

O Poder do Corpo Dançante na Performance Afrodescendente

Yvonne Daniel*

* Professora Emérita de Dança e Estudos Afroamericanos do Smith College, Northampton, EUA. Yvonne Daniel é especialista em dança e sociedades Circum-Caribenhas. Publicou *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba* (1995), *Dancing Wisdom: Embodied Knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé* (2005), e *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship* (2011). Seu livro sobre performance sagrada ganhou o prêmio de La Torre Bueno em 2006. Yvonne Daniel ganhou bolsas de estudos da Fundação Ford, da Fundação Rockefeller, e ainda foi bolsista visitante na Mills College e na Smithsonian Institution. Ela tem quatro filhos e dez netos.

Resumo |

Através da atual Diáspora afro-americana hoje, ambas as VOZES DE PODER acadêmicas e artistas, falam pelos afrodescendentes dentro das Artes Cênicas. Ainda há uma necessidade premente dessas vozes educarem o público e lembrarem a todos nós acerca da importância das artes na vida do século XXI. Além disso, existem FORMAS DE PODER das que os corpos dançantes afrodescendentes invocaram ao longo da história. Por vezes, essas formas são usadas de maneiras exotizadas e comerciais, mas são eficazes na vida contemporânea e merecem bastante consideração. Compreender as VOZES DE PODER e as FORMAS DE PODER me ajuda a oferecer uma avaliação da atual posição e das futuras esperanças dos afrodescendentes nas Artes Cênicas.

Palavras-Chave: Legados afrodescendentes nas danças. Corpo contemporâneo afro-dançante. Formas da dança. Vozes de poder.

Abstract |

Across the American African Diaspora today, both academic and artistic VOICES OF POWER speak for African descendants in the Performing Arts. A pressing need continues for these voices to educate the public and remind us all of the importance of the arts in 21st century life. Additionally, there are FORMS OF POWER that African descendant dancing bodies have relied upon throughout history. At times, these forms are used in exoticized and commercial ways, but they have efficacy in contemporary life and deserve broad consideration. Fathoming both the VOICES OF POWER and the FORMS OF POWER assists me in offering an assessment of the African descendant's position and future hopes in the Performing Arts.

Keywords: Afro-descendent dance legacies. Contemporary afro-dancing body. Dance forms. Voices of power.

Introdução

Através da atual Diáspora afro-americana hoje, ambas as VOZES DE PODER acadêmicas e artistas, falam pelos afrodescendentes dentro das Artes Cênicas¹. Ainda há uma necessidade premente dessas vozes educarem o público e lembrarem a todos nós acerca da importância das artes na vida do século XXI. Além disso, existem FORMAS DE PODER que os corpos dançantes afrodescendentes invocaram ao longo da história. Por vezes, essas formas são usadas de maneiras exotizadas e comerciais, mas são eficazes na vida contemporânea e merecem bastante consideração. Compreender as VOZES DE PODER e as FORMAS DE PODER me ajuda a oferecer uma avaliação da atual posição e das futuras esperanças dos afrodescendentes nas Artes Cênicas.

Alguns leitores podem suspeitar das análises feitas por uma antropóloga estadunidense; no entanto, ofereço minhas análises e conclusões não apenas pela perspectiva do meu histórico em espetáculos de dança e meu treinamento antropológico, mas também do ponto de vista das culturas caribenha e afro-latina que absorvi ao longo dos últimos 40 anos de investigação sobre a Diáspora.

Vou começar invocando a sabedoria ancestral com um canto congolês que indica uma reunião da comunidade para deliberações importantes, dessa vez sobre a condição dos artistas da dança/teatro da Diáspora africana e suas práticas de dança/música. Este chamamento coincide com a proclamação das Nações Unidas sobre a “Década para pessoas de origem africana” (2014-2024).² A análise cuidadosa de todas as “peças do quebra-cabeça” históricas, geográficas, políticas, econômicas, religiosas e culturais da história dos afrodescendentes aponta uma esperança de que poderemos alcançar uma

¹ Pesquisas comprovam uma Diáspora africana mundial: as Diásporas afro-americana, afro-europeia, afro-asiática, afro-oceânica e original/genética. Minha discussão limita-se à Diáspora afro-americana.

² Disponível em <<http://www.un.org/en/sections/observances/international-decades/>> . Acesso em 19 Maio. 2017.

total compreensão dos afrodescendentes nas Américas e de suas importantes contribuições.

Yeye Mbongi-ye; Yeye Mbongi-ye; AAAHHHH, Yeye Mbongi-ye



FOTO 1- "Dancing in the Slippage" Fotografia de Nia Love por Ciceley Fullylove in Texas after Tanzania, 2012.

A Condição dos Africanos contemporâneos na Diáspora

Atualmente, nós, americanos da Diáspora africana, somos imitados e, de certa forma, admirados no mundo todo. Nosso impressionante isolamento de partes do corpo e nossas incontáveis polirritmias são agora compartilhados por toda a América, do Canadá ao Chile; e nossa calma, tanto real quanto dissimulada, é o que constitui um comportamento admirável na vida empresarial, tecnológica e social do dia a dia em Montreal, San Francisco, Nova York, Caracas, São Paulo ou Rio de Janeiro. Ter um aspecto de esperteza, estar pronto para qualquer coisa, lidar com as limitações de diferentes situações e mudar os códigos linguísticos e comportamentais é muitas vezes necessário e adequado na maioria das condutas dos dias atuais. Nos palcos de Havana ou nas ruas do Harlem, jovens de todas as cores do planeta desfilam, se pavoneiam, atacam ameaçando poses e, em seguida, irrompem em uma dança com toda a diversão, flexibilidade e intensidade dos africanos da Diáspora, modernos, extraordinários, atraentes, urbanos e com sua sagacidade das ruas. Apesar de toda atração e imitação, os afrodescendentes são rejeitados com frequência.

Ser um artista de dança/teatro afrodescendente na sociedade contemporânea é fazer uma performance contínua sobre o que é ser um corpo africano, um corpo “negro”, um corpo “marrom” ou um corpo “de cor” nas sociedades que ainda favorecem o corpo “branco” ou de pele clara. Embora sejamos todos geneticamente africanos, nem todos somos culturalmente africanos. E sim, continuamos nos prendendo à linguagem de cor da pele e “raça” para discutir aquilo que sabemos que não é real, e sim uma construção de categorias sociais. Ainda assim, a identidade africana e a pele escura frequentemente geram preconceito e discriminação.

Houve incalculáveis mudanças nos últimos 20-50 anos, mas infelizmente elas não foram suficientes para fazer as categorias de cor e raça se tornarem obsoletas. Muitas pessoas ainda acreditam nas

distinções que podemos ver como “raciais”, e não na unidade de nossa humanidade. Neste exato momento, os afrodescendentes estão finalmente sendo reconhecidos nos lugares que sempre ocuparam, mas dos quais haviam sido apagados nos livros de história ou marginalizados política e economicamente. Consequentemente, a condição dos contemporâneos africanos da Diáspora continua instável. Reconhece-se que houve melhorias nas condições mas, ao mesmo tempo, as hostilidades e injustiças restantes aparecem com muita frequência.

