

A DANÇA DA DIÁSPORA AFRICANA NO CONTEXTO SÓCIO-PEDAGÓGICO DE PORTUGAL

Maria Teresa Fabião da Silva Pinto¹

RESUMO: Esta pesquisa pretende analisar razões da prática da dança de diáspora africana no contexto sociopedagógico português. Inicialmente, apresentou-se o conceito de dança da diáspora africana, e a problemática de nomear e tratar as danças africanas fora do seu contexto autóctone. Como exemplo, utilizou-se um modelo de aula deste tipo de dança, descrevendo fases e características da aula/dança. Seguidamente, compararam-se valores culturais sistematizados nas aulas em Portugal e em África, para entender que este tema abarca questões mais profundas, relacionadas com multiculturalismo, hibridismo e pós-colonialismo.

PALAVRAS-CHAVE: diáspora africana; hibridismo; pós-colonialismo.

1 INTRODUÇÃO

Antes de entrar na questão central deste trabalho, gostaria de apresentar os problemas com que me deparei, problemas essencialmente terminológicos, mas que, no fundo, dizem respeito a diferentes compreensões do mundo. Apesar de não ser do âmbito desta pesquisa uma definição do tipo de dança em questão, o que pude constatar é que surgem bastantes questões decorrentes justamente da tentativa de nomear este específico tipo de dança.

Em primeiro lugar, na tentativa de encontrar um nome para a dança que queria analisar, pareceu-me redutor adoptar o singular “dança africana”, já que isso apresentaria África como uma unidade, como se de um país se tratasse, quando na realidade é um continente vastíssimo, com uma diversidade enorme de grupos étnicos e de culturais locais. Outra possibilidade foi usar a denominação “dança de matriz africana”, mas também aqui surgiram obstáculos. Existem problemas em usar o

¹ Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA (2008) interessada em questões ligadas a multiculturalismo e dança.

conceito de matriz, já que ele pressupõe uma ideia de origem, de um “ponto zero”. E, como defende Richard Dawkins², ao reconhecer que as informações se modificam o tempo todo, estão sempre em contato e que, a partir desse contato, elas se misturam indefinidamente, a própria ideia de matriz torna-se inviável, pois não considera que tudo está em processo e em permanentes co-adaptações.

Dentro dos problemas terminológicos, existe ainda uma outra questão: ao denominar um conjunto de coisas evidentemente diferentes com um mesmo nome, “dança africana”, tem-se perpetuado uma simplificação redutora. Esta simplificação da terminologia, ao colocar “tudo no mesmo saco”, evidencia uma atitude discriminatória, fazendo com que as pessoas continuem a se relacionar com este tipo de dança de uma forma preconceituosa. Daí surgirem opiniões de que tudo o que “tem tambor” ou “abana a bunda”, é dança africana, espelhando o estigma de dança lasciva e “tribal” com que este tipo de dança é frequentemente encarado. Ao mesmo tempo, um outro preconceito que existe é a relação com uma identidade étnica, sendo muitas vezes identificada como uma dança “para negros”.

Assim, levando em conta toda esta problemática, prefiro, ao longo deste trabalho, me referir a uma “dança da diáspora africana”. Tem sido um desafio olhar este tipo de dança à luz de conceitos como o hibridismo cultural, multiculturalismo e pós-colonialismo (articulando autores como Boaventura de Sousa Santos, Stuart Hall ou André Lepecki), já que são conceitos bastante recentes, vindos dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, mas que, a meu ver, em muito contribuem para a compreensão que eu quero apresentar deste tipo de dança - tendo consciência que estou entrando em campos de questionamento que não têm só a ver com a “sala de aula”, mas que são bem mais complexos.

2 A DANÇA DA DIÁSPORA AFRICANA EM PORTUGAL

O foco deste trabalho é discutir ideias relacionadas ao ensino de dança da diáspora africana em Portugal. Em primeiro lugar, é importante então definir o que chamo de “dança da diáspora africana” (DDA).

