

DANÇAS NEGRAS EM AFRODIÁSPORAS

Resumo

O artigo propõe aprofundar o estudo de estética pós-colonial da Dança Afro-Brasileira Contemporânea. O objetivo é aumentar o entendimento de como criações coreográficas podem refletir fazeres corpóreos e performances que têm como marca um dançar em constante e elevado nível de reformulação cultural. Logo, procuramos analisar processos e escolhas de performances ocorridas nas memórias do corpo. Nosso eixo de análise temática utiliza alguns princípios teóricos de diásporas do corpo em Gilroy e do surgimento de novas formas culturais do multiculturalismo em Bhabha. Pretendemos, assim, refletir conceitos e processos de criadores de dança que manifestam, em um nível mais profundo, a confirmação de nossas potências culturais, identidades e diferenças em danças de diásporas, as chamadas Dança Afrocontemporânea ou Dança Afrodiaspórica.

Palavras-chave: Dança negra. Diáspora. Estética descolonial.

Denise Mancebo Zenicola

Diretora, Coreógrafa. Mestrado em Teatro e doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO-RJ), PhD. Sênior em Danças Negras (ISCTE-Lisboa), Professora Associada do curso de Produção Cultural do Departamento de Artes, IACS (UFF-RJ). Pesquisadora Nepaa (UNIRIO).
E-mail: denisezenicola@gmail.com

DANCING THE AFRICAN DIASPORA IN BRAZIL

Abstract

The article proposes to deepen the study of postcolonial aesthetics in the Afro-Brazilian Dance. The purpose of this article is to increase the understanding of how choreographic creations can reflect corporeal and performances, which have as branding a constant and high level of cultural reformulation. Therefore, we try to analyze processes and choices of performances that occur in the memories of the body. Our axis of thematic analysis uses some theoretical principles of body diasporas in Gilroy and the emergence of new cultural forms of multiculturalism in Bhabha. In this way we intend to reflect concepts and processes of dance creators that manifest, at a deeper level, the confirmation of our cultural powers, identities and differences in diasporic dances, the so-called Afro-Contemporary Dance or Afro Diaspora Dance.

Keywords: Black dance. Diaspora. Aesthetic descolonial.

Introdução

Há alguns anos assisti uma apresentação do grupo Sotz'il¹ chamado Oxlajuj B'aqtun: em nome dos nossos antepassados,² sob a Direção artística de Víctor Manuel Barillas Crispín, a apresentação ocorreu na Unirio,³ em 2012. Na encenação, uma criação coletiva do Centro Cultural Sotz'il Jay, o grupo da Guatemala faz uma homenagem a seus antepassados e a vida pelo conhecimento e inspiração transmitidos. Há no espetáculo a confirmação de que, graças aos ancestrais, eles que são atores, cantores e bailarinos estão na cena para dar continuidade ao seu valioso legado: a sua cultura. A homenagem é feita a todos os avós e avôs que têm lutado para manter o equilíbrio da resistência do Povo Maya.⁴ Na cena, a dramaturgia é construída pela dança, teatro, canto e pelo toque de instrumentos para contar como os elementos energéticos são atraídos e contraídos no cosmos para criar o fogo; a essência da Vida. Os corpos dos atores dançantes se movem como espirais em busca de harmonia nesta saga. Na história contada, e criando maior tensão cênica, há, por outro lado, algumas forças que causam fortes desequilíbrios entre a luz e a escuridão, criando conflitos na história. Estes são os Senhores *Xib'alb'a* (proprietários do submundo) que enfrentam os gêmeos *Ajpu'* e *Yaxb'alamkej*, representados naquele momento como seres humanos e espíritos, que disputam o controle da essência da vida através do jogo de bola. A passagem do tempo e o movimento da energia essencial acompanham o conflito entre a dupla força em oposição, onde estão todas as informações necessárias para a existência: é a humanidade se preparando para honrar as energias necessárias, para que a humanidade possa, na natureza, encontrar a harmonia. A peça trata deste tema não apenas como uma causalidade astrológica ou numérica, mas com a certeza de que são os avós e avôs quem transmitem a esperança para que cada época traga novos episódios. O coletivo Sotz'il consulta os anciãos espirituais para aprovação e orientação durante todo o procedimento artístico.

