


Artigo


Contemporaneidade, experiência e movimento: a diferença que a diferença faz nas relações entre arte e vida no contexto das danças negras contemporâneas da cidade de São Paulo

BEATRIZ ARAÚJO¹

 0000-0003-1475-1406

Universidade de São Paulo, São Paulo

RENATO JACQUES²

 0000-0002-3885-8817

Universidade de São Paulo, São Paulo

Resumo

O presente trabalho visa abrir espaço para pensarmos diferentes modos de fazer, transformando corpos e pessoas no contexto das danças contemporâneas, em especial da zona sul da cidade de São Paulo. A partir de artistas aí situados, buscaremos demonstrar como nossas interlocutoras fazem emergir *outras* noções de “experiência”, “movimento” e “contemporaneidade”. Fruto da interseção entre dois trabalhos de campo no contexto das danças negras contemporâneas da região examinada, apontaremos “a diferença que a diferença faz” quando artistas negras reivindicam para si a qualidade de contemporâneas, operando diferenças cruciais frente ao cânone corpóreo-criativo da modernidade e sua obsessão pelo “novo”.

Palavras chave: periferia, danças afrodiaspóricas, corporeidades, danças contemporâneas.

¹ Contato: Beatriz Araújo - bea3araujo@usp.br

² Contato: Renato Jacques - jacquesdebrito@yahoo.com.br



revistes.uab.cat/periferia



Diciembre 2021

Para citar este artículo:

Araújo, B., Jacques, R. (2021). Contemporaneidade, experiência e movimento: a diferença que a diferença faz nas relações entre arte e vida no contexto das danças negras contemporâneas da cidade de São Paulo. *Perifèria, revista de recerca i formació en antropologia*, 26(2), 176-196, <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.858>



Abstract: *Contemporaneity, experience and movement: the difference that difference makes in the relations between art and life in the context of contemporary black dances in the city of São Paulo*

The present essay aims to enable us to think about different ways of doing and transforming bodies and people in the context of contemporary dances, especially in the south zone of the city of São Paulo. Based on artists located there, we will try to demonstrate how our female interlocutors bring out other notions of "experience", "movement" and "contemporaneity". Resulting from the intersection between two fieldworks in the context of contemporary black dances in the examined region, we will point out "the difference that difference makes" when black female artists claim for themselves the quality of contemporaries, operating crucial differences facing the corporeal-creative canon of modernity and its obsession for the "new".

Keywords: periphery, Afrodiasporic dances, corporeities, contemporary dances.

Trocando investigações

O presente artigo é fruto do encontro entre dois processos de pesquisa em corporeidade, tendo a arte, mais especificamente as danças entendidas como "contemporâneas", como ponto de partida. Pretendemos abrir caminhos para pensar essas danças quando instauradas por artistas negras, a partir de processos sociais nos quais elas estão inseridas. Ou seja, a "dança contemporânea", muitas vezes enunciada dessa forma, no singular, ganha sentidos outros, abarcando as vivências de corpos negros, reconfigurando noções como "experiência", "movimento" e "contemporaneidade" a partir de recortes raciais, mas também de gênero e classe.

Nesse percurso, utilizamos alguns métodos do fazer antropológico, como as anotações de campo, transcrições de memórias e diálogos, além do aparato teórico. Os registros da tese de Jacques aqui utilizados foram vividos por ele de maneira presencial. O restante dos diálogos, incluindo o encontro com Nany, ou a captura de memórias a partir da troca entre observadores e artista, foram realizados de maneira virtual devido à pandemia de Covid-19 que perdura desde o ano de 2020.

Jacques e eu nos conhecemos quando ele deu uma aula voltada às técnicas do corpo, a partir do texto de Marcel Mauss, na turma de Antropologia I do curso de Ciências Sociais, na Universidade de São Paulo, na qual eu fui aluna. Ele, doutorando em antropologia social à época, estudava junto a algumas danças contemporâneas da cidade de São Paulo, pensando-as ao passo que se lançava em suas práticas, métodos e vivências, tendo como método esse engajamento corporal em aulas e processos artísticos que iam desde a Vila Madalena, reduto boêmio de classe média alta, até o extremo sul da cidade, no Capão Redondo, mais especificamente no Jardim Ângela, região que, em fins da década de 1990, foi considerada pela ONU a mais violenta do mundo. Ali, Jacques coabitava seu 2o Fórum de Criação Convivial, um espaço, ou melhor, um território aberto pela companhia Sansacroma, dirigida por Gal Martins, com vistas a perfazer, outra vez sempre de outro modo, em outras pessoas, a estrutura de alguns de seus processos criativos. Ao final da disciplina, eu, Beatriz, desenvolvi um pequeno trabalho sobre a construção corpórea de artistas da dança e do teatro em periferias da zona sul de São Paulo. Escolhi essa localidade porque, além de moradora do Capão Redondo, também me interessei por movimentos artísticos presentes no território. Tanto minha pesquisa, como a aula ministrada por Jacques, ocorreram de modo virtual. Por indicação da nossa professora e orientadora, Dr. Rose Satiko, ele e eu entramos em contato e resolvemos mergulhar juntos numa troca de investigações sobre danças.

Descobri que ele vinha experimentando práticas e processos na Casa de Cultura M'Boi Mirim³, localizada aqui na zona sul. Mais especificamente, ele explorou o que foi instaurado e nomeado pela Sansacroma como *Dança da Indignação*. Coincidência, porque também conheço a Sansacroma. Sua idealizadora, Gal Martins, foi uma mulher fundamental no meu processo de formação nas artes e no entendimento do meu lugar no mundo.

Compartilho a seguir alguns fragmentos das escritas etnográficas da tese de Jacques, nos quais há o relato de suas experiências tanto com o Núcleo Artérias

³ "M'Boi Mirim em tupi significa rios das cobras pequenas. M'Boi Mirim é uma das regiões periféricas de São Paulo de maior densidade demográfica, com uma população de 563.305 (Censo 2010), compreendendo os bairros Jardim São Luís e Jardim Ângela. Na década de 1990, a ONU apontou a região como sendo a mais violenta do mundo, assim como o bairro do Capão Redondo. O cemitério Jardim São Luís ficou conhecido por ter o maior número de jovens menores de idade enterrados nele" (Paula, 2017, p.41).

