

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

ANA CLARA SOARES DA SILVA

**QUANDO O CORPO DANÇA, A ANCESTRALIDADE ECOA : O
RECONHECIMENTO DE CONEXÕES AFRO-DIASPÓRICAS NAS
MANIFESTAÇÕES DE DANÇAS URBANAS E POPULARES NA CIDADE DO
RECIFE**

**WHEN THE BODY DANCES, ANCESTRALITY ECHOES: THE RECOGNITION
OF AFRO-DIASPORIC CONNECTIONS IN URBAN AND POPULAR DANCE
MANIFESTATIONS IN THE CITY OF RECIFE**

**CUANDO EL CUERPO BAILA, LA ANCESTRALIDAD RESUENA: EL
RECONOCIMIENTO DE CONEXIONES AFRO-DIÁSPÓRICAS EN LAS
MANIFESTACIONES DE DANZAS URBANAS Y POPULARES EN LA CIUDAD DE
RECIFE**

RECIFE

2025

Universidade Federal de Pernambuco

Ana Clara Soares da Silva

**QUANDO O CORPO DANÇA, A ANCESTRALIDADE ECOA : O
RECONHECIMENTO DE CONEXÕES AFRO-DIASPÓRICAS NAS**

MANIFESTAÇÕES DE DANÇAS URBANAS E POPULARES NA CIDADE DO RECIFE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura em Dança

Orientadora: Prof^ª. Dra. Ivana Delfino Motta

Recife

Abril 2025

Ana Clara Soares da Silva

QUANDO O CORPO DANÇA, A ANCESTRALIDADE ECOA: O RECONHECIMENTO DE CONEXÕES AFRO-DIASPÓRICAS NAS MANIFESTAÇÕES DE DANÇAS URBANAS E POPULARES NA CIDADE DO RECIFE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para a

obtenção do título de Licenciada em Dança. Aprovado em ____ de
_____ de 2025.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Ivana Delfino Motta (Orientadora)

Prof^ª. Dr. Karina Mirian da Cruz Valença Alves

Prof. Ms. João Paulo Petronílio

Prof^ª. Dr. Ana Cristina Marques (Suplente)

Entre fios e afetos

Antes que esta escrita se desdobre em reflexões, análises e memórias dançantes, é preciso reconhecer os braços que me embalaram, os olhos que me enxergaram quando eu ainda não sabia o que viria, os corpos que me ensinaram a mover e os caminhos que se abriram para que eu pudesse trilhar. Agradecer é costurar as presenças que sustentaram este texto em suas entrelinhas. É registrar, com o coração em movimento, cada toque, cada gesto, cada palavra e cada silêncio que também me compuseram.

Aos que antes vieram: meus avós Maria José, Maria Ana, José Soares e José Cícero, a minha mãe Maria Andreia e meu pai Valdir, a minha querida orientadora Ivana Motta e aos que pisaram, rebolaram, gingaram por essa universidade e fora dela, peço licença e obrigada. Eu sou porque vocês foram/são. Que o serpentear deste trabalho, no espiralar do tempo, leve aos leitores desta pesquisa às confluências ancestrais presentes nesses corpos dançantes, brincantes e jogantes recifenses. Aqui, portanto, danço com gratidão.

Prólogo

Em reunião com minha orientadora, Ivana Motta, fui instigada a escrever sobre algumas falas que fiz durante a aula de Danças Tradicionais do Nordeste II, uma cadeira ofertada no curso de licenciatura em dança na Universidade Federal de Pernambuco e ministrada pela mesma. Na ocasião, debatemos o texto "De professor e macumbeiro todo mundo tem um pouco: análise do processo de ensino-aprendizagem de naturais e naturalizados no samba", escrito por Thaynã Fabiano e Silvia Soter. Publicado em 2022. O artigo apresenta perspectivas sobre o processo metodológico do samba no pé carioca, problematizando relações estabelecidas sem a devida compreensão desta prática dentro de um universo cultural com seus sentidos e códigos.

A partir das leituras de categorização de Elias e Scotson (2000) a respeito de “estabelecidos” e outsiders os autores fizeram uma releitura abordando os termos naturais e naturalizados, referindo-se aos praticantes do samba no pé carioca. No debate do texto, os naturais são pessoas que tem as “chaves de acesso” a uma determinada cultura, sabendo seus signos, regras de convivência. Um malandro, termo trazido pelos autores para designar as pessoas de dentro do universo do samba, conhece a ginga, que não é só uma qualidade corporal, mas um modo de se portar e transitar dentro da cultura. Já o naturalizado, termo trazido para nomear as pessoas de fora do universo citado, não tem uma pertença de berço ou nascimento no meio cultural e estabelece um vínculo por aproximação com aquela cultura, entretanto não conhece as “manhas” que organizam simbolicamente aquele modo de sociabilidade cultural.. O “mané”, o oposto do malandro.

Dentre os diversos pontos abordados no texto, um em especial me inquietou: o uso do termo "dom" para descrever aqueles que nascem com uma suposta predisposição para determinada prática – no caso, o samba. Essa palavra me remete a algo divino, um talento inato, adquirido sem esforço, ou ao famoso “você nasceu pra isso”. Mas será mesmo?