Percebe-se que a cosmovisão Maya é essencial para o processo estético e criador do Sotz'il, que começa através de investigações e conselhos com anciãos da comunidade *pixab'*. Ressaltamos ainda que tanto o rico material cênico como os instrumentos são confeccionados pelo próprio grupo e tais materiais exercem papéis acentuados e efetivos no avanço da ação cênica, “para sentir o valor com o qual você deve tratá-los”. (AGGABAO, 2008, p. 62) Por meio desta composição, o ancestral ideal cultural maia é apontado, bem como o quanto há em deferência, por todos esses elementos da natureza que ali estão. O barro, a madeira, o bambu e a água, assumidos como

1 “Nosso nome, Sotz'il, significa morcego. O morcego é um animal sagrado e totêmico para o povo Maia Kaqchikel, pois, como nos lembra o Memorial de Sololá, foi o morcego que incendiou nosso povo. Além disso, o Ajposotz'il Jay ou a Casa dos Morcegos foi a linhagem que levou o povo Kaqchikel na cidade-fortaleza de Iximché até a chegada dos espanhóis em 1524”. Disponível em: <http://www.gruposotzil.org.gt/roj-sotzil-2/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

2 O que é Oxlajuj B'aqtun? A temporização da longa ou Oxlajuj conta B'aqtun consiste em cinco medições: k'ij (dia), Winaq (período de vinte dias), tun (360 dias), k'atun (20 anos) e b'aqtun (400 anos) que são combinados com os dias e numerais do calendário sagrado ou Cholq'ij. Se estiver prefixado para B'aqtun (unidade de medição de tempo mais longo) o número sagrado 13 (Oxlajuj), resulta na duração de uma era Maya, ou seja Oxlajuj B'aqtun: equivalente a 13 períodos de 400 anos, isto é, 5.200 anos de 360 dias. Como os dias, as eras se sucedem porque o tempo é cíclico, e passam por uma espiral na qual o passado e o futuro estão situados em paralelo. (AGGABAO, 2008, p. 59)

3 Esta apresentação foi uma produção e organização do Nepaa, Núcleo das Performances Afro Ameríndias, núcleo de pesquisas acadêmicas e estéticas sediado na UNIRIO, fundado em 1998, e que até hoje vem produzindo, sob a orientação do Professor PhD. e Diretor Zeca Ligiero, diversas peças, pesquisa, produção acadêmica de livros, traduções e catálogos. Venho trabalhando neste período de mais de vinte anos no Nepaa em peças, sob a forma de direção de movimento, coreografias, e assistência de direção, direção, bem como, em produção textual acadêmica e pesquisa.

tributários vivos que interagem para amparar o mundo, bem como estão ali para sustentar a peça, sobressaem a essência de cada elemento por eles trabalhado.

Figura 1 – Fotos de divulgação do Espetáculo Oxlajuj B'aqtun



Fonte: Victorino Tejaxún Divulgação pública do Grupo Sotz'il Jay, 2017.

Na Unirio, eles apresentaram um impactante espetáculo de dança, canto, percussão e teatro a partir da imersão e dos estudos nas histórias maias, além de pesquisarem sobre as pinturas rupestres, cerâmicas e orientações dos ancestrais. A partir deste trabalho e materiais, criaram uma dramaturgia baseada em contos antigos de seu povo, embasado na rica fonte de pesquisa.

E como nós percebemos?

O maravilhamento inicial, em grande parte criado pela energia do ritual, tão eficientemente mostrado, aos poucos foi me tomando, de tal forma que, em estado de profunda auto percepção, comecei a pensar quem eu era, quem é o meu povo, que história eu, brasileira, teria para contar, como artista, acadêmica, pesquisadora do Nepaa, coreógrafa e diretora do Coletivo Muanes Dançateatro? Estes pensamentos me atropelaram de tal forma que a recepção do trabalho cênico me foi embaralhada em alguns momentos, tal um transe energético e dramático. Estava

- 4 A peça é dedicada ainda e especialmente a Lisandro Gonzalez Guarcax companheiro, guia e fundador da Sotz'il Jay, que foi morto no dia Oxlajuj Batz', em 25 de agosto de 2010. Porque, como ele disse, "Nqarayij chi ronojel qasamaj nk'atzin nkitamab'ej nk'aj Chik winaqi" (Queremos que todos os nossos esforços traduzam em conhecimento do outro). Disponível em: <http://www.gruposotzil.org.gt/teatro/>. Acesso em: 2 dez. 2020.