(2010, Vila Madalena - São Paulo, SP) como com a CIA. Sansacroma (2017, Jardim Ângela - São Paulo, SP), o que nos permite fazer nossas perguntas norteadoras, aquelas que guiarão nosso caminho por meio das imagens dicotômicas que seus relatos foram capazes de construir:

Março de 2010. Da Lapa, bairro da zona oeste de São Paulo, de ônibus, em meia hora estou na Vila Madalena, também zona oeste de São Paulo. Chego a uma casa, numa rua sossegada, muro de hera, com interfone, secretária, jardins, gatos e uma sala de ensaio espaçosa, arejada, com piso de madeira clara e lateral envidraçada que dá para um dos jardins. Trata-se do Estúdio Nave, sede do Núcleo Artérias, grupo de dança dirigido por Adriana Grechi. Um vestiário feminino, com banheiro, e um vestiário masculino, improvisado, num pequeno quarto. O verde é a cor predominante do lado de fora, o branco é a cor predominante do lado de dentro. É a primeira vez que adentro um espaço como este, uma sala de aulas e ensaios de dança. No chão da sala, estão seis mulheres brancas, cinco dançarinas e uma diretora, debruçadas sobre fotografias, cadernos e folhas soltas, nos quais há textos. Cheguei no meio de um ensaio. Resplandece um clima resguardado e de grande concentração. (Jacques, 2021, p.103)

Março de 2017. Da minha casa, na Lapa, depois de pegar trem, metrô e dois ônibus, em 2 horas e meia, estou na Estrada do M'Boi Mirim, extremo sul da cidade de São Paulo. Desço numa avenida que atravesso em direção a uma praça apinhada de gente, sitiada pela Guarda Civil Metropolitana, com vários tipos de comércio, barracas de comida, churrasquinho etc. Ao lado dessa praça está a Casa de Cultura M'Boi Mirim, que é a casa da Cia Sansacroma, dirigida por Gal Martins. O único funcionário que avisto é um segurança. Daqui se veem diferentes enquadramentos de uma enorme comunidade. Tons cinza-alaranjados. A Casa de Cultura é uma espécie de Galpão. Dentro dela todas as paredes, o chão e o teto estão pintados de preto. O chão é de cimento, sobre o qual se esticam algumas tiras largas de linóleo com um emborrachado por baixo. Os vestiários não estão funcionando e, não por isso, troca-se de roupa na frente umas das outras pessoas. Está em curso o Fórum de Criação Convivial, possibilitado pela Lei de Fomento à Dança. Cheguei no meio de um exercício. Em um grande círculo, sentadas no chão, estão cerca de vinte pessoas, em sua grande maioria negras, cada uma delas com uma fotografia nas mãos. (Jacques, 2021, p.106)

A construção dos processos criativos das duas Companhias também é descrita por Jacques. Ambos partem de fotografias e memórias, mas de maneiras cuja diferença é reveladora:

'Público' [trabalho de dança do Núcleo Artérias] postula algumas noções específicas de 'público', 'memória' e 'identidade' [...] a memória pessoal é aqui deliberadamente manipulável, com a intenção explícita de "atualizá-la", "desconstruí-la", "reconfigurá-la", por meio de "apropriações" de memórias que não são genuinamente provenientes de cada uma das dançarinas. [...] Trata-se da afirmação da identidade enquanto invenção. [...] Textos escritos à mão e fotografias de infância compõem a cena, dividem-na com as pessoas que dançam. Pessoas, textos e fotografias de infância criam uma espécie de jogo com a memória e a identidade, borrando autenticidades[...] Como elas [dançarinas] me explicam, nem tudo nesses textos é verídico[...] Cada uma das dançarinas revive e reinventa o imaginário corporal de sua trajetória na dança, estabelecendo com isso, por meio de experimentações, uma semiologia própria de movimentação. Elas dançam a reinstauração da memória, da história das danças que se inscreveram nelas. São estudos pessoais de auto recriação cujo resultado é o estabelecimento de um jeito próprio de corpo. Em Público, cada uma das dançarinas cria e assume uma espécie de persona-dança, cuja corporeidade é construída ao longo do processo criativo. (Jacques, 2021, p.104-105)

Já "Da ponte pra cá"^{4/5}:

As pessoas contam, uma a uma, o momento que aquelas fotos captam, a verdade de uma alegria, de uma felicidade. Foi esse o mote que Gal deu para a escolha dessa fotografia. Então, depois que cada pessoa explicita o momento de felicidade que a foto escolhida traz, Gal pede para que as pessoas se espalhem no espaço e tomem um tempo a olhar suas fotografias. [...] Gal diz, "Agora tente trazer todo o contexto social que se apresentava no momento dessa foto". As pessoas o fazem,

⁴ RACIONAIS MC'S. Da ponte pra cá. São Paulo: Zimbabue Records: 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xe8DN92jtbq> Acesso em 15 dez. de 2021.

⁵ Referência a um dos maiores grupos de RAP do Brasil, os Racionais MC's, que retrataram a realidade violenta e desigual da zona sul de São Paulo nas décadas de 1990-2000. Nessa música, em específico, os artistas trazem a metáfora da ponte para exemplificar um processo presente em grandes centros urbanos do capitalismo, nos quais atravessar pontes físicas significa, muitas vezes, sair de um bairro pobre habitado por trabalhadores e adentrar um local majoritariamente rico, com infraestrutura e qualidade de vida superiores, sendo esse trajeto, na maioria das vezes, o processo de deslocamento diário da classe proletária.