Pessoas não negras frequentemente alimentam a crença equivocada de que todo corpo negro se movimenta da mesma forma. Essa generalização reducionista não apenas desconsidera a complexidade das vivências individuais, como também invisibiliza os múltiplos caminhos que constroem a corporeidade negra. Como explicar que esse “dom” é, na verdade, o resultado de inúmeros fios invisíveis que moldam um corpo ao longo de sua trajetória? Que essas conexões atravessam gerações e traçam percursos performáticos que se desdobram em diferentes manifestações e movimentações? O que muitas vezes se entende como um talento inato é, na verdade, uma construção histórica e social. O relevo, o clima, as violências e os afetos que atravessam esses corpos influenciam, de maneira invisível aos olhos, mas profundamente sensível na experiência, a forma como eles dançam, se movem e se colocam no mundo. Entendo também que a abrangência e subjetividade que permeiam este assunto são vastas e se ramificam por várias perspectivas. Entendo que assim como as vastas ramificações, eu sou uma raiz da grande árvore composta dos que antes de mim escreveram e pensaram sobre memória ancestral nas danças, e as memórias dançaram até o meu (re)encontro, eu as resgatei, e durante a produção deste trabalho muitas outras memórias me abraçaram e dançaram comigo. Entendo também que meus acervos, sejam eles: bibliográficos, discursivos, citacionais, referenciais dão conta de um trabalho de conclusão de curso mas que no entanto as palavras não dão conta de suprir a complexidade do que abordo nesta pesquisa.

SUMÁRIO

RESUMO

1 INTRODUÇÃO

2 QUANDO O CORPO DANÇA, A ANCESTRALIDADE ECOA

2.1 Corpo, memória e movimento

2.2 A tríade dos ombros, quadril e pés

3 ENTRE O POPULAR E O TRADICIONAL: QUE SIGNOS AS TORNAM O QUE SÃO ?

4 FIOS INVISÍVEIS: DIÁSPORA, CORPO E EXPERIÊNCIA

REFERÊNCIAS

Resumo

Este artigo investiga os fios invisíveis que conectam memórias ancestrais às corporeidades expressas nas danças populares e urbanas da Região Metropolitana do Recife. A partir da observação de performances, registros corporais e análises bibliográficas, o estudo busca compreender como essas práticas dançantes evidenciam heranças afro-diaspóricas partilhadas. Recorre-se aos conceitos de ancestralidade, memória e corpo como arquivo para refletir sobre a simbologia presente em movimentos específicos, como pisadas, rebolados e balanços, que atravessam tradições distintas, mas dialogam em suas raízes. As discussões se ancoram em autoras e autores como Leda Maria Martins, Graziela Rodrigues, Petronílio e Biriba, entre outros, propondo um olhar sensível às reverberações políticas, estéticas e afetivas da dança enquanto linguagem de resistência e continuidade ancestral.

Palavras-chave: Ancestralidade; Dança popular; Dança urbana; Corporeidade; Memória afro-diaspórica.

Resumen

Este artículo investiga los hilos invisibles que conectan las memorias ancestrales con las corporeidades expresadas en las danzas populares y urbanas de la Región Metropolitana de Recife. A partir de la observación de performances, registros corporales y análisis bibliográficos, el estudio busca comprender cómo estas prácticas danzantes evidencian herencias afro-diaspóricas compartidas. Se recurre a los conceptos de ancestralidad, memoria y cuerpo como archivo para reflexionar sobre la simbología presente en movimientos específicos, como pisadas, sacudidas de cadera y balanceos, que atraviesan distintas tradiciones pero dialogan en sus raíces. Las discusiones se basan en autoras y autores como Leda Maria Martins, Graziela Rodrigues, Petronílio y Biriba, entre otros, proponiendo una mirada sensible a las reverberaciones políticas, estéticas y afectivas de la danza como lenguaje de resistencia y continuidad ancestral.

Palabras clave: Ancestralidad; Danza popular; Danza urbana; Corporeidad; Memoria afrodiáspórica.

Abstract

This article investigates the invisible threads that connect ancestral memories to the corporealities expressed in popular and urban dances of the Metropolitan Region of Recife. Through the observation of performances, bodily records, and bibliographic analysis, the study seeks to understand how these dance practices reveal shared Afro-diasporic heritages. The concepts of ancestrality, memory, and the body as an archive are used to reflect on the symbolism present in specific movements—such as footwork, hip movements, and rhythmic sways—that traverse distinct traditions yet share common roots. The discussion draws on authors such as Leda Maria Martins, Graziela Rodrigues, Petronílio, and Biriba, among others, proposing a sensitive view of the political, aesthetic, and affective reverberations of dance as a language of resistance and ancestral continuity.

Keywords: Ancestrality; Popular dance; Urban dance; Corporeality; Afro-diasporic memory.

INTRODUÇÃO

Como atuante das danças, sempre fui atravessada por inquietações referentes às similaridades que permeiam as expressões artísticas entre danças urbanas norte-americanas e danças populares do nordeste brasileiro. Durante a formação, seja ela no terceiro ano do ensino médio na Escola de Referência em Ensino Médio Professor Cândido Duarte ou enquanto estudante do curso de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Pernambuco, era comum identificar pontos similares entre as danças que faziam parte das minhas vivências sendo uma aspirante a dançarina de “tudo que eu pudesse dançar”.

Em meu terceiro período na faculdade, na disciplina de Metodologias do Estudo e da Pesquisa em Artes, com o professor Jefferson Figueiredo, debatemos sobre o frevo e sua categorização como dança urbana ou popular. Discutimos como os recifenses frevam, sem mesmo nunca terem feito aulas, daí então pensei que houvesse algum acionamento de memória corporal que oportunizassem os movimentos dos corpos a partir do som/ritmo para que essa performance se manifestasse naqueles gestos. Começava a refletir sobre um possível acervo ancestral corporificado que ali se manifestava na possibilidade de dançar frevo “sem saber”.

