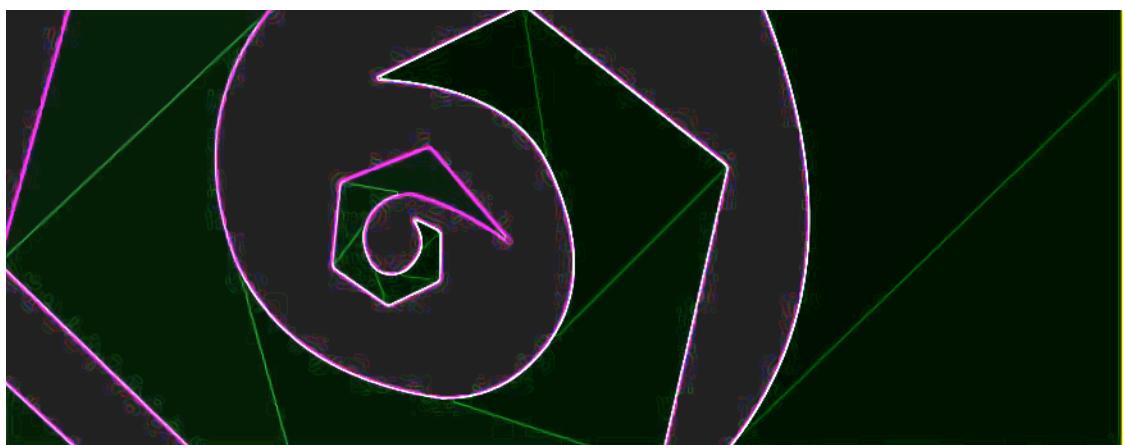


# Caderno do GIPE-CIT

Ano 21 n. 39 – 2017-2

## O Discurso Negro nas Artes Cênicas processos, pesquisas, poéticas e epistemes



Organização  
Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias  
e Régia Mabel Freitas



Universidade Federal da Bahia

# Caderno do GIPE-CIT

n. 39

## O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

### **Autores**

Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias, Régia Mabel Freitas, Emerson de Paula Silva, Fernanda Júlia Barbosa (Onisajé), Fernando Marques Camargo Ferraz, Marcos Antônio Alexandre, Mônica Pereira de Santana, Rosana Machado de Souza, Victor Hugo Neves de Oliveira, Renata de Lima Silva, Marlini Dorneles de Lima, Monica da Costa.

### **Organização**

Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias e Régia Mabel Freitas

### **Comissão Científica**

Adalberto Silva Santos, Amélia Vitória de Sousa Conrado, Carlindo Fausto Antônio, Érico José Souza de Oliveira, George Mascarenhas, Inaicyra Falcão, Noeli Turle da Silva e Rosângela Malachias.

### **Edição**

Daniel Becker Denovaro



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**  
**Avenida Araújo Pinho, 292 - Campus do Canela.**  
**CEP 40110-150, Salvador, Bahia, Brasil**  
**Tel 00 55 71 3283 7858 / e-mail ppgac@ufba.br**  
**[www.ppgac.tea.ufba.br/index.php/publicacoes/cadernos-gipe-cit/](http://www.ppgac.tea.ufba.br/index.php/publicacoes/cadernos-gipe-cit/)**

Os Cadernos do GIPE-CIT são uma publicação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas - ABRACE, em 1998. Propõe-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. Com apoio do CNPq (1997/1999), FAPEX e UNEB (1999/2000), e, desde 2004, do PPGAC-UFBA e do PROAP-CAPES, os Cadernos do GIPE-CIT são encontrados em bibliotecas especializadas e nos endereços acima citados.

**Cadernos do GIPE-CIT Ano XXI, n. 39, 2017.2**  
**O Discurso Negro nas Artes Cênicas:**  
**processos, pesquisas, poéticas e epistemes.**

**Coordenação Geral do PPGAC**  
**Meran Vargens e Ivani Santana**

**Conselho Editorial**

André Carreira (UDESC); Antonia Pereira (UFBA); Betti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); João de Jesus Paes Loureiro (UFPA); Jorge das Graças Veloso (UnB); Makários Naia Barbosa (UFRN); Sérgio Farias (UFBA).

**Diagramação e Formatação**  
**Daniel Becker Denovaro**

**Capa**  
**Daniel Becker Denovaro**

**Revisão**  
**Andrea Rabelo**

**Ficha Catalográfica por**  
**Biblioteca Nelson de Araújo - TEATRO/UFBA**

**Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.**  
**Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – No. 39, dezembro, 2017.2. Salvador(BA): UFBA/PPGAC.**