² **Richard Dawkins**, evolucionista, docente da Universidade de Oxford, desenvolve teorias sobre processo co-evolutivo. Saber mais em: *O gene egoísta*.

O conceito de diáspora tem sido bastante utilizado no âmbito dos Estudos Culturais e, no seu significado mais simplificado, traduz o êxodo de um povo, de uma cultura ou de informações culturais, do seu *locus* autóctone para se inserir nouro contexto.

É fato assumido que as migrações forçadas originadas pela escravatura, representaram o maior movimento diaspórico alguma vez ocorrido no mundo. Séculos mais tarde, uma nova diáspora se deu mais intensamente a partir da década de 70, momento em que se deu o fim dos regimes colonialistas. As comunidades retiradas da sua terra de origem, mantiveram-se ligadas à sua tradição, iniciando assim um forte intercâmbio cultural entre africanos e “ocidentais”.

A DDA a que me refiro desenvolveu-se a partir das manifestações culturais formuladas corporalmente por culturas da África ocidental, culturas da etnia mandinga, hoje em dia espalhada por países como Guiné-Bissau, Guiné-Conacri, Senegal, Mali, Burkina Faso, Togo, Benin, entre outros.

Esta dança, que em Portugal é conhecida como “dança africana tradicional” ou “dança africana tribal”, tem um carácter de dança social, sendo inicialmente realizada em contexto tribal, corporalizando todo um simbolismo cultural.

A sistematização das informações da cultura africana tradicional deu-se por volta de 1950s, quando essas danças e músicas, até à data realizadas apenas em celebrações, ocasiões religiosas e rituais de aldeias, foram levadas para o palco. Dessa forma, esse conhecimento foi sendo estruturado e coreografado segundo padrões europeus, o que se comprova até pelo nome da primeira companhia de dança oficial, fundada na capital Conacri em 1952, “Les Ballets Africains”. O sucesso dessa empreitada levou à criação de vários outros grupos, despoletando não só a uma maior projeção da cultura africana no mundo, como uma crescente profissionalização dos bailarinos africanos.

Assim estava criado o contexto para a sistematização de informações culturais e a crescente proliferação de aulas de dança, coisa que até então era inexistente nos países africanos, e, naturalmente, fora deles. Nesse segmento, é importante compreender também que aquilo que chegou ao mundo ocidental como sendo “danças africanas” é algo modificado, coreografado e composto para o palco pelas companhias das grandes capitais africanas. Justamente, a inventividade e maleabilidade a novas informações, é o que tem feito das danças africanas uma forma artística poderosa até aos dias de hoje.

Como é lógico, a adaptação de linguagem acontece com ainda mais intensidade nos países ocidentais, onde existe um novo espaço geográfico e social, outros corpos, outras necessidades. Tendo em conta estas informações, trago então o conceito de dança da diáspora africana, porque creio expressar mais fidedignamente as transformações pelas quais este tipo de dança tem passado por se desenvolver noutra contexto.

Como aconteceu então a penetração deste tipo de dança no contexto português?

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO

A relação entre Portugal e o continente africano remonta a 1500, época em que Portugal foi responsável pela colonização de países como Guiné-Bissau, Angola, Moçambique, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, conjunto designado pelo nome “Países de Língua Oficial Portuguesa” (PALOP).

Desde o momento em que se deu esse encontro, intensificaram-se as suas relações econômicas, políticas, culturais, e, logicamente, aumentaram as trocas bilaterais, ou seja, a presença de referências portuguesas em África e de referências africanas em Portugal. Ao contrário do que é difundido, essas trocas culturais tiveram sim, desde o início, um sentido bilateral, por aí se explicando, já nessa época, o aparecimento no território português de danças como o fado ou o lundu.

O tipo de relação vigente assente na lógica de “colonizador/colonizado” só veio a cair por terra, em 1974, quando a Revolução dos Cravos pôs fim à ditadura portuguesa e esses países se foram libertando, um a um, do domínio português. A situação pós-Revolução ditou também a abertura das fronteiras de Portugal e de vários (africanos ou portugueses residentes nas ex-colônias) foram os que quiseram voltar ou iniciar vida no país.

