

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

PAOLLA DE SOUZA THOMAZ

**DIÁSPORA DANÇANTE OU DA COLONIALIDADE NA DANÇA:
KIZOMBA E URBANKIZ NO SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL**

Niterói
2020

PAOLLA DE SOUZA THOMAZ

**DIÁSPORA DANÇANTE OU DA COLONIALIDADE NA DANÇA:
KIZOMBA E URBANKIZ NO SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Rocha

Niterói
2020

PAOLLA DE SOUZA THOMAZ

**DIÁSPORA DANÇANTE OU DA COLONIALIDADE NA DANÇA:
KIZOMBA E URBANKIZ NO SISTEMA-MUNDO MODERNO/COLONIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura e Territorialidades.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilmar Rocha (Orientador) - UFF

Prof.^a Dra. Ana Lucia Silva Enne - UFF

Prof.^a Dra. Denise Mancebo Zenícola - UFF

Prof.^a Dra. Patrícia Silva Osório - UFMT

Niterói
2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente aos meus pais. Não poderia começar agradecendo qualquer outro, pois essa dissertação começa no encontro dos dois em um baile de dança de salão, que culminou na minha existência anos mais tarde. Antes mesmo de eu pensar em ser, a dança já estava na minha vida e meus primeiros passos vieram ritmados, quando aprendi a dançar no quintal da minha avó ainda criança tendo meu pai como professor; mais que isso, hoje somos também melhores amigos e vamos a todos os bailes juntos. O primeiro congresso de Kizomba em que participei, minha mãe foi minha companheira; “*Acho essa dança muito bonita, faz aquele passo que eu gosto!*”. Ela ainda me acompanha, quando eu boto Kizomba para tocar bem alto do rádio e dançamos juntas pela casa. De certo, a vida não é um mar de rosas, mas fica bem mais leve porque tenho a honra de ter vocês dois como melhores amigos.

Agradeço a dança, minha forma preferida de meditação, que me reenergiza e me possibilita ter contato com uma pluralidade de pessoas. No meu caso, ela possui uma carga emocional e afetiva tremenda, na minha relação com ela e meus pais. Mas de modo geral, é ela que pelo seu simples ato de ser, traz amizades, risos, conquistas e empatia nas relações interpessoais de todos que se deixam afetar por ela. Precisamos de mais coisas com essa potência no mundo.

Agradeço ao meu orientador, Gilmar Rocha. Quando pensei em trocar de tema, ele que ainda não me orientava, me mostrou quão potente essa pesquisa poderia ser e me ouviu com coração aberto, me dando forças, quando um dia pensei em desistir. Levo comigo seu mais precioso conselho, de que eu devo seguir o que realmente me afeta e faz meus olhos brilharem, pois sem paixão e imaginação, não há possibilidade alguma de se fazer ciência, de se produzir conhecimento. Junto com ele também vivi a experiência mais engrandecedora do mestrado, o estágio docência. Que aprendizado! Sou muito grata por tudo!

Agradeço ao GRECOS, grupo de estudos que tem lugar cativo no meu coração e que eu frequentarei enquanto existir. Cada texto, cada encontro, cada distribuição de brinde, me deixavam extasiada e cheia de potentes discussões para contribuir à minha pesquisa. A professora Ana Enne, que está à frente do GRECOS, é a pessoa que eu tenho mais profunda admiração na área acadêmica. Que privilégio poder ter ela como professora, que aulas transformadoras. Já tive muitas epifanias a ouvindo falar e foi ela que sem saber me inspirou a seguir a área acadêmica.

Agradeço também a todos da turma 2018 do PPCULT. A escrita de uma dissertação é quase sempre árdua e solitária, mas poder compartilhar as angústias com vocês acalmava meu

coração. Poder estar presente nas qualificações e defesas e ter um trabalho conjunto para receber a nova turma, dividindo nossas experiências na jornada discente, me afetou positivamente. Trouxe aquela sensação boa de que o caminho tem desafios, mas o final é glorioso para todos nós. Acredito em cada um de vocês e nas suas pesquisas. Juntos somos mais fortes.

Agradeço também a coordenação, funcionários e professores do PPCULT, que mesmo com tantas adversidades estavam prontamente disponíveis a nos ajudar. Vocês são guerreiros e merecem que tiremos nosso chapéu!

Por fim, agradeço aos professores, profissionais e produtores de Kizomba, que respeitam a dança, sua cultura e seus mestres.

Diante da massiva lógica hegemônica, nadar contra a corrente é cansativo e pode não nos favorecer, seja em situação financeira ou legitimação, mas ao longo dessa dissertação, é possível perceber como este exercício, que não é para qualquer um, é absurdamente necessário. Apontar possibilidades outras, enaltecendo tantas vozes, conceitos e culturas silenciadas e subalternizadas, craquela a máscara que a neurótica colonialidade tenta fixar. Que sejamos minorias sem máscaras. Obrigada a todos, que juntos, em teorias e ações tornam esse caminho possível.

Meu kota, são tantas batalhas
E a minha vida não prospera
Faculdade e cursos na lista de espera
Qual será a solução, diz-me kota

Meu kota, cate para música tocar custa dinheiro
Quando aqui não toca, toca no estrangeiro
Até dói no coração!

Mas eu não desisto
Eu persisto
Juro que insisto
E diante disso
Eu sei que a minha vez meu kota vai chegar
Tenho fé no coração la la la laia

(...)

Meu pai dizia, o kota dizia, dizia
Mona ndengue malembe malembe, tu vás longe
Pós sabes que o hábito faz o monge
Inspira-te na luta deste povo batalha

Mona ndengue, foram quinhentos anos de escravidão
Mas hoje temos uma rica nação
Inspira-te na luta deste povo batalha

Então não desista sempre insista me juras que persistas
E diante disso eu sei que a tua vez meu filho vai chegar
Mantenha fé no coração

Ivan Alekxei – Meu kota (2017)¹

¹ Na época da colonização, os angolanos foram proibidos de falarem em seus dialetos, usando somente o português. Assim, surge o Calão, forma mesclada de português com dialetos locais como o kimbundo, falado pelos angolanos para sua própria comunicação. Kota: Forma de chamar os pais ou pessoas mais velhas. Mona ndengue: Minha criança. Malembe: devagar.

RESUMO

Essa pesquisa se propõe a sustentar a hipótese de que o embate entre as danças Kizomba e Urbankiz não se resume a diferença de passos e/ou interpretação corpórea, mas a relações de poder que agem sobre este processo, desde as dinâmicas de subjetivação das danças até a forma como estas foram globalizadas. Para tal, nos apoiaremos nos Estudos Decoloniais e nos conceitos de Colonialidade de poder, Colonialidade de saber e Colonialidade de ser, uma vez que apesar do período colonial ter se encerrado historicamente, suas consequências permanecem ativas em vários aspectos no sistema-mundo moderno/colonial. Para esse fim, contextualizaremos a história de Angola, a cosmopercepção do corpo para as culturas angolana e europeia e exporemos as opiniões de importantes figuras desde meio dançante. Esta pesquisa nasce com o objetivo de dar assistência ao ponto de vista decolonial da aprendizagem da dança, buscando reverter, ou ao menos evidenciar, a sombra colonialista que ainda paira nesta disputa.

Palavras-chave: Kizomba. Urbankiz. Dança. Angola. Colonialidade. Corpo. Mocking.

ABSTRACT

This research proposes to support the hypothesis that the clash between the Kizomba and Urbankiz dances is not limited to the difference in steps and / or bodily interpretation, but to the power relations that act on this process, from the subjectivity dynamics of the dances to the way these have been globalized. To this end, we will rely on Decolonial Studies and the concepts of Coloniality of power, Coloniality of knowledge and Coloniality of being, since despite the colonial period having ended historically, its consequences remain active in several aspects in the modern / colonial world-system . To that end, we will contextualize the history of Angola, the cosmoperception of the body for the Angolan and European cultures and expose the opinions of important figures from a dance background. This research was born with the objective of assisting the decolonial point of view of dance learning, seeking to reverse, or at least highlight, the colonialist shadow that still hangs in this dispute.

Keywords: Kizomba. Urbankiz. Dance. Angola. Coloniality. Body. Mocking.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: QUEM POSSUI A LINGUAGEM, POSSUI O MUNDO QUE ESSA LINGUAGEM EXPRESSA.....	19
1.1 - PARTE I - CONTEXTUALIZAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA, MIGRAÇÃO ANGOLANA PARA PORTUGAL E INÍCIO DO EMBATE ENTRE KIZOMBA E URBANKIZ	19
1.1.1 DANÇA KIZOMBA: CULTURA DE ANGOLA	19
1.1.2 - DRAMA SOCIAL: RUPTURA E CRISE.....	23
1.1.3 – DISCURSOS DE LEGITIMAÇÃO	26
1.1.4 - DRAMA SOCIAL: AÇÃO CORRETIVA E REINTEGRAÇÃO.....	32
1.2 - PARTE II - NECESSIDADE DE DESCOLONIZAÇÃO EPISTÊMICA	37
1.2.1 – COLONIALIDADE DO PODER	42
1.2.2 – COLONIALIDADE DO SABER E DO SER	43
CAPÍTULO II - PARA ALÉM DO PASSO: CORPO E <i>MOCKING</i>	47
2.1 - O CORPO E SEU MOVIMENTO	47
2.1.1 DESCRIÇÃO DENSA	53
2.2 – O CORPO E O GÊNERO NA KIZOMBA E NO URBANKIZ	63
2.3 - OS EVENTOS	73
CAPÍTULO III – COM A PALAVRA, ELES: LUGAR DE FALA, MÍMICA E ENTRELUGAR	76
3.1 - MÍMICA E O ENTRE LUGAR.....	83
3.2 - COLONIALIDADE DO CORPO: REINTERPRETANDO OS GESTOS	89
CAPÍTULO 4 – FOTOETNOGRAFIA: DANÇA, CULTURA DE UM POVO	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114

INTRODUÇÃO

Inicialmente, quando comecei a escrever o projeto para concorrer a uma vaga no PPCULT, minha ideia era apenas discorrer sobre um acontecimento particular que ocorreu em um ambiente por mim tão familiar: o baile de dança a dois. Na segunda metade de 2015, influenciado pela crescente recepção do ritmo Kizomba no meio das academias de dança, um baile específico da dança aconteceu no centro do Rio de Janeiro, intitulado Noite da Kizomba, promovido pelo grupo Kizomba Rio. Como uma entusiasta, fui para apreciar uma noite de cultura angolana. Lá chegando, observei um acontecimento deveras antropológico e inesperado: podia-se claramente perceber dois grupos distintos, como se mesmo estando todos no mesmo ambiente, ainda existisse um oceano a dividir angolanos e brasileiros. O receio de aproximação entre nações fez o baile ser vivenciado em volta dos seus de duas maneiras bem diferentes.

Ainda que a música fosse a mesma para todos, os angolanos tinham uma dança mais intimista, abraçada e quase sem sair do lugar, movimentando os quadris lentamente. Por outro lado, os brasileiros rodavam espaçosos o salão – quando se tem aula de qualquer dança a dois, aprende-se que os casais devem girar no salão em sentido anti-horário – produzindo passos das mais variadas dificuldades, mexendo todo o corpo para executar a dança. Nos intervalos entre um dj e outro, tocava afrohouse e kuduro, danças solas, e enquanto os angolanos faziam rodas e executavam alegremente passos elaborados, os brasileiros arriscavam por poucos segundos algum movimento tímido e sem jeito num canto escuro. Em alguns poucos momentos, via-se um casal brasileiro mais afastado arriscando adaptar a batida da Kizomba para o tempo rítmico do zouk, dança a dois das Antilhas. Na realidade, antes da Kizomba enquanto dança chegar com força no Brasil, ela já estava presente enquanto música nos bailes de ritmos quentes, sendo entendida como ghetto zouk. Posteriormente com o movimento de Kizomba se fortalecendo e compartilhando conhecimento nas academias e bailes, percebeu-se que durante muito tempo se dançou – e ainda se dança – zouk com músicas de Kizomba.

A dança de salão – que na maioria dos pacotes de aulas e bailes entende-se por bolero, soltinho e samba – assim como qualquer coletividade social, possui “panelinhas”, grupos de pessoas daquele meio cuja entrada de um novato pode ser dificultada pelos membros e geralmente se interconecta superficialmente a outros grupos. Geralmente se tem como critério de divisão quase automático a academia de dança a qual pertence a pessoa, tendo inclusive

firulas² no movimento base das danças para identificá-la. Se em um passo x a firula for um braço levantado num movimento específico, sabemos que a pessoa pertence a determinada escola de dança, já se for uma jogada com os pés, pertence a outra. São códigos inapreensíveis para quem não é do meio, mas que seguem um *modus operandi* similar em quase todos os bailes, inclusive nos conhecidos como ritmos quentes. Estes são a salsa e o zouk e mais recentemente a bachata, Kizomba e reggaeton. O forró é cambiante: aparece em bailes de dança de salão menos “classudos” e em algumas cortinas musicais nos ritmos quentes; geralmente há encontros específicos para esse ritmo.

Contudo, ainda que acostumada a esses códigos, era meu primeiro baile de dança a dois de um ritmo do continente africano e nem mesmo sabia como dançar. Um amigo ligado ao movimento Kizomba Rio me falou desta nova dança de forma tão apaixonada que me rendi a conhecê-la e foi assim, completamente espectral, que fui impactada de forma tão complexa que só começaria a compreender na pós-graduação. A pista possuía um formato em L, o que provavelmente evidenciou o distanciamento dos grupos. Perguntei ao meu amigo “Eles não dançam com a gente?” e ele me respondeu “Não, ficam entre eles”. Voltei triste para casa. O que passou inquestionável para grande parte das pessoas para mim era uma indagação latente: por que não havia interação?

Continuei a ir nos bailes – que mudou duas vezes de lugar, ambos espaços muito importantes na história do samba de gafieira, Gafieira Elite e Cachanga do Malandro –, aprendi a dançar de maneira informal, aprendendo um passo num baile, outro com um amigo, um terceiro na internet e o ocorrido foi se tornando somente uma lembrança distante. Mas no ano seguinte, em 2016, essa indagação começou a ser respondida quando participei de um evento internacional de Kizomba situado no estado do Rio de Janeiro.

Era o Exalta Afro Festival, que ocorreu entre os dias 11 e 13 de março de 2016 no Eco Resort Hotel do Bosque, em Angra dos Reis. Foi organizado pelo Kizomba Afrojoy Brasil, que é um coletivo de artistas, produtores e arte educadores que promovem e difundem a cultura da Kizomba, Semba e Danças Afro-Latinas, fundado em 2010 pela italiana Manuela Casaldi e o brasileiro James Silva, possuindo sede em São Paulo. O evento internacional

² Firulas são movimentos adornados que servem para o embelezamento da dança, mas que podem também funcionar como instrumentos para um processo de diferenciação que identifica a academia que o indivíduo faz aula. Essa identificação não costuma ser imposta, mas subentendida por aqueles que são no meio da dança; uma pessoa que não faz aulas percebe as firulas, mas dificilmente a compreende como um movimento identificador. Por exemplo, a dama ao fazer um movimento de rotação pode executá-lo com as pernas eretas ou flexionar uma perna e deixar a outra esticada, provocando uma abertura de pernas de 70 graus, que não muda a lógica do comando, mas embeleza o passo. Do mesmo jeito, ela pode subir a mão passando-a pelo corpo terminando com o braço esticado acima da cabeça ou descendo o braço para finalizar o movimento com ele ao lado da cintura.

contava com 22 artistas que representavam 13 países – como França, Portugal, Espanha, Angola, Cabo Verde e Congo – entre professores de dança e djs, em 3 dias de workshop e festas. Foram 60 horas sem parar; ia dormir e acordava com o som latente da Kizomba.

O evento foi de uma imersão incrível: com aulas de corporeidade, temporalidade e história, expandiu meus conhecimentos sobre a dança, me colocou em contato com pessoas de várias partes do mundo e pela primeira vez me fez ouvir a expressão “Urbankiz”. Questionando o que seria essa nomenclatura, meus novos amigos me explicaram se tratar da Kizomba Urbana, uma espécie de repaginada que a dança sofreu em contato com outros ritmos, já na Europa. A observação me fez recordar do baile no ano anterior e perceber que um dos motivos de estranhamento entre nós e os angolanos era que dançávamos tipos diferentes de Kizomba – sem saber, eu dançava efetivamente o Urbankiz. Descobri também que o que na minha vivência foi apenas um desconforto, a nível internacional era um sério debate entre professores, alunos e produtores culturais, chegando até mesmo ao Ministério de Cultura de Angola, em propostas de tornar a Kizomba patrimônio nacional para melhor preservá-la de deturpações, como alegavam os angolanos ter acontecido com a globalização desta.

Voltando ainda mais nas minhas recordações, lembrei de quando fazia parte de uma iniciativa de dança de salão da UFF sem vínculos oficiais com a faculdade, apenas a vontade de jovens da dança de compartilhar o conhecimento adquirido em aulas e bailes com aqueles que tinham interesse em aprender os ritmos; na época, ensinava-se zouk, forró e salsa e não havia hierarquia, todos ensinavam e aprendiam uns com os outros. Um grupo de cubanos que estavam fazendo intercâmbio na UFF rapidamente tornaram-se nossos amigos, mas, apesar do reconhecimento de similaridades culturais num aspecto latino americano, não conseguíamos dançar salsa com eles. Ali, todos dançavam o tipo de salsa cubana, porém quando as duas nacionalidades se juntavam para dançar, não demorava até nos perdermos no tempo da música, embolarmos os pés, os comandos não serem entendidos e optarmos pela desistência. No fim, cubanos dançavam com cubanos e brasileiros com brasileiros.

Dança está usualmente dentro das chamadas artes cênicas e, em um primeiro momento dos estudos antropológicos, aparecia na etnografia de um grupo social, mas nunca era ela mesmo tema de estudo. Com o tempo percebeu-se que limitar sua prática à arte já não era suficiente, pois a dança está intrinsecamente ligada à cotidianidade e cultura da localidade de sua origem, sendo assim uma prática cultural, ganhando muito mais profundidade do que puro aspecto estético. Outro ponto a entender, é que a dança é uma prática complexa. Possui

narrativa não somente visual, mas também oral e gesto-corporal e a interação se dá com a música, o parceiro de dança, o espaço geográfico e com o próprio corpo. Isolar um desses aspectos é não dar conta de compreender todas as ramificações de interpretação possíveis quando todos esses aspectos se unem para formar a dança.

Desse modo, no meu primeiro momento de entendimento estas duas situações me levaram a cogitar que a dança tende a se diferenciar no contato com outras culturas e a partir do espaço geográfico em que está situada. Inicialmente, ignorando critérios mais apurados, poder-se-ia separar as danças em dois grandes grupos: aquelas nas quais se aprende e se vivencia os movimentos na cotidianidade dos ambientes próprios de sua manifestação, como por exemplo as danças religiosas, e aquelas as quais para aprendizagem e aperfeiçoamento fez-se necessário a existência das academias de dança, que funcionam como uma ponte entre o praticante com um segundo lugar em que ele executará, com a técnica aprendida, os movimentos, sendo na maioria das vezes espaços exclusivos e fechados para essa prática, como é o caso das danças de salão.

Evidentemente que na particularidade dos contextos existem exceções e algumas danças até mesmo foram cambiadas entre os grupos, sendo antes práticas até clandestinas – como o tango e o samba – e posteriormente adquirindo notoriedade e respeito na sociedade e nas academias de ritmos. Mas o que me leva a essa divisão é atentar que à dança não foi poupada um pensamento positivista de ensino, onde independente de aspectos externos, se um passo se faz de forma x, esse seria feito da mesma maneira em qualquer lugar por qualquer um após doutrinar o corpo corretamente. Sabemos que não é bem assim. As técnicas do corpo, ao qual propõe Marcel Mauss (2003), não são reducionistas da capacidade do homem, mas a experiência corpórea de um indivíduo está ligada também a cultura, onde cada uma instrumentaliza o corpo à sua maneira, tendo um mesmo movimento não necessariamente significado igual dado o meio em que é executado.

Naquele catártico dia, diversos aspectos interferiram na experiência do baile: nós brasileiros tínhamos a técnica do corpo moldada em academias e estávamos em um território que apesar de fazer alusão à Angola, nos pertencia; éramos os anfitriões. Eles, por outro lado, viam um aspecto específico da cotidianidade de seu país, a Kizomba, ser performada de uma maneira ao qual não estavam familiarizados, o que os levava a estar destoantes daquilo que outrora eles tinham propriedade para executar. Sem contar que a Kizomba era aprendida nas festas de quintal e ruas de Angola, que tem um método mais prosaico do que o engendrado das academias de ritmos.

Então já no meu segundo semestre do mestrado, me veio uma maior complexificação ao conhecer os estudos decoloniais. Quando se globalizam danças, quase sempre em conjunto à prática há o ensino delas em academias, que entram num discurso universalistas do corpo, a fim de levantar a bandeira de que com o ensino correto qualquer um pode dançar o que for. A problemática é que danças também são atingidas pelos processos de representação, tanto no modo de aprendizagem e vivência quanto na performance. Esta última pode ser executada pelos não nativos de forma deveras estereotipada, dado o movimento excessivo que esse corpo alheio executa para expressar um naturalizado estereótipo da cultura em questão na sua interpretação da dança.

Na conclusão de que a dança não é apenas uma sequência de movimentos abstratos com fins estéticos, tampouco puramente uma simples codificação transcendental da alma através do corpo, percebe-la como uma prática social e cultural pode, a partir da apreensão da forma como se executa seus movimentos, revelar corpo-políticas do conhecimento, transparecendo onde situam-se essas epistemologias nas relações de poder. Isso porque todo e qualquer conhecimento é situado e revelar os pontos de vista que foram desde a colonização anuviados e entendidos como natural, o ponto zero (Castro-Gomez, 2003), abre possibilidade de instrumentalizar o debate numa perspectiva decolonial, a partir do Sul³.

Esse estudo então se propõe, como foco principal, a evidenciar a hipótese de que o debate que se trava entre Kizomba e Urbankiz, na realidade não se encerra com o surgimento de uma nova vertente de dança, mas trata-se das relações de poder que agem sobre essa dinâmica, desde os processos de subjetivação das danças até a forma como se deu a globalização, apoiados no que Quijano (1992) concebe como Colonialidade. Concentro-me em dois momentos: a) Os dois primeiros capítulos observam todo o processo de apropriação lusitana (e europeia de modo geral) da Kizomba, que é modificada e globalizada como Urbankiz por Portugal, tanto no contexto histórico/ sociológico, como gesto-corpóreo e b) Os dois últimos capítulos mostram a percepção angolana, com depoimentos e fotos. Esta

³ O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistémicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes ao do Norte global (Europa e América do Norte). (...) A ideia central é, como já referimos, que o colonialismo, para além de todas as dominações porque é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados. As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. (Santos, 2010, p.13)

pesquisa nasce para dar assistência ao ponto de vista decolonial da aprendizagem da dança, buscando reverter a sombra colonialista que ainda paira nesta disputa.

Assim sendo, esta dissertação se divide em quatro capítulos. Em todos trabalharei juntamente com a teoria as problemáticas levantadas sobre a Kizomba, com trechos de entrevistas e experiências etnográficas, não reservando para o último capítulo o esmiuçamento do objeto; este será feito ao longo do percurso. Também cada capítulo será aprofundado num seguimento teórico: o capítulo 1 dará ênfase no contexto histórico e em como a colonialidade é aplicada, o capítulo 2 observa os aspectos gesto-corporais das danças, o capítulo 3 tem enfoque nas entrevistas dadas por angolanos e europeus, para que esta dissertação não só fale sobre o tema, mas tenha a própria voz daqueles que dialogam sobre ele e o capítulo 4 é uma etnofotografia, uma coletânea de fotos da pesquisa de campo e de eventos outros, que contextualizam em imagens o que foi debatido em texto.

No primeiro capítulo, intitulado “Quem possui a linguagem, possui o mundo que essa linguagem expressa”, fazendo alusão ao capítulo “O negro e a linguagem” do livro “Pele negra, máscaras brancas” escrito por Frantz Fanon, pretendo abordar a relação colonial que pairava (e receio, ainda paira) entre Angola e Portugal, pois a luta de independência do país africano foi o ponto de partida para uma pluralidade de eventos, entre eles a migração de angolanos para Portugal – e com eles sua cultura – culminando anos mais tarde na titulação de Lisboa como “a cidade mais africana da Europa”, dada a quantidade de eventos de tradição africana que passou a existir no local.

Partindo da percepção que as rupturas da Kizomba de Angola para criação de novas vertentes e suas consequências está no que Turner (2008) aponta como drama social, aqui não nos interessará dar ou tirar legitimidade da capital lusitana, mas observar que essa mescla Europa–África que num primeiro momento parece harmonicamente justaposta pretende excluir as particularidades e, ao fazê-lo, dá suporte ao branco europeu, com base no sistema-mundo moderno/colonial. Isso porque direta e indiretamente busca-se silenciar os angolanos quando as críticas que estes levantam sobre o funcionamento da globalização da dança são negativas. Logo, para entender essas construções, é preciso examinar a linguagem e as narrativas, uma vez que através delas é possível construir sistemas epistemológicos eurocêntricos que moldam a introjeção do saber e do ser, provocando distinções hierárquicas que se estendem por todo o globo terrestre.

No segundo capítulo, intitulado “Para além do passo: Corpo e *Mocking*”, observo o ponto central da disputa: a diferença de passos entre as danças. Minha intenção é mostrar que

na realidade, a forma que o corpo se posiciona, de acordo com a epistemologia adotada, é perpassada pela colonialidade, portanto, a disputa não é somente uma diferenciação de passos, mas de colonialidade. Em uma descrição densa, observo que a busca pela universalidade do corpo atendendo a perspectiva do ponto zero, interfere na introjeção do ser e concatena até mesmo no que chamarei de *mocking*, uma espécie de “*blackface* do corpo”, onde não se pinta o rosto, mas se escarnece no gesto-corporal o que a colonialidade entende como o negro e seu movimento. Por esse motivo, levanto também a necessidade de uma colonialidade do corpo, com enfoque no gestual, pois apesar de haver muitas pesquisas sobre o gesto e o corpo, carecem estudos que apliquem a existência deles obrigatoriamente atravessados pela colonialidade.

O capítulo três, “Com a palavra eles: Lugar de fala, mímica e entrelugar”, representando aqueles que estão na disputa, coletei depoimentos dados por professores angolanos e europeus sobre o embate Kizomba x Urbankiz. Aqui é importante frisar que esta dissertação, assim como muitas outras no ano atípico de 2020, foi afetado pela COVID-19 e o período de quarentena. Inicialmente, o capítulo seria exclusivamente acerca do trabalho de campo em eventos internacionais do ritmo, que ocorrem anualmente, onde o embate das danças acontece de forma mais acalorada. Nele, eu descreveria em detalhes todos os processos do evento, desde as aulas até os bailes, como são vivenciadas as danças abordadas e coletaria depoimentos de professores, produtores e congressistas sobre suas histórias no mundo dançante e como concebem a disputa e as diferenças entre as danças. No entanto, devido à pandemia, todos os eventos foram cancelados e o trabalho de campo foi impossibilitado. Assim sendo, a alternativa adotada foi utilizar os depoimentos já dados em eventos que estavam disponibilizadas em vídeo na internet, a fim de contextualizar a narrativa desses professores/produtores com os conceitos abordados ao longo dos primeiros capítulos.

Por fim, o capítulo quatro “Fotoetnografia: dança, cultura de um povo” é uma coletânea de fotos retiradas da internet e de momentos do trabalho de campo que ajudam a compreender visualmente o que foi debatido durante toda a dissertação, contendo também alguns links que levam a vídeos e podem elucidar melhor o movimento completo da dança. A disposição das fotos, inclusive, obedece a sequência da parte escrita.

Um último ponto importante: a bibliografia. Abordo, a partir de um objeto específico, questões de colonialismo. Busco ouvir as vozes de um país localizado no continente africano para construir a lógica de pensamento desta dissertação alicerçado neste ponto de vista. Não poderia, portanto, dedicar maior parte da minha base em teorias que dialogam mais com os

colonizadores do que com os colonizados. Ainda que haja teóricos do Norte global que se dedicam a apontar problemáticas advindas da hegemonia colonialista, estes falam *sobre* a perspectiva subalterna, mas não *a partir* dela, mantendo uma percepção eurocentrada. Concentrar-me neles seria ir contra minha intenção de produzir um estudo que fala a partir da experiência colonial. É não só um ato opcional, mas político; precisamos descristalizar as fontes acadêmicas clássicas e dar espaço a novas formas de produzir conhecimento. Não posso criticar a colonialidade de saber e não buscar outras fontes. Sendo assim, a bibliografia se dará quase em sua totalidade por teóricos dos Estudos Subalternos/ Estudos Decoloniais.

Finalizada a estrutura geral da dissertação com uma descrição mais pormenorizada de cada capítulo, iniciaremos o primeiro nos voltando para o contexto sócio-histórico de Angola que deu escopo para todo o evento estudado, onde se uma determinada sociedade criou uma dança, é para a sociedade que devemos nos voltar para compreender sua estrutura. Logo, antes de pensar nos conflitos implicados na Kizomba, vamos pensar no contexto de sua origem.

CAPÍTULO I: QUEM POSSUI A LINGUAGEM, POSSUI O MUNDO QUE ESSA LINGUAGEM EXPRESSA.

A dança precisa estar articulada com a sociedade e, para isso, precisa olhar para além de si mesma. (Maguy Marin)

1.1 - PARTE I - CONTEXTUALIZAÇÃO DA INDEPENDÊNCIA DE ANGOLA, MIGRAÇÃO ANGOLANA PARA PORTUGAL E INÍCIO DO EMBATE ENTRE KIZOMBA E URBANKIZ

1.1.1 DANÇA KIZOMBA: CULTURA DE ANGOLA

Nas décadas de 1950 e 1960, era costume amigos reunirem-se na República de Angola, país situado na costa ocidental do continente, para dançar nas grandes farras, festas de quintal, conhecidas por Kizombadas, diversos estilos musicais típicos do país, como o caduque, merengue angolano e semba. Como forma de exibição de dificuldade dos passos do semba, dançarinos conhecidos nas Kizombadas passaram a “riscar o chão”, que consiste em dançar bem, executando passadas bonitas dos seus estilos de dança em conexão com o chão. O semba, ritmo tradicionalíssimo de Angola, era comumente tocado por bandas nas festas de quintal e farras, mas com a dificuldade de acesso de instrumentos musicais devido a guerra civil, as bandas foram substituídas pelas batidas improvisadas por meio eletrônico. Influenciados por essas batidas, que entre uma experiência e outra cadenciaram o tempo do semba para algo menos corrido, a forma como as pessoas dançavam nas Kizombadas foi modificada. As passadas progrediram para um movimento mais lento acompanhando de um ritmo musical menos corrido. Este estilo começou a consolidar-se na década de 1980 levando ao aparecimento do ritmo musical e da dança conhecido por Kizomba⁴, que etimologicamente vem do kimbundo, uma das línguas faladas em Angola, significando “festa dos povos” ou “confraternização”.