**152p.;**  
**Periodicidade semestral**  
**ISSN 1516-0173**

**1. Teatro. 2. Dança. 3. Arte Cênicas. I. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas. II. Teatro Negro.**

## SUMÁRIO

<b>EDITORIAL .....</b>	<b>5</b>
Evani Tavares Lima, Fabrícia Dias e Régia Mabel Freitas	
<b>1. AFROGRAFANDO A CENA – um estudo sobre a poética do NATA.....</b>	<b>9</b>
Onisajé Fernanda Júlia Barbosa	
<b>2. DE QUANDO NO CORPO SE INSCREVE A VOZ QUE NÃO É SÓ MINHA: análise da peça Sortilégio de Abdias do Nascimento .....</b>	<b>24</b>
Emerson de Paula Silva	
<b>3. “ÁGUA MOLE EM PEDRA DURA, TANTO BATE ATÉ QUE FURA”: trajetórias, cena negra e resistência.....</b>	<b>39</b>
Victor Hugo Neves de Oliveira	
<b>4. TEATRO NEGRO, FÓRUM NACIONAL DE PERFORMANCE NEGRA E A LEI 10639/2003: concepções a partir do diálogo com os artistas.....</b>	<b>55</b>
Rosana Machado de Souza	
<b>5. A PERFORMANCE DE CRIADORAS NEGRAS E O CORPO COMO DISCURSO. ....</b>	<b>65</b>
Mônica Pereira de Santana	
<b>6. POR CIMA DO MAR EU VIM: processo de criação de corpos em travessia. .</b>	<b>80</b>
Renata de Lima Silva e Marlini Dorneles de Lima	
<b>7. IDENTIDADES NEGRAS NA DANÇA: epistemes e anunciações .....</b>	<b>93</b>
Fernando Marques Camargo Ferraz	
<b>8. DOS TESOUROS DE ÁGUAS – introdução a uma abordagem dos pés de dança e histórias de Oxum e Yemonjá entre Brasil e Benin.....</b>	<b>109</b>
Monica da Costa	
<b>9. O TEATRO NEGRO EM NOVA YORK: confluências e divergências .....</b>	<b>123</b>
Marcos Antônio Alexandre	
<b>10. UM TEATRO NEGRO E BRITÂNICO! Entrevista com a Talawa Company Theatre .....</b>	<b>138</b>
Evani Tavares Lima	

## IDENTIDADES NEGRAS NA DANÇA: epistemes e anunciações

Fernando Marques Camargo Ferraz<sup>41</sup> - Escola de Dança/UFBA

### Resumo

O artigo apresenta a dança negra como conceito e poética política inserida no contexto contemporâneo de produção em dança, que é tensionado por posicionamentos afirmativos e preconceitos raciais. A partir de autores que teorizam sobre a cultura na diáspora negra e as políticas de identidade, ponderamos sobre os desafios e possibilidades engendradas pelo reconhecimento das diferenças no campo da dança e as potencialidades das poéticas negras na elaboração de novos entendimentos e epistemes.

**Palavras-chave:** Dança negra; Políticas de identidade; Diáspora.

### Abstract

This paper presents black dance as a concept and political poetics that is located in the contemporary context of dance production, tensioned by affirmative positions and racial prejudices. From authors who theorize about black culture in diaspora and identity ponders the challenges, possibilities and tensions engendered by the recognition of differences in the field of dance and the potentialities of black poetics in the creation of new understandings and knowledge.

**Keywords:** Black dance; Identity politics; Diaspora.

“A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização. Às: que isto advenha!” (SANTOS, 1984, p. 46)

“No encontro das culturas do mundo, precisamos ter a força imaginária de conceber todas as culturas como agentes de unidade e diversidade libertadoras, ao mesmo tempo. É por isso que reclamo para todos o direito à opacidade. Não necessito mais “compreender” o outro, ou seja, reduzi-lo ao modelo de minha própria transparência, para viver com esse outro ou construir com ele.” (GLISSANT, 2013, p. 73).

<sup>41</sup> Professor da Escola de Dança da UFBA. Doutor e Mestre em Artes (IA/Unesp), Bacharel e Licenciado em História (FFLCH-USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, membro do Grupo GIRA/UFBA-CNPq. Visiting Professor do College of Arts University of Florida (2015-2016).

Esse texto parte da ideia de que existe uma dança negra e que ela se constitui entre os campos artísticos da diáspora africana. Entretanto, essa localização transatlântica disseminada não interrompe seus processos de invisibilização. De todo modo, essa dança vem-se constituindo historicamente a partir do entrelaçamento de uma multiplicidade de experiências e há décadas se esforça por reconhecimento e acesso aos meios de produção cultural.

O reconhecimento do fazer-saber de uma dança negra imbrica-se com questões diversas e borra fronteiras entre os campos poéticos e políticos. Apontar a existência de sua especificidade requer reconhecermos como igualmente válidas nesse debate questões sobre as ações afirmativas em um país desigual como o Brasil, inclusive no campo das Artes Cênicas.

Por que nomear essa dança? Porque o campo artístico também se insere em disputas políticas e sociais nas quais privilégios são reproduzidos e as práticas artísticas não têm o poder de unificar diferenças por si só ou de isentar-se da retificação de processos de estereotipização e/ou exclusão no interior do campo da dança.