literalmente deslocada para dentro da peça e tomada pela força que há quando o artista fala de si próprio, de sua história e pertença, do uso de objetos reais que criam ilusões e fantasias, enfim, do corpo que vive cenicamente sua própria história. Sim, eu, uma mulher brasileira, um pouco mais branca, um pouco menos preta e muito pouco indígena, coreógrafa de um Coletivo de bailarinos, atores e cantores que se dedicam à Dança Afro Diaspórica, refletia meu fazer cênico existencialmente. E, apesar de entender arte como um lugar de transformação da diferença e que me permite compreender melhor o mundo em que vivo, assim mesmo patinava nesse embate cultural. Segundo Bhabha, deparei-me com uma diferença cultural, vi a cultura maia em ponto de encontro com a minha, encontro esse que é também onde a maioria dos problemas ocorre, uma divisão entre as tradições do meu sistema estável e conhecido de referências frente à articulação de novos e desconhecidos saberes, para mim ao menos, de significados culturais e estratégias da cultura maia. (BHABHA, 1994, p. 48)

Que cara tem minha cultura, qual a minha cara? Aqueles atores guatemaltecos, com seus chocalhos, incensos, velas, falas guturais, peles de animais, danças de origem do mundo e instrumentos percussivos fabricados por eles, que trazem sonoridades únicas, me jogaram em outra dimensão. Nada mágico, apenas existencial, nada religioso, apenas prazer estético, apenas uma geopolítica de pertencimento que se descortinava ali para mim. Sem dúvida algo friccionava, num destroncamento artístico, que trazia de repente um outro olhar do meu fazer, meu afro ameríndio gritava por sair. Meu afro ameríndio! Afinal, o que implica o emprego, no Brasil, do termo que venho praticando por algumas décadas ou, mais especificamente, num recorte, a Dança Preta, Dança Negra ou Afro Diaspórica?⁵ A arte dita contemporânea ante o estado do mundo, ou seja, como histórias e culturas constantemente se intrometem no presente, exigindo que transformemos nossa compreensão das relações e provocando estranhamentos em nós mesmos? Assim, a arte na “discussão das qualidades estéticas” que essa delimita me friccionava, como um “espaço de interpretação do meu presente” e do meu fazer intercultural. (BHABHA, 2007, p. 61) Inicialmente é preciso identificar, mesmo que de forma só inicial, o lugar que ocupa a África e o Brasil dentro do dispositivo de nosso imaginário, enquanto povo brasileiro da dança, em recorte nós, os praticantes da dança afro brasileira, ou como mais recentemente venho chamando Dança

5 No Brasil está iniciada uma discussão sobre a legitimação da expressão negra e preta. Em Portugal, segundo o autor, a partir do século XIV são frequentes nos registros históricos as referências ao negro, sendo a palavra usada tanto para designar “mouros” como “africanos”. A palavra era também usada como apelido identificador da cor da pele: David Negro, Pêro Palha, Luís Mulato, Rita Malhada (TINHORÃO, 1988). A este propósito um leitor fornece uma reflexão interessante sobre a problemática das designações raciais e o que elas significam: “Africano é um indivíduo nascido na África, assim como um europeu, é um indivíduo nascido na Europa. [...] Ora neste mundo de Deus e dos homens, há simplesmente quatro raças principais. Deus lá sabe porque fez isso; mas deu a cada uma das raças um Vasto Território, que é chamado pelos homens, de ‘Continente’. Africano deu a África, europeu deu a Europa, Asiático deu a Ásia e Americano deu a América. [...] Temos agora um problema, de (preto e branco). Raça africana é o que tem a pele escura, cabelos em carapinhados, etc. e europeu é o que tem a pele clara, cabelos corridos e compridos, etc. Sentimos ser ofensa [chamar preto] porque mesmo o nativo africano, não é tão preto como muitos europeus exageram; assim como um europeu, não é tão branco como se julga. [...] Para evitar dissabor sentimentos de muitos, e haver agrado a todos, na família Portuguesa, era conveniente esquecermos estas duas pronúncias, de (preto e branco). Acho que ficava muitíssimo bem, chamar só africano e europeu, conforme a divisão como Deus tinha determinado”. (TINHORÃO, 1988 *apud* CAPELA, 1974, p. 105-106)

6 Cabe ratificar aqui o livro “Atlântico Negro” de Paul Gilroy nos processos de libertação colonial, como também Stuart Hall (1996) pelo princípio de múltiplas identidades.