A partir da década de 70, houve um incremento da entrada da população dos PALOP em solo lusitano, em busca de melhores condições de vida. A maioria vinha para fazer trabalho braçal ou outros tipos de trabalhos rejeitados pelos portugueses, e, foi no meio desse contingente que começaram a revelar-se antigos bailarinos e músicos. Num primeiro momento, radicaram-se majoritariamente em Lisboa, onde, por uma razão geográfica e histórica, a comunidade africana era mais populosa. A forma mais imediata de gerar renda e, simultaneamente, de “sobrevivência” da sua cultura, era dar aulas de dança, e foi assim que as “danças africanas” foram penetrando em Portugal. Inicialmente, as formas mais difundidas eram as danças a par: *kizomba*, *funaná*,

coladera, etc. Porém, hoje, pode-se dizer que a chamada “dança africana tribal” goza de grande popularidade.

Através do contacto com estas culturas, uma comunidade de jovens portugueses ia crescendo interessada não só pelas danças, como também pelos ritmos, instrumentos e costumes africanos. Manifestava interesse não só pelos países das ex-colônias, mas procurando também pesquisar manifestações culturais de outros países africanos.

Assim, a partir de finais dos anos 90 impulsionados por grupos multiculturais que pesquisam a cultura africana surgem periodicamente cursos temporários de bailarinos ou professores visitantes, de danças tradicionais do Togo, Guiné-Conacri, Benin, entre outros. Vêm para lecionar oficinas de curta temporada que, pelo caráter intenso e pelo interesse crescente, deixam as suas sementes.

Uma dessas sementes cresceu na cidade do Porto em 2002, quando a portuguesa Eva Azevedo, professora, bailarina e coreógrafa, começou a lecionar aulas de “dança africana tribal”, afirmando-se como uma precursora no movimento de “pedagogização” deste tipo de dança em Portugal. Apesar do nome dado às suas aulas, “dança africana tribal”, a tese que venho a defender com esta pesquisa, é que a evolução do seu modelo de aula em específico, criou condições para o que aqui denomino de “dança da diáspora africana”. Falo de um tipo de aula que, apesar de não se distanciar completamente dos professores africanos que ensinam as danças dos respectivos países, se vem afirmando, no contexto português com uma pedagogia própria, desenvolvida por uma portuguesa e para os sujeitos portugueses.

À luz dos dados apresentados, pode-se assim afirmar que, esta dança, mesmo desenvolvida a partir de um referencial que se encontra a 5000 a 9000 km de distância, encontrou um campo de ressonância na realidade lusitana.

Especificamente no Porto, capital do norte do país, existe um interesse especial pelas “danças africanas”, a um ponto que se tem desenvolvido uma nova maneira de ensinar esse tipo de dança. E que tipo de dança se está procurando então? Ou melhor, o que se está procurando, ao procurar este tipo de dança?

2.2 CARATERÍSTICAS

Antes de querer aprofundar estas perguntas creio ser importante detalhar o nosso objeto de estudo, começando por descrever o tipo de dança e o tipo de aula.

A DDA desenvolve-se a partir de uma dança “social”, isto é, de uma dança que surge como extensão de atividades diárias (caçar, pescar, cozinhar, fazer a colheita, festejar, etc). É uma dança em que está bastante presente a dimensão ritualística, ligada a um elemento narrativo, de expressão de sentido através do movimento. Identificam-se certas características básicas: a relação com o solo (através da batida dos pés no chão, da posição básica com os joelhos dobrados e tronco inclinado para a frente); os movimentos curvilíneos (partindo da articulação da pélvis, tronco e cabeça); o movimento centrífugo (ex: o movimento da cabeça é um resultado do movimento dos braços, que é resultado do movimento do plexo solar); a simetria (que origina um padrão, um movimento cíclico); a relação interdependente entre ritmo e dança ; a grande importância dada à improvisação, criando espaço à expressão individual de cada intérprete; e uma componente essencialmente ligada ao prazer, à libertação, criando, por isso, uma sensação de catarse.

