

PAULA, Franciane Kanzelumuka Salgado de. **Corpos de Arkhé negra**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP. Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP. Mestra e Doutoranda PPG Artes - IA - UNESP. Artista, docente e pesquisadora de dança.

RESUMO: Este artigo busca compreender as especificidades do corpo negro e seus gestos através de estudos sobre manifestações performáticas negro-brasileiras e de danças africanas para verificar o ensejo ou a evocação de conceitos estéticos e poéticos em que se presentifica a *Arkhé* negra. Tais conceitos ajudam na leitura e compreensão da produção em dança contemporânea de artistas que herdaram tais características culturais (*Arkhé* negra), propondo a recriação de sua condição marginalizada de sujeito negro anunciando outras possibilidades para a criação na dança cênica e, assim, podemos ou não ser dimensionar tal produção como “dança contemporânea negra”.

PALAVRAS-CHAVE: Ancestralidade. Arkhé. Corpo negro. Dança. Dança contemporânea negra.

ABSTRACT: This article seeks to understand the specificities of the black body and its gestures through studies on Afro-Brazilian performative manifestations and African dances in order to verify the opportunity or evocation of aesthetic and poetic concepts in which black Arkhé is present. Such concepts help in the reading and understanding of the production in contemporary dance of artists who inherit such cultural characteristics (Black Arkhé), proposing the recreation of their marginalised condition as black subjects by announcing other possibilities for creation in scenic dance, and thus we may or may not be able to dimension such production as "contemporary black dance".

KEYWORDS: Ancestry. Arkhé. Black body. Dance. Contemporary black dance.

As danças contemporâneas negras se caracterizam por serem fenômenos artísticos que agregam num mesmo âmbito a poética artística e um posicionamento político das múltiplas maneiras de ser negro(a) e também as várias possibilidades do fazer artístico perpassando, amalgamando, dialogando e também divergindo com os seguintes aspectos: a busca de uma suposta identidade homogênea das experiências negras e a mitificação da herança africana; negação de saberes euro-ocidentais ou estadunidenses na dança; utilização do conhecimento “colonizado” do fazer dança cênica na negociação com a ancestralidade negra; (re)atualização do que possa ser as representações das culturas negras na dança cênica etc. Entretanto, sem a definição precisa de uma técnica ou metodologia exclusiva a ser seguida. Para

o desenvolvimento deste artigo me debruço sobre os trabalhos da E² Cia. de Teatro e Dança, dirigida por Eliana de Santana, Cia. Sansacroma, dirigida por Gal Martins e Nave Gris Cia. Cênica, codirigida por mim, Kanzelumuka, sem a pretensão de tornar os trabalhos destas companhias a norma para o que seja "dança contemporânea negra"¹. Ao contrário, o panorama que foi se revelando ao longo do estudo mostrou a existência de possibilidades artísticas e identitárias múltiplas nos fazeres de dança que não anulam a evocação da ancestralidade negro-brasileira na poética da dança.

Para verificar o ensejo ou a evocação de conceitos estéticos e poéticos em que se presentifica a *Arkhé* negra nos trabalhos dessas companhias, busquei compreender as especificidades do corpo negro e seus gestos através do olhar sobre as manifestações performáticas negro-brasileiras e de danças africanas. Tais singularidades nos ajudam na leitura e entendimento da produção em dança contemporânea de artistas que herdaram as características culturais da *Arkhé* negra. Sodré (1998) afirma que “o corpo exigido pela síncopa do samba é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro” (SODRÉ, 1998, p. 30). Este corpo do negro é um corpo pertencente a uma cultura de *Arkhé* que é cultuada nas comunidades-terreiros (SODRÉ, 2002), conhecidas popularmente como terreiros de Candomblé. A *Arkhé* não significa início dos tempos, começo histórico, mas eterno impulso inaugural da força da continuidade do grupo (SODRÉ, 2002). Isto posto, proponho, então, que ampliemos nosso olhar para todo o corpo e o gesto negro diaspórico presentes no Brasil para nos atentarmos para as relações corporais e destas com o movimento e o espaço.