Afro Diaspórica.⁶ Termo atual e advindo das discussões sobre processos de descolonização e que aproxima os africanos e seus descendentes em diversas partes do mundo, em relação recíproca. Tal expressão, Dança Afro Diaspórica, torna-se também eficiente em seu campo simbólico pelo potencial de influir nas formas pelas quais olhamos a nós mesmos e os outros, em nossas sucessivas camadas diaspóricas.

A maioria dos bailarinos de danças afro-brasileiras jamais foi para a África, no entanto, alguns princípios coreográficos são construídos, em grande excelência, mesmo que a partir de uma perspectiva coletiva e ou individual, do que se imagina o que seja a África, mesmo estando do lado de cá do Atlântico. Contribuiu para esse fenômeno de construção a intensificação da circulação pela mundialização das culturas, o que permite o surgimento de zonas promotoras de relação com a diferença ou mesmo com o desconhecido e, como consequência, maior movimento de informações e trocas. Se a dança reflete, através das obras coreográficas, o espaço no qual nos situamos enquanto artistas de danças negras ou danças pretas ou afro brasileiras, por outro lado, este espaço é também refletido como direito de imaginação e de simbologia social. São olhares da África que, na ausência do conhecimento efetivo e real do local geográfico e cultural onde esses aconteceram e acontecem hoje, como também das lacunas existentes de nossa linhagem de origem africana, preenchemos com informações vindas das nossas áreas de vivência como, por exemplo, das nossas casas, com os nossos ascendentes que no dia a dia nos imprimem conhecimentos orais e corporais de forma que tais conhecimentos são os que nos alimentam no processo coreográfico.

São as memórias ancestrais aqui também passadas por nossos avôs e avós, tal como com os descendentes do povo Maya. Falamos aqui de representações, tanto no nível macro como de micro análise, de trocas emblemáticas alargadas em nossas atmosferas sociais e nas nossas afinidades interpessoais. Outras importantes fontes de alimentação para diminuir esta lacuna cultural vêm dos terreiros de Umbanda e Candomblé, afinal é lá que estão guardadas e protegidas, com as devidas atualizações e releituras, formas tradicionais das danças de santos e de folguedos, de diversas regiões e culturas africanas, praticadas no Brasil em constante (re) elaboração e (re)tradicionalização. Isto é, o fazer coreográfico indica ser oriundo tanto da experiência diária familiar quanto pelas reapropriações

de significados historicamente firmados nestes espaços de religiosidades e grandeza cultural.

Figura 2 – Obaluaê/Kingongo: Orukwe



Fonte: Divulgação pública, acervo da autora, 2018.

Figura 3 – Dança de Obaluaê
bailarina Débora Campos, espetáculo O Rio de Muane



Fonte: Coletivo Muanes Dançateatro, 2010.

Citamos ainda, como fonte de ricas tradições, as danças populares em prática em distintas regiões do Brasil como a Capoeira, Maculelê, Umbigada, Samba, Samba de Roda, Maracatu, Catira, Reisado, Congada, Coco, entre tantas mais, vindas ou desenvolvidas no Brasil a partir de culturas e práticas africanas, influenciadas por tradições ameríndias e que são fontes alimentadoras de movimentos, pesquisa e dramaturgias nas Danças Contemporâneas.⁷ As questões da identidade e de representação dominam a contínua reflexão e prática sobre a arte e performance da nossa cultura de dança⁸ e, cabe ressaltar, como os seus símbolos influenciam a construção do conhecimento compartilhado, reais, adaptados e ou imaginados. É possível considerar que, para nós, África é uma certa “modalidade de conhecimento particular que tem por função a elaboração de comportamentos e a comunicação entre indivíduos”. (MOSCOVICI, 2003, p. 30) Logo, na perspectiva de alcançar conhecimento e reapropriação de conteúdo do olhar de África, nos alimentamos de campos próximos de saberes, de períodos cronológicos distintos como, também, daqueles provocados por novas conjunturas e adaptações. Blumer (1982) argumenta que a noção de sentido é uma criação que deriva das performances dos atores à medida que estes interagem. Conforme desenvolve em sua obra, a natureza do interacionismo simbólico⁹ tem como base a análise de três premissas:

A primeira é que o ser humano orienta seus atos em direção às coisas em função do que estas significam para ele [...] A segunda é que o significado dessas coisas surge como consequência da interação social que cada qual mantém com seu próximo. A terceira é que os significados se manipulam e se modificam mediante um processo interpretativo desenvolvido pela pessoa ao defrontar-se com as coisas que vai encontrando em seu caminho. (BLUMER, 1982, p. 2)

Nessas danças, as partituras coreográficas têm como um de seus intentos tornar familiar algo não familiar, isto é, considerar, categorizar, nomear e renomear novos eventos e conceitos com as quais não tínhamos tido relação anterior, autorizando, assim, a captação e uso dessas novas ocorrências e imagens a partir de juízos, estimações e proposições preexistentes.

7 Cabe aqui ressaltar a extensão do campo temático quando cito “movimentos, pesquisas e dramaturgias nas Danças Contemporâneas”. Afirmo que estas danças podem ser fontes de produção e criação coreográfica para a Dança Negra Contemporânea Brasileira, para a Dança Afro Diaspórica, a Dança Afro Carioca, como também para as Danças Contemporâneas em geral.

8 Aqui em recorte refiro-me a Dança Afro Diaspórica praticada no Rio de Janeiro

9 “De um modo geral, pode-se dizer que o interacionismo simbólico constitui uma perspectiva teórica que possibilita a compreensão do modo como os indivíduos interpretam os objetos e as outras pessoas com as quais interagem e como tal processo de interpretação conduz comportamento individual em situações específicas”. (CARVALHO; BORGES; RÊGO, 2010, p. 148)

E como vamos Trocando?

Cito aqui duas apresentações artísticas distintas para pontuar formas de performances dançadas internalizadas por nós e acolhidas pela sociedade, tal uma herança assimilada e incorporada, num constante adaptar-se flexivelmente às circunstâncias.

No final de 2006, a partir da interessante Cooperação Brasil-África, com apoio e chancela da ONU, o Ballet Nacional de Ruanda veio ao Rio de Janeiro — Brasil efetuar um encontro de arte e residência artística. A culminância deste encontro foi o intercâmbio cultural coreográfico ocorrido e apresentado ao público, um mergulho em águas profundas por interagir com formas de expressão coreográficas em composição conjunta dos dois países. Partes das coreografias do espetáculo foram criadas durante o intercâmbio cultural com artistas do Ballet Nacional de Ruanda¹⁰ e deram, ao espetáculo, o tom da reunião cultural, que sempre orienta os trabalhos da Ação da Cidadania do Brasil/ RJ.

E o que vimos? Num primeiro momento coreografias do grupo brasileiro, dirigido pelo pesquisador e coreógrafo carioca Charles Nelson,¹¹ criadas antes do encontro do Rio de Janeiro. Uma dança mais alongada, em maior verticalidade, embora com flexão de joelhos, oscilação lateral da coluna e movimentação mais centrada no tronco com valorização do quadril no movimento. Esta dança bem familiar é um bom exemplo e nos revela o quanto as memórias de danças africanas são recriadas no Brasil e, neste sentido, quais são as escolhas e as omissões recorrentes do que é lembrado. Em seguida, na apresentação do Ballet Nacional de Ruanda, com danças também já produzidas anteriormente no país de origem, observamos uma dança mais enraizada, tronco inclinado mais para frente (quase um plano inclinado, não relaxado, alongado para frente), diafragma mais aberto, projetado, valorização do sapatear no chão, guizos nos tornozelos, dança mais para si, é o performer quem dança, pois a dança é um solo individual, criativo, ritual e pessoal. O que se percebe é que ambas são danças aparentemente muito conexas mas, quando aproximadas, revelam interessantes formas de diferenciação. A construção dos corpos, a relação do bailarino com a orquestra de instrumentos, a relação com o solo, a relação com o sapateado do chão potencializado pelos chocalhos nos tornozelos, a intenção e energia utilizada em cada uma, enfim, uma infinidade de pontos que evidenciam as diversidades e que distanciam e aproximam estes dançares, num autêntico sistema de trocas e espaço de construção cultural transnacional. (GILROY, 2001, p. 30) Na terceira coreografia apresentada,

10 Uma dança da esperança de Ruanda. Há alguns anos, a nação africana central de Ruanda foi o local de um dos episódios mais sangrentos de luta étnica desde a segunda guerra mundial. Uma campanha política resultou na morte de aproximadamente um milhão povos Hutu e Tutsi. Na reconstrução cultural do país, a música, a dança, e a arte em geral foram usadas como ferramentas estruturantes. Neste período, o presidente Juvenal Habyarimana requisitou a criação do Ballet Nacional de Ruanda para promover as tradições culturais da nação. A companhia incluiu 200 membros e, de acordo com Musasizi, em 1987 e em 1988 foi reconhecida internacionalmente como companhia de dança da paz.