2.3 CONTEXTO PEDAGÓGICO

Descrevo em seguida um modelo de aula, habitualmente praticado em Portugal, desenvolvido pela professora Eva Azevedo que tem servido de inspiração para outros, inclusive para professores africanos, que tiveram que se adaptar às necessidades “ocidentais”.

Essa aula tem cerca de duas horas de duração e é dividida em diferentes partes:

- Consciência corporal (círculo inicial para “sentir” o grupo e o próprio corpo);
- Aquecimento (que usa informações de outras técnicas, como o pilates);
- “Diagonais” (em que os passos são decompostos e aprendidos isoladamente);
- Sequências coreográfica;
- Círculo de improvisação (acontece esporadicamente);
- Alongamento (obedecendo a princípios do yoga);
- Relaxamento (usado para “baixar” a energia).

Ocasionalmente, são realizados exercícios específicos para estimular certas qualidades de movimento explorados com bastante didática e ludicidade em que é também usada uma terminologia acessível a qualquer pessoa. Esta “acessibilidade” que tem sido um dos fatores principais da crescente popularidade da DDA em Portugal; isto

é, o fato de qualquer pessoa, mesmo sem preparação técnica prévia, possa entender a técnica, a praticar e se sentir bem.

Como se pode comprovar, é uma aula que passa por vários momentos e recorre a diversas técnicas e caminhos para atingir determinados fins. Na medida em que os corpos portugueses foram formatados por um certo tipo de informação cultural local, quando em contato com uma cultura diferente, obviamente, dá-se uma releitura. Falo em releitura porque a lógica de raciocínio de quem procura ou de quem faz, é diferente. Assim sendo, por se encontrar inserida em novos ambientes sociais, a DDA assume outras funções. E qual têm sido então as funções da DDA em Portugal, especificamente na comunidade do Porto?

2.4 ESTUDO COMPARATIVO

Para ilustrar este questionamento de uma forma mais específica, o seguinte quadro pretende ser um estudo comparativo de valores culturais envolvidos na sistematização das aulas em Portugal e em África.

Existe um caminho longo entre a cultura de um lugar e a sistematização de uma aula que contenha informações culturais desse lugar. Assim, esta análise tenta responder à questão: o que sustenta a emergência das “danças africanas” em África e o que sustenta a emergência da DDA em Portugal?

À partida, é fácil deduzir que os contextos que geraram as aulas nos dois lugares são claramente diferentes - na verdade, aquilo que se transformou em aula de DDA em Portugal, originalmente em África não era uma “aula”, mas sim uma prática sócio-cultural. Mas, começando por contrapor a aula em África e a aula em Portugal, observamos que esta última teve necessidade de uma estruturação (um “princípio, meio e fim”) e de um “fechamento” (mesmo em termos do próprio espaço físico); enquanto que a primeira é mais livre, o que também advém da situação de ser praticada majoritariamente ao ar livre, interagindo com o seu entorno.

Isso nos leva ao encontro do fato de que, em África, as “danças africanas” fazem parte e fortalecem o quotidiano das comunidades, enquanto que em Portugal, os indivíduos muitas vezes praticam-nas para “sair” do quotidiano, para esquecer as preocupações.

E uma vez que nas culturas africanas, a dança faz parte constante da sociedade, é natural que os corpos africanos estejam já “preparados” para desempenhar este tipo de

dança; o mesmo não acontecendo no caso português, em que, frequentemente, é apenas através da prática que os corpos se sentem mais “à-vontade” com a técnica. Contudo, neste último caso, a aula de DDA desenvolve-se respondendo ao processo e ao tempo individual de cada aluno, possibilitando a decomposição da informação, dosagem do esforço físico, etc.