Tavares (2012) apresenta um esquema de classificação corporal que reflete como as sociedades euro-ocidentais e negro-africanas concebem a corporeidade. O corpo na sociedade euro-ocidental apresenta três partes relevantes em sua constituição: cabeça, tronco e membros. Já para as negro-

¹ Este texto origina-se da minha dissertação de mestrado defendida em 2017 intitulada *Evocações e Presenças Negras na Dança Contemporânea Paulistana (2000-2015)*. A pesquisa foi impulsionada pelos trabalhos das companhias de dança paulistana E² Cia. de Teatro e Dança, foi fundada em 1997 e há 22 anos desde então tem desenvolvido seu trabalho. A Cia. Sansacroma tem atuado há 17 anos e a Nave Gris Cia. Cênica há 07 anos.

africanas, além destas três partes, o quadril é considerado a quarta parte relevante e grande significância, pois é portador de autonomia de movimentos no corpo negro. Com isto, podemos tomar como linha de raciocínio a lógica da espiral na relação da cabeça com tronco, quadril e membros. O jogo de corpo que se estabelece da cabeça com os quadris por meio da coluna vertebral gera o *movimento espiralado* corporal que vemos reverberar nas performances rituais (MARTINS, 2002), como nos congados e nas danças dos *minkisi* (divindades), no Candomblé Angola. Desta forma, evidencia-se que na cultura negro-africana e naquela que descende dela, os quadris adquirem a função-chave do corpo (TAVARES, 2012, p. 60):

Esta predominância dos quadris, no campo da cultura corporal, revela-se como um eixo articulado – o que permite que uma região do corpo adquira demasiada autonomia, a ponto de ser denominada como “cintura solta” (de acordo com a linguagem da Capoeira desenvolvida pelo Mestre Bimba –, a variável somática responsável por dribles magníficos, como os de Garrincha; ou os requebros das passistas no carnaval, no samba; ou, então, nos movimentos plásticos, religiosamente constituídos na Umbanda ou no Candomblé, principalmente; ou ainda, nas movimentações dos capoeiras, dos *breakers*, do *reggae*, do *soul* ou do *rock*.

É importante frisar que para os povos africanos que aqui chegaram o *kamutue* (palavra em quimbundo) e o *ori* (palavra iorubá), que significa cabeça, é a parte mais importante do corpo, onde mora a inteligência, o saber, a personalidade, a vida (LOPES, 2006). Ela conecta o ser ao mundo invisível, espiritual. Para Beatriz Nascimento (1989), *ori* significa a iniciação a um novo estágio da vida, uma nova vida, um novo encontro. E ela, amplia o significado do *ori*, ao dizer que ele só se estabelece enquanto rito por aqueles que sabem fazer com uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com seu passado, com seu presente, com seu futuro, com sua origem e com seu momento ali:

ÔRÍ, este processo de fazer a cabeça, fazer o Bôrí. Então toda a dinâmica deste nome mítico, religioso, oculto, que é o ÔRÍ, se projeta a partir das diferenças, dos rompimentos, numa outra unidade, na unidade primordial, que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é o núcleo². (NASCIMENTO, 1989)

² Ôrí. Documentário. Direção: Raquel Gerber. Duração: 131 min. Ano: 1989. Brasil.

Tavares (2012) também nos apresenta aspectos presentes nas culturas negras da diáspora, já apontadas por Senghor (1982). A estes aspectos podemos identificar que são elementos ligados ao corpo e ancestralidade de origem africana, como o **ngunzo** ou **axé** - energia vital -, a **experiência da tradição**, a **circularidade** e a **ancestralidade motriz** da prática e da cultura:

Teríamos, aí, que considerar a herança da cosmovisão africana, que percebe o mundo como que tomado por um largo plano, onde se multiplicam as energias, perpassando seu corpo. No espaço circular denominado de Roda, temos, portanto, uma redução do mundo cósmico e, dentro dela, poderíamos implementar todo nosso potencial, de maneira que pudéssemos reconstruir nossas baterias energéticas em um entrelaçamento com a ancestralidade geradora da prática e da cultura. (TAVARES, 2012, p. 95)

