



Colonialidade nas Artes: neutralidade, poder e legitimidade em disputa

*Coloniality in the Arts:
neutrality, power, and
legitimacy in dispute*

Ana Beatriz Coutinho Rezende¹

1. Graduada em Serviço Social pela Universidade Norte do Paraná (UNOPAR); especializada em Psicologia Social e Antropologia pela Faculdade Metropolitana (FAMEESP); mestrandna no programa de pós-graduação em Estudos Culturais na Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH/USP); São Paulo, São Paulo, Brasil; Email para contato: anaimani@usp.br.

Resumo |

Este artigo explora como as noções de colonialidade, neutralidade e legitimação estão presentes nas disputas atuais dentro das artes e dos estudos culturais. O objetivo principal é investigar como a herança colonial influencia a hierarquização das linguagens artísticas e como a neutralização das linguagens dominantes, junto à estigmatização das expressões contrahegemônicas, opera como estratégia política de dominação cultural. Examina-se também o impacto dessas disputas na construção do conhecimento, com foco no campo da dança, evidenciando como as expressões dominantes são apresentadas como universais, enquanto as não hegemônicas são muitas vezes desvalorizadas, sendo rotuladas como "folclóricas", "identitárias" ou "complementares". A metodologia envolve revisão bibliográfica de teorias pós-coloniais e estudos culturais críticos, complementada por exemplos práticos que ilustram essas dinâmicas. O artigo defende a revisão crítica de conceitos como neutralidade e legitimidade, propondo a amefricanidade (Gonzales, 2020) como uma categoria político-cultural para enfrentar a estrutura colonial nas artes e oferecer uma reformulação do conhecimento, considerando as especificidades culturais do território latino-americano e tendo-as como fundamentais para a formação cultural e artística no Brasil.

Palavras-chave: Artes; Colonialidade; Amefricanidade; Hegemonia Cultural.

Abstract |

This article explores how the notions of coloniality, neutrality, and legitimization are present in current disputes within the arts and cultural studies. The main objective is to investigate how colonial heritage influences the hierarchy of artistic languages

and how the neutralization of dominant languages, along with the stigmatization of counter-hegemonic expressions, operates as a political strategy of cultural domination. It also examines the impact of these disputes on the construction of knowledge, focusing on the dance field, highlighting how dominant expressions are presented as universal, while non-hegemonic ones are often devalued, being labeled as "folkloric," "identitarian," or "complementary." The methodology involves a literature review of post-colonial theories and critical cultural studies, complemented by practical examples that illustrate these dynamics. The article advocates for a critical revision of concepts such as neutrality and legitimacy, proposing ameafricanity (Gonzales, 2020) as a political-cultural category to confront the colonial structure in the arts and offer a reformulation of knowledge, considering the cultural specificities of the Latin American territory and regarding them as fundamental for cultural and artistic formation in Brazil.

Keywords: Artes; Coloniality; Amefricanity; Cultural Hegemony.

1 Introdução

Se você é do campo da dança, ou até mesmo se não é, pode já ter ouvido a frase "o balé é a mãe de todas as danças". Esta é uma frase que parece universal, quase uma verdade incontestável que assegura que o que se aprende nas práticas do balé clássico dá suporte técnico para executar outras linguagens da dança. Mas já parou para pensar por que e como uma única dança pode ser considerada "mãe" de tantas outras? Como isso se justifica em contextos culturais e geográficos diferentes, com outras corporeidades, padrões biomecânicos, ou até mesmo com danças que surgiram antes? E por que algumas linguagens como o balé ou a dança moderna são tratadas como universais, como se fossem neutras e superiores, enquanto outras, como o *breaking* ou o maculelê, são rotuladas como "ideológicas" ou "folclóricas"? Quem decide o que é legítimo e neutro, e o que carrega uma carga política? Essas questões são o ponto de partida deste artigo, que busca investigar como a herança colonial ainda molda a hierarquia nas linguagens artísticas e como os rótulos atribuídos a essas expressões são, na verdade, profundamente políticos, refletindo disputas de poder.

A questão é que a ideia de "neutralidade" nas artes nunca foi mera casualidade, mas uma estratégia política que, ao longo da história, tem sido usada para legitimar algumas expressões artísticas enquanto marginaliza outras, empurrando-as para o campo do "primitivo", "ideológico" ou "exótico". Esse processo não é natural, muito menos neutro. Está diretamente vinculado à colonialidade do saber e do fazer artístico que, ao colocar as artes europeias e ocidentais em um pedestal de universalidade e sofisticação, relegou expressões africanas, afro-diaspóricas, indígenas, orientais e de outros povos subalternizados ao status de "étnicas", "primitivas" e "inferiores". Essa hierarquização ainda se perpetua como uma herança colonial nos currículos acadêmicos e nas instituições culturais, nos quais linguagens hegemônicas continuam sendo tratadas como um padrão universal, enquanto as demais são classificadas como

"folclóricas" ou "ideológicas", como se fossem insuficientes e menos "legítimas" para a formação profissional. A realidade imposta por essa lógica hegemônica gera desafios profundos para aqueles que ousam questioná-la, para aqueles que buscam abrir espaços para epistemologias e estéticas contra-hegemônicas.

Portanto, neste artigo se objetiva examinar como a colonialidade – enquanto mecanismo histórico de dominação e subordinação – estrutura a percepção da arte e da técnica, investigando os mecanismos que conferem legitimidade a algumas expressões artísticas, enquanto marginalizam outras. Além disso, busca-se explorar como as artes contra-hegemônicas propõem formas de resistência a essas dinâmicas, com destaque para a ameficanidade (Gonzalez, 2020) como campo político e artístico de enfrentamento e proposição prática de reformulação do conhecimento.

Metodologicamente, a discussão se apoia em uma revisão crítica da literatura que atravessa as tensões entre colonialidade, arte e técnica. A partir do conceito de colonialidade do saber (Quijano, 2005), examina-se como as hierarquias culturais são construídas e naturalizadas, criando uma lógica que delega a "universalidade" apenas a algumas expressões artísticas. Ao considerar o caso brasileiro e adotar o conceito propositivo da ameficanidade, procura-se investigar como práticas artísticas podem desafiar essa estrutura colonial ao apontar novas formas de pensamento e criação.

O artigo está estruturado em cinco seções: na primeira se analisa como a colonialidade opera na hierarquização e legitimação de diferentes linguagens artísticas; na segunda se investiga como o conceito de "neutralidade" pode ser articulado e percebido como estratégia política de dominação cultural; na terceira se explora a relação entre corpo, técnica e legitimidade; a quarta examina como a ameficanidade tensiona e subverte os padrões hegemônicos estabelecidos e apresenta novas formas de perceber o conhecimento. Por fim, a conclusão retoma os principais pontos e limitações do estudo, destacando a urgência de uma crítica mais profunda

sobre as consequências da colonialidade nas artes, no ensino e na pesquisa.

