**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**Giuliano Souza Andreoli**

# A NEGRITUDE DAS "DANÇAS NEGRAS":
## PRÁTICAS, REPRODUÇÃO E RESISTÊNCIA RACIAL NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

**Porto Alegre**
**2026**

**Giuliano Souza Andreoli**

# A NEGRITUDE DAS "DANÇAS NEGRAS:
## PRÁTICAS, REPRODUÇÃO E RESISTÊNCIA RACIAL NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Tesea apresentada à faculdade de Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Karl Martin Monsma

**Porto Alegre**

**2026**

CIP - Catalogação na Publicação

Souza Andreoli, Giuliano
A negritude das "danças negras": práticas, reprodução e resistência racial na cidade de Porto Alegre / Giuliano Souza Andreoli. -- 2026.
2034 f.
Orientador: Karl Martin Monsma.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, BR-RS, 2026.

1. Dança. 2. Identidade negra. 3. Racismo. I. Martin Monsma, Karl, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Giuliano Souza Andreoli

# A NEGRITUDE DAS “DANÇAS NEGRAS”:
## PRÁTICAS, REPRODUÇÃO E RESISTÊNCIA RACIAL NA CIDADE DE PORTO ALEGRE

Tese apresentada à faculdade de Sociologia no Programa de Pós-Graduação em Sociologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Karl Martin Monsma

Porto Alegre, 30 de junho de 2026

BANCA EXAMINADORA:

_____

Fernanda Oliveira da Silva (UFRGS / PPG História)

_____

Enio Passiani (UFRGS / PPG Sociologia)

_____

Marcelo da Cruz Cortes (Coletivo Raízes Baobá e Editora Coragem)

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Dejalme Andreoli, que me ensinou a amar o caminho do conhecimento e que não teve a oportunidade de realizar os seus estudos de doutorado. À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pública, gratuita e de qualidade. Ao meu orientador, Karl Marin Monsma, aos professores Enio Passani, Fernanda Oliveira e a todo o Programa de Pós-Graduação em Sociologia, que me proporcionaram o espaço de reflexão e o respaldo teórico necessário esta tese. Um agradecimento especial ao companheiro de militância Marcelo Cortes, também parte da banca examinadora dessa tese. Agradeço também a todos os artistas negros e negras que, por meio da dança e de outras artes, reafirmam diariamente suas identidades e desafiam estereótipos, construindo novos caminhos de reconhecimento e autonomia. E a todos os militantes negros e negras que vêm lutando há séculos contra o racismo, com coragem e resiliência. Que nossas ações e estudos contribuam para a valorização da igualdade e da equidade racial.

“As liberdades não se concedem, conquistam-se”

(Piotr Kropotkin)

# RESUMO

Esta tese realiza uma análise das experiências das dançarinas e dançarinos negros no campo da dança, articulando as perspectivas da sociologia da arte de Pierre Bourdieu com a sociologia das relações étnico-raciais para compreender como o racismo estrutural atua na formação, reprodução e resistência nesse espaço social. Considera que o campo da dança, enquanto instituição social, é marcado por mecanismos de inclusão e exclusão que reproduzem hierarquias raciais, produzindo fronteiras simbólicas que marginalizam corpos negros e suas expressões culturais. A pesquisa evidencia que a internalização de disposições estéticas racializadas reforça percepções de inadequação e invisibilidade dos corpos negros no campo da dança. Os dados empíricos demonstram que as práticas culturais de matriz negra, embora resistam e se reinventem por meio de estratégias coletivas ainda enfrentam obstáculos materiais e simbólicos que dificultam sua inserção e reconhecimento na esfera artística legitimada. Por outro lado, as ações de resistência, como a criação de espetáculos, grupos e festivais de dança de matriz negra, representam estratégias de agência que desafiam as hierarquias estabelecidas, promovendo a valorização da negritude e a construção de identidades culturais afirmativas. A tese conclui que o racismo estrutural se manifesta tanto na dimensão simbólica quanto na material, operando por meio de práticas, discursos e disposições internalizadas, mas que a resistência e a mobilização de capitais culturais e sociais podem promover processos de transformação nesse campo.

**Palavras-chave:** racismo; dança; identidade negra

## ABSTRACT

This thesis analyzes the experiences of black female and male dancers in the field of dance, integrating Pierre Bourdieu's perspectives on the sociology of art with the sociology of ethnic-racial relations to understand how structural racism operates in the formation, reproduction, and resistance within this social space. It considers that the field of dance, as a social institution, is marked by mechanisms of inclusion and exclusion that reproduce racial hierarchies, producing symbolic boundaries that marginalize Black bodies and their cultural expressions. The research reveals that the internalization of racialized aesthetic dispositions reinforces perceptions of inadequacy and invisibility of Black bodies in the dance field. Empirical data demonstrate that cultural practices rooted in Black traditions, although resistant and reinvented through collective strategies, still face material and symbolic obstacles that hinder their inclusion and recognition within the legitimized artistic sphere. Conversely, acts of resistance, such as the creation of performances, groups, and festivals of Black-rooted dance, represent agency strategies that challenge established hierarchies, promoting the valorization of Blackness and the construction of affirming cultural identities. The thesis concludes that structural racism manifests both symbolically and materially, operating through practices, discourses, and internalized dispositions, but that resistance and the mobilization of cultural and social capitals can foster transformative processes within this field.


**Key-words:** racism; dance; black identity

# RESÚMEN

Esta tesis realiza un análisis de las experiencias de las bailarinas y bailarines negros en el campo de la danza, articulando las perspectivas de la sociología del arte de Pierre Bourdieu con la sociología de las relaciones étnico-raciales para comprender cómo el racismo estructural actúa en la formación, reproducción y resistencia en este espacio social. Considera que el campo de la danza, como institución social, está marcado por mecanismos de inclusión y exclusión que reproducen jerarquías raciales, produciendo fronteras simbólicas que marginalizan a los cuerpos negros y sus expresiones culturales. La investigación evidencia que la internalización de disposiciones estéticas racializadas refuerza percepciones de inadequación e invisibilidad de los cuerpos negros en el campo de la danza. Los datos empíricos demuestran que las prácticas culturales de matriz negra, aunque resisten y se reinventan mediante estrategias colectivas, aún enfrentan obstáculos materiales y simbólicos que dificultan su inserción y reconocimiento en la esfera artística legitimada. Por otro lado, las acciones de resistencia, como la creación de espectáculos, grupos y festivales de danza de matriz negra, representan estrategias de agencia que desafían las jerarquías establecidas, promoviendo la valorización de la negritud y la construcción de identidades culturales afirmativas. La tesis concluye que el racismo estructural se manifiesta tanto en la dimensión simbólica como en la material, operando a través de prácticas, discursos y disposiciones internalizadas, pero que la resistencia y la movilización de capitales culturales y sociales pueden promover procesos de transformación en este campo.

**Palabras-clave:** racismo; danza; identidad negra

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro analítico.....,.....p.89
Figura 2 – Espetáculo Flamenco Negro 2021 .....,..,.....p.191
Figura 3 - Espetáculo Flamenco Negro 2021.....,.....p.193
Figura 4 - Espetáculo Flamenco Negro 2021.....,.....p.194
Figura 5 - Espetáculo Flamenco Negro 2021.....,.....p.195
Figura 6 - Espetáculo Flamenco Negro 2021.....,.....p.196
Figura 7 – Baile Sul Charme.....p.200
Figura 8 – Baile Sul Charme.....p.202
Figura 9 – Baile Sul Charme.....p.204
Figura 10 – Baile Sul Charme.....p.206
Figura 10 – Baile Sul Charme.....p.207

# SUMÁRIO

.

**1. INTRODUÇÃO.....p.14**
1.1 APRESENTAÇÃO.....p.14
1.2. RACISMO E RELAÇÔES ÉTNICO-RACIAIS NO BRASIL: ASPECTOS HISTÓRICO ESTRUTURAIS.....p.16
1.3. RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS, IDENTIDADES NEGRAS E O CAMPO DA CULTURA NO BRASIL: TRANSFORMAÇÕES E MUDANÇAS.....p.23
1.4. A REVITALIZAÇÃO IDENTITÁRIA NEGRA E A DANÇA.....p.29
1.5. A DEFINIÇÃO DO TEMA E A PERGUNTA DE PESQUISA.....p.34

**2. INTERFACES TEÓRICAS: PROCESSOS DE RACIALIZAÇÃO E CAMPO DA ARTE.....p.40**
2.1. A CONTRIBUIÇÃO DA SOCIOLOGIA DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS .....p.41
2.2. A CONTRIBUIÇÃO AS SOCIOLOGIA DA ARTE DE BOURDIEU.....p.48
2.3. A ARTICULAÇÃO ENTRE AS DUAS SOCIOLOGIAS: O *HABITUS* RACIAL E O CAMPO DA DANÇA.....p.59

**3. QUADRO TEÓRICO ANALÍTICO DA PESQUISA.....p.64**
3.1. FERRAMENTAS TEÓRICO METODOLÓGICAS.....p.64
**3.1.1. O conceito de "campo" da Dança.....p.64**
**3.1.2. O conceito de *habitus* racial.....p.66**
**3.1.3. O campo artístico-racial da Dança.....p.68**
3.2. ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS E TÉCNICAS DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....p.74
**3.2.1. Estratégias metodológicas.....p.74**
**3.2.2. A pesquisa de campo e escolha dos depoentes.....p.78**
**3.2.3. Descrição dos sujeitos de pesquisa.....p.83**

**4. A DIMENSÃO DA REPRODUÇÃO: OBSTÁCULOS À INSERÇÃO E PERMANÊNCIA NO CAMPO DA DANÇA.....p.90**

4.1. A DIMENSÃO MATERIAL: DIFICULDADES DE ACESSO E PERMANENCIA .....p.90

4.2. A DIMENSÃO SUBJETIVA: A REPRESENTATIVIDADE NEGRA NA DANÇA .....p.96

4.3. A DISCRIMINAÇÃO DO SUJEITO NEGRO NA DANÇA.....p.103

**5. A FORMAÇÃO DO MODELO HEGEMÕNICO: AS DISTINÇÕES RACIAIS NO MUNDO ATLÃNTICO.....p.109**

5.1 DANÇAS "ARTÍSTICAS" VERSUS "PRIMITIVAS".....p.111

5.2 DANÇAS "ARTÍSTICAS" VERSUS "SOCIAIS".....p.124

**6. A ESTÉTICA DO CORPO E A CONSTRUÇÂO DOS OS ESTILOS DE DANÇA COMO FRONTEIRAS SIMBÓLICAS.....p.134**

6.1. AS DISTINÇÕES ENTRE "ESTILOS" DE DANÇA "BRANCOS" E "NEGROS" .....p.135

6.2. CAPITAL CORPORAL, *HABITUS* ESTÉTICO E DISTINÇÕES ENTRE "ESTILOS" DE DANÇA.....p.143

6.3. O BALÉ COMO REFERÊNCIA ESTÉTICA DOMINANTE NO CAMPO DA DANÇA..... p.149

6.4. O IMPACTO DA ESTÉTICA NA INVISIBILIDADE E NA DESQUALIFICAÇÃO DO CORPO NEGRO NO CAMPO DA DANÇA .....p.153

**7. O MODELO CONTRA HEGEMÔNICO: A INVENÇÃO DAS "DANÇAS NEGRAS".....p.157**

7.1. O MOVIMENTO DA NEGRITUDE E AS DANÇAS NEGRAS.....p.160

7.2. O CAMPO DA DANÇA E A SUA RELAÇÃO COM O MOVIMENTO DA NEGRITUDE.....p.168

**8. A DIMENSÃO DA RESISTÊNCIA: CORPOS NEGROS EM MOVIMENTO NO CAMPO DA DANÇA.....p. 180**

8.1 *HABITUS*, ESTRATÉGIAS DE AÇÃO E RECONFIGURAÇÃO DO CAMPO .....p..180

8.2 ATORES SOCIAIS, RESISTÊNCIA E ESTRATÉGIAS DE RECONHECIMENTO .....p.184

8.3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO FLAMENCO NEGRO.....p.186

8.4 ANÁLISE DO COLETIVO BECO 51 E A FESTA SUL CHARME.....p.198

**9. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....p.208**

**REFERÊNCIAS.....p.213**

**ANEXO 1.....p.232**

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1. Apresentação

Essa tese realiza uma análise das experiências de dançarinas e dançarinos negros em relação à profissão artista de dança, considerando que a dança reconhecida como "artística" funciona como um "campo", no sentido *bourdieusiano*[1] do termo. Para tanto, a investigação articula duas grandes linhas teóricas: a sociologia da arte de Pierre Bourdieu, e a sociologia das relações étnico-raciais, buscando compreender as interrelações entre o campo da dança e as configurações raciais que o atravessam.

