

ZENICOLA, Denise Mancebo. **Danças em Fricções: Danças e desobediências do Corpo**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense-UFF. IACS; Diretora, Bailaria, Coreógrafa e Professora; FAPERJ.

RESUMO: O artigo propõe abordar influências culturais na construção da dramaturgia dançada para aprofundar o estudo sobre a chamada Dança Afro Contemporânea, com recorte para as praticadas na cena artística. O objetivo deste artigo é estudar como criações artísticas podem estar imbricadas em associação direta com fios de memória e, como tais criações acabam por assumir uma certa identidade em dança, como opção descolonial. Logo, procuramos analisar processos e escolhas da dramaturgia do corpo e da cena. Nosso eixo de análise temática utiliza alguns princípios teóricos de Gilroy, Karenga, Mignolo e Puma de Ayala para aprofundar conceitos e processos de coreógrafos e criadores de dança que manifestam, em um nível mais profundo, um afro contínuo de princípios estéticos.

PALAVRAS CHAVE: Dança, Identidade, Dramaturgias, Estética Descolonial.

ABSTRACT: The article proposes to approach cultural influences in the construction of dance dramaturgy to deepen the study of the so-called Afro Contemporary Dance, with a cut to those practiced in the artistic scene. The objective of this article is to study how artistic creations can be imbricated in direct association with memory and how such creations eventually assuming a certain dance identity as a decolonial option. Therefore, we seek to analyze processes and choices of the dramaturgy of the body and the scene. Our axis of thematic analysis uses some theoretical principles of Gilroy, Karenga, Mignolo and Puma de Ayala to deepen reflection on the concepts and processes of choreographers and dance creators that manifest, at a deeper level, a continuous afro of aesthetic principles.

KEYWORDS: Dance, Identity, Dramaturgy, Decolonial Aesthetic.

A Dança de KATECÔ

Figura 1: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro. Dir. de Denise Zenicola.



Fonte: Fotografia do Acervo NEPAA/Unirio, 2016.

As reflexões aqui presentes são fruto do processo da pesquisa, montagem e temporada de Circulação de Espetáculo, no período de 2016 a 2018, do espetáculo KATECÔ¹, do Coletivo MUANES Dançateatro, apoiado na filosofia Bakongo de Angola, dos 'Quatro momentos do Sol'. KATECÔ é uma montagem cênica que aborda o movimento das identidades da cultura brasileira, numa perspectiva afro contemporânea, e constrói-se a partir de memórias de dança e de vida dos artistas bailarinos. KATECÔ fala de uma dança sob a forma de doação pessoal, de um pulsar de movimento e intenção que deixa um pouco de si em marcas ritualísticas, tanto no corpo de quem dança como no de quem a vê, e se articula entre sagrado e profano, alinhavando tempos diversos no contemporâneo.

Na escolha entre tradição e contemporaneidade, encontramos então em KATECÔ um melhor lugar, um lugar onde se pode alcançar ambos os mundos, ao mesmo tempo. E a cena se alarga, então, por meio da sua trama corpórea, em entregas e narrativas, sempre mais intensas, por exigência das interrogações que lança sobre o presente e à da procura da partitura perfeita da memória, seja coletiva ou pessoal. Além da cultura do corpo que a expressa, KATECÔ extrapola seus limites e engendra narrativas de temporalidade, senioridade, oralidade e ancestralidade, numa pegada contemporânea. A partir desta Dança Afro Contemporânea e numa relação particular entre vários tempos, KATECÔ, o que interpela o tempo, propõe então este mergulho poético em nossas memórias e lugar no mundo, para provocar em quem assiste a vontade de remeter-se numa multiplicidade de sentidos também, seus próprios sentidos, mesmo que já desfeitos em vagas lembranças. O roteiro de KATECÔ é livremente inspirado na filosofia Angolana Bakongo, dos '4 Momentos do Sol'². "Os quatro círculos nas

¹ O espetáculo KATECÔ é um produto artístico do grupo de pesquisa, inscrito no CNPQ, Muanes Dançateatro e Performances Afro Brasileiras e, neste projeto de pesquisa prático/teórica, recebeu os seguintes apoios institucionais: FAPERJ - Programa Apoio à Produção e Divulgação das Artes no Rio de Janeiro; Secretaria Municipal de Cultura - no Prêmio Fomento Ações Locais; Secretaria Municipal de Cultura - Fomento Cidade Olímpica da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro; FUNARTE - Prêmio Klauss Vianna, Dança da Região Sudeste.

² O cosmograma Congo chamado Dikenga ou Yowa é aceito como ser a origem do símbolo Ankh egípcio (a unificação de dualidades e a "chave para a vida eterna"). O cosmograma Congo retrata a "Tendwa Nza Congo", que significa "Os quatro movimentos do Sol". A ligação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, de onde vêm as regras de conduta e o auxílio para a solução dos problemas terrenos, como doenças, secas e o infortúnio de maneira geral, se dá por meio de ritos nos quais se evocam os espíritos e antepassados para que resolvam as questões que lhes são colocadas. A cruz, no pensamento Bacongo, remete à ideia da vida como um ciclo

extremidades da cruz simbolizam os quatro momentos do sol e a circunferência da cruz, a certeza da reencarnação: o indivíduo Kongolês de especial correção moral nunca será destruído, mas voltará no nome ou corpo de sua descendência ou na forma de eterno lago, cachoeira, pedra ou montanha" (Thompson, 1983, p.109). O supremo no topo, os mortos em baixo, e a água, linha da Kalunga, entre os dois.