a dor parece estar à espreita. “E agora, por mais que pareça absurdo, ou contraditório, diante desse contexto, vocês vão buscar e encontrar uma indignação. O que nessa foto te provoca indignação? Que indignação é essa?” [...] As pessoas falam sobre suas vidas, revelando assim suas memórias, suas felicidades momentâneas e a estrutura indignada de suas realidades. Essas falas não podem ser refaladas, não se lhes pode sacar partes e acrescentar novas. Não há flerte com a ficção nesse exercício fundante. Busca-se ter a maior consciência ou sciência da memória que se é. [...] Instaure-se um território de indignação que agrega as pessoas pelos males que a colonização, sem a qual não haveria “modernidade”, infligiu aos povos negros escravizados em solo americano, neste caso em solo brasileiro. É essa indignação que dá base a todas as que sobrevivem. (Jacques, 2021, p.106-107)

Jacques conta que, adentrar o território da Sansacroma, após se lançar a conhecer os redutos das danças contemporâneas em regiões da cidade marcadamente brancas, como ele, adentrar uma companhia composta por pessoas pretas aberta e intrinsecamente contra-hegemônicas, gordas, mulheres, gays revelou para ele o que é uma arte feita a partir de e por meio de uma estrutura desigual, onde não pode nem deve imperar o fetichismo do “novo” e a ideologia modernista de futuros sem história.

Vimo-nos com uma inquietação em comum: o que acontece com o *contemporâneo* quando ele é feito na quebrada, em especial na zona sul de São Paulo?

Panoramas para o que vem a ser *contemporâneo*

A chamada “dança contemporânea”, assim, no singular, se instaura, no Ocidente, a partir dos EUA, enquanto uma espécie de contra-efetuação do cânone moderno, no sentido daquilo que é conhecido como “clássico”⁶. Ela vai em direção ao chão, ao invés de querer se afastar dele. Ela retira a dança do circuito da escrita, dos passos pré-existentes, aos quais uma pessoa se conforma. Ela se abre para o improviso, para uma certa descentralização do sujeito, ou polifonia corporal. Ela se aproxima do cotidiano, ou do banal, balizada pela pergunta, “afinal, o que é

⁶ Aqui assumimos o balé como a dança que encarna emblematicamente o cânone moderno.

dançar?” Contudo, o que nos é crucial aqui é que, como sugerem os trabalhos de Susan Foster (2010) e Marilyn Strathern (2011), boa parte das “novidades” trazidas por essa dança contemporânea ao longo do século XX advém de apropriações, desmarcadas, ou seja, não devidamente atribuídas, de modos de fazer e dançar, de ser e pensar em movimento provenientes de povos e populações periféricas frente ao cânone moderno, frente aos centros brancos de produção (de arte) capitalista.

Eis a hipótese que seguimos: é essa contra-efetuação do clássico o que Jacques e eu cremos ter encontrado, abundantemente, nas danças negras contemporâneas da zona sul de São Paulo, danças que possuem outros sentidos para o “novo”, danças que não podem e nem devem transcender a *sua* história, a luta de classes, o racismo colonial, e nem por isso deixam de estar aptas e *criar* e *instaurar* novos panoramas para o que vem a ser o *contemporâneo*. Na vida e na arte. Portanto, se as danças contemporâneas, em geral, se fazem a cada vez a importante pergunta: afinal, o que é dançar?, se as danças contemporâneas estão sempre, como diz Jacques, a criar *corpos de origem*, nosso intuito com este artigo é chamar a atenção para o fato de que as respostas a essas perguntas são infletidas, ou simplesmente diferem quando racializamos a perspectiva de quem dança. As (supostas) mesmas palavras ganham sentidos bastante distintos. É a diferença que a diferença faz quando corpos negros assumem a instauração de danças contemporâneas.

A partir disso propus um encontro entre nós, pesquisadores, e uma grande amiga, a Nany, dançarina, mulher preta e periférica que me permitiu iniciar a busca de uma formação corpórea. Aqui, Jacques conhece Nany e adentra o território inicial de minha pesquisa, realizada com a artista, e começamos a aprofundar novas questões, fertilizando nossa investigação.

Conectando-se com a ancestralidade

Nany, sobrinha de Val, primeiro artista da família, teve no tio sua maior inspiração para começar a dançar. Com ensino rígido e esforços de Val para mantê-la na arte, Nany, desde criança, estudava balé e jazz como bolsista em escolas de dança. Entretanto, por muitos anos, ela não se enxergava capaz de fazer parte desse universo, porque muito ouviu de seus professores que seu corpo era “diferente”,

“com muitos músculos e uma estrutura óssea que dificultava o alongamento”. Além de questões anatômicas, sua pele foi marcada nas academias: a forma de ensino das técnicas clássicas e modernas não comportavam um corpo negro.

Quando foi estudar dança na primeira turma do Projeto Arrastão – Campo Limpo⁷, escutou pela primeira vez que seu corpo era “perfeito para espetáculos”⁸. Lá, além de conhecer diversas modalidades de dança, como afro, brasileiras, contemporâneas, indiana, também dançava com outras pessoas parecidas com ela, ou seja, negras e periféricas. Através das culturas populares, das estéticas marginalizadas, da memória e da vivência territorial, essas técnicas de conhecimento iam se compondo junto a desigualdades e ao impacto que essas têm na corporeidade negra. Um mundo de saberes sobressaía de corpos marcados.

A descoberta da Capoeira Angolana para a criação de um espetáculo foi um período significativo na construção do corpo que ela é⁹. Inicialmente, ela não gostava, pois era como se não existisse outra possibilidade além da capoeira para alguém como ela, mas, ao sentir a ginga malemolente, seu ritmo, sua circularidade, ela mergulhou. Na ginga, pode se reconhecer enquanto mulher negra e periférica, conectando-se com sua ancestralidade e fazendo dessa técnica um dos pilares de suas referências. Além disso, é importante ressaltar que Nany só pode pesquisar e se construir na dança, porque, além das bolsas de estudo, era beneficiária do Bolsa Família¹⁰, o que lhe permitia ter acesso aos locais da cidade em que estudou, eis a importância de políticas públicas para o acesso a espaços e conhecimentos.