A sociologia das relações étnico-raciais fornece os conceitos básicos necessários para compreender como o racismo estrutural atua na constituição histórica da sociedade brasileira. Autores como Nascimento (1978), Guimarães (2009), Telles (2003) e Almeida (2018) destacam que o racismo no Brasil não se limita a atitudes racistas individuais, mas constitui um sistema de desigualdades que se manifesta de forma institucional, estrutural e individual, formando assim uma estrutura social que naturaliza e reproduz desigualdades de acesso e reconhecimento para os sujeitos racializados. Os autores também referem que o racismo produz desigualdades tanto no plano material – oportunidades de formação, inserção no mercado de trabalho, acesso a recursos culturais e materiais – quanto no simbólico – como, por exempo, na atribuição de significado e valor às expressões culturais e artísticas de diferentes grupos raciais.

A sociologia da arte de Bourdieu (1996), por outro lado, considera que todo campo artístico funciona como um espaço de luta pelo capital cultural, onde diferentes agentes sociais (artistas) disputam reconhecimento, prestígio, legitimação e autoridade estética. Segundo o autor, esses processos sociais que configuram os campos da arte são profundamente influenciados pela estruturas de poder mais amplas da sociedade. Sendo assim, as hierarquias sociais que distribuem de forma diferenciada condições de acesso ao campo da arte, aquisição de habilidades artísticas e reconhecimento artísitico tendem a se reproduzir como hierarquias estéticas no interior de cada campo artístico.

[1] Utilizo aqui o conceito de "campo da arte", da obra "As Regras da Arte" de Pierre Bourdieu (1996)

Assim, enquanto a sociologia da arte de Bourdieu analisa as relações entre o campo do poder e os campos artísticos, a sociologia das relações étnico-raciais analisa uma forma específica de dominação dentro do campo do poder: o racismo. Logo, considerando que a racialização advinda do racismo é um fenômeno que estabelece desigualdades tanto ao nível material quanto ao nível simbólico, esta tese analisa a partir da combinação desses dois campos de estudo, como o racismo estrutural – ou, de forma *bourdieusiana*, o campo do poder – impacta e estrutura o campo da dança.

Assim, a tese parte do pressuposto de que a dança reconhecida como "artística" funciona como uma espécie de instituição social cuja construção histórica envolveu um longo processo. Esse processo que produziu, a partir de uma ideologia própria e de determinadas operações de distinção estética que criaram um conjunto de referências artísticas dominantes, as condições para a existência da profissão "artista" de dança. Dessa forma, esse "campo" da dança é entendido como um espaço social estruturado por mecanismos de inclusão e exclusão. Em outras palavras, a dança, enquanto campo social, não é neutra, mas uma arena marcada por relações de poder.

A partir disso, o presente estudo considera que os critérios de reconhecimento e valor artístico no interior do campo da dança frequentemente tendem a reproduzir as hierarquias raciais do conjunto de toda a sociedade. E preocupa-se especificamente com a relação entre as hierarquias, desigualdades e os processos de distinção estética, social e simbólica envolvidos na estruturação do campo da dança. Ou seja, como esse campo da arte reproduz hierarquias raciais homólogas às do mundo social, em sua distribuição de posições, prestígio, oportunidades, status e legitimidade artística.

Contudo, procurando ir além apenas de uma análise que se restrinja à dimensão da reprodução do poder, essa pesquisa também analisa a dimensão da resistência ao racismo, procurando adotar uma perspectiva que considere a capacidade de agência dos sujeitos racializados que se posicionam no interior desse campo social.

Como aponta Bourdieu (1989), a resistência é uma ação que ocorre no interior de um campo, muitas vezes na forma de estratégias de afirmação, subversão ou reconfiguração de regras e dos símbolos dominantes. Nesse sentido, a partir dos conceitos de campo, *habitus* e agência, segundo a Sociologia da Arte de Bourdieu, e considerando os avanços críticos com relação a eles, esta tese procura considerar a capacidade dos sujeitos negros formularem respostas ao racismo por meio de suas atividades artísticas.

E, dessa maneira, procura compreender não apenas a reprodução das desigualdades raciais em contextos microsociais do mundo artístico, mas também as ações antiracistas que emergem dessas experiências no interior do campo da dança.

A metodologia adotada combina a análise histórica com a pesquisa social, em que as ferramentas utilizadas são as entrevistas semiestruturadas, que visam captar as trajetórias de vida e a observação participante, que permitem acompanhar processos de criação, ensaios e apresentações. Os dados obtidos permitiram analisar o impacto do racismo, as dificuldades, percepções e estratégias de resistência dos artistas negros na dança especialmente em relação aos aspectos históricos do campo. Isso permitiu compreender como as experiências de racialização se articulam com os processos históricos de formação estética, reconhecimento social e construção de identidades artísticas na dança.

O recorte empírico da pesquisa social concentrou-se em artistas que, por meio de suas práticas, enunciam explicitamente a questão racial na dança, seja por meio de nomes de grupos, títulos de espetáculos ou ações culturais nas quais aparecem o adjetivo “negro”. Assim, a seleção dos sujeitos obedeceu a critérios que visaram identificar aqueles que, de alguma forma, reivindicam uma identidade negra na cena artística, seja na produção de obras, na participação em coletivos ou na organização de ações culturais antiracistas. Assim, busca-se compreender as estratégias de afirmação, os obstáculos enfrentados e os processos de construção de uma estética racializada, analisando as continuidades ou rupturas com os padrões históricos de exclusão.

### 1.2. Racismo e relações raciais no Brasil: aspectos histórico-estruturais

A compreensão das relações raciais no Brasil exige uma análise aprofundada de suas raízes históricas, culturais e sociais, pois o país apresenta uma configuração racial e étnica singular, marcada por processos de miscigenação, formação de identidades híbridas e uma narrativa social que muitas vezes mascaram as desigualdades estruturais.

Uma classificação frequente na história do pensamento sociológico e antropológico sobre as relações raciais no Brasil propõe a existência de três principais fases ou correntes de entendimento do tema, que ajudam a compreender as transformações e permanências nesse campo de estudos. De modo geral, essa classificação identifica três

perspectivas predominantes na história do pensamento sobre a questão racial brasileira: (1) há pouca ou nenhuma discriminação racial e uma grande fluidez entre as raças; (2) a discriminação racial, embora ampla e comum, é passageira; e (3) a discriminação racial é estrutural e duradoura.

A primeira corrente sustenta que no Brasil há pouca ou nenhuma discriminação racial, e que há uma grande fluidez entre as raças, talvez devido à miscigenação acelerada e à convivência relativamente pacífica entre diferentes grupos étnico-raciais. Essa visão foi defendida por teóricos como Gilberto Freyre, que argumentou que a sociedade brasileira era caracterizada por uma convivência racial harmônica, baseada na miscigenação e na integração cultural, minimizando ou até negando a existência do racismo estruturado (Freyre, 1933).

Por outro lado, a segunda vertente contestava essa teoria, argumentando que o país apresentava exclusão racial. No entanto, embora essa segunda corrente de pensamento tenha reconhecido que a discriminação racial estava presente na sociedade brasileira, ela afirmava que o racismo teria uma natureza passageira e menos estruturada, pois seria resultado de processos históricos pontuais, como a escravidão. Assim, essa perspectiva tendia a minimizar sua permanência e sua influência na estrutura social, atribuindo às desigualdades raciais uma natureza mais episódica e conjuntural (Fernandes, 1965).

A terceira vertente, atualmente consolidada como a perspectiva hegemônica na sociologia das relações étnico-raciais no Brasil (Nascimento, 1978; Telles, 2003; Hasenbalg, 2005; Hofbauer, 2006; Nogueira, 2007; Sansone, 2007; Guimarães, 2009), sustenta que o racismo constitui uma característica ainda persistente em nossa sociedade, sendo parte integrante de muitas instituições, práticas e representações sociais. Essa visão afirma que o racismo não é apenas uma questão de atitudes individuais, mas uma lógica de funcionamento das relações sociais, que reproduz hierarquias, exclusões e desigualdades racializadas. Diferente da segunda vertente, portanto, ela atribui ao racismo uma característica mais estrutural.

Esse desentendimento entre as duas últimas gerações de estudiosos deve-se aos diferentes focos empíricos de pesquisa. Enquanto a segunda geração enfocou as relações horizontais, isso é, a sociabilidade entre pessoas da mesma classe social, a terceira geração enfatizou as relações verticais, enfocando a desigualdade e a discriminação (Telles, 2003). Além dos diferentes focos empíricos de pesquisa, também a mudança de

paradigmas e de abordagens teóricas influenciaram o entendimento do fenômeno racial, o que reflete a evolução desse campo de estudos, de uma visão mais otimista acerca da convivência racial para uma compreensão mais complexa e crítica.

Discorrerei aqui brevemente, a partir de alguns desses autores da última geração, sobre as características e particularidades do racismo e das relações raciais brasileiras, para apresentar os pressupostos gerais tomados como ponto de partida para essa tese.

Hasenbalg (2005) descreve o Brasil como um "tipo latino de relações raciais", caracterizado por cinco elementos principais: (1) uma norma somática hegemônica, que valoriza certos traços físicos considerados "normais"; (2) um alto grau de miscigenação, gerando um *continuum* de cores e tonalidades de pele; (3) a falsa ideia de "harmonia racial" e de cordialidade, frequentemente associada à ausência de racismo; (4) o ideal de "branqueamento", que busca a predominância de traços europeus na população; e (5) o hibridismo cultural, especialmente na cultura popular, que mescla elementos africanos, indígenas e europeus.

A primeira característica, a norma somática hegemônica, indica que, no Brasil, há uma preferência social por certos fenótipos considerados "brancos" ou de traços europeus, o que se reflete em padrões estéticos, de beleza e até de status social. Essa preferência está relacionada às práticas coloniais de construção social da raça, que valorizaram os atributos físicos associados à ascendência europeia, criando uma hierarquia racial ainda presente na sociedade contemporânea Essa norma também se manifesta na marginalização de corpos e identidades racializadas (Carvalho, 2010), reforçando estereótipos e discriminações.

A segunda característica, o alto grau de miscigenação, torna o Brasil distinto de países como os Estados Unidos, onde a polarização racial é mais marcada. Como observa Hasenbalg (2005), o "continuum de cor" é uma das marcas distintivas da sociedade brasileira, onde indivíduos podem ocupar posições diversas na escala racial, dependendo de fatores biológicos, culturais, sociais e históricos. Essa diversidade de tons de pele, cabelos e traços faciais cria uma matriz de identidades híbridas, muitas vezes fluida e de difícil delimitação, o que contribui para a ideia de que o Brasil possui uma sociedade mais "integradora", embora essa afirmação seja contestável na medida em que encobre desigualdades profundas.

Nogueira (2007) oferece uma importante reflexão ao diferenciar as manifestações de racismo no Brasil e nos Estados Unidos. Enquanto o racismo estadunidense é marcado por uma polarização mais rígida, baseada no "preconceito de origem", que associa identidades raciais às raízes étnicas e culturais, no Brasil predomina o "preconceito de marca", que se relaciona às características fenotípicas visíveis, como cor da pele, cabelo e traços físicos, que podem ser o foco de discriminação ou de estratégias de autoidentificação variável. Essa distinção é fundamental para compreender as diferentes formas de racismo e suas manifestações na sociedade brasileira.

Gadea (2013) explica que, nos Estados Unidos, o sistema de classificação racial foi historicamente baseado na "ancestralidade", com uma forte ênfase na origem africana ou europeia, e com uma forte segregação racial e racialização binária. Embora houvesse processos de mestiçagem, estes não comprometeram a lógica de classificação rígida, pois um indivíduo miscigenado, mesmo sem traços físicos 'negróides', poderia ser considerado racialmente negro se tivesse uma origem africana reconhecida.