Figura 2: Dikenga ou Yowa: o signo Kongo signo do cosmo e da continuidade da vida humana.



Fonte: livro Flash of the spirit de Robert F. Thompson

Danças e escolhas

Dançar é um ato de escolha e cabe aqui compreender que cada escolha admite uma determinada lógica identitária. Esta ênfase fica evidente em certas abordagens coreográficas, levando-se em consideração os enfoques que apresentam, isto é, no indivíduo como unidade primeira do social. Nesse caso, o ideal de sujeito é o da estabilidade, via individualidade. O social nesta lógica identitária escolhida é um local no qual se pode construir, através de mecanismo da identificação ou *locus* de identificação, uma atuação no sentido de reforço

contínuo, semelhante ao movimento de rotação efetuado pelo sol, assim como à possibilidade de conexão entre os dois mundos. A transformação ou movimento através de cada ponto da Dikenga é chamado de "dingo-y-dingo", que significa "ir e vir do centro." Indo de leste a oeste, ou para a esquerda, como o movimento do sol, as 8 fases de o Tendwa Nza Congo são:

1. Kala: Manhã, nascimento e infância - cor preta
2. Kala Rising (Verão simbólico)
3. tukula: meio-dia, no auge da vida - de cor vermelha
4. tukula de queda (queda simbólica ou outono)
5. Luvemba: pôr do sol, velhice, morte - de cor branca
6. Luevmba Falling (Inverno simbólico)
7. Masoni: meia-noite, renascimento, ressurreição - cor amarela
8. Masoni Rising (Primavera simbólico)

(<http://isikuro.tumblr.com/post/25579779303/after-2-and-a-half-years-50000-views-and-200>)

das potencialidades do indivíduo que dança, para assumir uma identidade mais próxima de sua realidade, da sua dramaturgia³.

Porém, nem sempre a dialética dança/escolha alcança, ou mesmo, inicia na centralidade da sua própria cultura de origem ou identidade. A identidade pode operar como um mecanismo de aproximação entre um mundo cultural pessoal e específico, como também, de uma realidade social cultural exógena. Via de regra, a opção de escolha dançada é fruto de influências, ou melhor, mesclas culturais que nos atravessam ou atravessaram e com as quais vamos nos identificando e assimilando, criando assim uma identidade de dança. Podemos perceber um entendimento de identidade coletiva que não deixa de estar mediado pelo ideal do indivíduo adaptado ao social. Mais ainda, o tema da identidade, pode ser entendido também como identidade plural, multifacetada. “Afinal, as identidades não são fixas, mas se articulam com a estrutura das relações sociais através das identificações como de raça, gênero, classe, etnicidade, nível educacional, gostos, etc.” (MARTINS, 2005, p.144).

Assim, nesse processo identitário de fazer escolhas, de assumir linguagens novas, próprias e ou estrangeiras, há um caráter que pode ter certa semelhança com um grande *Le Parkour*⁴, no qual o artista vai saltando e escalando obstáculos e desafios e, nesse caminho, ele deve ter coragem para sair de cada salto sempre com maior impulsão porque desta nova impulsão sairá o próximo e próximo salto, tal uma sucessão de *grands jetés*⁵.

Observamos ainda que escolher é também assumir que ir em frente não é só andar em linha reta, sem retornar. Nessa rota da escolha dançada é possível a

³ Desenvolvo neste artigo o conceito de dramaturgia numa perspectiva mais ampliada que o mero ofício de elaborar um texto com o objetivo de transportá-lo para os palcos. Há neste processo de montagem e consequente artigo o princípio de um entrecruzar de princípios teatrais na performance do ato dançado no corpo do bailarino e, deste corpo na cena, como um exame da articulação do mundo e da cena. Logo, percebo o corpo do bailarino como símbolo natural, foco e origem da sua própria dramaturgia. Percebo, ainda, a dramaturgia da cena não como alternância de movimento e fala mas, como uma provocação intelectual do que como uma teoria acabada, posta no amalgamar de princípios no corpo, em uma arte de movimentos que contam histórias, pessoais, criadas e assumidas.

⁴ Le Parkour é uma modalidade que significa a arte de deslocar-se de um ponto para o outro rapidamente, usando técnicas para saltar os obstáculos como rampas, escadas, muros, corrimãos, calçadas, árvores, qualquer lugar onde se possa escalar e explorar apenas os recursos do corpo de forma ágil e superando seus limites.
(https://pt.wikibooks.org/wiki/Parkour/O_que_%C3%A9_Parkour%3F).

⁵ Jeté é um passo de ballet que significa "jogado, atirado, um pulo de uma perna para outra" na qual "a perna parece estar sendo atirada no grand jeté para e frente", num grande salto em deslocamento (ROSAY, 1979, p.106).

sinuosa, a curva e até voltar atrás, visitar passados e tradições, afinal, nem sempre o novo é o melhor caminho, as vezes é só fuga de aprofundar incômodos não resolvidos. E saltamos até não restar mais salto, até não restar mais vontade de saltar. As escolhas tomadas refletem, assim, uma certa atitude em tomar decisões em emergência de ir em frente, uma atitude no momento em que o desafio é apresentado, mesmo correndo o risco de pouca reflexão, mais um instinto de aproveitar o momento do que se apresenta e como se apresenta.