⁷ Fundado em 1986, O Projeto Arrastão é um espaço fundamental que organiza, sem fins lucrativos, atividades comunitárias de promoção social no distrito do Campo Limpo, na zona sul de São Paulo. Lá, questões sociais, de autoestima e construção de pertencimento ao território entre outros fatores são trabalhados através de processos pedagógicos em arte e cultura.

⁸ A palavra “espetáculo” escolhida aqui por Nany em sua própria fala carrega um sentido de apresentação de dança.

⁹ A expressão que propomos aqui, “o corpo que ela é”, se dá em oposição à ideia vigente, e em tudo cartesiana, de que *temos* um corpo, ao invés de *sermos* um. O mesmo se estende às partes do corpo, por exemplo, *ter* pés e mãos ao invés de *ser* pés e mãos.

¹⁰ Programa de transferência de renda do Governo Federal. Foi implementado a partir da Medida Provisória 132, em 20 de outubro de 2003, transformando-se na Lei Federal n. 10.836 instituída em 09 de janeiro de 2004 pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Durou 18 anos e teve seu fim decretado no ano de 2021 pelo Governo Bolsonaro.

A quebra, o latente e a história

Jacques: Nany, ao te ouvir, várias experiências de escuta que eu tive no meu contato com a Sansacroma voltam, elas se manifestam. Eu estive nos dois primeiros Fóruns de Criação Convivial e foi, para mim, muito impactante o momento em que percebi que aquelas pessoas, nos corpos que elas são, pareciam partir sempre de uma condição indignada. Condição estrutural, pois não eram indignações meramente individuais. Quando eram expostas, essas indignações se conectavam ao ponto de a gente conseguir ver um sistema social de produção, uma historicidade colonial racista que se desenhava ali a partir de indignações que se mostravam totalmente interligadas histórica e sociologicamente. Minha pesquisa, assim como a da Bia, vem de encontro a isso. No meu trabalho de campo, até então, eu não era capaz de racializar a minha presença, tampouco aquilo mesmo que eu estava estudando: danças contemporâneas brancas eurocentradas. Mas o campo me impôs essa questão. Isso aconteceu em meados de 2015, momento que me parece crucial na história das danças contemporâneas paulistanas, que foi um momento de muita luta por ocupação dos espaços e por representatividade¹¹.

Nany: Foi no final desse ano de 2015¹² que ganhamos um fomento! Estávamos montando campanha na frente do CRD [Centro de Referência da Dança de São Paulo] para colocarem a gente no edital. Dança popular e cultura popular não tinha.

Jacques: Exatamente! E pra mim esse processo foi muito marcante! Foi o momento em que eu percebi que havia um racismo estrutural nas danças contemporâneas. Simplesmente porque não havia especialistas em danças negras e afrodiáspóricas na própria banca do edital de fomento. Nesse processo todo o

¹¹ Por volta de 2015, o reduto das danças contemporâneas paulistanas foi sacudido por uma miríade de manifestações, intervenções e ocupações realizadas por grupos e movimentos negros e periféricos que lutavam, justamente, por espaço, presença e representatividade nos editais, festivais e curadorias de "dança contemporânea", reivindicando a ocupação, de fato, de espaços centrais e privilegiados de visibilidade e distribuição de recursos. A Lei de Fomento à Dança era um dos principais alvos de tais reivindicações. Frente à minoritária presença negra dentre os projetos contemplados desde sua criação, a questão era, justamente, "o que é dança contemporânea?", "O que é 'pesquisa' em dança?", "Como pessoas brancas poderão julgar incorporações criativas provenientes de pesquisas de modos ancestrais negros?" Para além da interseção entre corpo, dança, criação, pensamento etc., tais reivindicações vinham legitimar a interseção das questões raciais, de gênero, classe etc.

¹² No ano de 2015, Mariane integrava o corpo coreográfico da CIA. Brasília de dança. Companhia que produz espetáculos a partir de estudos sobre cultura popular e brasileira.

que foi me marcando e uma coisa que eu acho que consigo contribuir com minha pesquisa é a possibilidade de refundar, desconstruir ou problematizar o conceito de contemporâneo. Fui percebendo quão frágil é esse conceito desde o ponto de vista da branquitude que coabita em sua democracia burguesa, e tem casa, mesada, carro. Ainda assim, a branquitude se dá o discurso de que a arte que faz não é só estética, ela se conecta com suas vidas. Então suas vidas não se separam daquilo que criam. Aí as minhas perguntas são: como você organiza e percebe essa conexão entre arte e vida? Como isso influencia o que você faz? Como sua história está na sua arte?

Nany: Minha história está em tudo! Esse conceito de arte-vida eu ouvi muito na faculdade. Quando eu fiz workshops de dança contemporânea na adolescência, eu sempre ouvia sobre quebra de paradigmas, quebra, quebra... Que diacho! Eu vou ter que abrir mão de tudo que eu sou? Para desconstruir um corpo a partir de um corpo "novo" totalmente diferente do meu? No espaço, eu tinha que me adaptar duas vezes mais para ter esse corpo "novo", faz parte do apagamento histórico, impor uma técnica "inovadora" a um corpo que passa horas em trem, ônibus, metrô, que vê amigos serem mortos pela polícia. Aí esse corpo exposto a tantas coisas tem que chegar numa aula de dança e se neutralizar. Eu tô acelerada, eu tô com raiva, então nunca cruzou muito comigo essa desconstrução de um corpo que já está ali latente, e minha história na dança é mostrar que corpo é esse, de onde eu venho, os nossos anseios, ansiedades, histórias de vida, e colocar na dança essas individualidades que são coletivas. Aí eu comecei a criar e conheci pessoas que criam desse jeito, aí me senti à vontade. Meus estudos populares, meus estudos de candomblé, como filha de santo antes de tudo. Sei que isso também deve ser valorizado. [...] Eu não acho que os conceitos de arte e vida vão se cruzar enquanto as pessoas não enxergarem o entorno e suas diferenças. Enquanto as aulas de contato-improvisação¹³ forem tranquilas para homens brancos, mas quando entram homens negros, eles são acusados de assédio. Tem diretores de companhias que tentam comer as bailarinas negras toda semana. Foi algo que aconteceu comigo... Então não, não acho que seja a mesma moeda, o mesmo estudo. Ainda existem fantasias, medos e histórias sobre o corpo negro,

¹³ Surgida no início da década de 1970 nos EUA, o contato-improvisação é uma dança cuja razão de ser, como o próprio nome diz, está no improviso pelo contato direto, pele com pele, entre as pessoas.

eles [brancos] vivem numa realidade totalmente seletiva e que não se aplica à realidade de todos.