No contexto português, os objetivos “físicos” que levam o público a uma aula de DDA (emagrecer, ganhar resistência, capacidade aeróbica, agilidade, entre outros), aliados à naturalidade com que este tipo de dança encara o corpo e a sexualidade, possibilita um efeito muito importante no seio desta cultura. Uma cultura como a lusitana, tão influenciada pela tradição judaico-cristã, que vê o corpo associado ao pecado e à culpa, encontra, nesta abordagem de dança, uma reconciliação com o seu próprio corpo, que traz consigo um resultado “maior”: sentir prazer. Em África, a religião e a cultura se expressam no e através do corpo, em perfeita integração com a natureza, por isso, é também o prazer que leva esse público a procurar aulas de dança.

Por outro lado, ao passo que na realidade africana, a dança representa um acontecimento coletivo e por isso um processo de socialização, no caso português, as aulas têm um caráter mais individualizado, muitas vezes funcionando justamente para procurar obter sentimentos de pertença grupal. Apesar de as aulas de DDA em Portugal não serem ligadas à religião, ao contrário do caso africano, os sentimentos de pertença advêm não só do contato com o outro, mas também do contato com o “sagrado”, com o “transcendente”. Nesse aspecto, a reverência à natureza que identificamos nos dois contextos, funciona, principalmente no contexto lusitano, como um “retorno às origens”, como um retorno a uma ancestralidade, fazendo, portanto um “resgate” de uma espiritualidade perdida.

Para isso, também contribui que, tanto “lá” como “cá”, exista uma relação intrínseca entre música e dança, mesmo que em Portugal sejam menos frequentes as situações em que existe música ao vivo nas aulas (o que, por razões óbvias, é fator de peso nessa interdependência). A relação de improvisação em uníssono que se estabelece é muito forte, e é também aí que este tipo de dança se mantém “aberto” a novas influências, dando espaço a dançarino e músico de se expressarem da forma que quiserem, desde que estejam juntos. Assim, um tipo de aula que termina com toda a gente dançando junto até ao êxtase ao som de tambores, o que isso está propondo para esses corpos?

Pensando agora sobre o que isso significa na sociedade portuguesa, parece-me uma tentativa de reproduzir em sala de aula, um tipo de função que se manifestava fora da aula, inclusive, fora dessa cultura (que estava nas comunidades tribais, no cotidiano das pessoas). Assim, apesar de, em Portugal, o tipo de aula não ser naturalmente “tribal”, o que parece que as pessoas estão buscando é precisamente esse sentimento de tribo e, ao mesmo tempo, uma sensação de liberdade, de catarse, que as DDA trazem aos corpos. É curioso pensar que, mesmo assim, foi necessário “ocidentalizar” uma dança “tribal” para provocar tais sensações.

AFRICA	PORTUGAL
Aula mais “livre”	Aula “estruturada”
Ao ar livre	Em espaços fechados
Fortalecer o cotidiano (é a sua vida)	Sair do cotidiano (sair da sua vida)
Corpos “preparados”	Requer um “condicionamento físico”
Sentir prazer	Ganhar resistência, emagrecer, ganhar massa muscular → Reconciliação” com o próprio corpo → Sentir prazer
Acontecimento coletivo → Processo de socialização	Essencialmente individual → Obter sentimentos de pertença grupal
Bastante ligada à religião (reverência a deuses, espíritos e entidades)	Não é ligada à religião, mas “resgata” uma espiritualidade perdida
Reverência à natureza	Retorno às origens, a um conhecimento ancestral
Dança e música interdependentes	Dança e música interdependentes
Percussão ao vivo, invariavelmente	Música gravada (em certos casos, música ao vivo)
Improvisação	Improvisação (em menor escala)
Catarse	Experimentar uma “energia vital” → Catarse

Quadro 1 - Estudo comparativo de valores culturais sistematizados nas aulas em Portugal e em África.