O meu pai sempre disse que as festas de quintal são o espaço de socialização mais importante para os angolanos. Ali se jogam conversas, narrativas,

⁴ Existem especulações que a dança poderia também ter surgido em Cabo Verde, mas todas as bibliografias aqui utilizadas estão de comum acordo que a dança é angolana, assim como as entrevistas dadas pelos iniciadores da globalização da Kizomba na Europa, Mestre Petchu e Eduardo Paim. Para mais informações, ver em Soares (2015), Toldo (2016), Sedano (2019), o documentário “Minha banda e eu”, além da playlist “Entrevistas” do canal DNA Kizomba, no youtube.

histórias e encenações várias. Lugar de comida, bebida, festa e alegria, é o “laboratório” para múltiplas expressões culturais que persistem no tempo e unem os laços sociais. Foi lugar de família, de resistência cultural contra a presença colonial e foi também onde se esboçaram danças e gêneros musicais como o “açúcar”, que depois deu origem ao kuduro, e o semba, que, mais lento, deu origem à Kizomba. (EPALANGA, Kalaf. Parte II, 2018)

Ainda que o ato de dançar se dê efemeramente em um curto período no espaço tempo, o processo engenhoso dos movimentos corporais tem base e conteúdo predecessores. Evidenciando a importância que a música e a dança têm na cotidianidade dos bairros periféricos de Luanda, ambos podem ser entendidos como meio singular para a tessitura de redes de sociabilidade e fortalecimento de pertença, sendo de profundo interesse dos estudos antropológicos e culturais a observação de suas dinâmicas de mediação, onde as pessoas criam diariamente seu senso de coletividade, com sentidos e razões de ser únicos em comparação com outras culturas.

O nascimento da Kizomba, no entanto, se deu num período intenso de guerras consecutivas que levaram as condições de vida no país tanto econômicas quanto de infraestrutura, acesso ao trabalho, escolarização, política e lazer a tornarem-se ínfimas, extinguindo alternativas a não ser a imigração aos situados em Angola, tanto do retorno de portugueses e seus descendentes ao país natal, quanto de angolanos em condição de refúgio que escolheram majoritariamente Portugal, uma vez que, por lei, todo cidadão nascido nas colônias portuguesas até a data de independência era efetivamente cidadão português.

Isso porque na segunda metade do século XVI, portugueses guiados por Diogo Cão instalaram-se em um dos territórios do então Reino do Congo, que posteriormente seria designado como Angola, transformando rapidamente a colônia no principal mercado abastecedor de escravos para as plantações de cana-de-açúcar e minério no Brasil. Como todos os esforços portugueses estavam voltados ao “Novo mundo”, Angola só foi ser de fato colonizada no século XIX, posteriormente à Independência do Brasil (1822) e o fim do tráfico de escravos.

Em vésperas da Segunda Guerra Mundial, 85% do globo terrestre era composto por colônias. Findado esse trágico conflito global, lutas anticoloniais e processos de independência das antigas colônias haviam se iniciado no continente africano a começar pela emancipação de Gana em 1957. Após quatro séculos de exploração, não só Angola entrou na

Guerra de Libertação⁵ com três movimentos de libertação nacional — MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola) —, como todas as províncias ultramarinas portuguesas, com o diferencial de não se acomodarem em soluções neocoloniais, como os vizinhos colonizados pela França.

O conflito em Angola durou quatorze anos quando, em 25 de abril de 1974 a Revolução dos Cravos em Portugal derrubou o Estado Novo Salazarista e as novas diretrizes que assumiram o governo português, a fim de democratizar o país e acabar com os gastos de guerra que empobreciam a metrópole, concordaram, juntamente à pressões da ONU, em aceitar as reivindicações de independência das colônias, negociando fases de transição política com os movimentos independentistas. Assim criou-se o Acordo de Mombaça em 6 de janeiro de 1975, que propunha aos três movimentos de libertação de Angola a construir uma frente única nos assuntos relacionados a administração do país, porém o único tópico acordado entre as partes foi a data da independência angolana, 11 de novembro de 1975. Na véspera da cerimônia de transição do comando da nação, o representante de Portugal abandonou Luanda, deixando-a entregue a movimentos anticoloniais com grandes rivalidades ideológicas.

Assim iniciou-se a guerra civil entre o MPLA e a UNITA pelo domínio do país. O primeiro declarava-se marxista-lenista e tinha apoio de países socialistas como Iugoslávia, China, Cuba e União Soviética, interessados em implementar o modelo político socialista no continente africano. Já o segundo declarava-se anticomunista e era financiado por África do Sul e EUA, tornando o conflito parte da Guerra Fria. Desse modo, com um ostensivo exército de apoio ao MPLA, os cubanos chegaram ao país africano trazendo consigo os ritmos cubanos, mais lentos do que os dançados em Angola, como o mambo e a rumba.

Com a guerra civil houve um aumento das migrações para Portugal e os anos 80 caracterizam-se por um grande aumento de imigrados para a capital de Portugal, Lisboa. O embate só terminou em 2002 com a morte do líder da UNITA, Jorge Savimbi, quando o movimento deixou de ser uma oposição armada e passou a ser meramente política. Temos então um tenro país com um passado recente de guerra e interferência estrangeira, vivendo as consequências de décadas de conflito pela possibilidade da construção de uma identidade nacional. Como diz André Soares (2015):

⁵ Refere-se ao período de confrontos iniciados em 1961 entre as Forças Armadas Portuguesas e as forças organizadas pelos movimentos de libertação das antigas províncias ultramarinas de Angola, Guiné-Bissau e Moçambique, sendo mais conhecida por Guerra do Ultramar ou Guerra Colonial Portuguesa pelos europeus.

Lisboa, como centro de um antigo país colonizador torna-se, neste período, uma cidade de encontros e reencontros entre pessoas que retornam ou chegam pela primeira vez à cidade. As discotecas eram um dos pontos de encontro desses africanos e portugueses sobretudo para a prática da dança, que é o que aqui nos interessa. Com a agudização do conflito armado em Angola, muitos angolanos viram-se a interromper as suas vidas artísticas. Nos anos 80, Portugal continua a ser o destino de muitos cidadãos dos países africanos de expressão portuguesa com destaque para várias comunidades que se afirmam pela sua expressão numérica. Fernando Luís Machado (1994) refere que mais de 30.000 pessoas adquiriram ou conservaram nacionalidade portuguesa no período decorrido entre 1976 e 1989 ao abrigo da Lei da Nacionalidade então em vigor, sabendo-se igualmente que a maioria destes são luso-angolanos e luso-moçambicanos, as duas ex-colónias onde a fixação de portugueses teve maior expressão. Nos anos 90 a maior parte da população vinda de Cabo-verde ou Angola vem por razões sócio económicas no caso dos cabo-verdianos e muitos angolanos por razões mais sociopolíticas, derivadas do conflito de guerra-civil existente no país. (SOARES, André. 2015, p. 24)

Kizomba é assim filha da guerra, parida nos musseques⁶, vinda de uma geração que conviveu com a escassez de produtos de consumo e desamparo social do estado, que testemunharam não só o fim da guerra civil, mas também “o fim do modelo socialista, a abertura do País para a economia liberal, as constantes mudanças e crises dos planos monetários e a progressiva institucionalização do pluripartidarismo” (MARCON, Frank. 2013, p. 379). Uma vez reterritorializado, os costumes angolanos passam a coexistir com o cotidiano lusitano. Provinda das festas de quintal, num contexto familiar/ íntimo, a Kizomba acaba sendo realocada em espaços de dança, nas discotecas e posteriormente em aulas nas academias de ritmos. Efervescendo em Portugal, não demorou que toda Europa incorporasse o ritmo nos festivais de dança.

Lisboa acabou por funcionar como a “janela aberta” para a visibilidade da *Kizomba* enquanto dança de salão. Inês Pinto, promotora do *Áfricadançar*, concurso internacional de *Kizomba*, iniciado em 2007, afirma que as suas idas às discotecas eram, não tanto para dançar, mas para estar e conhecer os espaços. As discotecas africanas, em Lisboa, acabaram por se transformar nos lugares de divulgação da *Kizomba* pelo mundo e a face mais visível das danças de raiz africana. Durante a entrevista Inês Pinto afirmou igualmente que a *Kizomba* “é uma dança da diáspora (...) foi projectada pelo mundo, a partir de Lisboa.” Pelas conversas que mantive com os meus interlocutores apurei que a dança era classificada como “africana” e as classificações mais específicas foram sendo encontradas a partir do momento em que passa a ser ensinada. (SOARES, André. 2015, p. 27)

Em contato com um leque de gêneros de dança nos eventos e passando a ser um produto de entretenimento em aulas e workshops, onde a novidade é uma arma de atração dos

⁶Musseques são bairros periféricos superpovoados que rodeiam o centro de Luanda e se constituem enquanto espaços intermediários entre a vida rural e urbana, usualmente miseráveis, e que podem fazer alusão com as favelas cariocas. Etmologicamente a palavra originou-se do quimbundo *mu seke*, que significa areia vermelha, referenciando a falta de pavimentação nas ruas.

alunos, não demorou para o ritmo sofrer influências das músicas urbanas como R&B, rap, hip hop e dance e dos passos de outros ritmos a dois, principalmente o zouk, nascendo o Urbankiz. Uma vez que a música foi modificada, os dançarinos passaram a fazer novas interpretações de como se movimentar na dança, abandonando a tradicional conexão peito com peito para dançarem mais afastados, adicionando contratempos nos passos, quebradas corporais do hip hop, piruetas, pivots etc. A reação dos dançarinos da Kizomba foi alegar que o Urbankiz não poderia ser considerado Kizomba, mais outra dança, uma vez que era sonora e esteticamente diferente, além de ter sido sexualizada pelos europeus devido a posição quase colada dos quadris. No entanto, o Urbankiz foi o estilo mais popularizado e preencheu quase totalmente os eventos internacionais no lugar da Kizomba, sendo ostensivamente globalizada.

1.1.2 - DRAMA SOCIAL: RUPTURA E CRISE

Isto posto, desde o momento de sua globalização, quando as vertentes geraram conflito no grupo de Kizomba e Urbankiz, as danças tornaram-se palco do que Victor Turner (2008) entende por *drama social*. Partindo dos estudos dos ritos até chegar aos estudos de performance, o conceito foi cunhado para tratar de um processo que envolve quatro momentos, por ordem: ruptura, crise, ação corretiva e reintegração. Este sistema foi utilizado inicialmente aplicado na etnografia dos Ndembu⁷ na Zâmbia, sem pretensões de tornar-se universal para o estudo de diversos grupos sociais. Observando o conflito dos Ndembu como uma característica social basilar, Turner entende que os distúrbios do normal podem dar maiores insights sobre o normal do que seu estudo direto, onde a antiestrutura revela aspectos fundamentais da estrutura social, uma vez que expõe aspectos que quase sempre são acobertados por hábitos e costumes. Assim, elabora uma forma processual de compreensão do drama social, que pode, portanto, ser entendido como unidades de processo desarmônico que surgem em situações de conflito (2008, p. 33).

⁷ O modelo é elaborado por Turner a partir do conflito entre a estrutura matriarcal da sociedade Ndembu com casamentos com estruturas virilocais. “A matrilinearidade governava os direitos à sucessão e herança à propriedade. Um homem tinha o direito de residir com seus parentes matrilineares (primários ou classificatórios), isto é, ele podia morar na aldeia do pai se sua mãe vivia lá. Mas um homem tinha também o direito de levar sua mulher para residir na sua própria aldeia. Disto resultava a situação difícil na qual as mulheres, sobre as quais a continuidade social dependia, não viviam nas mesmas aldeias, mas nas aldeias dos seus maridos. Como não havia um costume definido de que os meninos deveriam se mudar para as aldeias dos irmãos de suas mães em determinada idade — como em outros casos etnográficos semelhantes —, o resultado era sempre incerto. Em geral, observava-se, portanto, fortes tendências patrifocais numa sociedade matrilinear, com todas as consequências inevitáveis. (...) Neste contexto de fissão e micro-política altamente desenvolvidos, os rituais compensavam as deficiências de integração. Para Turner, em termos gerais os rituais expressavam a coesão e imprimiam os valores da sociedade, mas também exageravam os conflitos reais e as regras sociais, isto é, os rituais incutiam os valores sociais nos Ndembu e serviam como meio para resolução de conflitos. No final, o ritual afirmava que, apesar do conflito, havia unidade e harmonia.” (PEIRANO, M. 2018, p.14)

A modificação aplicada à Kizomba e a criação do Urbankiz geraram um estranhamento por parte dos adeptos da dança, principalmente os situados em Angola. Tomando o modelo de Turner (2008) para exemplificar a questão, a desarmonia gerada nesse primeiro momento pode ser entendida como uma ruptura. Segundo o autor, a ruptura de relações sociais que são regidas pela norma se dá sempre entre grupos de um mesmo sistema de relações, sinalizada pelo “rompimento público e evidente, ou pelo descumprimento deliberado de alguma norma crucial que regule as relações entre as partes.” (2008, p.33), representando um símbolo claro de dissidência. Ainda segundo ele, essa violação dramática mesmo que realizada por um indivíduo, é feita em nome de outros, estando este creditado como representante de um grupo. O Urbankiz, ainda que tendo sua “invenção” pleiteada por alguns professores, tornou-se um movimento, que rapidamente se popularizou na Europa e foi exportada para outros países.

Uma vez que não se pode isolar a ruptura do Urbankiz, esta acaba por se expandir e se tornar potencialmente coextensiva com a norma vigente, no que Turner entende como a escalada da crise. No caso dos Ndembu, expõe-se um padrão de intriga faccional que até então era conduzida de modo privado, revelando a estrutura social básica, que é mais durável, mas muda gradualmente, baseada nos padrões normativos da experiência social.

Esse segundo estágio, a crise, é sempre um daqueles pontos de inflexão ou momentos de perigo e suspense, quando se revela um verdadeiro estado de coisas, quando é menos fácil vestir máscaras ou fingir que não há nada de podre na aldeia. Cada crise pública possui o que eu agora chamo de características liminares, uma vez que se trata de um limiar entre fases relativamente estáveis do processo social, embora não seja um “limen” sagrado, cercado por tabus e afastado dos centros da vida pública. Pelo contrário, ele assume seu aspecto ameaçador dentro do próprio fórum e, por assim dizer, desafia os representantes da ordem a lidar com ele. Não pode ser ignorado ou desprezado. (TURNER, Victor. 2008, p. 34)

No Brasil a dança é relativamente recente, contando com a iniciativa de movimentos de dança brasileiros como a Kizomba Rio e AfroJoy Brasil para sua propagação, importando predominantemente o Urbankiz. Os bailes costumam acontecer mensalmente e atraem em sua grande maioria os alunos das academias de dança. No Rio de Janeiro o estranhamento dos angolanos - e vizinhos de nação como moçambicanos e congoleses - foi tão grande que, após algumas edições do baile “Noite da Kizomba”, realizado pelo grupo Kizomba Rio, um deles começou a fazer o baile “Musseque”: deles para eles, com não só o ritmo Kizomba, mas vários ritmos do continente africano como afrohouse e kuduro, além de comidas típicas.

Como se tratava de uma ruptura experimental e não institucionalizada, a mutação da Kizomba esteve num espaço liminar também em relação a nomenclatura. Até se chegar a um

consenso, nomes como New Style Kizomba, Kizomba 2.0, French Style, Kizomba Fusion foram dados, até que por volta de 2012, convencionou-se o nome Urbankiz. Dada a titulação bem recente, muitos eventos até o atual momento referem-se a esta como puramente Kizomba, a Kizomba de Angola. Esta dissociação gera sérias consequências. Primeiramente, o Urbankiz é globalizado a partir da Europa. Ainda que ensinado também por angolanos, as influências sofridas e as formas de ensinar obedecem a padrões europeus, o que vamos explicar mais esmiuçadamente na segunda parte deste capítulo.

Se partirmos de uma abordagem decolonial sabemos que todo conhecimento é situado dentro das estruturas de poder e, observando o fundamentalismo universalista eurocêntrico conclui-se que há uma colonialidade de saber, não só nessa questão específica da dança, como no modo geral de produzir e passar conhecimento. Levando a sério a perspectiva/cosmologia do Sul Global, uma descolonização do conhecimento exigiria pensar com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados. Lisboa, que recebe o epíteto de “cidade mais africana da Europa”, vende a cultura angolana numa lógica de indústria cultural, gerando cada vez mais congressos de dança e empacotando a Kizomba como “a dança mais sexy do mundo”. Fica claro que a compreensão do corpo para ambos é completamente discrepante, dada que a proximidade dos corpos para o angolano remete à familiaridade e confiança, enquanto para o europeu é sexual, gerando um estereótipo errôneo e até mesmo negativo de uma prática bem diferente de seu país de origem, além de silenciar a visão nativa do significado da dança, deixando em evidência a noção colonizadora, acobertada num mascaramento de inclusão.

Isso acontece muito quando se associa a dança *Kizomba* a um veículo usado por muitos dançantes para satisfazer sexualidade, necessidade de contacto ou afecto. Ouvi muitos professores dizer que não admitem essa conotação da *Kizomba* com o sexo e outros dizerem que é por haver contacto (aquele que remete para o afecto) a *Kizomba* transforma-se em mais do que uma dança. Um outro dos fundadores do movimento *Kizomba*, António Bandeira, confessa que o sucesso da *Kizomba* passa pelo contacto entre os corpos, que nas sociedades mais “individualizadas” se tem perdido: “a dança por ser de contacto remete para a mãe que recebe nos braços os seus filhos”, uma “tradição” que os africanos não perderam nos seus processos de socialização. O objectivo destes professores é passar esta sensibilidade perdida às sociedades desenvolvidas, o contacto e o afecto, que ainda reside nos africanos e que a *Kizomba* consegue de alguma forma plasmar através do abraço. (SOARES, André. 2015, p. 44, 45).

Em segundo lugar, se o que fica em voga no mundo é o Urbankiz em detrimento da Kizomba de Angola e o primeiro passa a ser entendido, na lógica do sistema-mundo moderno/colonial, como igual ao segundo, provocando o desagrado de um número considerável de dançarinos e nativos, mesmo que não intencionalmente uma vertente faz oposição a outra. Novamente recorrendo à territorialidade, temos uma nascida nos musseques, periferia de Angola e outra que se inicia numa cidade europeia. A crise também se dá entre uma expressão dos jovens das favelas de um país africano versus um movimento de professores na Europa que posteriormente institucionalizou-se. Poderíamos fazer uma alusão a situação brasileira do funk, que ao chegar no “asfalto” se domesticou para ser aceito e tocar nas rádios, aparecer em programas de televisão e ser ostensivamente vendido nas indústrias de entretenimento. O funk da favela permanece renegado, sendo inclusive perseguido. Portanto aqui faz-se necessário uma análise do discurso de legitimação nos momentos de ruptura e crise, a fim de contextualizar para posteriormente apresentarmos os dois últimos momentos do drama social, ação corretiva e reintegração.

1.1.3 – DISCURSOS DE LEGITIMAÇÃO

Quando se cria o Outro em antagonismo ao Eu, este se torna uma representação mental do que se teme reconhecer sobre si mesmo, pois o Outro é tudo o que o Eu não é ou não gostaria de ser. Logo, não é efetivamente da Kizomba que se está falando, mas das fantasias europeias do que a Kizomba deveria ser, que são projetadas da Kizomba como se fossem retratos objetivos dela mesma. Poderíamos associar esse desprezo ao que Grada Kilomba (2010) entende como a *máscara do silenciamento*, em alusão a uma máscara de metal utilizada no período colonial colocada entre a língua e a mandíbula do escravizado e fixado por duas cordas atrás da cabeça, que tinha o uso justificado para o impedimento dos escravizados de comerem os frutos das plantações, que eram patrimônio de seus senhores, enquanto trabalhavam. No entanto, como mostra Kilomba, essa máscara servia principalmente para calar aqueles que tinha coragem de se opor às ordens, tornando-se um símbolo do colonialismo e representante do cerceamento provocado por políticas de silenciamento que legitimam quem pode falar, o que e de que jeito. A imagem mais famosa desta máscara é a da escravizada conhecida como Anastácia.

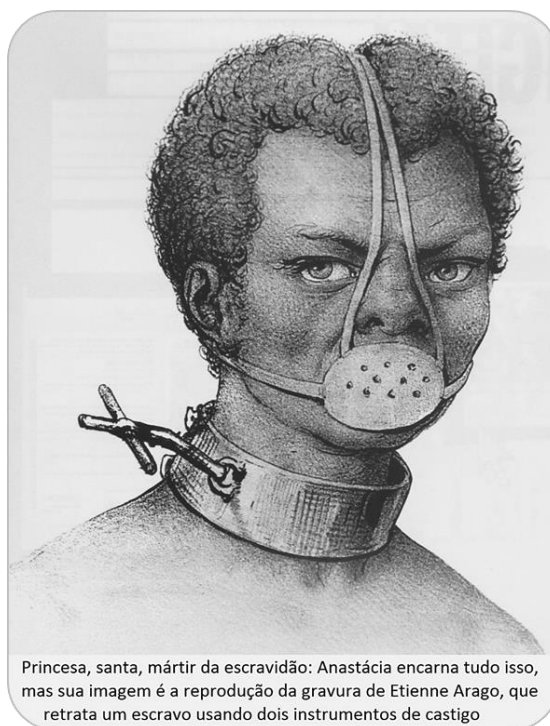


Figura 1: Retirada do livro *Voyage autour du monde*, de Etienne Arago, francês que esteve no Brasil em 1808, integrando uma expedição científica.

Perceba, a questão levantada não é existir o Urbankiz, nem ter se criado uma dança inspirada na Kizomba angolana, mas as relações de poder que estão imbricadas nessa questão de forma completamente naturalizada, substituindo as epistemologias de ensino e fortalecendo relações de colonialidade de poder, saber e ser. Porque são professores de maioria europeia que explicam uma dança angolana no lugar dos angolanos e porque a dança globalizada é a versão modificada na Europa, fazendo com que as representações globais se deem por pontos de vista europeus e não africanos? Esta é a pergunta fundante desta dissertação.

Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nesta dialética, aqueles(as) que são ouvidos(as) são também aqueles(as) que “pertencem”. E aqueles(as) que não são ouvidos(as), tornam-se aqueles(as) que “não pertencem”. A máscara re-cria este projeto de silenciamento, ela controla a possibilidade de que colonizados(as) possam um dia ser ouvidos(as) e, conseqüentemente, possam pertencer. (Kilomba, 2010, p. 178)

Podemos pensar nos cinco mecanismos de defesa do ego propostos por Paul Gilroy (2002; apud Kilomba, 2010) que o sujeito branco – ou nesse caso aqueles que entendem o Urbankiz como equivalente a Kizomba sem considerar as influências externas e a diferença de significação – passa para ser capaz de “ouvir”. O primeiro, a *recusa*, como explica Grada

Kilomba (2010), refere-se à negação de reconhecer os aspectos desagradáveis da realidade externa, como a negação de apropriação da dança de Angola mercantilizada num olhar colonizador. Após, vem a *culpa*, quando o sujeito se preocupa com as consequências da sua própria infração, intelectualizando uma justificativa lógica para o acontecimento. Neste mecanismo muitos representantes e amantes da dança igualam os tipos de Kizomba, onde uma não é superior a outra, mas são coexistentes, numa visão multiculturalista. Posteriormente, a *vergonha*, “que coloca em questão nossas concepções sobre nós mesmos e nos obriga a nos ver através dos olhos de outros, nos ajudando a reconhecer a discrepância entre a percepção de outras pessoas sobre nós e nossa própria percepção de nós mesmos” (p. 179). Nesse momento, a Kizomba recebe seu segundo nome, *urbana*, uma forma de apaziguar os ânimos, num argumento como “Ok, essa é diferente porque adicionamos um pouco do hip hop, é ‘urbana’, mas ainda tem a origem angolana”. Quando assim o faz, gera *reconhecimento*, quarto elemento, entendendo as coisas não mais como acham ser, mas como de fato são. Assim, o quinto e último elemento sela o processo, a *reparação*, que negocia o reconhecimento. Em muitos workshops, um momento é dedicado a história e a musicalidade, mostrando a diferença da Kizomba dançada em Angola e no resto do mundo. Conceição Evaristo, escritora brasileira negra e vencedora do Jabuti em 2004 com o livro *Olhos D’água*, também se refere à máscara em uma entrevista ao site Carta Capital:

(...) aquela imagem da escrava Anastácia, eu tenho dito muito que a gente sabe falar pelos orifícios da máscara e às vezes a gente fala com tanta potência que a máscara é estilhaçada. E eu acho que o estilhaçamento é um símbolo nosso, porque nossa fala força a máscara. (EVARISTO, Conceição. Carta Capital, 2017)

Assim como diz Stuart Hall (2016) ao explicar o conceito de representação, um avião e um pássaro podem ser entendidos como semelhantes se o sistema de representação for voa / não voa e diferentes se for natural / feito pelo homem (p.35). Assim também ocorre com a Kizomba e o Urbankiz. Ambas são danças que levam em sua carga histórica os mesmos antepassados e alguns passos básicos muito semelhantes, mas tem, no entanto, um sistema de representação contrastante. Sendo *representação* a produção do significado dos conceitos a partir da linguagem, o problema mostra-se também uma questão de nomenclatura. Isso porque no processo de sistematização da representação, os conceitos e imagens mentais que foram globalizadas como forma de referenciar a dança são do Urbankiz e, sendo necessário que esses mapas mentais se traduzam coletivamente dentro de uma cultura, a linguagem é essencial para a construção dos *signos*, que carregarão sentidos que serão então interpretados.

O Urbankiz (ou qualquer dança) carrega dois tipos de signos: icônicos e indexicais. *Signos icônicos* se baseiam em relacionamentos de similaridade entre o signo e seu objeto, logo a imagem da dança em si é um signo icônico, pois suas formas carregam semelhanças com o objeto referenciado, no caso, uma dança. Já o escrito ou dito são *signos indexicais*, o que significa dizer que a combinação de letras e sons que nomeia a dança é arbitrária. Para quem não conhece os ritmos, nomear um conjunto de movimentos como Urbankiz, Kizomba ou qualquer outro nome não faria a menor diferença. O que traz o significado não é o objeto, nem a estruturação da palavra em si, mas o sistema de representação que age sobre ele. Por esse motivo, fazer eventos intitulados como “de Kizomba” e ensinar majoritariamente Urbankiz é um problema, pois um objeto assume o lugar do outro e as representações dispõem-se equivocadamente.

Cada cultura possui sua própria codificação do sistema dançante e a língua não é fechada nela mesma, mas encontra-se em movimento, logo, compreender os discursos que estão em curso nos faz ter uma noção mais apurada dos significados ligados às palavras. A análise do discurso, como nos lembra Eni Orlandi (2009) entende o discurso não como estrutura, mas acontecimento, uma vez que a linguagem só faz sentido porque se inscreve na história. Procura compreender como um objeto está investido de significância para e por sujeitos, trabalhando os mecanismos como parte do processo de significação. Nesses processos, a memória tem um papel fundamental, uma vez que aciona o interdiscurso. Esse nada mais é do que o já-dito, uma filiação de sentidos prefigurados das palavras utilizadas.

No entanto, o que aqui é importante perceber é o que os discursos de negociação do Urbankiz, lembrando os mecanismos de defesa do ego de Gilroy (2002; apud Kilomba, 2010), falam muito mais com seus silenciamentos do que com seu próprio discurso. A dança nesta dissertação não é vista somente como uma forma coreográfica, mas uma prática sociocultural originária de um país colonizado que foi exportada a partir da capital de sua antiga metrópole e globalizada como um produto de entretenimento exótico para o mundo, o que pode ser pensado como uma outra forma de colonizar através de apropriação a cultura de sua antiga colônia.

Isso pode ser observado a partir dos esquecimentos do discurso ao qual propõe M. Pêcheux (1975; apud Orlandi 2009). Um é da ordem da enunciação, pois para significarmos algo de um jeito, silenciamos todas as outras formas de fazê-lo, o que produz uma ilusão referencial, onde o mundo só pode ser descrito desta única maneira utilizada, ou como bem lembra Chimamanda Adichie em seu discurso no TED de 2009, sermos afetados pelo perigo

de uma história única⁸. Já o outro é um esquecimento ideológico, quando achamos ser a origem de nossos dizeres, retomando, no entanto, sentidos preexistentes. Lembremo-nos que as palavras não significam apenas o que queremos dizer, mas estão inscritas na história, significam antes de darmos significados em determinado contexto. Por isso, a resistência em entender a globalização da Kizomba/Urbankiz como parte de estruturas ainda colonialistas apontam para alguns obstáculos.

O primeiro é o que Homi Bhabha (1998) chama de estereótipo colonial. Como uma grande estratégia discursiva de colonização, cria um sentido de fixidez aos conceitos, a fim de criar a repetição de um sentido único em conjunturas cambiantes, trazendo predictabilidade. Ou está “no lugar” ou “não está”, gerando um sentido ambivalente. Identificando a construção dos regimes de verdade do discurso colonial, percebemos que essa exportação sexual da Kizomba é ao mesmo tempo objeto de desejo e escárnio. Desde o início do processo de expansão territorial, o colonizador enxerga diferentes povos como “africano”, unificando toda uma gama de cultura, geografia, política e vivência - misturando muitas etnias num grande bolo, motivo pelo qual gera-se até a atualidade conflitos no continente. E, uma vez conquistado o território, o corpo dos nativos passaram a pertence-lhes, embasando uma hierarquização racial e cultural.

Dáí ocorre a fetichização freudiana. Uma vez que o poder é fálico, pois tem relação com o medo da castração, sexualizar os corpos funciona como uma forma de castrá-los e subalterniza-los, ao mesmo tempo que, para mascarar a diferença, cria-se uma metáfora multiculturalista para incorporar o contato mais intimista dos africano, como se, por ser não-europeu, mas outro, africano, houvesse a permitibilidade de executar passos fora do seu conservadorismo. O estereótipo como fetiche respalda-se tanto na dominação e prazer quanto na ansiedade e na defesa, reconhecendo a diferença ao mesmo tempo que a camufla. A mãe África escravizada permanece subalternizada em relação ao senhor europeu dominante, quando os frutos que dela surgem são ainda subservientes e subjetivados a partir do ponto de vista colonizador.

O discurso multiculturalista neste caso funciona muito mais obscuramente do que o reconhecimento da diversidade, mas como uma forma de dar protagonismo ao subalternizado sem deixar de exercer controle e domínio do poder hegemônico. É uma estratégia funcional ao sistema-mundo moderno/colonial, que inclui os excluídos dentro de um modelo globalizado pensando nos interesses do mercado. Como consequência, não há a transformação

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>

de estruturas racializadas, mas administração do perigo dos imaginários e agenciamentos étnicos.