Improvisação, descentralização e rebolado, a força motriz africana

Tomemos alguns aspectos caros às danças contemporâneas, a começar pela *improvisação*. A improvisação é um elemento marcado, fundamental e valioso, francamente estudado, fazendo parte de seus alicerces prático-teóricos. Segundo Susan Foster (2011), é por volta do início do século XX que a improvisação aparece como promessa de transformação para as práticas e criações das danças ocidentais, algo que ocorre, por exemplo, nas aulas de Margaret Newell H'Doubler, que, no início do século XX, já não requeriam, necessariamente, técnica formal. Sua metodologia era amplamente baseada na improvisação.

A questão, aqui, é que a improvisação está amplamente presente nas danças de *motriz* negra (Ligiéro, 2011), não como uma inovação, mas como modo de ser.

Ao ver dançarinos de jazz ou samba, a impressão suscitada é de que há um lugar onde os pés mudam constantemente, recusando-se a uma fixação. Essa “batida que falta” possibilita à(ao) dançarina(o) se renovar a cada passo e movimento, é o espaço para o improviso. (Brito, 2019, p.172)

Outro elemento caro às danças contemporâneas que se encontra nas danças de motriz africana é a “descentralização do sujeito”, a proliferação de centros motrizes pelo corpo. Esse “policentrismo”, segundo Deise de Brito, se liga a noções de corpo (e pessoa), o que se exemplifica na palavra yorubá *ori*, que possui sentidos vastos e que designa a “cabeça” que atua como se “atravessasse ou flutuasse por todo o corpo ou pessoa sem sentido fixo no cérebro. Uma diferente concepção, se comparada aos significados científicos e sociais de inteligência, coração e cabeça na perspectiva ocidental eurocentrada” (Brito, 2019, p.126).

Elementos como a improvisação, a descentralização, e também a mistura aberta e deliberada entre modalidades artísticas e espaços de apresentação, a correlação entre dança e vida, entre dança e saúde, todos esses “novos” elementos, hoje tão presentes nas danças contemporâneas, são abundantes nas técnicas corporais (e correspondentes noções de pessoa) não ocidentais, marcadamente negras e “periférica”. É o que se encontra, por exemplo, na pesquisa prática de Taísa Machado, atriz, dançarina, roteirista e idealizadora do Afrofunk, uma plataforma

de ações e conteúdos para a descolonização do corpo feminino, com foco em equidade racial e de gênero, o que ela mesma nomeia “ciência do rebolado” (2020).

O que eu aprendi, prestando atenção em todas essas danças, é que a maneira como o povo preto entende a dança é muito diferente. A gente aprende a dançar experimentando a dança. É muito diferente da branquitude e do pensamento nórdico de entender a dança. A dança pro povo preto tá dentro da formação como cidadão, não é só divertimento. Mas isso pode não ser tão claro pra quem vê de fora. Nasceu alguém? Dança. Morreu alguém? Dança. Casou alguém? Dança. Tudo dança, faz parte, entendeu? Menstruou? Dança. Trepou? Dança. Tudo tem que dançar, faz parte da formação do cidadão em várias culturas. E, de um jeito contemporâneo, vejo que o modo como se aprende a dançar é outro. Não lembro nunca de ter ido numa aula aprender a sambar. Desde criança a minha mãe me levava no samba, então aquele movimento, independente do que eu faça, ele tá ali, ninguém me ensinou. Geralmente as pessoas que procuram uma aula de dança não vivem isso, não experimentam isso. Elas aprendem dança de outro jeito. (Machado, 2020, p.61-62)

O dançar, desde a perspectiva negra não é meramente “artístico”, mas também é viver, comemorar, celebrar, chorar, sofrer etc. “É meio performance, é meio pedagogia, é meio festa” (Machado, 2020, p.29). E rebolar, movimento culminante de motriz africana, evidencia um lugar veemente de prazer e bem-estar. “Eu digo que rebolar é bom porque quando eu rebolo eu transo melhor e transar é gostoso e é de graça” (Machado, 2020, p.36).

“Um lance de tecnologia, memória corporal”

Jacques: Eu vi isso muito fortemente na minha pesquisa: pessoas brancas e diretoras e diretores de companhias dizendo coisas do tipo “ah, mas então deveria existir um edital de dança específico para pessoas negras, porque a dança que eles fazem não é contemporânea, não é dança de ‘pesquisa’, não gera o ‘novo’.” Pensando nisso, o que você considera novo? O que você considera um novo processo de fazer dança? O que é isso?

Nany: É muito louco porque vejo muita beleza, riqueza, novidade no que a galera da minha rua faz com passinhos, funk, como eles reinventam a cultura popular!

Tem frevo, tem cavalo marinho. Que não foi contato consciente, mas o corpo chegou naquele movimento de algum jeito, um lance de tecnologia, memória corporal. O avô é baiano, é pernambucano e estão fazendo danças populares que eles nunca viram! Tem o rap de jovens periféricos e o que eles vivem. Na mídia é só sexo e ostentação, mas quando você tá dentro tem uma riqueza de relatos, corpos incríveis, o funk, uma agilidade, uma flexibilidade, que no balé uma professora branca diria que é impossível daquela pessoa ter. Isso pra mim é o novo, me enche de esperança! Adaptar processos e não criar novos. Esse é o meu novo, essa é minha experiência, esses são os novos ancestrais. O novo sempre volta pro ancestral. Porque como vou colher frutos de uma árvore que não tem raiz? Eu gosto de andar pra frente sem medo porque sei o que tem atrás. Também gosto de pensar que o novo é pessoas brancas estarem muito mais no lugar de ouvintes e contribuintes do que no lugar de quem só vai ensinar. O novo é ver pessoas negras à frente dos seus próprios negócios, fichas técnicas de obras sobre nós com pelo menos 80% de pessoas negras formadas e técnicas. E não é separação, mas se não tem uma equipe de negros, vão continuar dizendo que não tem negros pra ocupar os espaços.