Desde então busquei me matricular em cadeiras que de alguma forma, fossem me responder ou apontar caminhos onde encontrasse possibilidades de refletir minhas inquietações, mas não obtive sucesso. Destas provocações, surge a oportunidade de desenvolver este trabalho. Mantenho vivas as reflexões que permaneceram comigo e elaboro o tema desta pesquisa. Investigo como tais conexões ancestrais são estabelecidas entre corpos que performam danças urbanas e tradicionais na cidade do Recife.

Questiono também a invisibilização de acervos metodológicos prático/teóricos nas instituições de ensino de forma geral, desde o ensino básico ao superior, que abordem o assunto, defendendo a importância das epistemologias negras como bases de um processo formativo plural que valorize a presença das africanidades no Brasil. Para tanto, este trabalho se coloca politicamente como uma colaboração para a *produção* de conhecimento em dança, ampliando debates artísticos, pedagógicos, estéticos e políticos a partir das ancestralidades das danças negras em consonância com as Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008, que estabelecem a obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena nos currículos escolares.

Metodologicamente trata-se de uma pesquisa qualitativa utilizando métodos de análise prática e bibliográfica com ênfase na pesquisa etnográfica, conforme destacado por Hurston (1935) entendendo que a partir da minha experiência enquanto um corpo negro, feminino e favelado, participando de determinados territórios e cotidianos, utilizo das minhas vivências como dados para elaboração desta pesquisa. Revisitei meus acervos videográficos com apresentações em manifestações culturais recifenses, como shows de frevo, treinos de grupos de bregafunk, competições no formato batalha onde o protagonismo era de linguagens de danças urbanas: *Popping, hip-hop dance, house, twerking, breaking* e apresentações públicas de cavalo-marinho. Além das experiências corporificadas, este material foi utilizado como suporte complementar para as diversas análises de gestos que compartilho nesta escrita.

Dialogo com as produções de Martins (2021) Tavares (2013) Petronílio e Biriba (2021) que traçam um percurso reflexivo a respeito das simbologias e performances corporais adquiridas graças aos cruzamentos, influências cotidianas, territórios – enquanto solo geográfico – de corpos que manifestam o acesso – as vezes inconsciente – dessa memória ancestral afro-diaspórica. A essas reflexões, como as contribuições de Rodrigues (1997), cuja abordagem sobre a anatomia simbólica possibilitou uma análise sensível e aprofundada dos movimentos e corpo.

2- Quando o corpo dança, a ancestralidade ecoa

Corpo, Memória e Movimento

O corpo que dança carrega histórias que vão além de seus próprios passos. Oliveira (2007, p. 103) registra que: “O corpo não é simplesmente fonte de todo movimento e ação. O corpo, com efeito, é um acontecimento que inaugura a existência”. Cada movimento, considerando a perspectiva de um corpo ancestral, é um rastro deixado por aqueles que vieram antes, uma memória viva que se inscreve no espaço e no tempo. Nas danças urbanas e populares, os gestos, as torções, os apoios, as mungangas e pisadas e os deslocamentos não surgem do acaso, mas de um acervo gestual transmitido por gerações. São narrativas incorporadas, traços de um passado que insiste em se fazer presente, mesmo que, por vezes, não seja reconhecido como tal.

A ancestralidade a qual me baseio se assenta nos pensamentos propostos por Martins (2021), Oliveira (2001) e Motta (2023) que a colocam como um acúmulo de polivalências de signos, uma ética de como nutrir o corpo com tecnologias e saberes hereditários africanos que compõe o corpo negro brasileiro. Esse eco ancestral se manifesta na forma como os corpos negros se movem, se equilibram, se expressam e atualizam estas memórias. Há uma continuidade, um fio que conecta o bregafunk ao frevo, o samba ao hip-hop, os ritmos da diáspora às suas origens africanas e suas ressignificações no Brasil, que assim como a pororoca, essas danças se encontram e se assemelham, e até partilham da mesma matéria, porém diferem em seus códigos, sentidos e impulsos. As corporeidades negras carregam consigo códigos ancestrais que resistem às tentativas de apagamento e às normatizações impostas pelos discursos eurocentrados da dança. Trata-se de séculos de acúmulos e transformações de experiências coletivas e cotidianas dos territórios, nas dinâmicas de sobrevivência e celebração em contextos e tempos diversos, passando pelas tantas organizações político-sociais que o Brasil vive desde sua experiência colonial.

Ao reconhecer essa conexão, propõe-se uma leitura das danças urbanas e tradicionais para além do entretenimento ou da técnica formal. Trata-se de entender como esses corpos dialogam com seu entorno, com conjunturas que moldam seus modos de mover-se e de estar no mundo. Estes modos de viver e ser nos cotidianos se conectam com a produção artística e cultural que detectamos nas danças, sons, cheiros, indumentárias, comidas, oralidades e escritas.

Nesse sentido, busco aprofundar a compreensão sobre como a ancestralidade se manifesta nas práticas corporais negras, evidenciando as conexões afro-diaspóricas presentes nos movimentos, nas musicalidades e nos rituais urbanos e populares. Como esses saberes corporais se perpetuam, se transformam e se reinscrevem no contemporâneo? De que maneira a memória coletiva atravessa e reconfigura as expressões dançantes nas periferias e centros urbanos? Essas são algumas das reflexões que conduzem a discussão que se segue.