Para o educador espanhol Jorge Larrosa Bondia (2002), o papel da palavra no conhecimento humano é determinante. É por ela que nos damos a entender e significamos a nós mesmos, os outros e o mundo. O homem é palavra. É por ela que ele dá sentido às coisas, aos acontecimentos e a si próprio. O ato de nomear nossas práticas e fazeres artísticos, portanto, não é algo somente terminológico, mas tem a ver com o modo como entendemos nossa experiência, nos percebemos, nos definimos e nos expomos. Pela palavra damos sentido ao que somos e ao que nos acontece.

No ato de nomear também negociamos e constituímos relações de poder, além de disputarmos o significado, o uso, o controle, a imposição, a desativação ou o silenciamento da palavra. Afirmar ser um pesquisador de dança negra aponta e reconhece um caminho construído por escolhas e envolvimentos, parcerias que convergem lugares de militância política, poéticas artísticas, estudo da cultura e simbologia afrodescendente e o anseio por colaborar com um entendimento plural e ético do que seja arte negra no Brasil.

Se a linguagem é um exercício de poder, o ato de nomear é um exercício de empoderamento, pois o que não é nomeado é invisibilizado. Uma produção de conhecimento histórico sobre a dança que se posicione afirmativamente colabora com outra rota, com outra visão de mundo, para desnaturalizar a norma eurocentrada.

O sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2008) afirma que, ao contrário dos conceitos analíticos, que permitem a análise de um determinado conjunto de fenômenos, fazendo sentido apenas no corpo de uma teoria, os conceitos nativos se referem a uma categoria que tem sentido no mundo prático, efetivo, ou seja, possuem sentido histórico relevante no interior de determinado grupo humano e, por isso, não podem ser negligenciados.

O uso do termo dança negra, cada vez mais disseminado, começa a aparecer em fóruns que reconhecem a produção artística como fazer político afirmativo, mobilizando-se na articulação de redes de produção em inúmeros eventos e festivais nas capitais brasileiras na última década<sup>42</sup>. Essas iniciativas são exemplos do desenvolvimento atual dessas redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra, acenando para a formação de ambientes plurais que se configuram como local de acesso, fusão e divulgação de múltiplas linguagens de dança, compostos por referenciais diversos.

Essas ações, embora sofram com a falta de políticas contínuas de patrocínio, ajudam a projetar referências regionais, inscrevendo práticas artísticas na história da dança negra brasileira. Todas essas iniciativas também estimulam a organização política de seus participantes, cada vez mais empenhados na construção de

---

<sup>42</sup> Apenas como levantamento preliminar, fazem parte desse cenário: o Encontro Internacional de Dança Negra (2008); o Fórum Nacional de Performance Negra (2005, 2006, 2009, 2011, 2015); o 1º, 2º e 3º Dançando Nossas Matrizes (2011 e 2012); o festival A Cena Tá Preta (2003, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016 e 2017); o 1º Fórum Negro das Artes Cênicas (2017), todos em Salvador; o 1º Seminário Teórico-Prático Dramaturgia Afro-Atlântica em Artes Cênicas Contemporâneas em Santo Amaro, Bahia (2017); a 22ª. edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro (2010); a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009, 2012, 2014, 2015 e 2017); o Festival de Arte Negra – FAN (1995, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 e 2016); a Semana IDEA de Artes Negras SIAN (2017), sendo as três últimas edições em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009); a Semana Negra de Dança (2010), realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro; a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011), com inquietações sobre os lugares pré-estabelecidos para os artistas negros na dança contemporânea, também no Rio de Janeiro.

estratégias comuns de produção cultural. Essas táticas permeiam interesses na criação, ampliação e manutenção de vínculos institucionais capazes de incrementar os esforços de integração e organização dessas redes, além do debate sobre o acesso aos sistemas de patrocínio, a constituição de espaços de troca, a formação teórico-prática e a legitimação artística profissional.

Essa mobilização tem-se posicionado de forma mais conectada com as demandas e diálogos da produção contemporânea de dança, assumindo discursos e práticas em torno da ideia de multiplicidade e renovação constante de suas obras coreográficas e de suas metodologias de ensino. Essas redes, ao se exporem através de marcadores de diferença e da afirmação política negra, rememoram experiências artísticas marcadas pelo engajamento político antirracista e pelo questionamento de campos privilegiados.

### **Reflexão teórica sobre as identidades e o equívoco do universal**

O pensamento descolonial de autores como Aníbal Quijano (1992), Walter Mignolo (2008) e Grada Kilomba (2010) indicam como a imposição de imagens paradigmáticas de conhecimento é reproduzida como norma orientadora do desenvolvimento cultural autorizado nas agendas acadêmicas, apontando como o saber tem sido colonizado por olhares eurocêntricos. Por isso, é urgente pensar a produção dos conceitos e epistemologias como resultantes de processos políticos que têm por séculos definido quais temas, paradigmas e métodos são reconhecidos como legítimos. Os termos étnicos no estudo das artes devem ser, desse modo, ressignificados constantemente, levando em consideração quem usa essa abordagem e com qual propósito.