A esse respeito, o autor explica:

> Nos Estados Unidos o regime escravocrata se desenvolveu de forma a classificar racialmente indivíduos e grupos culturais conforme princípios de "ancestralidade". Embora tenham existido processos de mestiçagem no país, estes não influenciaram a formação de identidades "mestiças" e, muito menos, possibilitaram deslegitimar, em parte, o sistema binário de classificação racial [...] o indivíduo "miscigenado", embora sem qualquer traço "negroide", seria considerado negro no sistema de classificação racial norte-americano, identificando-se racialmente com esse grupo, Nesse sentido, não estavam em pauta os traços físicos, as "marcas" da negritude, e sim uma prévia situação racial determinada pela "origem" africana (Gadea, 2013, p. 48).

Uma das consequências dessas diferentes características resultantes de diferentes formações sócio-históricas é que o racismo norte-americano tende a ser mais explícito na sua divisão de classes raciais, enquanto no Brasil, a fluidez fenotípica e a variedade de classificações raciais geram uma configuração mais complexa e ambígua. No modelo do "preconceito racial de marca", como é o caso da sociedade brasileira altamente miscigenada, que obedece a um *continuum* bem variado de cores, as classificações raciais e até mesmo as autoclassificações ou autodeclarações não são tão rígidas e podem variar de indivíduo para indivíduo, de classe para classe, de região para região, dependendo de diversos fatores sociais e também culturais.

Na análise de Gadea (2013), a sociedade brasileira sempre foi marcada por essa complexidade e até mesmo pela dificuldade em definir nitidamente suas fronteiras raciais, em comparação com as sociedades mais polarizadas do hemisfério norte, embora o racismo nunca tenha deixado de ser atuante em todas as dimensões. Isso significa que "branco" e "não-branco" são classificações que estão em permanente disputa, sendo acionadas de forma diferente por diferentes interesses ideológicos. E que a adoção da "identidade negra" em uma sociedade como a brasileira sempre oscilou segundo fatores dados pelas condições das relações raciais locais, por interesses práticos ou pela adesão ou não a discursos político-ideológicos e diversos outros fatores.

A terceira característica da formação histórica da sociedade brasileira é a noção de "branqueamento", que se manifesta tanto no branqueamento demográfico quanto no branqueamento cultural. (Telles, 2003; Hasenbalg, 2005; Hofbauer, 2006).

Segundo Telles (2003) e Hasenbalg (2005), essa ideia remonta inicialmente a uma relativização das teorias racistas europeias, que pregavam o isolamento completo ou o mesmo o extermínio das populações negras, com ênfase na miscigenação e apologia da mestiçagem, mas enfocando na eliminação gradual dos traços genéticos e culturais afrodescendentes. O branqueamento demográfico inclui tentativas de "melhorar" a condição genética da população brasileira por meio de políticas de incentivo à imigração europeia. E o branqueamento cultural inclui a lenta assimilação de traços culturais considerados mais "civilizados", isto é, mais próximos do padrão europeu.

Nesse processo, tanto o branqueamento demográfico quanto o cultural visavam criar uma identidade nacional com base em hierarquias raciais, promovendo a invisibilização das origens africanas e indígenas na construção da narrativa nacional. Essas políticas tiveram efeitos duradouros, contribuindo para a marginalização cultural das populações negras e indígenas, além de reforçar estereótipos de inferioridade associados às suas culturas e traços físicos. Ambos tinham influências do pensamento higienista e das ideologias que propunham que a melhoria da sociedade brasileira estaria na razão direta da constituição de um futuro sem indígenas e negros.

No plano estético, o branqueamento cultural implicou a tentativa de apagar ou minimizar a presença de traços culturais afro-brasileiros nas manifestações artísticas. Como observam autores internacionais, como Gilroy (2002) e Hall (2003), em todos os países envolvidos com a escravidão e o pós-escravidão, as culturas negras artísticas

populares foram historicamente marginalizadas, relegadas ao status de "baixa cultura" e excluídas dos projetos civilizatórios dominantes. No Brasil, autores como Nascimento (1978) e Telles (2003) analisam essa exclusão das artes produzidas por populações negras como parte do processo de "branqueamento" cultural, isto é, a homogeneização cultural promovida pelas elites brancas dominantes, que buscavam consolidar uma identidade nacional brasileira homogênea, alinhada a padrões eurocêntricos.

Esse fenômeno de "embranquecimento" cultural é particularmente evidente no campo das manifestações artísticas, como a música e as práticas religiosas, que por muito tempo foram consideradas "não-civilizadas" ou de expressão popular, afastadas do cânone artístico e de suas regras dominantes. Atores, dançarinos, músicos e outros artistas negros ou de origem africana enfrentaram dificuldades para serem reconhecidos, e suas manifestações eram frequentemente vistas como manifestações de subcultura ou de marginalidade. Como será discutido no capítulo 3, essa marginalização também se manifestou na produção cultural relacionada à dança, que muitas vezes foi silenciada ou considerada menor frente às formas mais consagradas como "arte" e é um fenômeno que deve ser compreendido em uma dimensão transnacional, dentro dos processos históricos em diversos países em torno do Oceano Atlântico, atravessando toda a história do dito "Ocidente". Sendo assim, está intrinsecamente relacionado, com a constituição daquilo que procurarei conceituar aqui como "campo" da dança.

A quarta característica do modelo brasileiro de relações étnico-raciais refere-se à ideia equivocada de que a miscigenação intensa e o *continuum* de cores indicam uma ausência de racismo ou de desigualdades raciais. Segundo Hasenbalg (2005), essa narrativa de "harmonia racial" é uma espécie de "etiqueta" coletiva, que funciona como uma forma de negar ou minimizar a existência de racismo estrutural. Essa perspectiva é reforçada por uma concepção de fronteiras raciais difusas, que permite a flexibilidade na classificação de indivíduos e facilita estratégias de sobrevivência social.

Na história do Brasil, especialmente, essa característica somou-se a outro fator: o forte investimento das elites brancas dominantes em um discurso que negava a existência do racismo. Inicialmente, essa visão baseava-se na leitura comum da realidade racial latino-americana feita por estrangeiros[2]. No Brasil, foi defendida por

[2] Essa perspectiva foi defendida pelos brasilianistas dos Estados Unidos, como Donald Pierson, Marvin Harris, Charles Wagley e Carl Degler, até os anos 1960, e, no caso de Degler, até 1972. Harris (1952) e

intelectuais e cientistas do início do século XX, como Gilberto Freyre[3] e outros. Segundo esse discurso o Brasil seria um país com pouca discriminação racial, no qual não se teria definida nenhuma "linha de cor", os brancos teriam pouca consciência racial, a miscigenação seria moralmente consentida e os mestiços seriam regularmente assimilados às elites (Guimarães, 2006). Esse fenômeno ideológico foi chamado de "mito da democracia racial" e contestado pelas ciências sociais a partir dos anos de 1960 (Bastide; Fernandes, 1965, Nascimento, 1978).

A desconstrução do "mito da democracia racial" foi um marco importante no campo acadêmico, ao mostrar que as relações raciais brasileiras são marcadas por desigualdades profundas, que se manifestam na educação, no mercado de trabalho, na saúde, na segurança pública e na representação social. Mesmo assim, essa narrativa de harmonia continua presente no imaginário social, muitas vezes alimentada por discursos políticos e midiáticos que desejam manter a estabilidade social, mascarando os conflitos e as desigualdades reais. Assim observa-se que após a sua desconstrução no plano intelectual, essa noção persiste no senso-comum. Torna-se, então, um "mito" no sentido mesmo antropológico do termo, como uma espécie de ideal moral a ser perseguido para a evitar o confronto racial direto (Hasenbalg, 2005; Telles, 2003).

Em suma, as características histórico-estruturais das relações raciais no Brasil revelam uma configuração complexa, marcada por múltiplos processos históricos de miscigenação, políticas de branqueamento, construções culturais de identidade e estratégias de negação do racismo. Essas características explicam, em grande medida, as formas específicas de manifestação do racismo no país, que não se restringem às ações explícitas de discriminação, mas permeiam as estruturas institucionais, as práticas culturais e as representações sociais e as práticas culturais. A análise sobre a questão do racismo no Brasil deve considerar essas especificidades, reconhecendo a sua historicidade, suas formas de expressão e seus efeitos sobre as populações racializadas.

---

Wagley (1952) afirmavam que a discriminação por classe, e não por raça, determinava a hierarquia das relações sociais no Brasil, embora preconceitos e estereótipos raciais existissem.

[3] Na década de 1930, Gilberto Freyre foi um dos intelectuais mais ativos no combate à Antropologia evolucionista e ao darwinismo social. Na obra *Casa Grande e Senzala* (1933) aborda a violência brutal da escravidão brasileira. No entanto, na mesma obra, argumenta que a mistura racial brasileira é sinal de que houve entre as raças uma convivência mais harmoniosa do que em países menos miscigenados.

## 1.3.Relações étnico-raciais, identidades negras e o campo da cultura no Brasil: transformações e mudanças

Embora o racismo continue persistente na sociedade brasileira, ao longo do século XX o país foi experimentando profundas transformações sociais, culturais e políticas no cenário das suas relações étnico-raciais. Essas mudanças foram influenciadas por fatores internos e externos: a herança histórica e o acúmulo das lutas dos movimentos sociais negros, as mudanças políticas e culturais advindas da globalização, as novas políticas públicas antiracistas e a reconfiguração das identidades negras. Esta seção deste capítulo busca contextualizar brevemente essas transformações, abordando suas implicações nos campos da cultura, das identidades negras e da arte.

Inicialmente, é preciso ressaltar que, em contraposição a tudo o que foi descrito na seção anterior, na história do Brasil, tanto antes quanto depois da escravidão, os processos de resistência negra foram incessantes (Paixão, 2006; Domingues, 2007).

Já na era da escravidão, vários pesquisadores (Moura, 1988; Freitas, 1996; Reis, 2000, Mendonça, 2001) têm destacado diversas formas de lutas pela emancipação dos escravizados: os ataques aos feitores, as fugas, as revoltas[4], os quilombos[5], o movimento abolicionista, entre outras. Esses movimentos tiveram diferentes níveis de organização e impacto, sendo alguns mais de resistência local e outros com repercussão nacional, culminando na abolição da escravidão em 13 de maio de 1888.

Na formação histórica brasileira, também é importante ressaltar que as populações negras sempre responderam às condições das relações raciais criando as suas próprias instituições culturais. Assim, o campo da cultura, incluindo-se aí a religião, a arte e outras dimensões da vida simbólica, constituiu um lugar de resistência das populações negras. No campo religioso, por exemplo, o sincretismo entre religiões africanas (no caso do candomblé[6]), entre religiões africanas e cristianismo (no caso da umbanda) permitiu a recriação de antigos valores civilizatórios comunitários africanos no Brasil (Sodré, 2017; Sodré, 2019). No campo da arte houve a criação da capoeira, do samba e

[4] A conjuração baiana (1798), a revolta dos malês (1835), entre outras.
[5] Os quilombos eram comunidades autônomas onde os escravizados fugitivos, além de indígenas e outros marginalizados pela sociedade colonial, desenvolviam suas próprias culturas e tradições. Para Araújo (2006) eles foram "a primeira formulação de um projeto de Estado brasileiro" (Araújo, 2006, p.10).
[6] O candomblé, embora praticado há séculos, só foi reconhecido oficialmente pelo Estado brasileiro em 1973. E mesmo após o reconhecimento oficial, segue enfrentando preconceito e perseguições.

de outras de expressões culturais próprias das comunidades negras, que expressavam valores e lógicas culturais distintas da cultura hegemônica branca e da ideologia nacional (Sodré, 1988; Vianna, 2007)

A militância política negra no Brasil teve como característica um forte investimento no campo da cultura para a criação de identidades culturais e políticas (Hanchard, 2025; Bairros, 1996). Nos anos de 1930 já emergia a Frente Negra Brasileira (FNB), que, segundo Ianni (2004), tinha por objetivo educar, orientar e fortalecer a população negra tanto no campo da política e da cultura. A FNB foi perseguida com o advento do Estado Novo (1937-1945) e suas atividades foram interrompidas. Existiam também várias tentativas de criação de imprensas negras, que tiveram geralmente vida curta. Além disso, havia os clubes sociais negros que tinham por objetivo promover a integração dos negros no conjunto mais amplo da sociedade. Segundo Ribeiro (2014):

> [...] constata-se que no período pós-abolição houve uma movimentação diversificada que alimentou décadas de resistência dos negros às estruturas do Estado e da sociedade, considerando que não foram integrados à vida brasileira, com direitos de cidadãos livres (Ribeiro, 2014, p. 111)

A partir dos anos de 1940 e 1950, enquanto o movimento pelos direitos civis[7] crescia nos Estados Unidos, no Brasil sujeitos negros com maior mobilidade ascensional de classe criaram novas organizações, entidades e movimentos sociais. Em 1944 Abdias do nascimento organizou o Teatro Experimental do Negro (TEN) que tinha por objetivo o resgate dos valores da pessoa negra e da cultura negro-africana. Em 1950 foi realizado o I Congresso do Negro brasileiro, no Rio de Janeiro. Até 1960 foram criadas e deixaram de existir inúmeras outras instituições com caráter anti-racista.