Definições de “africano” e “dança africana”

Como antropóloga, quando me refiro a pessoas, culturas e sociedades, eu diferencio o africano continental do africano da Diáspora, ou seja, cubanos, brasileiros e afro-americanos dos EUA são afrodescendentes ou americanos da Diáspora, não africanos. Ainda assim, quando digo “dança africana”, como membro do mundo da dança, eu geralmente me refiro a movimentos e atitudes expressivos que são tanto africanos quanto diaspóricos, de forma que o termo “dança africana” pode se referir ao movimento e às atitudes que mostram no corpo as características compartilhadas entre a dança continental e a da Diáspora. No entanto, precisamos deixar claro, logo de início, que a dança africana na Diáspora — chamada dança da Diáspora, dança afro-crioula ou *black dance* — é híbrida, mista e, mais importante, diferente, em determinado nível, da dança africana continental. A experiência americana injetou camadas de influência não africana nos elementos de dança africana e nas abordagens africanas do corpo e seus movimentos. A dança da Diáspora está relacionada à dança americana, mas muita coisa aconteceu com sua estrutura e com

seus intérpretes desde que ela deixou o continente³. Nossa prática de nomenclatura deve ser precisa e diferenciar dança africana continental de dança da Diáspora, dança afro-crioula ou *black dance*.⁴

Historicamente, as características gerais da dança africana foram destacadas no livro do historiador de arte Robert Farris Thompson, **African Art in Motion** (1974), no qual ele utiliza qualidades de movimentos de dança para explicar o que via repetidamente dentro das artes visuais, plásticas e têxteis dentro de vários grupos étnicos africanos ao redor de todo o continente. Em 1985, a artista e pesquisadora Kariamu Welsh Asante analisou as características da dança africana em “Commonalities in African Dance: an Aesthetic Foundation” (1985.p. 71-82). Uma década depois, a historiadora de dança Brenda Dixon Gottschild – com o devido crédito a Robert Farris Thompson – situou as características de Thompson diretamente no mundo da dança como sendo características que sinalizavam a herança africana em espetáculos musicais e teatrais. Em **Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and Other Contexts** (1996), Gottschild deu aos professores e pesquisadores um guia para a africanidade dentro do movimento corporal.⁵

Eu resumo Thompson, Welsh e Gottschild e transmito seus termos na medida em que avaliei a estilização africana na dança: 1) uma qualidade no movimento corporal relacionada ao “descer”, ligada ao chão ou aterrada, 2) isolamento de todas as partes do corpo, incluindo um torso dividido e multidirecional, 3) inúmeras polirritmias

³ Comparar com o artigo de Olly Wilson “It Don’t Mean a Thing, if it Ain’t Got That Swing: the relationship between African and African American music” (2001. p. 153-168).

⁴ A “black dance” destaca a luta contra a opressão, enquanto a dança da Diáspora e a dança afro-crioula sugerem bases culturais, étnicas ou geográficas. Ver DANIEL, Yvonne. “Notes on African Dance Styles in the American African Diaspora: Mentoring for African Dance Continuity” In ASANTE, Welch Kariamu e DIOUF, Esailama (Eds). *African Dance in America: Hot Feet, Perpetual Motion and Diasporan Aesthetics*. (no prelo). p. 1-31.

⁵ Ver THOMPSON, Robert Farris (1974); ASANTE, Welch Kariamu (1985); GOTTSCHILD, Brenda Dixon (1996).

tanto no corpo quanto na música, 4) uma íntima conexão entre o movimento da dança e a música; 5) uma ponderação calma e contida na atitude e no comportamento; 6) rapidez nos movimentos e clareza no conteúdo, o que permite o florescimento da essência espiritual presente em tudo. Existem algumas características que uso para determinar “dança africana”, mas caso esse tipo de dança venha dos EUA, Canadá, Europa ou Oceania, eu a chamo de dança da Diáspora africana, da Diáspora, Afro-crioula ou *black dance*.

Heranças da dança/teatro da Diáspora

Entre as décadas de 1930 e 1950, nos EUA, Katherine Dunham e a Dra. Pearl Primus eram as maiores celebridades afrodescendentes da dança no mundo. Quanto ao Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, foram Abdias do Nascimento e Mercedes Baptista as estrelas afro-brasileiras ilustres que trabalharam pela causa da igualdade dos afro-brasileiros. Esses veteranos trabalharam incansavelmente para compartilhar o conhecimento de diversas culturas africanas e para combater a segregação e o preconceito que moldou a vida cotidiana antes dos movimentos sociopolíticos dos anos 1960 nos EUA e dos anos 1970 no Brasil.⁶

Por exemplo, quando a Companhia de Dança de Katherine Dunham veio para São Paulo em 1950, suas dançarinas afrodescendentes não foram autorizadas a entrar no Hotel Esplanada, do outro lado da rua do Theatro Municipal, onde estavam se apresentando. Dunham fez um escândalo público que foi uma vergonha para a elite governante do Brasil. Seu grupo não apenas recebeu as reservas no hotel, como também se apresentou para uma audiência de brasileiros inclusiva. Foi, em certa medida, devido a Katherine Dunham

⁶ Ver NASCIMENTO Abdias do (1989 [1979]); MELGAÇO, Paulo da Silva Júnior (2007); EMERY, Lynne (1988 [1972]).

que a Lei Afonso Arinos foi assinada em 1951, permitindo afro-brasileiros em locais públicos.⁷

Ainda na década de 1960, as companhias de dança nacionais de nações africanas recém-independentes viajaram o mundo, e os descendentes da Diáspora tiveram a chance de ver uma performance genuinamente africana. Desde então, muitos foram expostos à inovadora africanidade, e os artistas afrodescendentes conduziram as audiências por novos caminhos de conhecimento, valorização e compreensão das heranças africanas. Por outro lado, muitos afrodescendentes ainda não têm conhecimento ou não reconhecem a africanidade que os rodeia.

Ainda são necessários estudos aprofundados. Os últimos 50 anos forneceram pesquisas documentadas sobre toda a história das Américas e sobre o tratamento dos afrodescendentes. É imperativo que essas informações sejam disseminadas em escolas e universidades por meio de projetos de arte, bem como em plataformas de mídia social. Os africanos e seus descendentes fizeram contribuições fundamentais com as Américas e a Europa, mas receberam muito pouco ou nenhum reconhecimento ou crédito. De fato, a vasta maioria dos afrodescendentes ainda sofrem um preconceito infundado e são segregados explícita e sutilmente.