Tavares corrobora com Nascimento (1989) ao falar do lugar que coube aos africanos e seus descendentes nas terras colonizadas das Américas e afirma que isto fortaleceu seus laços energéticos, permitindo a criação da Rede de Resistência:

Aos africanos e crioulos, coube o lugar do trabalho braçal. O próprio negro, por si só, construiu seu espaço de ócio nas barbas do colonizador, nas franjas do sistema colonial. De maneira invisível, uma guerrilha foi-se realizando, aproveitando as brechas e, nelas, se assentando. Aos poucos, devagarzinho, depositavam-se os germes da multiplicação. A dispersão não constituía problema. A sintonia energético-cósmica fazia percorrer o axé, que, como solda, unia os elos da trama, de maneira a constituir a referida Rede de Resistência. (TAVARES, 2012, p. 108)

“A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p. 26). Este processo de inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, evidenciados por Martins (1997), está presente em todas as manifestações performáticas afro-brasileiras. Este conceito de encruzilhada, que não é abarcado pela definição do dicionário, revela saberes negro-africanos recriados em gestos culturais brasileiros. Ela é o espaço de origem e diluição, alteridade e identidade, confluência e alteração, pluralidade e individualidade. A encruzilhada engendra o “espaço de conhecimento curvilíneo, tecido por múltiplas dobras discursivas” (MARTINS, 1997, p. 156). Ela é o lugar da intersecção e nela mora o princípio dinâmico da criação, do movimento e de interpretação do conhecimento – *Aluvaiá* (na

tradição das comunidades-terreiro Angola-Congo) e *Exú* (na tradição nagô-iorubá) –, conhecido também de o “dono do corpo”.

Foi dentro deste processo de constituição da cultura brasileira que os corpos da *Arkhé* negra foram sendo reelaborados e nestas encruzilhadas, nas teias dos saberes artístico-culturais entre sujeitos negros e brancos que a “dança afro”, especificamente a criada pela bailarina e professora de dança Mercedes Baptista, foi elaborada de modo similar aos processos musicais do samba, choro e *jazz* em que, conforme nos aponta Sodré (2002), o trabalho simbólico se deu no interior do universo branco, onde o sujeito negro confrontou tradições artísticas diferentes. Tomemos como exemplo o trabalho de dona Mercedes, que, apesar de todo o preconceito que viveu na Escola Municipal de Bailado do Rio de Janeiro, pôde realizar sua formação em balé clássico³. O que fez com que,

possuísse os códigos necessários para apreender a linguagem da dança moderna estadunidense, as rupturas que propunha e as enormes possibilidades que se abriam de remanejamento de hegemonias no plano dos poderes e das forças culturais, sobretudo no caso da companhia de Katherine Dunham formada exclusivamente por afrodescendentes. (MONTEIRO, 2011, p. 56)

Em seu artigo, Monteiro (2011) nos conta que com um percurso ímpar de sua trajetória de vida, Baptista concentrou as vertentes necessárias ao desenho de uma encruzilhada que revelou a abertura de novos caminhos para a dança cênica, traçando uma nova vertente para a dança moderna brasileira e ainda ressalta que essa dança é desde o seu nascimento, múltipla, inter-racial e internacional (MONTEIRO, 2011, p. 58). Em todo este processo, a referência das danças rituais do Candomblé de Angola foi essencial para dona Mercedes. Segundo um depoimento dela, trazido por Monteiro (2011) e dito por ela no