2 Colonialidade na legitimação e hierarquização das artes

A relação entre a colonialidade e as artes, embora por vezes negligenciada, é fundamental para entender como as linguagens artísticas são produzidas, reconhecidas e legitimadas no cenário global. O conceito de colonialidade, desenvolvido por Aníbal Quijano, revela que a lógica colonial vai além da dominação política e econômica, influenciando também as estruturas de conhecimento e expressão cultural. Ao marginalizar culturas, a violência colonial impõe um modelo de saber que reforça hierarquias culturais baseadas na suposta superioridade da cultura ocidental. Nesse sentido, a colonização não se limitou a um projeto político e econômico, mas também se configurou como um empreendimento estético e simbólico, no qual as artes passaram a ser tanto espaços de resistência quanto ferramentas de legitimação do poder colonial.

Como argumenta Quijano (2005), a colonialidade do poder não se restringe ao domínio territorial, estendendo-se à própria organização do mundo. Ao se afirmar como centro da civilização e da cultura, a Europa estabeleceu um regime de saberes que subordina outras formas de existência e expressão. Esse processo de universalização continua a se refletir nas narrativas culturais hegemônicas que perpetuam padrões eurocêntricos, em que a lógica da necropolítica abordada por Mbembe (2018) - enquanto poder sobre a vida e a morte - perpassa a violência física e atinge os domínios simbólicos e culturais que estruturam as dinâmicas globais.

Sendo assim, quem decide o que é cultura ou arte legítima? Quem define o que é sofisticado e o que é "popular"? Como aponta Bourdieu (2007), a cultura não é um campo neutro. Ela se organiza por meio da distinção, num sistema que separa o erudito do inferior, naturalizando desigualdades. O que parece ser uma simples questão de gosto ou talento é, na realidade, um reflexo de relações de poder.

Durante séculos a arte europeia ocupou o topo, enquanto expressões culturais não hegemônicas eram rotuladas como "exóticas", "folclóricas" ou "primitivas". Ortiz (1994) aprofunda essa discussão ao mostrar que a legitimidade cultural não surge espontaneamente, mas é fabricada e sustentada por instituições como museus, universidades, críticos e políticas culturais. No entanto, esse reconhecimento não ocorre de forma equitativa. O que é visto como universal e neutro é, na verdade, um produto de disputas históricas e geopolíticas. Enquanto algumas formas artísticas circulam globalmente e acumulam prestígio, outras são sistematicamente marginalizadas.

A marginalização dessas expressões artísticas não reflete sua falta de valor ou sofisticação, mas um sistema que define quais práticas ocupam o centro e quais são relegadas às margens. Esse modelo hierárquico se reflete na forma como algumas linguagens são codificadas como "técnicas" e outras como "espontâneas". O balé clássico, por exemplo, é frequentemente apresentado como a expressão universal da técnica e da erudição, enquanto danças como o *breaking* ou as expressões afro-brasileiras são descritas como exóticas, folclóricas ou populares, ignorando a rigorosa formação técnica envolvida nessas práticas.

Fanon (2005) ressalta que essa desumanização simbólica é parte do aparato colonial, pois, ao naturalizar as manifestações culturais dos povos colonizados, lhes nega o status de produção intelectual e complexidade formal. Wynter (2003) expande essa reflexão ao argumentar que a Europa se construiu como a medida do humano, um padrão civilizatório que reformulou epistemologias e expressões culturais dentro de uma lógica hierárquica. Esse processo está intimamente ligado ao que Quijano (2005) chama de colonialidade do poder, no qual a matriz colonial persiste na produção de conhecimento e na legitimação de determinados discursos culturais em detrimento de outros.

No artigo "Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny", Silva e Santos (2017) discutem a complexidade da

inclusão das práticas de dança afro-diaspóricas nos currículos acadêmicos de dança, destacando como essas formas são frequentemente marginalizadas e relegadas a um status periférico nas instituições educacionais. As autoras questionam como as epistemologias do Sul, especialmente aquelas fundamentadas nas tradições africanas e afro-diaspóricas, são desconsideradas no espaço acadêmico em favor das epistemologias dominantes do Norte hegemônico.

Silva e Santos (2017, p. 163) apontam a urgência de incluir pedagogias alternativas nos espaços de formação acadêmica, mas não de forma superficial, "como 'disciplinas especiais' ou 'eventos temáticos', que muitas vezes soam como paliativos frente à urgência de estabelecer relações mais horizontais entre as propostas do norte hegemônico e aquelas originadas dos espaços subalternizados". Elas defendem a criação de um diálogo mais horizontal entre as influências do Norte e as práticas de resistência culturais provenientes de contextos subalternizados.

Um exemplo claro dessa marginalização e resistência pode ser observado na trajetória da técnica silvestre. Desenvolvida por Rosangela Silvestre desde o começo da década de 1970, essa técnica se fundamenta nas simbologias dos orixás e dos elementos da natureza para sistematizar uma técnica de treinamento em dança que esteja enraizada nas tradições afro-brasileiras e nas dinâmicas e qualidades da natureza. Apesar de mais de quarenta anos de desenvolvimento, ela ainda é pouco valorizada no Brasil como parte fundamental do processo formativo e treinamento de bailarinos. No entanto, fora do Brasil, essa técnica é amplamente reconhecida, sendo ensinada em universidades e academias, respeitada por seu rigor metodológico, qualidade técnica e aplicabilidade no treinamento profissional de bailarinos. Esse contraste revela um sintoma de colonialidade, em que as práticas de dança brasileiras, especialmente as que se originam das culturas afro-diaspóricas, são relegadas a um papel secundário, sendo vistas como complementares ou intuitivas, em vez de serem reconhecidas em seu pleno valor técnico.

A própria experiência da dançarina e professora de técnica silvestre Vera Passos (Rezende; Passos, 2024) ilustra essa exclusão. Ela compartilha como, ao ingressar na licenciatura em dança, encontrou um sistema educacional que desconsiderava as danças afro-brasileiras, relegando-as a um espaço periférico. Vera Passos relata que encontrou profissionais de linguagens afro-diaspóricas contratadas como professoras pela universidade, mas atuando apenas nas áreas administrativas, já que se acreditava que essas linguagens não tinham a técnica necessária para integrar um currículo acadêmico. Esse relato evidencia a dificuldade de as práticas não hegemônicas serem reconhecidas como parte legítima da formação acadêmica e profissional, uma vez que o currículo universitário continua priorizando influências europeias e estadunidenses.

Passos também aponta para a forte tendência no Brasil de buscar técnicas e formações estrangeiras, como se as técnicas brasileiras fossem insuficientes para o processo formativo em dança. Ela observa que, fora do Brasil, muitas academias e universidades já reconhecem as riquezas das linguagens afro-diaspóricas e investem em formações nessas expressões. Ela comenta:

Quando apresento nas aulas o que eu acredito, o que me nutre, o que sustenta o meu movimento comunitário, eu abro espaço para que as outras pessoas busquem isso também, vindo de onde elas vêm. Para mim, é esse lugar que vai alimentar o que o Brasil tanto está buscando na dança contemporânea, mas aqui as pessoas continuam sempre se baseando em outros olhares e buscando fora em vez de buscar dentro (Rezende; Passos, 2024, p. 233).