Como pontua a pesquisadora e professora Leda Maria Martins, "A memória não é um arquivo inerte de lembranças, mas uma tessitura dinâmica, em que o passado se reinscreve no presente e projeta-se para o futuro" (MARTINS, 1997, p. 28). Nessa perspectiva, a memória não deve ser compreendida como um depósito fixo de informações, mas como um processo vivo de ressignificações constantes. Neste contexto das danças urbanas e populares, essa memória se expressa no corpo, tornando-se um arquivo sensível que acumula gestos, ritmos e formas de movimentação que atravessam o tempo e as gerações. Cada passo dançado não apenas evoca um repertório ancestral, mas o reinventa, adaptando-o às condições sociais, culturais e políticas do presente.

Ao entender a dança como um espaço de inscrição dessa memória dinâmica, é possível reconhecer como os corpos negros carregam e performam histórias que nem sempre foram

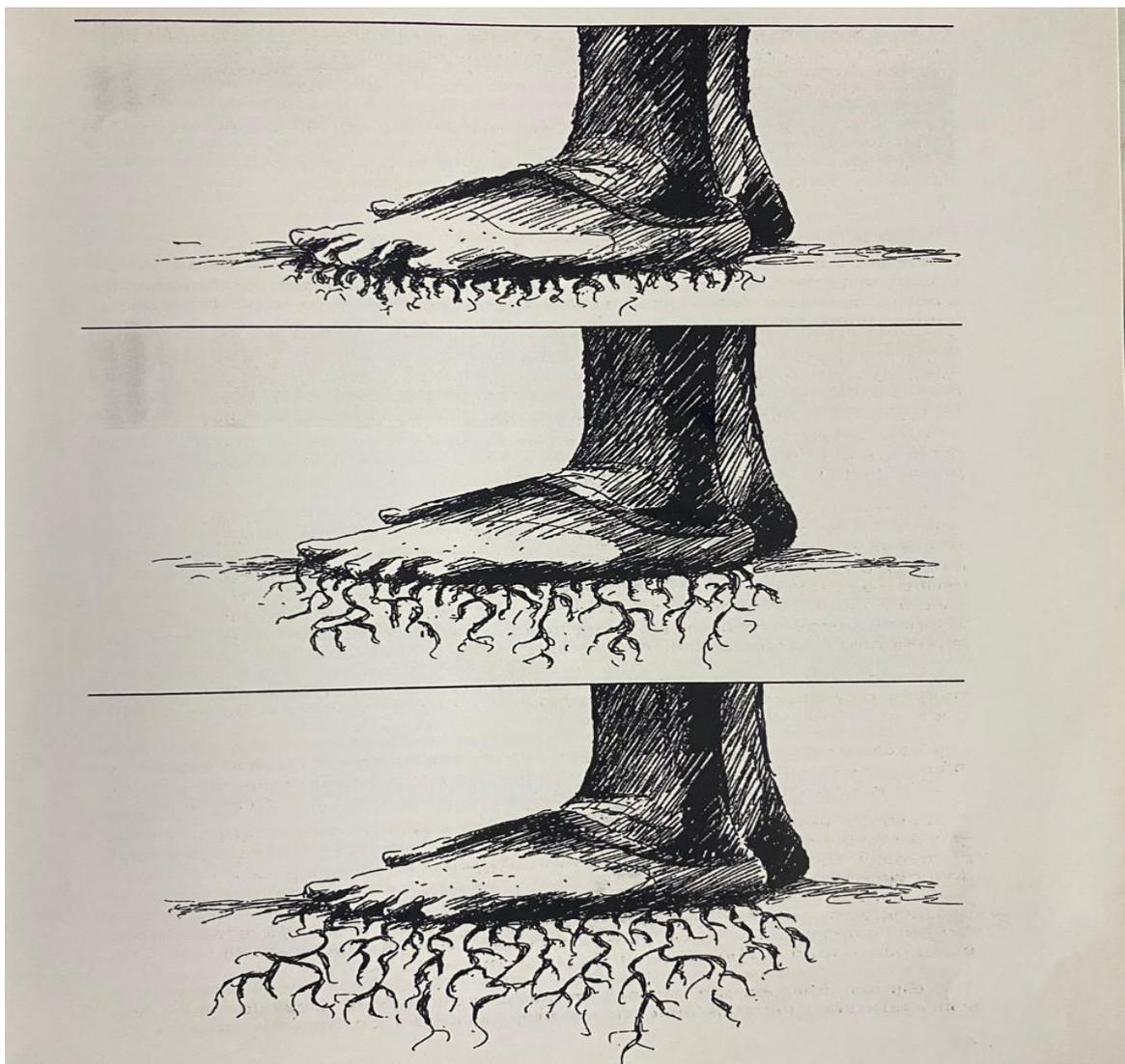
registradas em textos escritos. A oralidade, os cantos, os toques dos tambores e os movimentos são formas de transmissão de saberes que escapam das estruturas convencionais de conhecimento acadêmico. Assim, a dança torna-se um dispositivo de resistência e continuidade, um meio pelo qual a memória coletiva se manifesta e se mantém viva, mesmo diante de processos históricos de apagamento e silenciamento.