Andrews (1997) analisa como a partir dos anos 1970, em pleno período da ditadura militar, jovens negros da classe trabalhadora do Rio de Janeiro, São Paulo e outras cidades do Sudeste começaram a organizar festas de fim de semana inspiradas na música soul norte-americana[8]. Esse movimento, chamado de *Black Soul* (em inglês), foi a primeira expressão de peso baseada em valores culturais originados fora do Brasil.

[7] O movimento pelos direitos civis, liderados por Martin Luther King Jr., foi uma onda de protestos contra o racismo nos Estados Unidos que resultou no fim da segregação racial e conquistou o direito ao voto para os afroamericanos, tendo inspirando vários movimentos sociais em outros países.

[8] O jazz, o soul e o funk eram estilos musicais ouvidos nessas festas, todos com origem nas comunidades negras estadunidenses e símbolos da identidade negra ou negritude.

Nessas ocasiões, eles usavam roupas e penteados que seguiam os estilos de vida das comunidades negras estadunidenses. Segundo o autor, este movimento:

> [..] foi considerado por muitos brasileiros, tanto negros quanto brancos, como uma afronta à identidade nacional brasileira e uma ameaça direta às tradições brasileiras de harmonia e coexistência racial. Mas, como observaram vários estudantes do movimento, era esta exatamente a questão: as formas tradicionais de música e dança afro-brasileiras, como o samba, tinham sido tão completamente cooptadas como expressões de *brasilidade* que os jovens afro-brasileiros, desejosos de expressar uma identidade independente e oposta, tiveram de obter externamente o léxicon cultural nacional para tal.

Assim, o que consolida-se nos bailes negros brasileiros dos anos de 1970 que reproduziam o movimento *Black Soul* norte-americano, mais do que mera imitação, é uma ideia transnacional e portanto global de "negritude". O termo "black" passa a ser associado a estilos de vida juvenis, a formas de usar o cabelo, de se vestir, de dançar e a estilos musicais globalizados, mas também ao orgulho de ser negro.

Na década de 1980 o Brasil passou por um período de reformas políticas e econômicas que permitiram maior participação de militantes negros em órgãos governamentais. Em 1978 foi criado o movimento Negro Unificado (MNU). Por meio de seus intelectuais, como Abdias do Nascimento, entre outros, eles denunciaram a ideia da "democracia racial" como um discurso cujo objetivo era mascarar a existência do racismo. Aliado a isso, o processo de urbanização e outros fatores sociais, políticos e econômicos passam a evidenciar cada vez mais as desigualdades raciais e revelam profundas disparidades no acesso à educação, ao emprego e à moradia para a população negra faz com que o "mito da democracia racial" enfraqueça (Andrews, 1997).

A partir dessa época os militantes negros também começam a pregar uma ideia de "consciência negra" baseada em um tipo de identidade ou pertença racial. Como analisa Gadea (2013), essa noção de "negritude" está associada a uma memória coletiva da escravidão e a um recurso discursivo que alude a "raízes africanas". Assim, embora uma das características histórico-estruturais das relações étnico-raciais no Brasil não tenha sido o "preconceito de origem", característico dos países racialmente mais polarizados, mas sim o "preconceito de marca", conforme analisei na seção anterior, começa a circular um discurso político-ideológico que prega um tipo de identidade racial de origem, ligada aos elementos das etnicidades africanas.

Segundo Gadea (2013), essa noção de "negritude" que associa "consciência negra" a uma ideia de "África", promovida por intelectuais, movimentos negros e setores acadêmicos, não conseguiu alcançar de forma efetiva as populações com menor escolaridade ou inseridas em contextos mais periféricos. A compreensão da negritude nesses setores tende a estar mais relacionada a elementos culturais, religiosos ou identitários específicos, que não necessariamente incorporam a noção de africanidade como um conceito central. Também Sansone (2007), a partir de seus estudos, observa que com a influência da globalização e sobretudo em contextos de mobilidade social, esse discurso mais acadêmico ou político não permeou as camadas populares. Seu estudo aponta para uma complexidade das dinâmicas sociais e culturais na construção da consciência racial no Brasil e para a heterogeneidade nas identidades negras.

Também nos anos de 1980, chegaram ao Brasil outros estilos de músicas e de danças de origem estadunidense, como o rap, o *break* e o hip hop. Esses estilos não apenas refletem a influência cultural estadunidense, mas também funcionaram como forma de expressão e afirmação de identidades negras, juvenis e periféricas, contribuindo para a construção de resignificações sobre as identidades negras brasileiras. Também na mesma década chegaram o rhythm and blues (R&B) e o funk estadunidense, que no Brasil influenciaram na invenção do charme e do funk brasileiro, dois estilos musicais e de dança criados nos chamados bailes black do Rio de Janeiro, onde tocavam no início apenas músicas negras norte-americanas (Essinger, 2005).

Nos anos de 1990 e 2010, o Brasil testemunhou avanços importantess, impulsionados por militantes negros em partidos e sindicatos, em coletivos de estudantes e mulheres negras, nas ONGS, em grupos culturais, etc. Foram criadas novas mobilizações políticas e formuladas novas leis destinadas ao enfrentamento ao racismo[9]. Houve um "momento identitário" (Sansone, 2020, p.16) que iniciou em 1995 quando o presidente Fernando Henrique Cardoso reconheceu publicamente que o Brasil tem um problema de racismo e que se consolidou nos governos do presidente Lula (2003-2010, 2011-2016), com a criação das políticas de ações afirmativas e das leis nº 10.639/03 e nº 11.645/08.

Nesse período também ocorrem os processos de patrimonialização e reconhecimento das culturas negras, em oposição à chamada "ideologia do branqueamento", atuante no

[9] A criação da Secretaria Nacional do Combate ao Racismo e a Marcha Zumbi dos Palmares contra o Racismo, em 1995; a III Conferencia Mundial contra o Racismo e a Conferência de Durban, em 2001; a Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (SEPPIR), em 2003.

século XIX e primeira metade do século XX, impulsionados por movimentos sociais. Essas políticas públicas e legislações[10] visam não apenas preservar as tradições, mas também fortalecer a autoestima das comunidades negras, promover o reconhecimento de suas contribuições históricas para a formação da identidade cultural nacional, e desafiar a narrativa hegemônica de uma cultura brasileira homogênea. Essa estratégia de valorização cultural é uma forma de resistência ao racismo estrutural, ao promover a diversidade cultural como elemento fundamental da identidade nacional e assim reconhecer a pluralidade de expressões culturais no Brasil (Loveman, 2021).

Segundo Soares (2008), Petrucelli (2002), Miranda (2015), Jesus e Hoffman (2020) e Loveman (2021), desde os anos de 2000, têm ocorrido modificações profundas no cenário das relações étnico-raciais no Brasil. Um dos indícios dessas mudanças é percebido a partir dos censos que contabilizam indivíduos que se autoidentificam como negros ou afrodescendentes. Os estudos aqui citados apontam para um aumento no número de indivíduos com essa autoclassificação. E esses estudos também apontam para mudanças na agenda política global, com a maior circulação de discursos políticos antirracistas a partir do avanço das lutas políticas dos movimentos negros.

Para esses autores, essas mudanças dizem respeito a novas mentalidades e formas de percepção sobre a "raça", bem como a novos discursos e ideologias de orgulho negro e consciência racial que têm impactado fortemente nas características das relações étnico-raciais brasileiras, em diversos campos sociais. Assim, o maior engajamento com ações políticas raciais direcionadas, a nível global e local, tem produzido uma verdadeira "revitalização identitária" (Jesus; Hoffmann, 2020), que tem levado à construção de novas configurações de subjetividades e identidades negras.

As décadas de 2010 e 2020 registraram um alto número de casos de violência racial no Brasil[11]. Em 2013, o caso Amarildo[12] chamou a atenção para a violência policial nas

[10] A implantação do Programa Nacional de Patrimônio Imaterial e a elaboração do Decreto nº 6.226/2007, que regulamenta a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, adotada pela UNESC, em 2003, que passaram a incluir manifestações culturais de grupos tradicionais, incluindo as culturas negras. A aprovação do Decreto nº 7.597/2011, em 2010, que criou o Inventário Nacional de Referências Culturais, incluindo expressões culturais de matriz africana. A aprovação das leis nº 12.095/2009; nº 12.519/2011, em 2011, que reconhecem oficialmente as manifestações culturais de matriz africana como patrimônio cultural brasileiro.

[11] Segundo o instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) (2015) entre 2004 e 2014 houve crescimento em mais de 18,2% na taxa de homicídio de pessoas negras em relação a outros.

[12] Amarildo Dias de Souza, pedreiro e morador da Favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, desapareceu em julho de 2013 depois de ser levado pela polícia para prestar esclarecimentos.

favelas. Em 2015, ocorreu a Chacina de Costa Barros[13]. Em 2018, ocorreram os assassinatos de Marcus Vinícius[14] e de Marielle Franco[15]. Em 2019, ocorreram casos como os de Evaldo Rosa[16] e também de João Pedro[17]. No mesmo ano, Pedro Henrique Gonzaga, de 19 anos, foi filmado sendo sufocado até a morte por um dos seguranças de um supermercado da Rede Extra, na Barra da Tijuca, Zona Sul do Rio de Janeiro.

Em 2020, após o assassinato do norte-americano George Floyd[18], nos Estados Unidos, que impulsionou o movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam)[19], ocorreu um aumento de reportagens e de denúncias contra o racismo no Brasil[20]. No mesmo ano, um caso parecido aconteceu em Porto Alegre: Beto Freitas, homem negro foi sufocado e assassinado por um segurança do supermercado Carrefour na zona norte da cidade. As denúncias sobre esses casos geraram um crescimento na militância política antirracista. Porém, a violência racial não diminuiu[21].

Um aspecto dessa conjuntura foi a intensa produção, através das redes sociais, de conteúdos voltados para o chamado "letramento racial"[22]: um conjunto de práticas que permitem que pessoas racializadas tanto como brancas quanto como não brancas passem a perceber a racialização e suas consequências na sociedade (Twine; Steinbugler, 2006; Schucman, 2012). Esta difusão de conhecimentos, informações e debates para sensibilizar a sociedade sobre as questões raciais e incentivar práticas antirracistas constrói uma opinião pública mais crítica sobre o racismo.

---

[13] Em 28 de novembro de 2015, os jovens negros, moradores de Costa Barros,Wilton Júnior,(20) Wesley Rodrgues (25), Cleiton Souza (18), Carlos Eduardo (16) e Roberto Silva de Souza (16) sem antecedentes criminais, foram alvejados porque foram "confundidos" com bandidos.

[14] Marcos Vinícius da Silva, de 14 anos, negro, foi baleado por policiais a caminho da escola.

[15] Em 14 de março de 2018, a socióloga e vereadora do P-SOL Marielle Franco, foi assassinada junto com o seu motorista Anderson Gomes no Estácio, centro do Rio de Janeiro.

[16] No dia 07 de abril de 2019, militares brasileiros, sem nenhum aviso prévio, dispararam oitenta tiros.em um carro de transportava o músico Evaldo Rosa e sua família.