Esse depoimento revela como as práticas de dança afro-diaspóricas, como a técnica silvestre, enfrentam a luta constante contra a invisibilização e desvalorização dentro de seu próprio território, apesar de sua riqueza técnica e da tradição profundamente enraizada na cultura local. Isso evidencia como a colonialidade continua presente na forma como as culturas

colonizadas percebem suas próprias expressões, enquanto as culturas colonizadoras extraem o máximo de valor dessas linguagens ao reconhecer suas potencialidades técnicas e artísticas.

A construção de um imaginário no qual as artes eurocêntricas representam a arte universal, neutra e legítima, enquanto as expressões africanas, indígenas, afro-diaspóricas, dentre outras, são invariavelmente lidas como manifestações culturais ou políticas, reforça hierarquias e marginalizações dessas linguagens no campo artístico. Quando um corpo negro ou indígena ocupa o espaço da arte, ele frequentemente é interpretado pelo viés do engajamento político, mesmo que sua proposta não se coloque explicitamente nesse registro. Em contrapartida, a produção branca hegemônica tem o privilégio da neutralidade, sendo entendida como expressão puramente artística.

Essa ideologização desigual impõe desafios à presença de corpos racializados e suas estéticas nos espaços de formação e produção artística. Universidades, companhias de dança e instituições culturais ainda enfrentam resistência em reconhecer as epistemologias e práticas de matriz africana e indígena como equivalentes – e não apenas como influências ou elementos exóticos incorporados ao vocabulário da arte ocidentalizada. Essa marginalização se manifesta em dificuldades de financiamento, na escassez de currículos que contemplam essas expressões e no próprio modo como o público e a crítica percebem e legitimam essas práticas.

Ao problematizar essa assimetria, neste estudo se destaca a necessidade de contestar a concepção de "técnica", deslocando-a de um paradigma eurocêntrico para reconhecer as sofisticações e especificidades das corporeidades negras e indígenas, por exemplo. Como propõe Martins (2021), a corporeidade não é apenas um meio de expressão, mas um campo de conhecimento que inscreve temporalidades, resistências e cosmopercepções que precisam ser reconhecidas em suas próprias lógicas. A arte, portanto, é um território de disputa simbólica e política.

Ao longo deste texto, buscou-se evidenciar como as artes, enquanto campo de disputa simbólica, não apenas refletem, mas também reforçam a colonialidade do poder. As hierarquias que definem o que é considerado legítimo, sofisticado ou técnico nas artes são construções históricas e geopolíticas que operam em um regime de poder que marginaliza culturas não hegemônicas. Contudo, as práticas artísticas de resistência, embora marginalizadas, continuam a subverter a lógica dominante, reafirmando a necessidade de uma reconfiguração radical nas concepções de arte e de técnica.

A luta pela legitimação de expressões culturais fora da órbita eurocêntrica não se limita à subversão de uma hierarquia estética; ela está intimamente ligada às questões de universalidade e neutralidade que permeiam o discurso artístico dominante. A ideia de uma arte universal e neutra, muitas vezes tida como apolítica, é, na realidade, uma estratégia de manutenção de uma ordem simbólica colonial que ainda persiste em diversas formas de representação cultural. Esse processo, que despolitiza a arte ao dissociá-la de suas implicações sociais e culturais, será examinado no próximo subtópico, que aborda a universalização da arte europeia e sua contribuição para a subordinação de outras expressões culturais, muitas vezes mascaradas sob a fachada da sofisticação e da "técnica".

3 Neutralidade, universalidade e sofisticação como estratégia política

A concepção de que determinadas formas artísticas são neutras, universais e intrinsecamente sofisticadas tem sido amplamente utilizada como uma estratégia política de domínio cultural. Essa retórica permite que as artes hegemônicas se posicionem como padrão global, enquanto outras manifestações são relegadas ao status de "locais", "exóticas" ou "identitárias". Os rótulos dirigidos às linguagens não hegemônicas são muitos, enquanto as expressões artísticas das culturas dominantes seguem sendo apenas "arte". No campo da dança, esse discurso tem sido historicamente empregado para apagar os vínculos políticos de determinadas linguagens -

especialmente das danças tidas como "danças acadêmicas" –, promovendo a ilusão de que certos estilos emergiram de forma ideologicamente neutra, desvinculados de suas condições históricas e ideológicas. Enquanto isso, se reserva esse caráter político e especificidades culturais a outras linguagens, como faz com as danças da cultura hip hop, por exemplo, tidas como reacionárias e ideológicas.

As chamadas "danças acadêmicas" são aquelas cujas técnicas de ensino foram sistematizados e transmitidos por meio de métodos estabelecidos, com o objetivo de preservar e profissionalizar a arte da dança. O processo de formalização da dança começou com a sistematização das técnicas de balé na Europa, a partir do século XVII, principalmente na França e na Rússia, onde escolas e conservatórios começaram a ensinar a dança de maneira codificada. Ao longo do tempo, especialmente entre os séculos XVII e XIX, esse processo se consolidou e se expandiu, culminando no século XX com o reconhecimento da dança como uma disciplina acadêmica. Durante o século XX, em particular nas décadas de 1960 a 1980, as universidades, sobretudo nos Estados Unidos, começaram a oferecer cursos de graduação e pós-graduação em dança, transformando-a em uma área acadêmica legítima. Universidades como a Juilliard School e a New York University foram pioneiras nesse movimento, refletindo a crescente importância da dança no contexto educacional e cultural (Kassing, 2007).

Essa institucionalização gerou benefícios, como o reconhecimento da dança como campo de estudo, mas também reforçou padrões elitistas e eurocêntricos, legitimando determinadas expressões em detrimento de outras, privilegiando estéticas eurocêntricas e apagando ou ressignificando práticas corporais historicamente marginalizadas, enquanto "neutraliza" as questões políticas, sociais e culturais das linguagens acadêmicas, colocando-as como universais. O balé clássico é um exemplo central desse modelo, sendo historicamente a base da formação acadêmica em dança, seguido por outras linguagens, como o jazz e a dança moderna.

Na Renascença francesa, o balé clássico desempenhou um papel fundamental na corte como prática social importante para a classe aristocrática, que precisava saber dançar para se integrar socialmente. As apresentações de dança, inicialmente parte das festas de salão, tinham uma forte motivação política, como arranjos matrimoniais e alianças entre reinos, além de reforçarem a figura do rei e a identidade nacional. Com a transformação gradual dos balés da corte, os profissionais começaram a dançar no lugar dos cortesãos, e, no final do século XVII, Luís XIV abriu os palcos dos teatros franceses para essas danças, elevando-as ao status de arte teatral. Essa separação entre a dança do povo e a dos teatros ajudou a consolidar a ideia de que a dança popular era inferior à dança artística e teatral. Tal distinção entre os tipos de dança refletia uma política nacionalista e ideológica, em que a dança teatral não só enaltecia o poder real, mas também reforçava o sistema político e os valores da monarquia absolutista (Almeida Neto, 2017). Não por acaso, ainda hoje, o balé clássico é considerado por muitos uma linguagem tecnicamente superior às outras: frases como "o balé é a mãe de todas as danças" são aceitáveis pelo senso comum, sem que se considerem os atravessamentos históricos, sociais e políticos tanto de sua origem e desenvolvimento quanto de sua prática contemporânea.

