

Pensamento coreográfico: com um texto também se dança

Maria Dolores Sosin Rodriguez* 

¹ Universidade Estadual de Santa Cruz - Brasil

*Autor de correspondência: falecomdolores@hotmail.com

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE:

Arte negra
Coreografia
Corpo
Literatura
Memória

O movimento, aqui transcrito enquanto coreografia, atua como metodologia para refletir sobre o papel do corpo na produção do conhecimento em sentido amplo: teórico-artístico-científico. Levando-se em consideração as relações entre dança, palavra e literatura, assim como as relações com outras artes, realizam-se considerações variadas, a partir de críticas da literatura e da cultura, buscando interpretações para um pensamento coreográfico negro.

ABSTRACT

KEYWORDS:

Black art
Body
Choreography
Literature
Memory

The movement, transcribed here as choreography, serves as a methodology for reflecting on the role of the body in the production of knowledge in a broad sense: theoretical-artistic-scientific. Taking into consideration the relations between dance, word and literature, as well as the relations with other arts, various considerations are made, based on critiques of literature and culture, looking for interpretations for a black choreographic thought.

RESUMEN

PALABRAS-CLAVE:

Arte negra
Coreografía
Cuerpo
Literatura
Memoria

El movimiento, transcrito aquí como coreografía, sirve como metodología para reflexionar sobre el papel del cuerpo en la producción de conocimiento en un sentido amplio: teórico-artístico-científico. Teniendo en cuenta las relaciones entre danza, palabra y literatura, así como las relaciones con otras artes, se realizan diversas consideraciones a partir de críticas a la literatura y a la cultura en busca de interpretaciones para un pensamiento coreográfico negro.

SUBMETIDO: 21 de março de 2023 | **ACEITO:** 26 de abril de 2023 | **PUBLICADO:** 30 de abril de 2023

© ODEERE 2022. Este artigo é distribuído sob uma Licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Em uma das línguas bantu, do Congo, da mesma raiz, ntanga, derivam os verbos escrever e dançar [...],

Leda Maria Martins (2003, p. 64)

Quando as formas deste trabalho ainda estavam se desenrolando de modo embrionário, havia a forte presença de um desejo de falar sobre as coreografias que eu realizava, enquanto mulher negra, no espaço. Em um primeiro momento, esses trânsitos diziam respeito apenas aos trajetos geográficos que construía a minha sensação de pertencimento: Saubara, como fantasma; Feira de Santana, como delírio; Salvador, como promessa.

Antes disso, na verdade, submeti um projeto de doutorado que falava sobre o Ilê Aiyê. De título "O Ilê Aiyê, a escrita e a escrita com o corpo na produção de uma narrativa negra", a pesquisa tinha como objetivo central realizar uma análise de letras de música e outros modos de escrita expressos pelo bloco-afro e associação cultural Ilê Aiyê, a fim de verificar como se comportam, nessas variadas formas de textualidades, as representações e narrativas contrárias à história oficialmente construída acerca da população negro no Brasil e as consequências desses modos de expressão para a representação da relação entre literatura e cultura na contemporaneidade.

Naquele momento, várias coisas que estão presentes aqui hoje já apareciam como temas de meu interesse. A exemplo da importância do corpo e das suas múltiplas escritas, já presente desde o título do projeto, passando pela questão de entendimento do território para a formação da subjetividade negra, pois ela estava necessariamente intrincada com uma outra ideia de lugar, de casa e de espaço. Essa já era a minha percepção e investigação desde o começo.

Era evidente pra mim, naquele momento, no final do ano de 2016, que as letras das músicas do bloco-afro e associação cultural Ilê Aiyê, além de outros modos de escritura de uma narrativa afrodiaspórica, os cabelos, as gestualidades, as roupas e acessórios, enfim, tudo o que dizia respeito a complexidade dessa presença negra, causavam fissuras na história oficial e nos modos de escrever, produzindo novos paradigmas e esboçando uma literatura própria.

Como Jônatas Conceição diz, o Ilê Aiyê, em ações transdisciplinares, desenvolveu narrativas com e para esses corpos. A partir de uma relação com os

movimentos norte-americanos Black Power e Panteras Negras, em meio a uma ditadura militar no Brasil, o bloco surge, não por acaso, em novembro de 1974 e desfila pela primeira vez no carnaval da cidade de Salvador/Bahia em 1975. Assumindo uma organização estruturada a partir de uma associação cultural em 1986.

É a partir dessa ideia de uma narrativa construída a partir de uma entidade marcadamente negra, que se impõe a partir da ética-estética do aquilombamento e que escreve a história a partir das manifestações artísticas e culturais que opera, que a minha pesquisa orbitava em uma primeira instância.

E já desde um primeiro momento também, isso que eu nomeei narrativa e que dava conta de dizer sobre a força e importância do Ilê na construção de realidades que levassem em consideração a importância das comunidades negras da África e da Diáspora, que contassem a história a partir do “mundo negro”, estava presente também a desconfiança de que não bastaria uma mera análise discursiva que se debruçasse apenas sobre as letras das músicas.

O meu interesse era observar, sobretudo, as saídas do bloco e ter em conta, para a minha pesquisa, tudo aquilo que escapava à mera observação de uma gramática linguística e verbalizada apenas. Eu queria também observar as discursividades negras capazes de dizer sobre uma gramática das gestualidades; da estética dos cabelos, a gramática capilar negra; das vestimentas e acessórios. Enfim, as variadas gramáticas negras que se sobrepunham com a experiência da saída do bloco, com o ato de botar o bloco na rua, e nas muitas formas de narração e de inscrição dessas existências no tecido da história e no tecido da vida.