³ Mercedes Baptista (1921 - 2014) frequentou na década de 1940 a Escola de Dança da bailarina Eros Volússia, mais tarde entrou na Escola de Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Destacando-se na Escola do Teatro, em 1948, tornou-se a primeira negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. No mesmo período, integrou o TEN - Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento. No início dos anos 50, Mercedes conseguiu uma bolsa de estudos com Katherine Dunham nos Estados Unidos. Ao retornar ao Brasil, inspirada pela experiência com Dunham, Mercedes montou o seu próprio grupo, decidida a formular uma proposta de dança ligada à cultura afro-brasileira. Fonte: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/mercedes-baptista>.

documentário *Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*⁴, ela não tinha um envolvimento religioso com o Candomblé, apenas frequentava a casa do famoso *Tat'etu dia nkise* (popularmente chamado de pai-de-santo) Joãozinho da Gomeia e assim, as danças dos minkisi foram sendo reelaboradas e codificadas por ela que, em muitas ocasiões, também se aconselhou com o antropólogo Edson Carneiro nesse seu processo de recriação para o palco das tradições ancestrais. Dona Mercedes estruturou sua aula de dança afro com barra, centro e diagonal, semelhante a aula estabelecida na técnica do balé clássico e que também foi levada para as aulas de dança moderna.

Na dança afro de Mercedes Baptista, a tradição religiosa do Candomblé aparece como fonte primordial de pesquisa e vem reafirmar novamente que os espaços sagrados e litúrgicos, como as comunidades-terreiros que “são responsáveis pela preservação de um patrimônio mítico-cultural, sempre foram pólos de identificação ou plataformas de penetração em espaços intersticiais, propiciando um desdobramento de suas matrizes simbólicas” (SODRÉ, 2002, p. 62) por meio de suas atividades religiosas públicas (como os xirês, kituminus) e culturais (como afoxés, grupos de samba), aproximando sujeitos negros de diversas etnias, sujeitos negros e brancos. Sodré (2002) ainda afirma que essa base territorial é teatro de uma memória coletiva ancestral e suas inscrições simbólicas irradiaram-se para os corpos negros (e não negros), constituindo um “jeito negro-brasileiro de ser”.

Anos mais tarde, no fim dos anos de 1990 e início dos anos 2000, a artista da dança e pesquisadora Inaicyrá Falcão dos Santos desenvolveu uma proposta pluricultural de dança-arte-educação que parte da vivência corporal, a história individual e criação artística buscando dar continuidade à recuperação da memória histórico e cultural do povo brasileiro (SANTOS, 2002, p. 127), mais precisamente do universo mítico-simbólico da tradição africano-brasileira iorubá. Entretanto, Santos (2005) foi entrelaçando os aspectos míticos de seu universo cultural com o trabalho de Rudolf Laban e, assim, compreendeu que a gestualidade presente nas danças míticas dos orixás dizem respeito às ações

⁴ Balé de pé no chão: a dança afro de mercedes baptista. Documentário. Diretor: Lilian Solá Santiago, Marianna Monteiro. Duração: 53 min. Ano: 2005. Brasil.

corporais do ser humano, que utilizava seu corpo sem o apoio de máquinas e tecnologias. Para ela, “com esse cruzamento, é possível trazer ações corporais carregadas de memória da cultura africana iorubá, na preparação corporal com uma tradição respaldada em um conhecimento ancestral” (SANTOS, 2005, p. 47), ponto fundante para que artistas e também pesquisadores e educadores possam desenvolver danças de matrizes africanas. Santos ressalta a importância de conhecer as estratégias da arte, do conhecimento próprio da linguagem da dança cênica para que esta proposta plural seja desenvolvida, uma vez que para transcender as matrizes culturais, o artista precisa ser conhecedor das características da dança.