A antropóloga americana Joann Kealiinohomoku (2013) questiona o uso da nomenclatura “dança étnica”, apregoada historicamente de forma etnocêntrica pela crítica de dança, a qual reproduz equívocos sobre as danças não ocidentais e pressupõe o caráter universal do balé clássico. A autora considera que toda forma de dança é um reflexo das tradições culturais no interior das quais elas são desenvolvidas, sendo a própria dança clássica uma forma de dança étnica.

Produto do mundo ocidental e de sua tradição europeia renascentista, o balé instituiu-se a partir de concepções particulares baseadas no sistema de celebridade,

no uso do proscênio e da terminologia francesa, apoiadas em visões de mundo e no uso regular de temas culturalmente determinados, como o amor não correspondido, a presença de personagens típicos, em uma ideia de corpo e esforço próprios, como a cobiçada qualidade etérea. Essa ponderação também pode ser estendida a qualquer manifestação de dança, inclusive as tidas como “contemporâneas”, as quais são difundidas em circuitos artísticos específicos. Neles referências comuns são prestigiadas e uma linguagem específica sobre o uso do corpo é constituída, formatando um projeto somático particular a ser compartilhado.

Kealiinohomoku (2013) afirma, ainda, que as danças tidas como “étnicas” são vistas como entidades monolíticas e consideradas a partir de estigmas do Outro, um eufemismo para o exótico. Essa expressão não apenas desqualifica expressões de dança, como também é usada para naturalizar expressões ocidentais hegemônicas, concebidas como universais.

A partir deste questionamento, acredito ser relevante observar o trabalho da historiadora da dança, Susan Manning (2004), a qual, ao analisar a recepção da dança negra nos palcos estadunidenses entre os anos de 1920 e 1980, afirma que dançarinos negros raramente gozaram do privilégio de evocar livremente ora um corpo “universal”, ora o corpo cultural e historicamente específico, sendo percebidos pela crítica quase sempre pelo segundo modo. Se a imagem do corpo negro carrega tantos estereótipos, será que a crítica, em sua avaliação poética, e a audiência, com suas expectativas, conseguem se libertar desses estigmas?

A constituição de um cenário de dança contemporânea que seja plural necessita, por isso, de referenciais e escolhas corporais capazes de enriquecer nosso imaginário. Acredito que essa paisagem se coaduna com o que o filósofo martiniano Edouard Glissant (2013) propõe como poética da relação. Nesse fazer, as experiências são compostas de elementos heterogêneos em tensionamentos criativos, não diluidores nem homogeneizantes. Nessa poética se estabelece a realidade de um caos-mundo que não permite um universal generalizante, negando a lógica da hegemonia, das omissões e dos apagamentos. Trata-se um caos-mundo que admite a vertigem do olhar múltiplo, estabelecendo uma rede de trocas centro-periferia, a visualização de ruídos, os encontros imprevisíveis e a acumulação de experiências de recriação e reinvenção de si.

Defender a diversidade no campo da dança requer negar a reprodução de um projeto universalista eurocêntrico na formação dos artistas. Nilma Lino Gomes (2012) afirma que o conflito ocupa o centro de toda a experiência pedagógica emancipatória. Descolonizar o currículo implica, portanto, conflito, confronto e negociação. Dar a ver a experiência negra, bem como suas filosofias e modos de fazer-saber, o campo da formação em dança faz parte desse processo. A experiência negra na diáspora, ao inscrever suas corporalidades em ambientes diversos, engendrou processos inter e transculturais, com a produção de encruzilhadas de centramento e descentramento e a composição de multiplicidades e convergências, produtoras de sentidos plurais, como aponta Leda Maria Martins (2002). Essas danças negras também precisam ser apreendidas em seu *modus operandi* complexo, que necessariamente entrelaça memórias, políticas e desejos.

Em um contexto em que ainda é necessário rever pré-concepções no campo das danças negras e nos discursos estigmatizantes e homogeneizantes elaborados sobre elas, faz-se necessária a produção de conhecimento acadêmico que reavalie seus posicionamentos e atualize os discursos sobre a presença negra no âmbito da dança.

O sociólogo londrino Paul Gilroy (2007) questiona a ideia de identidade racial e propõe a transcendência da noção de raça. Seu estudo estabelece correlações entre o uso e a reprodução de categorias raciais e os nacionalismos e o fascismo como elementos conectados na expansão do capitalismo, do poder colonial e do Estado moderno. Ele realiza contundentes críticas aos processos de estetização e espetacularização da cultura negra, aguçados por um multiculturalismo empresarial baseado na formação de um comércio planetário da negritude, assim como critica os apelos à ideia de tradição como cultura estagnada, fechada em si mesma, reduzida à mera repetição.