[17] João Pedro foi morto no dia 18 de maio enquanto brincava com primos e amigos dentro da casa da família durante uma operação da Polícia Federal em conjunto com a Polícia Civil.

[18] No dia 25 de maio de 2020, George Floyd, um homem negro de 46 anos, foi filmado sendo sufocado pelo policial branco Derek Chauvin, que prensou o joelho sob seu pescoço até a morte. O crime motivou protestos contra o racismo em mais de 75 cidades estadunidenses e em vários países do mundo.

[19] Movimento social que surgiu em 2012 formado por três mulheres negras como forma de protesto à absolvição de um homem responsável pelo assassinato de um homem negro.

[20] Segundo o estudo de Costa, H. M. R.; Moura, D. O. (2020) o ocorrido foi um marco para o jornalismo brasileiro em relação à quantidade de reportagens sobre racismo. Os veículos Folha de São Paulo, Estado de São Paulo e G1 publicaram ao todo cerca de 212 matérias contendo críticas ao racismo estrutural.

[21] Segundo o Atlas da Violência (Lima et al, 2026) em 2024, registraram-se 32.820 homicídios de pessoas negras no Brasil, ou seja, 77% do total de homicídios.

[22] "*Racial Literacy*" é o termo cunhado pela antropóloga France Twine (2004), que significa literalmente alfabetização racial. Mas alguns estudiosos, como Schucman (2012), propõem que a melhor tradução para o conceito seria letramento racial, pois está mais ligada à ideia de competência para utilizar a linguagem.

No plano histórico geral, portanto, é possível dizer que, a nível local e também global, um conjunto heterogêneo de discursos e ações politicamente engajadas na luta contra o racismo têm modificado os processos sociais e culturais relacionados à raça. Essas práticas sociais estão articuladas com processos políticos, culturais, à maior circulação de conteúdos voltados para a promoção da igualdade racial e discursos identitários, culturais e artísticos, que reforçam a valorização das identidades negras e a reivindicação de reconhecimento cultural e político dos patrimônios e dos repertórios musicais e de dança da chamada "cultura negra" (Hall, 2009; Hall, 2015; Sansone, 2007; Sansone, 2012). Por outro lado, esses processos também enfrentam desafios, como a persistência de desigualdades socioeconômicas e raciais que dificultam a plena implementação de políticas públicas e a efetivação de direitos sociais. Também a polarização política e ideológica, no Brasil, tem se articulado à resistência de setores conservadores diante das reivindicações da população negra por equidade.

Portanto, a partir do contexto atual, observa-se que as transformações nas relações raciais no Brasil estão cada vez mais permeadas pela circulação de informações e pela mobilização de diferentes atores sociais, que atuam tanto na contestação dos discursos racistas quanto na valorização das culturas e identidades negras. Essas mudanças ampliam o alcance das ações de denúncia, de sensibilização e de mobilização social contra o racismo, embora a sociedade ainda enfrente obstáculos históricos.

### 1.4. A revitalização identitária negra e o campo da dança

Que efeitos todas essas mudanças têm para a arte da dança? Essa foi a pergunta inicial que motivou o interesse pelo tema desta pesquisa, especialmente ao perceber que estavam ocorrendo mudanças no âmbito das relações étnico-raciais no Brasil, inclusive no universo artístico.

Tomando como referência inicialmente o campo empírico da cidade de Porto Alegre, mas depois ampliando esse olhar para eventos e atividades que estavam ocorrendo em outros contextos, constatei a existência de uma espécie de "revitalização identitária" também entre artistas negros, com um aumento de eventos e obras de arte de dança e também de teatro relacionadas à negritude e à denúncia do racismo.

Conforme abordarei mais aprofundadamente no capítulo 4 desta tese, tanto no Brasil quanto no contexto internacional, em vários momentos da história do século XX houve a vinculação entre dança e movimentos sociais negros politicamente engajados nas pautas identitárias de promoção da chamada "consciência negra". A relação entre tipos políticos mais ou menos militantes de identidades negras auto-afirmativas esteve presente no mundo artístico em vários estilos específicos de dança, em paralelo ao próprio desenvolvimento dos Movimentos Negros nos Estados Unidos e também no Brasil. E isso historicamente construiu um conjunto de representações simbólicas que relacionam certos estilos de dança originados de comunidades negras ou certos modos de se apropriar e utilizar esses estilos com noções de identidade negra.

Diversos foram os processos sociais que, ao longo do século XX e início do século XXI, relacionaram danças a estilos de vida "negros" e, portanto, a identidades negras. Desde a patrimonialização dos repertórios culturais populares de comunidades rurais até a difusão comercial das danças populares mais modernas e urbanas, como as danças da cultura hip hop e outros estilos de influência estadunidense, chegando a estilos modernos brasileiros, como o charme ou o funk, é possível perceber uma revitalização identitária negra na dança. Vale ressaltar, no entanto, como analisam Sansone (2007) e Gadea (2013), que essa revalorização das culturas negras periféricas no Brasil não impediu a persistência do racismo no plano social. Pois os processos históricos de patrimonialização e legitimação dos símbolos da cultura popular negra não foram acompanhados de mudanças raciais estruturais significativas. Nesse sentido, a indústria do lazer e os discursos oficiais e comerciais mostram-se mais interessados do que nunca na "cultura negra", retratando cada vez a brasilidade como relacionada a ela. Mas enquanto isso contribui para a diminuição de velhos preconceitos, o racismo, contudo, ainda persiste. E em muitos contextos, essa valorização atuou apenas para reforçar velhos estereótipos, como as falsas imagens de cordialidade brasileira.

Porém, nas últimas décadas, comecei a perceber mudanças naquilo que nesta tese caracterizo como o "campo" da dança. Essas mudanças incluem: 1) o aumento de circuitos culturais, redes sociais e iniciativas que promovem mais oportunidades profissionais para artistas negros da periferia; 2) um investimento maior em estilos historicamente reconhecidos como "negros" na cena consagrada como "artística" de dança; 3) um aumento de eventos de dança que trazem o tema do racismo, do anti-

racismo e da negritude; 4) o surgimento de grupos e coletivos de dança compostos somente por artistas negros com atuação artística voltada para questões raciais e 5) um aumento de publicações acadêmicas sobre questões raciais na dança.

Nas últimas décadas têm ocorrido investimentos cada vez maiores em danças populares negras urbanas. Incluem-se aqui todas as formas de dança que historicamente foram dançadas pelas comunidades negras e que posteriormente inseriram-se no sistema comercial formal, mas que preservaram um sentido de identidade "negra" nas periferias dos centros urbanos, como o hip hop dance, o *break*, o charme, o funk e outros.

Destaco, em Porto Alegre, a criação do 1º Museu da Cultura Hip Hop da América Latina, no dia 23 de dezembro de 2023. O museu foi idealizado pela Associação da Cultura Hip Hop, para o fortalecimento de uma estratégia sociocultural de fomentar a inserção social por meio da música e da cultura hip hop. Outro exemplo é o surgimento recente de um circuito cultural do charme no Rio Grande do Sul, a partir de coletivos como o "Sul Charme" e o "Baile Charme RS", organizações que têm estimulado a cultura dos bailes desse estilo de música e de dança. Ações coletivas desse tipo têm proporcionado mais oportunidade profissional para artistas negros da periferia, algo que antes só existia em capitais como o Rio de Janeiro e São Paulo.

No circuito dos espetáculos apresentados nos grandes Teatros, Companhias de Dança profissional têm mobilizado cada vez mais repertórios de danças afrodiaspóricas tradicionais. Um exemplo é o espetáculo "*Gira*", de 2017, do "Grupo Corpo", uma companhia de dança contemporânea brasileira, que levou para o palco danças dos orixás das religiões afro-brasileiras, que se tornou uma referência para muitos integrantes de coletivos e grupos negros de dança. Em Porto Alegre, o grupo "Afro Sul Odomodê" criou em 2025 um espetáculo chamado "*Raiz Afro-Gaúcha*" (2025-2026) que também levou para ao palco danças dos orixás do Rio Grande do Sul. Isso tem dado mais visibilidade, na cena consagrada como "artística", para estéticas afrodiaspóricas tradicionais, de matriz cultural religiosa "afro", que são as que mais se opõem aos cânones consagrados de herança eurocêntrica.

Além disso, um grande número de festivais e mostras artísticas das áreas do teatro e da dança têm ocorrido, com performances, debates, palestras ou oficinas enfatizando o protagonismo negro na dança e a importância de um cenário artístico mais afro-referenciado. Cito alguns exemplos no Brasil de eventos das últimas décadas: o

Encontro Internacional de Dança Negra (2008); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009); a Semana Negra de Dança (2010), no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro; a 22ª edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro (2010); a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011); o 1º, 2º e 3º Dançando Nossas Matrizes (2011-2012); o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o festival "Melanina Acentuada" (2012), em Salvador; a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009-2014); as doze edições do Festival de Arte Negra/FAN (1995-2016), em Belo Horizonte; as cinco edições do Fórum Nacional de Performance Negra (2005-2021), as doze edições do festival "A Cena Tá Preta" (2003-2024) em Salvador; o Festival Tramas Negras (2024-2025-2026) em Salvador; o "Cena Preta em Movimento" (2025-2026), no Rio de Janeiro.

No Rio Grande do Sul, realizou-se nos anos se 1999 e 2000, na cidade de Pelotas, o Cabobu, um festival de tambores cujo nome foi dado em homenagem aos mestres da música, composto pelas sílabas iniciais de Cacaio, Boto e Bucha, homenageados pelo músico e percussionista Giba Giba, falecido em 2014[23].

Ocorreu também em Porto Alege o "Seminário de Danças Negras do RS", voltado para - conforme informava em seu material de divulgação, - um "aquilombamento de forças que pensam, promovem e fazem da Dança Afro no RS uma forma de combate ao racismo". Foram realizadas três edições, a primeira em 2016 (Porto Alegre-RS) *Memórias da Dança Afro no Rio Grande do Sul*, a segunda em 2018 (Pelotas-RS) *Pedagogias da Dança Afro* e a terceira em 2020 (online*) Narrativas e Performatividades de Mulheres Negras nas Artes da Cena*. Funcionou bianualmente como ponto de encontro de artistas, professores, acadêmicos e interessados na temática das danças negras, abarcando diversas expressões de danças, desde as tradicionais até as contemporâneas. Também no dia 20 de agosto de 2021, o nosso Estado foi sede do "I Congresso Estadual de Dança Afro" realizado no auditório da Assembleia Legislativa de Porto Alegre. Ocorreu também o I Seminário de Danças Negras na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) nos dias 30 e 31 de novembro de 2025 e, no mesmo ano, o 1º festival "Tem Preta no Sul" (2025), ambos na cidade de Porto Alegre.

[23]Em: https://www.pelotas.rs.gov.br/noticia/prefeito-em-exercicio-recebe-convite-oficial-do-festival-cabobu

Esse estudo identificou mais recentemente, em suas etapas preliminares, um conjunto de grupos e coletivos artísticos autointitulados “negros” na cidade de Porto Alegre propondo eventos e ações desse tipo, com caráter declaradamente anti-racista. Eles têm como característica serem compostos apenas por artistas negros. Um exemplo é a “Companhia FlashBlack”, nascida das Escolas Preparatórias de Dança (EPDs), das escolas públicas de Porto Alegre, com o propósito de inserir os jovens negros da periferia no mercado de trabalho da dança, que atuou de 2019 a 2024. Também foram mapeados alguns coletivos e grupos com esse perfil que surgiram de dentro das universidades, como o “Coletivo Negressencia” (grupo do curso de Licenciatura em Dança da UFSM), o “Coletivo Corponegra” (projeto de extensão do curso de Licenciatura em Dança da UFRGS) e o “Grupo Sutil de Dança e Performance para Corpos Dissidentes”, entre outros. Todos esses grupos reúnem artistas negros para atuar como forma de resistência ao racismo dentro do campo da dança, levando para os palcos propostas estéticas que visam construir narrativas de identidade negra e dramaturgias de denúncia ao racismo.