Vozes de Poder: pesquisadores da Diáspora e artistas do espetáculo

Hoje em dia, tanto os acadêmicos quanto os artistas compartilham o conhecimento que o trabalho deles revelou. Pesquisadores publicaram e difundiram provas documentadas das contribuições positivas que cinco milhões e meio de africanos fizeram enquanto estavam dispersos ao longo das Américas. Não foi apenas o

⁷ Ver o resumo de Gilberto Leal da história Afro-brasileira (2001. p. 291-300).

trabalho manual que fez os africanos serem essenciais para o mundo moderno, mas a experiências africana no garimpo do ouro, no cultivo de arroz, no mergulho de pérolas, no conhecimento médico, etc., sobre cujas pesquisas acadêmicas desenterraram fatos escondidos. Essas contribuições econômicas e culturais desenvolveram as Américas e estão agora sob o foco das exposições de museu, documentários filmados, publicações e cursos universitários. Além disso, os artistas cujos projetos foram rejeitados na tentativa de aquietar essas descobertas pungentes e o orgulho em obter uma compreensão sobre a África e seus descendentes confrontaram de maneira criativa a rejeição e os preços abusivos dos espaços teatrais e das despesas com ensaios. Na ocasião, eles se deslocaram do proscênio do palco para espaços alternativos e recrutaram intérpretes que tinham um estilo próprio, bem como profissionais treinados. A performance — arte, folclore, popular ou de rua — deu lugar a instigantes eventos participativos e colaborativos, desafiando as convenções previamente estipuladas. Pesquisadores e artistas triunfam como VOZES DE PODER para os afrodescendentes nas Artes Cênicas.⁸

As VOZES DE PODER falam sobre os princípios africanos históricos e atuais de respeito e generosidade. As VOZES DE PODER avaliam as condições e riscos presentes com as novas soluções para situações que estão em constante mudança. As VOZES DO PODER representam o cruzamento visceral entre verdade e ação.

Vozes de Poder acadêmicas

Para a história dos afrodescendentes, recomendo estudos culturais sobre afrodescendentes previamente marginalizados nas Américas. O estudo da antropóloga Sheila Walker, **Conocimiento**

⁸ Registros de contribuições econômicas e culturais são abundantes em Sheila Walker (2001); ver sobretudo o economista Joseph E. Inikori (Idem); o historiador Howard Dodson (Idem), e o teórico político Joseph E. Harris (Idem).

Desde Adentro, é uma coleção incrível escrita em espanhol e publicada em uma segunda edição disponível pela Universidad de Cauca, na Colômbia (2013). Através da pesquisa da Dra. Walker e de alguns outros, ouvimos afro-latinos que escrevem com uma autoridade inerente sobre sua/nossa condição social. Suas análises forneceram uma alternativa aos comentários centrados nos EUA ou na Europa que muitas vezes dominam a literatura, tanto com relação à história da África quanto à da América. A Dra. Walker é uma VOZ DE PODER extremamente importante, já que seus documentários revelam as conexões antes escondidas entre os africanos ao redor das Américas e do mundo.⁹

Reitero a importância de Brenda Dixon Gottschild, dessa vez como crítica cultural, cuja pesquisa impactou a cena teatral/musical das Artes Cênicas. Com base na pesquisa histórica da Dr. Lynne Emery sobre a *black dance*, a VOZ DE PODER da Dra. Gottschild ecoou em diversos textos publicados que forneceram o encaixe entre a história da dança americana e a história da *black dance*, desfazendo o mito do balé americano como um mero produto da Europa. Sua VOZ DE PODER acadêmica revelou publicamente a indelével herança africana dentro da atuação teatral nos EUA, que também influenciou as Américas.¹⁰

Por fim, eu humildemente agrego minha voz como artista/acadêmica que pesquisou a performance sagrada dentre outras formas de danças da Diáspora. O que exponho dentro de minha pesquisa é a extrema importância da dança e da música sagradas da Diáspora. Somente aqueles que se lembravam dos ritmos dos tambores, das músicas e dos gestos corporais poderiam colocá-los na linhagem de ancestrais reconhecidos e espíritos familiares lembrados; aqueles que não conheciam as danças ou ritmos, não podiam marcar seus grupos étnicos em solo americano e se tornavam identidades

⁹ Ver também de Sheila Walker (2001); George Reid Andrews (2004); Anita Gonzalez (1999) e Kevin A. Yelvington (2001).

¹⁰ Lynne Emery (1988 [1972]); Brenda Dixon Gottschild (1996, 2003).

perdidas. Minha VOZ DE PODER acadêmica mostrou o quão essenciais eram a dança e a música sagradas e como as gerações de corpos dançantes não verbais guardaram memórias e produziram momentos de liberação temporária para os dançarinos e músicos da Diáspora africana (DANIEL, 2005).

Vozes de poder artísticas

A maioria dos artistas de dança/teatro afrodescendentes morreram em circunstâncias terríveis, como por exemplo, Katherine Dunham e Lavinia Williams Yarborough, dos EUA, e Jean Léon Destiné, do Haiti, todos os três representando o Haiti; Beryl McBurnie, Pearl Primus e Percival Borde, de Trinidad e Tobago; Ivy Baxter, da Jamaica; Nereyda Gonzalez, da República Dominicana; Sylvia del Villard, de Porto Rico; Geraldo Lastra e Eduardo Ribera, de Cuba; e muitos outros. Alguns estavam falidos apesar de suas medalhas de honra internacionais, seus prêmios nacionais por grandes conquistas artísticas ou de seus diversos cargos de prestígio após anos de performance. Os artistas que recebem algum apoio atualmente (pelo menos segundo relatórios dos EUA e do Reino Unido¹¹) são, na grande maioria, homens, e as artistas mulheres (que talvez também queiram ter filhos ou que geralmente também são responsáveis por cuidar de seus pais) muitas vezes são negligenciadas ou marginalizadas em termos de cargos universitários, oportunidades teatrais e incentivos financeiros para coreografar ou manter uma companhia. Esses mesmos artistas continuam atuando e fazendo arte teatral/espetáculos, embora muitas vezes sejam vistos como “artistas emergentes” durante décadas. Geralmente, os corpos dançantes afrodescendentes não possuem um apoio consistente ou adequado durante suas existências. Quando pesquisei a Diáspora Afro-americana, Cuba era o único lugar onde os

¹¹ Ver Judit Mackrell (2009).

artistas da dança/teatro recebiam o apoio educacional e econômico básico para se fazer arte.

Agora vou destacar algumas VOZES DE PODER DA DANÇA que estão intimamente ligadas à natureza, que mostram a condição humana na vida e nas relações e que buscam a transcendência, como intérpretes em si e dentro de suas coreografias.

As VOZES DE PODER DA DANÇA dão vida ao esplendor da busca cinestésica abrindo seus corações sobre o palco público. As VOZES DE PODER DA DANÇA ativam a confiança, a resiliência tranquila ou a resistência feroz. As VOZES DE PODER DA DANÇA alçam voo em cada membro articulado e cada articulação flexível; seus torsos fortes e multidirecionais giram; suas cabeças rodopiam. As VOZES DE PODER DA DANÇA cantam um mantra de força, de consciência “negra” e de conhecimento do corpo. As VOZES DE PODER DA DANÇA alcançam a quinta dimensão de uma transcendência sublime.