Há um caráter constante entre agir e captar e, como um *hd* de computador zerado, vai assimilando e guardando o que lhe é processado em velocidade. Há uma forma de transmissão e apropriação de técnicas e tradições dançadas que são visitadas e revisitadas através da imersão da educação do mergulho, no clássico princípio da "imitação prestigiosa⁶", o aprender fazendo com o corpo por imitação, até abrir acessos para originais níveis de consciência incorporada (MAUSS,1994, p. 215).

Como crítica, cabe citar a fala do Diretor e Dramaturgo Amir Haddad⁷ que costuma ressaltar que o artista corre o risco de, no excesso de constante saltar e de forma mais superficial, apenas reproduz o 'Ganso confinado para produção de patê'. O que engole demasiada razão o tempo todo, para produzir mais, num claro sentido da escassa reflexão, falta de escolha consentida, cedida ou imposta. Um eterno assimilar técnico que gera considerável informação quantitativa, *virtuose* nem sempre preenchida da excelência emocional e tensão dramática necessária.

⁶ Segundo Marcel Mauss, "nos elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de Educação dominam. A noção de educação podia sobrepor-se à noção de imitação. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se do alto, de fora, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros"(1994 p.8).

⁷ Amir Haddad (1937-) ator, diretor de teatro e teatrólogo brasileiro. "Um dos criadores do teatro Oficina, em 1965, mudou-se para o Rio de Janeiro para assumir a direção do Teatro da Universidade Católica do Rio. Fundou, em 1980, os grupos "A Comunidade" (vencedor do Prêmio Molière pelo espetáculo *A Construção*) e o grupo "Tá na Rua". Com microfone na mão, Amir coordena uma trupe de atores pelas ruas e praças, numa disposição não convencional da cena; desconstrução da dramaturgia; utilização aberta dos espaços cênicos; e interação entre atores e espectadores (https://pt.wikipedia.org/wiki/Amir_Haddad).

Entre escolhas e lógicas de identidade há também um outro caráter, o de criação pela auto pesquisa e podemos apontar para o bailarino pesquisador que, na procura constante da sua dança pessoal, investiga pelo contato mais imediato e focado em seu próprio corpo e preferências. Esse, na busca do movimento mais autêntico de si, da sua morfologia estrutural, da sua dramaturgia corporal, corre o risco de selecionar em sínteses e composições suas preferências apenas. Assim, as ferramentas ao seu dispor podem ficar mais restritas ao seu próprio corpo que funciona como ancoragem restritiva de desenvolvimento de técnica e opção estética. Logo, se mergulha fundo com excesso particular em sua memória pessoal e social, mesmo transitando bem entre a tradição e o contemporâneo, por outro lado, sempre corre o risco de limitar sua dança ao limite de suas possibilidades e habilidades imediatas.

Muito é possível nesta aventura dançada. A questão que aqui nos interessa é que: seja saltando em pontos estrangeiros ou pessoais para novos impulsos, seja assimilando o que nos é exteriormente apresentado de forma densa ou superficial, seja investigando numa relação mais auto referente, parece possível e necessário haver uma busca de dramaturgia dançada, que pessoal também seja coletiva, que estará no pensamento de um povo, no estilo de ser e pensar a "identidade desta dança" ⁸, que ainda é mantida na cultura e, nesse caso em específico, na cultura da dança praticada, assimilada ou escolhida.

Figura 3: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Paulo Telles. Dir. de Denise Zenicola.



Fonte: Fotografia de Renata Giannattasio, 2016.

⁸ PUMA DE AYALA, Waman. *Nueva crónica y buen gobierno* [1516]. Editado por John Murra e Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Falamos aqui de perceber o DNA de uma dança e que cabe ser averiguado nas ancoragens e prosseguimentos da dança em questão, em gestos de analogias, na exploração de costumes dentro de conjunturas específicas, no constante criar e ou acrescentar significados em linhagens de distinção e pertença. O estilo dançado, qual uma ordem prescrita de executar por um protocolo estabelecido ou criado de ser e dançar, vai remeter, naturalmente, para um jeito de perceber o mundo, de ser e estar nesse mundo; afinal o dançarino é fruto de suas escolhas.

Sabemos que o gesto tem um discurso visual e que pode ser lido, tal uma maneira de grafia, dentro de uma cultura, e que pode ser retido e passado de geração à geração e este vai interferir na dramaturgia coreográfica. Mais ainda, no caso de muitas danças afro brasileiras, a construção da partitura coreográfica é mais do que uma questão de distribuição técnica e de energia no ato dançado; há dentro, mais que um discurso visual, mais que uma grafia, um acessar na temporalidade cerimonial pela dança, um transporte de espacialidade direcionado para um tempo ancestral.