3 ALGUMAS QUESTÕES RELACIONADAS

Como vimos, a discussão em torno deste tema passa por uma série de polêmicas e problemas, que trazem consigo o questionamento de conceitos como os de multiculturalismo³, hibridismo cultural, pós-colonialismo, entre outros.

Este capítulo pretende assim lançar algumas questões em torno das trocas culturais da sociedade ocidental (especificamente da portuguesa) com a cultura africana, e possíveis caminhos para o que daí se origina.

Retomando o conceito de diáspora, concordo com o sociólogo Mohamed Bamba⁴, quando este nos traz que a cultura diaspórica tem-se tornado uma cultura "imaginada", uma comunidade simbólica, com o "poder para gerar um sentimento de identidade" (BAMBA, 2006,p.50). Identidade essa que tem, cada vez mais, um caráter oscilatório. Atualmente, a ideia de identidade não é mais baseada no "sujeito sociológico", mas ela apresenta-se vertiginosamente multifacetada, desterritorializada, flutuante. É frequente o sentimento de nos reconhecermos numa cultura ou aspeto cultural que não é "nosso", apropriando-nos de um certo estar no mundo, e sentindo-nos "localizados" fora da nossa cultura. Trazendo esta reflexão para o nosso campo de estudo, o intercâmbio artístico que descrevo, "transcende os limites de cada nação africana, de cada tribo urbana e acaba aproximando-se do processo global da constituição de uma identidade cultural comum" (BAMBA, 2006, p.58), multicultural. Essa realidade explica o fenômeno de identificação cultural que tem acontecido em Portugal – em que os grupos multiculturais de interessados na cultura africana podem ser considerados diaspóricos, mas que, curiosamente, esses grupos são constituídos, na sua maioria, por portugueses. Assim, este caso em específico, evidencia uma identificação cultural, não de "afros-descendentes" em relação a africanos, mas de portugueses em relação a africanos. Talvez sejam ainda memórias latentes, reminiscências dos tempos de trocas culturais intensas entre as duas culturas.

Esse fato espelha também o caráter mestiço de um povo como o português, que transitou desde há séculos por inúmeras culturas. Daí se salienta que, ao contrário do

³ Conceito flexível e plurifacetado, bastante desenvolvido nos Estudos Culturais que se tem assumindo teoricamente como as "estratégias e políticas adotadas para administrar problemas de diversidade e multiplicidade gerados pelas sociedades multiculturais" (HALL,2003, p.50).

⁴ Doutor em Ciências da Comunicação pela USP e Professor na FIB e na UEFS.

que apontam certas epistemologias eurocêntricas, as mesclas não são um fenômeno recente; desde que existem fluxos migratórios, existe mestiçagem, mas talvez só agora se esteja a tentar nomear e criar linhas de pensamento que permitam dialogar sobre o assunto. Entende-se por mestiçagem, a mistura de pelo menos duas referências, a um ponto que se deixa de distinguir uma e outra (SANTOS, 2006). Desse encontro, origina-se uma adaptação, isto é, um processo de “transmissão com modificação”. O que nos leva a deduzir que, para uma informação perdurar num local, ela tem de se transformar (DAWKINS, 2001). Uma vez transformadas e adaptadas ao contexto pedagógico português, as “danças africanas” passam a cumprir outras funções, dando até origem a outros gêneros. Assim, o hibridismo cultural, é, por definição, um produto da mestiçagem, inscreve-se na lógica cultural da “tradução”, dando origem a novas sínteses. No documentário “African Dance, a coreógrafa e dançarina congo-francesa Zab Maboungou⁵ frisa: “A África tem sido hibridizada pelas danças das diásporas africanas. As danças e os ritmos foram re-apropriados pela nova geração africana, ela própria já um resultado da colonização”.

Sabemos que vivemos numa época globalizada, de hegemonias culturais, em que uma informação migra de um lugar para outro e nele se instala como se lhe pertencesse. Constantemente, importamos coisas sem questionar de onde e porque surgem. A partir daí, questiono: estará um tipo de dança circunscrito a uma cultura? Penso que não, assim como uma pessoa não tem que ser norte-americana para dançar *hiphop* ou jazz, ou japonesa para praticar karatê; mas vale a pena refletir sobre a forma como essa aproximação cultural acontece.