A coreografia de Nia Love, *Chronicle*, que é um improviso no meio de uma tormenta noturna em Nova York, literalmente invoca a mãe natureza à medida em que ela compartilha íntima e publicamente uma requintada experiência de neve fresca e do corpo dançante da Diáspora africana. Através de uma câmera e das mídias sociais, ela lança sua VOZ DE PODER afro-americana dos EUA para uma audiência de possíveis milhões de pessoas.¹² Na fotografia acima, a VOZ DE PODER de Love apresenta movimentos de agricultura da Tanzânia, traduzidos dentro de um campo do Texas, veiculados pelos corpos de estudantes de dança profissionais e urbanos da Alvin Ailey School, de Nova York. Suas performances focadas na natureza não terminam no palco, mas continuam em locais com dançarinos experientes e outros moradores do Harlem, Nova York, em meio a hortas orgânicas em terraços, as quais ela organiza. O trabalho artístico de Love sempre concentra

¹² Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=txOFFcoWWEw>> acesso em 21, março. 2016.

preocupações com o meio ambiente, com a saúde dos povos africanos e com a vida no planeta.

A VOZ DE PODER de Gabri Christa se propaga da dança para o cinema. De herança curaçauense e surinamesa, Christa investiga as histórias vividas dentro dos muros de espaços comprometidos. Em *Savoneta*, um casal confronta o passado e o presente dentro de uma casa colonial em um dueto de amor e conflitos, e *Kasita* faz o prenúncio de outro retrato esculpido da preocupação humana; dessa vez, uma jovem “negra” em busca de uma casa para seu cachorro. O interesse está sempre nas pessoas e em suas histórias, seus ambientes e nas experiências vividas colocadas em movimento.¹³

Duas admiráveis VOZES DE PODER brasileiras nos EUA são Augusto Soledade e Isaura Oliveira, que obtiveram resultados bastantes diferentes a partir de pesquisas artísticas bastante semelhantes. Para Soledade, o amor de dois lares (Brasil e Flórida) produzem memórias intensas e imaginações vívidas. Em *Dreaming Amazonia*, ele está lá, mas também está aqui; seus vocabulários de música e movimento atravessam uma ampla gama de sons, ritmos e abstrações de movimentos. São imersões profundas para dentro de seu eu artístico.¹⁴ A nova e a antiga casa de Isaura se tornaram um denso emaranhado, e a nostalgia permeia tudo, forçando-a a levar a Bahia para a Califórnia em ricas expressões da herança afro-brasileira: a capoeira, as danças de terreiros de Candomblé, a relação com os caboclos e a centralidade do samba enquanto vida. Ela mantém a história viva e no presente. Essas duas VOZES DE PODER destacam o significado de herança e legado.

A VOZ DE PODER de Merián Soto ecoa para além das fronteiras entre Porto Rico e os EUA. Em *Tu y Yo*, ela traz os princípios da dança

¹³ Disponível em < <http://www.gabrichrista.com/savoneta.html>>. Acesso em 21 março. 2016.

¹⁴ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=fy3A5c9d7SA>>. Acesso em 21 março. 2016.

popular e os mescla com os princípios do espetáculo musical e teatral.¹⁵ Ela preza pela espontaneidade e pelo corpo que dança em um ambiente que está em mudança agora e sempre. Em uma das muitas versões de *Branch Dance*, sua VOZ DE PODER oferece ao público geral grandes áreas de interações humanas em desenvolvimento na natureza.¹⁶

Esses poucos artistas mencionados simbolizam muitos dançarinos/coreógrafos da Diáspora, que travam seu combate artístico no palco, em seus estúdios e no mundo. Todos eles estão se libertando de seus grilhões históricos, batalhando para além das fronteiras e das barreiras de ser um artista em uma sociedade contemporânea nada solidária, mas também articulando com alegria a experiência da Diáspora e seus mais variados contextos. Esses artistas da música/teatro animam nossas comunidades com uma gama de expressões artísticas fascinantes — *sejam elas financiadas ou populares, ou não*. Eles honram suas/nossas heranças artísticas de movimento e produção musical, e estimulam comentários criativos — sobre o presente, o passado e um futuro imaginário.

Formas de Poder da Dança

Até agora, o foco de minha discussão foi a academia e o palco do espetáculo musical/teatral, e como a audiência do Colóquio já está familiarizada com as formas de dança da Diáspora brasileira e americana, eu vou agora abordar alguns exemplos caribenhos e afro-latinos para apresentar a forma de poder da dança. Quando vistos através de olhos sensibilizados, essas danças locais e das ilhas caribenhas não são apenas “tradicionalistas” ou históricas, mas também fenômenos globais contemporâneos. Na verdade, essas FORMAS DE

¹⁵ Disponível em <<https://vimeo.com/54627160>>. Acesso em 22 março. 2016.

¹⁶ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qtPdMqz3GIk>>. Acesso em 22 março. 2016.

PODER da dança são um “despertar brusco” para a situação dos africanos contemporâneos na Diáspora.

As FORMAS DE PODER DA DANÇA comunicam de forma não verbal a identidade e a experiência. As FORMAS DE PODER DA DANÇA relembram a própria pessoa e os outros sobre como as gerações passadas se depararam com respostas preconceituosas à visão imediata dos corpos afrodescendentes. As FORMAS DE PODER DA DANÇA lançam incríveis raios de resistência camuflada ou provocam ações explícitas. As FORMAS DE PODER DA DANÇA produzem alegria e saúde.

FORMAS DE PODER DA DANÇA:

- 1) DANÇAS DE ESPETÁCULOS MUSICAIS/TEATRAIS
- 2) DANÇAS SOCIAIS HISTÓRICAS
- 3) DANÇAS POPULARES CONTEMPORÂNEAS
- 4) DANÇAS SAGRADAS
- 5) DANÇAS DE CORTEJO
- 6) DANÇAS DE COMBATE

Formas de poder das danças social e popular

As formas de danças social e popular influenciaram o desenvolvimento das culturas nacionais para além dos desafios militares do século XIX de uma independência nacional.¹⁷ No início, os intérpretes se recusavam a aceitar as regras sociais coloniais e neocoloniais, e literalmente impuseram a independência do corpo na pista de dança. A obstinada vivacidade que expressavam nas danças a

¹⁷ Ver John Chasteen (2004); Julian Gerstin (1998a, 2000); Anita Gonzales (2004); Katrina Hazzard-Gordon (1990); Deborah Thomas (2002, 2011); Umi Vaughan (2012).

dois do século XIX e nas improvisações solo, a dois e em grupo do século XX correspondia ao mesmo espírito revolucionário que rejeitou a dominação por todo o Caribe e enfatizou o autoempoderamento e a identidade nacional dentro da Diáspora.¹⁸

A riqueza de recursos das formas sociais e populares (*son, rumba, danzòn, mambo, chachacha e casino*) muitas vezes começou como um *baja cultura* ou “cultura da classe baixa” depreciada, já que geralmente eram encontradas em ambientes da classe baixa e dançadas de maneira distinta, sobretudo por dançarinos e músicos de pele escura. Essas expressões criativas foram apropriadas repetidas vezes por indivíduos de pele clara, trazendo até mesmo as “desfiladas” características da identidade africana em primeiro plano. As danças projetaram orgulho e resiliência diante da dominação controladora e, muitas vezes, ridicularizante. Os corpos dos intérpretes insistiam em uma identidade particularizada, localizada nos movimentos característicos (listados anteriormente), associados à herança africana. (DANIEL, 1995)

Outra dança social resistiu à Revolução Haitiana, que viu seu fim em 1804. Havia um ritmo popular e também uma contradança (chamada *carabinier*) que faziam parte da vida social da ilha na época, mas que depois ficaram conhecidas como o merengue dominicano e o *mereng* haitiano. O impressionante é que o merengue/*mereng* continua, duzentos anos depois, sendo a alternativa confortável a danças populares mais exaustivas. Ela não apenas tem uma longevidade surpreendente, mas também um incrível alcance geográfico (FOUCHARD, 1973).

