couleur*. Paris: Du Seul, `1961.

SERRANO, Carlos. História e natropologia na pesquisa do mesmo espaço: a Afro-América. *África*: Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, São Paulo, n. 5, 1983.

SERRES, Michel. Os cinco sentidos. São Paulo, Bertrand Brasil, 2001.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”*: Raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) –Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo.

SCHWARTZ, Lilia. O som do silêncio – uma nota sobre a abertura dos jogos olímpicos. *Revista Nexo*, 2016. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/colunistas/2016/O-som-do-silencio-uma-nota-sobre-a-abertura-dos-Jogos-Ol%C3%ADmpicos-de-2016>>. Acesso em 15 ago. 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA JÚNIOR, Paulo Melgaço. *Mercedes Baptista*: a criação da identidade negra na dança. Brasília, DF: Fundação Cultural Palmares, 2007.

SILVA, Denise Ferreira da. Ninguém: direito, racialidade e violência. *Meritum*, v. 9 n. 1, p. 67-117, jan/jun, 2014.

_____. *Sobre diferença sem separabilidade*. São Paulo: Local da exposição, p. 57-65, 2016. Catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo - Incerteza Viva.

_____. Sobre a matéria além da equação de valor. ISSUU. Abril, 2017. Disponível em: https://issuu.com/amilcarpacker/docs/ale__m_da_equac__a__o_de_valor . Acesso em 13 junho 2017.

_____. *Toward a global idea of race*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2007. Project Muse.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Decolonising methodologies: research and indigenous peoples*. London: Zed Books, 2008. Disponível em: <<https://aboutabicycle.files.wordpress.com/2012/05/linda-tuhiwai-smith-decolonizing-methodologies-research-and-indigenous-peoples.pdf>>. Acesso em 29 abr. 2017.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a Cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. *A Verdade Seduzida*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Reiventando a educação: diversidade, descolonização e redes*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

SOUZA, Patrick Acogny de. *Germaine Acogny: technique or genesis of an intercultural notion of corporealities*. Paris, 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) - Université Paris VIII.

_____. *Les techniques des danses africaines et leur expansion en France: transmission et genèse de corporeités interculturelles*. Paris, 2010. Tese (Doutorado em Estética) – Université de Paris VIII.

SOYINKA, Wole. *Of África*. New Haven and London: Yale Universtiy Press, 2012.

SPIVAK, Gayatri C. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, Helena Buarque (org.). *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STRATHERN, Marilyn. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press, 1988.

TAYLOR, Charles. *Argumentos filosóficos*. São Paulo: Loyola, 2000.

TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, London: Duke University Press, 2003.

THIONG’O, Ngugi Wa. The quest for relevance. In: _____. *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*. Oxford: Currey; Nairobi: EAEP; Portsmouth: Heinemann, 2006, p. 87-109. Disponível em: <https://www.humanities.uci.edu/critical/pdf/Wellek_Readings_Ngugi_Quest_for_Relevance.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____. *Decolonising the mind: the politics of language in African literature*. London: J. Currey, 1986.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit*. Arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

_____. *Aesthetic of the cool*. Afro-Atlantic.new York : Periscope. 2011

TOCQUEVILLE, Alexis. *A democracia na América*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Transformaciones globales: la Antropología y el mundo moderno*. Cauca: Universidad del Cauca, 2003. Disponível em: <<https://antropologiadeoutraforma.files.wordpress.com/2013/04/trouillottransformaciones-globales.pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2017.

VIANNA, Klauss. *A dança*. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.

XAVIER, Ismail. Prefácio. SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

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

WALLERSTEIN, Immanuel. La creación del sistema mundial moderno. In: BERNARDO, L.(org). *Un mundo jamás imaginado*. Bogotá: Editorial Santillana, 1992.

_____. *El moderno sistema mundial*. Madrid: Siglo XXI, 1979.

WALSH, Catherine. Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Revista Javeriana*, Bogotá, v. 24, n. 46, pp. 45-70, 2005.

_____. Introducción: lo pedagógico y lo decolonial: entretejiendo caminos. In: _____ (org.). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito, 2013. Disponível em: <<http://www.reduii.org/cii/sites/default/files/field/doc/Catherine%20Walsh%20-%20Pedagog%C3%ADas%20Decoloniales.pdf>>. Acesso em 29 abr. 2017.

WEBER, Max. *Economia e sociedade*. v. 1. Brasília, DF: EdUnB, 1991.

WELSH-ASANTE, Kariam. Commonalities in African Dance, In: ASANTE, Molefi Kete; WELSH-ASANTE, Kariam (org). *African Culture: The Rhythms of Unity*. Trenton, New Jersey: Africa World Press, 1990.

WEST, Cornell. *Race Matters*. Boston: Beacon Press, 1993.

_____. Conferência apresentada no Center for Black Cultures da University of Delaware. 2011. Disponível em: <<http://www1.udel.edu/udaily/2011/feb/cornel-west-lecture-022211.html>>. Acesso em 20 mar. 2017.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Harmondsworth: Penguin, 1961, p. 40.

YOUNG, Robert C. (2003), *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.

YOUNGERMAN, Suzanne. Method and theory in dance research: an anthropological approach. *Yearbook of the International Folk Music Council*, v. 7, p. 116-133, 1975.

FÓRUM DE DANÇAS CONTEMPORÂNEAS EM CORPORALIDADES PLURAIS. Carta endereçada à assessora de dança da Secretaria Municipal de Cultura. Janeiro/2017.

Documentários:

A dançarina de Ébano. Direção: Seydou Boro. França, 2002. 52' Coleção Paisagens coreográficas contemporâneas. Cinefrance.