Assim como na dança moderna estadunidense e europeia, em que cada coreógrafo leva para a cena seu ponto de vista acerca de um tema, para Santos o mesmo ocorre com os profissionais produtores da dança negra cênica:

Para estabelecer um caminho de reflexão sobre a dança negra, vejo que esta é constituída de sua especificidade enquanto linguagem. Ou seja, agrega o conceito de uma identidade de cultura afro-brasileira que apreende a estética do corpo que fala, desse corpo impregnado de valores, marcado pela sua história e condições de vida. Incorpora experiência que passam por experimentações estruturadas em processos de pesquisa, em processos criativos de incorporações de outras linguagens e estilos na sua expressão e comunicação. (SANTOS, 2005, p. 50)]

Mesmo seu trabalho partindo da tradição africano-brasileira (termo que adota em vez de afro-brasileiro ou negro-brasileiro) iorubá, ela não utiliza as designações dança afro ou dança negra contemporânea em seu trabalho. Um aspecto relevante em sua proposta é sobre a potência do poder do mito, que reflete a cosmogonia de um povo nos remetendo aos tempos imemoriais.

Ao levantar o questionamento do que seja a dança afro, se ela é a dança de um continente ou de um determinado grupo étnico, a artista e pesquisadora Yaskara Manzini (2016) diz que para começar a refletir sobre estas questões, primeiramente teremos de entender o que é a dança negro-africana⁵ em seu continente de origem (MANZINI, 2016, p. 78). Para isto, ela

⁵ Em seu artigo, Manzini opta por “dança africana”, porém, como o continente africano possui uma vasta e imensa diversidade cultural e o norte do continente, por exemplo, tem características culturais distintas daquelas que aqui chegaram, troco o termo proposto pela

utiliza as contribuições de alguns bailarinos pesquisadores e antropólogos estudiosos das danças tradicionais no continente africano, das danças tradicionais brasileiras e danças cênicas afro-brasileiras, como também de outras linguagens artísticas, como as artes visuais. Suas considerações sobre os fundamentos e princípios em torno das gestualidades de origem africana e afro-brasileira também são contribuições importantes para nos ajudar a pensar nestes corpos de *arkhé* negra, mesmo ciente de que a autora não distingue os termos dança cênica afro de uma dança contemporânea negra. Desta maneira, tomo liberdade de trazer alguns aspectos levantados por Manzini em seu artigo “Por que não dança afro-brasileira?”.

Manzini afirma que a dança cênica afro-brasileira, por ela também nomeada de dança afro-brasileira contemporânea e/ou dança negra contemporânea, poderia instalar-se na chamada *zona periférica*, proposta por Kabengele Munanga. Para Munanga (apud MANZINI, 2016, p. 81), a arte afro-brasileira é um sistema aberto e fluido que possui um centro, uma zona mediana e uma periférica. A zona central remete às origens africanas dessa arte, de autoria ignorada, mas sabidamente étnica, encontrando-se aqui, os artistas dito religiosos ou rituais. Na zona mediana ou intermediária, a arte de matriz africana integra novos elementos e características através do contato com o Novo Mundo, estabelecendo processos de criação, recriação e reinterpretção da arte africana, e nessa zona, dar-se-ia o nascimento da arte afro-brasileira. A zona periférica para Munanga é onde se encontram obras de artistas que remetem ao imaginário da diáspora, porém, integrando características da arte ocidental, indígena ou outras. Para Manzini, essa zona é mais escorregadia, fluida, confusa, pois aqui “identidades se misturam mais, as linhas das fronteiras se apagam” (Munanga apud MANZINI, 2016, p. 81):

Outros dados relevantes elencados por Manzini a partir dos trabalhos de Kariamu Welsh Asante, Brenda Gottschild e Zeca Ligiéro se relacionam com o que foi posto por Martins (1997, 2002), Sodré (2002) e Tavares (2012). Suas colocações reafirmam a perspectiva de **corpo e ancestralidade negro-africana e negro-brasileira** nos ajudando a pensar também em termos de

autora por “dança negro-africana”, que se relaciona com as culturas banto e iorubá, extremamente presentes na cultura brasileira.

uma dança contemporânea negra. Das características levantadas por Manzini, destaque:

- a **Curvilinearidade, policentrismo, memória épica e repetição**, quatro dos sete aspectos de africanidade presentes no senso estético da diáspora africana apresentados por Asante (apud MANZINI, 2016, p. 82 e 83):

Curvilinearidade é considerada como forma, configuração e estrutura, uma vez que ao círculo é conferido o poder sobrenatural de criar a estabilidade fora do tempo.