A salsa, uma dança social porto-riquenha/cubana, também se tornou um fenômeno global. Desde sua origem como mambo cubano entre os dançarinos porto-riquenhos, afro-americanos, italianos e judeus na década de 1950 (na verdade, era o *son* cubano do século XIX

¹⁸ Eu discuto as danças que se seguem em *Caribbean and Atlantic Diaspora Dance: Igniting Citizenship* (2011). Cito abaixo referências adicionais para danças específicas.

na Nova York do século XX), ele obteve uma popularidade consistente e variações quase infinitas. Atualmente, a salsa é popular no Japão, na Inglaterra e em outros países europeus, nos EUA, no Canadá, em muitos países africanos, várias ilhas do Pacífico e, claro, em todos os países latino-americanos (RIVERA, 1998).

Além disso, no final dos anos 1960, várias formas de *reggae* brotaram a partir do original jamaicano, enfatizando uma dança básica de improvisação solo dentre as danças sociais dançadas com parceiros, sobretudo nas casas noturnas (PINNOCK, 2002).

Com a invenção da vitrola e com o desenvolvimento das indústrias fonográfica e cinematográfica, em conjunto com a migração caribenha para os EUA, Canadá e Europa, as danças populares do Caribe, tais como o *calypso*, *compa*, *soca*, *ska*, *dance hall*, etc. , multiplicaram-se. As mais duradouras — merengue, salsa e reggae — intensificam sensações de prazer. Elas continuam, ainda hoje, sendo FORMAS DE PODER da dança no mundo todo, com uma considerável vantagem sobre o *hip-hop* ou o *break dance*, a dança mais popular atualmente no mundo todo (OSUMARE, 2007), já que todas as gerações podem dançá-las, enquanto não é todo mundo que sabe dançar *break dance*.

O despertar brusco que cada uma dessas danças populares gera é a incessante e obstinada determinação dos corpos afrodescendentes, alegres e inovadores, que transmitem uma contundente resiliência à mudança de cultura. O merengue/*mereng*, o reggae, a salsa e seus intérpretes podem mudar com o tempo, mas vieram para ficar, independentemente das decepções, desafios ou até mesmo da violência. Eles são FORMAS DE PODER insistentes.

Formas de poder de danças sagradas

O vodu no Haiti e o Lukumi em Cuba, assim como o candomblé no Brasil, baseiam-se em FORMAS DE PODER de danças litúrgicas,

compartilhando de maneira expressiva as bases espirituais dos descendentes da Diáspora e demonstrando a resistência histórica e a força da comunidade. Essas FORMAS DE PODER foram profundamente estudadas, e ainda o são, desde a escravidão africana dos séculos XVI e XVII até sua formalização do século XIX, apesar das várias ondas de hostilização no século XX.¹⁹ Consequentemente, eu agora vou indicar alguns exemplos menos familiares de resistência histórica e da ação única da performance sagrada.

Os afro-peruanos dançam o *atajos* ou *hatajos de Negritos* há séculos. Trata-se de uma expressão africana entre descendentes de grupos indígenas e colonos espanhóis miscigenados com africanos escravos que escaparam durante os séculos XV e XVII. Eles usavam a dança para celebrar a chegada do Menino Jesus no Natal. Em certo nível, o rito do *atajos* é a dança crioula, com passadas rítmicas e configurações espaciais complexas de heranças indígena, espanhola e africana. Olhando por uma ótica mais sensibilizada, a dança era e é uma forma não ameaçadora dos afrodescendentes resistirem ao domínio colonial total dentro de uma região muito católica (ROMAN, 2014).

Os afro-peruanos tiveram sua ação declarada ao longo do tempo por meio de tambores, cantos e danças rítmicas, que continuam sendo uma resistência camuflada em El Carmen, no Peru, local onde as comunidades afro-peruanas refletem sua existência por meio da dança/música *atajo*. Além disso, essa FORMA DE PODER da dança continua sendo uma expressão de identidade para os peruanos que migram para as populações latinas mistas da Califórnia, compostas de mexicanos, porto-riquenhos, nicaraguenses, salvadorenhos, bolivianos, chilenos, venezuelanos, colombianos e cubanos. Apesar da perda das características africanas na dança propriamente dita, os peruanos contemporâneos ainda usam o *atajos de Negritos* para expressar sua

¹⁹ Para religião, ver Karen McCarthy Brown (1991); Natalia A. Bolívar (1990); Raquel Harding (2000). Para danças sagradas, ver Maya Deren (1983 [1953]); Barbara Browning (1995); Yvonne Daniel (2005).

originalidade e as recordações de sua história entre outros povos diferentes na região de San Francisco (por exemplo, no Festival de Dança Étnica de 2014). A dança de cortejo continua sendo uma forma de dança religiosa, cultural e política, e testemunha os contínuos esforços realizados ao longo dos séculos para venerar a fé católica, mas também, e sempre, os ancestrais peruanos.

Outra expressão corporal sagrada critica as imitações feitas pela dança americana da dança de corte do século XVIII. A dança católica *candombe* e os tambores representam a região do Rio da Prata na Argentina e no Uruguai, e representam politicamente os afrodescendentes que, segundo os livros de história uruguaios e argentinos, “desapareceram” até pouco tempo. No Natal e durante o Carnaval, os dançarinos de *candombe* deviam fazer cortejos com estátuas de santos católicos “negros” (Baltazar ou Benedito, o mouro) e dançar cinco ou seis séries de dança de corte europeias (*minuets, allemandes, gavottes, etc.*). Eles geralmente terminavam as séries de danças com uma contradança festiva, improvisada e inspirada nos africanos, que tanto na época quanto agora servem como uma declaração pública da herança africana na região (CHIRIMINI, 2001). Na época colonial, os afrodescendentes se recusaram a esquecer a herança africana e sempre inseriam seu estilo preferido de performance africana como uma resistência camuflada. Essas danças desapareceram por um tempo, mas hoje, tanto os uruguaios de pele escura quanto os de rosto enegrecido dançam o *candombe*. Na verdade, o *candombe* se tornou a dança nacional do Uruguai.²⁰

Assim, as danças familiares do Vodou, Lukumí e Candomblé, bem como as danças de cortejo católicas menos documentadas, emergem no Caribe e na América Latina por meio de uma pesquisa focada na dança. Apesar do enfraquecimento dos fenótipos e do desaparecimento de movimentos característicos, a identidade da Diáspora africana na

²⁰ Ver a lista de Patrimônios Culturais Imateriais da UNESCO. Disponível em <<http://www.unesco.org/culture/ich/en/lists>> Acesso em 21 Maio. 2017

dança é poderosa. A dança demonstra séculos de resistência e de ação dentro dos corpos dançantes da Diáspora, revelando FORMAS DE PODER da dança sagrada.