11 Charles Nelson (1953-) estudou com diversos mestres no Rio de Janeiro como Klauss Vianna, na Escola Martins Pena, estudou por alguns anos na Escola Maria Olenewa, onde foi aluno de Mercedes Baptista e, pela influência desta, iniciou-se na Dança Afro, o que veio a ser sua meta artística até a atualidade. A seguir, estudou com Gilberto de Assis, na Academia Rio. Foi lá onde o conheci e onde estruturamos e formamos conhecimentos práticos e teóricos sobre a riqueza e multiplicidade da chamada, naquela época, de Dança Afro nos idos anos 70 (1970). Nas turmas de Dança Afro da Academia Rio e no Grupo Rio fomos formados pelas mãos deste grande mestre. O Grupo de Danças Rio em sequência foi renomeado e migramos juntos para integrarmos o Grupo Afro Dançarte. Anos depois, Charles Nelson fundou no Rio de Janeiro o Grupo Ilé Ofé, este sim de cunho mais profissional ainda hoje faz apresentações, nessa rica transmissão heranças de Mercedes, Gilberto e Charles. Enquanto foi viva, Charles manteve proximidade com Mercedes Baptista mas, sem dúvida, sua grande fonte de aprendizagem foi Gilberto de Assis.

12 *Kubyina*, segundo a língua kinyarwanda de Ruanda refere-se ao ato de dançar para ser olhado, não especificando se é ato cerimonial sagrado ou dança profana. (DANÇAR, 2011)

assistimos uma elaboração construída pelos dois grupos e seus coreógrafos a partir das trocas praticadas no evento. Observamos nesta última coreografia, partituras coreográficas e ou *kubyina*¹² de origem brasileira, outras de Ruanda e algumas já hibridizadas¹³ em um novo e aproximado olhar coreográfico. Ou seja, uma *objetivação*¹⁴ das ideias, antes abstratas, que transformaram-se em figuras concretas, no caso, através do reagrupamento e reordenação focadas na construção da dança. E a ancoragem, que prende-se com a assimilação das partituras coreográficas ou *kubyina* criadas, gera novas imagens que vão se unindo, nascendo assim novos conceitos. Neste terceiro trabalho coreográfico digere-se novos subsídios ao corpo que passam a ser rerepresentados buscando, ao mesmo tempo, tanto enriquecer quanto transformar desenhos cognitivos/corpóreos anteriores. O que nos revela Leite, sobre as possíveis,

aproximações inusitadas de grupos humanos que pareciam antes muito distantes entre si e também a novas formas de territorialização e distinção que passam a alterar substancialmente as próprias formas de conceber identidades sociais. (apud CANCLINI, 2006, p. 16)

Com esse encontro, saberes da dança Afro vão enriquecer como, também, incorporar-se com eficiência aos tradicionais modelos dançados no Brasil e em Ruanda, possivelmente, uma vez que não consigo avaliar o nível de porosidade que esta cultura permitirá.

Outro exemplo a ser ressaltado é o ensaio coreográfico MASK, de autoria do Coletivo Muanes Dançateatro, neste abordamos as relações de mulheres muçulmanas africanas e brasileiras não muçulmanas, mas próximas às tradições africanas, nas diferenciadas formas de comportamentos e de apagamentos sociais impostos. A água, o elemento mais feminino por excelência, traz a motivação para a criação coreográfica. Afinal, sempre há um fio de silêncio escorrendo no tempo das águas e, aqui, focamos também nas máscaras e nas constantes tentativas de supressão, anulação e silenciamento do feminino. E como manter esta energia, corrente de águas do feminino, encobertas em tecidos? O que fascina são essas margens onde nós, mulheres, nos convertemos numa só, onde essas identidades se misturam e aguam. Todo este ambiente resulta na construção de corpos negros com densidade de ação cênica, de estruturas coreográficas que dialogam com as diferenças e proximidades desses corpos tão distantes geograficamente e tão próximos em um campo sensível. Enfim, aquilo que não sabemos, o que nos escorre pelas mãos, a dança nos guia e completa.