Mas, chegando efetivamente ao doutorado, eu me interroguei: por que agora, neste momento da minha trajetória acadêmica, eu iria falar sobre o Ilê Aiyê?

Não fazia mais sentido, pra mim, já no primeiro ou segundo semestre do curso de doutoramento, pesquisar, durante quatro anos, algo do qual eu suspeitava e atestava, em certa medida, os pressupostos: era importante falar sobre como o Ilê Aiyê escrevia uma história negra para o Brasil. Mas por que eu, particularmente, queria falar sobre isso? Eu queria estar conscientemente presente nesta decisão, não como parte desconectada de uma emulação falsa que separa sujeito e

objeto, mas como presença inalienável para a pesquisa que se desenvolveria e que não poderia me custar a saúde, sob as alegações de uma objetividade acadêmica ou coisa que a valha. Assim, como disse Abdias Nascimento na introdução de *O Genocídio Negro Brasileiro*:

Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo, como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. (NASCIMENTO, 2017, p. 47).

É com esse ímpeto, guardadas as devidas proporções, já que não sou Abdias Nascimento e, além dos fatores que ele elabora como sendo primordiais, eu também incluo outras questões, como o gênero, por exemplo, que eu escolhi desenvolver este trabalho. Eu, todavia, assim como ele, não poderia me alienar neste processo – não de forma consciente. E falar sobre este percurso de descobertas, em relação a um investimento metodológico-científico, se tornou também matéria para esta pesquisa que cruza a minha experiência com reflexões críticas e desdobramento intelectual intenso sobre a “situação”, como diz Abdias, em que exigir neutralidade científica é exigir a morte da existência negra. Me recusei a morrer desta vez.

Era importante falar sobre como o Ilê Aiyê havia me modificado naquele ano de 2015, quando eu, uma mulher negra vinda de Feira de Santana, cursando o mestrado em uma universidade federal na capital do estado, via pela primeira vez a saída do Ilê Aiyê em uma ladeira da Liberdade, Curuzu. Mas por que isso havia mexido tanto comigo? Não se é negro apenas em Salvador e não se é “uma pessoa negra mais autêntica” sendo negra em Salvador.

Para não remontar um centro em oposição a uma periferia, eu queria entender também a minha construção dentro disso, na minha vivência em Feira de Santana, em trânsito com grupos de capoeira angola, com Jorge de Angélica, Dionorina e a Quixabeira da Matinha dos Pretos, dona Ana da Maniçoba... Sem esquecer os janeiros e os fevereiros que passei entre Santo Amaro, Saubara e Cabuçu, com as marisqueiras que vendiam moqueca na praia, mapé, carangundé.

E, assim, eu ia procurando razões, entendendo que esse movimento se constituía, ele mesmo, como um fazer científico. Essa era a minha pesquisa. Assim, vim me aproximando deste material. Eu queria saber o porquê dessas mobilizações subjetivas e o porquê de elas terem um efeito de modulação de quem eu era: uma mulher negra. Vinda de Feira de Santana, nascida em Saubara, morando em Salvador. Filha adotiva, chegada aos três meses de idade em uma família branca, espanhola.

O questionamento acerca dessa identidade parecia estar aliado intimamente com as reverberações acerca de uma outra que me conectava, nessa produção imaginada e real, sentida, desde os camelôs da Sales Barbosa, quando comprei o meu primeiro cd, Natty Dread, de Bob Marley, a uma história, a uma experiência compartilhada por tantas pessoas.

Todas essas coisas e essas aberturas me deixaram também muitas perguntas. Que longe de pertenças intransigentes e de compromisso com uma suposição de verdade, ou até mesmo de origem, vinham de uma dicção defectível, conectada, sobretudo, com a dimensão da experiência e com muitas suspeitas que acumulei - assumindo a medida do meu desconhecimento e fazendo disso também uma metodologia de pesquisa, de escrita e de leitura.

Estas coreografias são, então, movimentações do meu corpo. Danças que faço pelo espaço e que me produzem, mas que também produzem o próprio espaço e inventam um tempo. Seria essa a “geopoética africana ou afro-brasileira”, como afirma Alex Ratts, a partir de suas impressões sobre os apontamentos de Beatriz Nascimento?

Decidi nomear esses movimentos como coreográficos porque é do movimento que a escrita nasce. Para negar os presságios e os trânsitos feitos entre Recôncavo, Feira de Santana e Salvador como única possibilidade de tradução desses deslocamentos, empenhei energias em entender os lugares de trânsitos que se distanciavam de uma geografia espacial para uma geografia da experiência negra.

Por isso que chamei os ensaios que compõem a tese de coreográficos e eles buscam os outros deslocamentos que me compõem: artista, pesquisadora, docente e o que ocorrer, em fazeres ainda sem nome. Ratts diz que para Beatriz Nascimento “[...] o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da

diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste)" (RATTS, 2006, p. 65).

A procura de uma imagem sobre si, essa busca, transcrita em movimentos, em gestualidade e experiências negras, se realiza em uma cartografia cultural, como o autor, então, conclui: "[...] consciente ou inconscientemente, em transe ou em trânsito, embalado em trilhas sonoras do Atlântico negro, acústicas e/ou eletrônicas: afoxé, congada, samba, blues, jazz, reggae, funk, sambareggae, rap, drum'n'bass, etc." (RATTS, 2006, p. 68).