Formas de poder das danças de combate

As danças de combate são práticas marciais e recreativas que possuem uma dimensão espiritual. Historicamente, elas serviram, para as comunidades da Diáspora africana, como danças/jogos de proteção, que podiam ocasionalmente confrontar a força opressora que interferisse na vida dos afrodescendentes.²¹ No Brasil, a capoeira e o maculelê são exemplos bem conhecidos que promovem a honra, a autovalorização, a prontidão corporal e a proteção da comunidade, mas também existem formas vivas de combates no Caribe, como por exemplo, o *danmyé* ou *ladja*, na Martinica; o *warrick*, na Jamaica, e a *kalinda*, em Trinidad e Tobago. Várias danças de combate desapareceram com o tempo, mas elas possuem histórias intrigantes, como o *juego de maní*, ou “jogo do amendoim”, em Cuba, e os sanguinolentos *kokomakaku* e *tambu*, em Curaçao. As FORMAS DE PODER de combate restantes invocam a prontidão corporal para a defesa marcial e a transcendência espiritual, tudo isso para, em última instância, confrontar a depreciação diária das vidas da Diáspora.²²

Consequentemente, no século XXI, as FORMAS DE PODER da dança incluem mais do que apenas a performance musical/teatral. As performances populares, sagradas, de cortejo e de combate invadem intensamente o palco e sua periferia artística; são formidáveis FORMAS DE PODER que competem com a dança teatral por um lugar de visibilidade pública, artística e sociopolítica. Dentro de suas

²¹ Ver T.J. Desch-Obi (2008); Julio Cesar de Tavares (2013); Gabri Christa (2002)

²² Ver os filmes de arquivo de Katherine Dunham da Martinica e da Jamaica. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=RI4CEEse_fI> . Acesso em 21 março. 2016.

comunidades e contextos ritualísticos, essas FORMAS DE PODER da dança deram impressionantes lições aos intérpretes do século XXI; sua longevidade histórica e duradoura resiliência comprovam o funcionamento de uma estratégia de ação camuflada e, ao mesmo tempo, avassaladora.

Conclusão

Hoje em dia, os corpos dançantes da Diáspora africana muitas vezes se fundamentam em diversos vocabulários de movimento. Eles podem transpor de maneira fluente não apenas os mundos artístico e social, mas também conectam os menos afortunados a espaços onde eles não possam mais ser ignorados pelos todo-poderosos. Os corpos dançantes africanos contemporâneos são os artistas, xamãs, bruxas ou o divino. Seja como for, eles são recipientes que manifestam força, vitalidade, persistência, flexibilidade e beleza, mesmo em meio à tensão, ao sofrimento, à dor e à agonia. Os corpos dançantes da Diáspora africana sintetizam as condições contrariadas e marginalizadas nas quais muitos afrodescendentes vivem, e anunciam audaciosamente as vantagens da contracultura, dançando a liberação corporificada. Eles se concentram no conhecimento filosófico, político, econômico, espiritual e estético de nossas heranças ancestrais e nos resultados positivos de nossa música, histórias dramáticas, comentários poéticos e danças dinâmicas. Os corpos dançantes liberados exibem de maneira consciente suas profundidades emocionais e se deixam levar por formas de dança de uma sobrevivência frenética, excitante e prazerosa (tal qual o prazer desavergonhado na fotografia abaixo).



FOTO 2 - *...jusqu'à toucher le jupon des étoiles*. Fotografia de Philippe Bourgade, 2009.

GARANTINDO A SOBREVIVÊNCIA NAS ARTES CÊNICAS:

- 1) CELEBRAÇÃO
- 2) ORGANIZAÇÃO
- 3) EDUCAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO
- 4) COMUNIDADE MÚTUA E APOIO EMPRESARIAL
- 5) POLÍTICAS ATIVISTAS
- 6) COLABORAÇÕES DO SÉCULO XXI
- 7) ESTUDOS DA DIÁSPORA E DA ÁFRICA

As políticas da sobrevivência

Após analisar as FORMAS E VOZES DE PODER, precisei considerar como os corpos da Diáspora se mantêm libertos das influências coloniais, neocoloniais e outras influências contraproducentes. Minha resposta abaixo possui explicações curtas para sete sugestões práticas. Minhas “políticas necessárias para uma sobrevivência saudável e alegre nas Artes Cênicas” deveriam ser adicionadas a quaisquer outros colóquios que os participantes venham a oferecer como resultado de suas pesquisas sobre os africanos contemporâneos nas Artes Cênicas.²³

1) CELEBRAÇÃO: a celebração é o método fundamental para se manter forte diante dos preconceitos latentes e da discriminação explícita contra o corpo africano e da Diáspora africana. A celebração mantém a herança africana viva e as comunidades humanas festivas. Por meio da celebração, “o tradicional” vive e o presente se conecta organicamente ao passado.

²³ Esta seção inclui minha orientação básica aos estudantes e aprendizes, a qual dei repetidas vezes, por via oral e escrita.

2) ORGANIZAÇÃO: a organização é outro requisito para a continuidade, sobretudo no presente cenário de recursos extremamente limitados, tornando as Artes Cênicas mais exclusivas, dispendiosas e afastadas das massas, que precisam das Artes Cênicas tanto quando a elite da sociedade. A organização é outra forma de dizer que precisamos definir e articular nossos objetivos e criar e seguir um plano de execução. Nossas conquistas irão surpreender a todos quando forem revisadas em uma data futura.

3) EDUCAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO: a educação e a documentação são métodos que extirpam o preconceito histórico e a permanente discriminação. A legislação educacional brasileira — ensinar a herança africana, bem como outras heranças, desde o jardim de infância até a pós-graduação — situa peças faltantes fundamentais no “quebra-cabeças” do Brasil. Isso e outras ações semelhantes ao redor do mundo permite que todas as crianças educadas tenham uma ampla e abrangente visão do mundo em vez de SOMENTE uma visão seletiva e muitas vezes elitista ou da classe dominante. As performances registradas são importantes ferramentas de aprendizado mas, para além disso, podem servir para a criação de arquivos locais e nacionais de Artes Cênicas, que podem permitir a exposição a práticas autênticas em vez das tantas reproduções comercializadas. Avaliar as experiências dos outros no desenvolvimento da igualdade social vai estabelecer alicerces estáveis, BEM COMO indicar onde é necessário ter flexibilidade.

4) COMUNIDADE MÚTUA E APOIO EMPRESARIAL: as Artes Cênicas são um trabalho em equipe dispendioso. Pelo menos um tipo de posto comunitário já seria de grande ajuda, um representante oficial nos âmbitos municipal, estadual e nacional, cada um deles treinado em performance, negócios e finanças. Isso poderia ajudar a destinar os recursos adequados para os artistas e para as artes nas comunidades vizinhas. Se houvesse uma garantia de combinação bem-sucedida dessas competências, isso poderia facilitar o fechamento de parcerias

com grandes corporações e negócios locais. O suporte financeiro na forma de subsídios e empregos para a dança e outras artes poderia fluir para o mundo das artes. Por sua vez, os treinamentos de preparo físico, as práticas de recreação e de meditação organizadas, bem como as temporadas de performances autênticas, poderiam fluir em direção ao local de trabalho, aumentando cientificamente a produtividade, e para a sociedade como um todo. Tais projetos de apoio mútuo também podem se transformar em dados para as pesquisas sobre performance ou educação.