A tríade: Ombros, Quadril e Pisadas

No ano de 2024, participei de um workshop intitulado “Territórios em Dança”, facilitado por Monique Xavier e Gal Costa e realizado com incentivo da Lei Paulo Gustavo na cidade de Olinda- Pernambuco. A proposta era fortalecer a identidade, expressão e memória dos territórios, seja o corpo-território ou o território-corpo da terra. Gal Costa, trazia as continuidades das pisadas, a partir das raízes da Zona da Mata Norte, com o corpo mandingado da capoeira, explorando um fortalecimento corporal e pensando essa mandinga no contexto urbano. Monique Xavier pensava no centro do corpo a partir de experimentações rebotativas focando no quadril e umbigo, frisando a autonomia corporal a partir das circunduções e espirais realizadas por essa área corporal. Quando iniciamos as propostas, as professoras sempre faziam *conexões* entre as linguagens dançantes/ brincantes/jogantes que abordaram, a partir dos exercícios e experimentações, exerciam falas que teciam elos conexões entre áreas específicas do corpo, como por exemplo quando pensávamos um deslocamento de quadril levado pelo flexionar alternado e acelerado dos joelhos enquanto fazíamos uma “chacoalhada”¹ no bregafunk. Refletimos sobre o mesmo desençaixe ao realizar um trupé de caboclinho que para mim revelou um serpentear conectivo muito escuro!

Me fez pensar na munganga presente no repetido movimento de descer e subir dos ombros enquanto aquecemos o corpo, que tinha uma similaridade com o bounce, um pulso repetitivo, característico nas danças urbanas, um balanço contínuo guiado pelo ritmo, e os pés como uma via de ligação entre terra e corpo, funcionando como base de toda essa estrutura, quase que tão fincado no solo que se vê raízes adentrando o chão. Segundo Rodrigues (1997) através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando o seu próprio desenho em espiral.

¹ 1. A “chacoalhada” ou “chacoalho” é um movimento característico do estilo de dança conhecido como bregafunk jogação. Consiste numa vibração rápida dos glúteos provocada pelas flexões e extensões alternadas e aceleradas dos joelhos, com o corpo posicionado na base da cadeira — agachado com os quadris projetados para trás. Esse impulso rítmico faz com que o quadril quebre lateralmente, em um vai e vem semelhante ao balanço de uma gangorra acelerada.



(figura 1) imagem retirada do livro *Bailarino, Pesquisador, Intérprete* escrito por Graziela Rodrigues, 1997.

A relação entre o “munganguear”² dos ombros, o deslocamento do quadril e pisadas dos pés nas danças urbanas e populares evidencia uma conexão intrínseca entre diferentes partes do corpo, resultando em dinâmicas de movimento que atravessam corporeidades e contextos socioculturais permitindo compreender tais membros como territórios de inscrição simbólica e expressiva, em constante reverberação com essas ancestralidades. Esse diálogo corporal não se dá de maneira isolada, mas sim como parte de um fluxo contínuo que organiza o gesto e potencializa sua expressividade. Rodrigues (1997) explora a ideia de uma anatomia simbólica na qual cada segmento corporal carrega não apenas funções biomecânicas, mas também significados que transcendem a fisicalidade, sendo atravessados por memórias, histórias e reflexões até poéticas. Nesse sentido, os ombros articulam a expressividade do tronco, o quadril se estabelece como epicentro rítmico e as pisadas ancoram a movimentação no chão, conectando o corpo ao espaço de maneira pulsante e orgânica. Essa tríade reflete não apenas estruturas anatômicas, mas também camadas de significação, que ressoam como marcas ancestrais nos modos de dançar. Reflito, por exemplo, sobre o corpo que emerge do bregafunk, uma cultura profundamente enraizada na vivência recifense. Nele, podemos perceber diálogos diretos com outras linguagens populares tradicionais da região. Há, sobretudo, uma conexão

² Uma ação derivada da palavra munganga, gíria regional comum em estados do nordeste que remete a uma caricata nas performances das danças de origem popular/tradicional, uma “palhaçada” no contexto ao qual me refiro é a uma soltura/amolecimento de uma área corporal, executada de uma forma descontraída.

perceptível entre ombros, quadril e pisadas, um elo que não surge do acaso, mas de um acervo cultural, simbólico e social compartilhado. O corpo periférico – muitas vezes negro e favelado – carrega em si marcas de deslocamentos, resistências e ressignificações.

Ampliando as reflexões propostas por Rodrigues, considero que a própria geografia da favela, com seus morros íngremes, escadarias intermináveis e ladeiras sinuosas, influencia diretamente a pisada e a postura do tronco dos que nela habitam. Existe uma relação particular com o equilíbrio e a transferência de peso, distinta de corpos que crescem em outras realidades espaciais. Além disso, a vivência cotidiana nos transportes públicos – passar horas em pé, sustentar-se nos solavancos de um ônibus lotado ou equilibrar-se em um metrô em movimento – também reverbera na forma como esses corpos se organizam no espaço. Faço uso das falas de Tavares (2013) para endossar que o cotidiano, é a estrutura elementar do existir humano em sociedade. Cada estratégia de movimento traz em si uma linguagem, e uma ação, geradoras de um *habitus* cotidiano.

3- ENTRE O POPULAR, O URBANO E O TRADICIONAL: QUE SIGNOS AS TORNAM O QUE SÃO ?

As danças que emergem da rua, das comunidades, dos becos, das passagens hereditárias de saberes por meio da palavra dançada constroem a narrativa cultural da cidade do Recife. No entanto, criou-se uma hierarquia e separação de corpos e experiências moventes, o que resultou em uma não identificação entre práticas de encruzilhada .

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmicos e epistêmicos que emergem dos processos inter e transculturais , nos quais se confrontam e entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim. (MARTINS, 2020, p. 100)

ENCRUZILHADAS!