Ou então, como ele acrescenta mais adiante, citando Beatriz Nascimento ao final:

O indivíduo negro, com o seu corpo em relações (con)sentidas, percorre em transmigração territórios negros fragmentados pela diáspora. Reconhece-se nesses espaços descontínuos e, por vezes, os correlaciona, se preenche e se eleva num alargamento de horizontes, em face de um sistema cujas forças o reduzem, o encapsulam e o puxam para baixo: "Eu fico grande numa serra. (...) Eu, assim fico alta." (RATTS, 2006, p. 69)

A proposição que aqui elaboro, inclusive pela agência e força do próprio fazer, é uma afirmação irrestrita de algo que parece ainda se ocultar entre os véus brancos de uma epistemologia construída e pensada hegemonicamente: o corpo pensa, assim como é ele o agente das variadas escrituras do mundo e, no que aqui insistimos, a escrita teórica e literária.

Até mesmo a escrita desta tese se fez com o corpo. Se já entendemos que dança é discurso, assim como a capoeira e uma roda de samba são enunciações de saberes que, por vezes, habitam o mistério, mas nem por isso são menos legíveis, o texto, este fazer sobre o qual muitas e muitos de nós desenhamos a nossa vida, é um fazer do corpo.

O que quero aqui, então, é negar veementemente a cisão estrutural de padrões violentos de compreensão dos saberes-fazeres que ainda se impõem por meio da exigência, da premissa ilusória, de uma distinção entre corpo e mente ou entre corpo e espírito ou, ainda, entre mente e espírito. O que quero aqui é reencarnar a palavra, não apenas porque eu assim desejo, mas porque assim são as coisas e assim as percebemos: nós, comunidades negras.

Me parece, ainda, que chegar a essa conclusão não é exatamente uma epifania ou um vislumbre encantado do mundo que me toma. Quando vemos as vidas-obras de autoras negras da dança, por exemplo, percebemos que a exigência por uma descolonização dos modos de entendimento sobre o corpo é mais do que uma imposição vazia. Na tese “Corpo em Diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny”, Luciane da Silva nos diz que é preciso entender que o apagamento dos muitos sentidos do corpo e também do seu sentido de modo integral, tem uma ligação inalienável com a condição história de “desposseção, descoporificação e desumanização dos sujeitos e saberes negros” (SILVA, 2017, p. 23).

Pensar, então, que o corpo é e pode mais do que ser, como diz a autora, um mero receptáculo, é negar também o sistema de assujeitamento perpetrado pela lógica ocidentalizada que acredita falar em nome de uma lógica fundada nas relações de expansão de seus domínios e riquezas, dada a cabo pelos processos de colonização e escravização protagonizados por uma Europa que, ao mesmo tempo em que matava e roubava, inventava uma categoria de humanidade em que apenas ela própria cabia.

Em resposta insurgente a essa separação reducionista, Luciane da Silva propõe, em sua prática-teórica, o método “Corpo em Diáspora”, propondo a superação da colonialidade do gesto a partir de uma convergência com a técnica elaborada por Germaine Acogny. Ela diz:

Na proposta Corpo em Diáspora há a preocupação em abordar a dança em sua potência para a produção de linguagens, tendo em perspectiva que na trajetória das linguagens eurocentradas de dança houve sistematizações escritas e que restou às expressões oriundas de contextos pautados pelas oralidades o lugar da suposta limitação, já que não foram sistematizadas nos mesmos termos que as linguagens originadas em contextos europeus. Assim, pensar a linguagem enquanto dimensão da colonialidade faz-se fundamental, pois nas lógicas hegemônicas pressupõe-se que quanto mais próximo está o sujeito da linguagem colonial, mais civilizado ele é. (SILVA, 2017, p. 34-35).

Nas formas dilatadas desse entendimento, encontramos uma cabeça-mundo que demoniza e inferioriza um corpo-mundo, nos legando um corpo sem vigor. É como nos diz, ainda, Muniz Sodré, referindo-se a presença necessariamente vinculada do samba ao negro:

Nos quilombos, nos engenhos, nas plantações, nas cidades, havia samba onde estava o negro, como uma inequívoca demonstração de resistência

ao imperativo social (escravagista) de redução do corpo negro a uma máquina produtiva e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano (SODRÉ, 1998, p.12).

Gostaria, aqui, de apenas expandir essa inequívoca demonstração de resistência, que se expressa por meio de um corpo desobediente, entendendo também que a própria noção de corpo, fundamentada nesse imperativo social, citado por Sodré, sempre muito desfavorável em relação as pessoas negras, é uma noção com a qual não estamos de acordo – nunca estivemos. Além disso, não é apenas por meio do samba, ou por outra manifestação artística e cultural qualquer, mas pela vida e experiência negra, é a nossa existência que se nega a cumprir o papel de corpos esvaziados que obedecem a máquina produtiva ativada pelo capitalismo racial colonial.

A inflexão que, talvez, traga algo de inédito neste momento, embora o ineditismo não seja exatamente uma característica valorada por mim como sendo imprescindível para a construção deste trabalho, é reivindicar, por assim dizer, o corpo como instrumento complexo para a escrita e para a produção intelectual que se dá por meio da palavra. Não apenas da palavra, é óbvio. Mas me parece que já nos aproximamos de um entendimento maior quanto ao fato de que o corpo é inteligente, mas parece que ainda não temos tantas certezas assim quando dizemos que um poema, assim como esta tese, é feito com o corpo, pelo corpo.