O movimento afrodiaspórico

Deise de Brito chama a atenção para o quão *contemporâneas* são as danças afrodiaspóricas, que irradiam outras dimensões do “movimento”, por exemplo incluindo em seu escopo a experiência histórica do deslocamento forçado às Américas. A noção, o conceito e a vivência do movimento passam por essa marca. O movimento, nessa perspectiva, não se dá na inocência, na fantasia cinética do sujeito moderno. O “movimento negro”, em todas as suas acepções, se contrapõe ao “espetáculo cinético da modernidade [que] apaga da imagem do movimento todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais e fraturas coletivas provocadas pela pilhagem colonial de recursos naturais, corpos e subjetividades” (Lepecki, 2017, p.43).

Pensem nas gerações e gerações de migrantes a desembocar na cidade de São Paulo, que deixaram seu lugar de origem em busca de melhores condições de vida. Movimentações afrodiaspóricas, “artísticas” ou não, “dançadas” ou não, se dão, em grande medida, entrelaçadas a essas movimentações já em curso.

O ato de deslocar-se, o deslocamento, tem sentidos peculiares para as pessoas negras. Se pudermos listar aspectos que esse termo implica, no contexto de homens negros e mulheres negras, nas Américas, veremos que é preenchido de variados significados e interpretações. Ao ter na sua trajetória marcas violentas de pedagogias que o desumanizaram, o corpo negro encara o deslocamento como choque gerado pela travessia forçada. Porém, é pela necessidade de se desconectar de um sistema que não lhe respeita, que ele imprime diferentes percepções no seu “deslocar-se”. Essa capacidade de ressignificar o deslocamento implica também em restaurar a importância do movimento no contexto africano. Ao deslocar-se e ter como bagagem presenças do mundo invisível – antepassados que teceram histórias e modos de viver – a pessoa negra formula o seu interagir com o mundo pelo movimento. Assim, em movimento, ela se desloca, encontra pares, aproxima-se de diferentes perspectivas e cultiva uma zona de envolvimento relacional. (Brito, 2019, p.89)

Deise de Brito também faz uma reflexão desde a palavra banto *muntu*, que designa “pessoa” e “corpo”, ao mesmo tempo. Segundo ela, “traduzindo para um entendimento ocidentalizado, é como se enunciar corpo, mente ou cultura isoladamente não tivesse sentido ou função alguma. É como se *muntu* fosse também território ou lugar de concentração simbólica, cognitiva e energética” (Brito, 2019, p.126). “O ‘Penso, logo existo’, que exacerba a completa individualidade, sob pretensas universais e neutras, era totalmente incompatível com o princípio da coletividade e pluralidade do *muntu*” (Brito, 2019, p.136), que evoca a equação “Eu, nós existimos, porque você e os outros existem” (Cunha Junior, 2010, p.81).

Qualquer coisa menos “aleatória”

Levemos adiante esta hipótese: Tudo é símbolo, tudo o que fazemos, vemos e sentimos são símbolos, a vida humana se dá, condicionalmente, em meio a símbolos, e eles são em tudo concretos, em todas as suas manifestações, e é através desses símbolos que experimentamos a realidade. Parece ser essa também a proposição que move as danças negras contemporâneas observadas nas periferias da zona sul da cidade de São Paulo, partindo dessa junção pessoa-corpo enquanto símbolo de base. Suas instaurações não se dão no vazio, mas em

meio a símbolos concretos de toda ordem que irradiam dessa e nessa corporeidade, símbolos ambientais, símbolos sensórios, símbolos sociais, que podemos pegar, manipular, respirar e até mesmo comer.

Sem zero, sem espaço vazio, sem plano horizontal neutro a ser cortado por rios e sobre o qual se erguem montanhas. O espaço neutro da representação moderna é um símbolo (da colonização). Mas também rios são, eles mesmos, símbolos, e os peixes e as pessoas que os pescam são símbolos, objetos do cotidiano são símbolos e sua interrelação com os demais é qualquer coisa menos "aleatória".

Para tal apreensão, Roy Wagner (1972) realiza um movimento que remodela o conceito de metáfora, movimento que aqui seguimos e que parece-nos pertinente a uma abordagem das danças negras contemporâneas, pois sua "compreensão" passa por apreendermos os territórios de suas metaforizações. Como a linguagem simbólica pode se dar por qualquer meio, então precisamos saber o *que* está sendo metaforizado. É aí que entra a diferença que a diferença faz. Pois tanto a metáfora quanto o que está sendo metaforizado se contra-transformam.

Wagner retira o conceito de metáfora da ordem meramente linguística, do tipo "você é uma flor", e o readequa ao terreno experiencial, existencial, ontológico, tornando-o muito mais abrangente e, também, perigoso. Porque, se até então a metáfora pressupunha uma relação homológica entre distantes, homologia caracterizada pela comparação implícita (você é *como* uma flor), com esse autor, influenciado pelos Daribi, povo da Papua Nova Guiné com quem viveu e estudou, a metáfora, que podemos incorporar e, efetivamente, incorporamos a todo o tempo, se dá em relação analógica, ou seja, em confluência ontológica (você pode *ser* uma flor). O conceito wagneriano de metáfora implode, portanto, os limites ontológicos dos símbolos que somos e que podemos, a cada momento, ser.