Enquanto a dupla modernidade-colonialidade historicamente funcionou a partir de padrões de poder fundados na exclusão, negação e subordinação e controle dentro do sistema/mundo capitalista, hoje se esconde por trás de um discurso (neo)liberal multiculturalista. Desse modo, faz pensar que com o reconhecimento da diversidade e a promoção de sua inclusão, o projeto hegemônico de antes está dissolvido. No entanto, mais que desvanecer-se, a colonialidade do poder nos últimos anos esteve em pleno processo de reacomodação dentro dos desígnios globais ligados a projetos de neoliberalização e das necessidades do mercado; eis aí a “recolonialidade”. Zizek (1998), entre outros, sustenta que, no capitalismo global da atualidade, opera uma lógica multicultural que incorpora a diferença, na medida em que a neutraliza e a esvazia de seu significado efetivo. Nesse sentido, o reconhecimento e respeito à diversidade cultural se convertem em uma nova estratégia de dominação que ofusca e mantém, ao mesmo tempo, a diferença colonial através da retórica discursiva do multiculturalismo e sua ferramenta conceitual, a interculturalidade “funcional”, entendida de maneira integracionista. Essa retórica e ferramenta não apontam para a criação de sociedades mais equitativas e igualitárias, mas para o controle do conflito étnico e a conservação da estabilidade social, com o fim de impulsionar os imperativos econômicos do modelo neoliberal de acumulação capitalista, agora “incluindo” os grupos historicamente excluídos. (WALSH, Catherine. 2009, p.16)

A recontextualização da dança fora de seu lugar de origem, e principalmente estando na capital de sua antiga metrópole, torna-se um produto da mercantilização contemporânea, com um teor de exotismo, em um lugar imaginário que entendido como “África”, relembra o conceito de *orientalismo* proposto por Edward Said (2007). No livro que carrega o mesmo nome, o autor caracteriza a percepção da história moderna tendo como ponto de partida o binarismo ocidente e oriente, no qual a parte que se auto representa como Ocidente define o que se entende por Oriente. Logo, o orientalismo é um modo estabelecido de produção de representação que se torna uma síntese aglutinadora de algo muito mais vasto, determinando o outro como inferior, produzindo o estereótipo. O mesmo acontece com todo o continente africano e com os angolanos que são conglomerados num adjetivo geral a fim de uma categorização simplista que serve para ideais de controle. O início desta aglutinação

aconteceu na Conferência de Berlin em 1884 quando foram traçadas fronteiras e inventado países na África, ignorando toda uma cultura milenar, separando tribos irmãs e juntando tribos historicamente rivais. Como diz o próprio Said (2007), existe “uma profunda diferença entre o desejo de compreender por razões de coexistência e de alargamento de horizontes, e o desejo de conhecimento por razões de controle e dominação externa.” (p.15)

Tomas Tadeu da Silva (2000) ao falar da produção da identidade e diferença advoga que ambas são mutualmente determinadas e que são nos processos de diferenciação, que nunca são inocentes, que tanto uma quanto outras são produzidas. E que é pela arbitrariedade entre o significado e o significante, que a repetição é sempre necessária para a fixidez dos signos, já que uma afirmação funciona como uma extensa cadeia de negações e a mesmidade sempre porta traços da outridade. Aimé Césaire (1978) no seu famoso *Discurso sobre o colonialismo* nos lembra que ninguém coloniza inocentemente nem impunemente e que uma nação que justifica a força e a barbárie sobre os outros povos a favor da colonização é já uma civilização doente e moralmente ferida. A colonização desumaniza até o homem mais civilizado e o colonizador ao coisificar o outro não sai ileso do processo, mas acaba também por transformar-se; nunca foi uma colonização civilizatória, como o pretexto levantado, pois foi uma ação descivilizada e bárbara nas colônias.

Como advoga Walsh (2009), entender a interculturalidade é muito mais do que vê-la como um projeto dirigido a construção de modos “outros” de poder, ser, viver e saber o mundo; é mais do que a relação entre os grupos e a incorporação dos excluídos dentro das estruturas, mas a necessidade de transformar práticas que funcionam dentro de uma lógica que é ainda racial e colonial. É necessário novos processos, práticas e estratégias que visam “a revitalização, revalorização e aplicação dos saberes ancestrais (...) que têm contemporaneidade para criticamente ler o mundo, e para compreender, (re)aprender e atuar no presente.” (p. 25).

1.1.4 - DRAMA SOCIAL: AÇÃO CORRETIVA E REINTEGRAÇÃO

No entanto, ainda que subalternizados no avanço colonialista, as populações colonizadas não são plenamente passivas. O terceiro momento do drama social que se insere o embate Kizomba x Urbankiz é a ação corretiva. Visando impedir a difusão da crise, “mecanismos de ajuste e regeneração, informais ou formais, institucionalizados ou *ad hoc*, são rapidamente operacionalizados por membros de liderança ou estruturalmente representativos do sistema social perturbado” (Turner, p. 34). Aqui também pode se utilizar a noção de escalada, onde o que começa como uma simples repreensão informal pode se tornar

uma disputa judicial. No caso da Kizomba, duas ações corretivas entram em cena: O Amplo Movimento de Revitalização da Dança em Angola - AMORD e o projeto Kizomba na rua.

Na III Trienal de Luanda, projeto cultural da Fundação Sindika Dokolo, realizado em 2017 ocorreu uma conferência de imprensa com membros do AMORD sobre o estado da dança em Angola. Segundo o movimento, o objetivo de sua criação era gerar reconhecimento e valorização da dança enquanto cultura identitária e processo criativo, estimulando a capacitação profissional dos professores para contribuir na difusão da cultura angolana. A justificativa é de que a dança é mais do que movimentos corporais, mas uma herança dos antepassados cuja manifestação permite conhecer a estrutura cultural de Angola e que a população nacional deveria entender essa essência que estava dando vida a outros gêneros de dança emergentes.



Figura 2: Membros constituintes da comissão. Foto: Jornal Cultura

A Kizomba avança e o medo é de um dia tomar o mundo sem que ainda seja mundialmente conhecida como angolana, sendo estas algumas das preocupações expressas pelo Mestre Petchú (Pedro Vieira Dias), durante o encontro que aconteceu na tarde do dia 25 de Janeiro no Palácio de Ferro, abrangido na III Trienal de Luanda, e que definiu os membros da comissão instaladora de uma associação de dança por vir a nascer brevemente, mas que ainda, enquanto movimento, responde pelo nome de Amplo Movimento de Revitalização da Dança em Angola - AMORD, coordenado por Maneco Vieira Dias. Segundo Petchú “Eu acho que isso parte de uma organização de vários eventos cá. Sendo a Kizomba já uma indústria comercial, como eu gosto de dizer, porque em cada canto do mundo não passa um final de semana sem acontecer um festival, e em muitos destes a Kizomba já se faz presente. Enquanto a Cultura olhar com certa ingenuidade ao movimento da dança Kizomba que está a acontecer fora de Angola, não vai ganhar nada com isso, muito menos o próprio país. Primeiro passaria para o registo da própria palavra Kizomba, até porque já tivemos casos na Europa em que

indivíduos tomaram a vil e delinquente conduta de auto patentarem-se como criadores deste género. Várias vezes abordei essas pessoas. A Kizomba, sendo propriedade do povo angolano, a que esse é um grande desafio para o Ministério da Cultura, dando-lhe possibilidade de entender o que se passa como fenómeno a nível do mundo, enquanto indústria rentável”. (MAKOLA, Matadi. 2017)

Já aos domingos, na Marginal de Luanda, o projeto Kizomba na Rua reúne-se de 16h30 às 20h desde novembro de 2012 para ensinar a dançar gratuitamente o ritmo que leva no nome. Conforme Paulo Isidoro dos Reis, presidente do projeto, o objetivo é evidenciar a Kizomba como cultura angolana, uma vez que “no país ela não tem incentivo, mas no exterior é levada a sério”. Funcionam até a atualidade sem nenhum patrocínio, contando com o voluntariado de professores de Kizomba e de todos os vencedores do Festival Nacional de Kizomba que são membros da direção. Mario Contreiras, que também é da organização, em entrevista para CGTN África, lamenta que "O mundo tentou associar a Kizomba à sensualidade e a um certo erotismo. Para nós é algo muito sério, é a nossa forma de expressão, é a nossa cultura⁹".



Figura 3: Projeto Kizomba na Rua. Foto de Ampe Rogério para Rede Angola.

Curioso perceber que em ambas as iniciativas o foco principal é mudar as subjetivações no âmbito nacional. Por se tratar de um drama social entre países, a lógica de ambos é fortalecer-se internamente enquanto comunidade nacional para só aí disputar a legitimidade no contexto internacional. A Kizomba na Rua almeja adicionar a dança como parte da cotidianidade de todas as pessoas que passam diariamente por uma das ruas principais de Luanda enquanto o Amplo Movimento de Revitalização da Dança em Angola

⁹ Entrevista disponível em <<https://www.facebook.com/watch/?v=1511083808941153>>. Acesso em março de 2019.

age em estruturas mais burocráticas, trabalhando por sua institucionalização junto ao Ministério da Cultura – o que daria melhores condições de trabalho e criação artística para os profissionais – e o patenteamento da Kizomba, para evitar, como disse Mestre Petchú, a usurpação da dança. Turner (2008) aconselha:

Examine cuidadosamente o que acontece na fase três, a suposta fase corretiva dos dramas sociais, e pergunte se a máquina corretiva é capaz de lidar com crises de modo a restaurar relativamente, o *status quo ante*, ou ao menos restaurar a paz entre os grupos contendores. Caso ela seja capaz, pergunte o quão precisamente? E, se não, por que não? É na fase corretiva que tanto as técnicas pragmáticas quanto a ação simbólica alcançam sua mais plena expressão. Pois aqui, a sociedade, grupo, comunidade, associação ou seja qual for a unidade social, está em seu momento mais “autoconsciente” e pode atingir a clareza de pensamento de uma pessoa encurralada, lutando pela vida. (TURNER, Victor. 2008, p. 36)

Os movimentos ligados a dança em Angola sabem que sua força enquanto indústria de entretenimento é muito inferior em relação à europeia e que a crise da Kizomba é mais complexa e difícil de corrigir porque já rompeu a esfera nacional. Basta recordar que a música e, posteriormente, a dança, foram popularizadas pelo compartilhamento interpessoal de mídia e plataformas como Youtube e só quando muito difundidas no cotidiano angolano, passaram a ocupar as grandes mídias como rádio e tv. Do mesmo modo que durante a primeira década da independência, o semba passou a ser utilizado reiteradamente como símbolo da nação, os entusiastas da Kizomba pretendem desestigmatizá-la e dar a ela caráter de identidade cultural, pois não há como reivindicar internacionalmente a dança como símbolo angolano se no país a dança ainda é mal vista como “coisa de gueto”. Por isso, dada a diferença de forças, a ação corretiva incomoda, mas ainda não é suficiente e a regressão à crise torna-se um faccionalismo endêmico, pungente, mas sem a presença de confrontos agudos.

E uma vez que a ação corretiva sobre a Kizomba não consegue abarcar todos os lados da disputa, a reintegração, quarto momento do drama social, é sinuosa. Uma parte da comunidade dançante passa a entender o Urbankiz como uma continuidade da Kizomba, uma evolução, e outra parte continua a fazer a divisão. Desde o evento que testemunhei em 2015 até a conclusão desta dissertação em 2020, noto surgir uma maior aceitabilidade discursiva no meio da dança para com os representantes da Kizomba. Há respeito quando ambos os estilos se cruzam em workshops e eventos, mas cada um permanece na sua; na hora que o dj toca a música, cada grupo interpreta da maneira particular de seu entendimento. As palavras não se tornam tão necessárias para indicar em qual grupo a pessoa em particular se situa: o corpo fala por ela. Por isso, ainda que a mesma música esteja sendo tocada e todos estejam dentro do mesmo salão, discrepâncias ocorrerão tanto na forma do movimento como na interpretação

corpórea. Por este motivo, quando cheguei naquele catártico baile sem saber o menor contexto pelo qual passava a Kizomba, não entendi por que razão o clima era tão tenso. Hoje entendo, o clima era dramático: testemunhava o desvelar do próprio drama social.

Lembre-mos que este conceito está inserido no grupo entendido como estudos de performance. Esta palavra aparecia recorrentemente dentro do meio acadêmico como um aspecto que dava ao Urbankiz legitimação quando eu indagava sobre algum aspecto controverso em sua globalização. “*Cuidado, a performance para o grupo que dança Urbankiz é legítima, não seja essencialista*”. Sim, não posso julgar toda a vivência de pessoas nesse meio como espúria, mas não é sobre dar validade que a dissertação se propõe. É sobre ir além de dar-se por satisfeito em simplesmente classificar dança como performance, mas questionar os processos sociais, históricos e políticos por trás de seu *modus operandi*. Ser performance não absolve de problematização. A fim de ponderar os lados, vamos entender primeiramente a que se refere o termo.

Baseado no conceito de papéis sociais, onde o homem age conforme o meio que está inserido, a identidade não é, mas se torna a partir do momento que significações lhes são atribuídas. Assim, os papéis sociais são representados, performados. Performance pode ser entendida como a atividade de um participante em uma certa ocasião que influencia de qualquer maneira qualquer um dos outros participantes, através de comportamentos restaurados, que nada mais são do que hábitos, rotinas de vida e rituais. Quando as performances advêm de culturas africanas ou afrodiaspóricas, tem-se por protocolo incluí-las na chamada matriz africana. No entanto, este conceito se torna insuficiente num mundo pós-moderno que, com a crescente globalização, é cada vez mais hibridizado. Ligiéro (2011) utiliza da etimologia para observar que matriz vem do latim *matrice*, lugar onde se gera o feto, o útero, podendo ser também compreendida como molde, que permite reprodutibilidade fidedigna sobre outros objetos. Mas África é todo um continente e possui distintas culturas, sendo necessário já no início o conceito ter sido cunhado no plural. Além disso, não necessariamente as performances e rituais são praticadas pela comunidade no território de sua origem, como no caso da diáspora, sendo inclusive modificadas em contato com outras culturas, mas mantendo a incorporação de algumas tradições e dinâmicas culturais. Com essa ponderação, Ligiéro (2011) adota a palavra motriz, do latim *motrice*, força ou coisa que faz mover, utilizando o conceito de motrizes culturais, voltado para um sentido de movimento, fluxo.

Essas dinâmicas se processam no corpo do performer em movimentos no tempo e no espaço, sendo este seu texto, refletindo o conhecimento que se tem da tradição. No caso da diáspora, recriam-se os elementos originários dentro do contexto opressivo da colonização, restaurando os rituais africanos nos moldes de sua possibilidade. O denominador comum dessas performances é inspirado na expressão usada por Fu-Kiau (apud Ligiéro, 2011), o cantar-dançar-batucar, tendo como quarto elemento o contar, adicionado por Ligiéro, para dar dimensão à narrativa. Os mestres dessa tradição reconhecem e legitimam esse quarteto como um fundamento e transmitem os seus saberes adiante, sendo esta transmissão um aspecto fundamental.

Logo, dentro dos estudos de performance, o Urbankiz não pode ser deslegitimado, uma vez que se codifica e transmite o que os comportamentos restaurados querem passar. Ele é vivido autenticamente enquanto performance. Porém, é forçoso colocá-lo no âmbito das motrizes culturais, dado que, uma vez mercantilizado, perde seus aspectos de cantar-dançar-batucar-contar. As músicas cada vez mais dão maior ênfase as batidas do que ao canto, que em Angola narra muitas vezes sobre a cotidianidade, o período de guerra e a diáspora. A dança, onde o corpo transcreve a tradição, foi drasticamente modificada e salvo os passos básicos, é dançada de forma completamente diferente. A narrativa se resume a “esta é uma dança que veio de Angola”, sem complexificação, sem história, sem conto. O batuque é ainda o que talvez permaneça. Não há mais também reverência aos mestres, a novidade, como qualquer produto capitalista, é mais importante do que o de sempre; workshops operam pela possibilidade do novo. As motrizes funcionam numa ideia cíclica de cultura, que sofre modificações, mas sempre retorna à tradição, nem que através da performance. Já o Urbankiz parece ser um herdeiro que nasceu e cresceu em outro país e, se não fosse a ascendência de sua origem, seria um completo estrangeiro.

1.2 - PARTE II - NECESSIDADE DE DESCOLONIZAÇÃO EPISTÊMICA

Esta parte do capítulo destina-se a complexificar apontamentos feitos até aqui. Vimos que Victor Turner aborda o drama social em si, mas o que gera o drama social? Dois aspectos são de profunda importância para responder esta pergunta no caso das danças estudadas, que esclarecerá meu argumento até aqui: as colonialidades do poder, do saber e do ser (que eu chamo de tríade colonial) e as corpo-políticas do conhecimento, ambas existentes dentro do que Ramón Grosfoguel (2008) classificou como “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno/europeu”.

Como já falado anteriormente, todo conhecimento é situado. Mas na ciência moderna ocidental aquele que fala está sempre desvinculado de seus aspectos étnico-raciais, de gênero e classe, a fim de gerar um mito universalista do conhecimento. Quando o universalismo apaga o sujeito enunciativo, apaga suas particularidades e as interseccionalidades que o constituem, apagando também o *locus* onde está o sujeito da enunciação e as desigualdades vividas por esses sujeitos nesse sistema-mundo. A isto Santiago Castro-Gomez (*apud* Grosfoguel 2008) chamou de “ponto zero”, onde o ponto de vista hegemônico subsume os outros, em uma alusão aos olhos de Deus, que vê a todos de modo onisciente, de fora do mundo num patamar superior. Nessa metáfora, o ponto zero é, portanto, a dimensão epistemológica do colonialismo. Na maioria dos workshops de Kizomba ao redor do mundo, a maior parte dos professores não é nem mesmo do continente africano (e não é de se estranhar que na realidade a maioria ensine Urbankiz) e o embasamento teórico/ histórico é praticamente nulo. Lembrando que nesta dissertação dança é vista como uma prática cultural e que esta não é uma pesquisa essencialista antieuropeia, mas em um apontamento acerca de construções epistemológicas colonialistas, pergunto: Como seriam os workshops se deslocássemos o *locus* da enunciação, de professores de maioria europeia para a de maioria africana? Continuemos para complexificar ainda mais a questão.

Falo acima que a Kizomba de Angola foi empacotada e vendida como um produto cultural exótico ao mundo apesar da independência do país de sua antiga metrópole. Mas não imaginemos aqui que a questão se dê exclusivamente no âmbito capitalista. A indústria cultural que engole as danças no atual sistema-mundo moderno/colonial não é de exclusividade econômica. A economia é só uma das pontas da matriz de poder colonial. Isso significa dizer que quando colonizaram-se os povos não-europeus, não foi apenas um sistema econômico de capital e trabalho que estava em questão, mas várias hierarquias coexistentes. Grosfoguel (2008) enumera nove delas: coexistência de diversas formas de trabalho (escravatura, feudalismo, trabalho assalariado) organizados pela mais-valia, divisão internacional do trabalho em centro e periferia, um sistema interestatal de organizações político-militares controladas por homens europeus, uma hierarquia étnico-racial global que privilegia os europeus aos não-europeus, hierarquia de gênero que privilegia os homens às mulheres, hierarquia sexual que privilegia os heterossexuais em relação aos homossexuais, uma hierarquia espiritual que privilegia os cristãos em relação às espiritualidades não-cristãs/não-europeias, hierarquia epistêmica que privilegia a cosmologia e o conhecimento ocidentais relativamente ao conhecimento e às cosmologias não-ocidentais e por fim uma hierarquia

linguística entre as línguas europeias e não-europeias, onde a primeira é a produtora de conhecimento e a segunda produz somente folclore (p. 122, 123).

A sustentação dessa dissertação é evidenciar que essas hierarquias permanecem, no que chamamos de colonialidade, importando para nossa pesquisa principalmente duas: a linguística e a epistêmica. A descolonização não pode ser exclusivamente institucional, de um único aspecto da vida social, mas em todos eles; em analogia, não se mata uma árvore apenas cortando seu tronco: é preciso remover as raízes. É necessária uma atenção mais ampla nas formas como se dá esta globalização ou as estruturas permanecerão colonialistas. Não é difícil encontrar discursos que diferenciam as danças africanas das europeias como se as primeiras fossem folclóricas, tribais e performadas dentro de um espectro de emoção e possessão, portanto irracional, enquanto as segundas são executadas por movimentos conscientes de controle corporal em conhecimentos adquiridos por estudos científicos do corpo.

Com a descolonização jurídico-política saímos de um período de “colonialismo global” para entrar num período de “colonialidade global”. Embora as “administrações coloniais” tenham sido quase todas erradicadas e grande parte da periferia se tenha organizado politicamente em Estados independentes, os povos não-europeus continuam a viver sob a rude exploração e dominação europeia/euro-americana. As antigas hierarquias coloniais, agrupadas na relação europeias versus não-europeias, continuam arreigadas e enredadas na “divisão internacional do trabalho” e na acumulação do capital à escala mundial (Grosfoguel, 2008, p.126)

Dois grandes domínios norteavam (e ainda norteiam) o mundo quando este era quase todo território colonial: a ciência e o direito. O primeiro detinha o monopólio do conhecimento através do universalismo, como já debatido acima e o segundo fazia a divisão do que era legal ou ilegal de acordo com as normas oficiais do Estado, ignorando todo tipo de lógica que não utilizava o direito como princípio organizador. Ambos constituem o que Boaventura de Sousa Santos (2010) chama de pensamento abissal da modernidade, que tem como principal característica produzir e radicalizar distinções ao dividir o mundo em uma linha abissal. Seu funcionamento ocorre através da emancipação e regulação no lado da linha hegemônica, enquanto o outro lado da linha, silenciado e originalmente apresentando sua localização territorial na zona colonial, funciona com a aplicação da apropriação e violência. Interessando-nos o outro lado da linha, visto que a Kizomba é usualmente “outrificada” e Angola foi historicamente uma zona colonial, a apropriação corresponde a incorporação e cooptação e a violência a destruição, não só física, como cultural e humana (p.37 e 38). O fato é que essa linha foi construída subjetivamente e ainda que permaneça na modernidade, vem sendo abalada e deslocada. O primeiro abalo ocorreu com as lutas anticoloniais e os processos de independência das então colônias, que buscavam implementar o paradigma da

regulação/emancipação¹⁰, o que não aconteceu, como vimos com a teoria do sistema-mundo moderno/colonial. Santos (2010) aponta que desde 1970 um novo abalo está acontecendo, com fenômenos como o regresso do colonial e do colonizador.

O regresso do colonial refere-se àqueles que tiveram suas experiências a partir do lado subalterno da linha, assumindo três formas principais, o terrorista, o imigrante indocumentado e o refugiado, onde não necessariamente é preciso a presença física destes nas sociedades metropolitanas, apenas uma ligação com elas. Esse fenômeno é entendido como transgressivo, pois o colonizado jamais poderia entrar nas sociedades metropolitanas por vontade própria no período colonial, a não ser por ordem do colonizador, o que em sua quase totalidade ocorria pelo sistema escravocrata. Os angolanos que chegavam a Portugal enquanto refugiados da guerra de independência e da guerra civil confrontavam a lógica ordenadora da emancipação/regulação, expondo a apropriação e violência que ocorriam em seus territórios e abalando a linha divisória entre o metropolitano e o colonial. Não coincidentemente uma das consequências mais imediatas deste fenômeno – e não só no caso dos angolanos, mas de modo geral – é a criação de muros de segregação e escolta militar nas fronteiras, além do endurecimento das leis para imigração.

No que Santos (2010) compreende como o retorno do colonizador, lidera o fascismo social, com subdivisões, como o fascismo do apartheid social, dividindo zonas selvagens e zonas civilizadas e produzindo a cultura do medo, o fascismo contratual, onde a diferença de poder entre as partes de um contrato é tão desigual que a parte mais fraca não possui alternativas para as condições impostas e o fascismo territorial, onde a regulação social dos habitantes de um território se dá sem a participação destes ou contra sua vontade. “De facto, é minha convicção que podemos estar a entrar num período em que as sociedades são politicamente democráticas e socialmente fascistas.” (Santos, 2010, p.47). Os imigrantes dos PALOP¹¹ formam o segundo maior grupo de estrangeiros em Portugal, mas a falta de integração e capacitação linguística e educacional tornam os processos de socialização incompletos para o acesso ao trabalho formal, obrigando-os a trabalhar com pequenos serviços no mercado informal sem carteira assinada, e portanto, sem contribuir para a Segurança Social, culminando na reprodução da pobreza dessa população. As campanhas de legalização surgiram apenas nos anos 1990, mas não inocentemente. Em 1993 foi criado o

¹⁰ O pilar da regulação social é constituído pelo princípio do Estado, princípio da comunidade e princípio do mercado, enquanto o pilar da emancipação consiste nas três lógicas da racionalidade: a racionalidade estético-expressiva das artes e literatura, a racionalidade instrumental-cognitiva da ciência e tecnologia e a racionalidade moral-prática da ética e do direito (Santos, 1995, p. 2)

¹¹ Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (acrónimo PALOP)

Programa Especial de Realojamento (PER) com o principal objetivo de erradicar os bairros ilegais construídos por imigrantes africanos, que foram realojados a partir de critérios definidos pelo Departamento da Habitação e Requalificação Urbana de Portugal, com casos em que todos os familiares passaram a dividir um único imóvel. Até 2016, cerca de 89% dos bairros haviam sido demolidos na periferia de Lisboa, justamente a cidade que lucra e atrai turistas por ser a “mais africana da Europa”.

A lógica da apropriação/violência passa despercebida e gera em muitos casos uma leitura culturalista de uma diferença colonial. Mignolo (2003) observa dois tipos de diferenciações constituídas no sistema-mundo moderno/colonial: diferença imperial e diferença colonial. A imperial se refere a experiências distintas vividas por outros impérios, como o Otomano e o Chinês, que não podiam ter suas civilizações cientificamente avançadas enxergadas como inferiores por uma Europa ainda em fase de consolidação de hegemonia cultural e ideológica, tendo só após essa consolidação estabelecido uma hierarquia eurocêntrica. A diferença imperial trata somente de uma afirmação de outridade. Já a diferença colonial recai sobre aqueles que foram classificados e hierarquizados enquanto ser, território, conhecimento, religião, cultura e tantos outros aspectos pelo sistema colonialista. A diferença nesse caso marca faltas e excessos passíveis de correção e tem um aspecto negativo e de inferioridade.

Por esse fator, dizer que a modificação da Kizomba e a globalização quase isolada do Urbankiz é um simples caso de identificação/ adequação cultural é insuficiente e simplista para uma situação muito mais complexa, pois não está em questão processos horizontais de interculturalidade, mas uma diferença hierarquizante entre culturas. Novamente, se mudássemos o *locus* da enunciação as situações se modificariam. Se um PALOP como Moçambique, que teve praticamente a mesma imposição colonial, incorporasse a dança e por algum motivo a modificasse, a diferenciação não seria colonial pois são países equiparáveis dentro de uma relação de poder; ambos foram subalternizados epistêmica, ontológica e socialmente pelo colonialismo. Mas estamos falando de uma relação entre países que a pouco mais de quarenta anos atrás era de exploração, escravidão e apropriação. Como argumentei na primeira parte do capítulo através da reflexão de Walsh (2009), o multiculturalismo serve como um mascaramento da diferença colonial, que reconhece uma pluralidade de culturas e as integra de modo funcional, não as igualando, mas esvaziando seus significados. Não é coincidência que esse embate se dê entre ex-colônia e ex-metrópole, é colonialidade. “La diferencia colonial o las diferencias coloniales fueron enmascaradas y vendidas como

‘diferencias culturales’ para ocultar el diferencial de poder; esto es, la colonialidad del poder” (Mignolo, 2003, p. 27).

1.2.1 – COLONIALIDADE DO PODER

Introduzido no texto “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad” de Aníbal Quijano, o conceito de colonialidade de poder é entendido enquanto uma estrutura que produz uma série de discriminações sociais que passam a operar como construções intersubjetivas, sendo codificadas como raciais, étnicas, antropológicas ou nacionais, como se fossem fenômenos naturais e não da história do poder (1992, p.438). Não se trata simplesmente de uma subordinação das culturas não-europeias à europeia, mas uma colonização do imaginário dos subalternizados, atuando nas construções de interioridade e subjetividade, através da repressão sistemática dos padrões de expressão, conhecimento e significação do ser, substituindo pelos padrões europeus. Ocorre assim uma europeização cultural, que é na realidade um instrumento de exercício e disputa de poder. Quijano aponta que o primeiro traço da colonialidade de poder que constitui a base onde se estabelece o padrão de dominação é a raça e que o controle do trabalho, assim como seus recursos e produtos se dá imbricado à racialização da força de trabalho.

Como já havia mencionado, grande parte dos professores de Kizomba e Urbankiz que hoje são reconhecidos mundialmente são brancos e/ou europeus e quando há um negro e/ou africano, na maioria das vezes é o homem acompanhado por uma europeia/ branca; casais negros são poucos. Já a quantidade de mulheres africanas mundialmente reconhecidas enquanto professoras de dança é ínfima e não é por falta de profissionais. Lembremo-nos que o controle e produção do conhecimento no imaginário do colonialismo se dá a partir da Europa, que detém a legitimidade para passar o conhecimento, reprimindo os padrões de expressão e objetivação da subjetividade dos colonizados. Por isso, ter-se globalizado o Urbankiz no lugar da Kizomba não é questão de gosto ou cultura, mas uma imposição da hegemonia colonialista eurocêntrica. Existir outra dança não representa um problema, mas a disparidade das condições de consolidação, divulgação e reconhecimento das danças é um problema considerável de representação dos povos subalternizados no colonialismo.

Ainda pensando sobre a raça, o termo se refere a diferenças fenotípicas vistas como desigualdades biológicas em estruturas hierarquizantes. O racismo seria esse complexo de ideias, imagens, valores, atitudes e práticas que operam com base na raça. Para Quijano (*apud* Restrepo e Rojas, 2010), esta seria uma forma de classificação social criada pelo sistema colonialista para distinguir e hierarquizar europeus e não europeus em superiores e inferiores,

respectivamente, no âmbito biológico, funcionando como um pretexto para a dominação. No entanto, esta é uma expressão advinda das relações de poder, não existindo na natureza. A dupla cor-raça é equiparável ao exemplo do sexo-gênero, onde o gênero foi arbitrariamente ligado a um órgão sexual em uma construção social e não por uma realidade natural. Do mesmo modo, o conceito de raça não se relaciona a cor da pele, mas a uma categorização de acordo com a semelhança fenotípica ao modelo de humanidade ideal, o que nessa lógica, traduz-se na europeia. Isso significa dizer também que uma das funções da raça é desumanizar o sujeito inferiorizado, que não é tão excelentemente humano quanto o europeu e, por isso, passível de ceticismo acerca da sua competência, humana, intelectual e profissional.

O que a perspectiva da “colonialidade do poder” tem de novo é o modo como a ideia de raça e racismo se torna o princípio organizador que estrutura todas as múltiplas hierarquias do sistema-mundo (Quijano, 1993). Por exemplo, as diferentes formas de trabalho que se encontram articuladas com a acumulação de capital no âmbito mundial são distribuídas de acordo com esta hierarquia racial; o trabalho coercivo (ou barato) é feito por pessoas não-europeias situadas na periferia, e o “trabalho assalariado livre” situa-se no centro. A hierarquia global das relações entre os sexos também é afectada pela raça: ao contrário dos patriarcados pré-europeus em que todas as mulheres eram inferiores aos homens, na nova matriz de poder colonial algumas mulheres (de origem europeia) possuem um estatuto mais elevado e um maior acesso aos recursos do que alguns homens (de origem não-europeia). A ideia de raça organiza a população mundial segundo uma ordem hierárquica de povos superiores e inferiores que passa a ser um princípio organizador da divisão internacional do trabalho e do sistema patriarcal global. Contrariamente ao que afirma a perspectiva eurocêntrica, a raça, a diferença sexual, a sexualidade, a espiritualidade e a epistemologia não são elementos que acrescem às estruturas económicas e políticas do sistema-mundo capitalista, mas sim uma parte integrante, entretecida e constitutiva desse amplo “pacote enredado” a que se chama sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno/europeu. (Grosfoguel, 2008, p. 123, 124)

1.2.2 – COLONIALIDADE DO SABER E DO SER

Uma vez que a colonialidade do poder institucionaliza a dominação e garante sua superioridade em relação aos povos não europeus, o conhecimento passa também a fazer parte da sua estratégia de introjeção global. A isto Quijano (*apud* Restrepo e Rojas, 2010) chama de colonialidade do saber, que se concentra no aspecto epistemológico da dominação. A diferença colonial e imperial abordada acima fazem parte dessa estrutura. Aqui novamente alerto que existir uma predominância europeia de professores nos congressos e workshops e o Urbankiz tomar o lugar da Kizomba angolana não é um acontecimento ingênuo. Obviamente, os alunos de dança não são inertes, aceitando qualquer coisa numa relação unilateral, mas no

contexto de indústria cultural com forte envolvimento capitalista, a dança é também moldada a partir da lógica hegemônica. Onde há processos de diferenciação, há relações de poder.