Em 2018, durante uma residência artística que reuniu mulheres negras artistas da América Latina e do Caribe, algumas das minhas colegas artistas diziam: “eu sou uma artista do corpo”. Se Literatura era tudo o que eles diziam que era, e se tudo o que eles diziam partia da minha inexistência, se todos os manuais me negavam, se todos os livros diziam que eu deveria servir, se todas os filmes e novelas diziam que eu deveria estar eternamente à disposição, inclusive sexualmente, eu sabia, então, que eles mentiam: teatro, cinema, música, televisão, livros.

A história mentia. E as disciplinas que cotejavam com uma ciência que também me negava, elas também mentiam. Ser uma escritora não era estar à disposição de uma abstração logocêntrica, de uma iluminação pequeno-burguesa que vinha após um momento de ócio ou de licença sabática ou de imersão em um processo criativo distópico e branco, possível apenas para um grupo muito específico de pessoas: com cara, jeito, gênero, sexualidade, raça, patrimônio, lugar, coisas muito específicas. E que me negavam.

Na tradução de Tatiana Nascimento para o texto de Audre Lorde, elas afirmam: a poesia não é um luxo para as mulheres negras. Ela é a possibilidade de existência de vida em potência, vida imersa em criação. Sendo a criação, em

contradição com o que dizem os homens brancos sobre nós, uma via mais do que possível, posto que indelével e fundamental para a nossa sobrevivência. Stela do Patrocínio enlouqueceria se lhes tirassem a possibilidade de criar. Embora tenha sido considerada louca a partir do prisma normótico de uma diagnose branca sobre saúde mental.

Na residência, me intrigava ouvir elas dizendo que eram artistas do corpo, porque o que se estabelecia ali era, necessariamente, uma espécie de diferenciação hierárquica. A maioria delas era da dança e do teatro. Esta tese, talvez, também seja uma pergunta a isso. Me intrigava o fato da minha atividade mais conhecida, a escrita, ser lida ali como algo elaborado de um lugar menos importante e feita de maneira menos “artística” talvez. E me incomodava pensar que, infelizmente, as barreiras coloniais, impostas por uma ordem cosmogônica que cinde corpo e mente, configuram, talvez, uma das estratificações mais potentes e violentas.

Acredito ser essa uma tensão fundamentada nas hierarquias raciais – poderia dizer também que estão fundamentadas em hierarquias de base colonial, mas muito tem me assombrado o fato de que muitas das pessoas que tem escrito e pensado a partir da decolonialidade e da pós-colonialidade não articulem a vida-pensamento de pessoas negras africanas e da afrodiáspora e não considerem sequer os povos quilombolas e outras tecnologias negras de “bem viver” ou de organizações societárias revolucionárias, criativas, pulsantes, de proposições anti-coloniais e insurgentes, como o bairro do Engenho Velho da Federação, em Salvador, e a Comunidade Quilombola Lagoa Grande, em Feira de Santana. Ou até mesmo a República de Palmares, primeiro território democrático das Américas (NASCIMENTO, 2002).

Quando eu penso na arte contemporânea e suas inespecificidades, como articulam alguns pensadores do contemporâneo, marcadas agora como uma condição de uma produção aparentemente recente, penso em como as classificações e elaborações disciplinares são, como insinuam, disciplinatórias e contingenciadoras, controladoras discursivas das produções de determinados grupos. A multiplicidade de formas e uma talvez chamada inespecificidade nunca foram lidas como características produtoras e que revelassem potência quando as obras que estavam sendo observadas eram obras de pessoas não-brancas. Em

Kingston ou aqui no Maciel, no Pelourinho, a impureza das formas é vista como limitadora e impossibilitadora para a produção de muitas (os) artistas negras e negros.

Basta lembrarmos também da diferenciação entre arte e artesanato, onde o grande marcador discrepante se dá na hierarquia estabelecida entre os materiais utilizados e entre o padrão utilitário aceitável - sendo a arte africana tradicional, por exemplo, lida como menor, dada a sua comunicação com o corpo do mundo e com a vida cotidiana e prática e sendo os seus objetos e artefatos ligados a uma função identificada e específica, isto é, utilitária (BARROS, 2011). Um modo de existência que pensa não apenas na utilidade das coisas, mas na sua beleza: máscaras, copos, pratos, tapeçarias etc., objetos artísticos ignorados por ainda uma grande parte de fruidores e estetas profissionais em acordo com o mundo ocidental.

A quem serve a disciplinarização e a sua posterior desestruturação? Desestruturação na esteira de um Desconstrutivismo que, não fossem os solavancos dos Estudos Culturais, estariam ainda na construção reiterada de um solilóquio de corpos ainda muito parecidos entre si.

Durante uma aula onde eu falava sobre a condição multimodal da arte negra e as articulações desse traço com a chamada arte contemporânea, depois de ouvirmos a tradução de Gilberto Gil para "Time Will Tell" de Bob Marley, eu seguia falando sobre como, no caso da tradução artística, era necessário pensar na ambiência que a obra criava, de modo que a tradução seria mais interessante se remontasse essa ambiência, em outros moldes, usando as ferramentas possíveis, do que remontando simplesmente as estruturas linguísticas responsáveis por apresentarem com palavras o que aquela música dizia. A música era mais que isso. A música negra era muito mais que isso.

Quando Gil traduz o baixo do reggae na zabumba e no triângulo, ele está traduzindo aspectos da música indispensáveis para a sua compreensão.