Com relação ao jazz dance, existem aspectos muito profundos referentes à cooptação, à apropriação e ao apagamento das origens dessa linguagem. O jazz dance não é em origem uma dança acadêmica, mas uma dança social popular de origem negra estadunidense, difundida como dança acadêmica, na qual nomes como Bob Fosse, Jack Cole e Matt Mattox despontam como grandes referências. Enquanto isso, a história, origem e seus reais precursores e corporeidades são apagados e a dança é apropriada, reconfigurada e difundida como parte das danças acadêmicas.

Outro exemplo significativo de apagamento dos atravessamentos políticos e ideológicos das linguagens tidas como hegemônicas e "politicamente neutras" se encontra na

história da dança moderna. Seu desenvolvimento no início do século XX, particularmente na Alemanha, esteve diretamente ligado aos debates culturais e políticos do período (Figueiró, 2024).

Rudolf Laban, um dos principais nomes em relação à origem da dança moderna, desempenhou um papel crucial no projeto político nazista por meio das chamadas danças-coriais. Criadas com o intuito de disseminar a prática da dança entre amadores e promover a união do coletivo, estas foram rapidamente compreendidas pelo regime nazista como uma oportunidade de reforçar a identidade pura alemã, transformadas na *Gemeinschaftstanz* (dança comunitária) do povo alemão. Tal apropriação ideológica reforçava a construção de uma identidade racial homogênea e excludente, alinhando a dança aos ideais higienistas nazistas. Laban, enquanto diretor dos teatros estatais de Berlim, chegou a banir alunos não arianos de suas turmas de balé infantil e incorporou símbolos nazistas em suas coreografias. Ele explicitamente declarou estar criando "uma nova dança folclórica da raça branca, diferenciada das danças sociais da moda que demonstravam uma invasão de movimentos raciais estrangeiros" (Laban *apud* Kew, 1999, p. 78).

Nos Estados Unidos, por sua vez, a dança moderna também teve seu desenvolvimento atravessado por interesses políticos. Martha Graham, uma das figuras centrais desse movimento, utilizou a dança para reforçar valores nacionalistas nas décadas de 1930 e 1940, apoiada pelo governo da época. A "fase americana" de Graham, compreendida entre 1934 e 1944 (Thomas, 1995), consolidou sua abordagem coreográfica como um meio de reforçar a autoestima nacional em um momento em que os Estados Unidos buscavam se reafirmar como uma potência global. Seus espetáculos dialogavam com o discurso do "destino manifesto" e do "sonho americano", narrativas que justificavam intervenções estadunidenses em territórios estrangeiros. Essa dimensão expansionista é evidente até hoje na forma como a cultura dos Estados Unidos perpetua a ideia do pioneirismo e da exploração de novos territórios, inclusive no imaginário relacionado ao espaço, em que a National

Aeronautics and Space Administration (Nasa) é representada como a extensão moderna dessa vocação colonizadora.

Esses são apenas alguns exemplos de como a história da dança está repleta de episódios em que a linguagem corporal esteve diretamente ligada a valores políticos e ideológicos, o que se aplica a linguagens como o *breaking* e o *voguing*, e seus vieses de denúncia e enfrentamento à opressão e violência, bem como ao balé clássico, que já simbolizou tanto o esplendor dos czares russos quanto os valores do socialismo soviético. Diante desse histórico, torna-se evidente que nenhuma linguagem de dança é intrinsecamente neutra ou universal.

A universalidade, longe de ser uma característica inerente a determinadas formas artísticas, é uma construção política que opera dentro da lógica da colonialidade. Tornar algo universal significa posicioná-lo como um padrão absoluto, capaz de abranger todas as experiências e conhecimentos possíveis, ao mesmo tempo que descarta ou subordina aquilo que não se conforma a esse modelo. Essa estratégia sustenta-se na premissa de que há uma cultura neutra e válida para todos, quando, na verdade, trata-se da imposição de um referencial hegemônico que apaga a diversidade e relega ao campo do "diferente" aquilo que não se encaixa em seus parâmetros. O pensamento colonial não apenas universaliza determinadas formas culturais, mas também naturaliza essa universalização, fazendo com que a dominação pareça um mero reflexo da excelência e não um projeto de poder.

Esse mecanismo se faz presente no campo da dança, em que linguagens corporais eurocêntricas são promovidas como técnicas neutras e universais, enquanto outras manifestações são tratadas como marcadas por contexto, origem ou identidade. O balé clássico, por exemplo, não é rotulado como "dança europeia", mas como "técnica" por excelência, ao passo que danças africanas e afro-diaspóricas são frequentemente descritas como folclóricas, exóticas ou primitivas. Essa distinção artificial não reflete uma diferença real de complexidade ou elaboração técnica, e sim uma hierarquização que sustenta a colonialidade do saber e do ser (Quijano, 2005). O que se

apresenta como universal é, na verdade, a fixação de um modelo que se autoproclama neutro e superior, desqualificando outras epistemologias corporais como específicas e localizadas.

O discurso de neutralidade e sofisticação das danças hegemônicas é, na verdade, uma estratégia política que as posiciona em um patamar superior em relação a outras manifestações, classificando apenas estas últimas como políticas ou identitárias. A estratégia de neutralizar os vieses políticos e culturais de determinadas linguagens e reduzir outras expressões apenas a suas fundamentações políticas facilita o processo de universalização das linguagens hegemônicas, por apresentá-las como neutras, impondo uma perspectiva de diferença e outridade a expressões de outros contextos. Quando as expressões não hegemônicas são reduzidas a suas especificidades culturais e contextos políticos, elas continuam a ser vistas como linguagens complementares e insuficientes ao processo formativo em artes, por exemplo. Compreender a neutralidade como estratégia política permite desvelar os mecanismos que mantêm a colonialidade das artes e seus processos de legitimação, o que tensiona essas estruturas e abre espaço para epistemologias e estéticas contra-hegemônicas, promovendo uma revisão crítica dos paradigmas que sustentam a hierarquização das expressões culturais.

A noção de sofisticação, frequentemente associada à excelência artística, é também um dispositivo de exclusão. Considerar uma arte sofisticada implica que ela atende a certos critérios estéticos e técnicos que a elevam acima de outras formas de expressão. No entanto, esses critérios não são naturais ou neutros, mas construídos historicamente a partir de dinâmicas de poder. Não seria a "técnica" a forma de fazer algo? Quem decide que certas formas de fazer são superiores a outras? Seria razoável dizer que a técnica exigida para executar um *fouetté* (um tipo de giro específico do balé clássico) é superior à técnica exigida para executar um moinho de vento (movimento do *breaking* no qual se gira com as costas no chão)?