Logo é basal saber fazer escolhas, a quem seguir e a quem abandonar por não nos representar mais, enquanto artista e estética de colocar a arte no mundo. Qual dança representamos quando dançamos esta ou aquela dança? Quando se fala em ser e estar no mundo imediatamente vem em nosso imaginário construções culturais que nos atendam, danças que nos toca, estéticas de pertença social e ou adquiridas por escolha, empatia ou ancestralidade. Danças que podem ser percebidas como princípios de transculturalidade e que são reveladas pelas formas de hibridização, mestiçagem e ou *remix*. Sempre a questão que na dança emerge, portanto, é a identidade da dança, que está posta, seja em qualquer época artística e com qualquer estilo.

Nesse caso, a visão de dança não é definida como um período histórico do qual se está inserido mas, como uma narrativa, como uma cosmologia de um tempo estético escrito por aqueles que perceberam que eles eram os reais protagonistas, onde o artista estabelece seus próprios cânones, seu próprio classicismo, onde ele desenha a sua escolha dentro do repertório disponível e escolhido e assumido. Só assim, a performance praticada do dançar fica mais potente, por ser abrangida no contexto da transculturalidade e das possibilidades de poder reivindicar direitos estéticos do corpo.

Descolonizar o corpo

Figura 4: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro. Dir. Denise Zenicola.



Fotografia publicada na Revista All Dance, 2017.

Criar uma identidade pela sua dramaturgia de corpo em Dança é uma tentativa de evitar a distinção moderna entre teoria e prática, uma vez que você entra no campo do alargamento de fronteiras e transborda evitando, com maior fôlego, divisões comuns entre etnias, gênero e sexualidade; invenções dos conceitos construídos por correntes de pensamento que reforçam a dominação colonial na arte em geral e na arte dançada em específico.

Ao criar esta autorização cultural percebe-se, como importante, um certo domínio de conhecimentos culturais de si, conhecimentos culturais da sociedade em que se está inserido, conceitos de ancestralidade e da cultura da dança praticada para poder exercer, com propriedade, uma certa descolonização do corpo. Nesse processo, faz-se necessário criar estéticas de confronto com o que está hegemônico para poder iniciar esse movimento de descolonizar o corpo que dança. Só assim será possível o desencadeamento de uma outra dança, que mais livre de constructos hegemônicos, tenha a centralidade de sua essência na própria cultura de seu povo e ou nas suas escolhas. E aqui não estou falando de “dança de identidade”, mas de “identidade em dança” (Mignolo, 2008, p.29). Praticar a dança sob a desobediência do corpo⁹ em dança significa, entre outras coisas, aprender a desaprender partes do que foi ensinado. Significa aprender a selecionar. Escutar sua identidade em dança em sua própria época significa

⁹ O conceito de desobediência epistêmica é utilizado aqui como uma visão e estética para as Danças, defendido por Walter Mignolo, como opção descolonial e significado para identidade em política e por Anibal Quijano em seu artigo *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*.

também assumir o movimento e a técnica fora de parâmetros consagrados da dança e assim, procurar também zonas de desordem, zonas de conflitos e caos. Construir sua identidade em dança é também estar aberto ao inoportuno, ao que quebra as convenções das rotinas aceitas, aos conformismos canônicos; o senso comum. É preciso abrir-se ao que chega no momento exato, particular, no singular do presente que decide uma atitude nova de ser e se colocar no mundo para alcançar a dramaturgia do corpo.

Escutar sua identidade em dança envolve com plenitude o sentido de descolonizar o corpo para encontrar o afro ameríndio do seu corpo, de sua dança.

Se no mundo moderno/colonial, a filosofia fez parte da formação e da transformação da história europeia desde o Renascimento europeu por sua população indígena descrita como os cristãos ocidentais, tal conceito de filosofia (e teologia) foi a arma que mutilou e silenciou raciocínios similares da África e da população indígena do Novo Mundo. Por filosofia aqui eu entendo não apenas a formação disciplinar e normativa de uma dada prática, mas a cosmologia que a realça. (Mignolo, 2008, p.289)

Danças Negras e ou Danças Pretas

Figura 5: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Isa Oliveira. Dir. Denise Zenicola



Fonte: Fotografia de Renata Giannattasio, 2017.

Essa dança descolonial já vive nas mentes e corpos de bailarinos afrodescendentes brasileiros, lá onde os movimentos sutis, ainda estão inclassificáveis. As memórias estão gravadas e tomam origem e apresentam-se em seus corpos, por gerações, e mesmo na marginalização sócio cultural a qual foram e ainda são sujeitados, seja por instituições de práticas formais e tradicionais de aprendizado, elas estão vivas e não faz apagar seus princípios identitários.

Hoje, formas de danças, que não confessem sujeição às categorias clássicas e canônicas do movimento, já são mais praticadas e, ao invés do “*professional*

excellence”, propomos aprofundar ainda mais em descoberta da dança como expressão de grupo social, ou melhor, grupos societários, bem como, da nossa história pessoal, da nossa dança pessoal. À esta busca de dança própria, dessa identidade em dança, estará o pensamento deste bailarino, no estilo de "ser e pensar"¹⁰ com retenções e continuidades, pensamento que é mantido com maior adensamento no corpo da cultura afro brasileira.