E no caso da tradução de "Time Will Tell", ele traduz a experiência negra e a passagem do tempo a partir da relação com uma ancestral mais velha: "Somente o tempo, o tempo só/ dirá se irei luz ou permaneceréi pó/ se encontrarei Deus ou permaneceréi só/ se ainda hei de abraçar minha vó". A partir de um tempo marcado não pelas relações lineares, ou por um tempo com base no modo de

produção capitalista, que articula também uma capitalização do tempo, no transcorrer teleológico e ocidental, mas com base na relação afetiva e no deslocamento de uma temporalidade possível depois da morte.

Assim como Bob Marley, Gil diz, em outro momento, nas palavras que acompanham a música “Iansã”: “o Tempo, o verdadeiro grande alquimista”.

As partículas rítmicas presentes em todas as músicas, aprendi com Letieres Leite, marcam a identidade, a matriz e a antecedência de um toque ancestral negro-africano que, por sua vez, define e localiza um grupo étnico específico. Gilberto Gil e Bob Marley conversam em traduções que são possíveis na comunicação e produção negras.

Quando convidada pelo Coletivo Enelescência para estar no evento Diálogos Enelescentes, ainda em 2019, numa roda de conversa de título “Epistemologias negras em movimento: literatura e (est)éticas performáticas”, juntamente com as artistas Patricia Maria e Mônica Santana, eu propus uma fala-performance. Parte dessa fala também está aqui neste texto. A performance consistia em pegar o meu texto e dividi-lo em parágrafos recortados. Depois entregá-los para as mulheres presentes. Cada uma lia um trecho do texto que havia sido numerado conforme a ordem de escrita dos parágrafos. As mulheres falaram comigo o meu texto e enquanto diziam as palavras que eu escrevi, eu as envolvia com um cordão de tecido, desenhando uma geografia de falas e corpos pelo chão.

Esse seria também o movimento descrito por bell hooks quando diz:

Quando nossa experiência vivida da teorização está fundamentalmente ligada a processos de autorrecuperação, de libertação coletiva, não existe brecha entre a teoria e a prática. Com efeito, o que essa experiência mais evidencia é o elo entre as duas - um processo que, em última análise, é recíproco, onde uma capacita a outra. A teoria não é intrinsecamente curativa, libertadora e revolucionária. Só cumpre essa função quando lhe pedimos que o faça e dirigimos nossa teorização para esse fim [...] (HOOKS, 2013, p. 85).

Há um modo, na escrita, que dança. Dançar é mover e reconfigurar o espaço, como nos provocou Muniz Sodré em uma conferência no Museu de Arte de Niterói. É um movimento de corpo presente. Ele diz que dançamos para experimentarmos uma relação com o corpo e com o sensível. Assim, quando

escrevo, também danço. E não danço apenas quando escrevo poesia, mas quando escrevo prosa e teoria também.

Um pensamento coreografado.

Em uma das possíveis materializações da sua tese, Luciane da Silva opta por criar o solo “Olhos nas costas e um riso irônico no canto da boca”. Para chegar até ele, ela explicita a presença do corpo:

Nos valem das noções de fresta e segredo, para reimaginar modos de criar a partir de uma dramaturgia dimensionada por situações cotidianas e históricas, um desafio interessante já que não nos bastava narrar ou reproduzir o cotidiano. A palavra teve uma função importante já que falar significa também instituir, mas o corpo transborda a fala, a escrita, a teoria e torna-se inscrição (SILVA, 2017, p. 250).

O uso do plural deve-se ao fato dela ter construído o trabalho com a codireção da coreógrafa e professora Amara Tabor-Smith. A partir de um trabalho com as gestualidades e tentando absorver as coreografias sociais oriundas de uma consulta de pessoas negras da Carolina do Norte, onde seu solo foi desenvolvido inicialmente:

Dessa consulta, uma atitude foi narrada por nove das dez pessoas consultadas: ao andar na rua, a pessoa negra tem que desviar das outras pessoas, pois essas não dão passagem, independentemente da situação, independente do ato ser tranquilo, abrupto ou inconsciente. Depois dos relatos experimentamos a situação naquele contexto e, de fato, ocorria. No Brasil esse constrangimento também se verifica, além de outros por vezes mais diretos e violentos e por outras, escamoteados. O fato tornou-se cena, discurso e discussão corporal (SILVA, 2017, p. 251).

Essa é uma das formas de compreensão do fazer coreográfico a partir da concepção da dança como expressão de culturas em movimento ou “[...] como teoria social da ação e como teoria social em ação” (LEPECKI, 2012, p. 45). Ou ainda, mencionando Andrew Hewitt, como faz a autora, elaborando o conceito de “coreografia social”.

O autor André Lepecki, no texto “Coreopolítica e Coreopolícia”, fala da arte e da política unidas por uma força coconstitutiva. A coreografia é negada como uma mera metáfora e é posta como força expressiva das relações que se dão no tecido social, dando foco aos contextos urbanos, e entendendo a sua existência e presença para além do campo da dança. Ela seria, então, uma ação política que

existe a partir das movimentações de corpos em relação no e com o espaço: “[...] não se trata aqui de metáfora: a ação política se equipara mais uma vez à dança, e é isso que faz com que seja necessária a construção do urbano como espaço de contenção arquitetônica e legal da dança-política” (LEPECKI, 2012, p. 48).

Nesse sentido, encontramos nesse autor um movimento semelhante ao nosso, pois sem partir de uma oposição, ele opta pela simultaneidade dos processos: não basta apenas dizer que a dança é política, mas ver uma dança na política. Assim como desejamos ver o corpo no texto, ela traz as cenas de uma coreografia social, quando a cidade se torna palco. Ou melhor, quando a cidade se mostra o palco que ela já é.