Se as pretensões em torno de um humanismo alternativo, vislumbradas por Gilroy ao defender a construção de uma mutualidade humana possível apenas após o abandono da ideia de raça, parecem utópicas e adocicadas demais para seus críticos<sup>43</sup>, suas considerações sobre o sentido da diáspora e da desnaturalização

---

<sup>43</sup> Vale apontar que outro sociólogo inglês, radicado nos Estados Unidos, Mark Christian (2009), contrapõe à perspectiva pós-racial de Paul Gilroy a urgência do enfrentamento dos indicadores sociais segregacionistas e a afirmação de que a experiência comum de exploração e discriminação

Cadernos do GIPE-CIT, ano 21, n. 39, 2017-2.

O Discurso Negro nas Artes Cênicas: processos, pesquisas, poéticas e epistemes.

dos esquemas identitários devem ser apreendidas com atenção. O estudo da história desterritorializada da diáspora africana moderna no Ocidente pode nos ensinar sobre o funcionamento da identidade e da identificação. Para o autor, a noção de diáspora oferece uma alternativa ao rigor do parentesco primordial e do pertencimento enraizado, contribuindo para a análise dos processos e formas interculturais e transculturais:

A diáspora é um meio apropriado para se reavaliar a ideia de uma identidade essencial e absoluta precisamente porque ela é incompatível com esse tipo de pensamento nacionalista e raciológico. Esta palavra está intimamente associada à ideia de semente para disseminar. Esta herança etiológica é um legado incerto e uma bênção imprecisa. Ela nos pede para que tentemos avaliar a importância do processo de dispersão em oposição à suposta uniformidade daquilo que tem se dispersado. A diáspora impõe tensões importantes entre o aqui e o agora, o antes e o depois, entre a semente dentro do saco, do pacote, do bolso e a semente que se espalhou no chão, no fruto ou no corpo. Ao chamar a atenção tanto para a similaridade no interior da diferenciação, quanto para a diferenciação no interior da similaridade, a diáspora causa transtornos à sugestão que a identidade cultural e política possa ser entendida através da analogia das ervilhas indistinguíveis alojadas nas vagens protetoras do parentesco próximo e do ser de uma subespécie. [...] A diáspora fornece pistas e indícios valiosos para a elaboração de uma ecologia social da identidade e identificação cultural que nos leva para muito além do dualismo inflexível da genealogia e da geografia (GILROY, 2007, p.154).

Para Gilroy, a diáspora problematiza a mecânica cultural e histórica do pertencimento. A experiência da dispersão atlântica forçada engendra a cultura como fenômeno mutável e em constante diálogo com a complexidade contemporânea. A diáspora estabelece, nesse sentido, uma poética heterogênea e desviante, pois ela não abarca “absolutismos étnicos”; pelo contrário, produz processos baseados na interação, no constante reprocessamento de vivências, configurando uma tradição não tradicional.

A dinâmica cultural indeterminada descrita pelo autor é definida como promíscua. O rearranjo das identidades na diáspora reconecta a cultura ao

---

conecta as comunidades da diáspora africana para além de suas especificidades. De fato, arrisco afirmar que se existe alguma essência relativa à cultura negra, essa essência é a sua capacidade sempre renovada de criar alternativas de resistência à experiência generalizada do racismo, da opressão e da invisibilização.

movimento, compondo atuações contingentes, dinâmicas e não generalizáveis. Ao deslocar a identidade da pureza, esse olhar diaspórico propõe uma apreensão sofisticada dos processos de sincretismo, hibridização, adaptação e intermistura culturais, o que leva ao questionamento da visão do contato com a diferença cultural como uma forma de perda. Assim, sua análise contribui com o entendimento dos processos artísticos afro-derivados de maneira aberta e sensível às trocas e transformações.

Nessas reflexões, a cultura negra aparece como experiência criativa diversa, distanciada da ideia de legados esquecidos a serem resgatados, pois é fruto de adaptações inseridas nos espaços mistos e contraditórios da estética diaspórica, cuja dinâmica de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular. Essas manifestações não elaboram nem reproduzem modelos de pureza, uma vez que dependem de um conhecimento da tradição enquanto mutação. Sobre essa perspectiva de variabilidade, o crítico da cultura, Stuart Hall, comenta:

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2009, p. 325)

Se, como afirmam os antropólogos Sidney Mintz e Richard Price (2003), a cultura negra na diáspora construiu seu legado cultural na medida e na velocidade em que seus descendentes puderam recriar sua existência a partir da experiência do desterro e da opressão, a formulação dessa cultura implicou processos de continuidade e descontinuidade que impossibilitam pensá-la como um todo genérico e homogêneo.

Essa dinâmica se faz presente ainda hoje no cotidiano das periferias, onde a ausência de políticas públicas obriga populações majoritariamente negras a se reinventarem o tempo todo, mesclando dinâmicas de adaptação e cooperação, de

reivindicação e adequação, de resistência e cooptação, de empréstimos e remodelação, instauradoras de contextos diversos e singulares. Sob essa ótica, marcadores de diferença tendem a ser a-históricos, indicando um local de contestação constante e interminável.