As danças populares são práticas vivas, dinâmicas e enraizadas nas experiências cotidianas dos povos. Elas emergem de contextos comunitários e se manifestam como modos de estar no mundo, transmitindo afetos, histórias e modos de vida. Paulo Melgaço (2016) compreende essas expressões como pedagogias do corpo que se constroem em territórios de resistência, atravessadas por saberes ancestrais e cotidianos. Renata Sampaio (2020) também enfatiza que tais danças carregam a memória coletiva de um povo, revelando-se como estratégias de reexistência e elaboração simbólica das experiências sociais. Nelas, corpo, território e memória se entrelaçam, em práticas que escapam à normatividade e instauram outras possibilidades de existência.

Já as danças tradicionais, ainda que muitas vezes confundidas com as populares, se constituem por uma relação mais direta com rituais, ciclos festivos e matrizes culturais de longa duração. Elas são heranças corporificadas, atualizadas a cada gesto, canto ou passo. Petronílio e Biriba (2021) propõem uma reflexão sobre o corpo como encruzilhada, lugar de cruzamento de temporalidades e de arquivos sensíveis que evocam o passado sem perdê-lo de vista na atualidade. Nessa perspectiva, as danças tradicionais são caminhos de ancestralidade que persistem na contemporaneidade, reafirmando os vínculos entre o corpo, o sagrado e a

comunidade. São práticas que não apenas preservam, mas transformam a tradição em vivência presente.

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores. (Mestre Didi apud Martins, 2021, p. 55)

As danças urbanas, por sua vez, se forjam nos encontros e desencontros das cidades, nos fluxos das ruas, nas vivências periféricas e nas ressignificações de pertencimento. Letícia Telles (2018) aponta para a potência política dessas danças como expressões de corpos subalternizados que afirmam seus territórios e experiências através do movimento. Elas incorporam fragmentos de diferentes culturas, linguagens e estilos, compondo uma poética do improvisado, da criação coletiva e da ancestralidade reinterpretada. Assim como nas danças populares e tradicionais, as danças urbanas são território de memória e invenção, onde o gesto cotidiano vira arte e resistência.

Apesar dos diferentes territórios, as complexidades sociais presentes nos corpos das manifestações é inegável. Uma similaridade interessante é na execução do evento, no festejo, no ensaio. Comumente as sambadas, batalhas de *all style*, treinos de grupos de bregafunk acontecem nas madrugadas pelo grande Recife. Entendendo que esses corpos trabalham o dia inteiro em empregos – muitas vezes que não tem a menor ligação com arte, pois é necessário encontrar meios de se manter, mas a noite dançam como se não tivessem trabalhado arduamente o dia inteiro. No tempo colonial, Rugendas havia analisado a prática de festejos de pessoas escravizadas durante a noite após tantos esforços durante o dia. “ (...) á noite, é raro encontrarem-se escravos reunidos que não estejam animados por cantos e danças; dificilmente se acredita que tenham executado, durante o dia, os mais duros trabalhos. (Rugendas *apud* Tenderine, 2003, p.81)

Em uma roda de conversa com os Mestres Liu Dias e Cristiano Ferraz, a respeito de brincadeira e tradição, reconheci falas que manifestam recusa à “capital” e seus avanços. Os Mestres demonstram um receio da perda das tradições populares, e segundo eles, as tecnologias ocidentais têm feito com que a juventude não respeite a dita tradição. Considero legítimo o receio trazido e compreendo que é inegável os alertas trazidos pela globalização, Hall (2006) diz que:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem "flutuar livremente". (Hall, 2006, p.75)

Todavia, também percebo que a experiência globalizada abre espaços para conexões e identificações facilitando o intercâmbio e possibilitando trocas culturais enriquecedoras, promovendo diálogos potentes entre diferentes tradições e corporalidades causando um efeito pluralizador (HALL, 2006).

4- FIOS INVISÍVEIS: DIÁSPORA, CORPO E EXPERIÊNCIA

Apesar das invisibilizações – e quando me refiro a estas, falo a respeito do racismo na academia e os pactos de branquitude estabelecidos dentro deste território – a respeito de debates, como os propostos nesta pesquisa, não é um diálogo “novo” as semelhanças entre as manifestações performativas dançadas por corpos afro-diaspóricos no Brasil (PETRONÍLIO E BIRIBA, 2021). Mesmo com abordagens sobre a cultura negra em diferentes territórios, há pouco referencial afrocentrado em dança dentro da academia que trace caminhos ou elucide respostas de como e onde emergem tantas “coincidências” entre danças tão distintas, que partem de corpos nascidos fora do berço africano e que, mesmo assim, acabam criando uma conexão que ultrapassa tempo, espaço e comunicação. Além da memória ancestral do corpo-grafia que registra saberes compartilhados nos acúmulos da vivência-existência coletiva, reflito a diáspora como fenômeno móvel e caminho que comunica e aponta de que forma ocorrem essas “coincidências”.

Baseio-me em Kim Butler em ”Definições de diáspora: Articulação de um discurso comparativo”, para forrar esse território a respeito das definições da diáspora. De forma breve, a palavra no seu sentido mais simples significa a dispersão de pessoas da sua terra de origem e, a partir de como acontece essa dispersão, revela muito sobre o acesso e uso desta diáspora. Dentre as várias diásporas historicamente presentes no mundo, desde as mais atuais às mais antigas a que uso para fundar, conceituar, amarrar pontos resolutivos presente nesta escrita, é da afro-diáspora. Para Butler (2001), o conceito de afro-diáspora refere-se a um processo contínuo de formação de identidade, que emerge a partir da experiência histórica da escravidão e colonização e se fortalece por meio das práticas culturais, religiosas, artísticas e políticas que conectam diferentes povos negros espalhados pelo mundo. Ela destaca que a afro-diáspora não é homogênea, mas sim um conjunto de experiências interligadas por um senso de pertencimento comum, forjado na resistência e na reconstrução de vínculos com a ancestralidade africana.