Ao trazer a coreopólicia, partindo também da análise de situações de constrangimento, ele analisa a presença da polícia, como força que se impõe no fluxo dos corpos na cidade. Usando as expressões e modos de ação desse policiamento, o autor diz que a polícia aparece como uma coreógrafa da cidade, agindo como “[...] uma intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações”:

Vamos considerar aqui “polícia” um ator social na coreopolítica do urbano atual, uma figura sem a qual não é de todo possível pensar-se a governamentalidade moderna. Uma figura também cheia de movimento, particularmente o ambíguo movimento pendular entre a sua função de fazer cumprir a lei e, a sua capacidade para a sua suspensão arbitrária; uma figura cujo espetáculo cinético é de chamar para si o monopólio sobre a determinação do que, no urbano, constitui um espaço de circulação, tarefa que executa não apenas quando orienta o trânsito, mas também quando executa com alarde a sua performance de transgressão de sentidos de circulação na cidade, com carros velozes cheios de luzes e sirenes alardeando assim a sua excepcional ultramobilidade, uma vez que para a polícia nunca existe a contramão (LEPECKI, 2012, p. 51).

E acrescenta:

Entre divertidos e contrariados, a verdade é que todos, por fim, acabam por obedecer às ordens de comando. Quando um policial diz que é para circular, ou ir para algum lugar específico, ou apenas para sair da sua frente já, sua fala opera como um eficientíssimo comando coreográfico: o movimento correspondente é imediatamente executado, do melhor modo possível. Senão... Bruguera revela de modo claro, e mais uma vez nada metafórico, de que modo a coreografia articula as políticas invisíveis que tecem o dia a dia de todos nós (LEPECKI, 2012, p. 52).

Em seguida, trazendo três obras artísticas distintas, o autor observa a ação desse coreopoliamento na urbanidade, nos conjuntos arquitetônicos e nas relações sociais. Mencionando a rachadura como a materialização do dissenso, presença sempre em potência estética de todas as pessoas dentro desse espaço, ele encerra o texto com uma cena onde quatro jovens negros dançam a cidade, enganando as forças de movimentações letais impostas pela polícia: “O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno” (LEPECKI, 2012, p. 57).

Trazendo essa potencialidade para o dissenso, a partir da negação de sermos corpos pré-coreografados, também estamos, nesse sentido, dançando na cidade e dançando a cidade, construindo caminhos possíveis nessa geopolítica negra.

Diferentemente, talvez, do que o autor faz neste texto, prefiro me centrar nas forças não apenas de denúncia dos modos de deslocamentos incitados por forças violentas sobre as pessoas negras nos mais variados tecidos sociais para me centrar nas forças de construção e anúnciação, como ele faz apenas no fim do texto, de novas possibilidades dançantes e múltiplas.

Ao pensar sobre um modo de definição da estética negra em dança, Nadir Nóbrega pontua, observando de dentro os blocos Ilê Aiyê, Olodum, Malê Debalê e Bankoma, que as coreografias foram “enriquecidas pela música percussiva, pelos adereços de mãos e de cabeça, e pelos figurinos” e que “a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico são componentes executados de forma sutil e, naturalmente, integrados aos movimentos dos corpos negros” e esses corpos, por sua vez, “são corpos que dançam, diariamente, transitam pelas ladeiras, pelos becos, pelas comunidades e terreiros, pelos grupos de samba e também pelas escolas públicas e privadas, do ensino fundamental e médio” (NÓBREGA, 2017, p. 46).

Os chamados pilares de uma estética negra mencionados por ela, isto é, a polirritmia, o policentrismo e o sentido holístico, não são formatadores de um padrão que deveria ser perpetuado em códigos fixos de movimentos, mas a experiência negra, traduzida nos gestos do cotidiano, faz com que esses

fundamentos estruturais estejam presentes, de modo integrado, aos movimentos dos corpos negros – não como condição essencialista, mas como constatação da experiência da professora e coreógrafa Nadir Nóbrega.

O pensamento acerca dessas coreografias me chegou de forma espontânea, quando eu ainda havia tido pouco ou nenhum contato com a discussão que desenvolvo aqui. Acredito em muitas forças que são geradoras de vida e, portanto, também são geradoras deste trabalho. Uma delas é a força intuitiva, que ocasionou muitas movimentações nesta pesquisa. A palavra e o movimento estão em constante fricção. É a coreografia que fundamenta esta pesquisa porque é uma pesquisa nascida do movimento e é o movimento um dos seus objetivos.

E assim o caminho foi sendo colocado debaixo dos meus pés. Encontrando na caminhada as minhas interlocutoras e os meus interlocutores, mesmo antes de saber que esse encontro era possível e que eu encontraria alguma conexão em conformidade com as minhas suspeitas ao iniciar a pesquisa. Não pela presunção de vanguarda, de ineditismo ou de qualquer outro gesto que remonte a voz de uma autoria solitária, com algo de heroico, gestada em isolamento e sem comunicação com o mundo, elucubrando tudo do alto de uma torre de marfim, fundamentado em alguma pretensão de genialidade ocidental ancorada, por sua vez, em uma humanidade onde a existência negra soa impossível.

Em um dos seus textos teóricos, Conceição Evaristo, pensando sobre a escrevivência, também pensa o movimento como experiência capaz de elaborar sentidos:

Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2005, p.202).