Esse processo de legitimação está diretamente ligado à colonialidade e à hierarquização dos corpos e saberes. Quando danças africanas são descritas como "primitivas" ou "exóticas", por exemplo, não é a ausência de técnica que está em questão, mas a recusa em reconhecer suas lógicas de movimento como igualmente sofisticadas. A própria definição de técnica poderia ser ampliada para abranger o modo de fazer algo dentro de um contexto específico, levando em consideração não apenas os princípios biomecânicos, mas também as epistemologias que cada linguagem corporal informa. Desnaturalizar a ideia de sofisticação como atributo exclusivo das tradições eurocêntricas permite questionar os sistemas de poder que sustentam essas distinções e reivindicar a legitimidade de outras expressões como igualmente elaboradas e complexas.

Ora, o ponto central aqui não está em questionar a validade técnica das ditas "danças acadêmicas" ou diminuir suas contribuições para o campo da dança, e sim discutir o tom de universalidade, neutralidade e excelência técnica que se atribui a essas linguagens, enquanto outras expressões são consideradas exóticas, primitivas ou reacionárias e ideológicas. É razoável admitir que danças como o balé clássico, por exemplo, vêm de uma tradição de séculos de sistematização e aprimoramento e, portanto, ocupam espaço formais e formativos. Porém, quais são as condições culturais, econômicas e estruturais que têm se articulado a fim de que outras linguagens também se estruturem e formalizem enquanto bases de formação artística? Quais espaços têm sido abertos para que outras linguagens sejam reconhecidas e pensadas para fins de pesquisa e treinamento? Qual o engajamento social no reconhecimento de outras corporeidades enquanto legítimas em suas especificidades e contextos culturais?

O ponto central aqui é questionar a hierarquização das linguagens, o mecanismo de neutralização de certas expressões e a estereotipação de outras, e apontar para a corporeidade como um campo de disputas, o que será discutido e aprofundado no próximo subtópico.

4 O corpo e a técnica: corporeidade em disputa

Fanon (2005), em *Os condenados da terra*, argumenta sobre uma das heranças da colonização, que foi o controle sobre corpos, corporeidades, comportamentos e suas práticas e expressões. Essa lógica estabelece um padrão sobre como o corpo deve ser, parecer, agir e se expressar, de modo que todo comportamento e prática fora desse padrão é reprimido e marginalizado. Consequentemente, impõe-se uma hierarquização das expressões artísticas que associa técnica e sofisticação a tradições eurocêntricas, enquanto desvaloriza as práticas corporais afro-diaspóricas, indígenas e outras formas não hegemônicas. Essa referência técnica eurocêntrica invisibiliza sistemas sofisticados de aprendizado e refinamento técnico em diversas linguagens corporais, afetando a maneira como são interpretadas e legitimadas, tanto nas instituições acadêmicas quanto socialmente.

As danças tradicionais indianas, como o *bharatanatyam* e o *kathak*, exemplificam um rigor técnico e uma sofisticação frequentemente ignorados pelo olhar ocidental, em que as técnicas são reduzidas ao "exótico" ou "étnico". Essas práticas exigem anos de treinamento rigoroso, nos quais os dançarinos desenvolvem um controle absoluto sobre a postura, a respiração, a coordenação gestual e a precisão rítmica. O *bharatanatyam*, por exemplo, requer uma combinação extremamente refinada de alinhamento corporal, resistência física e domínio dos mudras (gestos codificados das mãos), que funcionam como uma linguagem simbólica altamente estruturada. Além disso, sua técnica inclui padrões rítmicos complexos, marcados por *adavus* (sequências coreográficas) que demandam agilidade, força e precisão milimétrica nos deslocamentos e batidas dos pés (Soares; Cippiciani, 2015).

Já o *kathak*, conhecido por sua virtuosidade na percussão dos pés e dos giros rápidos, exige um controle técnico exímio sobre padrões rítmicos extremamente detalhados, muitas vezes executados em ciclos de tempo fracionados. No entanto, apesar desse grau elevado de complexidade, essas danças são

frequentemente marginalizadas no discurso hegemônico sobre técnica na dança, que privilegia paradigmas eurocêntricos e relega expressões corporais não ocidentais ao campo do exotismo ou da intuição. Esse apagamento reflete não apenas um desconhecimento da sistematização dessas práticas, mas uma hierarquização que reduz a excelência técnica a um único modelo normativo, invisibilizando epistemologias corporais diversas e igualmente sofisticadas.

Outro exemplo de reducionismo de expressões contrahegemônicas pode ser encontrado nas diversas linguagens das danças urbanas, como o *voguing*. Originado no início da década de 1970 dentro da cultura ballroom – um ecossistema de relações criado pelas comunidades negras e latinas LGBTQIA+ de Nova York – o *voguing* articula técnica, estilo e performatividade em um vocabulário sofisticado de poses, giros e dinâmicas corporais, incluindo diferentes categorias e suas especificidades performativas e biomecânicas. Além disso, a cultura ballroom se estrutura em torno de configurações coletivas chamas de *houses* (casas), nas quais os membros desenvolvem laços e relações que os ajudarão e guiarão dentro e fora das *balls* (eventos de baile), possibilitando-lhes desenvolver um forte senso de coletividade e organização hierárquica.

O *voguing* conta com três categorias dançáveis, sendo elas: *old way* (a primeira forma de *voguing*), *vogue femme* (alta performance) e *new way* (forma mais “moderna”), além de diferentes categorias estéticas, como *runway* (desfiles), *face* (beleza) e *sex siren* (autoconfiança e sensualidade). Sua prática requer um profundo estudo técnico, uma vez que as performances são sempre sustentadas no improviso. Cada categoria articula diferentes aspectos, como giros, saltos e poses complexas, alta flexibilidade, complexidade e leitura rítmica, e bases técnicas, como o *arms control*, que explora formas geométricas e abstratas com os braços e cuja inspiração são os hieróglifos egípcios, as revistas de moda e as artes marciais. No entanto, sua apropriação midiática frequentemente dissocia a dança de sua carga

política original, desconsiderando as narrativas mobilizadas por seus praticantes e seu contexto de resistência, ao mesmo tempo que estereotipa sua corporeidade, minimizando sua complexidade técnica e a submetendo constantemente a questionamentos de cunho moral, com a intenção de reduzi-las – como se a própria colonização e seus desdobramentos não fossem moralmente questionáveis. Assim, a sofisticação técnica dessa linguagem, bem como de outras das diversas danças urbanas, segue sendo subestimada nas instituições de dança tradicionais, se negando a reconhecer formalmente as complexidades dessas linguagens.

No contexto dessa disputa, a técnica silvestre emerge como um exemplo de enfrentamento à hegemonia eurocêntrica. Desenvolvida por Rosangela Silvestre, essa técnica é um treinamento de preparo físico com alto rigor técnico e biomecânico, e se fundamenta sobre elementos da natureza e princípios das danças afro-brasileiras, sistematizando uma técnica que articula a relação entre corpo, mente e musicalidade, e promovendo um entendimento técnico profundo do movimento. Entretanto, sua legitimação em espaços acadêmicos e de formação profissional no Brasil enfrenta barreiras institucionais que limitam sua inserção em currículos oficiais.