Um bom exemplo para que se crie um imaginário é o paralelo que poderíamos fazer entre o *breaking*, dança urbana nascida nos Estados Unidos na cidade de Nova York, nos guetos do Bronx na década de 1970 praticada por corpos negros e latinos – estes em maioria imigrantes no contexto estadunidense –, e o cavalo marinho, que surge aproximadamente no século XX, manifestação cultural originada no Norte e Nordeste do Brasil, principalmente no estado de Pernambuco, na Zona da Mata Norte emergindo dos engenhos canavieiros, dos mares de canas de açúcar. Segundo Tenderine (2003), a maioria dos habitantes da região da Mata Norte cresceu convivendo com este universo rodeado pela cana, pelos engenhos e usinas, pelos senhores e “usineiros”, plantando, cortando, amarrando, carregando a cana: mãos calejadas. As similaridades entre como se portam os pés dos dançarinos conectam essas danças. Ao observar e experienciar corporalmente os gestos dançantes do *top rock*, proveniente do *breaking*, identifiquei uma similaridade rítmica e estrutural com os *trupés* característicos da manifestação popular do cavalo-marinho. No *top rock*, um combo de passos base do break dance destaca-se a contagem “tú ta tútutu tá”³, que marca a alternância dos apoios e a transferência de peso entre os pés, cruzando à frente do corpo de forma ritmada, membros superiores cruzam a frente enquanto os pés estão paralelos e abrem quando um dos pés cruza a frente do outro, direcionando o pé cruzado para a diagonal. Já nos *trupés* do cavalo-marinho, observa-se uma movimentação em que os pés cruzam por trás, produzindo um deslocamento do corpo para trás, ou quando os brincantes estão em roda, realizando o “mergulho” guiam-se pela contagem “ tá tá tagadá ”.

³ Para escurecer, deixo este link para que se entenda o ritmo ao qual me refiro. minuto 2:54.
<https://www.youtube.com/watch?v=BxHC7RcZlA1&list=PLKfzrzYwuHrG2KVKiiOZVvkKTEzzC8blx2&index=5>



(figura 2) Ilustrando como realiza um dos *steps* que compõe o *top rock*.

Tal dinâmica ilustra que essa semelhança rítmica aponta por um compartilhamento ancestral entre práticas corporais afro-diaspóricas, mesmo em contextos culturais distintos, sugerindo que a memória dos corpos pode reverberar traços comuns por meio dos gestos e dos ritmos.



(figura 2) Imagem retirada da tese de doutorado *Na pisada do galope: Cavalos Marinhos na fronteira traçada entre brincadeira e realidade* de Helena Maria Tenderine (2003) que ilustra o mergulho - movimento pertencente do cavalo marinho.

Seja nas sambadas de Coco, naturais do Nordeste brasileiro, principalmente no estado de Pernambuco e Alagoas ou nas rodas de *Break*, nas “jogadas” do bregafunk, nascido também

em berço nordestino na cidade do Recife ou nos “*shakes*” do *NOLA Bounce*, mais uma vertente do movimento Hip Hop nascido em Nova Orleans na Louisiana, existe algo que as liga e que ultrapassam limites de conexão física, verbal e temporal. São identidades que se entrecruzam e se (re)narram no presente.

A identidade, conforme discutido por Hall (2006), é uma construção dinâmica, influenciada por contextos históricos, culturais e sociais.

A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, pp. 12-13).

Dentro da minha investigação sobre as corporeidades que emergem da afro diáspora, aponto que a identidade é uma construção, que opera como possibilidade de leitura das multiplicidades corporais dentro das conjunturas e contextos onde os sujeitos/sujeitas se desenvolvem e as desenvolvem, reconhecendo que, embora compartilhem similaridades, cada expressão cultural é moldada por suas singularidades e experiências particulares.

Ao compreender que as identidades são formadas por narrativas múltiplas e por processos de identificação, este estudo se propõe a explorar como as danças tradicionais, urbanas e populares, em suas variadas formas, servem como um meio de afirmar e reconstruir identidades ancestrais, trazendo à tona a pluralidade que perpassa essas práticas.

O tema remete à diversidade das identidades negras, que se manifestam permeadas por acervos culturais e simbólicos ancestrais. Ao considerar as complexidades e especificidades dos contextos dançantes populares e urbanos identifico que a dinâmica de hibridismo cultural resulta em uma diversidade de expressões identitárias que refletem a riqueza das experiências afro-diaspóricas. Além disso, as representações dessas danças na mídia influenciam a percepção pública das identidades negras, criando estereótipos e uma espécie de hierarquização entre elas, desvalorizando a importância de uma análise crítica que aborde como as tradições ancestrais são reinterpretadas e reinscritas nos contextos atuais.

Essas movimentações podem ser compreendidas à luz de conceitos como o de “tempo espiralar”, proposto por Martins (2021). Segundo a autora:

Espiralar [...] ideia de que o tempo pode ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiências ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo o não repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (Martins, 2021, p. 24).