Em um dos congressos internacionais ocorridos no Brasil¹² que participei para coletar dados para a pesquisa, a maior atração no quadro de professores era o jovem francês Azzedine, que lecionava Urbankiz. No dia e horário de sua aula, esta ficou lotada; quase todos os congressistas estavam presentes para prestigiar “a aula do europeu”, ansiosos para aprender passos elaborados que ele certamente daria. No entanto, quebrando a expectativa geral, 80% de sua aula foi reservada para que lhe fossem feitas perguntas teóricas sobre dança. Ele respondeu em espanhol, mas a todo tempo recorria a ajuda de um congolês que traduzia suas explicações do francês para a turma. Conforme a hora passava, o evidente desconforto dos congressistas aumentava, que cochichavam entre si se ele não ensinaria nenhum passo. Então, percebendo a situação, o francês colocou uma música de Urbankiz e sugeriu que os alunos usassem aquele momento como um laboratório para “explorar possibilidades interpretativas”. Uma outra aula foi dada mais tarde no mesmo dia e nessa ele ensinou passos.

No mesmo evento, a primeira aula do primeiro dia foi dada por um angolano, que em uma conversa informal comigo disse que resolveu dar aulas no Brasil – ele reside no país – para ajudar na compreensão da dança de Angola, a Kizomba, e corrigir algumas interpretações equivocadas a que ela era associada. Numa aula primorosa, ensinou os passos base da Kizomba, o tempo da música e a musicalidade, identificando se uma música era Semba, Kizomba, Urbankiz ou Ghetto Zouk. Foi a meu ver antropológico a aula mais importante do congresso, mas pelos congressistas ainda estarem chegando às dependências do congresso de diversos estados e países, passando primeiramente por um procedimento de check-in para depois se situar sobre as salas onde ocorreriam as aulas, muitos perderam. Era uma aula de base, um “primeiro contato” com o ritmo, o ponto de partida correto para compreensão de toda a dinâmica da dança. Alguns alunos já iniciados não veem problema em faltar esse tipo de aula uma vez que já fazem passos mais elaborados, mas numa percepção africana, onde o mundo é cíclico, voltar as bases é essencial e lapida o ensino.

Esta situação desigual de ambos os professores me fez pensar como a colonialidade do poder e do saber agiam na introjeção de importância dos seres. O congolês imediatamente me lembrou de Fanon (2008), que cunhou o termo colonialismo epistemológico em seu livro “Pele negra, máscaras brancas”, que observa a relação do negro martinicano com a necessidade de domínio da língua francesa para demonstrar civilização frente à metrópole,

¹² BKF – Brasil Kizomba Festival, ocorrido entre 22 e 24 de março em Recife – Pernambuco.

concluindo que “um homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (p. 34). Provavelmente aquele congolês não se sentia em qualquer relação de subalternidade, mas sua rápida prontificação como um dominador do idioma em meio a pessoas que não falavam francês, o elevava como o mais apto ao mundo francófono. Como diz Restrepo e Rojas (2010) o colonialismo de saber age como uma espécie de arrogância epistêmica, percebendo-se como o melhor (ou único) possuidor dos meios para acesso a verdade, sendo outras formas de conhecimento menosprezadas ou apropriadas pela produção de conhecimento europeu (p.137). Ainda que o evento tivesse 99% de congressistas advindos de países subalternizados – Brasil, Argentina, Uruguai, República Democrática do Congo e Moçambique – a lógica de importância dos professores foi colonial. Grosfoguel (2008) mostra que estar situado socialmente do lado oprimido nas relações de poder não significa que o ser pense epistemologicamente a partir de um lugar subalterno, sendo inclusive o objetivo do sistema-mundo moderno/colonial a introjeção da epistemologia dominante por parte dos oprimidos.

Mas não é só na esfera mental que os sujeitos sofrem a colonialidade, mas também em sua experiência vivida, na sua constituição ontológica. O que age na dimensão concreta é a colonialidade do ser. Fanon (2008) observa a experiência vivida do negro e dos subalternos coloniais para entender que sua existência individual e em determinadas ocasiões de coletividades inteiras, são dispensáveis na reprodução das relações de poder. Com as contribuições de Fanon e sabendo que a colonialidade do ser atinge não somente o ser subalternizado mas também aquele que se entende na parte dominante das relações de poder, Maldonado-Torres (*apud* Restrepo e Rojas, 2010) estabeleceu três tipos de diferenças do ser: a diferença trans-ontológica, entre o ser e o que está mais além do ser, a diferença ontológica, que é a diferença entre o ser e os entes (estabelecida por Heidegger) e a diferença ontológica colonial ou sub-ontológica, que se estabelece entre o ser e o que está mais abaixo do ser e está marcado como dispensável (p.161). Seguindo a mesma lógica da colonialidade do saber onde o europeu é o detentor por excelência da verdade, também o ser é a partir do referencial europeu, estando abaixo deles os povos por ele colonizados.

(...) poderia-se dizer que há dois aspectos da diferença colonial (epistêmico e ontológico) e que ambos estão relacionados com o poder (exploração, dominação e controle). Em resumo, a diferença sub-ontológica ou diferença ontológica colonial se refere à colonialidade do ser de uma forma similar a como a diferença epistêmica colonial se relaciona com a colonialidade do saber. A diferença colonial, de forma geral, é, então, o produto da colonialidade do poder, do saber e do ser. A diferença ontológica colonial é, mais especificamente, o produto da colonialidade do ser. (Maldonado-Torres, 2007, p.147).

Por esse motivo, é necessário pensar a partir e desde a diferença colonial. Não como um simples objeto de estudo fundamentado na perspectiva da modernidade, mas a contar de um paradigma outro, partindo da história e experiência marcada pela colonialidade, percebendo não só os acontecimentos como casos isolados, mas como engendrados em um sistema complexo de diferença colonial, com *locus* de enunciação, geopolítica, corpo política e pensamento fronteiriço, que surge não como um fundamentalismo antimoderno, mas como “uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica” (Grosfoguel, 2008, p.138). O que torna o outro lado da linha, a outridade subalternizada na perspectiva eurocêntrica, tão imprescindivelmente invisibilizada no projeto do sistema-mundo moderno/colonial é que eles apresentam um projeto pluriversal de muitos saberes e seres possíveis, acabando por horizontalizar os povos e suas culturas. O lado colonialista busca fixar e estabilizar os processos de diferenciação, enquanto o paradigma outro, partindo da subalternidade busca subverter essa lógica e deslocar as fixações, tendendo a hibridizá-las.

Se o objeto para esta dissertação fosse puramente político, essa relação poderia ser mais obviamente apreensível. Mas pela dança ser também entendida enquanto uma arte com tempo efêmero e ser passível de deslocamento, sua compreensão acaba por ser mais facilmente esvaziada de contexto histórico e geográfico, principalmente se o estilo em questão já tiver passado pelo processo de globalização. Tenho por hipótese que o fato de todos nós termos o principal instrumento da dança, o corpo, também justifica seu encaixe num lugar universalista por excelência. Várias vezes ao questionar todas as problemáticas envolvendo o Urbankiz, ouvia que não poderia questionar suas performances, pois para os dançarinos desse estilo, tudo era legítimo. Mas até que ponto uma performance não deve ser questionada, não em si, mas em sua conjuntura? Em face de todo o contexto apresentado até aqui, sabemos que o universalismo hegemônico atende a um projeto de mundo colonialista e que os corpos, apesar de biologicamente semelhantes, tem suas experiências calcadas não somente em sistemas de significação divergentes, mas em geopolíticas e corpo políticas distintas. Diante disto, o próximo capítulo será inteiramente para propor a reflexão de onde está a corporeidade nas relações de poder, não só no âmbito da subjetivação, mas também de sua estruturação. É possível apreender a colonialidade e seus desdobramentos observando o movimento e como este corporifica as diferenças? Veremos a seguir.

CAPÍTULO II - PARA ALÉM DO PASSO: CORPO E *MOCKING*

A dança é um poema escrito no manuscrito corporal, que está para ser lido. (Mallarmé)

2.1 - O CORPO E SEU MOVIMENTO

O dj começa a tocar a música e um casal¹³ vai para a pista. Lá, eles se colocam um de frente para o outro, a dama repousa levemente seu braço esquerdo no ombro direito do cavalheiro como um meio abraço e este segura a mão direita da dama com sua mão esquerda. Iniciam então a dançar com um passo chamado *base 1*, que constitui em transferir o peso de uma perna para a outra sem tirar o pé do chão, arqueando levemente as pernas e balançando os quadris. Uma vez adequando seus corpos a cadência da música, realizam um bailado circular, com movimentos mais intimistas. Na maior parte do tempo o casal se mantém abraçado, por vezes fechando os olhos para adentrar ainda mais no momento da dança e por outros, fechando completamente o abraço, com a dama mantendo ambos os braços acima dos ombros do cavalheiro, que repousa suas mãos próximo a linha da cintura da dama. Seus passos são firmes e os pés tocam completamente o chão. É uma dança fluida, introspectiva, para dentro, para sentir. Dançam algumas músicas e ao terminar o set do dj, agradecem pela dança e cada um voltam aos seus assentos no baile esperando pela próxima dança, usualmente com outras pessoas.

¹³ Geralmente dos espaços de dança a dois o casal tende a ser heteronormativo, composto por homem condutor e mulher conduzida. Esta convenção vem sendo questionada pelos dançarinos do ocidente com o fortalecimento das lutas identitárias e de minoria, mas como veremos posteriormente, o gênero possuiu grande importância na dinâmica de nascimento da Kizomba.



Figura 4: Ilustração da dinâmica da base 1. Fonte: <https://www.wikihow.com/Dance-Kizomba>

Ao lado, na mesma pista de dança, outro casal dança a mesma música. No entanto, seus corpos e movimentos obedecem a outra estruturação. Quando dama e cavalheiro se dispuseram um em frente ao outro, a postura do casal se manteve completamente ereta e seus corpos mais afastados; quase em nenhum momento fecharam o abraço. Mais comumente iniciam o bailado no passo chamado *base 2*, que consiste em dar um passo para o lado e retornar, mas diferente do primeiro casal, aqui o movimento não é fluido. Nessa nova estruturação, o corpo não se entende como uno, mas cada parte é desconectada de outra, como se houvesse uma quebra no movimento que reverbera pelo corpo do dançarino. Por esse motivo, os passos costumam ser mais rápidos e dançados com muitos contratempos¹⁴, o corpo tende a estar elevado com somente o metatarso tocando o chão e devido ao distanciamento, exige-se maior disposição de espaço. As mulheres desse tipo específico também costumam dançar sozinhas caso haja uma música muito apreciada tocando no baile e não tenha um par para dançar (ou os disponíveis não sejam tão conhecidos para convidar a uma dança). Esse solo é conhecido como *lady style* ou *ginga lady* (a primeira mais usado na Europa e a segunda em Angola).

¹⁴ Para entender o funcionamento do tempo e contratempo na dança, é preciso entendê-los na música. O tempo relaciona-se com as pulsações da música e não necessariamente com o som. Logo, mesmo momentos de silêncio possuem valor de duração de tempo, que organiza o acontecimento sonoro, ou seja, o espaço entre um som e outro, formando a sequência rítmica (o compasso). Este grupo de sons dividem-se em tempo forte e fraco. Dançar no tempo é realizar os passos dentro dos tempos fortes, ritmados de acordo com o compasso. Já o contratempo é um deslocamento do acento métrico natural do compasso, onde o acento que seria no tempo forte, acontece no tempo fraco. Dançar no contratempo é semelhante: o dançarino executa passos também no tempo fraco da música, na maioria das vezes como um passo adicional mais rápido dentro da sequência usual.



Figura 5: Ilustração da dinâmica da base 2. Fonte: <https://www.wikihow.com/Dance-Kizomba>

Há ainda o passo *base 3*, que consiste em um andar ritmado do casal, para frente e para trás. O condutor avança com a perna esquerda para frente, conduzindo seu par a recuar com a perna direita. Após, avança com a perna direita e leva a esquerda a frente a fim de tornar os pés paralelos, como mostra a ilustração abaixo. Base 1, 2 e 3 são as passadas básicas para evoluir a dança em movimentos mais avançados: a saída da dama e a saída do cavalheiro, onde o casal, ainda que de frente um para o outro, dança transversalmente.

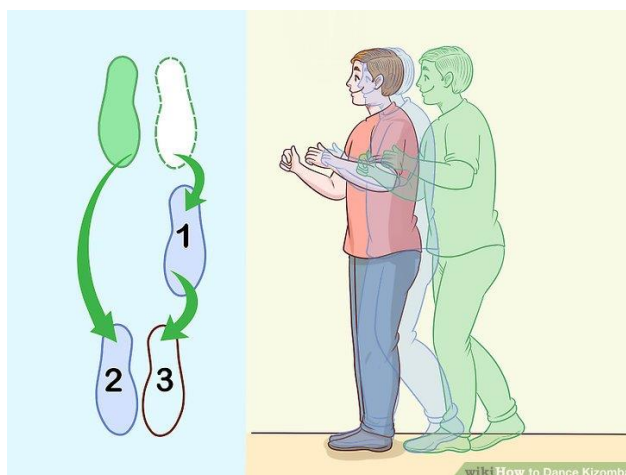


Figura 6: Ilustração da dinâmica da base 3. Fonte: <https://www.wikihow.com/Dance-Kizomba>

Apesar das danças possuírem uma lógica de passos semelhante nas bases 1, 2 e 3, no primeiro caso, o casal dança Kizomba, no segundo, Urbankiz. Para fins de contextualização pensando numa sociologia do corpo, é necessário pontuar questões centrais na diferença entre as danças. O ritmo dançado em Angola, a Kizomba, é dançado com o casal abraçado a maior parte do tempo, as pernas levemente arqueadas, os pés completamente em contato com o chão e a dança preenche o salão numa lógica circular. Já o Urbankiz é dançado com o casal numa

média de 20cm de afastamento, a maioria dos passos são executados na ponta dos pés, o corpo fica esticado e a dança é realizada em movimentos lineares.

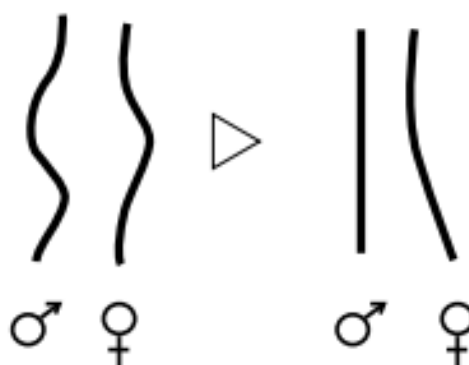


Figura 7: Esquema feito por Toldo (2016) para explicitar a reconfiguração postural do casal um de frente para o outro ao dançar Kizomba (esquerda) e Urbankiz (direita).

Cada dança possui seu motivo de ser. Algumas são ritualísticas, outras acrobáticas, umas são performativas, outras são espirituais. A Kizomba é uma dança intimista, dançada para o casal que a interpreta, é para que este se interligue e possa compartilhar das emoções vividas no tempo de uma música. O Urbankiz é uma dança pomposa, feita por duas individualidades a fim de despertar a atenção do parceiro e de terceiros, é mais exterior do que interior; quanto mais espetacular, melhor. Como diz Toldo (2016) “No primeiro caso, o agente da dança é um par, no segundo, são duas individualidades que dançam em par” (p. 156). Segundo a autora, a Kizomba tem sua interpretação ligada a possibilidade de sentir a emoção evocada pelo canto da música e pelo entrosamento do casal, que não é “para ser apreciada pelos olhos de quem a vê, mas sim pelos sentidos que quem a faz” (p. 159). Anselmo Ralph, cantor angolano de Kizomba, a fim de incentivarem as pessoas a dançarem juntos e não fazerem passos afastados nos bailes, compôs a música *Um, dois*, que diz: Então pra que dançar distante/ Não vês que é só tu e eu/ Dançando coladinhos assim/ Eu não vou dar passada/ Vamos dançar só mesmo assim/ É só 1,2... 1,2, Baby é só 1,2. O casal Xtraga e Jandira, dão sua opinião sobre a forma europeia de dançar Kizomba:

Xtraga: É difícil, né, nós compararmos Angola e Europa em termos de Kizomba, é complicado.

Jandira: Diferença só existe diferença quando se compara algo. Não se compara.

Xtraga: Eles tem mais ou menos a base da Kizomba, sempre incrementam um, dois, três, quatro, uma coisa assim. Mas em termos de truque, eles fazem os truques que eles utilizam nas danças deles de salão.

Jandira: Eles parecem dançar salsa ou ballet, nós não. Eles pulam, vão até o ar com aquele jeito de ballet, então...

(Jandira dos Santos e Xtraga, em entrevista cedida para o documentário “A minha banda e eu”, 2011)

As diferenças podem ser contadas enquanto entrosamento de casal, mas também pelas funções de ambos os dançarinos na dinâmica da dança. E nesse sentido, as funções exercidas não são atribuídas necessariamente ao posicionamento ocupado pelo indivíduo (condutor ou conduzido), mas também pelo seu gênero. Ainda que a Kizomba em Angola seja dançada entre pessoas que possuem todos os tipos de relacionamento – mas principalmente relacionamentos com proximidade afetiva –, o contexto de sua execução, sobretudo entre grupos mais jovens, tem forte relação com o gênero na dança que explica por que o homem é o condutor e a mulher a conduzida (e será esmiuçada na segunda parte desde capítulo). Nas sociedades europeias e no ocidente de modo geral, cada gênero também corporifica sua experiência de modo particular, mas os ideais de gênero advindos dessa sociedade percebem funções e significados na dança de forma muito discrepante do primeiro grupo, acabando por gerar estereotipizações bem etnocêntricas ao globalizar a dança partindo de seu entendimento epistemológico. Toldo (2016) observa ainda que para as mulheres, a dança se difere pelo movimento procurado (com o corpo mais gingado, bamboleado ou não), enquanto para os homens difere pelo tipo de movimento objetivado e intencionalidade coreográfica (se se espera demonstrar passadas e domínio sobre a dança e se a intenção é dar show ou bolinar a mulher).

A Kizomba, assim como o Semba (dança de onde se originou a Kizomba e que etimologicamente pode significar umbigo) tem como referência a umbigada, ou seja, quando o ventre da mulher bate à altura do ventre do homem. Na tradição bantu o umbigo é a nossa primeira boca e o ventre materno a primeira casa, gerando uma ligação física e espiritual com o cosmos. Quando homem e mulher se ligam pelo umbigo, considerado o centro do sujeito, materializam através da dança o princípio gerador da vida. Aprofundando, o filósofo congolês Fu-Kiau, em uma palestra dada em Salvador no ano de 1997, salienta que movimentar-se para o centro é de muita importância na filosofia bantu, considerada a 7ª direção¹⁵ (cima, baixo, frente, atrás, direita, esquerda, centro), uma vez que “viver é movimentar e movimentar é aprender”¹⁶.

¹⁵ Em Bakôngo “Kani ka bwè, kana ku lumoso-ku lubakala-ku n’twála-ku nima-mu zulu evo mu nsi ukwènda, vutukisa va didi i yând (Não importa, você pode andar para a esquerda, para a direita, para frente, para trás, para cima ou para baixo, você deve voltar para o núcleo/centro).” Santos, Tiganá. 2019, p.100.

¹⁶ Palestra ministrada em Salvador em 1997, disponível em: <http://www.campodemandinga.com.br/2011/08/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html>

Assim sendo, o abraço intimista da Kizomba angolana pode ligar o tronco do casal até o umbigo, sendo essa a maior alusão de aspecto sexual; órgãos reprodutores nunca se tocam. Mas em decorrência da dança ser tão intrínseca nas sociedades africanas, completamente difundidas na cotidianidade, é muito comum ver dançar juntas pessoas que ocupam posições de parentesco que, por axioma, excluem a atração sexual – esta é mais presente em bailes de público jovial sem ligação consanguínea. Já no Urbankiz, a postura da mulher tende a ficar levemente inclinada, como mostra a imagem acima. Isso porque a configuração postural do homem europeu é rígida e tende a manter-se ereta durante todo o período da dança. Não flexionando os joelhos, os quadris permanecem na mesma linha do tronco e, para não gerar contato íntimo, a mulher tende a afastar-se abaixo da linha da cintura, causando leve tombamento. Algumas pessoas assemelham este posicionamento ao tango, chamando a dança de tango angolano. Estando mais eminente a possibilidade de contato pélvico, esta postura reforça a ideia de sexualidade na dança.

O quadril da mulher também acentua mudanças da Kizomba para o Urbankiz. Na Kizomba, o movimento desta parte do corpo advém de balanço natural em consequência dos movimentos. No Urbankiz, os quadris são intencionalmente movidos, em ondulações de frente para trás ou de forma a realizar uma quebra das ancas, semelhante ao passo “quadrado” do funk carioca. O corpo no Urbankiz precisa ser ativamente disciplinado para os passos, ao longo que na Kizomba o movimento do quadril é uma agradável consequência. “Na modalidade europeia tende-se a buscar o movimento; na modalidade angolana, trata-se de deixar o movimento acontecer e isso a partir do passo.” (Toldo, 2016, p.163)

Fabricio do Zangado: Sim, pra mim eles não, por exemplo, usam os passos básicos da Kizomba. Tipo, se você fala como os movimentos baseados da África, eles não usam isso. Para as pessoas africanas, elas acreditam que o poder vem da terra, então quando pessoas africanas dançam essas se aterram e no Urbankiz por exemplo, eles não aterram, eles as vezes dançam mais elevados do chão e mesmo que eles falem sobre Kizomba e Semba, eles não usam os movimentos básicos advindos da Kizomba.

Evie Babich: Então você quer dizer tipo a base lado-a-lado e...

Fabricio do Zangado: Sim, as vezes as pessoas pensam que a saída da dama, a saída do cavalheiro, esses são os básicos da Kizomba, não. Isso são só passos da Kizomba, mas a base é o que você disse: o lado-a-lado, a vírgula, o retrocesso, a marcha, como você transfere seu peso. E isso você definitivamente não consegue achar no Urbankiz. (Fabricio do Zangado em entrevista cedida para o canal Evie Babich do Kizomba Reporter, Youtube. 2018. Tradução nossa.)¹⁷

¹⁷ Fabricio do Zangado: Yes, for me they not, for example, use Kizomba basics (steps). Like if I can say like African-based movements they're not using this. For African people they believe that the power come from the ground, so when African people dancing they grounding and in Urbankiz for example they not grounding, they sometime dancing more up for the ground and even if we speaking about Kizomba and semba, they don't use the basics movements fall from the Kizomba.

E do mesmo jeito que um problema de colonialidade é abordado como um simples problema cultural, também as diferenças objetivamente corporais concentram o foco em questões coreográficas, ao tempo em que as discussões deveriam ser mais aprofundadas em questões como a cultural, simbólica e de tradição. Este trabalho não pretende fazer julgamentos sobre os passos da dança estritamente, uma vez que o surgimento de novos passos não se configura como um problema. Aliás, a Kizomba é uma dança que porta em sua essência caráter improvisatório; em Angola a excelência do dançarino está na sua habilidade de improvisar, fazer truques e soletrar nos pés (escrever no chão com os pés ao fazer suas passadas). No entanto, fazendo analogia a Geertz, a dança, assim como a cultura, não pode ser vista somente como “uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura do significado” (Geertz, 1978, p.15). Ela não está para ser somente estruturada em construções coreográficas, mas para ter sua organicidade interpretada em descrições densas.

2.1.1 DESCRIÇÃO DENSA

Utilizo o termo organicidade para enfatizar o caráter não cristalizado do movimento. Na maioria das discussões a respeito do embate Kizomba x Urbankiz, seja em textos acadêmicos, documentários, entrevistas ou conversas informais em eventos de dança, a estética dos movimentos é o que fica no cerne da questão. O maior argumento é que se dança tão diferente, que não dá para observar nenhum caráter cultural africano no Urbankiz. No entanto, o que se interpreta nas entrelinhas é que existem x passos em uma dança x, e fazer um passo diferente ou de outra forma é não dançar mais aquela dança, de modo que o sistema de cada dança se torna fechado e estático. Porque então, quando angolanos realizam um truque inédito a dança permanece a mesma? Fica claro que o problema é mais profundo do que a forma como se dança, ainda que esta dê pistas do problema real.

Ainda pensando sobre os passos, devemos lembrar que em Angola a dança está profundamente ligada com a cotidianidade, de forma que as pessoas aprendem a dançar dançando; obviamente existem escolas de dança, mas a ideia de aprender estando no meio é muito mais corriqueira e os passos são passados de uma pessoa para outra de forma fluida. O que difere um bom dançarino de um iniciante é a maestria com que se executa as passadas e os truques. Todos os níveis de dança coexistem, de todos os sexos e idades; crianças,

Evie Babich: So you mean like the base side-to-side and...

Fabricio do Zangado: Yeah, sometime people thing like femme saída, man saída, this is basic of Kizomba, no. This is just movements from Kizomba, but the base is like as you say: the side-to-side, the virgula, retrocesso, outwalking, how you transfer your weight. And this you cannot find definitely in Urbankiz.

inclusive, são permitidas nas festas de quintal, pois é observando os mais velhos dançarem que estas aprendem. Esse é um ponto rico, pois a dança em Angola tem dimensões, se se pode dizer, cosmológicas, enquanto no Urbankiz a dimensão é de espetáculo.



Figura 8: Imagem retirada do youtube (https://www.youtube.com/watch?v=D_kTbbeAtfM)

Dilson: Hoje nas escolas se faz Kizomba, nas prisões se faz Kizomba, até na igreja se faz Kizomba. Quer dizer, isso já é uma coisa que nasce na alma, na nossa alma, não é isso? Dentro da tua alma tem Kizomba, ne?

Bernardete: Tem, tem Kizomba correndo nas veias, no sangue das veias!

(Bernardete Mabungo e Dilson do Rosário, em entrevista cedida para o documentário “A minha banda e eu”, 2011)

Mas uma vez que a dança globalizou-se para sociedades que não possuíam essa lógica de ensino, foram necessárias criar formas que pudessem ser assimiladas. Os primeiros professores de Kizomba a dar aulas na Europa fizeram uma série de mudanças na dança para torná-la compreensível, ensinável, aceitável e comercializável. Sedano (2019b) aponta que, sem perceber, eles estabeleceram o início da apropriação cultural da Kizomba em todo o mundo. Compreendendo esse processo como violência simbólica, a autora observa a racionalização weberiana na introdução de conceitos geométricos para avançar na pista (para trás, para a frente, direita, esquerda), a prática de contar passos (um, dois, um, dois, três) e a higienização de alguns movimentos da dança para torna-la aceitável ao público europeu, além da lógica de “certo” e “errado” que não fazia sentido em contextos angolanos (p.268). Ainda, percebe representação evolucionista nas práticas de dança, numa lógica de pensamento onde “africanos continuam em passos básicos e graças aos europeus apaixonados pela Kizomba que a dança evoluiu”.

No entanto, esse discurso idealizado molda a imaginação dos aficionados de Kizomba em todo o mundo, e, portanto, conseguiu “impor significados e impor-lhes legítimos para disfarçar as relações de poder que estão na raiz de sua força” (Bourdieu e Passeron, A reprodução: 18). De fato, o que eu

realmente descobri durante o trabalho de campo foi uma evitação geral de boates racializadas como africanas por consumidores brancos de classe média, que não desejavam experimentar tensões raciais pós-coloniais no tempo de lazer. Se a dinâmica social pós-colonial fosse mais equilibrada, harmônica e neutra, a maioria das pessoas de classe média interessadas na cultura da dança aprenderia apenas através da socialização nesses clubes. Em outras palavras, a própria existência da indústria Kizomba se baseia nas distâncias sociais que transformam a dança em uma experiência "difícil de alcançar" para os consumidores brancos da classe média e, portanto, uma mercadoria em potencial. Segundo, transforma o ethos de uma dança social informal e descontraída em uma performance padronizada baseada em uma hierarquia de níveis definidos (básico, médio, avançado, profissional). No contexto dessa "meritocracia simbólica" (Wacquant), multidões dançantes africanas alheias à indústria são retratadas como tendo um nível "básico" e correspondentemente suas práticas são consideradas indignas. Dessa forma, uma dança que adquiriu o significado simbólico de resistência cultural e orgulho coletivo em um contexto hostil de imigração se transforma em um meio simbólico através do qual a inferioridade africana é reivindicada mais uma vez. (Sedano, 2019b, p.268, tradução nossa¹⁸)

Dançar torna-se, assim, uma aglomeração de passos. Todavia, a lógica do dançar em sociedades africanas está ligada a tópicos muito mais contextuais do momento da dança, como o entrosamento do casal, a conexão com o espaço onde se dança, a interpretação da melodia, o significado de determinado movimento, entre outros, que faz com que a experiência corporal do dançarino seja mais importante do que a imagem visual que ele projeta, tornando a quantidade de passos executados na Kizomba secundária. Já para o Urbankiz, que não possui contexto sociocultural forte, a dança se converte apenas em uma aglomeração de passos.

A realidade é que o movimento é um sistema simbólico complexo e ao ser lido enquanto dança, pode ser incluído ao conceito de distinção de Bourdieu, concatenando na associação ou diferenciação de um grupo, ainda que de forma inconsciente. Mais ainda, é possível contabilizar informações sobre quem dança (como sexo, idade, nacionalidade, cor,

¹⁸ Trecho original: However, this idealised discourse shapes the imagination of *Kizomba* aficionados all over the world, and hence it succeeded in "imposing meanings and in imposing them as legitimate in disguising the relations of power which are at the root of its force" (Bourdieu and Passeron, *The reproduction*:18). Indeed, what I actually found during fieldwork was a general avoidance of nightclubs racialised as *African* by middle-class *White* consumers, who did not wish to experience postcolonial racial tensions in their leisure time. Had the postcolonial social dynamics been more balanced, harmonic and neutral, most middleclass people interested in the dancing culture would just learn through socialising in those clubs. In other words, the very existence of the *Kizomba* industry is based on the social distances that turn the dance into a "hard-to-reach" experience for middle-class *White* consumers and hence a potential commodity. Second, it transforms the ethos of an informal and relaxed social dance into a standardised performance based on a hierarchy of defined levels (basic, medium, advanced, professional). In the context of this "meritocratic symbolism" (Wacquant 71), *African* dancing crowds alien to the industry are portrayed as having a "basic" level, and correspondingly their practices are deemed unworthy. In this way, a dance that had acquired the symbolic meaning of cultural resistance and collective pride in a hostile context of immigration turns into the symbolic means through which *African* inferiority is claimed once again.

classe), como, onde, quando e por que, levantando questões mais profundas do que o simples ato de realizar um movimento ritmado.