Faz-se necessário perceber em gestos de similaridades por identificação a continuação dos costumes, das religiões, das práticas cotidianas e aprender a explorar, num nível mais profundo, como seus usos criam e ou adicionam significado em suas origens africanas e principalmente afro brasileiras, porque não? E, como afirma-se, o Candomblé é a sobrevivência africana no Brasil, asseguro que a Dança Afro Brasileira é a ação das mais importantes dessa sobrevivência. Este forma de dançar, qual uma ordem prescrita de executar por um protocolo estabelecido de ser e dançar vai, cada vez mais, remeter naturalmente a um jeito de perceber o mundo, de ser e estar nesse mundo.

Uma autoridade da tradição para carregar no presente mundano, que revitalize e reencarne precedentes que foram passados para baixo e invisibilizados durante longo tempo e assim atendam também grupos historicamente oprimidos em suas demandas e reivindicações, isto é, não só de uma determinada e hegemônica visão de mundo.

Figura 6: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Nath Klein. Dir. Denise Zenicola.



Fonte: Fotografia publicada na Revista All Dance, 2017.

¹⁰ PUMA DE AYALA, Waman. *Nueva crónica y buen gobierno* [1516]. Editado por John Murra e Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

É preciso fortalecer o “pensamento descolonial castanho”¹¹ em recorte, o afro brasileiro construído nos quilombos no Brasil, e que reemergiram no pensamento e no fazer das Américas: Candomblés, Umbandas, Santería, Vudú, Rastafarianismo, Capoeira, e mais.

Já é hora de se praticar a real possibilidade de se construir uma dança de descolonização do corpo e da ação na dança, não baseada em uma e única estética. Por que o que tivemos principalmente, até agora, foi uma dança eurocêntrica e mais recentemente americana, sem um local fixo, mas hegemônicas e confirmadoras de uma forma de pensar e fundamentadas em determinados parâmetros de poder¹². É necessária uma dada prática e cosmologia que abarque repertórios e cânones não unicamente ocidentais, como também não obrigatoriamente e exclusivamente africanos. Logo cabe aqui a proposta de realizar uma profunda apreciação comparativa dos modelos e práticas de danças, de repertório, de cânones, criando condições para uma “identidade em dança”.

Figura 7: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Isa Oliveira. Dir. Denise Zenicola.



Fonte: Fotografia do Acervo NEPAA/Unirio, 2017.

¹¹ Mignolo (2008) define a população da América do Sul basicamente como crioulo mestiça. Esta definição é apresentada para a população em geral incluindo aí também a elite econômico financeira. Ele apresenta esta elite na classificação étnica de "população crioula mestiça" da América do Sul, como a equivalente à elite nacional branca da Europa ocidental e a dos EUA.

¹² Aqui discutimos em recorte as chamadas danças artísticas praticadas nos palcos e ou espaços de arte, de cunho coreográfico autoral e mais recentemente criada também em improvisação, a partir de processos de criação coletiva. Já as danças de cunho popular, via de regra, chamadas de folias e folclores, as danças de tradições afro luso brasileiras, estão aqui ausentes desta análise textual.

O fato de ser pouco reconhecida pela mídia ou pela academia não implica que esta dramaturgia em questão e sua produção coreográfica seja menos significativa na malha social e artística. Como tal, e em reconhecimento desta dança descolonial, aqui proposta, percebemos em primeira análise a existência de várias perspectivas, ao mesmo tempo pessoais e plurais, policêntricas, cujo apoio será balizado no caso das Danças Negras praticadas no Brasil, preferencialmente por repertórios africanos, afrodiaspóricos e afro ameríndios, afirmados como diferença em similaridades humanas. Estamos falando, então e também, de pensamento descolonial e de transculturalidade porque creio não se procura mais a 'pureza' em nada e sim o campo para a pluri-versalidade como projeto de dança. Emerge aí um dançar existencial, político, estético e metafísico, um dançar que autoriza/confere poderes a descolonização das subjetividades raciais colonizadas.

Dança descolonial implica pensar a partir de usos e práticas de corpos e das categorias de performances não incluídas unicamente nos fundamentos dos pensamentos ocidentais hegemônicos. Fraturas epistêmicas de danças estão acontecendo pelo mundo e estão certamente acontecendo, moldadas por histórias e locais diferentes. Mas, como construir o movimento dançado, a estética coreográfica, a densidade do gesto desse povo brasileiro da dança negra atravessado de tantas e ricas influências sem perder sua dramaturgia? Em que medida uma atitude reflexiva, ou seja, um movimento pelo qual o pensamento volta-se para si mesmo, pode contribuir para a práxis desta dança? Qual a contribuição destes movimentos, para repensarmos a dança que "fazemos"?

O caminho não é único e nem ao menos conhecido mas, cabe refletir em possibilidades para adentrar neste campo, afinal, são questões que se articulam e que não se esgotam nesta fala¹³. Uma destas vias poderá estar residindo em

¹³ No campo de pensamento político ideológico que nos toca e podem trazer importantes contribuições para essa dança aqui proposta: Milton Santos (1926-2001) brasileiro, discute a importância e as influências do território para os seres humanos... paisagem é "o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas por volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons..."; Nei Lopes (1942-....), brasileiro compositor, cantor, escritor e estudioso das culturas africanas, no continente de origem e na Diáspora africana; Boaventura de Sousa Santos, (1940 -....) português, desenvolve princípios tais: a sociologia das ausências, a ecologia de saberes, a linha abissal, o pensamento pós-abissal, o epistemicídio, a interlegalidade; o togolês Stanislas Adotevi (1934) na reflexão sobre a Identidade Histórica dos

princípios filosóficos de comunidades e povos africanos, domínio público no caráter, no mimetismo, na relação entre o Eu e o Outro, fora dos parâmetros da racionalidade colonialista, como os princípios de *Ubuntu*¹⁴, *Sankofa*¹⁵, entre tantos.