Policentrismo indica que há vários centros no corpo humano que dão impulso à dança.

Memória épica é essa memória agregada à idéia de espiritualidade, não no sentido religioso, mas no sentido de pensar que a experiência estética amplia um canal de contato com a ancestralidade, com o transcendente que predispõe o dançarino a um estado que permite o fluxo de energia para criar algo.

Repetição é o sétimo sentido e o mais importante para Asante. Ela não deve ser entendida como um refrão ou refrão de um movimento, mas como intensificação de um movimento, sequência, ou toda a dança. Deve-se pensar nela não como algo estático, mas como ativadora e propulsora de estados emocionais.

- **Corpo e repetição**, perspectiva apresentada por Gottschild (apud MANZINI, 2016, p. 83) num antagonismo com o balé clássico, sendo que nas danças africanas e/ou africanizadas "a repetição é usada como forma de intensificação" e "o corpo é tratado de forma democrática, existem muitos centros de emanção dos movimentos."

Manzini, assim como Tavares (2012), relaciona a **curvilinearidade** ao espaço da **roda**, configuração espacial presente nas manifestações afro-brasileiras, como a capoeira, o jongo, os sambas de roda, os congados, o xirê e *kituminu* do Candomblé:

Tanto nas danças litúrgicas, principalmente no xirê do candomblé, quanto nos ensaios das escolas de samba, há deslocamento dos dançarinos em círculo, em sentido horário ou anti-horário conforme suas necessidades. O deslocamento em roda é determinante para promover uma ruptura temporal, para instaurar um estado que pode remeter à ancestralidade de pessoas e comunidades. (MANZINI, 2016, p. 86 e 87)

A ruptura temporal mencionada pela autora também nos leva ao encontro da hipótese apresentada por Martins (2002) em relação à **memória curvilínea** e ao **tempo espiralar** da performance ritual dos congados. A autora

diz que o corpo na performance dos congados é o lugar do que curvilinearmente *ainda* e já é, do que pode e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença (MARTINS, 2002, p. 87). Tanto no espaço ocupado pelos congadeiros, que refazem caminhos de seus antepassados em círculos em torno dos mastros, igrejas e cruzeiros, como na coreografia que realizam, de “danças que mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha” (MARTINS, 2002, p. 86), é perceptível a grafia gestual circular e como esta evoca sua ancestralidade africana:

Como um logos em movimento do ancestral ao performer e deste ao ancestre e ao *infans*, cada performance ritual recria, restitui e revisa um círculo fenomenológico no qual pulsa, na mesma contemporaneidade, a ação de um pretérito contínuo, sincronizada em uma temporalidade presente que atrai para si o passado e o futuro e neles também se esparge, abolindo não o tempo mas a sua concepção linear e consecutiva. (MARTINS, 2002, p. 85)

O policentrismo e a memória épica, elencados nos parágrafos acima, nos faz rememorar alguns princípios que a autora (2002) pontua em seu trabalho, como a noção de **encruzilhada** – onde a noção de centro é deslocada pela improvisação – de **ancestralidade**:

as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos jogos de linguagem, intertextuais e interculturais, que performam. (MARTINS, 2002, p. 74)

A concepção africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementaridade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2002, p. 84)

E do corpo como local do saber e da memória.

Uma vez que as danças negras cênicas, teatrais se baseiam e fundamentam nas danças das tradições das culturas negras e na experiência dos sujeitos negros, é possível compreender que o corpo negro, na cena, também carrega tais saberes, pois “os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de memória, escrevem história” (MARTINS, 2002, p. 89).