13 Entendemos o hibridismo cultural com um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos. Nesse sentido, todo indivíduo migrante é um sujeito híbrido. Para aprofundar estudos em *Cultura Híbrida*, sugerimos, nessa ordem de leitura: CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2013; HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Bernardo do Campo: Editora Lamparina, 2014; BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998; HARVEY, David. *The condition of post-modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1989; BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras*. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. É possível ainda expandir leituras para as Teorias dos Estudos Culturais.

14 Segundo Moscovici (2003) observamos os princípios da *objetivação* e da *ancoragem* na construção das Representações Sociais. Na *objetivação* as ideias abstratas transformam-se em imagens concretas, através do reagrupamento de ideias e imagens focadas no mesmo assunto. A *ancoragem* prende-se com a assimilação das imagens criadas pela *objetivação*, sendo que estas novas imagens se juntam às anteriores, nascendo assim novos conceitos.

Só nos resta coreografar alegorias que se convergem e, assim, permitem o desvelamento do que está dito no silêncio, nas entrelinhas, no interdito, na ausência. Desse modo, a dança abre janelas de sentidos, transborda proporcionando a apreciação e diferenciação de nossas histórias com outras histórias, derrama-se de mulheres há muito omitidas e silenciadas. Azeitamos esse mundo pelo que nos toca, nos iguala, e refletimos também no que nos diferencia. A dinâmica é de aproximação e familiarização, na qual bailarinos e acontecimentos vão se compreendendo e assimilando. Nesses dois casos descritos, ressalta-se o resultado do ânimo de tornar real algo que é incomum e integrá-lo em nosso mundo artístico coreográfico, que é, com isso, enriquecido e transformado. Depois de alguns ajustes, o que estava longe parece ao alcance de nossa mão e buscamos envolver e abstrair significados das novas informações e fatos produzidos nesse constante “criar” em muitas mãos.

Figura 4 – Mask bailarinas Débora Campos e Gika Alves



Conclusão

Se algo me friccionou ao ver a apresentação do Sotz'il e me questionou é que, ao aprofundar leituras de autores como Edward Said (2003), K. Anthony Appiah (1992) e V. Y. Mudimbe (1988), podemos perceber princípios da estética pós-colonial, no sentido de um gesto, e o quanto este é capaz de abrir outros espaços que desafiam as narrativas legitimadoras anteriores. É verdade que nós brasileiros não temos tão firmado em nossos corpos laços e conhecimentos ancestrais em transmissão de linhagem direta, como os descendentes Maya os têm, porque algo nos foi apartado e talvez até mesmo perdido na diáspora, no que se refere à diáspora negra.



Mas, seja via Danças Populares, via Terreiros ou micro ações cotidianas familiares, são as memórias ancestrais passadas por nossos avôs e avós, e em todos esses espaços, que também definem os protocolos das nossas encenações de Danças Afro Diaspóricas. A partir desta herança, mesmo que fracionada e/ou fragmentada, mesmo que sofrendo constantes apagamentos, críticas e desvirtuação de seus reais significados, essa arte pós-colonial pode sim representar e resolver, mesmo que parcialmente, esses vazios. Criar e assimilar algumas categorias da diferença como herança, tem sido o caminho. Coreografar alarga um fazer corpóreo de eficiente forma de reivindicação, reinvenção e resistência política. Afinal, há muitas formas de conceber e de abordar preenchimentos de elos culturais nas danças diaspóricas, relacionando-as ou não ao imaginário social.

A África, ou melhor certas Áfricas, estão bem presentes no Brasil, elas nos fascinam, criam saberes, agenciam danças, movem nossos corpos, acionam conceitos e comportamentos políticos, ajustam representatividades estéticas, delineiam atitudes sociais, enfim, são culturas cada vez mais fortes e atuantes mesmo que sejam histórias e vivências com linhagens e origens não totalmente conhecidas e ainda sofram tentativas de apagamento. Na Dança Afro Diaspórica o bailarino pode relacionar-se com essas Áfricas, considerando que há variedades na pós colonialidade africana, tanto lá como cá. Mais ainda, o bailarino pode transitar com a sua própria e interna movência diaspórica, inventar e alterar o seu alcance e poder geográfico, ao alargar o seu território simbólico demarcado para determinar a identidade que requer para a sua dança. E ratificamos aqui que esta dança alude a alguém que também está em constante reformulação e subversão de padrões e modelos culturais, técnicos e artísticos.