No exame das condições para a emergência de uma dança, em princípios afro-americanos. Citamos ainda, os " Sete princípios do Patrimônio Africano"¹⁶, praticados a partir da festa de *Kwanzaa*, a celebração afro-americana, e são: Umoja (unidade), *Kujichagulia* (autodeterminação), *Ujima* (trabalho coletivo e responsabilidade), *Ujamaa* (economia cooperativa), *Nia* (finalidade), *Kuumba* (criatividade), *Imani* (fé) (Karenga, 2002).

Povos Negros e que propõe uma ação que coloque fim ao sistema histórico que situa o negro fora da história através da prática de "uma nova interpretação da cultura: uma revolta consciente"; Frantz Fanon (1925-1961) nascido na ilha de Martinica e que depois assumiu a identidade Argelina, e vai discutir a Consciência do Colonizado sob as formas de dominação e afirma que o colonizado..." será tanto mais branco quanto mais tiver rejeitado sua negrura..." e ratifica "...não somos nada sobre a terra, se não somos, desde logo, cativos de uma causa, a dos povos, da justiça e da liberdade"; Ébénézer Njoh-Mouelle: 1938 da República dos Camarões, que ressalta ser "... o homem-totalidade, o homem livre em uma liberdade vivida como libertação perpétua, o homem sempre desperto e engajado na história através da ação libertadora..." para nesse sentido estabelecer uma... "Intenção criativa, que se duplica também em um querer-fazer cuja inserção no mundo supõe o conhecimento do mundo em questão..."; Léopold Sédar Senghor (1906 - 2001) pela discussão da questão da Negritude no Senegal, para um poderoso movimento cultural de resgate/construção da identidade negra.

¹⁴ *Ubuntu* "Humanidade para os outros" ou "Sou o que sou pelo que nós somos". *Ubuntu* é uma antiga palavra africana e tem origem na língua Zulu. (<https://pt.wikipedia.org>)

¹⁵ *Sankofa* pode significar tanto a palavra na língua do povo Akan que se traduz ao português como "volte e pegue" (san - voltar, retornar; ko - ir; fa - olhar, buscar e pegar) ou os símbolos Adinkras Axântis de um pássaro com sua cabeça virada para trás pegando um ovo de suas costas, frequente na arte akan tradicional, quanto um formato de coração estilizado. É associado ao provérbio: "Se wo were fi na wosankofa a yenkyi," "Não é errado voltar atrás pelo o que esqueceste". (<https://pt.wikipedia.org>)

¹⁶ O *Kwanzaa* é uma celebração afro-americana que inicia no dia 26 de Dezembro e finda em 1 de Janeiro. É comemorada principalmente nos Estados Unidos. O *Kwanzaa* significa "o primeiro, no início" ou, ainda, "os primeiros frutos", e pertence a tradições antigas das colheitas na África, escolhida para representar esta celebração criada por Maulana Karenga. Toda a celebração e os rituais da *Kwanzaa* foram concebidos após as revoltas de Watts, em 1966. Ele buscou em tradições africanas valores que fossem cultivados pelos afro-americanos em dias de lutas pelos direitos civis. Karenga diz que "a *Kwanzaa* é celebrada através de rituais, diálogos, narrativas, poesia, dança, canto, batucada e outras festividades". Estas atividades devem demonstrar os sete princípios, *Nguzo Saba* em suaíli: A cada dia uma vela de cor diferente deve ser acesa num altar onde são colocadas frutas frescas, uma espiga de milho, por criança que houver na casa. Depois de acesa a vela, todos bebem de uma taça comum em reverência aos antepassados, e saúdam com a exclamação "Harambee", que tanto significa "reúnam todas as coisas" como "vamos fazer juntos". (Karenga, 2002)

Danças em Fricções

A questão aprofunda-se mais ao tratarmos em recorte focado as Danças Contemporâneas Afro brasileiras e ou Danças Contemporâneas Negras ou Pretas, praticadas no Brasil. Uma mistura forçada de três povos, em que cada um tem peso econômico e distensão dialética diferenciada na sociedade, somando-se, claro, a diáspora que redefine ainda hoje a mecânica cultural e histórica do pertencimento.

Figura 8: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Dir. Denise Zenicola.



Fonte: Fotografia de Carol Spork, 2018.

Neste recorte, as danças de grupos e coletivos que desenvolvem produção artística dentro de temática afro diaspórica representam sim, o que Gilroy define como, "um sistema vivo, microcultural e micropolítico em movimento que coloca em circulação, ideias, ativistas, artefatos culturais e políticos" e, nesse caso, mesmo usando híbridos de dança discutem a construção e a plasticidade das identidades negras (2001, p. 38).

Outro fenômeno instigante aparece no claro encontro entre tradição e contemporaneidade tão presente nesses grupos, e advém de um certo rompimento de temporalidade.