Paralelamente, há uma profusão de produções acadêmicas em que os mesmos agentes envolvidos nesses grupos têm apresentado engajamento intelectual. Assim, dentro das universidades, nos cursos de teatro e de Dança, especificamente na área da pesquisa, destaco a criação do GT “O Afro nas Artes Cênicas” em 2016 pela ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), que em algumas edições já debateu a dança. Esse GT promoveu o “Ngira – Encontro Afro nas Artes Cênicas” que já teve duas edições, uma em 2021 e outra em 2024. Destaco também a criação do eixo temático “Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes outras” pela ANDA (Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança). No site da ANDA, a descrição diz que esse eixo pretende “reunir pesquisas sobre os fazeres e saberes engendrados pelas danças negras, concebidas como poéticas políticas que articulam modos de vida e experiências do corpo na diáspora africana”.

A minha aproximação inicial com o tema desta pesquisa deu-se, portanto, a partir da compreensão de que estavam ocorrendo todas essas mudanças no campo da dança e a constatação da ausência de grandes estudos na área da Sociologia sobre esse tema. Como observa Zambrano (2011), no Brasil as pesquisas sociais sobre relações étnico raciais e dança têm dado ênfase ao contexto empírico da Bahia. Essa lacuna evidencia a

necessidade de aprofundar as análises socioculturais que relacionem as transformações culturais, identitárias e políticas no campo da dança.

No Rio Grande do Sul, há estudos na Antropologia que abordam tessa temática das culturas afodiaspóricas tradicionais (as "danças afro"). E há também alguns estudos na área do teatro que abordam as questões raciais nas artes do palco, incluindo-se aí a dança. Mas ainda há uma escassa produção acadêmica dedicada às dinâmicas raciais na dança a partir de uma perspectiva sociológica.

Ressalto também a especificidade da construção histórica e social no Rio Grande do Sul no que diz respeito à relação da identidade negra. Segundo Oliven (1992), o nosso estado historicamente construiu uma representação no imaginário coletivo que não deu conta da expressão identitária de todos os grupos sociais gaúchos, especialmente no que diz respeito à herança cultural negra e indígena. Ressalta-se assim que é um estado fortemente marcado pela colonização branca europeia (portugueses, italianos, alemães e espanhóis), onde a população negra ainda é frequentemente sub-representada, sendo que muitas vezes visto como um estado "branco". Ressalta-se, ainda, que é um estado onde houve maior apagamento histórico e cultural de danças de comunidades negras.

Diante dessa percepção, comecei a olhar para a relação que a dança tem com a reprodução do racismo e para os efeitos disso, isto é, para as experiências de artistas negros e suas estratégias de sobrevivência e de afirmação raciais. Sobretudo no que diz respeito à resistência ao racismo expressa nessas novas formas de afirmação identitária negra que estão acontecendo com muito maior frequência dentre desse campo.

### 1.5. A definição do tema e a pergunta de pesquisa

Essa pesquisa adotará uma abordagem qualitativa, de caráter exploratório e interpretativo, visando captar as complexidades das relações raciais no campo da dança, suas configurações históricas, simbólicas e práticas. Tendo como objetivo interpretar os significados culturais e os processos sociais que levam os sujeitos de pesquisa a construir essas ações e práticas "negras" dentro do campo da dança e compreender como isso impacta na produção estética da dança desses atores sociais, a questão de pesquisa constitui-se, a partir da seguinte pergunta:

**Como o racismo estrutural impacta o campo da dança e quais respostas são elaboradas a ele como forma de resistência?**

Considerando que a Sociologia da Arte de Bourdieu propõe-se a analisar as relações de homologia existentes entre diferentes escalas da vida social, a análise proposta adota uma perspectiva que articula as dimensões macro e microestruturais. Suas noções de campo, capital cultural e *habitus* se caracterizam como ferramentas conceituais que incorporam a história às suas indagações sociológicas. Assim, considerando as teorias escolhidas para esta tese, a indagação central, apontada anteriormente, desdobra-se em duas outras questões, uma de natureza teórica e outra de natureza empírica.

Partindo do pressuposto teórico *bourdieusiano* de que os campos sociais e os *habitus* são produzidos a partir da história, a questão teórica é: como os processos históricos de racialização moldaram o campo artístico da dança, influenciando suas estruturas e práticas? E partindo do pressuposto de que, em qualquer campo social, há interações entre a sua dimensão estrutural e a dimensão das escolhas individuais (agência) dos atores sociais, a pergunta empírica é: como essas estruturas sociais, políticas e culturais moldadas por longos processos históricos, reproduzem-se ou não na experiência de dançarinos e dançarinas negros e negras que atuam na cena artística de dança?

Como observa De Haro (2022), as abordagens analíticas que consideram o caráter histórico dos processos sociais envolvidos com a questão de pesquisa enfatizam a necessária historicização dos seus aspectos. São análises que assumem que os processos sociais são o resultado da confluência de múltiplos fatores históricos, que as sociedades inseridas em tais processos não são sistemas estáticos e sim uma rede de relações harmônicas e conflituosas e encaram esses processos como o produto da agência humana individual ou coletiva, mas não como o produto da intencionalidade (De Haro, 2022). A resposta para a pergunta dessa pesquisa, pelo próprio caráter as sociologia *bourdieusiana*, demanda a contextualização histórica sobre a formação do campo da dança e suas relações com as dinâmicas próprias do racismo estrutural e do anti-racismo, em articulação com a Sociologia das relações étnico-raciais.

Além disso, a pesquisa demanda, para a resposta da pergunta empírica, a análise de contextos microsociais do presente para a compreensão sobre como essas configurações históricas impactam ou não as ações e posições dos atores sociais negros no campo da

dança. A pesquisa, portanto, investiga as experiências subjetivas, as ações cotidianas e as práticas sociais desses sujeitos, considerando suas trajetórias, emoções, identidades raciais e estratégias de resistência, desafiando ou negociando com as hierarquias raciais, articulando ações coletivas ou individuais que desafiaram as hierarquias raciais, bem como a lógica de exclusão e marginalização.

Sendo assim, o modelo de análise que orienta o desenvolvimento deste trabalho utiliza como metodologia a combinação da análise histórica com a pesquisa social. A pesquisa visa compreender, assim, no plano macro, a reprodução do racismo estrutural no campo da dança como um dos seus elementos constitutivos e, ao mesmo tempo, os processos de resistência dos sujeitos negros que historicamente agenciaram diferentes formas de agir e pensar o próprio corpo, a estética, a identidade e a história da dança.

A técnica da pesquisa social utilizará como ferramentas analíticas a combinação das entrevistas do tipo semiestruturadas com a observação participante. A técnica das entrevistas foi a técnica principal escolhida para a pesquisa social. Ela foi utilizada para mapear e analisar aspectos da trajetória social e da história de vida relacionados com os significados atribuídos pelos sujeitos da pesquisa às suas práticas da dança. A observação participante foi uma ferramenta metodológica complementar às entrevistas, utilizada para acompanhar os processos de criação artística, as reuniões e os ensaios, bem como a apresentação de espetáculos e sua recepção pelo público.

A partir da questão empírica de pesquisa, o campo empírico escolhido para este estudo foi a cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tendo como sujeitos de pesquisa dançarinas e dançarinos negras e negros semiprofissionais ou profissionais que atuam profissionalmente nessa cidade. O corpus empírico selecionado foi composto por artistas que trabalharam ou trabalham artisticamente com a temática da identidade negra e do racismo em algum de seus espetáculos de dança.

Dessa forma, em um primeiro momento, o estudo orienta-se para uma revisão da história da dança a partir de um recorte temporal de larga escala, tendo como foco a articulação entre a sociologia das relações étnico-raciais e a sociologia da arte de Bourdieu para a análise estrutural. A partir desse quadro macroanalítico, o estudo procura, em um segundo momento, analisar como esses condicionantes estruturais que constituíram ao longo da história noções e práticas raciais dominantes de dança, mas

que também terminaram por constituir o seu oposto, as formas de resistência ao racismo na dança, repercutem e impactam nas trajetórias e ações sociais dos artistas.

Em um segundo momento, portanto, esta tese se concentra na análise dos aspectos do percurso social de dançarinas e dançarinos negros da cidade de Porto Alegre. Com o foco orientado para as suas trajetórias sociais como artistas de dança, procura analisar em que medida elas vinculam-se ou não com a reprodução de *habitus* e estereótipos racistas, buscando compreender o impacto dessas experiências nas suas emoções e identidades sociais e artísticas. E, em igual medida, procurarei analisar também as ações (agência) de resistência antiracistas desses sujeitos enquanto tomadas de posição dentro de um campo racial e historicamente estruturado.

Dentro da análise dos aspectos do percurso social dos sujeitos de pesquisa, a partir da pesquisa social, a tese subdivide-se também em dois momentos. No primeiro, procuro analisar, em um primeiro momento, as barreiras e os obstáculos para o acesso e participação no campo da dança, enfatizando a dimensão da reprodução das desigualdades raciais estruturais. Em um segundo momento, procuro analisar os modelos de ação dentro do mercado artístico e a criação de obras de arte com temática racial como um tipo de resposta que essas artistas procuram dar ao racismo, com foco nas suas trajetórias sociais e artísticas, bem como nos processos sociais e culturais envolvidos na constituição desse tipo de fenômeno social na dança.

Entendo que esse tipo de desenho de pesquisa é necessário para a compreensão das múltiplas articulações que podem ocorrer entre identidades raciais e arte, ou entre a raça, etnia e dança, em múltiplas dimensões do mundo social contemporâneo, a partir das quais os indivíduos negros que dançam percebem, interpretam, negociam e ressignificam estruturas, símbolos e normas culturais. Porém, esse estudo procura relacionar essas realidades empíricas micro com a análise macroestrutural.

No capítulo a seguir, efetuarei uma revisão teórica ampla sobre os conceitos da Sociologia das relações étnico-raciais e da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu, como parte do quadro conceitual macroanalítico que procuro adotar para entender os condicionantes estruturais do tipo de fenômeno social que esta proposta de tese se propõe a analisar. O objetivo será apresentar as ferramentas conceituais que irei utilizar ao longo da tese para fundamentar a noção de que existe um "campo" da dança no sentido *bourdieusiano* e que condicionantes raciais o atravessam.

No capítulo 3 apresentarei os fundamentos teóricos e metodológicos que sustentam a pesquisa, destacando a importância de compreender o campo da dança, a partir do conceito *bourdieusiano* de campo, e a noção de *habitus* racial, que articulam as relações de poder, identidade e resistência relacionadas à questão racial.

Nos capítulos 4 e 5 o foco central será uma análise histórica do fenômeno do racismo em sua relação com a dança, utilizando um longo recorte temporal, em escala macro analítica. O objetivo será compreender a complexidade das relações entre a dança e o racismo, analisando diversas instituições e práticas sociais ao longo da história que resultaram do racismo e das resistências a ele.

No capítulo 4, analisarei as relações de poder raciais que se reproduzem no tecido microsocial nos contextos das práticas quotidianas de dança. Aborda as complexas formas de reprodução do racismo estrutural no campo da dança, destacando obstáculos simbólicos e materiais que incidem diretamente sobre indivíduos negros, dificultando a inserção e permanência de pessoas negras nesse espaço.

No capítulo 5, analiso a dimensão estrutural do racismo do ponto de vista da história do campo, desde o período colonial até o início da era pós-escravidão como as danças negras passaram de uma relação de absoluta exterioridade ao campo da dança para uma condição de luta por inserção e reconhecimento. Dessa forma, procurarei fornecer elementos que sirvam para entender as rwgras do campo da dança, apontando para a existência, na história específica desse campo da arte, de certas formações sociais que o articulam com as normas estéticas impostas pelo racismo e o constituem como uma formação racializada.

O capítulo 6 problematiza como essas estruturas raciais historicamente construídas a partir da articulação ente “arte da dança” e racism , analisadas no capítulo 5, se reproduzem em escala micro nas interações sociais face a face. Ou seja, como essas formações históricas influenciam na valorização dos *habitus* corporais (*hexis*) negros, apontando alguns elementos a respeito de como a dinâmica do *habitus* perpetua ou desafia o racismo estrutural na dança.

No capítulo 7 analisarei a dimensão da resistência ao racismo, problematizando a construção histórica da noção êmica de “dança negra”, analisando os elementos macroestruturais de sua gênese, que fazem parte do contexto ideológico e cultural no qual se insere o objeto desta pesquisa. Significante esse que, conforme a análise a seguir

apontará, foi constituído especificamente em meio aos condicionantes e às configurações sociais e políticas do século XX.