A **repetição** e a **improvisação** são regras básicas da dança africana, conforme a afirmação de Sodré (2002). Traços também presentes na

musicalidade de origem africana, como o *jazz*, o samba e o choro. Mais uma vez Sodré nos elucida ao afirmar que repetir é provocar a manifestação da força realizante. E acentuar o caráter repetitivo da existência é também entrar no jogo da encantação ou do mito que resiste ao efêmero, ao passageiro (SODRÉ, 2002, p. 144). Já a improvisação assinala a singularidade do intérprete musical (e **também do criador-intérprete de dança**) e é ela que ativa a margem mítica. Em relação à dança, diz:

Entretanto, os movimentos e os gestos dos dançarinos não são descritivos de uma referência ou simplesmente miméticos de um significado. São, sim, projetivos, no sentido de que se lançam para além do conceito, induzindo a experiências ou vivências possíveis. (SODRÉ, 2002, p. 137)

O saber transmitido pela dança tem tanto a ver com a repetição ritmada de uma memória mítica fundamental para o grupo quanto com ensinamentos presentes relativos à posição do corpo em face de momentos cruciais. (SODRÉ, 2002, p. 138)

Uma vez que a música africana é cromática e polifônica (Gottchild *apud* MANZINI, 2016, p. 83):

A resposta dançada de um indivíduo a um estímulo musical não se esgota numa relação técnica ou estética, uma vez que pode ser também um meio de comunicação com o grupo, uma afirmação de identidade social ou um ato de dramatização religiosa. (SODRÉ, 1998, p 22).

Exposto isto, acrescento mais três características presentes na arte negra tradicional africana, que é de grande valia para compreendermos alguns aspectos da produção de dança contemporânea negra: **assimetria**, **desproporção** e o culto aos **ancestrais**. Ao falar sobre o saber e espírito – força de vida – entre os bantos, Nei Lopes (2006) examina vários autores que estudaram as várias etnias deste grupo linguístico e a respeito da arte tradicional presente nelas, como a estatuária e a escultura – e numa transposição para as danças africanizadas da diáspora – seguem as mesmas constantes.

O culto dos ancestrais míticos, reais e familiares tem uma repercussão inestimável na arte negra como um todo, assim como a **assimetria** "mostra que nada do que existe no mundo pode ser fixo ou estático. Cada objeto, mesmo inerte, é animado por um movimento cósmico que se exerce segundo

um ritmo que o artista negro procura exprimir" (LOPES, 2006, p. 167) e a **desproporção** reflete a diversidade das formas artísticas:

a arte é uma linguagem que cria signos, símbolos de uma coisa que se quer comunicar aos outros. A arte é conhecimento e não plágio da natureza. A forma do objeto varia segundo as exigências do espírito. Isto explica o porquê de certas máscaras ou estátuas serem realistas e outras abstratas. (LOPES, 2006, p. 167)

O autor nos explica que o escultor tradicional negro africano, por exemplo, quando cria sua obra não quer copiar a natureza e sim dizer o que acha dela, mas do que reproduzir as coisas, ele procura simbolizar, expressar seu ponto de vista, seu conceito sobre o que elas representam (LOPES, 2006, p. 167). Neste sentido, um dos conceitos que permeia a arte contemporânea no ocidente, mais precisamente a dança contemporânea, se assimila ao modo como o artista negro-africano trabalha, pois o criador-intérprete elabora sua dança a partir de sua perspectiva e reflexões sobre o mundo.

Por fim, para as culturas africanas, em especial àquelas que estão presentes em nossa formação cultural como a banto e a iorubá, tudo é arte e o técnico e o estético não são conceitos dicotomizados: *odara*, termo nagô-iorubá designa o que é bom, belo e útil concomitantemente, assim como o que é "belo o que é bom, vivo e verdadeiro, e que carrega dentro de si uma tradição de ancestralidade, que a cria e a diviniza", segundo Obenga (apud LOPES, 2006, p. 168) é para o banto. Estes princípios estéticos negro-africanos se recriaram no Brasil com a diáspora e estão no seio das várias manifestações performáticas afro-brasileiras rurais e urbanas.