Há um frequente hibridizar temporal, no qual tempos idos e atuais encontram-se de forma circular estabelecendo uma estética verticalizada que revela tempo e espaço em deslocado estranhamento e pode até "assemelhar-se a um dançar arquétipo adormecido no inconsciente, no entanto, sua dança não está

submetida a um simples impulso irrefletido, nem é o eco de um passado", é tudo hoje, no aqui e agora (ZENICOLA, 2016, p.14). Nesse sentido, ao trazer ao tempo presente, a reflexão e performance passada, não há um voltar ao tempo histórico e ou mitológico. Ao trazer para a sua pele tais movimentos, é antes o inverso: a explosão de uma imagem presente, atual, sendo assim uma novidade, mesmo que sua performance aconteça de uma ontologia direta da dança.

Figura 9: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Dir. Denise Zenicola



Fonte: Fotografia de Carol Spork, 2018.

Assim nesses híbridos circulares princípios de, "tempo", "verdade", "causalidade", e "Deuses", tornam-se fundamentais e frequentes para muitas linhagens destas danças. "Falamos aqui de um jogo de construção simbólica, que assume o ser brasileiro, enraizada em sua cultura tropical, cabocla e mutante", que transita e circula em uma performance que gosto de chamar de 'performance contemporânea de banzo' (ZENICOLA, 2016, p.14). Assim, fica difícil mensurar o alcance deste hibridismo em Danças Negras, enquanto encontro de técnicas dessas danças contemporâneas que se manifestam em forças que não passam obrigatoriamente só por laços entre lugares, tempos, por posição e consciência, por poder do território, por saberes e experiências do fazer com maestria. Mas procuram passar, por forças que, representam fontes importantes na construção de seus discursos artísticos não hegemônicos, e aqui falo de temas, teorias e práticas como e também de circuitos de dialéticas de inspiração em encontro com devaneios poéticos, em níveis diferentes de acesso,

falo aqui de dramaturgia de corpo com identidade de dança. Como mensurar o alcance deste hibridismo dançado no encontro de culturas em fusão ou interpenetração, ao constatararmos que estas formulações casam perfeitamente com a preocupação de Gilroy "na formação de uma transcultura negra que possa relacionar, combinar e unir as experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo" (2001, p.34). Logo, este fenômeno fica claro quando se percebe que estes híbridos culturais se articulam e friccionam constantemente com as relações de poder destas zonas fronteiriças, situadas entre o que é diferente e o que não é, o que tem mais ou menos poder de influência. E, no sentido das relações de poder ressaltado, por exemplo, os convites feitos para apresentações de companhias de Danças Negras quase que exclusivamente no mês de novembro, o definido 'mês da consciência negra', no Brasil. Fica difícil favorecer a formação de um circuito comunicativo, em apenas um mês ao ano. Como extrapolar certas fronteiras artísticas, ideológicas, culturais, permitindo a estas companhias de artes negras e ou coletivos de dança conversar, interagir e efetuar trocas culturais em limitadamente um mês /ano? O que realmente pode avançar como produto de reflexão cultural nesta situação de restrição temporal? O que se percebe é que o que realmente mantém este povo da dança afro na ativa está mais para o esforço de si próprio, a militância assumida, a resistência cultural e ação praticada. Como preparar para mais e constantes encontros e como desenvolver um resultado mais eficiente de fruição artística bem além do simples aglomerado mecânico de traços, e que ultrapasse tais imposições culturais hegemônicas do 'um mês ao ano'?

Figuras 10 e 11: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro. Dir. Denise Zenicola.



Fotografia publicada na Revista All Dance, 2017.

Conclusão

Concluo deixando sempre questões em aberto, para estimular mais avanços, cabe a nós prosseguir neste diálogo entre danças e escolhas. É sintomático que um mesmo conjunto de temas, problemas e conclusões nas etapas: da pesquisa, métodos e criação em dança de matriz africana apareçam mundialmente em regiões que enfrentam vários problemas semelhantes nas construções dançadas, mesmo que à partir de tradições distintas.

Como se relaciona arte com vida? O corpo que dança remete-nos então para a vulnerabilidade dessa vida, da nossa vida e do mundo em que vivemos. Em tudo isso, está o lugar político que a arte ocupa, no encontro da dança com o mundo, lá onde as sutis relações se tecem.

Parece imperioso obter uma determinada nova ordem de dança, uma nova tendência, e ressaltar aqui a importância da questão cultural na construção de um projeto hegemônico em dança do ponto de vista dos dominados, embora entenda que hoje já não há mais um “virar as costas” radical às maneiras eurocêntricas de se dançar, mas sim um forte desligar destas, bem como, sensível abertura à opções descoloniais.

Resta-nos investigar se a dança afro brasileira se manterá refém nas fronteiras da tradição ocidental ou se assumirá o surgimento de algo novo, que romperá com a lógica do sistema de dominação atualmente ainda vigente; uma outra estética e dramaturgia do corpo e da cena.

Logo, há um longo e complexo caminho a ser feito, para colocar a dança afro brasileira em seu respectivo lugar na história da dança universal, afinal, opção descolonial demanda ser desobediente por princípio.