No capítulo 8, irei explicitar as dinâmicas de resistência antiracista no campo dança. Procurarei problematizar e mostrar como a agência dos sujeitos negros pode transformar as regras desse campo, quais capitais eles investem para isso e quais táticas e estratégias e táticas eles colocam em ação.

# CAPÍTULO 2 – INTERFACES TEÓRICAS: PROCESSOS DE RACIALIZAÇÃO E CAMPO DA ARTE

A formulação teórica proposta para esta pesquisa procura articular dois campos teóricos. Um deles é a Sociologia das relações étnico-raciais e o outro é a Sociologia da Arte. Pois entendo que o tema aqui estudado articula uma relação entre dois vetores de condicionantes sociais que atuam de modo entrelaçado. Um deles é o racismo e o conjunto de seus efeitos nas relações sociais, incluindo aí as reações e resistências a ele, as diferentes formas de construção de identidades negras e as ações políticas antiracistas. E o outro vetor é o que chamo de "campo" da dança, conceito oriundo da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu, central para esta tese.

A pesquisa considera, portanto, dois vetores de condicionantes histórico-estruturais para o campo da dança. O primeiro deles é um conjunto de símbolos e práticas sociais que estruturam não só esse campo, mas também todos os outros campos artísticos, a partir da invenção da noção específica de "arte" na história do Ocidente. O segundo vetor é o condicionante étnico-racial que se intersecciona totalmente com o primeiro.

A partir disso, a análise dessa tese procura defender duas proposições explicativas. A primeira é a de que, na história da civilização dita "ocidental", ou na "Modernidade", a reprodução do racismo no campo da dança estruturou as próprias noções dominantes do que é a dança legitimada como "arte". Em outras palavras, os critérios e juízos de valor estético que constituíram o campo da dança partem de estruturas cognitivas racializadas que, ao longo da história, geraram e têm gerado distribuições diferenciadas de reconhecimento e de oportunidades, fazendo com que apenas algumas práticas e saberes adquiram o direito ao reconhecimento como "arte", enquanto outras não. Ou, dizendo ainda de outra maneira, a história específica desse campo estruturou-se a partir da variável "raça". O que levou e ainda leva o campo da dança a reproduzir, por meio dos *habitus*, as desigualdades raciais inerentes à sua própria formação histórica.

A segunda proposição é a de que isso sempre produziu e tem produzido respostas e tomadas de posição antiracistas, que consistiram diversas ações coletivas voltadas para a afirmação positiva de identidades negras no interior do campo da dança. Essas, por sua vez, produziram referências simbólicas e modelos de ação que influenciaram e ainda

influenciam artistas negros de dança. E que, portanto, também pré-estruturam a agência dos atores sociais na resistência aos processos de dominação racial.

Este capítulo apresenta o quadro teórico-analítico que orienta a pesquisa, destacando os conceitos mais importantes. Assim, procura apresentar os conceitos macroteóricos desses dois campos, de forma a estabelecer essas articulações. Situarei aqui, portanto, as teorias de longo e médio alcance, expondo a forma como elas procuram explicar aspectos do fenômeno social no qual se insere o objeto de estudo desta pesquisa, e explicando, assim, as ferramentas teóricas que serão mobilizadas tanto para a análise histórico-estrutural quanto para a análise micro dos dados empíricos.

## 2.1. A contribuição da Sociologia das relações étnico-raciais

Dentro da perspectiva aqui adotada, a "raça" é entendida como uma forma de etnicidade. E ela é entendida, em seu sentido geral, como uma identidade coletiva baseada em uma origem comum, real ou imaginada, conforme já definido por Weber (1991). Em suma, como uma comunidade de relações sociais fundada em crenças subjetivas de uma origem ou patrimônio cultural em comum, podendo estar ou não associada à ideia de nação (Poutignat & Streiff-Fenart, 2011). Porém, a raça refere-se a um tipo específico de etnicidade, ligada ao fenômeno da racialização.

A racialização é entendida aqui como o processo de essencialização de um grupo étnico, atribuindo-lhe características substancializadas, como por exemplo, pressupor que um grupo étnico possui uma cultura específica, determinadas características morais ou psicológicas ou alguma outra característica a ser transmitida aos descendentes. Como construção social da crença em qualidades intrínsecas e duradouras dos grupos étnicos, a racialização aproxima-se do racialismo, definido por Appiah (1997) como a:

> [...] visão de que existem características hereditárias, possuídas por membros de nossa espécie, que nos permitem dividi-la num pequeno conjunto de raças, de tal modo que todos os membros dessas raças compartilhem entre si certos traços e tendências que eles não têm em comum com membros de nenhuma outra raça. Esses traços e tendências característicos de uma raça constituem, segundo a visão racialista, uma espécie de essência racial (Appiah, 1997, p.33).

Porém, apenas a essencialização racializada de etnias, em um sentido negativo, não é suficiente para definir o fenômeno do racismo. Desde Weber (1991), por exemplo, já se discutia que toda identidade étnica inclui sempre algum nível de essencialização, como muitas identidades nacionais e muitos nacionalismos, por exemplo, se atentarmos para as discussões históricas sobre as tradições inventadas (Hobsbawn, 1997), ou sobre as comunidades imaginadas (Anderson, 2008), que essencializam identidades étnicas. Ou, nos termos de Balibar e Wallerenstein (2021), produzem "etnicidades fictícias". E em muitos desses processos há sempre algum nível de discriminação direcionada aos "outros", isto é, aos estrangeiros, aqueles que não constituem a ideia de nação. Porém, no etnocentrismo e na xenofobia não há a dominação de um povo sobre o outro.

Nesse sentido, a definição de racismo aqui adotada é:

> [...] a dominação sistemática de um grupo étnico por outro, acompanhada por representações e ideologias que essencializam e depreciam o grupo subordinado, servindo para justificar a sua exclusão ou exploração material (Monsma, 2017, p. 69).

A definição do racismo a partir da dominação leva em conta a ação social e os processos objetivos que reproduzem práticas, símbolos e estereótipos racistas. Assim, nessa linha de definição, o racismo não se resume apenas a categorias de percepção sobre a realidade, tais como representações simbólicas, imaginários, estereótipos e ideologias. Embora todas essas categorias possam, de fato, moldar o comportamento humano em todos os níveis da sociedade e reproduzir o racismo, elas existem interligadas a práticas, a interesses e interações sociais objetivos.

Como já apontara Max Weber:

> Não as idéias [sic], mas os interesses (materiais e ideais) é que dominam diretamente a ação dos homens. O mais das vezes, as 'imagens de mundo' criadas pelas 'idéias' [sic] determinaram, feito manobristas de linha de trem, os trilhos nos quais a ação se vê empurrada pela dinâmica dos interesses (Weber, 1989, p. 101).

Portanto, a "raça", enquanto constructo social produzido pelo racismo, é muito mais do que um mero esquema classificatório, ou uma leitura cultural do fenótipo; mas é um processo que ocorre na materialidade das práticas e dos corpos. Os atores sociais percebem as normas e práticas classificatórias, dadas pelas representações simbólicas,

mas é a partir da experiência vivida que as estruturas se manifestam na vida dos indivíduos. Pois os símbolos só adquirem significado por meio da interação social.

Por meio dessa conceituação, é possível compreender que o racismo é um fenômeno que inclui o preconceito com relação a determinada ascendência étnica, mas que apenas o preconceito não é suficiente para explicá-lo. É preciso que haja a ação discriminatória sistemática, isto é, a reprodução de estruturas objetivas e subjetivas que legitimam e perpetuam uma dominação racial. A partir de então, a "raça", no sentido da racialização negativa e discriminatória, torna-se uma configuração possível, sempre em relação às posições oferecidas pela estrutura de um campo de poder (racial).

Ao longo da história da Modernidade, houve, de fato, a persistência de um tipo de racismo que exaltou as qualidades fenotípicas europeias (Telles, 2003) e que estereotipou, homogeneizou e degradou as características fenotípicas africanas ou afrodescendentes (Mbembe, 2018). Porém, o racismo não é fundamentalmente a inscrição cultural de significados em um corpo com um fenótipo previamente dado. Mas sim o próprio aparato de produção de sentido (como, por exemplo, o sentido de "negritude"), mediante o qual uma característica fenotípica adquire importância como elemento de diferença. Nessa perspectiva:

> Nesta concepção, diferenças corporais ou outras diferenças de aparência, como a indumentária, podem servir como marcadores convenientes do pertencimento racial, mas não originam a racialização. Em vez disso, a racialização é consequência da dominação étnica (Monsma, 2016, p. 43).

Assim, a "raça", entendida aqui como processo de racialização, deve ser concebida sempre como consequência da ação de relações de poder. Pois, mesmo as diferenças físicas pré-existentes, só passam a adquirir sentido de diferença depois de complexos processos de significação e de poder que passam pelo conjunto das relações sociais. Sendo assim, compreendo que, embora a persistência do racismo antinegro em uma sociedade pós-escravocrata, com a brasileira, tenha por característica o chamado "preconceito de marca" (Nogueira, 2007), são as relações de dominação sobre os grupos sociais afrodescendentes que continuaram a mobilizar representações essencialistas e negativas sobre os traços físicos ou a cultura dessas populações.

No entanto, essa definição de racismo a partir da dominação, abordada até aqui, explica-nos apenas a dimensão racista da produção da "raça", isto é, a racialização no

sentido negativo. Aquela que atribui a um grupo social características essencialistas que desqualificam as suas qualidades consideradas intrínsecas. Ela está associada, no plano individual, à ocorrência do preconceito racial, que atribui um único conjunto de traços físicos, morais ou psíquicos a um grupo social, considerando-o inferior à norma representada pelo grupo tomado como referência e, no nível estrutural e coletivo, a uma relação de dominação de um grupo social sobre outro.

Porém, as pessoas não estão totalmente à mercê da naturalização das hierarquias sociais e possuem capacidade de agência para resistir à dominação.

Aqui, ressalto que o conceito *bourdieusiano* de poder o compreende não como algo estático, mas situado dentro de uma arena de luta. Particularmente importante, por exemplo, é a diferenciação que o autor faz entre o poder e o campo do poder:

> [...] alguns perguntar-se-ão onde está ele, quem o detém (Who governs?), outros se ele vem de cima ou de baixo, etc. [...] É para romper com este modo de pensamento [...] que empregarei o termo campo de poder, entendendo por tal as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um quantum suficiente de força social – ou de capital – de modo a que estes tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder, entre as quais possuem uma dimensão capital as que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder [...] (Bourdieu, 1989, p. 28-29).

Para a teoria *bourdieusiana*, a dominação é compreendida como uma situação que ocorre dentro de um campo onde existe sempre esse jogo permanente de lutas pelo monopólio do poder. E essas lutas, que podem ocorrer de forma material ou simbólica, permitem a possibilidade de existir a resistência à dominação. Assim, torna-se importante, para o tema e para objeto de estudo desta pesquisa, uma distinção entre processos de racialização no sentido positivo e no sentido negativo, pois existem outros processos sociais, além da reprodução da dominação racial, que também podem produzir a "raça" nas relações sociais.

Conforme Ballibar e Wallerestein (2021) e Poutignat e Streiff-Fenart (2011) há um aspecto importante no fenômeno da etnicidade que é a dialética que se estabelece entre o que é socialmente atribuído e o que é aceito ou recusado pelos membros de um grupo social. Ou seja, a definição exógena e endógena da identidade étnica de um grupo. Os autores argumentam que elas não podem ser analisadas separadamente, pois atuam de forma relacional, frequentemente recompondo e influenciando uma à outra. Assim, quando a exo-definição é associada à dominação e, portanto, nega o direito de uma

comunidade se autodefinir, os dominados, assim que aprendem algo sobre a dominação e tentam resistir a ela, frequentemente utilizam as mesmas categorias.

Como observam Poutignat e Streiff-Fenart:

> Quanto mais forte é a dominação (o pólo [sic] máximo sendo a situação da escravidão), mas as pessoas às quais se aplica a exo-definição são coagidas a retomá-las por sua conta. Mas ali onde se estabelece o jogo dialético entre exo e endo definições é que não a retomam nunca como tal, mas transformam-na identificando-se com ela (Poutignat; Streiff-Fenart , 2011, p.145-146).