O tempo espiralar, nesta pesquisa, remete a uma coexistência do passado, presente e futuro nas práticas corporais. Essa transmissão de saberes se dá também por meio do que Oliveira (2001) denomina “filosofia da ancestralidade”, onde o autor fala que tal filosofia permite-nos dizer que uma experiência pode ser traduzida em outra, de modo a literalmente criar mundos. “(...) é uma epistemologia que nasce do movimento, da vibração, do acontecimento.” (Oliveira, 2001, p.4)

Trata-se de um processo em que as experiências culturais afro-diaspóricas são incorporadas, moldando a identidade e o senso de pertença dos dançarinos. A partir dessa filosofia, os praticantes não apenas reproduzem movimentos, mas vivenciam e incorporam um saber profundo sobre a ancestralidade, que influencia tanto a técnica quanto o sentimento de

pertencimento. Essas interações reverberam na expressão corporal, refletindo a diversidade das vivências culturais e históricas afro-diaspóricas. Com base no acervo teórico aqui apresentado, nas experiências práticas e nas oralituras⁴ (MARTINS, 2003) transmitidas pelos Mestres dessas danças, compreendo como essas práticas culturais ancestrais moldam as similaridades e diferenças presentes nos movimentos das danças urbanas e populares. Assim, é possível afirmar que a corporeidade emergente dessas danças está enraizada em uma transmissão simbólica ancestral, constantemente ressignificada nos contextos contemporâneos. Não se trata apenas de um fazer artístico, mas de modos de vida e percepção de mundo. O reflexo de ações cotidianas, as quais leio como tecnologias de sobrevivência ancestral, em grandes movimentos culturais pulsantes. Concluo, parcialmente, a partir das minhas investigações aqui descritas, e entendendo também o trabalho com rebolado como uma potência intelectual e um caminho que serpenteia fazeres e moveres, que esses corpos que me refiro nesta pesquisa, são os mesmos, atravessados por modos de vida que se compartilharam através dos tempos e entendendo a escrevivência (EVARISTO, 2023) como um modo de observação de mim dentro da coletividade plural, visualizando nesta ferramenta, um caminho de continuidade para as muitas ramificações presentes nesta pesquisa. A conclusão não é algo estático, e talvez pouco me interesse encontrar uma resposta curta e simplória para a gama de delicadezas esmiuçadas no decorrer deste artigo. Contudo, me comprometo a continuar tensionando e refletindo, escrevendo e dançando e produzindo conhecimento sobre essas tantas questões. Seguimos!

REFERÊNCIAS

BUTLER, Kim D. Defining diaspora, refining a discourse. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, v. 10, n. 2, p. 189–219, 2001.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas da UDESC*, v. 2, n. 27, p. 168-183, 2016.

DUARTE, Constância Lima; CÔRTEZ, Cristiane; PEREIRA, Maria do Rosário Alves (Org.). *Escrevivências: Identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Malê, 2023.

FU-KIAU, Bunseki K. K. *Bulwa meso, master's voice of Africa*. v. I, inédito.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade* / Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HURSTON, Zora Neale. *Mules and men*. New York: J. B. Lippincott Company, 1935.

⁴ No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores, valores de várias ordens e magnitudes, o logos e as gnosos afroinspirados, assim como diversas possibilidades de rasura dos protocolos e sistemas de fixação excludentes e discricionários. (Martins, 2021, p.28)

LIGIÉRIO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 21, n. 1, p. 133–146, abr. 2011. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.21.1.133-146>.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

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

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, jun. 2003. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148511881>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 10 out. 2024.

MASON, Jennifer. *Qualitative researching*. 2. ed. London: SAGE Publications, 2002.

MELGAÇO, Paulo. *Dança, corpo e ancestralidade: um olhar decolonial sobre a dança negra*. São Paulo: Appris, 2016.

MOIDH. COLOMBO – Gods. YouTube, 2 nov. 2012. 5min04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BxHC7RcZlal&list=PLKfzrzYwuHrG2KVKiiOZVvKT EzzC8blx2&index=5>. Acesso em: 10 abr. 2025.

MOTTA, Ivana Delfino. *Movências nas rotas de sankofa: pontos de partilha, danças e implicações étnico-raciais*. Recife: Sesc Pernambuco, 2023.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. 2005. 353 f. Tese (Doutorado em Educação Brasileira) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

PETRONÍLIO, João Paulo; BIRIBA, Raissa Conrado. Ancestralidade como território cíclico de identidades contemporâneas na dança. In: CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 6., 2021, Salvador. Anais [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021. p. 2835–2845.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação*. Brasília: Ministério da Cultura; Funarte, 1997.

SAMPAIO, Renata. *Corpo, cultura e resistência: danças populares e a construção de memórias coletivas*. Salvador: EDUFBA, 2020.

TELLES, Letícia. *Corpo em trânsito: danças urbanas e experiências periféricas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

TENDERINE, Helena Maria; MEDEIROS, Bartolomeu Tito Figueiroa de. Na pisada do galope: Cavalos Marinho na fronteira traçada entre brincadeira e realidade. 2003. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

VIEIRA, Thaynã fabiano do rosário; DA SILVEIRA, Silvia Camara Soter. DE PROFESSOR E MACUMBEIRO TODO MUNDO TEM UM POUCO: ANÁLISE DO PROCESSO DE ENSINO-APRENDIZAGEM DE NATURAIS E NATURALIZADOS NO SAMBA. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 962–977, 2022. DOI: 10.12957/riae.2022.66878. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/riae/article/view/66878>. Acesso em: 5 jun. 2025.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. POR UMA DANÇA QUE NÃO SEJA “POPULAR”: ALGUMAS PISTAS SOBRE A QUESTÃO DAS HIERARQUIAS NA DANÇA. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 167–183, 2018. DOI: [10.35699/2238-2046.15610](https://doi.org/10.35699/2238-2046.15610). Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15610>. Acesso em: 5 jun. 2025.