As políticas de identidade, embora possam ser formadas no cerne de processos democráticos e de luta política emancipatória, também podem desencadear, por um lado, entraves na medida em que apontam caminhos redutores e empobrecedores dos múltiplos pertencimentos que nos atravessam, obrigando-nos a nos limitar dentro de nomeações e terminologias que não nos contemplam por completo. Por outro lado, inversa e simultaneamente, incidem sobre nossos corpos olhares hegemônicos que nos excluem e nos estigmatizam como Outro a partir de especificidades e diferenças particulares que encobrem processos históricos de constituição de normas e privilégios. Sobre a constituição destes processos redutores e opressivos, a artista e teórica portuguesa, Grada Kilomba, afirma:

...Eu apenas me torno diferente,  
se outros tiverem o poder  
de se definirem como o ponto de referência  
do qual eu difiro.  
Quem é diferente?  
Serei eu diferente de você? Ou você de mim?  
Isso é uma ilusão,  
uma tragédia colonial  
que quer fazer-me acreditar  
que sou descriminada,  
porque sou diferente.  
Bem, deixe-me dizer,  
que eu não sou discriminada, porque sou diferente.  
Eu torno-me diferente, através da discriminação...  
(KILOMBA, *The desire project*, 2015-2016, Videoinstalação)

Esse lugar limitado, em que a reprodução de estigmas silencia devires, obriga os sujeitos a se reappropriarem de marcadores de diferença, desamarrá-los e, a partir deles, lançar possibilidades de transformação e ressignificação. Essa potência indica oportunidades de reconciliação, uma vez que expõe tanto processos e discursos de opressão, quanto demandas de liberdade artística, com desejos e desafios que nos empurram para fora dos espaços de conforto, vitimização ou privilégio e nos levam a questionar nossas próprias práticas de significação.

Acredito que a posição de diferença é sempre melhor apreendida como estratégia por aqueles que, de alguma forma, experimentaram um lugar de *outrificação*, de ser reconhecido por aquilo que não se é. Para superar esse lugar é necessário que todos reconheçam seus privilégios, suas posições de conforto no campo social e político da produção cultural. Quantas empatias devem ser geradas para colocar todos, sem exceção, em um espaço de uma diferença cosmopolita, uma alteridade compartilhada em que não haja pressuposições universalizantes nem estigmatizações?

A socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2010) propõe uma historiografia do pensamento pós-colonialista latino-americano e de suas relações com os sistemas de poder e legitimação científico-acadêmica. Silvia tece uma crítica às perspectivas curriculares culturalistas que estão desconectadas das ações políticas e sociais dos países do Sul, de seus compromissos e engajamentos com as forças populares.

Embora afirme que as políticas de identidade devem negar perspectivas rígidas, Cusicanqui convoca seus leitores a rejeitarem discursos fictícios sobre a noção de hibridismo que abrandam diferenças e desigualdades. Esse olhar desenvolvido pelas políticas multiculturais tece um discurso apaziguador e, frequentemente, encobre as situações de exploração e as tensões em jogo. Para a autora, a noção de cidadania só pode ser possível quando as diferenças sociais e étnicas são afirmadas e expostas em suas particularidades, juxtapondo diferenças concretas que não objetivam uma comunhão desproblematizada e sem a reprodução de uma política homogeneizante que conjuga opositos, subsumindo um ao outro.

Não se trata, assim, de advogar por uma busca pela homogeneidade entre os elementos de composição do que seria uma linguagem de dança contemporânea, ou mesmo negra, mas de defender o constante intercâmbio de saberes, estéticas e éticas e os pactos de reciprocidade e de convivência na diferença. Uma relação crítica com a contemporaneidade requer a problematização e questionamento não apenas de noções identitárias fechadas, mas também da normatização de privilégios sociais e epistemologias universais, em busca de posicionamentos mais complexos. Nosso intuito não é, portanto, fingir que as categorias raciais e as reivindicações afirmativas não são a arena principal dos territórios em disputa, mas afirmar que os

processos que englobam essas lutas para romper o elo de branquitude são também sinuosos, compondo essencialismos pontuais como tática de enfrentamento e que são imediatamente desconstruídos para pulverizar os lugares dados e apontar possibilidades fora dos estereótipos.

É importante ressaltar, nesse sentido, que os estudos sobre a diáspora<sup>44</sup> apontam para os riscos de considerar a cultura negra tradicional de forma desconectada dos processos e tensões existentes na modernidade. A possibilidade de reposicionamento e ressignificação das práticas e saberes negros insere-se no mundo contemporâneo entre as inúmeras redes que conectam artistas, pesquisadores e sociedade civil organizada, com lugares de troca de saberes e fazeres forjados, muitas vezes, de maneira autônoma, em suas conexões e associações empoderadas.