Faz sentido afirmar que, nas sociedades contemporâneas, assistimos atualmente a uma tendência de “retorno às origens”, de “descoberta” de culturas milenares (como a africana, a indiana, a chinesa, etc). O mesmo acontece em terras lusitanas, quando as pessoas se começam a interessar por danças provindas de África: elas estão também manifestando essa re-ligação às “raízes”, até como forma de terem alguma segurança, para se reconhecerem e agarrarem a algo.

Outro lado dessa aproximação cultural lida com o continente africano já noutra perspectiva: como um produto “exótico”. De uma forma geral, é fato que somos

⁵ Zab Maboungou, coreógrafa e dançarina, fundadora da Companhia Nyata Nyata (Congo).

atraídos pelo novo, o diferente, em último caso, o “exótico”, o que não é da nossa cultura. Contudo, a ideia de “exótico” associada ao continente africano, revela uma perspectiva etnocêntrica, de olhar para outras culturas como “diferentes”; não estando implícito um interesse profundo, mas sim um consumismo do seu “exotismo”, como se de um documentário da *National Geographic* se tratasse. É o que acontece também com certas abordagens da DDA em Portugal, que recorrem à apropriação de símbolos cultura africana (panos, pinturas, indumentárias, gestos, canções, acessórios) na tentativa de, através de um transporte da imagem e dos “clichés”, de um locus para outro, se possam sentir mais “africanos” (e, talvez por isso, mais “dignos” de dançar essas danças?).

Em função disso, adivinha-se aqui um dos lados negativos do multiculturalismo, o que o sociólogo americano Stuart Hall⁶ chama de “multiculturalismo de butique” - um multiculturalismo consumista que se alimenta das características de outra cultura com fins essencialmente econômicos. Quando tal acontece, ao invés de uma troca cultural, dá-se uma troca econômica, assente em estereótipos, imagens de marca e “clichés” que criam, nada mais, nada menos, que uma deturpação cultural. Acho assim importante refletir que, dependendo da maneira como é feita a aproximação entre culturas, ela pode tomar formas de um encontro, uma troca, ou então de uma antropofagia cultural.

A respeito disso, o sociólogo Boaventura Sousa Santos, que desenvolve a sua linha de pesquisa acerca de discussões como a de mestiçagem, multiculturalismo e pós-colonialismo, alerta: “As trocas desiguais têm sempre acarretado a morte do conhecimento próprio da cultura subordinada” (SANTOS, 2006, p.87). Para que as coisas não se repitam, e as “danças africanas” não sejam agora reproduzidas pelos portugueses, como se de africanos se tratassem, é preciso estar atento e lançar questões.

Paralelamente, vejo a relação dos portugueses com uma dança proveniente de África, de forma mais complexa. A meu ver, ela envolve sentimentos contidos de culpabilização, por parte de nações outrora “colonizadoras”, e de revolta, por parte dos povos outrora “colonizados”. São sentimentos difíceis de expressar e de dialogar, justamente porque a discussão sobre a questão é quase inexistente. Ressalvam-se raras exceções, como é o caso do sociólogo português André Lepecki⁷, que, no brilhante artigo “O corpo colonizado”, aborda justamente essa questão. Segundo o autor, a “condição pós-colonial”, determina a “entrada do corpo do ex-colonizado num sistema

⁶ Teórico cultural e sociólogo, desenvolve a sua pesquisa em torno de conceitos como multiculturalismo, hibridismo cultural e diáspora.

⁷ Escritor, dramaturgo e crítico de arte, pesquisador de performance e dança.

global de imagens, sons, peles e gostos, onde o ocidental se redime do seu passado via uma “celebração” da “cultura” do até ontem colonizado” (LEPECKI, 2002, p.11). Paralelamente, Boaventura reforça: “a aura pós-colonial, a celebração da diáspora e o enaltecimento da estética da hibridez tendem a ocultar os conflitos sociais reais em que os grupos imigrantes ou diaspóricos são envolvidos ” (SANTOS, 2006, p.240).