Para Desmond (1994), se um estilo de dança e uma prática performativa são sintomáticos e constitutivos das relações sociais, estudando sua história, propagação e mudanças, é possível descobrir ideologias ligadas ao discurso corporal, observando a reinscrição da dança em um novo contexto social e sua consequente resignificação. A conclusão que a autora chega ao observar a apropriação do Turkey Trot e do Charleston pelo casal branco Vernon e Irene Castle no início do século XX, que se tornaram famosos ao popularizarem danças originadas em classes periféricas de maioria negra, suavizando-as, serve perfeitamente para nosso objeto de estudo: “Essa ‘intermediação’ de produtos culturais negros aumenta a circulação de dinheiro na comunidade branca que paga professores brancos para ensinar versões brancas de danças negras¹⁹” (p.40).

A autora advoga que quando uma forma cultural migra de um grupo subordinado a um dominante, os significados associados são gerados dentro dos parâmetros das relações históricas e correntes entre os dois grupos. A associação de danças africanas como imorais e sexualmente explícitas não são atuais, mas datam do período onde descrições etnocêntricas eram escritas pela perspectiva do homem branco europeu colonial.

Como já explicitado no capítulo I ao debater estereótipo colonial, ao empacotar a Kizomba como dança outra, africana, permite-se a execução da dança fora do conservadorismo europeu. Esta perspectiva, sociológica, é reforçada ao estudar o corpo e o movimento, pois a excessividade com que são realizados os passos por dançarinos alocados historicamente em locais dominantes, diagnosticam conclusões racistas. Sedano (2019a) escreve que em uma de suas pesquisas etnográficas, mais especificamente com o casal de professores portugueses Paula e Ricardo do Afrolatin Connection, em um workshop em Madrid, a professora alegou que a percepção de amplos movimentos do quadril na mulher africana na verdade tratava-se de um efeito ótico devido à sua “anatomia diferenciada”, uma lordose naturalmente pronunciada e pelo tamanho de seus quadris e parte inferior: “Você não deveria forçar seu corpo para parecer uma mulher africana sexy porque pode machucar seus músculos lombares. (...) Apenas faça pequeno e ficará bonito de qualquer forma, não tente fazer como elas, porque seu corpo é diferente.”²⁰ (p.7).

¹⁹ Trecho original: Such "brokering" of black cultural products increased the circulation of money in the white community which paid white teachers to learn white versions of black dances.

²⁰ Trecho original: You should not force your bodies to look like sexy African women because you may hurt your lumbar muscles. Take care of your bodies. Just do it very small and it will look beautiful anyway, don't try to do like them because your body is different.

Além de higienista e extremamente racista, coisificando o corpo de uma mulher africana, essa frase faz perceber que a excessividade de movimentos no dançarino do estilo europeu da dança, que culminou no aparecimento do Urbankiz, é na realidade a corporificação do *blackface*. O termo surge no século XIX nos Estados Unidos para referir-se a prática de atores brancos se pintarem com carvão ou tinta preta para interpretar negros de forma caricatural e exagerada, a fim de ridicularizá-los em shows de menestréis, uma espécie de *mocking*, palavra que pode ser traduzida em sentido literal como imitação caricata, no sentido de zombaria.

Não se pinta a pele para dançar Urbankiz, mas o movimento corporal intencionalmente excedente transcreve o velado ideário racista do que é ser e se movimentar como um negro africano, inclusive dando ênfase às partes que mais estiveram em evidência no período colonial: quadril, pelve e glúteos. Evidentemente, que se um dançarino profissional especializa-se em determinado tipo de dança, não importa sua origem, este buscará a perfeição dos movimentos *reais* do determinado estilo e não fará um *mocking*, mas quando homens mantem postura ereta com a pelves encaixada e mulheres serpenteam seus glúteos e quadris projetando sensualidade em uma dança que é codificada como sexual no sistema mundo moderno colonial, não é um inocente surgimento de outra dança, mas uma tradução de como o negro africano e sua cultura são percebidos nesse sistema mundo. O negro, outrora escravizado e limitado de poder sobre o próprio corpo no período colonial, tem na dança europeizada e mercantilizada o corpo dividido e desproporcionalizado; não é uma pessoa, mas só o tamanho robusto de seus glúteos, só sua pelve obscena, só sua pele quente desvelada de forma luxuriosa.

O que em um primeiro momento pode parecer inofensivo é na realidade uma metáfora e metonímia do entendimento de subalternidade do ser africano no sistema mundo. Uma vez que a dança é originária de um país africano e é mercantilizada a partir da Europa como exótica, sexual, quase animalesca, os trejeitos exagerados de voluptuosidade são realizados a fim de estabelecer uma relação de metáfora entre o sujeito africano (e aqui mais ainda o negro) e os movimentos que acreditam-se que eles executem. Mas uma vez que esses movimentos focam primordialmente as partes a que se dirigem os estereótipos calcados nesses indivíduos, tornam-se também uma metonímia, ou seja, a parte pelo todo. Pelves, glúteos e quadril não só representam o africano, mas o são. O movimento dessas partes como metonímia se torna a metáfora mor da sexualidade e da objetificação do corpo africano. “O

que é que isso significava para mim” questiona Fanon (2008), “senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo?” (p.106)

Muitos professores brancos – e em maioria europeus – de dança, inclusive, adotam vestimentas, gírias e gestuais identificados como africanos para ter legitimidade. No evento internacional de Kizomba em que fiz trabalho de campo em 2019, BKF, um casal português foi ovacionado dada a qualidade das aulas e o bom humor, sempre muito solícitos. De fato, eram profissionalíssimos. Mas o que me chamou a atenção era a justificativa de uma das participantes que, no café da manhã, me confessou ter conversado com o dançarino lusitano e este ter lhe dito que cresceu num bairro africano em Lisboa e por isso a familiaridade. Este tipo de discurso, que não é exclusividade deste casal, é deveras problemático pois além de representar uma parcela de pessoas não correspondente com a sua situação de privilégio, executa, em certo sentido, uma medida negritude sem pagar a penalidade social de ser negro num mundo racista.

Isso porque toda mesmidade carrega traços de outridade e o sujeito não pode ser apreendido sem a parte da ausência que o constitui, ou seja, quando ele fala, fala também de onde não está. No processo de identificação, diz Bhabha (1998), o outro também desenvolve especificidade histórica e cultural na cisão do sujeito pós-colonial, e no lugar do *eu* institucionalizado pelas normas vigentes, surge o desafio de ver o invisível, desenvolver o olhar que olha, mas não vê (p.80). Não é o sujeito angolano que se vê, nem sua cultura. É um *mocking*, uma imitação deturpada a partir dos ideários da modernidade-colonialidade. É a presença de um europeu tomando lugar da ausência de um africano. Kwenda Lima, professor cabo verdiano de Kizomba, alerta para isso usando como teaser de seu espetáculo Muloma a frase “To look is different than to see” ou “Olhar é diferente de ver”, em tradução literal. Ou seja, o coreógrafo reforça a ideia de que não basta ver as imagens a frente, mas é preciso contextualizá-las e complexificá-las.

Sedano (2019a) observa que muitos professores de origens africanas contestam práticas de pessoas não africanas como não autênticas, mas não como forma de deslegitimar a mercantilização e globalização da dança em si, e sim para estar em uma posição superior em um discurso de autenticidade simbólica (p.268). No entanto, não se pode esperar reconhecimento individual quando o que se questiona “não é simplesmente a imagem da pessoa, mas o lugar discursivo e disciplinar de onde as questões de identidade são estratégica e institucionalmente colocadas” (Bhabha, 1998, p.81).

Fanon (2008) ao estudar o complexo de dependência do colonizado, exprime que o malgaxe não é o malgaxe, foi levado a se questionar se o era a partir do momento em que o branco chegou e o questionou de sua natureza humana. A partir de então, ele é colonizado, discriminado e extirpado de seu valor, sofrendo por não ser branco, ou seja, não ter sua humanidade reconhecida, sendo apagado. É o complexo de autoridade ao qual o branco obedece, enquanto subjuga ao negro complexo de dependência. Surge então, a necessidade de uma ação para conscientizar o indivíduo a não embranquecer-se, mas agir no sentido de mudar as estruturas sociais, uma vez que este complexo de inferioridade só existe por ter uma sociedade que o torna possível (p.95).

O Urbankiz recebe, muitas vezes, um valor evolutivo da Kizomba, que numa análise discursiva, mascara sentido de hierarquização. Assim como o malgaxe, deduz-se que o angolano dependa de uma autoridade que só poderia vir do europeu, sendo o melhor a se fazer abandonar a incipiente Kizomba para adentrar no desenvolvido Urbankiz. O motivo para que o indivíduo africano comumente recuse esta troca e prefira ir a bailes de maioria africana está no fato de que dançar Urbankiz é escolher entre embranquecer-se ou ser invisibilizado, podar sua corporeidade cultural para fazer parte de um grupo no qual ele não se reconhece. Como bem disse Fanon (2008), “para o negro a alteridade não é outro negro, é o branco” (p.93).

O angolano se sente despersonalizado quando algo intrínseco da sua cultura é reorganizado a partir de outro cenário cultural, tornando-se ele um estranho em seu ambiente. O fim da ideia de indivíduo, quando ele vira um antagonista no seu lugar de protagonismo – e que pode ser entendido como a colonialidade do ser –, provoca um testemunho áspero da deslocação colonial, deslocamento de tempo e pessoa e profanação de cultura e território (Bhabha, 1998, p.71). Fanon já dizia em *Pele negra, máscaras brancas* acerca do desvio existencial, onde aquilo que se chama de alma negra é construção do branco.

Isso significa dizer que o globalismo do capital em sua dimensão produtiva difusa, mas não menos violenta, opera um processo intenso de neocolonização, o qual se articula nos mesmos moldes de temporalidade imperial, isto é, um tempo vazio e linear, calcado na visão teleológica da história – um movimento em direção à síntese sem fissuras ou contradições materiais desiguais que marcam o sistema global produtor de centro, semiperiferias e periferias, quanto do pensamento binário que sustentou e anda sustenta muitas formas de produção de conhecimento sobre as culturas humanas e suas práticas sociais e simbólicas. Sob o lustro de uma política econômica que acena com a falsa promessa de igualdade e de acesso para todos, se revigoram as ideologias do universalismo, do sexismo e do racismo no campo da cultura, tornando-a um campo minado e, não raro, refém da velha lógica que sobrevive na reprodução de divisões, explorações e exclusões em espaços intra e inter-nacionais. Nada mais conveniente para o exercício de novas formas de colonialismo do que reduzir a voltagem

diferencial das histórias heterogêneas e discrepantes de segmentos sociais historicamente excluídos do reconhecimento e do acesso à representação cultural para reinscrevê-las na retórica celebratória de um pluralismo indiferenciado/ indiferente que neutraliza e ignora os conflitos e tensões na simulação de equivalências e inteligibilidade cultural. Tal estratégia não tem outro objetivo senão o de conter a diferença das identidades culturais subalternas num sistema fechado para, dessa forma, reafirmar hierarquias e valores com vistas ao controle do campo social. (SCHMIDT, Rita. 2011, p. 14 e 15)

Os que defendem uma deturpação da Kizomba pelo Urbankiz caem, então, em uma armadilha. Quando recusam um amontoado de novos passos como legítimos, rapidamente podem ser refutados, uma vez que a dança, assim como outros aspectos da cultura, também está em constante transformação, mutação. Ela não está para ser cristalizada, não é um conjunto estrito de movimentos colocados num livro que jamais poderá ser reeditado²¹. No entanto, ainda que mover-se seja universal a qualquer ser humano, a interpretação do movimento é social e, portanto, difere a partir da cultura em questão.

Angolanos são repetidamente acusados de essencialismo quando não concordam com o rumo resultante da mercantilização da Kizomba, mas são os grupos dominantes que perpetuam o essencialismo, quando continuamente buscam de forma universalista fixar as identidades para colar nelas estereótipos, que agem no sentido de manter as estruturas de poder. No entanto, o essencialismo do lado marginalizado não é um essencialismo universalista, mas um *essencialismo estratégico*, termo cunhado por Gayatri Spivak (2014), que faz alusão ao uso tático e político da identidade ao oferecer uma ficção naturalizante das mesmas, para que se torne possível obter direitos²². É comum europeus falando pelos angolanos, silenciando-os, uma vez que na colonialidade do poder, a voz é o instrumento político do sujeito. No caso da substituição de uma tradução angolana para uma europeia na dança, o angolano não é nem mesmo sujeito de ação, mas simples objeto de observação. Para a autora, se o sujeito pode falar, sai da posição de subalternidade, tornando a voz algo próprio, uma vez que o grande problema do subalterno é não ter espaço de enunciação. Me parece que

²¹ Na realidade, na World Dancesport Federation (WDSF) existe uma lista de figuras e ações básicas que podem ser usadas em qualquer competição, nomeada Syllabus, sendo dividida em bronze, prata e ouro, de acordo com a dificuldade. As figuras no Syllabus são listadas pelo nome que possuem nos Livros de Técnicas do WDSF e é estritamente proibido usar qualquer figura que não esteja na lista. Essa normatização do movimento pode qualquer aspecto cultural da dança e o Dancesport é frequentemente acusado de apropriação e brownface (similar ao blackface, mas usado para latinos).

²² O essencialismo estratégico de Spivak vem sendo problematizado se visto como uma afirmação absoluta nas relações coloniais, pois acaba por sustentar que o sujeito marginalizado é incapaz de combater e questionar o discurso colonial, além de possuir uma carência de motivação para o ativismo político por consciência falha ou insuficiente da própria subordinação. No entanto, grupos subalternos não são nem vítimas passivas nem cúmplices voluntários da dominação. (Kilomba, 2019, p. 48).

todas as vezes que se ignora a fala reprovativa de um angolano, o seu espaço de enunciação é extinguido.

Entendemos, todavia, que o uso tático da identidade, deva ser apenas em contextos pontuais e de curto prazo, para que não recaia em estereótipos coloniais. Usa-se o argumento colonial contra o próprio colonialismo, não para excluir qualquer fala não-africana, mas para estrategicamente conseguir um *locus* social e de enunciação que a colonialidade não permite, ou seja, tenta-se estrategicamente desacreditar a matriz de autoridade. Como diz Hooks (2013), quando grupos marginalizados acabam por empregar o essencialismo como meio de dominação em contextos institucionais, geralmente estão imitando paradigmas de afirmação de subjetividade que fazem parte do mecanismo de controle nas estruturas de dominação (p.110). Se vista de forma oportuna, podemos encarar o dito essencialismo excludente dos angolanos como uma resposta estratégica à dominação e à colonização, uma estratégia de sobrevivência que pode, com efeito, inibir a discussão ao mesmo tempo em que resgata esses dançarinos de um estado de negação (p.113).

Um argumento amplamente repetido sobre o domínio dos professores europeus na cena das danças afro é que com tamanha globalização não há angolanos suficientes para abarcar todas as aulas. Mas dado o fato que Angola, desde sua independência, ainda é um país que se recupera economicamente e tem alto índice de desigualdade, e que a Kizomba nasceu nos musseques de Luanda, não seria a escassez de professores angolanos um problema de oportunidade e espaço no mercado ao invés de falta de profissionais? Pode mesmo o angolano falar? Nessa conjuntura, realmente não.

Angola, embora seja reconhecida e evocada como fonte de origem da dança está, de facto, subrepresentada. A valorização de Angola como fonte de origem anda curiosamente de mãos dadas com uma crescente subrepresentação da *Kizomba* angolana fora de Angola. Esta marginalização dos angolanos revela-se em várias formas. Um aspecto, já evocado, é a cada vez menor proporção de angolanos entre os agentes da difusão da *Kizomba*, face ao crescimento do número dos agentes estrangeiros da difusão; um segundo aspecto é a dificuldade dos pares angolanos de sair de Angola e participar nos concursos internacionais. Esta dificuldade é imputável tanto a dificuldades logísticas como a dificuldade de obtenção dos vistos, quanto a uma falta de harmonização entre os formatos dos concurso angolano e internacional. Outro aspecto da disparidade de produção de visibilidade da parte dos dançarinos angolanos no meio internacional da *Kizomba* é ditado pelo menor acesso por parte dos dançarinos angolanos à *internet*. Para muitos deles, frequentemente procedentes de meios pouco abastados, não é fácil gravar e carregar *online* os próprios vídeos e introduzi-los nos circuitos de informação dos praticantes europeus. A escassa conexão dificulta igualmente a sua participação no debate sobre a *Kizomba* que circula nas redes sociais, debate que, para o lado angolano, é em maioria representado por angolanos residentes fora do país. De facto, o processo que se constata é

que a institucionalização de um género de dança «*Kizomba*» está acontecendo fora de Angola. (TOLDO, Federica, 2016, p. 150 e 151)

Outra linha relevante de pensamento que podemos seguir é a da tradição. Segundo exposto por Luvizotto (2010) ao pensar na (re)invenção da tradição no contexto da modernidade tardia, esse conjunto de sistemas simbólicos que é a tradição deve ser observado como uma orientação para o passado e uma maneira de organizar o mundo para o tempo futuro (p.65), um ponto de referência básico em torno do qual se formam as identidades, relacionando-se com a memória.

Angola e todo o continente africano de modo geral que conviveu com o processo colonial de escravidão, tem na dança uma catarse corporal que faz o dançarino retornar ao lar, recuperar um comportamento que a condição da escravatura ceifou ao tirá-los de sua cultura. A dança “... cria para os dançarinos não somente uma forte conexão com as memórias da África, mas também laços emocionais e espirituais entre grupos de homens e mulheres de diferentes etnias, com quem dividem o mesmo cruel destino...” (Ligiéro, 2011, p.137). Também na Kizomba, angolanos uniam-se nas discotecas de Lisboa desterritorializados, carentes de suas tradições, fugindo das guerras que assolavam sua nação. Não esperavam se deparar com a lógica universalista europeia também em algo tão intrínseco a sua cultura como a dança, não bastasse anos de colonialismo.

Dançar para o africano, independente do estilo e principalmente quando este está longe de casa, é uma tradição regada de memórias alegres e de banzo²³, além de processos catárticos de cura. Homogeneizar os estilos, pedir para o africano “deixar pra lá”, “superar” a apropriação, principalmente relevando o ponto de partida de cada uma das danças estudadas aqui, projeta um espaço de desmemória, apagando todo um processo histórico. Não se pode simplesmente esquecer, se a todo tempo o sistema de mercantilização da dança e a colonialidade relembram do controle dos sujeitos e das identidades culturais. Assim sendo, tradição serve também como tradução, uma forma de ler o mundo. Como diz Alphonse Tiérou (2001), bailarino e coreógrafo da Costa do Marfim, a dança africana “...é a repetição do gesto aprendido, dentro da tradição, (...) um conhecimento perfeito do gesto, o que deixa o dançarino livre para improvisar e para responder por gestos e com a sua inspiração ao apelo do Cosmos” (2001, p. 30).

²³ Segundo o dicionário do Google: Processo psicológico causado pela desculturação, que levava os negros africanos escravizados, transportados para terras distantes, a um estado inicial de forte excitação, seguido de ímpetos de destruição e depois de uma nostalgia profunda, que induzia à apatia, à inanição e, por vezes, à loucura ou à morte.

A colonialidade interfere na forma como a tradição é percebida, apontando o fato de os passos de dança serem orgânicos, enquanto camufla questões de cultura e tradição. Na realidade, o embate não se refere a *como se dança* a Kizomba, mas *como se vê* a Kizomba. A citação acima de Schmidt é perfeita para compreender esse esquema. A tradição e o essencialismo estratégico não se referem a dança em si, mas à *decodificação* do mundo a partir dessa leitura. Portanto, não se trata apenas de novos passos de dança, mas da deturpação da codificação tradicional do ler o mundo africano.

Toda a atenção deste capítulo até aqui se concentrou nas relações de movimento que circundam a dança, que não deve ser separada da cultura, pois tratando-se de um país do continente africano, onde a cultura perpassa os corpos no cantar- dançar- batucar, a dança não é um fragmento da sociedade, mas constitui a sociedade como um todo, é o artifício de vivência da cultura através do meio corporal. Essa ideia de fragmentar a dança e excluí-la da sociedade como algo a parte, parte de uma visão eurocêntrica.

Embora os antropólogos não estejam mais tentando definir dança, ainda estamos confrontados com a questão de nomear as práticas sobre as quais escrevemos de forma que as pessoas envolvidas reconheçam. É um desafio já que a dança pode ser uma prática universal, mas como uma categoria semântica é razoavelmente eurocêntrica. (...) Gore (2001) sugere que talvez não devêssemos tentar isolar a dança da cultura, não só porque este é o produto do ‘hábito enraizado profundamente eurocêntrico de conceber a arte como uma prática compartimentada e especializada’, mas também porque isso desvaloriza a performance em contextos sociais e ritualmente significativos. (KRINGELBACH, Hélène Neveu; SKINNER, Jonathan. 2014, p. 3, tradução nossa.)

Agora, em outro tópico, veremos uma questão de extrema relevância no sistema-mundo moderno/colonial que é o gênero na dança. Também nas sociedades africanas o gênero importa, mas o entendimento acerca deste é diferente (lembramos que até o ano de 2019 era crime a homossexualidade em Angola e os debates queers ainda permanecem nas entrelinhas). Nas sociedades ocidentais com o avanço do feminismo e dos estudos de gênero, o lugar da mulher na dança a dois, impreterivelmente como conduzida, passou a ser questionado. Por conseguinte, a quantidade de mulheres condutoras tornou-se significativa e não somente a Kizomba, mas todas as danças de modo geral passam por uma desconstrução da sua naturalização generificada e androcêntrica, como veremos a seguir.

2.2 – O CORPO E O GÊNERO NA KIZOMBA E NO URBANKIZ

Desde seu nascimento, o indivíduo tem sobre seus gestos atribuições de sentido. Se não é capaz de atribuir-lhes por si mesmo por falta de idade ou conhecimento, os fazem seus pais, família, amigos, professores e instituições: a mão na barriga é codificada como cólica, a

careta que surge após experimentar pela primeira vez um alimento amargo é codificada como desaprovação e movimentos repetitivos juntamente à falta de contato visual da criança podem ser interpretados como os primários sinais de autismo. A cada nova camada social que é desdobrada ao indivíduo ao longo de sua vida, mais codificações as ações do corpo terão e cada vez mais serão podados os gestos que fogem às regras normalizadoras das boas maneiras. Não há assim, dentro do campo sociológico, corpo puramente natural, mas corpos que atendem aos efeitos de uma elaboração social de subjetividades.

Dada a linha cartesiana muito presente no raciocínio científico que, dualista, sempre separa corpo e mente, o primeiro é usualmente renegado ao mundo dos sentimentos e estes, sempre excluídos de potencialidade lógica. Mas também é através do corpo que o ser humano se situa no mundo e validar as emoções que um determinado rito desperta é poder compreender com totalidade a lógica por trás do ato. Observar a dança a dois, por exemplo, situa o antropólogo acerca dos passos, do ritmo, do movimento. Mas é dançando que este compreende as sutilezas da condução, a transferência de peso que faz com que o caminhar não seja apenas dar passos, mas dançar, o lugar da postura e da ginga no corpo do dançarino, o espaço geográfico do salão que faz com que os passos sejam mais abertos ou mais fechados e assim por diante. A existência é, antes de tudo, corporal: o corpo é extensão das experiências do ser humano.

No livro “A sociologia do corpo”, Le Breton (2010) lembra de um artigo de Robert Hertz sobre a preeminência da mão direita na sociedade, onde este aponta que as razões fisiológicas para a escolha de com qual mão escrever são secundárias às representações culturais de direita e esquerda, estando antes subordinada à simbólica social; enquanto a primeira alude a aspectos ditos positivos (moral, bons costumes, conservadorismo), a segunda alude a aspectos ditos negativos (rebeldia, comunismo). Deste mesmo modo, naturalizou-se na dança em pares a divisão de condução de acordo com o gênero; homens conduzem, mulheres são conduzidas. Mas o corpo é socialmente construído, não só nas ações, mas nas teorias que explicam seu funcionamento. Recorrendo a Butler (2003), o próprio gênero é uma atribuição subjetiva e não está intrinsecamente na natureza do corpo humano, sendo a divisão de dama e cavalheiro uma construção. "Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna o destino" (p. 26), onde o fato de a mulher ficar atribuída a um papel reativo na dança não é por uma limitação do corpo, mas por uma construção social.

Oyèrónké Oyèwùmí (1997) advoga que não há diferenças elaboradas sem corpos posicionados hierarquicamente (p.11), uma vez que o gênero foi ontologicamente conceituado

(p.10). Para a autora, o corpo tem tamanha importância na sociedade ocidental porque a visão é a principal forma de percepção do mundo e “o olhar é um convite para diferenciar” (p.3). Tanto que segundo ela, o termo “cosmovisão”, utilizado para apreender a lógica cultural de uma sociedade, torna-se eurocêntrico se utilizado para abordar culturas que funcionam a partir de outros sentidos e percepções, sendo mais inclusivo utilizar o termo “cosmopercepção”.

Em Angola, segundo algumas conversas informais que tive com angolanos, dificilmente existem condições de iniciar um cortejo sem antes passar pela dança²⁴, tamanha sua importância para a sociedade. No entanto, a maioria dos estilos são individuais e por esse motivo, a Kizomba e o semba, como danças de casal, constituem o momento ideal para iniciar o contato. Mais ainda, mulheres que sabem dançar não dançam com homens que não sabem e por essa razão os truques realizados pelos homens na dança se tornam tão fundamentais, pois atrai a atenção das damas para que estes mostrem que são bons partidos. Entretanto, e essa é a meta dos cavalheiros, se o homem for um excelente dançarino, este poderá escolher a mulher que quiser e elas que terão que se mostrarem boas damas para serem dignas de dançar com eles²⁵.

A habilidade do homem se mede pela sua criatividade, que se expressa na combinação e, eventualmente, na criação de passos e na diversificação dos percursos. A capacidade da mulher se mede pela sua capacidade de obedecer à condução do primeiro e das suas improvisações. Por sua vez, a apreciação da qualidade do movimento é orientada pela diferenciação de género. Desta forma, a arte de uma dançarina se mede por excelência na personalidade do seu *jingado*, do movimento dos seus quadris. O cânone estético da *Kizomba*, tal qual emerge dos usos linguísticos angolanos, refere-se a alguma relação que o dançarino consegue estabelecer com o chão: o bom dançarino é aquele que «*desliza*» e aquele que «*desenha*». A primeira capacidade tem a ver com uma qualidade do apoio dos pés, que prevê uma sensibilidade, uma

²⁴ Já em 1879 há registros dessa prática em uma carta enviada por Ben Zacheu a um amigo diretamente de Angola. Aqui ele também fala de Quizomba, no entanto não se trata do ritmo Kizomba nascido na década de 1990, mas da palavra quimbunda *quizomba* que é traduzida como festa. “O Quizomba tem sempre lugar nos quintaes largos, e é thema obrigado quasi todas as noites. Por isso, seja qual for a hora em que se viaje pelo interior, depois de sol-posto, sempre se ouve aqui ou acolá a puita roncando seus rancos monótonos, e a cantoria dos bailarinos. (...) A dansa consiste em formar uma roda, d’entre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares provocadores e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência as honras da primazia. (...) Dizia-te, pois, que no Quizomba se origina o namoro. Vamos agora segui-lo, até a consummação do ideal d’esta pobre gente — a posse da mulher e a procreação da espécie.” (BATALHA, 1890, p. 50 e 51)

²⁵ Podemos observar como exemplo a letra da música *Eu não danço contigo* do cantor Badoxa: Bailas muito rebolas bué, so o teu andar faz me ficar de pé/ Eu ficava contigo mas a tua mania não te fica nada bem/ Mas aqui a estrela Sou eu/ O papoite aqui Sou eu/ E não penses que vou Ser teu (...) E só para dar mais raiva bebé/ Eu não danço contigo wé.

disponibilidade, ao escorregar (qualidade que é acentuada pelo uso de calçados apropriados). A segunda é uma qualidade concernente a ocupação do espaço da pista e a figuração, a criação de figuras no chão. Assim, o bom dançarino é aquele que «*desenha*», que «*escreve*», que «*risca*» a pista, ao ponto de chegar a ser capaz de escrever o seu nome no chão, como se conta, aliás, do famoso dançarino luandense Mateus Pelé do Zangado. A boa dança é aquela que realiza no chão grafismos tão sofisticados ao ponto de parecer letras. (TOLDO, Federica, 2016, p. 152 e 153)

Tanto na Kizomba quanto no semba, o gênero responsável pelas firulas é o masculino (aqui de fato teremos que falar de gênero e não de posição de comando na dança, pois a razão destes truques é generificada; quando duas pessoas do mesmo sexo ou de relação consanguínea dançam, as firulas quase não aparecem, pois não há a intenção de se promover para um cortejo) e não o feminino; a mulher fica como base de apoio para que o homem realize as passadas desejadas. Uma nova configuração se coloca, já que no ponto de vista europeu, ao qual grande parte das danças a dois estão apoiadas, a participação do homem na dança é sempre a partir do seu papel socialmente aceito de virilidade, força e comando enquanto à mulher fica reservado a fragilidade e delicadeza, sendo o homem o apoio e a mulher a responsável pelas firulas de embelezamento na dança. O Urbankiz, por exemplo, segue esse ideário, tanto pela maior individualidade na dança, quanto pela postura da mulher, que fica levemente tombada para afastar o quadril de um contato direto com o homem, o que a faz perder o eixo de equilíbrio e necessitar de apoio do cavalheiro.

O argumento da maioria das pessoas na comunidade de dança a dois que seguem este ideário vigente, tanto professores quanto alunos, é que a razão para isto é cada um possuir sua função e dar aos dois igualdade de comando atrapalharia o funcionamento desse sistema, mas que não há subalternidade da mulher por ser conduzida, só uma atribuição de função. Esse argumento segue a mesma lógica implicada no discurso positivista da divisão do trabalho sexual de Durkheim (1991). Segundo o autor, para o funcionamento harmônico da sociedade deveria existir coesão social, onde o indivíduo precisa se adequar a sociedade, caso contrário estaria ameaçando-a por desvios no padrão de comportamento funcional. Isto seria possível através de laços de solidariedade, divididos em solidariedade mecânica e orgânica. O primeiro se dá entre indivíduos semelhantes que compartilham de mesmos valores e que, portanto, já estão unidos mecanicamente, enquanto o segundo, que nos interessa aqui, é composto por indivíduos dessemelhantes, que realizam diferentes funções e precisam cooperar mutuamente para um organismo social saudável.

O autor acreditava que esta divisão orgânica ocorria também de forma sexuada, onde as diferentes, porém complementares atribuições dos sexos são justificadas pelas disparidades

biológicas de cada um. Para validar seu argumento de que quanto maior cooperação e mais complexa é a divisão do trabalho, mais evoluída se torna a sociedade, recorreu ao evolucionismo biológico. A análise de Darwin dos crânios das sociedades primitivas – que não possuíam divisão de trabalho – mostrou que ambos os sexos portavam praticamente o mesmo tamanho e, a partir do momento que dividiu-se as funções sociais, restando à mulher participação assistencial e reprodutiva, o tamanho do crânio feminino diminuiu em relação ao masculino.