5) POLÍTICAS ATIVISTAS: o Brasil forneceu à comunidade mundial diversos símbolos de ativistas na política e nas artes: o Teatro Negro, de Abdias do Nascimento, no Rio de Janeiro, na década de 1940; Filhos de Gandy e Ilê Aiyê, na Bahia, de 1949 e 1974 respectivamente; e, como já mencionei, a grande ativista da dança nos EUA Katherine Dunham, cujo combate à injustiça racial no mundo todo teve início nos anos 1940 e não terminou até sua morte, em 2006. Agora quero adicionar um exemplo compartilhado pelo Brasil e pelos EUA com Arthur Mitchell como um modelo representativo de liderança que é especializado, persuasivo e motivado por questões compartilhadas pela comunidade.

Mitchell esteve excepcional nas coreografias de Georges Balanchine como primeiro dançarino principal do sexo masculino e afrodescendente no New York City Ballet (1952); no entanto, ele também auxiliou no desenvolvimento do balé no Brasil. Antes de abrir o Harlem Dance Theater, em Nova York, em 1967, ele trabalhou com outros artistas no Brasil para desenvolver uma companhia nacional e, durante esse processo, coreografou “Rytmetron”, introduzindo movimento e ritmos afro-brasileiros ao repertório de balé do Brasil.²⁴ Isso foi essencial para que o público reconhecesse a cultura afro-brasileira no mundo do balé, e marcou o início da luta para que a dança

²⁴ Entrevista telefônica com Arthur Mitchell, em 30 de outubro de 2012.

afro-brasileira fosse aceita nos espaços de performance profissional e na formação universitária.²⁵ A liderança determinada de Mitchell dentro da hierarquia do balé gerou uma tendência desenfreada de ativismo político na dança brasileira e norte-americana desde então.

6) COLABORAÇÕES DO SÉCULO XXI: sem as Artes Cênicas, toda arte individual fica enfraquecida e desequilibrada, e tanto a organização da comunidade quanto da sociedade ficam ameaçadas. Dessa forma, a criação de parcerias e de cooperações sempre foi um requisito básico para a performance teatral. Atualmente, faz-se necessária uma colaboração semelhante entre performance, tecnologia e educação. O conhecimento da educação precisa acompanhar a performance a fim de adaptá-la para cada faixa etária, e o conhecimento da performance precisa exibir conteúdos educacionais em suas próprias formas dinâmicas, mas ambas as instâncias dependem do conhecimento tecnológico. As competências colaborativas das Artes Cênicas precisam ser ampliadas.

7) ESTUDOS DA DIÁSPORA E DA ÁFRICA: os estudantes e os especialistas precisam estudar mais. O conhecimento sobre a herança africana — no mundo todo — irá ajudar a reconhecer a herança africana local e encorajar a mudança dos valores. Incluo nas referências bibliografia deste estudo minha “lista obrigatória de leitura” para aprofundamento acerca dos corpos dançantes africanos.

Em suma, minha pesquisa indica que as FORMAS DE PODER DA DANÇA são as expressões supremas de uma sobrevivência saudável e exultante nas Artes Cênicas. Quando penso nos rostos e atitudes dos descendentes da Diáspora africana em seus cortejos, danças e orações durante meus anos de pesquisa, eu reconheço essa ação consistente como algo necessário para se continuar batalhando PARA buscar apoio

²⁵ Ver Isaura Oliveira e Malinké. “Dance Artistry and Bahian Forms of Citizenship In SUAREZ, Lúcia e CONRADO, Amélia. Dance, Race, and Nation from/in Bahia. p.1-65.

financeiro e CONTRA os “ismos” da desigualdade: racismo, sexismo, classismo, nacionalismo, capitalismo, nepotismo, etc. Minhas recordações de alegria e prazer genuínos estão localizadas na forma de danças populares, sociais e sagradas que testemunhei, dancei e estudei, bem como no extraordinário esplendor de artistas da dança criativos, como os que mencionei aqui. As FORMAS DE PODER da dança, unidas às VOZES DE PODER de artistas e acadêmicos, oferecem aos afrodescendentes amplos modelos para um futuro sadio.

Reflexões pessoais para os participantes do Colóquio

Para os mais de 500 estudantes, jovens artistas, ativistas da arte dialógica, dançarinos profissionais, pesquisadores da performance, colegas acadêmicos interdisciplinares e administradores de universidades participantes do Colóquio:

Concluindo, como veterana nas Artes Cênicas, incentivo vocês a ABRIREM SEUS CORAÇÕES para um novo empenho e para uma reorientação à medida que o trabalho desse Colóquio avança. Ele foi viabilizado pelas Nações Unidas como parte da Década de afrodescendentes. NÃO SE ESQUEÇA dos princípios africanos, principalmente do respeito e da generosidade, que podem ser vistos dentro dos trabalhos artísticos das VOZES DE PODER da Diáspora africana, bem como dentro das FORMAS DE PODER da dança.

Reúna os jovens, onde quer que você esteja, e integre a formação interdisciplinar e o aprendizado interativo por meio da dança, do teatro e da música. Enfrente o presente de maneira positiva. Saiba que as coisas mudam, e só a continuidade gera continuidade; então continue, aconteça o que acontecer. Lembre-se também de meu conselho sobre celebração e organização, que são os portadores não apenas das Artes Cênicas, mas também da herança africana.

Finalizo com meu título: O PODER DO CORPO DANÇANTE NA PERFORMANCE AFRODESCENDENTE, que é a imagem do afrodescendente exuberante quando dança.

Yeye Mbongi-ye, Yeye Mbongi-ye, AAAHHH Yeye Mbongi-ye

O PODER DO CORPO DANÇANTE gera autovalorização, independência, criatividade e resiliência nos indivíduos e, ao mesmo tempo, sensibiliza uma questão coletiva. O PODER DO CORPO DANÇANTE combate os mitos e estereótipos do corpo físico e sexual, já que fala várias línguas da dança e se comunica de maneira eloquente dentro das formas de dança de espetáculos musicais, sagradas, populares, de cortejo, de combate e turísticas. O PODER DO CORPO DANÇANTE insiste na paixão individual, em termos de Artes Cênicas, e na transcendência comunitária por meio da participação na performance. O PODER DO CORPO DANÇANTE invoca uma libertação encarnada e visões de liberdade.

OBRIGADA, PAZ E AXÉ.

Referências|

ANDREWS, George Reid. **Afro-Latin America: 1800–2000**. New York: Oxford University Press, 2004.

BOLÍVAR, Natalia. **Los orichas en Cuba**. Havana: Ediciones Union, 1990.

BROWN, Karen McCarthy. **Mama Lola: a voodoo priestess in Brooklyn**. Berkeley: University of California Press, 1991.