Esta realidade espelha o que Santos chama de “persistência dos efeitos da colonização”, ou, por outras palavras, a situação do outrora “colonizador” se continuar a “alimentar” da ex-colônia. Paralelamente, o mesmo sociólogo traz um raciocínio interessante ao associar as características do colonialismo português com as decorrentes formas de hibridismo: “a debilidade do próspero português abre potencialidades enormes para relacionamentos democráticos e verdadeiramente pós-coloniais” (SANTOS, 2006, p.276).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos numa época em que a superestimulação e a velocidade a que os acontecimentos se sucedem é tal, que torna imprescindível uma reflexão e “digestão” da realidade ao nosso redor.

Uma das principais diferenças em conceber as trocas culturais como reorganizações, é entender que o formar (e o re-formar) é transcender. Como Stuart Hall defende, “hibridização não significa necessariamente um declínio pela perda de identidade. Pode significar também o fortalecimento das identidades existentes pela abertura de novas possibilidades”. (HALL, 2003, p.83). Assim, as identidades culturais atuais assemelham-se mais a uma colcha de retalhos, em que cada célula, se vai costurando, misturando, crescendo em simbiose, criando um padrão, forte pelo conjunto. À luz desta metáfora, hibridização cultural surge como reconfiguração de culturas, assente em valores de criação, permanência e reinvenção.

Simultaneamente, da adaptação resultante de cada importação de manifestações culturais, se criam oportunidades de lidar com as tensões decorrentes do contato com o “diferente”, e oportunidades de encontrar novas soluções, sem ser o “apartheid”. A estratégia de uma possível “sobrevivência” no mundo multicultural atual, não passa por

apenas ver os pontos em comum, nem apenas por anular as diferenças. Passa por aceitar o desafio da diversidade cultural, para que possam surgir novas danças coadunadas com o seu tempo e fazer da “mistura de formas e gêneros uma fonte de vitalidade” (BAMBA, 2006, p.54)

Desde os tempos das navegações, a relação cultural entre África e Portugal sempre foi densa – a DDA pode contribuir para uma importante atualização do elo entre Portugal e as ex-colônias. Assim, esta re-aproximação proporciona, recorrendo às palavras de Bamba, “uma formidável oportunidade de repensar, no plano teórico, as ambiguidades e paradoxos que marcam as relações culturais e, conseqüentemente, as identidades culturais, que existem historicamente entre África e suas diásporas” (BAMBA, 2007,p.48)

Penso que essas “ambiguidades e paradoxos” são o que mais vem à tona na época pós-colonial em que nos movimentamos, e daí a importância das práticas artísticas tomarem parte nesse diálogo e questionamento. Para que se possa “alterar as relações de poder entre os sentidos dominantes e os sentidos dominados” (SANTOS, 2006, p.236). Para que a dança “pós-colonial”, a “dança multicultural” (LEPECKI, 2002, p.11), possa desenvolver uma linha coerente, assumindo o seu potencial, não só enquanto forma artística, mas principalmente como fenômeno cultural e por isso, como ação política.

REFERÊNCIAS

AFRICAN DANCE: *Sand, Drum and Shotakovich*. Direção: Ken Glazebrook; Alla Kovgan. EUA: Kinodance, 2002. 1 videocassete (70m), BETA SP, son., color.

BAMBA, Mohamed. O rap africano: uma forma de re-ligação com a diáspora?. In: *Encontro Internacional Brasil- França-Alemanha*,1.,2006, Salvador. *Anais...* Salvador: Editora FIB, 2007. p.46-59.

HALL, Stuart. A questão multicultural. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: EdUFMG/Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.51-247.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. In: *GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio*, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, julho de 2003, p. 7-11.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.