Dito isso, visamos demonstrar as dificuldades em dissociar os corpos e as pessoas, em qualquer lugar, mas evidenciando as mudanças de sentido dessa indissociabilidade quando nos referimos aos corpos negros, principalmente, das pessoas que vivem nas "periferias". Dizer "o corpo que se é" é algo que muda de sentido conforme se muda de território. (En)formadas por técnicas corporais provenientes do cotidiano, de âmbitos "informais", rituais coletivos, essas pessoas repõem corporeidades que diferem dos princípios corporais "clássicos", que na verdade são modernos, princípios de proveniência europeia, a lógica "alta", "cultura", "desenvolvida", "vanguardista" e, sobretudo, elitizada da arte. Em

contraposição ao "futurismo" latente dos preceitos canônicos da modernidade, salientando a desapareição talvez conveniente da temática da ancestralidade, aqui buscamos pensar juntamente com o corpo contra-hegemônico que essas artistas são, enquanto território de feitura, fontes de saberes e apreciações ancestrais.

Travas no corpo

Jacques: Pra finalizar, eu como uma pessoa branca que tenho uma corporeidade sentada, racional, que tende ao intelectualismo, que submete o corpo a estados limítrofes de sedação sensorial, para que as "ideias" prevaleçam, de repente me dou conta de que meus quadris não possuem vida, de que minhas pernas não possuem vida. Tentei então elaborar essas ideias de alguma maneira a partir de uma racialização de mim mesmo. Percebemos, Bia e eu, nas nossas trajetórias, que falar de contemporaneidade no contexto negro é muito diferente de falar dela num contexto branco. Falar de experiência e movimento também é muito diferente nesses contextos. Aí eu queria saber de você que diferença as diferenças fazem quando falamos dessas três coisas: "movimento", "experiência" e "contemporâneo"?

Nany: Vou começar com "experiência". Eu acho que quando você fala de dança negra, e com isso a gente fala de ancestralidade, a experiência é vista de um jeito diferente, tem um mercado da dança que exclui pessoas mais velhas, pessoas gordas, pessoas que são diferentes do padrão pré-estabelecido. Quando você fala de cultura popular, dança negra, a experiência é diferente. Minha avó, que sambava desde criança na Bahia, mas que hoje tem dificuldade pra andar, diz: tem que mexer a cadeira assim, ó! A experiência desses mais velhos é a base da dança, a gente não rompe, a gente adiciona narrativas, a gente sabe que os movimentos já existiam, a gente não tem que criar o novo. Tem coisas que foram criadas em diferentes contextos do nosso atual. Como no candomblé: uma mulher não pode tocar um tambor. Pelas experiências dos mais velhos, a explicação que eles dão é que a casa ainda segue certas regras. Você pode ser a maior percussionista do mundo, quando você estiver numa casa vai colocar a saia e dançar, mas na sua pesquisa você pode tocar tambor. A gente não ignora o tempo em que a gente vive. Mas a gente mantém algumas tradições e respeita os mais velhos. Isso em todas as manifestações! Eu acho que a palavra mais forte, entre

essas três, é experiência. O "movimento" vai nessa mesma direção: não ignorar o que veio antes, juntar gerações para que todo mundo possa dançar. Parar de fazer da dança algo especial que apenas algumas pessoas podem fazer, isso é democratizar o movimento e dar acesso a ele. A gente quer a nossa mãe, nossas tias, nossos sobrinhos, que todo mundo entenda o que a gente está fazendo, e não só aquele público centralizado de sempre. Já o "contemporâneo" vem num lugar de incertezas.

Jacques: Você gosta de dança contemporânea branca? Tem alguma coisa ali que te interessa?

Nany: Olha, vou ser bem sincera, eu sempre detestei contato-improvisação¹⁴. Gente encostando no meu corpo... Minha família é muito atenta a certas questões de corpo, de abuso, minha mãe sempre me alertava muito que ninguém pode te tocar se você não quiser. Fui criada numa família matriarcal, minha avó, seis tias, minha mãe solteira, e aí eu sempre via ao meu redor, na escola, os rapazes que perdiam o limite das coisas e mulheres negras serem desrespeitadas desde sempre só pela nossa cor. E aí eu já cresci com algumas travas. Especialmente de homens brancos me tocando. E aí quando eu comecei a dançar, tinham poucos homens no balé, os poucos que tinham eram tranquilos, porque no balé você não toca o corpo das outras pessoas, o corpo da mulher é uma alavanca, não tem muito o que ver, sentir. No Arrastão, com Ivaldo Bertazzo, era bem técnico, e o meu diretor, o Rubens, era muito de tocar, afetuoso, mas de maneira respeitosa. Era uma das poucas pessoas que eu deixava me tocar, e o Rubens é um homem preto. Mas os meus outros colegas eram da minha idade, morria de medo de um homem ter uma ereção me tocando! Peguei bolsa de estudos com homens mais velhos, e eu via maldade nos olhos deles. Já passei por situações assim e eu vi isso com outras meninas. Na hora de fazer um espetáculo, tem cenas que você tem que lidar com o corpo do outro. Até hoje eu tenho dificuldades em ser conduzida. Eu tinha essas travas. Queriam saber se eu fui abusada, mas é medo, medo mesmo. Aí eu fui fazer contato-improvisação, tocar, sentir cheiro, criar imagens, com dois, três, quatro corpos. O lance do contato não era só isso de me tocarem, eu ficava pensando: mas, gente, que negócio besta! Tinha um exibicionismo grande, as

¹⁴ A *contact improvisation*, ou contato-improvisação, como vem sendo chamada no Brasil, surgiu no início da década de 1970 nos EUA. Trata-se de uma dança cuja razão de ser, como o próprio nome diz, está no improviso pelo contato corporal entre duas ou mais pessoas.

peessoas brancas se achando superiores, porque não têm travas com o corpo do outro, mas é claro! Essas pessoas, pelo menos as que conheci, não foram colocadas em situação de abuso. Então o contato-improvisação nunca me chamou muita atenção, fiz pra dançar, ter mais confiança, mas a minha sorte é que a dança afro não tem tanto contato assim (risos).

O corpo memória

Ao falar de sua avó e sua fé presentes em suas técnicas, Nany vai de encontro ao que Leda Maria Martins conceituou ao estudar os Congados em Minas Gerais.