Assim, as dinâmicas culturais gestadas na diáspora não somente impossibilitam a existência de uma herança africana no singular, mas também convergem para outras duas avaliações: conceber a tradição enquanto transformação e questionamento dos processos cujas intermisturas culturais apresentam-se como experiências apaziguadas, criadoras de amalgamas harmonicamente organizadas.

A pesquisadora estadunidense Michelle Wright (2014) afirma que a identidade negra entre os negros na diáspora é produzida em contradição, já que a negritude se tornou uma categoria a partir da experiência da escravidão, ou seja, justamente a partir do apagamento da humanidade de seus atores pelo racismo moderno. Outro problema, segundo ela, é a abrangência e diversidade de histórias e fatores culturais específicos que os constituem, impossibilitando uma apreensão homogênea deles como grupo. Para a autora, definir a subjetividade negra na diáspora irremediavelmente demanda deparar-se com a contradição e ajustar tensionamentos entre o visível e o invisível, o material e o abstrato, negociando identidades individuais e aspectos coletivos:

Procurar determinar a subjetividade negra na diáspora africana significa constantemente negociar entre dois extremos. Em uma extremidade está a "negritude que engole", uma ultraidentidade

---

<sup>44</sup> Referimo-nos sobretudo às obras de Stuart Hall (2002) e Paul Gilroy (2012).

coletiva, essencialista, que oferece o conforto de afirmações absolutistas em troca da total aniquilação do eu. No outro, está a identidade ultraindividual, mais comumente encontrada em críticas pós-estruturalistas do racismo e do colonialismo, as quais concedem uma individualização completa do eu (e um tanto fragmentada) em troca da aniquilação da "negritude" como um termo coletivo. Qualquer definição realmente precisa de uma identidade afro-diaspórica, neste caso, deve de alguma forma incorporar simultaneamente a diversidade das identidades negras da diáspora, mas também ligar todas essas identidades para mostrar que de fato constituem uma diáspora, em vez de um agregado desconexo de povos diferentes ligados apenas pelo nome. (WRIGHT, 2004, p. 2, tradução nossa)

Essas contradições nos obrigam a construir uma abordagem dialógica interseccional que repense os sujeitos negros a partir de um olhar sensível às suas experiências particularizadas. Além disso, elas nos obrigam a educar o olhar para descobrir processos sociais de construção de Outros estigmatizados, inclusive no interior do grupo, e fortalecer a luta antirracista pelo compartilhamento das demandas de liberdade. Não nos parece possível, no entanto, refletir sobre a invisibilidade das danças negras no contexto mais amplo, sem que percebamos o fenômeno do racismo como fomentador de hierarquias de poder e prestígio no domínio das artes.

O sociólogo português Boaventura de Sousa Santos (2007) argumenta que o pensamento moderno ocidental tem concebido o mundo por meio de demarcações invisíveis que operam para legitimar determinados campos de conhecimento e disseminar modelos de regulação da vida cultural, econômica e social como universais, enquanto, ao mesmo tempo, exclui e invisibiliza parte do mundo do qual ele mesmo depende para organizar e reproduzir sua lógica. Essas demarcações, inicialmente visíveis pelos domínios coloniais e metropolitanos, atualmente coexistem em nossa contemporaneidade, pois o próprio sistema capitalista promove a reprodução da exclusão em todos os espaços.

Como movimento contrário a esta lógica desigual, Boaventura (2013) defende uma epistemologia do sul, baseada no reconhecimento de fazeres plurais e saberes heterogêneos, cuja interação não comprometa a autonomia e a importância das partes envolvidas. Nesse sentido, essa epistemologia questiona olhares hegemônicos e defende a ideia de uma copresença radical, na qual práticas e agentes de ambos os lados da linha compartilhem oportunidades igualitariamente.

Para o autor, os dois lados são contemporâneos em termos igualitários, o que implica em conceber simultaneidade como contemporaneidade, abandonando concepções lineares e evolutivas do tempo. Esse processo demanda renunciar normas epistemológicas gerais e totalizantes, produtoras de distinção entre diferentes grupos.

Essa revisão implica considerar as urgências políticas para além dos cânones e status hegemônicos, reivindicando uma justiça cognitiva e uma resistência epistemológica que promova o que o autor conclama ser um “cosmopolitismo subalterno”. Esse movimento consiste na ampliação simbólica de tendências latentes que, mesmo fragmentárias, atuam no sentido da transformação das lógicas excludentes, sejam elas sociais, econômicas, políticas ou culturais, pautadas por princípios de igualdade e reconhecimento da diferença.

O que se propõe aqui, portanto, é pensar a dança negra como um processo em constante tornar-se. Em vez de uma linguagem cristalizada ou estável, ela é um processo em contínuo movimento, um caminho constantemente reencenado e reinventado, uma linguagem instável na qual os artistas podem, quando necessário, negociar a seu favor os signos de etnicidade, acionar discursos afirmativos e reinterpretar livremente seus movimentos a cada experiência.