Ela exprime, então, sua concepção de escrita como possibilidade de realização, de criação concretizada em um gesto capaz de expressar os efeitos de uma dança ou de um canto.

Pensando no que Deleuze categorizou como imagem do pensamento e que o autor Renato Noguera recupera em “Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas”, podemos encontrar vias de aproximação entre esse movimento que me motivou a pensar a construção do conhecimento como, necessariamente, uma prática e uma ação capazes de promover deslocamentos:

A filosofia afroperspectivista está assentada sobre uma imagem do pensamento que pode ser apresentada em três teses básicas: 1ª) Pensar é movimentação, todo pensamento é um movimento que ao invés de buscar a Verdade e se opor ao falso, busca manutenção do movimento; 2ª) O pensamento é sempre uma incorporação, só é possível pensar através do corpo; 3ª) A coreografia e drible são os ingredientes que tornam possível alcançar o alvo do pensamento: manter a si mesmo em movimento (NOGUERA, 2011, p. 6).

Assim, analisando as teses elaboradas, poderíamos afirmar que pensamos nos termos da filosofia afroperspectivista proposta por Noguera.

No livro *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*, organizado por Wallace Lopes Silva, vemos um empenho, expresso na introdução, para dizer sobre o desejo da obra em contestar a universalidade fazendo uso de conceitos como a pluriversalidade, de Mogobe Ramose. Para isso, além de elaborarem o pensamento com outras pessoas africanas e também nomes do samba como Leci Brandão, Jovelina Pérola Negra e Dona Ivone Lara, trarão o pensamento negro que ficou excluído durante séculos.

Para promover esse abalo, é dito, ainda na introdução, que eles estão articulados com a crítica de Gayatri Spivak, ao trazerem que ela “[...] questiona o silêncio imposto aos outros pela ordem eurocêntrica. Ora, as mulheres são os outros, incluindo em menor proporção as brancas em relação às mulheres não brancas, pouco falam. Ainda que mulheres e homens não brancos falem, dificilmente são ouvidos [...]” (SILVA, 2015, p. 13).

Mesmo expondo o desejo de realização de um deslocamento, que contraponha as hegemonias e oportunize uma aproximação com as vozes daquelas pessoas que foram subalternizadas, dos onze capítulos, apenas um é escrito por uma mulher, a autora Sylvia Helena de Carvalho Arcuri.

No livro, há também um capítulo assinado por Renato Noguera. Nele, o autor articula o que ele chama de musicidade do samba com a origem da filosofia. Abrindo mão de uma enumeração, que não está afinada com a invocação de uma circularidade que lhe parece cara, ele traz, dessa vez, uma lista de elementos que caracterizam a filosofia afroperspectivista ou a afroperspectividade. Gostaria de destacar, dentre eles, o que é mais caro para este trabalho: “A filosofia afroperspetivista define o pensamento como movimento de ideias corporificadas, porque só é possível pensar através do corpo. Este, por sua vez, usa dribles e coreografias como elementos que produzem conceitos e argumentos” (NOGUERA, 2015, p. 44).

É assim que percebemos as construções que são feitas aqui. Expressões de coreografias que dialogam com os movimentos que realizo e que realizamos, não como forma de uma tradução clássica ou de um enaltecimento de alguma essência, mas como força direcionadora da nossa própria perspectiva e dos nossos próprios movimentos, indicando leituras ainda precárias e limitadas sobre os modos de circulação do nosso pensamento. A precariedade e a limitação são forças que nada têm a ver, no nosso modo de investimento sobre elas, com esvaziamento de potencialidades, mas com o acolhimento das incertezas e das impossibilidades de enunciação de uma totalidade, de uma verdade ou de uma conclusão absoluta que interrompem o arredo fluxo da vida.

No ano de 2017, me surpreendeu o *zeitgeist* negro que me aproximou de Leda Maria Martins, quando da sua passagem por Salvador, para a participação do Seminário Rasuras. Lendo e relendo a sua produção desde então, encontro outra vez similaridades. Sobretudo, quando penso nos fluxos entre coreografias e afrografias, além da sua proposição sobre oralituras. São afluições de pensamento, braços de rio, movimentações que fazemos, sobretudo para pensar as grafias, as formas de inscrição das comunidades negras, atentas as tentativas reducionistas que nos assombram, sem nos deixar paralisar.

Esse *zeitgeist* negro pode ser, entretanto, entendido de outras formas: como, por exemplo, a compreensão acerca do que é a ancestralidade e o tempo espiralar, como nos coloca a autora, mas que também é encontrado em outros autores e autores quando remetem-se a um tempo que não cumpre a linearidade expectada pelas ficções ocidentalizadas - passado, presente e futuro são

circunstâncias misturadas, mescladas –, o ancestral não é apenas aquele que reside no passado longínquo, o ancestral existe no futuro, o ancestral, nessa perspectiva, também somos nós.

A dupla face da cultura negra, movida em gestualidade pendular, povoando encruzilhadas que contém, necessariamente, um teor cinético e deslizante - são nessas esquinas, passarelas e avenidas, elaboradas por ela, que nos encontramos, eu e Leda Maria Martins: “O que no corpo e na voz se repete é uma episteme” (MARTINS, 2002, p. 72). Atentas a essas escrituras, o que parece nos diferenciar de alguma forma é o direcionamento do nosso interesse, ao menos levando em consideração estes nossos momentos específicos.