É preciso alcançar uma autenticidade que enriqueça o pensar e o sentir próprio para alcançar estéticas de pertença social e ou adquiridas por escolha, empatia e ancestralidade. A dança não pode mais manter-se distante de questões políticas, ideológicas e culturais e limitar-se à contemplação asséptica da vida, bela, neutra, utópica e distanciada, enfim, algo *blasé*. Como também não é mais possível enxergar, no caso específico das danças afro brasileiras, como simplesmente energéticas e sensuais, quando se apresentam sem temas ou, quando tem tema, como saudade de uma perfeita África romantizada e utópica em que deuses são representados por movimentos padronizados nas danças de Orixás, mesclando-se com antigos passos de Dança Moderna Americana.

Está mais que na hora de buscar esclarecimentos de si, abaixo do Equador, e por quê não? Sim, certamente aí estará o princípio necessário e urgente da sua transformação, que certamente passará por aceitar o múltiplo, o oblíquo, o viés. Está mais que na hora de desenvolver dramaturgias contemporâneas para essas danças, baseadas em fluxos e ou em tempos imemoriais da vida, por escolha ou herança.

Asseguro que conhecer-se supõe conhecer o outro, conhecer-se através do outro, não fazer-se a partir do outro, da experiência histórica do outro. Daí a importância de conhecer a própria história e remover o excesso de conceitos estrangeiros, situar-se a partir de si e, mantendo aberturas de fronteiras transculturais, saber superar o excesso doutrinal artístico para criar a própria personalidade dançada, expressa em uma cultura oportuna em dança afro brasileira. É preciso assumir nossa identidade em dança, pessoal e social, sempre firmando que, a identidade em dança, não é uma questão de 'ação afirmativa', praticada através de rápidas e superficiais oficinas de dança e ou apenas 'hibridizar' linguagens aleatórias. É preciso mais, isto é, uma profunda imersão de pesquisa prático/teórica para aprender a 'aprender a dança de si', é preciso hibridizar o escolhido, o essencial e necessário.

No contemporâneo da vida, a escolha já não é também simplesmente entre particular e o universal, mas sim de uma síntese crítica e possível entre ambos e, de qualquer forma, nesse trilhar aqui proposto, teremos sim que visitar com densidade na culturas africanas que são o húmus dessas danças que praticamos por aqui, mas sempre um mergulhar com filtro. Não se trata, nem é defendido aqui, fazer uma apologia a exclusão de outras técnicas e ritos da arte dançada mas, cabe entender que a dialética da identidade, da diversidade cultural e do humanismo deve alcançar e partir de uma centralidade em nossa cultura brasileira, bem como, de influências culturais que nos atravessaram, afinal não existe dança sem origem. E qual será o lugar da dança afro brasileira neste processo? Será um pertencimento do corpo de si?

Quando o corpo é Dança ele demonstra a subjetividade da pessoa que dança e sua memória, se oferece à nossa percepção, a partir do corpo em movimento, seja na produção da obra coreográfica, improvisação e ou em performance de Arte, assim direciona o que nos pode tocar, estimular nossa sensibilidade e ressoar no imaginário. Sempre é preciso avivar e até mesmo criar memória, num

país onde tudo ou quase tudo se desfaz em vagas lembranças. Entendemos que a dança mais que uma profissão é um modo de vida e através dela, a dança, histórias pessoais e memórias de esquecimento, podem ser contadas. Assim, o corpo que dança encontra um eco particular neste contexto repleto de memórias e vivências e constrói seu gesto dramático à procura do que está e o que não está mais, do que desapareceu.

No Brasil, fica cada vez mais claro que descolonizar o corpo é encontrar o afro ameríndio e, de forma cabal, apaziguar a nossa constante e fugidia sensação de 'performance contemporânea de banzo'.

Figura 12: KATECÔ do Coletivo MUANES Dançateatro, Débora Campos. Dir..Denise Zenicola.



Fotografia de Renata Giannattasio, 2016.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/ Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

KARENKA, Maulana. *Introduction to Black Studies*. Mali: University of Sankore Press, 2002.

MARTINS, R. *Hip Hop: o estilo que ninguém segura*. São Paulo: ESETEC, 2005.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais In: *Sociologia e antropologia*. Vol.II. São Paulo: Ed. E.P.U. e EDUSP, 1994.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política in: *Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade*. Rio de Janeiro: UFF, no 34, 2008, p. 287-324.

PUMA DE AYALA, Waman. *Nueva crónica y buen gobierno* [1516]. Ed. John Murra e Rolena Adorno, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

ROSAY, Madelaine. *Dicionário de Ballet*. Rio de Janeiro: Editora Max, 1979.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art and Philosophy*. New York: Vintage Books, 1983.

ZENICOLA, Denise Mancebo. EROS VOLÚSIA Performance, poéticas criativas e afirmação identitária. In *ARJ - Art Research Journal*, v. 3, n. 2 Dança, Arte do Corpo e outros Corpos das Artes, 2016.

Sites:

https://pt.wikibooks.org/wiki/Parkour/O_que_%C3%A9_Parkour%3F

https://pt.wikipedia.org/wiki/Amir_Haddad

<https://pt.wikipedia.org/wiki/sankofa>

<https://pt.wikipedia.org/wiki/ubuntu>

<http://isikuro.tumblr.com/post/25579779303/after-2-and-a-half-years-50000-views-and-200>