Balé de pé no chão. Direção: Lilian Santiago e Marianna Monteiro. Brasil, 2005. 17'.

Ori. Direção: Raquel Gerber. Brasil, 1989. 100'.

Um filme de dança. Direção: Carmen Luz. Brasil, 2013. 1'30.

Z, Balé da Cidade de São Paulo. Fundação Padre Anchieta. 1995.

ANEXOS

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

BERKELEY • DAVIS • IRVINE • LOS ANGELES • MERCED • RIVERSIDE • SAN DIEGO • SAN FRANCISCO



SANTA BARBARA • SANTA CRUZ

THEATER, DANCE, AND PERFORMANCE STUDIES
101 DWINELLE ANNEX
BERKELEY, CA 94720-2560
PHONE: 510-642-1677 / FAX: 510-643-9956

August 25, 2015

To Whom It May Concern,

I am a continued appointed lecturer of contemporary African diaspora dance forms in the Department of Theater, Dance and Performance Studies at UC Berkeley. I am pleased to invite Luciane da Silva to deepen her thesis research of experimental dance expressions of the African diaspora. During the month of October 2015, Ms. da Silva and I will engage in an in-depth period of study and artistic process which will culminate in informal public presentations on the UC Berkeley campus on October 20th, 2015, and at The Red Poppy Art House in San Francisco on October 22, 2015. Ms. da Silva's thesis research into experimental African diaspora dance expressions is an important, and under represented topic in the field of dance. I am looking forward to having the opportunity to support and guide her process. During her stay, I will host Ms. da Silva as a guest in my home, and I will document her research process which I will share with her thesis mentor Dr. Inaicyra Falcão dos Santos of UNICAMP where Ms. da Silva is a PhD candidate.

If you have any questions, please do not hesitate to contact me.

Sincerely,

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Amara Tabor-Smith", with a large, stylized flourish at the end.

Amara Tabor-Smith

Dance Lecturer

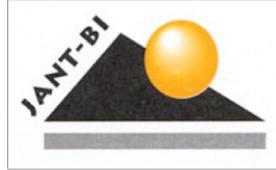
Department of Theater, Dance and Performance Studies

University of California, Berkeley

Email: amaratsmith@berkeley.edu

Phone: (510) 872-9944

JANT-BI
ASSOCIATION
POUR LA FORMATION
EN DANSE AFRICAINE



Attestation de Fin de Stage
"The March" 2014 - LANLA

Nous certifions par la présente que Luciane Da Silva

a bien participé au stage international "The March", organisé par l'Association LANLA
à l'Ecole des Sables, Toubab Dialaw – Sénégal du 30 Juin au 12 Juillet 2014

et a suivi les cours de Technique Acogny, de Sabar, de Contemporaine, de Classique et
les ateliers de création dispensés par Ise Verstegen, Aida Colmenero Diaz, Alesandra
Seutin et Rokhaya Thioune, et deux masterclass de Germaine Acogny.

Fait à Toubab Dialaw, le 12 Juillet 2014

Les organisateurs Lanla Acogny Dance Technique

Aida Colmenero Diaz
Artistic Director LANLA

LANLA
TECHNIQUE GERMAINE ACOGNY



Attestation de Fin de Stage
“THE MARCH 2015” - LANLA

Nous certifions par la présente que

Luciane Ramos DA SILVA

a bien participé au stage international “The March”, organisé par l’Association LANLA à l’Ecole des Sables, Toubab Dialaw – Sénégal **du 1 au 14 Juillet 2015**

et a suivi les cours de Technique Acogny, de Sabar, de Contemporaine, de Classique, de danses traditionnelles de Togo et les ateliers de création dispensés par Ise Verstegen, Aida Colmenero Diaz, Raouf Tchakondo et Rokhaya Thioune.

Fait à Toubab Dialaw, le 14 Juillet 2015

Lanla Acogny Dance Technique

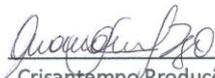


A
Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Programa de Pós Graduação em Artes da Cena

A SALA CRISANTEMPO é uma iniciativa voltada para a educação, pesquisa, apresentação de dança, teatro e música. Criada em 2004 oferece cursos relacionados à consciência do movimento, reunindo profissionais das artes do corpo ligados às ideias e práticas do bailarino, coreógrafo e pesquisador Klauss Vianna. Convivem com esta linha de trabalho uma nova e reconhecida geração de pesquisadores e criadores do movimento, bem como profissionais que se destacam por seu trabalho de valorização e ressignificação formal das danças da diáspora africana.

Declaramos para os devidos fins que Luciane Silva, conhecida pelo nome artístico Luciane Ramos-Silva, compõe o quadro de docentes de nossa instituição desde 2010 e que nos últimos 3 anos tem compartilhado sua pedagogia em pesquisa intitulada Corpo em Diáspora.

São Paulo, 2017.


Crisantempo Produções Artísticas Ltda
Marina Rego
Coordenação de Cursos e Oficinas

Crisantempo Produções Artísticas Ltda – CNPJ 07.079.813/0001-68
Rua Fidalga, 521 – Vila Madalena – CEP 05432-070 – São Paulo / SP
crisantempo@salacrisantempo.com.br – www.salacrisantempo.com.br

AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Eu, _____, inscrito(a) no CPF no
_____, residente à rua/avenida

_____,
autorizo a utilização de minha imagem na tese de doutorado intitulada **Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**, proposta por Luciane da Silva sob orientação da Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Fui devidamente informada (o) de que as imagens serão usadas somente para fins acadêmicos.

São Paulo, de de .