O volume do crânio do homem e da mulher, mesmo quando se comparam indivíduos de idade igual, de estrutura igual e de peso igual, apresenta diferenças consideráveis a favor do homem, e esta desigualdade vai igualmente crescendo com a civilização, de maneira que do ponto de vista da massa encefálica e, por consequência, da inteligência, a mulher tende a diferenciar-se cada vez mais do homem (DURKHEIM, 1989, p.3).

Para Durkheim esse fenômeno era positivo. A lógica desse argumento era que em sociedades evoluídas, homens ficam com funções de racionalidade e mulheres com funções reprodutivas, assim, com a complementaridade das funções, a manutenção da ordem social está garantida. Logo, para que uma sociedade evolua, é necessário a distinção das funções sociais, ficando óbvio a soberania de homens em relações às mulheres. Não é difícil ouvir que a condução é mais difícil pois é necessário ao condutor antever os movimentos escolhidos e assim executar o comando para o conduzido, que só segue o fluxo, sem ter necessidade de pensar. Outro argumento ordinário é que dado o tamanho menor e frágil das mulheres, estas não conseguiriam conduzir homens, maiores e mais brutos, nem ter força para conduzir outras mulheres (o que não é verdade, vide o caso da Kizomba em que quem sustenta é a mulher).

Da mesma forma que a narrativa dos participantes é de suma importância para o entendimento do campo, partindo do pressuposto do dialogismo da linguagem proposto por Bakhtin (1992) onde a condição para que se entenda um discurso está no diálogo construído entre os interlocutores, pela língua possuir sua essência nas relações sociais – parte de alguém que se destina a alguém –, também o corpo deve ser observado e como sua relação com o outro e com o campo se constrói. Alguns homens ao serem conduzidos nos eventos, principalmente por outro homem, performam feminilidade através das firulas, com trejeitos tão propositalmente exagerados que esbarram na estereotipização da mulher.

Novamente, podemos utilizar metáfora e metonímia para entender esses trejeitos como o entendimento de subalternidade do gênero feminino na dança. Não sendo uma mulher que está no papel de conduzida, há uma ruptura da normalização de papéis sociais, então estes homens fazem trejeitos femininos de delicadeza e fragilidade a fim de representá-las metaforicamente através dos gestos. Mas uma vez que essas firulas são feitas exclusivamente

por mulheres, ela se torna uma metonímia de continuidade da ruptura, ou seja, a parte pelo todo. Ao dar foco na firula, esta não só representa a mulher, como a é e assim sendo, reforça a ideia de que só mulheres podem ser conduzidas pois são elas que carregam o embelezamento e fragilidade do par.

No objetivo de coletar dados qualitativos para a dissertação, fui a campo em um congresso internacional de Kizomba intitulado BKF (Brasil Kizomba Congress) que aconteceu no mês de março em um resort em Maria Farinha, que fica no município de Paulista, em Recife-Pernambuco, com duração de quatro dias ininterruptos. Já nas primeiras horas do evento percebi que a maioria das pessoas usava um famoso tênis de dança unissex do qual nunca tinha ouvido falar. O ambiente de dança de salão, do qual a maioria das pessoas que decidem aprender a Kizomba advém, possui algumas condutas de etiqueta implementadas de forma subjetiva. A utilização do salto alto para mulheres e roupa condizente com o nível do baile perpetuou-se até a atualidade na quase totalidade de bailes ao redor do mundo, de forma que observar quase todas as mulheres de tênis no evento me indicava necessidade de investigação.

É nesse espírito de remoção de todo obstáculo ao movimento, que se inscreve a estratégia da dançarina social angolana (da dançarina não profissional, entenda-se), de levar consigo, em ocasião de celebrações, um par de sabrinas para a dança. O sapato com salto é para a missa, as sabrinas, sapato da locomoção e do dia a dia, são para a boda. Foi com muita admiração que as minhas amigas angolanas me viram dançar com salto alto. Foi com surpresa ainda maior, que descobriram que na Europa as dançarinas de *Kizomba* vão para a farra com sapatos com salto nas suas pastas. (TOLDO, Federica, 2016, p. 163)

A quantidade de mulheres conduzindo era também a maior que eu já havia presenciado em todos os meus anos de dança. Elas não estavam aprendendo passos de condutor para suprir a falta de cavalheiros, mas por uma escolha consciente. Era um evento que fugia à lógica padronizada de funcionamento ensinada nas academias de dança. Decidi não só registrar o momento, mas fazer a aula, onde os condutores ficavam em cinco filas indianas paralelas de frente para o professor e os conduzidos posicionavam-se entre eles, de modo a formar pares, um de frente para o outro. Ao sinal do professor, os conduzidos avançariam para o condutor da frente e ao fim de sua fila, passariam a fila do lado direito. Me posicionei de modo estratégico para dançar com o maior número possível de mulheres condutoras e ao final da aula, iniciei contato com elas.

Como funcionaria a dança na memória corporal das mulheres acerca da construção do que é ser mulher na sociedade? Numa descrição densa, novamente pensando como Geertz (1989) que “o homem é um animal amarrado a teia de significados que ele mesmo teceu”, não

estaria a dança, inserida no meio social e de lógica funcional patriarcal, reproduzindo corpo-políticas do conhecimento onde mulheres devem recuar à medida que homens avançam? Estava consciente de que nenhum processo de diferenciação é neutro e que toda epistemologia está dentro das relações de poder, portanto limitar a possibilidade de ação na dança pelo gênero atendia a um dispositivo patriarcal que buscava cristalizar as identidades. Me interessava o bambeirar dessa estrutura, de como uma ação de subjetividade quase transgressiva dessas condutoras, que era a constatação da arbitrariedade dessa fixidez, buscava a hibridização desses corpos e de suas potências na dança e, por extensão, na vida.



Figura 9: Foto do evento tirada em 23/03/2019, com enfoque nos tênis e na condução feminina.

Como pesquisadores, sabemos que algumas pessoas quando são entrevistadas buscam responder as perguntas da forma mais rebuscada e politicamente correta que conseguem, principalmente se souberem que se destina a uma pesquisa acadêmica, por vezes até mesmo tomando lados contrários dos que costumam se identificar na cotidianidade. Esse é um dos motivos pelo qual fazer trabalho de campo regularmente e acompanhar determinados sujeitos da pesquisa é de suma importância. Mas não devemos também esquecer que este espaço está sujeito a processos de subjetivação – como no caso da Kizomba, as diferenciações de gênero existentes não só nos signos da dança, mas também na repartição de qual gênero executa que tipos de movimentos corporais – que podem ser tão naturalizados a ponto de passar despercebidos pelo olhar questionador do pesquisador. A simples descrição do meio, assim, me pareceu ser insuficiente, sendo necessário investigar em que contexto e para quem essas subjetivações foram produzidas.

A condução feita por mulheres não era a novidade, mas o seu contexto. Quando duas mulheres costumam dançar em algum baile de dança de salão no Brasil (o que não é muito comum), está subentendido na lógica daquele espaço que uma delas está suprimindo a falta de um cavalheiro, assumindo portanto um lugar reservado ao homem, visto que a proporção de

damas em relação aos cavalheiros na dança é muito superior. Tanto, que em bailes mais estruturados existem os chamados cavalheiros de ficha, onde a dama paga um valor padrão e o aluga por uma música. Mas naquele evento não existia uma falta, quando dividia-se a aula em condutores e conduzidos, elas não iam por carência, mas por desejo.

Obviamente, a naturalidade com que levavam essa preferência era seguida de frases irônicas de cunho humorístico dos homens como “Cavalheiros e... cavalheiras?” e “Desse tipo de cavalheiro eu gosto!”. Numa análise discursiva percebemos que há nessas construções um implícito linguístico, ou seja, uma domesticação semântica do não-dito deixando entender certas coisas sem a necessidade de falá-las. Quando Tomas Tadeu da Silva (2000) alerta sobre processos de diferenciação com a construção do signo a partir da junção do significado com o significante, lembra que a mesmidade (identidade) sempre carrega traços da outridade (diferença), pois o signo carrega não só o traço do que substitui, mas também daquilo que não é. O que esses tipos de frase aparentemente inocentes apontam é que a mulher que opta por conduzir está num lugar de outridade não-pertencente, não-condutora, a partir da subjetivação atribuída socialmente na identidade de gênero feminina.

Durante o evento, a condutora mais disputada pelas mulheres sempre me relatava sentir desconforto em relação aos homens ao redor quando dançava com outra mulher, pois se sentia como um objeto de fetiche sexual para eles, que nem mesmo procuravam disfarçar olhares maliciosos e intrusivos. Por essa razão, nunca dançávamos ininterruptamente por mais de três músicas e quando ela me ensinou os passos básicos do condutor e eu pedi para conduzi-la pela primeira vez, fizemos não ao som do dj no baile, mas com uma singela gravação no celular, num lugar recluso onde ela não ficaria incomodada.

Importante destacar que há dois tipos de olhares: de fetichização e de reprovação. O primeiro costuma acontecer em bailes onde a faixa etária dos frequentadores é mais jovem, entre 16 e 35 anos. Já os mais velhos, constituindo a terceira idade, reprovam pessoas do mesmo sexo dançando juntas por entender como desrespeito e “pouca vergonha”. A diferença de pensamento das gerações ocorre pelo nível de cristalização das introjeções sociais. A dança de salão era uma aula consolidada nas escolas de etiqueta, onde as meninas aprendiam a se comportar em sociedade e os homens a cortejar corretamente as damas.

“Uma vez eu fui num baile que a maioria eram pessoas de idade e eu peguei uma coroa pra dançar, que estava no meio de pessoas conhecidas, já estava conversando com ela e falei ‘Vamos dançar?’ e ela falou ‘Tá, vamos.’. Depois um amigo meu virou e falou assim ‘Olha, eu não recomendo isso não, porque aqui é um baile de pessoas idosas, quarentona, cinquentona, e eles não costumam encarar muito bem esse tipo de situação, acham

estranho, podem reagir com preconceito.’ No forró as pessoas também olham, mas as pessoas costumam ser mais jovens e ter mais contato com outras formas de vivência, então não fica tão alienígena.” (JR, mulher, em entrevista dada 24/05/2019)

Entre os bailes mais joviais essa reprovação é bem menor, mas os homens ainda têm o hábito de “socorrerem” mulheres que não pediram para serem socorridas, ao separar um casal de mulheres e entregá-las a homens para serem conduzidas. Passei por isso mais de uma vez quando fui a campo no Recife. É como a ação corretiva de Turner (2008), onde os membros estruturalmente representativos desse sistema perturbado buscam operacionalizar ajustes no que eles identificam como uma ruptura. Em todas as entrevistas que realizei, esse fato aparecia como o primeiro apontamento relacionado a preconceito/ desconforto vivido nos bailes e aulas.

“Outras coisas que já aconteceram do tipo, no início quando tava às vezes dançando eu com outra mulher de chegar os colegas e separar a gente: um para dançar com ela, outro para dançar comigo. E isso é com certeza um preconceito que não deveria acontecer. Isso acontecia mais no início, hoje em dia não acontece mais e se acontecesse eu não deixaria. Porque na época que isso chegou a acontecer eu realmente ainda não sabia conduzir, então como não tinha cavalheiros para dançar, eu puxava uma dama e ficava brincando, tipo dançando se divertindo mesmo sem saber dançar junto, a gente ia dançando junto tirando onda para se divertir. Então quando os caras faziam isso de separar para dançar eu achava ruim pelo preconceito, mas achava bom no sentido de “ah, um cavalheiro para dançar, massa, tava querendo mesmo dançar com algum.”. Mas hoje em dia como eu sei ou a outra sabe e o meu objetivo ao dançar com uma mulher hoje é dançar realmente com uma mulher, não tem nada de tapa buraco, nem nada, é para dançar mesmo com ela, se algum cara vier me separar da mulher que eu tô dançando agora ele ia ouvir, enfim, ia levar uma bronca.” (CS, mulher, em entrevista dada 28/05/2019)

“Mas eu já vi mais de uma vez duas meninas dançando juntas e chegar um ou dois cavalheiros para interromper a dança com aquele papo tipo assim ‘Ah, por que que tem duas mulheres dançando juntas e dois homens aqui sem dançar? Você dança com ele e eu danço com sua amiga.’ Enfim, alguma coisa assim.” (RS, homem, em entrevista dada 26/04/2019)

Também uma resposta comum era que propor uma reestruturação só era possível pela maior visibilidade das lutas sociais, identitárias e de gênero. O feminismo, com um papel fundamental, atuaria para reforçar a abolição desses limites no corpo, hibridizando-o em condutor e conduzido e dando a ele novas possibilidades de vivência, novas potencialidades, para que o sujeito exerça seu direito de fazer uso da liberdade que lhes cabe para movimentarem-se conforme suas vontades e acabar com o cerceamento dos corpos. De dar a escolha a mulher de não mais começar a dança recuando, reagindo a uma ação primeira,

mas de avançar e propor por ela mesma. Com esse empoderamento, surgiu questionamentos acerca desse lugar naturalizado na dança e uma proposta apresentada nas academias mais vanguardistas foi a condução compartilhada. Apesar de ainda ter a divisão do corpo masculino e corpo feminino, a proposta surge como uma negociação com o sistema hegemônico a fim de subverter as estruturas normativas ensinadas e criar outras relações com o ambiente, com o outro e com o próprio corpo, num campo político que percebe a potência que os gestos podem exercer sobre os sujeitos. O corpo fala, ocupa e resiste e é pertinente indagar as questões que marcam os lugares na dança, apontando assim processos de mediação e novas formas de ser e estar na dança.

Todavia, observe que em ambos os casos, o gênero feminino continua a ser subalterno, mas no caso da Kizomba a mulher serve de apoio para os truques do cavalheiro e no caso do Urbankiz é o homem que apoia o corpo da mulher, que é quem faz firulas, não com o sentido de flerte como na Kizomba, mas com intuito de graciosidade e embelezamento da dança. É muito comum mulheres apoiadas no feminismo branco europeu argumentarem que as mulheres negras africanas estão sob um funcionamento machista na dança, mas como diz Oyèrónké Oyěwùmí (1997) “baseado em que as categorias conceituais ocidentais podem ser exportadas ou transferidas para outras culturas que possuem uma lógica cultural diferente?” (p.15), que continua o argumento alegando que “a forma como dados interculturais têm sido usados por muitas escritoras feministas enfraquece a noção de que culturas diferentes podem construir categorias sociais diferentemente” (p.16).

Seguindo a abordagem única (ou melhor, a abordagem única ocidental) à teorização intelectual, o feminismo assumiu seu lugar em uma longa série de paradigmas ocidentais – incluindo o marxismo, o funcionalismo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo – imposta a sujeitos africanos. Pessoas da academia se tornaram uma das forças hegemônicas internacionais mais eficazes, não por produzir experiências sociais homogêneas, mas uma homogeneidade de forças hegemônicas. As teorias ocidentais tornam-se ferramentas de hegemonia à medida que são aplicadas universalmente, partindo do pressuposto de que as experiências ocidentais definem o humano. (OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. 1997, p.23)

Para Oyèrónké (1997), as pessoas ocidentais trazem para o estudo de outras sociedades um preconceito essencial de raciocínio corporal, onde a biologia determina as categorias e posições sociais de modo privilegiado em relações a categorias não biológicas. Mulher, nesse caso, é melhor categoria de diferença do que dançarinos, que não é uma categoria corporificada. E quanto mais a biologia é adotada, mais a estrutura baseada no corpo é imposta da realidade social (p. 24).

Efetivamente, não faz diferença se a mulher é condutora ou conduzida na dança, enquanto a diferença se apoiar na cosmovisão e não na cosmopercepção e os argumentos de diferença forem genericados, argumentos biologicistas surgirão e o patriarcado na dança se manterá. O fato é que não há como ausentar os corpos nas teorias sociológicas ocidentais, uma vez que o entendimento dos grupos sociais, principalmente em tópicos acerca da manutenção das relações de poder, são também biologicamente fundamentados, passando por interseccionalidades nas corpo-políticas do sistema-mundo. Essas interseccionalidades estão na epistemologia, como vimos no primeiro capítulo, no corpo, como vimos até aqui e na forma como é organizado os eventos, como veremos no próximo tópico.

2.3 - OS EVENTOS

Segundo Sedano (2019b), foi no verão de 1996 que a primeira edição do Festival Andanças de “danças do mundo” aconteceu em Portugal, realizada pela associação Pé de Chumbo, com pavilhões que representavam os cinco continentes. Dessa forma que Mestre Petchú, um dos mestres da velha guarda da Kizomba, passou a ministrar aulas em eventos (p.4).

Lá, eles tiveram a oportunidade de conhecer um dos produtores do evento, um português chamado Quim, que também organizava regularmente workshops em “danças do mundo moderno” fora do contexto do festival. Quando ele entrou em contato com eles, veio com a ideia inspirada de introduzir o tipo de dança social que ele testemunhou e experimentou em algumas das boates africanas de Lisboa como uma disciplina mais "exótica", além de dança do ventre, flamenco, salsa e outros. Dessa forma, as danças africanas passaram por um processo de resignificação no novo contexto cosmopolita das "danças do mundo". (...) Um ano depois, ele e outros professores aceitaram o desafio. Quim escolheu "Kizomba" como marca de mercado e ministrou aulas em duas escolas de dança, onde desenvolveu seus projetos no final anos 90: Fábrica de Dança e Ateneu. O final do século passado representou um período experimental para a mercantilização de Kizomba, e o primeiro grupo de professores se tornaria as autoridades oficiais em nível nacional e internacional alguns anos depois. A velha guarda foi composta por um grupo de artistas que incluía Petchú, Zé Barbosa, Waty Barbosa, Gazuza, Kwenda Lima, Tomás Keita, Avelino Chantre, António Bandeira e Hélio Santos. No entanto, nesse período, eles não consideraram isso algo sério em termos comerciais ou artísticos. (SEDANO 2019b, p. 4)

No entanto, o ritmo estava como um adendo aos estilos latinos, mais uma opção exótica de dança *caliente*, agora advinda do continente africano. Foi somente em 2007 que surgiu o primeiro festival voltado aos ritmos africanos em Lisboa, o Africadançar, que desde o início implementou o campeonato internacional de Kizomba e teve curadoria de Paulo Magalhães, angolano que morou em Lisboa a maior parte da vida.

Através da experiência das batalhas de dança hip hop e nos festivais de salsa, que também tinham uma componente competitiva, Paulo Magalhães decide

criar um evento capaz de contemplar a formação e a competição. Formação, através de oficinas de aprendizagem, competição, através da apresentação de pares a um concurso com um júri de avaliação constituído pelos iniciadores do género: Zé Barbosa, Mestre Petchú e Tomás Keita. (...) Os primeiros anos do festival Africadançar ajudam a entender porque é que a *Kizomba* ganhou alguma vantagem por relação a outros géneros. Da mesma forma que podemos afirmar que as festas de quintal foram um laboratório urbano para danças como a *Kizomba* (entre outras de raiz angolana e cabo-verdiana), podemos dizer que o *Africadançar* impulsionou a elaboração da codificação dos passos da *Kizomba* e da sua estrutura e forma enquanto dança social. A ideia, segundo Inês Pinto, era fazer “*evoluir a dança nos seus aspetos formais e pedagógicos*” de forma a poder atrair novos públicos. (REIS; SOARES. 2017, p. 10 e 11)

A competição é constituída de duas apresentações: na primeira o casal é desafiado a improvisar uma dança de acordo com um tema escolhido pela organização e na segunda, faz o *Kizomba show*, onde montam previamente uma coreografia da escolha de cada concorrente e a apresentam, sendo dois minutos de prova; no primeiro minuto e meio dança-se obrigatoriamente apenas *Kizomba* e nos trinta segundos restantes qualquer outro ritmo africano, como a *Rebita*, o *Kuduro* e o *Semba de Angola*, a *Marrabenta de Moçambique*, o *Ussua de São Tomé*, a *Coladera* e o *Funaná de Cabo Verde*, o *Zouk das Antilhas*, o *Afrohouse*, dentre outros.

Mas como já vimos no capítulo anterior, essa codificação não atendeu aos ideais africanos uma vez que a codificação e estruturação não fazia sentido nessas sociedades, mas aos ideais europeus e sua forma de compreender a dança, separada da cotidianidade, uma modalidade isolada. A elaboração de passos de *Kizomba* dentro de um festival internacional onde a grande maioria não era da cultura africana — e onde os africanos presentes tentavam adaptar sua cultura para o entendimento europeu — fez com que cada vez mais a *Kizomba* dançada em Angola parecesse insuficiente para a competição. De fato, dada as múltiplas interpretações da dança com já vimos aqui, algumas vezes nem mesmo a *Kizomba* é dançada. Dessa forma, se tornando o *Africadançar* a principal competição internacional de dança no mundo, a decodificação necessária para adentrar na competição segue uma lógica não-angolana.

Em 2013, as revisões efectuadas ao Regulamento de 2012, foram motivadas pelo propósito de «uniformizar e tornar mais justa a competição, permitindo que todos os concorrentes estejam, no máximo possível, em pé de igualdade». As correcções e revisões do regulamento visavam formatar o concurso adaptando-o à *Kizomba*, tal qual ela surge do aparato didáctico que sustenta a sua difusão na Europa. Da mesma forma, adoptava, adaptava e institucionalizava a divisão em subgéneros que, no seio da didáctica, são propostos como distintos. Assim, era necessário reformular as regras do concurso de modo a favorecer a vitória de quem aprende através desse aparato didáctico. (...) «Com o regulamento anterior, um francês nunca poderia ganhar» — me explicou um professor de *Kizomba* na França. E, de facto, foi em 2014, depois que se estabeleceram algumas modificações do

regulamento, que um par francês, enfim, logrou vencer o campeonato internacional de Kizomba. Essa vitória ocorreu pela ausência do par angolano, que não conseguiu viajar para Milão, onde, pela primeira vez, acontecia o concurso. Porém, mesmo que tivesse podido viajar, o par angolano ter-se-ia colocado em face de um grande dilema de interpretação, que poderia colocá-lo em risco de não vencer a competição. (TOLDO, Federica, 2016, p. 170 a 172)



Figura 10: Vencedores do concurso internacional de Kizomba Áfricadaçar/ Kizomba Nation em Milão, 2014.
Foto: André Soares

Toldo (2016) nos lembra que em 2012 um casal angolano venceu a disputa controversamente. Na primeira etapa de improvisação, todos os concorrentes dançaram um semba de escolha do júri. Já na segunda etapa, enquanto os concorrentes europeus montaram coreografias espetaculosas e com mixagens de vários ritmos africanos, o casal angolano dançou algo improvisado, com uma estética de movimento similar à da primeira etapa. Vestindo não roupas artísticas como os outros, mas apenas uma roupa elegante, bailaram a Kizomba que teriam executado numa festa em Angola e levaram o prêmio. Isso porque eles desconheciam a diferença entre dançar improvisado e dançar show, uma vez que “*Show*, a rigor de lógica (angolana), seria dançar *mais*, mas não diferente.” (p.172).

Já no Brasil, a Kizomba em bailes de academias de dança aparece usualmente como um dos ritmos tocados (os bailes brasileiros costumam funcionar em um leque de estilos de dança intercalados), havendo bailes exclusivos para o ritmo principalmente no estado de São Paulo, onde fica a sede do Afrojoy, maior produtora de Kizomba do país. Os eventos do

Afrojoy seguem o padrão internacional, mas segundo a articulação social da diferença do qual fala Bhabha (1998, p.20), há um maior espaço para compreender as pautas angolanas pela similaridade dos conflitos, uma vez que as sociedades partilham da subalternização dos sujeitos frente a colonização, com marcas fortes da escravização e do câmbio cultural gerado pela diáspora africana em território brasileiro.

No âmbito da dança, muitos estilos surgem inspirados em batuques africanos como o samba e o jongo, e por esse motivo o crédito dado aos angolanos como referência da dança Kizomba é orgânico, o que não acontece na Europa, onde a dança (e todo conhecimento) acaba por ser universalizada, apagando as interseccionalidades impares acerca da sua natureza e, uma vez que a colonialidade do saber coloca o ponto zero a partir das epistemologias eurocêntricas, descredibiliza-se os angolanos ou pior, remete-se a dança como crédito europeu, o que acontece não só na Kizomba tornando-se Urbankiz, como também no samba, que descaracteriza-se completamente ao virar uma modalidade de dancesport, tendo inclusive sua origem afro-brasileira negada.

O próximo capítulo, portanto, é composto de depoimentos cedidos por pessoas importantes da área, para que eles possam com seus testemunhos embasar o que foi discutido até aqui, além da sugestão da criação de um novo tipo de colonialidade: a do corpo.

CAPÍTULO III – COM A PALAVRA, ELES: LUGAR DE FALA, MÍMICA E ENTRELUGAR

El camino más corto hacia el futuro es aquel que pasa por el conocimiento más profundo del pasado. (Aimé Césaire)

Esse capítulo será uma coletânea de entrevistas dadas por angolanos e alguns europeus sobre a questão da Kizomba vs Urbankiz, que reforça tudo o que foi discutido até aqui. Não poderia, optando por uma abordagem decolonial, silenciar as vozes que estão efetivamente no centro da discussão e precisam ser ouvidas. Portanto, após situar o leitor sobre o embate, aqui estarão o que essas pessoas têm a dizer sobre isso. Também, discutirei sobre lugar de fala, mímica e entrelugar, uma vez que esses conceitos nos ajudarão a elucidar como a colonialidade se apresenta e é observada a partir das falas.

Situando o leitor acerca dos entrevistados, coletei depoimentos dados por Angolanos e Europeus a canais de Youtube que abordam a Kizomba, tais como o DNA Kizomba, o Kizomba Reporter e o Rádio RDP África, entre outros, assim como o documentário A minha banda e eu. Relembro que este capítulo, como já alertado na introdução, foi afetado pela quarentena e a pandemia do COVID-19, que impossibilitaram trabalho de campo no ano de 2020 e, por isso, foi necessário utilizar depoimentos já coletados por repórteres em eventos anteriores.

Contextualizando os entrevistados, Vanessa Ginga Pura é professora de Kizomba, socióloga, membro do ballet tradicional Kilandukilo desde 2005 e trabalha em Portugal com assistência social infantil. Apesar de ter nascido em Portugal, é mulher negra e tem toda sua criação pautada na tradição angolana. Mestre Petchú, seu parceiro, é um dos mais importantes nomes da dança no mundo, sendo um dos precursores da Kizomba na Europa, ajudando na sua codificação e introdução em workshops de danças latinas, além de também ser membro do Kilandukilo desde sua criação em 1984. Tânia Mendonça, nascida em Benguela, Angola, ao mudar-se para o Reino Unido em 2010, passou a lecionar Kizomba. É fundadora da Kizomba Reading, cofundadora da organização Kizomba4Life e possui um canal no Youtube chamado About Kizomba, onde demonstra a importância da Kizomba através das lutas do povo angolano durante a guerra civil e das massas de imigração das comunidades PALOP para Portugal. Duas vezes nomeada para melhor professora de Kizomba pelo The UK Lucas Awards, luta para desmistificar a Kizomba e divulgá-la na sua forma correta e respeitosa. Já europeus, Fred Antunes é professor e criador do Cocobongo Dance Studio, situado em Lisboa e Ricardo Sousa, professor e fundador do Afro Latin Connection, situada no Porto, ambos em Portugal. Ricardo foi também membro do corpo de jurados oficiais do AfricaDançar, principal concurso internacional de Kizomba, a ser realizado em Lisboa.

Então como a Kizomba entra: entra porque surge um belo convite. “Petchú, porque tu não abres uma aula de Kizomba?”, “Hum, esses brancos são mesmo doidos! Kizomba? Eu vou ensinar Kizomba? Acha mesmo que Kizomba se ensina? Que isso, meu, tenho que pensar bem”. “Tens tudo no

mundo pra dançar bem”, mas eu disse assim, “Mas eu não tenho nada de Kizomba estruturado e ensinar Kizomba, isso é uma loucura.” (...) Sentei-me aqui na sala, botei a música a tocar, peguei a vassoura e fiz bem, fechei os olhos e “perai, na Kizomba a gente faz isso aqui, mas perai que tal, um, dois, um dois. Olha, pega!” Kizomba é uma coisa urbana, é nossa. Eu só tive que “se eu faço isso na dança e desenho o movimento, eu posso fazer isto na Kizomba”. (...) Eu digo sempre que nós já nascemos a dançar Kizomba por ser um termo da língua kimbundo que significa festa e que nós os angolanos estamos sempre em festa. E quando a gente está fora temos o cuidado de levar essa mensagem. Dizer “olha, cuidado, Kizomba não é tango, Kizomba não é salsa, Kizomba é pé no chão, Kizomba é ritmo, Kizomba é sentimento!”. E eu, como angolano que sou, como defensor dessa cultura, passo sempre essa mensagem. Pensem bem, façam sempre formação com quem sabe, para não levar a Kizomba em outro caminho. (Mestre Petchú, em entrevista cedida para o documentário “A minha banda e eu”, 2011)

Eu senti no início, a falar da minha experiencia pessoal, quando comecei a dar aulas senti não o racismo, mas no sentido de “Kizomba não é pra ser ensinada”, isto a seis anos atrás era a máxima. “Isto aprende-se nas pistas de dança, aprende-se na família, não é para estar a ser ensinada. Ainda mais pra um branco português, pula, sem qualquer tipo de relação ao país Angola, o que que ele está a fazer aqui no nosso meio e ainda pra mais transmitir algo que não é dele”. (...) Mas é natural que haja sempre o sentimento de “isto não é deles, nós é que sabemos o que estamos a fazer”. Os angolanos têm que ter a consciência e tem que ficar satisfeitos pela cultura deles estar a ser divulgada pelo mundo e não ser algo tão bairrista. É óbvio que são bons no que fazem, foi lá que foi criado, mas as coisas têm que ganhar asas e tem que evoluir para outros termos. (Ricardo Sousa do AfroLatin Connection, em entrevista cedida para o documentário “A minha banda e eu”, 2011)

Lugar de fala não é sobre se ausentar pois o debate não diz respeito a sua vivência, mas a ter sim uma posição sem tirar o protagonismo daquele a quem os discursos são referenciados. Isso porque não se trata apenas de uma experiência individualizada, mas um debate estrutural. Erroneamente os europeus dão a entender que não são bem-vindos pelos angolanos, que querem afastá-los do meio da dança por ensinar algo tão particular de sua cultura, contudo, nunca uma dança foi tão exclusiva de um povo a ponto de não poder haver pessoas de outras cotidianidades a dança-las (a não ser em algumas exceções religiosas). Esse discurso acusadamente despótico é, na realidade, uma disputa pelo privilégio narrativo de ser o sujeito legítimo do saber que se refere. Quando um indivíduo defende o direito a igualdade entre os seres humanos e indigna-se de outro indivíduo ter o lugar de fala, podemos observar duas coisas: o indignado possuía um lugar narrativo até então privilegiado que está em disputa e, obviamente, o outro indivíduo não é visto como seu semelhante, mas *Outro*, aquele que coloca em questão sua legitimidade pois apresenta uma verdade que não é a sua, confrontando-o com uma versão dos fatos que ele não reconhece.

Reconhecer a legitimidade angolana é muito mais do que simplesmente permitir-lhes espaço em congressos, mas evidenciar toda a estrutura de privilégio colonialista, eurocêntrica, racista e capitalista. É reconhecer o apagamento da pluriversalidade e a localização geográfica e corpórea daquele que fala, que é atravessado por interseccionalidades, diferente do até então “homem”, que não era universal, mas possuía cor, classe, gênero, religião e tantas outras categorias hegemônicas que foram naturalizadas como o *status quo*. Certamente que se pode – e deve – falar por aqueles a quem as vozes não são ouvidas em espaços que estes não alcançam, mas antes é obrigatório situar-se, pois ao fazer-se regente de uma pauta não se pode esperar ser também o sujeito.