Talvez o que tenha me friccionado ao ver o grupo guatemalteco tenha sido mais que a ratificação das lacunas de conhecimento de nossas próprias origens ancestrais. Creio que talvez tenha sido mesmo a percepção de que a nossa linhagem cultural apresenta características de um estado de movência e trânsito, maior que os padrões culturais naturalmente revelam. E é isso que refletimos em nosso fazeres corpóreos, uma performance que tem como marca um dançar em constante e elevado nível de reformulação. Apesar de toda esta dinâmica, a dança demonstra sua imersão e presença na materialidade e exercício da espiritualidade afro diaspórica. Ou seja, mesmo em tempos globalizados com certas pretensões neoliberais, Áfricas e Brasis vivos e pulsantes da arte dançada continuam a se estender no espaço e no tempo. Afinal, percebemos intenções de centrar a espiritualidade nas ações temáticas e decisões coreográficas, bem como o quanto estas



intenções têm relação com nossas vidas e o quanto nos mantêm próximos. E aqui não imponho uma importância desmedida ao peso das influências colonial e pós colonialistas sobre estas nossas danças, uma vez que não pretendo negar qualquer campo histórico anterior a esta influência. O que ressalto então é mais; é que há por aqui um frescor baldio considerado como simples mistura de fluxos e espaços abandonados, coexistindo com uma profunda religiosidade dos que dançam essas danças. Ressalto mais e principalmente que, nesse encontro, de ambiente de fluxos e religiosidades, fomentamos a construção de um espaço de densa regeneração e, só quando se atenta e toca esse espaço, é que se vai ao cerne do que se implanta como Dança Afro Contemporânea ou Afro Diaspórica, como prefiro nomear. Talvez aí esteja a nossa marca cultural, nosso elo perdido, na confirmação que somos mesmo potência em danças de diásporas em rede, sempre em fluxos e religiosidades, sempre juntos e misturados.

Referências

AGGABAO, C. Nossos ancestrais dançaram assim: os jovens maias respondem ao genocídio através das artes ancestrais. In: AGGABAO, C. *Contando histórias para mudar o mundo: global voices sobre o poder da narrativa para construir a comunidade e fazer alegações de justiça social*. Nova York: Routledge, 2008. p. 40-54.

APPIAH, A. K. *In my father's House: Africa in the philosophy of culture*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

BHABHA, H. Ética e estética do globalismo: uma perspectiva pós-colonial. In: BHABHA, H. et al. *A urgência da teoria*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007. p. 21-44.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Londres: Routledge, 1994.

BLUMER, H. *El interaccionismo simbólico: perspectiva y metodo*. Barcelona: Hora, 1982.

BOSI, A. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, A. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 308-346.

BURKE, P. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2013.

CAPELA, J. *Moçambique pelo seu povo*. 3. ed. Porto: Afrontamento, 1974.

CARVALHO, V. D.; BORGES, L.; RÊGO, D. Interacionismo simbólico: origens, pressupostos e contribuições aos estudos em psicologia social. *Psicologia Ciência e Profissão*, Brasília, DF, v. 30, n. 1, p. 146-161, 2010.

DANÇAR. In: GLOSBE. [S. l.: s. n.], 2011. Disponível em: <https://pt.glosbe.com/pt/rw/dan%C3%A7ar>. Acesso em: 2 dez. 2020.

GILROY, P. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, 2001.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, DF, n. 24, p. 68-75, 1996.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Bernardo do Campo: Lamparina, 2014.

HARVEY, D. *The condition of post-modernity*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

LEITE, I. B. *Olhares de África: lugares e entre-lugares da arte na diáspora*. Revista Tomo, São Cristóvão, n. 11, p. 59-75, 2007.

MOSCOVICI, S. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 2003.

MUDIMBE, V. Y. *The invention of Africa: gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

RWANDA. Disponível em: <http://www.enjoyrwanda.info/do-not-miss/dance-of-the-intore/?lang=pt>.

SAID, E. W. *Orientalismo*. Lisboa: Cotovia, 2003.

TINHORÃO, J. R. *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho, 1988.