Dançar é performar, inscrever. A performance ritual é, pois, um ato de inscrição. Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, por exemplo, o corpo é, por excelência, local da memória, o corpo em performance, o corpo é performance. Como tal, esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa o reencenado. Daí a importância de ressaltarmos nas tradições performáticas sua natureza meta-constitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente. O corpo nessas tradições não é, portanto, apenas a extensão de um saber reapresentado, e nem arquivo de uma cristalização estática. Ele é, sim, local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformação perenes do *corpus* cultural. [...] O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória". (Martins, 2003, p.78)

Podemos dizer que, além do abismo de classe e direito à cidade, que marca as diferenças entre grupos de dança brancos e centrais e negros e periféricos, uma das marcações mais intensas entre as danças canônicas da modernidade e as danças negras contemporâneas se dá pela possibilidade poética de desconstrução. Na modernidade e contemporaneidade canônica, tendo aqui a cena das danças contemporâneas na cidade de São Paulo como emblemática, a experimentação de culturas, união da arte, corpo, mente e ciência, a possibilidade de improvisação etc. se dão, repetidas vezes, como atos de rebeldia que tentam negar seu passado. Dessa forma, a ancestralidade desses corpos é não só rejeitada, mas esse processo

é igualmente construído a partir de simbologias de apagamento que se dão por meio do distanciamento entre o corpo, suas memórias, construções sociais e a dança que esse corpo dança, na relação entre o hoje e o ontem. Esse passado não assumido, o construtor de uma das maiores tragédias do capitalismo: a escravidão de africanos nas Américas, ainda mantém a base para um arcabouço de privilégios experienciados pela branquitude, sendo um exemplo a *possibilidade de universalização*, podendo esse corpo branco se moldar e remoldar para experimentar as possibilidades *outras* do mundo. Já nas danças negras contemporâneas, como nos mostram nossas interlocutoras, não só pelo racismo estrutural, mas também por culturas banto e filosofias nagô e yorubá que permaneceram e se reconfiguraram pelo Atlântico (Martins, 2003), esses corpos buscam e recorrem ao seu passado, à sua ancestralidade, para construir um eu presente, potente, em suas falas e em seus corpos. Buscando futuros menos violentos, os corpos que essas artistas são buscam preencher as lacunas de um passado usurpado pelo capitalismo e seu processo intrinsecamente racista.

O evento encenado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta e fluida. Como tal, a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento, tranças aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas. Assim, a representação teatralizada pela performance ritual, em sua engenhosa artesanaria, pode ser lida como um suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros, algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, mas perenemente transcriada, reincorporada e restituída em sua alteridade, sob o signo da reminescencia. Um saber, uma sapiência. (Martins, 2003, p.77)

Então retomando alguns pontos para finalizar esta escrita, tentamos, Jacques e eu, trazer um breve panorama do conceito e das definições da dança contemporânea de proveniência ocidental e, a partir daí, problematizar o significado desse conceito e a diferença operada nele a depender de quais corpos, neutralizados ou carregados de ancestralidade, se dão como referencial e quais os significados que eles carregam. A partir disso, nos voltamos à periferia e às nossas experiências em seu território, enxergando como a localidade, a história e o corpo que se é fazem diferir de modo fundamental o trânsito de aspectos criativos e

possibilidades poéticas de movimentação corpóreo-existencial. Assim, pretendemos não só discutir a produção de danças a partir de quem se é, mas pontuar criticamente a suposta neutralidade de processos e acessos artísticos. Tendo como referencial a tese de doutorado de Jacques e o trabalho e a vida de Nany, procuramos demonstrar que não existe espaço neutro onde marcadores sociais dão o tom da diferença entre as condições de vida e de sua criação, sendo essas diferenças fundamentais à criação de ontologias e possibilidades de se experimentar. A arte feita pelos corpos que as pessoas são será imbuída de suas vivências, tanto a contemporaneidade que se faz, se pensa e se cria a partir da ancestralidade, quanto aquela que ignora sua historicidade, pautando sua construção pela “liberdade” irrestrita de um corpo individualizado. Ambas se compoem pela sociologia à sua volta.

Sem querer suscitar discussões fechadas epistemologicamente, tampouco trazer respostas rígidas, nossa intenção foi a problematização das possibilidades de presente, de ser, estar e criar, quando partimos de marcações como raça e classe. Nossas conversas buscam trazer a cientificidade para um lugar próximo ao do afeto, pensando de forma representativa os corpos que as pessoas são e suas capacidades de metaforização, de espaços e ambientes simbólicos. Sendo assim, esperamos abrir caminho às discussões a respeito da diferença que a diferença faz no significado de termos como experiência, movimento e contemporaneidade, *a partir* do lugar em que se está e do corpo que se é.

Bibliografia

- Brito, D. de. (2019). *Casamento de preto: Um estudo a respeito do corpo negro a partir de Josephine Baker e Grande Otelo*. Tese de Doutorado. São Paulo, PPG IA/UNESP.
- Cunha Júnior, H. (2010). NTU. *Revista Espaço Acadêmico*, 9 (108), 81-92. Extraído de: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/9385>.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2012). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2* (4). São Paulo, Editora 34 (2ª edição).
- Foster, S. L. (2011). *Coreographing empathy: Kinesthesia in performance*. New York: Routledge.

- Jacques, R. (2021). *Da improvisação senciente à dança da indignação: uma antropologia das danças contemporâneas*. Tese de Doutorado. São Paulo: PPGAS/FFLCH.
- Lepecki, A. (2017). *Exaurir a dança: Performance e a política do movimento*. São Paulo: Annablume.
- Ligiéro, Z. (2011). O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*, 8 (16).
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Machado, T. (2020). *O Afrofunk e a ciência do rebolado*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Martins, L. (2003). Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Letras*, 26, Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.
- Paula, F. S. de. (2017). *Evocações e presenças negras na dança contemporânea paulistana (2000-2015)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPG IA/UNESP.
- Souriau, É. (2015). *The different modes of existence*. Minneapolis: Univocal Publishing.
- Wagner, R. (1972). *Habu: The innovation of meaning in Daribi religion*. Chicago: The University of Chicago Press.