A predominância de técnicas eurocêntricas nas universidades e escolas de dança dificulta que metodologias não hegemônicas sejam reconhecidas como base de formação, reforçando a ideia de que técnicas não ocidentais ocupam um lugar complementar e lateral no ensino da dança. Casos como a implementação da técnica silvestre em alguns programas de dança internacionais contrastam com sua marginalização em instituições brasileiras, evidenciando a seletividade na legitimação dessas práticas.

Segundo o dicionário Michaelis (s.d.), a palavra "técnica" significa "Conjunto dos métodos e pormenores práticos essenciais à execução de uma arte ou profissão; conhecimento prático; prática; a maneira como uma dançarina ou um atleta usam os movimentos do corpo na execução do seu trabalho;

a maneira como um escritor, um pintor, um escultor etc. usa os elementos técnicos de sua arte para melhor se expressar; o modo como algo é realizado; meio, método". Logo, entende-se que "técnica" nada mais é do que a maneira de fazer algo. Ainda assim, percebe-se que culturalmente essa expressão ganha um cunho de hierarquização das "formas de fazer", em que diferentes técnicas ocupam diferentes lugares na validação e legitimação social, desconsiderando-se a multiplicidade de técnicas e as especificidades e variáveis de cada uma.

Dante desse cenário, é necessário ampliar a compreensão sobre a técnica e a sofisticação nas artes do corpo, reconhecendo as epistemologias não hegemônicas e questionando os critérios que definem o que é considerado "excelência técnica". A disputa por espaço no ensino, na pesquisa e no mercado da dança reflete um embate maior sobre quais corpos, saberes e histórias são legitimados ou marginalizados na construção da memória e do repertório artístico global. As artes afro-diaspóricas e indígenas frequentemente são enquadradas sob uma lógica dicotômica que opõe técnica e espontaneidade. No imaginário colonial e eurocêntrico, as expressões corporais não hegemônicas são muitas vezes interpretadas como manifestações intuitivas, instintivas ou naturais, enquanto as formas eurocêntricas são vistas como sofisticadas, estruturadas e detentoras de um estatuto artístico mais elevado. Essa hierarquização opera como um mecanismo de desvalorização de determinadas práticas corporais, invisibilizando seus códigos próprios de técnica, transmissão de conhecimento e sofisticação formal.

É importante reforçar que as linguagens artísticas carregam em suas estruturas, configurações, estéticas e dinâmicas valores culturais e civilizatórios de seus contextos de origem. Portanto, universalizar determinadas linguagens faz parte do mecanismo de universalizar uma cultura e seus valores e filosofias. Martins (2021, p. 73) contribui para essa reflexão ao discutir as performances indígenas e afro-diaspóricas, argumentando que, "como estilo cultural, essas práticas incorporam e ilustram valores, são um modo de apreensão e

interpretação do mundo e, ainda, um meio de permanência e de pertencimento dos indivíduos".

Há ainda o fato de que as expressões artísticas contra-hegemônicas carregam em suas narrativas e estruturas "uma voz postural possante que confronta as pedagogias da ausência e da exclusão sistemáticas, desvelando os engenhosos métodos, aparatos e sistemas estruturantes do racismo e suas interdições recorrentes". Assim sendo, o apagamento da legitimidade dessas linguagens também acaba por silenciar as denúncias que estas fazem, bem como "as muitas realizações do povo negro como elemento formador e constitutivo fundamental da cultura e da sociedade brasileiras" (Martins, 2021, p. 158).

Portanto, essa desvalorização das técnicas não hegemônicas tem impactos profundos na formação de artistas e na institucionalização dessas linguagens. No ensino da dança, por exemplo, é comum que técnicas clássicas e modernas eurocêntricas sejam tratadas como bases universais de treinamento, enquanto outras são relegadas ao status de complementares ou, ainda, de não técnicas. Essa dinâmica dificulta reconhecer que a sofisticação técnica de determinadas linguagens pode não se manifestar pelos mesmos padrões ocidentais, mas por meio de princípios como polirritmia, mobilidade postural, policentrismo, fluxo energético, complexidade rítmica e integração entre corpo e música, dentre outros.

A legitimação acadêmica e profissional também segue essa lógica, criando barreiras para a inclusão e valorização dessas expressões nos currículos formais e nas políticas culturais, exceto quando feitas a partir da ótica folclorista ou exoticista. A resistência de instituições de ensino à adoção de metodologias não eurocêntricas ilustra um entrave estrutural que impede a pluralização dos referenciais técnicos na dança.

Ao considerar o corpo como um campo em disputa, torna-se evidente que a técnica não é um dado neutro, mas um construto político e ideológico. As hierarquias que determinam quais práticas são reconhecidas como arte refinada e quais são

vistas como folclore ou performance espontânea são parte de um sistema de exclusão. Nesse sentido, repensar os critérios de técnica e sofisticação na dança e nas artes em geral não é apenas uma questão estética, mas também um gesto político de resistência e reconfiguração dos imaginários culturais. Para que haja uma transformação efetiva, é fundamental que políticas educacionais e culturais sejam reestruturadas de forma a contemplar metodologias não hegemônicas, assegurando o reconhecimento e a valorização dessas expressões como parte integrante do patrimônio artístico e cultural global.

Após refletir sobre a neutralidade e a universalidade como estratégias políticas, fica evidente que tais conceitos não são apenas abstrações teóricas, mas também táticas de controle e normatização que se refletem nas esferas das práticas culturais e artísticas, incluindo a dança. A ideia de que existem formas artísticas, corpos ou práticas culturais "neutras" ou "universais" serve para ocultar a natureza politicamente carregada dessas construções, muitas vezes alinhadas aos valores eurocêntricos. Tais estratégias, longe de promoverem uma verdadeira universalidade, buscam a imposição de um padrão único de comportamento e expressão, excluindo e marginalizando aqueles que não se encaixam nesse molde.

A dança, como campo de expressão humana, também reflete essa lógica. Não existe dança neutra nem universal, assim como não existe corpo neutro. O corpo sempre carrega em si as marcas de sua história, de sua cultura e de seu contexto social. E essas marcas não são apenas passivas, mas também ativas, interferindo nas práticas corporais e artísticas, bem como na formação do imaginário cultural e dos valores de uma sociedade. Nesse sentido, o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas um "portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória" (Martins, 2021, p. 131).

O conceito de corpo-tela, desenvolvido por Martins (2021), fortalece essa reflexão ao destacar o corpo como um espaço de inscrição e transmissão que considera as especificidades

das corporalidades diáspóricas. A performance no corpo-tela, assim, se torna uma forma de expressão criativa e política em que as marcas da herança colonial são reformuladas, contestadas e transformadas. O corpo-tela, ao se colocar como território de múltiplas narrativas, não apenas absorve influências externas, mas também reformula essas influências, criando novas formas de existência e resistência. O conceito de corpo-tela, portanto, é essencial para entender como as práticas de dança contra-hegemônicas não se limitam a reproduzir padrões, mas a recriar a história, a reexistir dentro das contradições do presente. Ele nos leva a refletir sobre a importância de desconstruir as normas impostas sobre o corpo, resgatando e valorizando outras formas de expressão corporal que desafiem a narrativa colonial e proponham novas possibilidades de leitura e interpretação do movimento.