Neste artigo a(s) dança(s) contemporânea(s) negra(s) foi(oram) compreendida(s) por ser(em) realizada(s) PELO(s) sujeito(s) negro(s) consciente(s) de seu lugar de fala e que encontra(m) a liberdade na elaboração poética artística construída na encruzilhada por meio das obras da E² Cia. de Teatro e Dança, Cia. Sansacroma e Nave Gris Cia. Cênica, que revelaram a existência de possibilidades artísticas e identitárias múltiplas nos fazeres de dança que não anulam a evocação da ancestralidade negro-brasileira na poética da dança contemporânea negra. Para além da análise de espetáculos, o que pretendi foi desvelar a (r)existência de artistas negras/corpos negros, que

conscientes de suas negruras partem delas, com elas e se direciona a elas no exercício da criação poética em dança.

Se a dança contemporânea aproximou-se da dança tradicional, da cultura urbana e de outras formas marginalizadas ou periféricas da dança, deslocando as materialidades da dança para o campo das maiorias minorizadas (GUIMARÃES, 2009), as danças contemporâneas negras estão para além disso, pois trazem encarnadas no protagonismos de suas produtoras os corpos de Arkhé negra, corpos-encruzilhada, realizadores de obra artística onde estão presentes as inscrições de gestos, sons, falas das culturas negras em relação com a ocidental. Não de maneira temática simplesmente, mas como engajamento de vida, como “conjunto de condutas criadoras que dão sentido à obra, que revela o caminho seguido pelo artista” (LOUPPE, 2012). Desta maneira, pode-se compreender que a(s) dança(s) negra(s) contemporânea(s) é(são) a maneira de dançar dentro da dança, da mesma forma que a Negritude é “uma maneira de viver a história dentro da história, a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas” (CÉSAIRE, 2010).

Ainda há lacunas na discussão no campo da dança cênica e das artes contemporâneas que evidenciam um recorte étnico-racial sem meandros, e que trate dos corpos e corporeidades sob perspectivas negro-brasileiras, tendo a cultura de *Arkhé* negra como motriz do fazer na dança cênica. Ao longo da pesquisa realizada que originou este presente trabalho, identifiquei que as pesquisas em torno das releituras de danças da cultura de *Arkhé* negra ou mesmo do grande arcabouço das danças populares brasileiras ainda é maior do que pesquisas que anunciem epistemologias oriundas da *Arkhé* negra. Mais do transformar a maneira como a dança pode se dar tendo as culturas negras apenas como referência cultural ou estética, é necessário que haja uma transmutação, uma mudança de paradigma, uma descolonização do modo como concebemos, apreendemos e criamos dança a partir das perspectivas próprias das culturas negras.

Referências

AULETE, Caldas. **Novíssimo Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. GEIGER, Paulo (Org.). Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

CÉSAIRE, Aime. **Discurso sobre a negritude**. MOORE, Carlos (Org.). Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

GOMES, Nilma. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. Dança contemporânea na Paulicéia. *In*: SOBRAL, Sonia; SANTO, Cristina Espírito; GREINER, Christine (Org.). **Cartografia: rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

LOPES, Nei. **Bantos, malês e identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANZINI, Yaskara Donizeti. Por que não dança Afro-brasileira? *In*: VOSS, Rita Ribeiro (Org.). **Caminhos da pesquisa em dança: interculturalidade e diásporas**. Recife: UFPE, 2016.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá**. São Paulo: Mazza, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela & ABEX, Maria (Org.). **Performances, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: FALE – Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

MONTEIRO, Marianna. Dança afro: uma dança moderna brasileira. *In*: NORA, Sigrid & SPANGHERO, Maíra (Org.). **Húmus 4**. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, v., p. 51-59.

RATSS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **A dança de matriz africana no Brasil**. Salvador, BA. 30 mai. 2005. Palestra ministrada no I Fórum Nacional de Performance Negra.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

SENGHOR, Léopold S. Sobre a negritude. **Diógenes: Revista Internacional De Ciências Humanas**, Brasília, n.2, p. 73-82, 1982.

TAVARES, Júlio César de. **Dança de guerra – arquivo e arma**: elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012.