Devemos substituir olhares binários que engendram tensionamentos irreconciliáveis por olhares porosos e reflexivos sobre a história desses agenciamentos em disputa, arriscando outras perspectivas a partir do conhecimento construído pelos fazeres em jogo nas encruzilhadas da subjetividade. Ao considerarmos a dança negra como panorama diverso e plural de manifestações, cujo caráter diaspórico e aberto enfraquece os argumentos sobre suas identidades fechadas, somos obrigados a considerar sua riqueza e heterogeneidade e ponderar sobre quem deterá o poder de escolha sobre os códigos e práticas que irão definir suas fronteiras.

### **Dança negra e sua potência anunciatória**

É necessário cultivar uma abordagem dialógica interseccional no cenário de representação dos sujeitos negros a partir de um olhar sensível à diáspora e a suas estéticas e atravessamentos, respeitando suas potências de anunciação.

O historiador estadunidense da dança, Thomas DeFrantz (2014), comenta que a busca de uma teoria produtora de definições sobre a performance negra anuncia um projeto de revelação. É nessa perspectiva que devemos considerar o trabalhado precursor de intelectuais de diversas gerações, como Abdias do Nascimento, Leda Maria Martins, Muniz Sodré, Eduardo de Oliveira e Allan da Rosa ao debruçarem-se sobre os conceitos de quilombo, encruzilhada, síncopa, ancestralidade e mocambagem. Essas epistemes carregam leituras de mundo elaboradas a partir da existência negra e suas sensibilidades.

Inúmeros termos derivados dos fazeres de vida afro-brasileiros como quebrada, engoma e ginga constituem, em sua materialidade e presença, a possibilidade de uma teoria do conhecimento em seus próprios termos. Suas finalidades não apenas explicam as vivências e as experiências sociais negras, como também as projetam para o futuro enquanto saberes afro-brasileiros, ou seja, epistemologias plurais que enunciam potencialidades de vida.

Cabe ressaltar que a produção artística afro-orientada sempre esteve conectada com uma dimensão filosófica em que o corpo se dimensiona como espaço de liberdade e questionamento. O que se deseja é, assim, lançar um olhar crítico sobre essa dança, refletindo sobre as poéticas políticas da dança negra na contemporaneidade e tendo como guia as novas epistemologias acionadas por seus realizadores.

Refletir sobre as apreciações históricas e teóricas sobre a identidade negra nos processos artísticos concebidos nos territórios da diáspora colabora para fortalecer perspectivas críticas sobre a dança negra. O desafio de construir conhecimentos sobre o corpo que dança na contemporaneidade precisa reconhecer as mediações entre os discursos e as práticas em tensão, complexificando apreciações de superfície e questionando a existência do universal enquanto categoria explicativa.

## REFERÊNCIAS

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan./abr., 2002, p. 20-28.

CHRISTIAN, Mark. **Conexões da diáspora africana: uma resposta aos críticos da afrocentricidade.** In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DEFRANTZ, Thomas. **Black Performance Theory**. Durham, Duke university press, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Entre Campos: Nações, Culturas e o Fascínio da Raça**. São Paulo: Annablume, 2007.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

**GOMES, Nilma Lino. Relações Étnico-Raciais, Educação e Descolonização dos Currículos.** *Curriculum sem Fronteiras*, v. 12, n. 1, p. 98-109, jan./abr., 2012. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/fdh/wp-content/uploads/2012/11/curr%C3%ADculo-e-rela%C3%A7%C3%A9s-raciais-nilma-lino-gomes.pdf> Acesso em 20/07/2017.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Raça, cor e outros conceitos analíticos**. In: SANSONE, Livio; PINHO, Osmundo Araújo (Org.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

. Racismo e anti-racismo no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

KEALIINOHOMOKU, Joann. **Uma antropóloga olha o ballet clássico como uma forma de dança étnica.** In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Dança e Antropologia I*. Florianópolis: Insular, 2013.

KILOMBA, Grada. **Plantation memories: episodes of everyday racism**. Münster: Unrast, 2010.

MANNING, Susan. **Modern dance Negro dance: race in motion.** Minneapolis: University of Minnesota, 2004.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo Espiralar**. In: ARBEX, M.; RAVETTI, G. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. 2002.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.** *Cadernos de Letras da UFF* – Dossiê: Literatura, língua e identidade, Rio de Janeiro, n. 34, p. 287-324, 2008.

MINTZ, Sidney Wilfred. PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica.** Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad y modernidad/racionalidad.** *Perú Indígena*, v. 13, n. 29, pp. 11-20, 1992.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes.** *Novos Estudos*, n. 79, nov. 2007.

SANTOS, Juana Elbein. **Os nagô e a morte.** Petrópoles, Ed. Vozes, 1984.

WRIGHT, Michelle M. **Becoming Black: creating identity in the African Diaspora.** Durham: Duke University Press, 2004.