A partir dessa premissa, o conceito de amefricanidade, proposto por Gonzalez (2020), será abordado como uma possibilidade de desmantelamento e reconfiguração das heranças coloniais apontadas neste estudo. A ideia de amefricanidade propõe um reencontro com as raízes africanas, ao mesmo tempo que reconhece a multiplicidade das experiências diáspóricas e a urgência de redefinir o corpo como uma ferramenta de resistência e reexistência, considerando as especificidades culturais do contexto latino-americano. Esse processo de desmantelamento da herança colonial não diz respeito apenas à recuperação da ancestralidade, mas também à reintegração das práticas corporais e culturais que foram sistematicamente marginalizadas. A dança, nesse contexto, pode se apresentar como uma prática de reexistência e de reapropriação, na qual o corpo, ao se configurar como corpo-tela, reescreve a história, resiste às imposições e oferece novas formas de entendimento do que é ser e estar no mundo.

5 Amefricanidade como enfrentamento político, artístico e cultural

Se a colonialidade impôs um modelo de neutralidade e universalidade que apaga corpos, saberes e práticas, a

ameficanidade (Gonzalez, 2020) surge como uma resposta que não se limita à teoria: ela é ação, transformação e criação de novas possibilidades de existência. Mais do que um conceito, é uma ferramenta de enfrentamento prático frente aos impactos históricos e contemporâneos da colonialidade, construindo caminhos para a valorização das epistemologias afro-indígenas na América Latina.

Historicamente, a colonialidade operou para consolidar um modelo único de conhecimento e expressão, excluindo outras formas de existência. A ideia de universalidade serviu para impor padrões culturais europeus como norma, negando a pluralidade de experiências que compõem a identidade latino-americana. Por sua vez, a ameficanidade refuta essa imposição ao afirmar que a identidade do continente é intrinsecamente mestiça, afro-indígena, diversa e insurgente. Para que este estudo não seja apenas crítico, mas também propositivo, a categoria político-cultural da ameficanidade será abordada ao longo deste subtópico, a fim de refletir como esta pode ser articulada e aplicada enquanto prática concreta de enfrentamento à colonialidade e criação de alternativas emancipatórias.

A proposta de "ameficanidade", desenvolvida por Gonzalez (2020), não é apenas um modelo teórico para interpretar o mundo. É uma estratégia de reconfiguração das relações sociais, políticas e culturais, desafiando a centralidade europeia na produção de conhecimento. Ao afirmar que a América Latina é intrinsecamente afro-indígena, a ameficanidade questiona políticas públicas, currículos escolares, formas de ocupação dos espaços e relações de poder, provocando transformações concretas.

Para isso, a ameficanidade precisa ser incorporada ao cotidiano, em práticas que rompam com as hierarquias coloniais e gerem visibilidade para epistemologias historicamente marginalizadas. Isso significa ir além da denúncia acerca das violências estruturais e epistemológicas da sociedade, e propor novas bases para as relações sociais, como a implementação de currículos escolares que valorizem a história e os saberes afro-indígenas, a criação de espaços institucionais para as

artes e filosofias afro-diaspóricas e o reconhecimento da ancestralidade como um elemento constitutivo da identidade latino-americana.

Se a dominação colonial ocorreu também pelo controle dos corpos, a resistência acontece na retomada desse território como espaço de insurgência. O corpo, na perspectiva da ameficanidade, não é apenas símbolo; ele é meio de comunicação, arquivo vivo de saberes e campo de disputa. O corpo amefricano não se limita à resistência passiva, mas atua na construção de outras possibilidades de presença e pertencimento. Quando um dançarino de maracatu pisa forte no chão, ele não está apenas executando um movimento estético, ele está evocando a memória dos povos que resistiram à escravidão e reafirmando sua existência em um mundo que tentou apagá-lo. Quando um jovem periférico se expressa por meio do hip hop, ele não está apenas ocupando um espaço, ele está rompendo com as fronteiras simbólicas que tentam limitar sua subjetividade.

O conceito de corpo-tela (Martins, 2021) reforça essa ideia ao argumentar que o corpo não apenas reflete, mas reescreve e transforma sua própria história. E essa reescrita não acontece apenas na teoria: ela se dá nos movimentos das danças afro-brasileiras, na pedagogia das rodas de capoeira, na resistência dos corpos que ocupam os espaços urbanos, em manifestações culturais que rompem com os limites impostos pela colonialidade.

Para que a ameficanidade se torne prática cotidiana, e não apenas discurso, é preciso uma mudança estrutural. Isso significa intervir nas políticas educacionais, na formação de profissionais das artes e das ciências humanas, na formulação de projetos culturais e na organização de espaços de memória. A transformação precisa ocorrer tanto dentro quanto fora das instituições. De um lado, universidades e escolas devem incluir metodologias que dialoguem com os saberes tradicionais afro-indígenas, promovendo o ensino da história e cultura afro-diaspóricas a partir de seus próprios referenciais. Por outro lado, é necessário fortalecer redes comunitárias, criando

espaços autônomos de ensino, cultura e produção intelectual que não dependam exclusivamente da validação e legitimação de estruturas coloniais.

É necessário, por exemplo, reformular currículos acadêmicos, incorporando saberes afro-indígenas e suas formas de transmissão, que incluem a oralidade, a musicalidade e a corporeidade como campos do conhecimento legítimos, e não apenas como formações complementares ou folclóricas. É também preciso ocupar espaços institucionais, garantindo que políticas públicas valorizem e incentivem produções culturais e artísticas que fujam do paradigma europeu, promovendo metodologias de ensino baseadas na oralitura e ampliando a compreensão de que a transmissão do conhecimento não precisa seguir apenas o modelo escrito.

Além disso, é indispensável fortalecer redes de formação e práticas comunitárias, estimulando pedagogias que já acontecem em terreiros, quilombos e periferias urbanas como centros de produção de conhecimento legítimo, bem como criar espaços de valorização das artes afro-indígenas, assegurando que seus praticantes possam viver de suas produções e ensiná-las em condições de dignidade e respeito.

A amefricanidade não propõe apenas resistência à colonialidade. Ela aponta caminhos concretos para a criação de novos mundos, nos quais as epistemologias afro-indígenas não sejam marginais, mas centrais na construção de futuros possíveis. Isso significa que não basta reconhecer a importância dessas práticas; é preciso agir para que elas sejam incorporadas às políticas culturais, educacionais e sociais. O corpo, como território político, precisa ser visto como uma ferramenta de transformação, e o conhecimento afro-indígena como base para novas pedagogias e formas de organização social.

A amefricanidade já existe na prática. O desafio agora é consolidá-la como horizonte de construção coletiva, no enfrentamento direto à colonialidade que ainda estrutura tantas relações. É nessa ação cotidiana que acontece a verdadeira reexistência. Cada roda de capoeira, cada terreiro que mantém viva sua tradição, cada escola que ensina história a partir das

perspectivas negras e indígenas representa um passo na direção dessa transformação.