BROWNING, Barbara. **Samba: resistance in motion**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

CHASTEEN, John C. **National Rhythms, African Roots: the deep history of Latin American popular dance**. Albuquerque: University of New Mexico Press. 2004.

CHIRIMINI, Tomás Olivera. Candombe, African Nations, and the Africanity of Uruguay. In: WALKER, Sheila S. (Ed.). **African Roots/American Cultures: Africa in the creation of the Americas**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield, 2001. p. 256-274.

CHRISTA, Gabri. Tambu: Afro-Curaçao's Music and Dance of Resistance. In: SLOAT, Susanna. **Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: how movement shapes identity**. Gainesville: University Press of Florida, 2002. p. 291–304.

DANIEL, Yvonne. **Caribbean and Atlantic diaspora dance: igniting citizenship**. Urbana: University of Illinois Press, 2011.

_____ Notes on African dance styles in the American African diaspora: mentoring for African dance continuity. In: WELSH, Kariam; DIOUF, Esailama (Eds.). **African dance in America: hot feet, perpetual motion and diasporan aesthetics**, p. 1-31 (a ser publicado em breve)

_____ **Rumba: dance and social change in contemporary Cuba**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

_____ Dance artistry and Bahian forms of citizenship: Isaura Oliveira and Malinké. IN: SUÁREZ, Lucia; CONRADO, Amélia (Ed.). **Dance, Race, and Nation from in Bahia**. p.1-65.

_____ **Dancing Wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé**. Urbana: University of Illinois Press, 2005.

DEREN, Maya. **Divine Horsemen: the living gods of Haiti**. New Paltz, New York: McPherson and Company, 1983.

DESCH-OBI, T.J. **Fighting for Honor**: the history of African martial art traditions in the Atlantic world. Columbia: University of South Carolina Press, 2008.

DODSON, Howard. The transatlantic Slave Trade and the Making of the Modern World In WALKER, Sheila (Ed). **African Roots, American Cultures**: Africa in the creation of the Americas. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 2001. p. 118-122.

EMERY, Lynne. **Black dance in the U.S.**, 1619 to 1970. Hightstown, New Jersey: Dance Horizon Books, 1988.

FOUCHARD, Jean. **La méringue**: danse nationale d'haïti. Ottawa, Canada: Editions Leméac, Inc, 1973.

GERSTIN, Julian. Interaction and Improvisation between Dancers and Drummers in Martinican Bèlè. **Black Music Research Journal**, Center for Black Music Research – Columbia College Chicago: University of Illinois Press, v. 18, n. 1/2, p. 121-165, spring-autumn 1998. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/779396>>. Acesso em: 11 maio 2017.

_____Musical Revivals and Social Movements in Contemporary Martinique: Ideology, Identity, and Ambiguity. In: MONSON, Ingrid (Ed). **The African diaspora**: a musical perspective. New York: Garland Press, 2000. p. 290-323.

GONZALEZ, Anita. Caught Between Expectations: Producing, Performing and Writing Black Afro-latin and American Aesthetics In: **Journal of Dramatic Theory and Criticism**, 1999. v. 3. p. 149-156.

_____ **Jarocho's soul**: cultural identity and afro-mexican dance. Lanham, MD: University Press of America, 2004.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the Africanist presence in American performance**: dance and other contexts. Westport, CT: Greenwood Press, 1996.

_____ **The black dancing body**: geography from coon to cool. New York: Palgrave MacMillan, 2003.

HARDING, Rachel. **A refuge in thunder**: Candomblé and alternative spaces of blackness. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

HARRIS, Joseph E. The African Diaspora in World History and Politics In WALKER, Sheila (Ed.). **African Roots, American Cultures**: Africa in the Creation of the Americas. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 2001. p. 104-117.

HAZZARD-GORDON, Katrina. **Jookin'**: the rise of social dance formations in african-american culture. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

INIKORI, Joseph E. Africans and Economic Development in the Atlantic World In WALKER, Sheila (Ed). **African Roots, American Cultures: Africa in the creation of the Americas**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 2001. p. 123-138.

LEAL, Gilberto. Fárígál/ifaradà: black resistance and achievement in Brazil. In: WALKER, Sheila S. (Ed.). **African Roots/ American Cultures: Africa in the creation of the Americas**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2001. p. 291-300.

MELGAÇO, Paulo da Silva Júnior. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MACKRELL, Judith. Vanishing Pointe: where are all the great female choreographers? **The Guardian**, UK, Tuesday 27 Oct. 2009. Disponível em: < <https://www.theguardian.com/stage/2009/oct/27/where-are-the-female-choreographers>>. Acesso em: 11 maio 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **Brazil, Mixture or Massacre? Essays in the Genocide of a Black People**. Dover, MA: Majority Press, 1989.

OSUMARE, Halifu. **The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves**. New York: Palgrave McMillan, 2007.

PINNOCK, Thomas Osha. Rasta and Reggae In: SLOAT, Susanna. **Caribbean Dance from Abakuá to Zouk: how movement shapes identity**. Gainesville: University Press of Florida, 2002. p. 95-108.

RIVERA, Ángel G. Quintero. **Salsa, sabor y control: Sociología de la música "tropical"**. Mexico: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

ROMAN, Carmen. The Danced Spirituality of African Descendants in Peru. **African Performance Review**, African Theatre Association, Goldsmith, University of London, v. 7, n. 1, 2014. p. 158-172.

TAVARES, Julio Cesar de. **Dança de guerra, arquivo e arma: elementos para uma teoria da capoeiraagem**. Belo Horizonte: Nandyala Editora, 2013.

THOMAS, Deborah. Democratizing Dance: Institutional Transformation and Hegemonic Re-Ordering in Post-Colonial Jamaica. **Cultural Anthropology**, v. 17, n. 4, 2002. p. 512-550.

_____. **Exceptional violence: embodied citizenship in transnational Jamaica**. Durham: Duke University Press, 2011.

THOMPSON, Robert Farris. **African Art in Motion**. Berkeley: University of California Press, 1974. p. 1-25.

VAUGHAN, Umi. **Rebel dance, renegade stance: timba music and black identity in Cuba**. Ann Arbor: University of Michigan Press. 2012.

WALKER, Sheila (Ed.). **African Roots, American Cultures: Africa in the Creation of the Americas**. Lanham, MD: Rowman & Littlefield. 2001.

_____ **Conocimiento Desde Adentro: los afrosudamericanos hablan de sus pueblos y sus historias**. Cauca, Colombia: Universidad del Cauca-Popayan, 2013.

WELCH-ASANTE, Karianu.(1985). Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation In WELCH-ASANTE, Karianu e Molefi (Eds). **African Culture: Rhythms of Unity**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1985 . p. 71-82.

WILSON, Olly. It Don't Mean a Thing, if it Ain't Got That Swing: The Relationship Between African and African American Music" In: WALKER, Sheila S. (Ed.). **African Roots/ American Cultures: Africa in the creation of the Americas**. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 2001. p. 153-168.

YELVINGTON, Kevin A. The Anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: Diasporic Dimension. **Annual Review of Anthropology**, v. 30, 2001. p. 227-260.