A Kizomba foi concebida em Angola e, por isso, tem uma lógica conjuntural angolana. O cerne da questão então, não são os passos diferentes nem mesmo a música eletrônica do Urbankiz, mas um colonialismo de ser, saber e poder que nem sequer pode imaginar o *Outro* como o centro do discurso. O que apontam os angolanos é que toda a globalização da Kizomba não se deu com angolanos ensinando pessoas que, respeitando o que lhes foi passado, continuariam a passar o contexto completo da Kizomba, mas através de um grupo que lhes destituiu o poder e a partir de sua lógica, interpretaram a dança como bem quiseram. O medo do *Eu* é ser o *Outro* e a dança só foi globalizada quando sua lógica se maculou colonialista.

Fred Antunes: Os franceses o que que fizeram, pegaram o tango milonga, e como tem a Espanha entre os portugueses e eles, disseram “nós vamos fazer isto a nossa maneira”. Porque os portugueses e angolanos e caboverdianos a viverem em Lisboa disseram “Não, a Kizomba só pode ser dançada assim. Só tem a base 2, só tem a base 3, esta pequenina saída, o movimento da mulher só pode ser isto dessa maneira, se isto já faz assim já não dá porque já não é Kizomba, a outra põe uma perna já não é Kizomba, a outra põe uma cabeça já não é Kizomba, o outro entra com o dedo mindinho já não é Kizomba”. E por força de necessidade, por força de evolução, girou-se uma máquina por trás desta permanente resistência a evolução e “é, nós vamos ter que explodir”. Inicialmente surgiu com o nome french style ou Kizomba 2.0 (...). Mas mais uma vez, essa máquina de resistência permanente que não deixa que a liberdade permaneça e que deixe evoluir disse “Não, não se pode chamar Kizomba. Kizomba só há uma maneira de dançar que é aquela e tudo que não seja daquela maneira, corta. Não estão a respeitar nossa cultura.”. Os franceses o que é que fizeram “Amigos, nós não queremos problemas com ninguém, vamos mudar o nome. Pronto, nós mudamos o nome e está tudo certo”. Inicialmente estava tudo certo, porque uns estavam salvaguardados com a Kizomba e os outros deram um outro nome, são os dissidentes, vamos pôr assim. Só que o que que aconteceu, quando surge o nome Urbankiz o público que é o supremo e o absoluto definidor do destino, é o público, é a massa que compra isto tudo diz “Nós gostamos muito do Urbankiz e quem dança Urbankiz.” E aquilo foi sobre dar uma grande ajuda, porque quando os bailarinos do Urbankiz publicam vídeos tem

milhões de visualizações. (Fred Antunes em entrevista cedida para Carlos Pedro no canal Fundo do Baú. Youtube. 2016)

Evie Babich: *Na aula de hoje, você também mencionou que recebe muitas mensagens de seus parentes em Angola que vão ao YouTube e acho que pesquisam "Kizomba". Então, o que eles costumam dizer?*

Tania Mendonça: *Não é apenas o YouTube, está no WhatsApp agora e no Messenger. Tem todos esses vídeos de pessoas dançando. Principalmente europeus e americanos, mas principalmente europeus, que de alguma forma alteram a dança para o Urbankiz ou mesmo para o que costumavam chamar de "fusão de Kizomba", certo? Que tinham muitos movimentos corporais ou algo assim, alguns elementos que não consideramos apropriados para a Kizomba. E sei que é muito comum receber mensagens de nossos pais, nossas famílias dizendo: "Pare de ensiná-los, você está arruinando nossa dança!". Quero dizer, todo o conceito de ensinar Kizomba para nós é muito estranho de qualquer maneira, porque normalmente não costumamos, não temos uma estrutura sobre como ensinamos. Nós aprendemos organicamente e se alguma vez tivemos escolas de Kizomba ou semba em Angola, foi mais para aprender passos ou estilos de dança, nunca foi para ensinar você a dançar, porque todos nós dançamos. Isso faz sentido? Eu estou falando, dançar todos dançamos, porque você vê seus pais dançando e você dança com os pais desde muito cedo, isso não muda nada. Mas então o que eles pensam é que o que estamos ensinando, eles pensam que somos nós, porque eles apenas conhecem a mim como professora e não sabem que o que acontece é que as pessoas obtêm as informações erradas e viajam para suas cidades e começam a ensinar, certo? Eles começam a ensinar da maneira que foram ensinados ou da maneira que pensam que a Kizomba se parece e tentam replicar algumas das coisas que fazemos. Ao fazer isso, ela [a dança] se dilui e as informações erradas são compartilhadas, mas esses caras são muito melhores em redes do que nós porque não temos isso, não sentimos que havia essa necessidade de gravar a nós mesmos e colocar-nos no youtube e vender porque não tínhamos essa ambição. Para nós, a Kizomba está lá, sempre esteve lá e sempre estará lá. Não é algo que nos esforçamos para comercializar. Então, o que quer que saia dessas redes de mídia social, são os europeus dançando algo que eles chamam de "Kizomba". (Tânia Mendonça em entrevista cedida para o canal Evie Babich do Kizomba Reporter, Youtube. Tradução nossa. 2019)²⁶*

²⁶ Evie Babich: In today's class, you also mentioned that you get a lot of messages from your relatives in Angola who go to YouTube I guess and search for "Kizomba". So what do they usually tell you?

Tania Mendonça: It's not just YouTube, it's on WhatsApp now and Messenger. There's all this videos of people dancing. Mainly Europeans and americans, but mainly Europeans, who somehow tweak the dance to either Urbankiz or even what they used to call "Kizomba fusion", right? Which had a lot of body rolls or something, some elements that we didn't really consider appropriate for Kizomba. And I know it's very common to receive messages from our parents, our families saying "Stop teaching them, you are ruining our dance!". I mean the whole concept of teaching Kizomba to us is very alien anyhow because we don't usually, we're not used to have a structure on how we teach. We learn organically and if we ever had schools of Kizomba or semba in Angola was more to learn steps or news styles, it was never to teach you how to dance, because dance we all do. Does that make sense? I'm talking about – dancing everyone dances, cause you watch your parents dancing and you dance with parents so from a very early age so that doesn't change anything. But so what they think is that what we are teaching, they think it's us, because they just know me as a teacher and they don't know that happens is people get the wrong information and then they travel to their on cities and they start teaching, right? They start teaching the way they were taught or the way they thought that Kizomba looks like and trying to replicate some of the things we do. In doing that it gets diluted and the wrong information gets shared but those guys are a lot better at networking than we are because we don't have that, we don't feel that there was that need of recording ourselves and putting it on youtube and in selling because we didn't have that ambition. To us Kizomba is there,

“Se não se nomeia uma realidade, sequer serão pensadas melhorias para uma realidade que segue invisível. A insistência em falar de mulheres como universais, não marcando as diferenças existentes, faz com que somente parte desse ser mulher seja visto.” (p. 41), diz Djamila Ribeiro (2017). Podemos pensar a mesma coisa sobre danças. Nomear uma dança como Kizomba e outra como Urbankiz demonstra a não igualdade das duas e, portanto, a não universalidade da dança. Ainda que todas as danças sejam realizadas com um corpo e a posse de um corpo seja universal, dizer que danças e corpos são universais é como afirmar que não importa o tipo de calçado para correr, sapatear ou andar na neve, afinal todos são calçados. Se para cada tipo de situação existe um sapato específico, ainda que tudo seja englobado na classe sapato, universalizar o corpo é não validar as técnicas de que fala Mauss (2003), diferentes em cada cultura e sociedade, além de negar todas as interseccionalidades que nos são corporalmente impostas. Já a dança tanto se tenta universalizar pois esta possui um caráter muito caro à colonialidade: a epistemologia. Não se pode deixar num sistema-mundo moderno/colonial que sobrevivam epistemologias decoloniais de saber e ser, uma vez que isso evidencia pontos-zero, ou seja, a naturalização de ideologias hegemônicas.

As críticas defensivas dos não-africanos que tendem a descreditar a desaprovação angolana visam sempre o indivíduo, como se não houvesse toda uma conjuntura hegemônica e colonialista que estivesse diretamente atuante no embate. Individualizar a experiência, é apagar a completa sapiência de um grupo, dando a impressão de que é um problema pontual e não algo que reverbera desde o período colonial. Como diz Collins (*apud* Ribeiro, 2017), a vivência individual claramente importa, mas o foco deveria ser entender as condições que constituem o grupo ao qual esse indivíduo faz parte. Além do mais, lembrando Grosfoguel (2008), estar situado do lado oprimido não faz necessariamente que o indivíduo pense epistemicamente a partir deste lugar, ainda que seja subalternizado, afinal é disso que se trata a colonialidade do saber no sistema mundo moderno/colonial. Ou seja, a discussão não é sobre vivências individuais (ainda que essas importem), mas sobre *locus* social.

Outro ponto importante é o que Hall (2001) entende como visibilidade segredada. Como vemos na fala de Tânia, a Kizomba é tão cotidiana que nunca houve pretensão de destacá-la do todo e exportá-la a outros, o oposto da lógica de Fred, para quem a notoriedade virtual é sinônimo de êxito. Até mesmo as iniciativas como o Kizomba na Rua são voltadas à Angola e não a comunidade global de forma geral. Volta e meia me parece que quando um

it's always been there and always will be there. That's not something we strive to market. So whatever comes out to those social media networks it's the Europeans dancing something that they call it "Kizomba".

discurso angolano consegue ultrapassar a barreira negacionista quase intransponível no meio da dança, esse discurso não é feito quando precisa ser ouvido, mas quando lhe permitem, o que quase sempre se dá em eventos não tão importantes e para grupos que já são cientes da disputa. Ou seja, a tentativa de fazer com que aquela fala morra em si mesma. “Eu sei que o que substitui a invisibilidade”, Hall diz, “é um tipo de visibilidade segregada que é cuidadosamente regulada.” (2001, p. 151)

Fred Antunes: E vou intencionalmente citar Martin Luther King com o “I have a dream”. Intencionalmente, porque o Martin Luther King ajudar-nos-á no futuro a resolver muito o problema chave da Kizomba. E simbolicamente, intencionalmente, vou dizer um sonho que eu tenho. O trabalho que nós fazemos nos centros comerciais é, a cada fim de semana, mais pessoas como eu a descobrir o que isto é. E a cada centro comercial que nós chegamos e nós pomos Kizomba a tocar, é mais um bocadinho de pessoas que vão olhar para o povo angolano, para o povo caboverdiano, para o povo africano na sua generalidade, porque a música que toca é essa, e os angolanos e os caboverdianos que trabalham conosco sabem disso felizmente, que estamos a levar a música e a dança a pessoas que nunca imaginaram que aquilo pudesse ser assim. E o mesmo encantamento que eu tive e que eu tenho hoje em dia com isto, é o que nós pomos nos centros comerciais. (...) E hoje em dia o trabalho que nós fazemos é dignificar a cultura e eu sim fico ofendido quando, perante o trabalho que nós fazemos, as pessoas ainda dizem... as pessoas, alguns angolanos e alguns caboverdianos, que nós estamos a estragar. (Fred Antunes em entrevista cedida para Carlos Pedro no canal Fundo do Baú. Youtube. 2016)

Aqui claramente temos o complexo do branco salvador, que se vê tão mais conhecedor e complacente de uma cultura (que não é a sua), que decide tornar-se porta voz acerca da sua existência, numa atitude que julga quase benemérita. De certo que não precisa ser negro para lutar contra o racismo ou mulher para lutar contra o machismo, mas ainda que conscientes das opressões, o branco e o homem, respectivamente de acordo com o exemplo, serão beneficiados por elas. É por esse motivo que não basta não ser racista ou machista, mas é preciso ser antirracista e antimachista, pois a neutralidade não combate nada.

O fato é que o lugar de fala é na realidade uma forma de demarcar o sujeito, localizá-lo e contextualizá-lo, revelando assim suas particularidades e privilégios – ou a falta deles. Dizer que algo é seu lugar de fala é justamente ir contra as políticas de silenciamento que adverte Orlandi (1993), o ponto zero que advoga Santiago Castro Gomes (*apud* Grosfoguel, 2008) e ajudar a romper com as colonialidade de poder, saber e ser no sistema mundo moderno/ colonial, lembrando que é importante destacar os marcadores de diferença, corpóreos e epistemológicos, que são a todo tempo fruto de atravessamentos. “Através de nossa literatura, arte, *corridos* e contos populares temos que compartilhar nossa história com

elas/eles” diz Anzaldúa (2017) sobre os brancos, para que eles possam entender “que não estão nos ajudando, mas seguindo a nossa liderança” (p. 712).

Mas talvez mais importante do que pensar na fala, é pensar na escuta. Esta, que fica em segundo plano, é tão importante quanto. Se o discurso como pensa Bakhtin (*apud* Orlandi, 1993) é dialógico e seu sentido está na relação de seus interlocutores e o que se fala é a junção de interdiscursos com intradiscursos, ou seja, o que se quer dizer no momento relacionado com os conceitos pré-existentes sobre o que se quer falar, respectivamente, primeiro é fundamental refletir se foi capaz de escutar. Não àquele que pensa como nós, mas o que não usa nossa linguagem, que tem sistema de crenças que desconhecemos, que somos naturalizados a identificar como minorias e de quem até pouco tempo só identificávamos silêncio. Diz Orlandi (1993) sabiamente que o silêncio não fala, ele significa e que sua especificidade é a não-verbalidade. Por isso, preencher o silêncio de um grupo calado com a interpretação de alguém que não vivencia aquele lugar na maioria das vezes não se sustenta; são diferentes.

Portanto, antes de reivindicar a voz, é preciso entender o silêncio que não lhe pertence. Onde estão os novos professores angolanos de Kizomba? À medida que efervesce professores europeus, os angolanos que aparecem e são usados de bodes expiatórios para validar a ideia meritocrática de que o espaço é de todos são sempre os mesmos, aquela malandra cota que aparece nos cartazes dos eventos disputando atenção com uma centralizada imagem do casal- atração do momento. Repito o que já disse no capítulo 2, é a presença de um europeu tomando lugar da ausência de um africano. E não quero dizer com isso que europeus não devam se tornar professores de Kizomba, mas que essa disparidade se deve ao apagamento dos angolanos e as desigualdades sociais, econômicas e hierárquicas que impossibilitam sua presença.

3.1 - MÍMICA E O ENTRE LUGAR

Contudo, lembrando da corpo-política do conhecimento, ao qual se refere Grosfoguel (2008), não podemos também pensar que tudo se resume a discurso. Não coincidentemente, o lugar geográfico dos sujeitos no sistema-mundo moderno/colonial é de importante relevância para seu destaque nos eventos, projeção mundial e legitimação epistemológica. Como lembra Collins (*apud* Ribeiro, 2017), as categorias não são apenas descritivas de identidades individuais, mas acabam servindo como dispositivos que criam grupos e favorecem a

desigualdade social. A exemplo da categoria de gênero, discutido no capítulo 2 e da racial, discutida durante toda esta dissertação.

Se me permitem adaptar a formulação de Samuel Weber sobre a visão marginalizante da castração, então a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como o sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*. O que vale dizer que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência*; para ser eficaz, a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é, portanto, marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se "apropria" do Outro ao visualizar o poder. A mímica é também o signo do inapropriado, porém uma diferença ou recalcitrância que ordena a função estratégica dominante do poder colonial, intensifica a vigilância e coloca uma ameaça imanente tanto para os saberes "normalizados" quanto para os poderes disciplinares. (BHABHA, Homi. p. 130, 1998, grifo do autor)

Bhabha (1998) entende que uma estratégia irônica do discurso colonial, que sobrevive ao colonialismo e reverbera na colonialidade, é a mímica, que nada mais é do que uma repetição estereotipada do Outro, que acaba por reproduzir a diferença. Lembrando do fetiche e do estereótipo colonial, abordados no capítulo 1 desta dissertação, o colonizador tem sentimento que respalda-se tanto na dominação e prazer quanto na ansiedade e na defesa, observando um Outro que o ameaça. Assim, negando essa outridade através do estereótipo, que tenta cristalizar o Outro numa moldura, utiliza a mímica de forma persuasiva para apropriar-se do Outro, torná-lo palatável a seu *locus* de enunciação.

Assim é o que procuram incutir os representantes do Urbankiz, uma dança que é "*quase a mesma, mas não exatamente*" (p.130). Se atentarmos a fala dos europeus, percebemos a noção de evolução, vendo a Kizomba como uma dança somente, algo que começa e termina em si mesmo, destacada de todo o resto. Representante desta "evolução", o Urbankiz é então a mímica, que funciona como a recusa não só da Kizomba, mas do todo angolano. A tentativa quase paranoica de isolar a dança como algo externo a cultura é porque assim consegue-se imitá-la, o que não seria possível se esta fosse, como é vista pelos angolanos, como parte da cultura em si; não dá para se imitar toda uma cultura, mas destacar e limitar um de seus aspectos como algo separado (como a dança, o artesanato, a música), a parte, destacável e fechado.

Alguns teóricos, entendem que para Bhabha, a mímica é feita pelo colonizado para assemelhar-se ao colonizador, uma vez que o ponto zero hegemônico dá-se pela colonialidade. Porém, pensando na apropriação cultural, onde uma cultura adota elementos

específicos de outra, como símbolos, artefatos, objetos e os remove de seus contextos culturais originais, podendo usar esses elementos sem pagar a penalidade social e histórica que os grupos de sua origem são obrigados a pagar (como cabelo black power ou rastafari em pessoas brancas, uso de artefatos religiosos/culturais como adereços de moda, como o bindi indiano, o cocar indígena, o turbante, cruz, pentagrama, imagem de santos, hijab, entre outros), não seriam alguns exemplos desse tipo de atitude uma mímica, uma representação estereotipada do Outro que acaba por demonstrar diferença?

Vanessa Ginga Pura: Como tudo, eu costumo sempre dizer, nós temos que primeiro perceber o contexto. As pessoas que procuram essa massificação que nós vemos hoje em dia, a globalização da dança por um lado é bom, ok? Difunde a cultura, as pessoas neste momento tem mais preocupação de entender de onde vem, a real origem, tudo isso. Mas também tem o outro lado que é não estar no contexto portanto original, as pessoas muitas delas não sabem sequer onde é que é Angola, que é o país portanto origem dessas danças e o que acontece é: o pouco da informação que chega eles associam àquilo que têm. E é por isso que nós hoje em dia vemos toda essa deturpação da própria dança em si, porque as pessoas não tem a possibilidade de desenvolver mais aquilo que queriam aprender – e porque também as vezes não querem – então vão associando à aquilo que sabem, da salsa, de outras danças. Por isso é que nós vemos hoje em dia muita influência da Kizomba com outros tipos, as vezes as pessoas dançam e parece que estão a dançar tango, parece que dançam outra coisa qualquer que não é a essência e a origem da real dança que é a Kizomba. (Vanessa Ginga Pura em entrevista cedida para Carlos Pedro na rádio RDP África. Canal Fusion Kizomba, Youtube. 2014)

Aqui está então a ambivalência, que é um duplo arbitrário. Primeiro, por ser aleatório e segundo, porque alguém arbitra, sendo este sinônimo de poder. O grande esforço da hegemonia era parecer que o Urbankiz era natural, tornando-o monovalente, uma continuidade da Kizomba e não algo outro, disputado, que para ser eficaz precisa deslizar sentidos. Como diz Bhabha (1998, p. 133), “o desejo de emergir como ‘autêntico’ através da mímica (...) é a ironia extrema da representação parcial”, uma vez que pela completa falta de conexão com as formas culturais angolanas e/ou as pessoas que as desenvolveram, a desejada autenticidade através da mímica jamais será integral. Não obstante, esse mecanismo acaba por desestabilizar a genuinidade da Kizomba e desmistificar sua ligação com a cotidianidade e cultura de Angola, cercando de incertezas e opacidades sua contextualização. O objetivo estratégico da mímica, ao qual Bhabha (1998) chama de metonímia da presença, acaba por fixar o indivíduo colonial em um discurso de interdição e por esse motivo, questiona a legitimação das representações coloniais.

É assim que a mímica enquanto Urbankiz substituí a Kizomba. No entanto, a sustentabilidade deste discurso perde cada vez mais força, até porque a mímica não mascara a

diferença, só busca reformá-la. Defender o Urbankiz como uma sucessão da Kizomba, então, começou a ficar muito forçado e chegou-se à convenção de entendê-la como diferente, mas tendo origem semelhante. A ambivalência então “passa de *mímica* – uma diferença que é quase nada, mas não exatamente – a *ameaça* – uma diferença que é quase total, mas não exatamente” (Bhabha, 1998, 138).

E tínhamos essas festas em casa onde íamos nos encontrar e cozinhar e comer e nos divertir e apenas conversar e brincar, porque os angolanos são muito animados, e eles adoram fazer piadas e contar histórias e assim por diante. Nessas festas em casa não tem limite de idade, você vai ter os mais velhos contando suas histórias quando são pequenos para os mais novos e uma coisa particular que temos é que falamos a mesma língua e até a geração mais velha abraça o Calão que usamos, a gíria, eles riem e falam, sabe, sempre tem respeito. Respeitamos muito nossos idosos, então não existe essa barreira de idade e não a sentimos tanto. E como sabem, dançamos com a família, irmãos, tios, primos, irmãs, para nós isso é Kizomba. Quando você está falando sobre isso, é assim que fazemos. Mas sim, havia momentos em que a bebida ia até mais tarde e muita bebida, sabe, histórias tristes surgiam e aquelas músicas que falam sobre a gente tocava no coração e até o mais durão do homem vai ficar para baixo e enquanto estávamos dançando, lágrimas estavam rolando em nossos rostos. Isso é o que estávamos passando em Portugal e como lidamos, foi assim que fizemos, tivemos que criar o nosso mundinho ao redor para podermos compartilhar o que estávamos passando. (Tânia Mendonça para o canal About Kizomba. Youtube. Tradução nossa. 2016)²⁷

Igual ou diferente, o problema do binarismo a que se coloca esse embate, é que seus processos de afirmação passam necessariamente por negação de alteridades, o que torna-se um dos maiores problemas de toda a questão. Existem mundos que seguem existindo sem a constante intromissão do sistema mundo moderno/ colonial. Segato (2012), tentando entender a diferença entre dualidade e binarismo acerca do gênero na modernidade colonial em relação a ordem pré-intrusão²⁸, observa que antes do colonialismo as organizações por gênero existiam, mas apesar de não igualitárias, eram duais, os seres masculino e feminino tinham

²⁷ Trecho original: And we had this house parties where we will meet and cook and eat and have fun and we just talk and joke, because Angolans are very lively, and they love to make jokes and tell stories and so on. In these house parties has no age limit, you will have the older telling their stories when they young to the youngest ones and one particular thing that we have is we king of talk the same language and even the older generation embrace the Calão we use, the slang, and they laugh about and they talk, you know, there's always respect. We do respect a lot our elderly so there is not that age barrier and we don't feel it as much. And as you know, we dance with family, brothers, uncles, cousins, sisters, to us that is Kizomba. When you are talking about it, that is how we do. But yeah, there was times when the drink was later on and too much of drinking, you know, sad stories will come up and those musics who are like talking about us it was touching in the heart and even the toughest of the man will break down and while dancing in tears were rolling down our faces. This is what we were going through in Portugal and how we coped, that's how we did, we had to create our little world around it to be able to share what we are going through.

²⁸ “Ordem pré-intrusão, dobra fragmentária que convive conseguindo manter algumas características do mundo que antecedeu a intervenção colonial, mundo-aldeia: nem palavras temos para falar deste mundo que não devemos descrever como pré-moderno, para não sugerir que se encontra simplesmente no estágio anterior da modernidade e marcha inevitavelmente em direção a ela.” (Segato, 2012, p.114)

plenitude ontológica e política. Já na modernidade, não há dualidade complementar, mas binarismo suplementar; para alcançar plenitude de ser, deve-se ser equalizado a partir de um equivalente universal, tornando o Outro abismo, resíduo, resto (p.122). Sinto que podemos levar essa comparação às falas dos entrevistados. Nos europeus, percebemos uma visão das danças enquanto sequência, continuação, evolução, porque a lógica moderna/colonial é binária, uma supera a outra. Já nos angolanos, há uma conotação de coexistência. Não podemos esquecer que eles viveram a experiência de dois mundos, duas realidades concomitantes no período colonial, o português e o angolano, que tiveram por imposição que conciliar.

Entrevistador: *A dança do Urbankiz é diferente?*

Mestre Petchú: *É, mas é mesmo diferente. No início eu também fui contra e não vou dizer que fui a favor, mas os derivados existem, é impossível você lutar contra os derivados. (...) Urban hoje tem três anos ou quatro, mas é um nome, e os vários interpretes que fazem esta dança estão aí. Porque mesmo que a gente queira até abordar isto de outra maneira, é importante mesmo que a gente não goste, porque nós não gostamos, eu não vou dizer que bato muitas palmas. Eu conheço a juventude e conheço muito bem o Curtis, o Enah, os meninos que fazem esse estilo, que são os autocriadores desse estilo. E nos bastidores nós conversamos, porque existe, não vale a pena fechar os olhos, agora, é preciso saber definir quem é quem. Agora claro que volto a dizer aos promotores, não usem só o comercial, porque o Urbankiz é comercial, Urban não tem uma tradição. Ele sai de algo que existe, que é o Semba, a Kizomba, que é dançada pelos PALOPS, que se reuniram em Portugal e deram uma voz a essa dança para o mundo. (Mestre Petchú, em entrevista cedida para o documentário “A minha banda e eu”, 2011)*

Em um primeiro momento, a fala de Petchú me recorda Djamilia Ribeiro (2017), que pergunta “até que ponto se legitima o poder que se condena?” (p.50). Mas depois percebo que ele – e todos os angolanos – estiveram desde o período colonial em um entrelugar, híbridos em suas experiências. Não podiam eleger um mundo para viver, mas tinham que viver um e o outro também: obrigados a falar em português, falavam o kimbundo dentro de casa, ouviam as músicas dos colonizadores no rádio e cantavam as suas nas festas nos musseques, aqueles que partiram para Portugal em busca de melhores condições de vida, dançavam os Sembas e Kizombas de seu povo, repartindo a comida com gosto de casa entre seus semelhantes. Petchú faz como Anzaldúa (2005), pois percebeu como ela, que não adianta se posicionar de um lado da margem e gritar para o outro lado, mas ficar no meio do rio, vendo tudo com olhares de águia e serpente (p.706). A mestiça de Anzaldúa (2005) está no entrelugar, tolera as contradições e ambiguidades, porque entende que rigidez significa morte. Possui um “pensamento divergente, caracterizado por um movimento que se afasta de padrões e

objetivos estabelecidos, rumo a uma perspectiva mais ampla, que inclui em vez de excluir” (p.706).

Katian Ramos Caria: Vanessa, para você qual é a coisa mais importante que a mulher carrega quando está dançando dança tribal?

Vanessa Ginga Pura: Na minha opinião, quando falamos de danças africanas não... não podemos esquecer que elas representam uma cultura, nós representamos uma cultura quando dançamos, mesmo que você tenha nascido na África ou não, mas quando dançamos, quando nos movemos assim é porque o movimento significa alguma coisa e isso é muito importante que as pessoas saibam. Quando você vai, por exemplo, para a nossa aula de dança tribal e você tem a bateria, a bateria representa algo, nosso movimento representa algo, estamos representando mulheres de fora daqui e precisamos nos preocupar com isso. E tudo o que fazemos, tudo o que tentamos expressar não são apenas os nossos sentimentos, mas também os sentimentos das outras mulheres em torno da África.

Katian Ramos Caria: Então, Vanessa, como você aprendeu dança afro e o que você ama sobre elas?

Vanessa Ginga Pura: Então, o que eu aprendi: as danças africanas para mim, e normalmente digo isso, é algo que me dá o privilégio de ficar conectado com as minhas raízes, entendeu? Porque quando crescemos num contexto diferente, num contexto europeu como a minha situação, precisamos de alguma referência e para mim a dança ajudou-me a manter as minhas raízes, a estar ligada às minhas costas, ao meu passado, aos meus avós, você entende? Então sim, é assim que eu cresci, é assim que a dança ainda me ajuda até agora a me descobrir, a descobrir a minha cultura. Porque às vezes pensamos que quando alguém dança, mesmo quando europeus ou brancos estão dançando ou estão aprendendo, mesmo que você seja como eu, mulher negra, eu cresci em Portugal e a dança me ajudou a ensinar, porque quando eu ensino eu preciso pensar, preciso ter certeza de que todas as informações que dou sobre minha cultura estão corretas, porque estou no meio. Normalmente digo a eles “Estamos no meio”, porque crescemos em um contexto europeu, mas carregamos nossa origem africana conosco. (Vanessa Ginga Pura em entrevista cedida para Katian Caria, no canal Intiniti Dance Bliss Festival. Youtube, 2018. Tradução nossa.)²⁹

²⁹ Katian Ramos Caria: Vanessa, for you what is the most important thing that woman carry when they are dancing after tribal dance?

Vanessa Ginga Pura: In my opinion, when we talk about African dances we didn't... we can't forget like they represent a culture, we represent a culture when we dance, even if you was born in Africa or not, but when we dance, when we move in that way, because the movement means something and this is really important people know. When you go, for example, for our tribal dance class and you have the drums, the drums represent something, our movement represent something, we are representing ladies like out from here and we need to care about it. And everything we do, everything we try to express it is not only our feelings but the other woman's around Africa feelings as well.

Katian Ramos Caria: So vanessa, how did you learn afro dances and what do you love about them?

Vanessa Ginga Pura: So, what I have learned the African dances for me, and normally I say that, it's something that give me the privilege to stay connected with my roots, did you understand? Because when we grow up in a different context, in European context like my situation, we need like some reference and for me the dance helped me to keep my roots, to be connected with my back, my past, with my grandparents, did you understand? So yes, this is the way I grew up, this is the way the dance still helping me till now to discover myself, to discover my culture. Because sometime we think that when someone dance, even European people or white people are dancing or they are learning, even if you are like me, black woman, I grew up in Portugal and the dance helped me to teach, because when I teach I need to think about, I need to make sure all information that I

Diria Anzaldúa (2005) que seria perguntado à dançarina, mestiça que é, “a que coletividade pertence a filha de uma mãe de pele escura?” (p. 705). Podemos perceber na fala de Vanessa Ginga Pura que ela, nascendo em Portugal mas sendo criada nos costumes angolanos, faz o caminho da mestiça, usando a dança para fazer seu inventário, olhar a bagagem em suas costas para saber o que herdou de seus ancestrais, compartilhando e pondo-se vulnerável à formas estrangeiras de ver e pensar, equilibrando as culturas (p.709). Glória Anzaldúa, chicana e americana, mulher, não branca e LGBT, que pensando as fronteiras físicas e imateriais entre EUA e México, busca entender uma nova consciência daqueles que vivem nas margens, nos interstícios, e que certamente pode compreender os angolanos, diz “Não podemos mais camuflar nossas necessidades, não podemos mais deixar que defesas e cercas cresçam ao nosso redor. Não podemos mais nos retirar” (p.715).