Se a autora se interessa em pensar, em um primeiro momento, a relação entre performance e rito, o que marca a sua pesquisa a respeito dos reinados e congados mineiros, a partir do estudo de atos performáticos rituais, eu estou interessada nos atos performáticos que marcam a vida negra, sua arte e cultura, estendidos para vislumbres do cotidiano e do trivial. Pensando nas nossas negras movências. Tentando capturar, aqui e ali, o que de mais prosaico pode haver nas experiências aqui compartilhadas como frestas de uma existência negra que contém em si o gesto, o ato, a fala, as linguagens expressas de uma corporalidade negra.

[...] um dos modos de escrita do corpo está na utilização de conchas, sementes, e outros objetos côncavos, em tamanhos e cores diferentes, para a feitura de colares, pulseiras e outros arabescos que ornamentam sua pele e cabelo. Alinhadas numa certa posição e ordem contíguas, as contas, sementes e conchas, assim como certos desenhos, funcionam como morfemas formando palavras, palavras formando frases e frases compondo textos, o que faz da superfície corporal, literalmente, texto, e dos sujeitos, signo, intérprete e interpretante simultaneamente. (MARTINS, 2002, p. 80)

No livro *A Cena em Sombras*, a autora usa também a expressão coreográfica para nomear uma das suas partes: “Uma coreografia da diferença”, onde ela não chega mesmo a uma definição sobre o que seria exatamente o seu entendimento quanto à coreografia. A expressão é utilizada como sinônima à movimento ou: “Para orquestrar, analiticamente, o estudo desse complexo movimento pendular de construção e desconstrução [...]” (MARTINS, 1995, p. 146).

Assim, entrevemos as possibilidades de circulação e de trânsito de nossos corpos como redatoras dos nossos espaços que também se inscrevem em comunicação direta com nosso movimento. Ressoando no método corpo e ancestralidade, proposto por Inaicyra Falcão dos Santos quando afirma que essa relação “[...] é intertextual, criativa em relação às ações cotidianas do homem; dissocia-se da tradicional abordagem focada na cópia de formas do rito vivenciado no terreiro” (SANTOS, 2017, p. 105).

Extrapolo o entendimento para além do campo da dança, pensando nesse corpo em toda a sua potencialidade dançante, articulada com as políticas do dia a dia. A dança que movimenta os lugares, as pessoas e a vida.

E, portanto, mais uma vez, a aparição de um pensamento coreográfico negro.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. "Antibiografias? novas experiências nos limites". In: SOUZA, Eneida Maria. O futuro do presente - arquivos, gênero e discurso. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-39.

BARROS, José D'Assunção. *As influências da arte africana na arte moderna*. Afro-Ásia, Salvador, n. 44, 2011. DOI: 10.9771/aa.v0i44.21236. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21236>.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. 1ª edição. Tradução de Noémia de Sousa: Sá da Costa Editora, 1978.

EVARISTO, Conceição. *Da representação a auto-representação da mulher negra da mulher negra na literatura brasileira*. Revista Palmares: Cultura Afrobrasileira. Ano I, numero1, ago. p. 52-57, 2005.

FREITAS, Henrique. *O arco e a arkhé: ensaios sobre Literatura e Cultura*. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GONÇALVES, Veruska Barreiros. *Moda afro-baiana: comunicação e identidade através da estética afro*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. *Intelectuais negras*. Estudos feministas, Florianópolis, ano 3, p. 464-478, 2. sem. 1995.

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Tradução de Ana Luiza Libânio. – 1. ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança: performance e a política do movimento*. Tradução Pablo Assumpção Barros Costa. São Paulo: Annablume, 2017.

HOOKS, bell. *Coreopolítica e Coreopolícia*. Ilha (Revista de Antropologia), Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 41-60, jan./jun. (2011) 2012.

MARLEY, Bob. *Time Will Tell*, 1978.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias, territorialidades e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românticas, Faculdade de Letras/UFMG, PósLit, 2002.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário em Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MARTINS, Leda Maria. *Performances da Oralitura: Corpo, Lugar Da Memória*. Revista Letras, (26), 2003.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MBEMBE, Achille. *As Formas Africanas de Auto-Inscrição*. In: Estudos Afro-Asiáticos, Ano 23, nº 1, 2001, pp. 171-209.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

NOGUERA, Renato. *Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas*. Griot: Revista de Filosofia, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 1–19, 2011. DOI: 10.31977/griofi.v4i2.500. Disponível em: <https://www3.ufrb.edu.br/seer/index.php/griot/article/view/500>.

OLIVEIRA, Nadir Nóbrega. *Tentando definir a estética negra em dança*. Revista Aspas, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 34-50, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/134013>.

RATTS, Alex. *Eu sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento*. 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial / instituto Kuanza, 2006. Disponível em: <https://www.imprensaoficial.com.br/downloads/pdf/projetossociais/eusouatlantica.pdf>.

REIS, Roberto. *Cânon*. In: JOBIM, José Luís, org. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança arte-educação*. 5ª edição. Curitiba: CRV, 2021.

SILVA, Denise Ferreira da. *Sobre diferença sem separabilidade*. 32ª. Bienal de São Paulo: Incerteza Viva, ed. Jochen Volz e Júlia Rebouças, catálogo da mostra. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SILVA, Luciane da (Luciane Ramos-Silva). *Corpo em diáspora. Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny*. Tese Doutorado. Artes da Cena. Unicamp, 2018.

SILVA, Wallace Lopes (Org.). *Sambo, logo penso: afroperspectivas filosóficas para pensar o samba*. 1. ed. Rio de Janeiro: Hexis/Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

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

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2017.