Se a colonialidade construiu uma narrativa única e excludente, a ameficanidade responde com uma multiplicidade de vozes, corpos e práticas que afirmam sua existência e exigem um lugar legítimo na construção do presente e do futuro. O desafio agora é fazer dessa visão uma realidade concreta, ampliando as estruturas que sustentam esse projeto político e cultural de libertação.

6 Considerações finais

Ao longo deste estudo, buscou-se evidenciar como a colonialidade impôs padrões de neutralidade e universalidade que, na verdade, operam como mecanismos de apagamento de corpos, saberes e práticas não hegemônicas. A colonialidade estruturou uma hierarquização das linguagens artísticas na qual expressões eurocêntricas foram elevadas ao estatuto de sofisticação e excelência, enquanto manifestações não hegemônicas foram rebaixadas ao campo do folclore, da espontaneidade ou da primitividade. A universalização e a neutralização das inclinações políticas e das especificidades culturais das linguagens hegemônicas não são naturais, mas estratégias políticas de poder que sustentam essa lógica de exclusão.

Nesse contexto, o corpo se torna um espaço crucial de disputas numa sociedade colonial. Ele não apenas incorpora e ressignifica memórias; suas expressões e linguagens se apresentam também como ferramenta fundamental no enfrentamento à colonialidade. No campo das artes do corpo, essa disputa se manifesta na valorização de práticas corporais afro-diaspóricas e indígenas como formas legítimas de conhecimento, mas se estende a outras disputas estéticas, visuais e culturais que influenciam diretamente a construção do imaginário social. O corpo, portanto, não é neutro, ele carrega marcas da história e opera como um território político de resistência e criação.

Diante desse cenário, a amefricanidade, conforme formulada por Gonzalez (2020), emerge não apenas como um conceito teórico, mas como ferramenta de enfrentamento e reorganização do pensamento. Ao reafirmar a centralidade das culturas africanas e indígenas na constituição da América Latina, a amefricanidade rompe com a lógica colonial e propõe a reconstrução das epistemologias marginalizadas a partir de seus próprios referenciais. Mais do que uma resposta à colonialidade, ela se configura como uma alternativa prática, possibilitando a reestruturação de espaços educativos, culturais e políticos.

A relação entre corpo, memória e resistência, explorada ao longo deste trabalho, destaca a importância de enxergar o corpo não como um elemento neutro, mas como território de disputa e transformação. A articulação do conceito de corporeza (Martins, 2021) reforça essa perspectiva, apontando para a necessidade de legitimar práticas corporais afro-diaspóricas e indígenas como formas válidas de conhecimento e expressão. Essa valorização não pode ser apenas discursiva; ela deve ser acompanhada de políticas públicas, mudanças curriculares e ampliação do acesso a espaços de produção e difusão de saberes.

Entretanto, este estudo também apresenta limitações. A abordagem aqui desenvolvida se concentrou na análise da amefricanidade no campo das artes do corpo, mas há potencial para expandir essa perspectiva para outras formas de expressão artística, bem como para investigações mais profundadas sobre sua aplicação em políticas educacionais e culturais. Estudos futuros podem explorar como a amefricanidade pode ser operacionalizada em currículos acadêmicos, nas instituições de ensino formal e informal, e nas práticas pedagógicas que desafiam o eurocentrismo e fortalecem epistemologias afro-indígenas. Além disso, pesquisas futuras podem investigar as implicações e disputas referentes a mudanças estruturais e curriculares, considerando seus agentes, e não apenas tratando a estrutura como um "fantasma", bem como considerar especificidades regionais, temporais e históricas de diferentes contextos.

Por fim, neste estudo se reforça que a luta pela descolonização do conhecimento e das práticas artísticas não pode se restringir ao campo discursivo. É necessário criar estratégias de atuação que aproximem a amefricanidade das práticas cotidianas, promovendo sua incorporação em currículos escolares, políticas culturais e espaços de formação. Para que a transformação ocorra de forma efetiva, é fundamental fortalecer redes comunitárias e espaços autônomos de ensino, além de criar iniciativas que garantam a continuidade dessas epistemologias, bem como questionar os espaços formais enquanto únicos detentores de poder, conhecimento e formação.

O desafio que permanece é garantir que essa construção não seja apenas reativa, mas propositiva e contínua. Se a colonialidade estrutura narrativas excludentes, a amefricanidade surge como caminho para expandir possibilidades e afirmar outras formas de existência. Assim, neste estudo não se propõe uma conclusão, mas a abertura de novas perguntas, novos diálogos e novas possibilidades de reexistência.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA NETO, Arthur Marques. Dança: relações entre política e poder. **Dança**, Salvador, v. 4, n. 7, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/14570>. Acesso em: 20 fev. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2007.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

FIGUEIRÓ, Maria Fernanda. Dança e política: a origem da dança moderna e a Alemanha nazista. **Revista Badaró**, Campo Grande, 16 out. 2024. Disponível em: <https://www.revistabadaro.com.br/danca-e-politica-a-origem-da-danca-moderna-e-a-alemanha-nazista/>. Acesso em: 20 fev. 2025.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: _____. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020. p. 127-138.

KASSING, Gayle. **History of dance: an interactive arts approach**. Champaign: Human Kinetics, 2007.

KEW, Carole. From Weimar movement choir to nazi community dance: the rise and fall of Rudolf Laban's Festkultur. **Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research**, New York, v. 17, n. 2, p. 73-96, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1290839>. Acesso em: 25 fev. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1, 2018.

MICHAELIS. Técnica. In: **Dicionário Michaelis Online**. São Paulo: Melhoramentos [s.d.]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/T%C3%A9cnica/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

ORTIZ, Renato. Legitimidade e estilos de vida. In: _____. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 183-216.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e américa latina. In: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 227-278.

REZENDE, Ana Beatriz C.; PASSOS, Vera. Técnica silvestre e a força do encontro entre tradição e contemporaneidade: Ana Beatriz C. Rezende entrevista Vera Passos. **Sala Preta**, São Paulo, v. 23, n. 3, p. 220-239, 2024. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/227812>. Acesso em: 20 fev. 2025.

SILVA, Luciane; SANTOS, Inaicyra Falcão dos. Colonialidade na dança e as formas africanizadas de escrita de si: perspectivas sul-sul através da técnica Germaine Acogny. **Conceição/Conception**, Campinas, v. 6, n. 2, p. 162-173, 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648597>. Acesso em: 20 fev. 2025.

SOARES, Marilia Vieira; CIPPICIANI, Irani da Cruz. A materialidade do sagrado nas danças dramáticas indianas.

Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 49-71, 2015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015049>.

Acesso em: 20 fev. 2025.

THOMAS, Helen. **Dance, modernity and culture:** exploitations in the sociology of dance. London; New York: Routledge, 1995.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: towards the human, after man, its overrepresentation: an argument. **CR: The New Centennial Review**, v. 3, n. 3, p. 257-337, 2003. Disponível em: https://law.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0010/2432989/Wynter-2003-Unsettling-the-Coloniality-of-Being.pdf. Acesso em: 20 fev. 2025.

Submetido em: 06/03/2025

Aceito em: 01/12/2025