3.2 - COLONIALIDADE DO CORPO: REINTERPRETANDO OS GESTOS

Por esse motivo é tão necessário repensar os signos e deslocar as narrativas colonialistas, a fim de mostrar os entrelugares da cultura e retirar a fixidez dos estereótipos. Mais ainda, é necessário a meu ver, surgir o estudo da colonialidade do corpo, com enfoque no gesto e no movimento. Sendo o corpo tão importante no processo colonialista e observando como a mímica e o *mocking* atuam para reforçar a diferença colonial, sinto que falta uma esfera de colonialidade que aborde os gestos, uma colonialidade do corpo, uma vez que não é só institucional, ontológica e epistêmica essa introjeção, mas também gestual, como espero ter conseguido mostrar. Isso porque apesar de ter estudos sobre o corpo e suas intenções de movimento, percebi por esse estudo – que pode ser aplicado a outras danças – que essas intenções eram originárias que uma diferença colonial e não algo intrínseco de um corpo natural, que não existe; todo corpo é social e situado. A falta e o excesso também estão aqui, no gestual também há um sistema de distinção, há metáfora e metonímia, estereótipo e hibridismos, decodificação de animalidade e civilidade. É preciso observar os gestos enquanto colonialidade.

A colonialidade do poder e do saber interfere na colonialidade do ser, mas este é composto de um corpo. Ainda que o ser ontológico seja constituído de uma cosmologia subjetiva, o corpo é parte fundamental, da qual o homem não pode fugir e que tem sua própria

give about my culture is right, because I'm in the middle. Normally I say to them “We are in the middle”, because we grew up in European context but we care our back African background with us.

forma de ensinar, através da postura, do toque, da temperatura, do som, do odor, das sensações, da dor. A reflexividade do sujeito parte também da percepção de um corpo atuante. Logo, não faz sentido separar essas percepções em corpo e mente. Essa dicotomia, inclusive, já parte de um princípio colonialista, se observarmos que o início dessa proposta possuía um fundo religioso, entre corpo que é terreno e apodrece e mente, que é o reservatório do espírito, como diria Descartes em suas *Meditações*. Assim, o mundo inteligível, mental, espiritual e que age sem interferência do mundano, comandaria o mundo sensível, do corpo e das coisas, para que o inteligível que é imortal pudesse evoluir. Mas na filosofia bantu, corpo e mente são um conjunto indivisível. “Sim, nós (os pretos) somos atrasados, simplórios, livres nas nossas manifestações. É que, para nós, o corpo não se opõe àquilo que vocês chamam de espírito.” (Fanon, 2008, p. 116)

Diria Fanon (2008), ao tentar explicar a experiência vivida do negro, que ocorre um esquema epidérmico racial, onde antes de ser um humano, o ser é negro, o que Bhabha chamará de metonímia, como já explicitarei aqui. No entanto, extraindo a citação abaixo, podemos perceber que não é só no mundo das ideias que recai a introjeção colonial do subalternizado, mas também em seu gestual. Se quer pegar um cigarro é necessário que se movimente e gesticule de modo a não deixar dúvidas de sua intenção, assim como na atualidade, o negro e periférico gesticula calmamente e muda sua intenção corporal ao observar que na proximidade a polícia se aproxima, a fim de não ser entendido como bandido e evitar a truculência.

Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. Sei que, se quiser fumar, terei de estender o braço direito e pegar o pacote de cigarros que se encontra na outra extremidade da mesa. Os fósforos estão na gaveta da esquerda, é preciso recuar um pouco. Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva. (FANON, Franz. 2008. p. 104)

O gesto e o movimento carregam também um arquivo, uma historização, a docilização dos corpos e gestuais e através desses, acessam o sentido por meio dos sentidos. Todo um leque de gestos e movimentos, calculados ou subconscientes, tem em sua constituição e signo a mancha da colonialidade. “(...) o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer!” (Fanon, 2008, p. 107) Se o bonito menino branco treme pelo tremer do preto, não o faz sem motivo. Há um processo histórico por trás, uma

racialização colonial que anda junto à modernidade. É necessário reinterpretar os gestos e perceber que neste sistema-mundo, muitos deles ainda são colonializados.

CAPÍTULO 4 – FOTOETNOGRAFIA: DANÇA, CULTURA DE UM POVO



Figura 11: Agostinho Neto (a direita de óculos), líder do MPLA e Fidel Castro, presidente de Cuba, unindo forças contra a UNITA. Dessa união, os ritmos lentos de cuba influenciaram para a criação do ritmo lento Kizomba. Foto: Granma.



Figura 12: Angolanos e cubanos lutando a favor do MPLA. Relação de proximidade existe até hoje entre os países.



Figura 13: Os Fachos, grupo musical formado por ex membros do FAPLA (Forças armadas para libertação de Angola), que passaram a misturar o semba com a kilapanga no final dos anos 70.



Figura 14: Outro grupo de fazia essa mistura era o Afro Sound Stars. Essa fusão mais tarde levaria ao estilo musical da Kizomba. Foto: <https://bityli.com/jU70u>



Figura 15: Eduardo Paim, inicialmente no grupo SOS e posteriormente sozinho, foi quem levou a Kizomba para a Europa. Ele é conhecido como "O Rei da Kizomba".



Figura 16: Mateus Pelé do Zangado, um dos maiores passistas de Kizomba de Angola.



Figura 17: O bruxo e a Bruxa, um casal de irmãos (ambos homens) que foram muito famosos na década de 80 e dançavam Kizomba show. Foto retirada do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=dTewRQyI6Us>.



Figura 18: Estrutura de um Musseque em Luanda, lugar onde a Kizomba se originou.



Figura 9: Foto retirada do documentário "A minha banda e eu".



Figura 19: Como visto do documentário "A minha banda e eu", a Kizomba é ensinada também para as forças armadas de Angola.³⁰ Foto retirada do documentário "A minha banda e eu".

³⁰ Como diz o professor de Kizomba no documentário *A minha banda e eu* "Eu acho que as forças armadas criou esse método de cultura para que nós jovens que temos a cultura no sangue, massificar, incentivar, todo o militar angolano que ta solitário, que tem a guerra na cabeça, que só tem turbulência na cabeça, pra limpar a mente dos militares, porque a Kizomba, não só a Kizomba, a dança faz bem ao corpo e a alma e ai ajuda os militares a serem de novo as pessoas que eram. Recria isso tudo, eles conseguem juntar-se anos, dançar conosco, mostra aquele calor humano, a cultura, estas a entender? Porque eu acho que o momento do militar agora, com a cultura que ta no seio das forças armadas e o momento dele já não é só arma, já não é pensar naquilo que perdeu antes, não. Agora é uma batalha pra frente, caminho em frente, mas em frente com alegria, emoção, música."



Figura 20: Entrada AfricAdança de 2014 em Milão. Foto: André

PMP. Produção de Eventos

Mupi exposto em vários pontos da cidade de Lisboa em 2008

1º Congresso Internacional de Danças Africanas

ÁFRICADANÇA
1º CONGRESSO INTERNACIONAL DE DANÇAS AFRICANAS
15 | 16 Março 08
Cinema S. Jorge

Workshops
Espectáculos
Palestras
Artesanto
Fotografia
Moda
Acção social
1º Campeonato Internacional de Kizomba

Nós vamos ver AfricAdança. E você?

Produção PMP Paula Magalhães Produções www.pmpproducoes.com

Artlist Apoios Associação de Dança, Teatro & Performance

Libboa **ec** www.egesc.pt **Turismo de Lisboa** **fnac** **RDP** **RTP** **Antena 3** **PortDance** **ISU** **LA**

Soares

Figura 21: Power Point produzido pelo PMP Produção de eventos, que promovia o AfricAdança. para os patrocinadores. Foto: <https://slideplayer.com.br/slide/3151588/>



- Homens e Mulheres;
- Idades entre os 16 e os 50 anos;
- Interessados na Cultura Africana;
- Praticantes de diversos tipos de desportos e actividades culturais;
- Praticantes de diversos estilos de danças;
- Frequentadores de espectáculos e festivais;
- Amantes das viagens e do conhecimento in loco;
- Apreciadores de música;
- Aficionados nos encontros sociais onde tem lugar as diversas expressões culturais.

PÚBLICO ALVO



Festa de Inauguração ÁfricAdançaR 08 – Barrio Latino, Lisboa (Expo)



Praticantes dos Workshops ÁfricAdançaR 08



Público dos espectáculos ÁfricAdançaR 08



Intervenientes ÁfricAdançaR em convívio, na festa realizada após os espectáculos.

Figura 22: Aqui é possível perceber o público alvo. Foto: <https://slideplayer.com.br/slide/3151588/>



Figura 23: Aula de Kizomba no festival ÁfricAdançaR em Milão, Maio de 2014. Foto: André Soares



Figura 24: Site Africadaçar, desativado após polémicas. Foto: André Soares



Figura 25: Eliminatória do Africadaçar de 2016 no Barrio Latino, uma discoteca majoritariamente frequentada por dançarinos não angolanos. Foto: Orlando Almeida/ Global Imagens



Figura 26: Eliminatória do Africadançar de 2016 no Barrio Latino, uma discoteca majoritariamente frequentada por dançarinos não angolanos. Foto: Orlando Almeida/ Global Imagens



Figura 27: Candidatos participam das eliminatórias para selecionar um representante brasileiro para o Africadançar do ano seguinte (2017) no Exalta Afro Festival, em Março de 2016 em Angra dos Reis. Foto: Baila Mundo



Figura 28: No Exalta Afro Festival de 2016, júri composto por (da esquerda para direita) Albir Rojas, Ana Rita, Fabricio do Zangado, Manuela Casaldi e Dj Vasco, para escolher um casal brasileiro para representar o país no Africanaçãr de 2017. No microfone James Silva, maior produtor de Kizomba do Brasil. Foto: Baila Mundo



Figura 29: Eu de vestido amarelo com os vencedores, Edy Style e Paula Hirano. Foto: Baila Mundo



Figura 30: Fazendo etnografia participante no Exalta Afro Festival de 2016, em aula com Dj Vasco e Ana Rita. Foi nesse evento que descobri que o que eu aprendi foi o Urbankiz. Até então, nos bailes do RJ, achava que era Kizomba. Foto: Baila Mundo



Figura 31: Etnografia no Brasil Kizomba Festival em Maria Farinha - Recife, no ano de 2019. Turma de Kizomba com o casal português Miguel e Susana, citados no capítulo 2. Foto: BKF



Figura 32: Os tênis observados no capítulo 2, que estavam também disponíveis para compra em stands no evento do BKF 2019. Foto: Arquivo pessoal



Figura 33: A linha da direita era de conduzidos e a esquerda de condutores. Na divisão entre condutores e conduzidos, muitas mulheres assumiram o lugar de condutoras como vemos na foto. Aula do único Angolano no evento, Marseu Carvalho, a primeira do congresso. (BKF 2019) Foto: Arquivo pessoal



Figura 34: Aula de um famoso professor francês de Urbankiz, Azzedine. Quase todos os congressistas estavam presentes (BKF 2019). Foto: Arquivo pessoal



Figura 35: Festival Internacional Le Kiz 2018, em Lecce, ao sul da Itália. O ritmo, já transformado em Urbankiz, expandiu-se rapidamente por toda Europa. Foto: Le Kiz



Figura 36: Fabricio do Zangado e Eddy Vents, ambos angolanos, dançando Kizomba no Afrojoy Kizomba Congress de 2017, a acontecer em São Paulo - Brasil. Postura mais arqueada. Foto retirada do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=TBffUypDfBw>

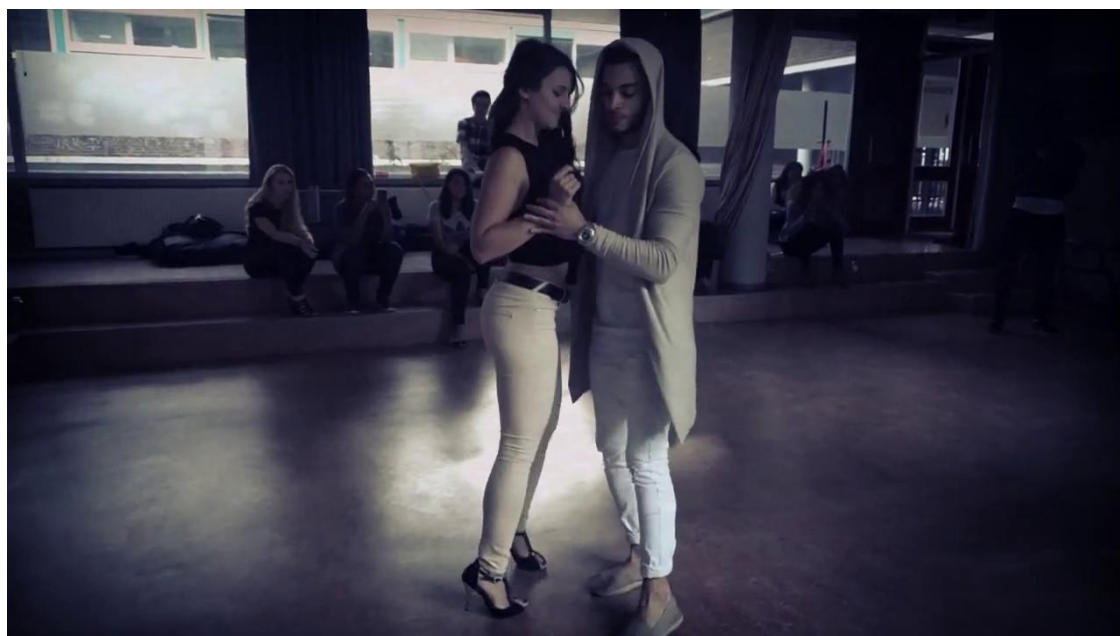


Figura 37: Azzedine e Sarah, professores de Urbankiz. Observe a postura do casal, como o esquema apresentado no capítulo 2 (ele com postura ereta e ela levemente tombada para frente). Foto retirada do vídeo https://www.youtube.com/watch?v=GtK12Zia_vk

Figura 38: Com o objetivo de ensinar a história da Kizomba e o entendimento dos angolanos sobre o ritmo, Mestre Petchú, junto a sua parceira Vanessa Ginga Pura, cria o KSCourse, com prática de dança, teoria, história e cultura. Nos encontros, os alunos experimentavam o caldo angolano, uma espécie de sopa de peixe com legumes, uma vez que para eles a Kizomba não se trata apenas de dançar, mas vivenciar a cultura, portanto deve ser vivida em sua totalidade (dança, socialização, música, gastronomia, história). Foto: KSCourse

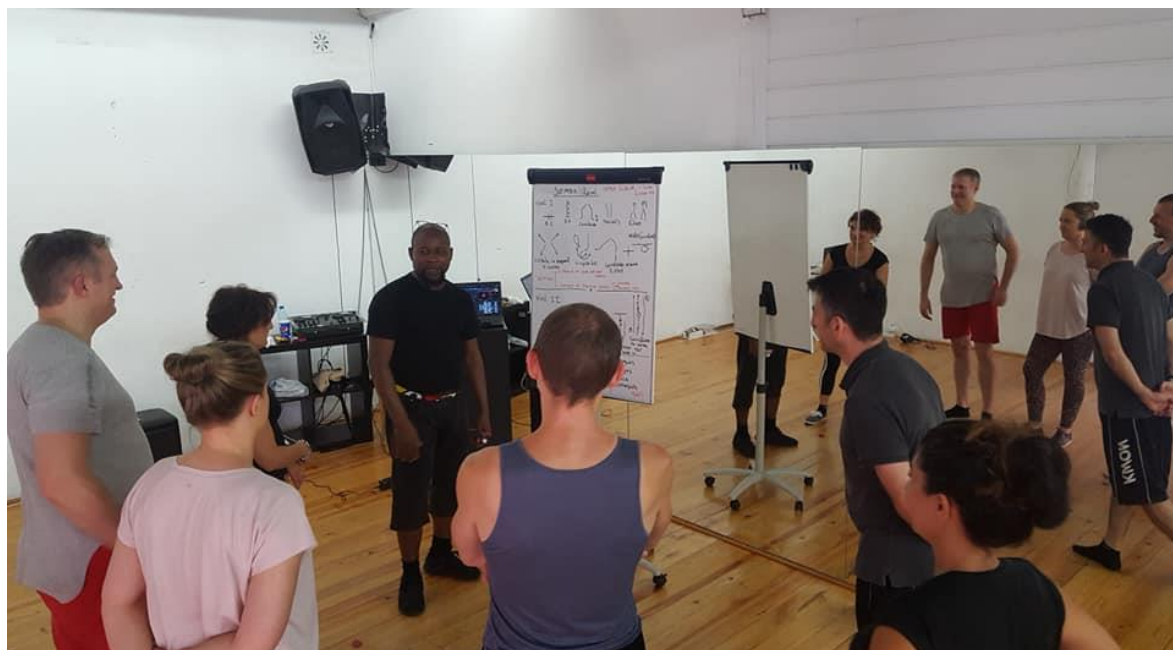




Figura 39: Mestre Petchú ensina grupo de europeus sobre a história da Kizomba. Foto: KSCourse




Figura 40: Turma certificada pelo curso KSCourse. Foto: KSCourse





KIZOMBA & SEMBA COURSE

By Mestre Petchu and Vanessa Ginga Pura



- 5 Days - 40H of Intensive Training
- Kizomba, Semba, Carnival & Traditional Dances
- Bask in the History, The Culture and enjoy the Gastronomy
- All Broken Down into Theory and Practice
- Dig to the Roots to Discover your own Banga or Ginga

Join us in

Portugal

2018

Figura 41: Modelo de certificado dado aos congressistas. Foto: KSCourse



Figura 42: Mergulho na Raiz é uma iniciativa do dançarino de Kizomba Mário Jordão para levar estrangeiros a Angola e mostrar como é de fato a cultura do seu país. Como diz no evento “Esperamos que vem juntar-se a nós para descobrir este lindo país belo e cultural rico, e que, sem dúvida, aumentaremos o seu amor pela Dança, porque você tem que experimentar isso na sua fonte original, suas raízes e onde você vai sentir emoções calor únicos.”. Foto: TRIP to Angola - Mergulho NA Raiz/ Facebook



Figura 43: Edição 2019 do evento Mergulho na Raiz. Foto: TRIP to Angola - Mergulho NA Raiz/ Facebook



Figura 44: Edição 2019 do evento Mergulho na Raiz. Foto: TRIP to Angola - Mergulho NA Raiz/ Facebook



Figura 45: Chamada para o Concurso nacional de dança Kizomba / Semba. Angola 2015



Figura 46: Final da 8ª edição do Concurso Nacional de Dança Kizomba/ Semba 2016, em Angola. Foto retirada do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=4mKzd7IN3V4>



Figura 47: O casal vencedor da 8ª edição, ambos com 17 anos de idade, Mário da Cruz e Nurieth Martins. Foto: Paulo Mulaza



Figura 48: Kizomba se tornou uma potência nacional e o número de escolas que passaram a ensinar a dança aumenta. Pessoas paradas em frente a uma escola de Kizomba em Luanda, Angola. 18 de fevereiro de 2020.
Foto: Reuters/Lee Bogata



Figura 49: Projeto Kizomba da Rua. Foto: Ampe Rogerio/RA



Figura 50: Pessoas aprendendo a dançar Kizomba na Marginal de Luanda, através do projeto Kizomba na Rua.
Foto: Ampe Rogerio.



Figura 51: Alunos aprendem Kizomba guiados pelo professor (de blusa roxa) Vitor Espeçao (2017).
Foto: Ampe Rogerio/AFP



Figura 52: Baile na Marginal de Luanda, promovido pelo projeto Kizomba da Rua.
Foto: Ampe Rogerio/AFP



Figura 53: Crianças dançando Kizomba. Foto: Nova Gazeta/AO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema e o que leva a um debate é que até então, o mundo era visto apenas de um lugar. Quando foi apresentado o Outro, com possibilidade de também se situar e legitimar, o homem – e aqui o masculino é proposital, uma vez que sabemos que esse sistema é, como diz Grosfoguel (2008) patriarcal/capitalista/colonial/moderno/europeu – no sistema-mundo moderno/colonial fica confuso. Com as lutas anticoloniais e o pensamento decolonial, com os mestiços que aparecem perante ele, com culturas subjugadas que voltam a se reerguer, ele percebe que na realidade há mundos distintos convivendo ao mesmo tempo, e muitas das vezes em embates singelos (ou nem tanto) que resultam em entrelugares, não só um, não só outro, mas os dois, um híbrido, uma mistura. Mas ensinado a tudo dividir, esse homem é binário, isola e cristaliza a tudo em dois blocos que entende como intransponíveis de forma quase paranoica, não dorme com o medo da castração. Tendo a concordar então com Segato (2012) que percebe que não basta hibridizar, pois mesmo que o entrelugar apareça, se a lógica binária permanecer, nunca haverá igualdade, pois para que o Eu exista, o Outro comumente é subjugado.

A colonialidade é ainda arraigada na modernidade e precisa ser exposta, desconstruída, desnaturalizada, para que só então possamos pensar em seres completos, em mundos verdadeiramente plurais. Expor a colonialidade do saber, do ser e do poder expurga as angústias a que os povos subalternizados são impostos, mexe nas estruturas, desloca e desliza significados hegemônicos, arbitrários que são. Nos faz perceber que na maioria das vezes o foco dos debates é equivocado, é problema colonial e não cultural, é problema imperial e não meritocrático. E que quando o angolano fala, mesmo que tentem silenciá-lo, o desconforto é gerado porque ainda que se negue, ele tem razão. O que ele tenta dizer, se pudéssemos escrever as entrelinhas, e com as devidas alterações, é o que Alzandúa (2005) também já escreveu:

Precisamos dizer à sociedade branca: precisamos que vocês aceitem o fato de que os/as chicanos/as são diferentes, que reconheçam a forma como nos negam e rejeitam. Precisamos que vocês admitam o fato de que nos viam como seres inferiores, que nos roubaram nossas terras, nossa humanidade, nosso amor-próprio. Precisamos que vocês nos compensem publicamente: que digam que, para compensar seus próprios defeitos, vocês lutam para terem poder sobre nós, vocês apagam nossa história e nossa experiência, porque lhes fazem sentir culpados – preferem esquecer seus atos de brutalidade. Que digam que se separam das minorias, que nos desconhecem, que suas consciências duplas separam partes de vocês, transferindo o lado

‘negativo’ para nós. (Onde há perseguição das minorias, há projeção de sombras. Onde há violência e guerra, há repressão da sombra.) Que digam que têm medo de nós, que, para se distanciarem de nós, usam máscaras de desprezo. Que admitam que o México é o seu outro, que ele existe na sombra desse país, que somos irrevogavelmente ligados a ele. Gringos, aceitem o duplo das suas psiques. Ao aceitarem de volta suas sombras coletivas, a divisão intracultural será cicatrizada. E finalmente, digam-nos o que precisam de nós. (ANZALDÚA, Gloria. 2005, p.713)

Pudemos perceber com essa dissertação, em seus pontos principais que a modernidade emerge de um sistema de dominação onde a Europa é o centro e que continua sendo colonial, uma vez que mantém, mesmo com o fim do período histórico de colonialismo, a colonização do imaginário dos subalternizados, atuando nas construções de interioridade e subjetividade do ser, o que Quijano (1992) chama de colonialidade.

Dividida em três tipos, a colonialidade de poder está atuante nas esferas políticas e de instituições de autoridade, a colonialidade do saber trata das epistemologias que legitimam essas instituições e a colonialidade do ser refere-se ao caráter ontológico daquele que passa por esse processo. Ambos estão apoiados em uma diferença colonial, ou seja, um sistema de distinção que hierarquiza as populações não europeias pelas suas faltas e/ou excessos e tenta corrigi-las, uma vez que são considerados inferiores pela visão colonialista.

Visão essa que, percebemos, se apoia no ponto zero, um apagamento da naturalização dessa hegemonia, que pretende transformar o sujeito em universal. Com isso, situa-o em um não-lugar, desistorizado, descorporizado, descontextualizado. Desconectado das suas interseccionalidades, não se leva em conta sua geopolítica e corpo política do conhecimento, nem os processos de dominação, exploração e sujeição que este passou. Torna-se, como Grosfoguel (2008) diz, uma ego-política do conhecimento.

Por isso, como já disse, é tão urgente que se observe os gestos e os movimentos, pois observando como a mímica e o *mocking* atuam para reforçar a diferença colonial, carecemos de uma esfera de colonialidade que aborde os gestos, pois ainda que institucional, ontológico e epistêmico, a colonialidade é também gestual. O ditado parece certo, mais vale uma imagem – ou uma dança - do que mil palavras. O gesto, assim como o silêncio, não fala, mas significa. É preciso observar o corpo e seus gestos enquanto colonialidade.

BIBLIOGRAFIA

ANZALDÚA, Gloria. La conciencia de la mestiza: rumbo a una nova consciência. Revista estudos feministas, v. 13, n. 3, p. 704-719, 2005.

BATALHA, Ladislau. Costumes angolenses. Companhia Nacional Editora, 1890.

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

_____. O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUTLER, Judith. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CESÁIRE, Aimé. Discurso sobre o colonialismo. Lisboa, Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

DURKHEIM, E. A divisão do trabalho social. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1991. (Volume II).

_____. A divisão do trabalho social. 3 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1989. (Volume I).

EPALANGA, Kalaf. Também os brancos sabem dançar. Editora Todavia SA, 2018.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed., 1. reimpr. São Paulo: EDUSP, 2006.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GILROY, Paul. Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2002.

_____. Entre campos: nações, culturas e o fascínio da raça. Tradução Celia Maria Marinho de Azevedo et. al. São Paulo: Annablume, 2007.

GROSGOUEL, Ramón. “Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global”. Revista Crítica de Ciências Sociais, 80, Março 2008: 115-147 (34 páginas).

HALL, Stuart. Cap. 1, “O papel da representação”. In: Cultura e representação. Rio de Janeiro: Editorial: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

_____. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: Lugar comum, n. 13-14, p. 147-159. 2001. Disponível em: < <https://bityli.com/f7KbP>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

- HOOKS, Bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- KILOMBA, Grada. "A máscara". Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. In: *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2. Edição, 2010.
- _____. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Editora Cobogó, 2019.
- KRINGELBACH, Hélène Neveu. SKINNER, Jonathan. editors. *Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance*. 1st ed., Berghahn Books, 2014.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- LIGIÉRO, Zeca. "Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)" *Karpa* 10 (2017): n. pag. Disponível em: <<http://www.calstatela.edu/al/karpa/zeca-ligiéro>> Acessado em: março 2019
- _____. O conceito de "motrizes culturais" aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. In: *RePOCS*, v. 8, n. 16. 2011.
- _____. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n. 1, p. 133-146, 2011.
- LUVIZOTTO, Caroline Kraus. A (re) invenção da tradição no contexto da modernidade tardia. In: *As tradições*, 2010.
- MAKOLA, Matadi. Angola precisa defender a Kizomba. In: *Cultura: Jornal angolano de artes e letras*. 2017. Disponível em: < <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/angola-precisa-defender-a-Kizomba/fotos>> Acesso em: 02/2019
- MALDONADO-TORRES, Nelson. 2007. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. pp. 127-167. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- MARCON, F. O Kuduro, práticas e resignificações da música: Cultura e política entre Angola, Brasil e Portugal. *História Revista*, v. 18, n. 2, 15 maio 2014.
- MAUSS, Marcel. "As técnicas do corpo" In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. *Estéticas Decoloniales*. 1ª edição, Bogotá. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

- MIGNOLO, Walter. *Historias locais/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal, 2003.
- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 2. ed. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- _____. Cap 2: "Sujeito, História, Linguagem". In: *Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos*. Campinas: Pontes, 2009.
- OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 1-30. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento.
- PEIRANO, M. As árvores Ndembu. *Anuário Antropológico*, v. 15, n. 1, p. 9-64, 29 jan. 2018.
- QUIJANO, Aníbal. "Colonialidad y modernidad-racionalidad". En: Heraclio Bonilla (ed.), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. pp. 437-447. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1992.
- RESTREPO, E. e ROJAS, A. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar: Popayan, 2010.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é: lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.
- SAID, Edward. *Orientalismo, O Oriente Como Invenção do Ocidente*. Tradução: Rosaura Eichenberg. 1ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Toward a New Common Sense: law, science and politics in the paradigmatic transition*. Nova Iorque: Routledge, 1995.
- _____. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil*. 2019. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- SEDANO, Livia Jiménez. "From Angola to the world", from the world to Lisbon and Paris: How structural inequalities shaped the global Kizomba dance industry. *Poetics*, v. 75 (101360), 2019a.

_____. African Nightclubs of Lisbon and Madrid as Spaces of Cultural Resistance. *Open Cultural Studies*, v. 3, n. 1, p. 264-275, 2019b.

SEGATO, Rita. "Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial". *E-cadernos CES [Online]*, 18 | 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102

SCHMIDT, Rita Terezinha. O pensamento-compromisso de Homi Bhabha: notas para uma introdução. In: BHABHA, Homi. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses: textos seletos*. Organização de Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, pp.13-61.

SOARES, André. *Entre Luanda, Lisboa, Milão, Miami e Cairo. Difusão e Prática da Kizomba*. ISCTE – IUL Instituto Universitário de Lisboa. 2015.

SOARES, André Castro. REIS, Filipe. Uma etnografia multi-situada em torno da prática e difusão da Kizomba. Working Paper Nº 14 - Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). Março 2017.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

TOLDO, Federica. Ver a «emoção». A Kizomba de Angola para o mundo. *Mulemba - Revista Angolana de Ciências Sociais*. Volume VI, N.º 12, pp. 145-178, Novembro de 2016.

TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas: Ação simbólica na sociedade humana*. Niterói, EdUFF. 2008.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In. CANDAU, Vera Maria (Org.). *Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

VIDEOGRAFIA

LIBERDADE, Kiluanje; GONÇALVES, Inês. *A minha banda e eu* (Filme documentário de 90'), realizado por Kiluanje Liberdade. Lisboa, Filmes do Tejo II, 2011. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=U5CNgOnvd50>> Acesso em: 18 junho 2020.

BAÚ, Fundo do. *Urban Kiz, não sou contra nem a favor* Capítulo 5. Youtube, 12 de ago. de 2016. Disponível em <<https://bitly.com/7jXoY>> Acesso em: 18 junho 2020.

_____. *O nosso trabalho dignifica a Cultura africana* Capítulo 3. Youtube, 23 de mar. de 2016. Disponível em <encurtador.com.br/dlmO5> Acesso em: 05 agosto 2020.

_____. A explicação do Urban Kiz Capítulo 4. Youtube, 23 de mar. de 2016. Disponível em < encurtador.com.br/pBJKX> Acesso em: 05 agosto 2020.

BABICH, Evie. Kizomba vs Urban Interview with Tania Mendonca. Youtube, 4 de nov. de 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=qy-M5ypl1kY>> Acesso em: 18 junho 2020.

_____. Kizomba vs Urban Live Facebook Interview with Fabricio do Zangado. Youtube, 28 de mar. de 2018. Disponível em < <https://bityli.com/crXP4> > Acesso em: 18 junho 2020.

FESTIVAL, Intiniti Dance Bliss. VANESSA GINGA PURA – interview at IDBF 2018. Youtube, 30 jul. 2019. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ed2iBeEjMJs>> Acesso em: 27 agosto 2020.

KIZOMBA, About. KIZOMBA - How it all started. Youtube, 18 de jan. de 2016. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=10UtJW2Rkl8&t=557s>> Acesso em: 27 agosto 2020.