Os autores ainda observam que:

> No caso dos asiáticos como no dos negros dos Estados Unidos, a dialética entre exo e endo definições passa pela inversão dos critérios impostos, pela transmutação deles do exterior/negativo em interior/positivo, processo que inclui a mudança de rótulo e a inversão do estigma. Estas lutas simbólicas em torno da designação e da denominação étnicas só se produzem, contudo, quando os grupos dominados atingiram um nível de aculturação que lhes permite avaliar os lances e manipular as significações ligadas às categorias étnicas na sociedade global (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011, p.147).

Como observa também o historiador Bethencourth (2008, p.23), "[...] os afro-americanos apoderaram-se do termo 'raça' para usá-lo como expressão de identidade negra coletiva e como ferramenta política contra a discriminação". Os antecedentes desse fenômeno remontam aos movimentos políticos anticoloniais africanos, a partir dos quais ocorreu a criação da noção militante de "negritude", que consistiu na utilização da mesma percepção de mundo baseada em uma diferenciação entre "brancos" e "negros" que funcionava como estereótipo racista quando acionada para a dominação racista, porém, como forma de formar um sentimento de orgulho racial negro. Portanto, o uso da mesma oposição ontológica entre "branco" e "negro", criada pelos esquemas de percepção do mundo fundados pelo racismo global, foi adotada como estratégia política antirracista por movimentos políticos.

Independente das particularidades das formas como a noção militante de "negritude" foi apropriada, a depender das condições de ordem geográfica, econômica, social, política ou cultural, é possível afirmar que, em todos esses casos, tais ações produziram a "raça" como resistência a uma dominação. Parece pertinente considerar, portanto, que a racialização, embora seja uma forma fundamental de criar relações de poder, nem

sempre é entendida como reprodução de relações de dominação. Mas sim como um processo que também pode configurar a resistência à dominação.

Além disso, é necessário também observar que os vários projetos políticos que fizeram uso da racialização no sentido positivo, a "negritude", como política de resistência ao racismo, produziram determinados tipos de identidades negras.

O conceito de identidade aqui utilizado é o de identidade coletiva. De maneira geral, na literatura sociológica, a identidade coletiva "[...] é vista sobretudo a partir da noção de pertencimento: o sentir-se parte integrante um determinado coletivo" (Silva, 2011. P. 56). Conforme Owens, Robinson e Smith-Lovin (2010), têm se destacado nesses estudos tanto os processos de identificação com vivências, sentimentos, valores ou destinos comuns quanto o pertencimento a grupos e categorias sociais.

Castells (2000) tipifica três formas de construção de identidades: a) identidade legitimadora: construída pelas instituições dominantes da sociedade; b) identidade de resistência: construída pelos atores sociais submetidos ao processo de dominação, com base em princípios diferentes ou mesmo opostos aos que permeiam as instituições dominantes; c) identidade de projeto: quando os atores, utilizando-se de repertórios simbólicos variados, constroem uma nova identidade social capaz de redefinir a sua posição ou papel social, com o intuito de transformar toda a estrutura social.

A resistência ao racismo pela via da construção de uma noção de "negritude"[24] é, portanto, uma identidade de resistência no sentido conceituado por Castells. Pois ela é criada por atores sociais que se encontram em condições de menor reconhecimento ou em posições sociais subalternizadas e estigmatizadas pela lógica dominante. Ela pode ser entendida, simultaneamente, como uma identidade projeto, quando a afirmação da "negritude" está associada a uma ideologia ou movimento político emancipatório anti-racista. Mas ela também pode constituir-se através de formas menos racionalizadas ou conscientes, sem vinculação a um projeto de sociedade específico, a uma ideologia militante ou mesmo a algum grau de reflexividade sobre o racismo.

[24] Refiro-me aqui ao construto simbólico criado no processo da luta pela libertação dos povos africanos e da diáspora. Segundo Domingues (2005, p.194): [...] No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana". No capítulo 4, aprofundarei esse conceito.

Algumas perspectivas têm diferenciado a identidade coletiva da identidade social e da identidade pessoal. Nessa lógica, a identidade social seria referente ao pertencimento a grupos ou categorias sociais, enquanto a identidade coletiva seria referente às "normas, valores e ideologias que tal identificação vincula" (Brewer, 2001, p.118). E, ainda nessa linha de pensamento, a identidade pessoal, diferente das outras duas, seria a narrativa pessoal que o indivíduo constrói sobre si a partir de fatos e situações vivenciadas como únicos (Owens, Robinson & Smith-Lovin, 2010), ou, ainda, o senso de sentir-se único e coeso em relação às suas várias identidades sociais (Hitlin, 2003).

No entanto, em outras perspectivas teóricas, sobretudo as ligadas à literatura sobre os movimentos sociais, tanto as identidades pessoais quanto as sociais são consideradas coletivas (Silva, 2010; Naujorks, 2011). Dessa forma, não se diferenciam três tipos diferentes de identidades, mas sim três níveis de escala analítica, sendo o fenômeno identitário uma coisa só. Considerando o caráter relacional da sociologia bourdieusiana, essa forma de abordagem será a utilizada nesta pesquisa. Parto, portanto, do pressuposto de que o fenômeno da negritude no campo da arte, ou seja, a atribuição do adjetivo "negro" ou "negra" a determinado bem cultural, expressão artística ou grupo de artistas articula os níveis micro e macro, bem como as dimensões objetiva e subjetiva.

Entre os estudos contemporâneos sobre a identidade que têm enfocado essa relação indissociável entre as escalas macro e micro, ao invés de conceber três "tipos" diferentes de identidade, alguns têm enfocado mais a dimensão simbólico-discursiva e outros mais a dimensão da ação social. Na primeira perspectiva, cito como exemplo Hall (2000), autor que utilizarei no próximo capítulo para abordar a relação entre identidade cultural e cultura negra. Assim, para este autor, a identidade é:

> [...] o ponto de encontro, o ponto de sutura, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos "interpelar" ― nos falam ou nos convocam para que assumamos lugares como sujeitos sociais de discursos particulares ― e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode falar. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós (Hall, 2000, p. 111-112).

Um aspecto importante dessa definição é que a identidade é conceituada como um processo (o processo de se identificar com um conteúdo simbólico) e não como algo substancializado e essencializado. E, enquanto mediadora desse processo, a linguagem

possui papel ativo na demarcação das fronteiras identitárias, estabelecendo a diferença em relação a outras identidades, agindo como um sistema classificatório.

Na segunda perspectiva, cito como exemplo Barth (1998), que, assim como Hall, também enfatiza o aspecto processual da identidade, bem como a sua relação com o estabelecimento da diferença. No entanto, difere deste porque enfatiza que os atores sociais muitas vezes modificam os símbolos que constituem as categorias "nós" e "eles", ou membros e *outsiders*, dos grupos étnicos (Poutignat; Streiff-Fenart, 2011). Assim, a produção das fronteiras identitárias também parte da ação dos atores sociais e das negociações que eles estabelecem com a linguagem, com os discursos e os símbolos. O autor enfatiza, portanto, a agência dos atores nos processos sociais a partir dos quais as identidades e diferenças são criadas.

Na perspectiva aqui adotada, a marcação simbólica, por meio da linguagem, ou dos chamados sistemas classificatórios que definem quem é incluído ou excluído dentro de um determinado grupo étnico-racial, é parte do processo de construção das identidades negras. Porém, é no espaço social objetivo, por meio da interação face-a-face, que a identificação com determinados signos e conteúdos simbólicos "negros" adquire valor expressivo como reivindicação de um tipo de subjetividade a ser julgada e validada socialmente como uma identidade social "negra".

## 2.2. A contribuição da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu

Examinarei nessa seção do capítulo aspectos da Sociologia da Arte de Pierre Bourdieu, dando centralidade para a obra "As Regras da Arte" (1996). Apresentarei inicialmente o conceito sociológico de "campo" e, de forma complementar, para a melhor compreensão deste, apresentarei o conceito de "*habitus*", apontando posteriormente para as revisões críticas já feitas a ele.

Para Bourdieu (1989; 1997), um campo é todo espaço estruturado e estruturante de relações sociais. O conceito está ancorado no princípio de que, em todas as sociedades, cada instituição ou grupo social tende a produzir um tipo particular de socialização. Inevitavelmente, cada arranjo social desse tipo constitui um conjunto de crenças, convenções, regras e exigências específicas para que os atores sociais possam ser

reconhecidos como parte dele. Logo, cada campo acaba produzindo as próprias posições e estratégias de ação possíveis de serem ocupadas e adotadas pelos seus agentes.

Um campo define-se, portanto, como qualquer sistema social em que os atores sociais têm uma posição fixada a priori por determinadas regras. Enquanto ferramenta analítica, o campo é proposto para funcionar a partir de procedimentos de generalização e indução teórica, com a análise dos aspectos invariantes que emergem da comparação entre diferentes "casos particulares do possível" (Bourdieu, 1989). Logo, é uma ferramenta macroanalítica, útil para analisar formações sociais cujas características foram produzidas por uma longa história, ou com um longo alcance social, nas quais as ações e práticas individuais são elaboradas a partir de certas condições de possibilidade dadas pelas posições sociais previamente estabelecidas.

O conceito de campo pretende dar conta dos processos de mediação que ocorrem entre os indivíduos e as estruturas coletivas. Como Bourdieu enfatiza, é a partir da agência, isto é, da ação ativa dos agentes sociais, mesmo que dentro de uma estrutura particular histórica que os posiciona como atores sociais, que os campos constituem-se:

> Os campos sociais mais diferentes [...] só podem funcionar na medida em que haja agentes que invistam neles, nos mais diferentes sentidos do termo investimento, e que lhes destinem seus recursos e persigam seus objetivos, contribuindo, assim, por seu próprio antagonismo, para conservar-lhes as estruturas, ou, sob certas condições, para transformá-los (Bourdieu, 2003, p. 51).

Por partir de uma perspectiva que dá ênfase à dimensão conflitiva da vida social, na teoria *bourdieusiana*, todas as estratégias e ações dos agentes dentro de um campo implicam inevitavelmente disputas e conflitos, seja por choques de interesses, seja pela própria reafirmação das competências específicas requeridas pelas regras do campo. Assim, campo é conceituado por Bourdieu (1989) como uma espécie de arena onde os agentes lutam pelos princípios que o caracterizam. Por exemplo, no campo da ciência ocorrem disputas em torno da autoridade científica. E, no campo da arte, em torno da qualidade ou da legitimidade da obra de arte. E a manutenção das posições sociais dos agentes individuais dentro do campo depende de cada situação, das estratégias e das ações dos agentes em cada momento. Conforme Bourdieu:

> Trata-se, portanto, em cada momento da sociedade, de um conjunto de posições sociais, vinculado por uma relação de homologia a um conjunto de atividades [...] ou de bens [...], eles próprios relacionalmente definidos (Bourdieu, 1996, p. 18).

Bourdieu articula o conceito de campo com outros conceitos, tais como o de capital cultural, capital simbólico e o de *habitus*. O capital cultural refere-se ao patrimônio cultural que pode ser herdado, acumulado e convertido, podendo ser encontrado em três modalidades: 1) O estado incorporado, sob forma de estruturas mentais, posturas corporais, habilidades linguísticas etc.; 2) O estado objetivado, sob forma de livros, obras de arte, visitas a exposições e bibliotecas; 3) O estado institucionalizado, diplomas e certicados escolares (Bourdieu, 2007). O capital simbólico é o que emerge quando o capital cultural é reconhecido dentro de um campo, convertendo-se em status social, respeito, prestígio ou honra. O capital simbólico está associado, portanto, ao poder simbólico, que é: "[...] o poder sobre um uso particular de uma categoria particular de sinais, e deste modo, sobre a visão e o sentido do mundo natural e social" (Bourdieu, 1989, p. 72) que permite sustentar uma posição social dentro de um campo.

Pertencer a um campo implica, portanto, em acumular capital cultural para que os atores sociais, a partir de suas trajetórias sociais individuais, o convertam em capital simbólico e obtenham poder simbólico dentro dele. Dessa forma, a tendência é que cada agente invista em determinado tipo de capital cultural, procurando sempre uma maneira de acumulá-lo. No processo contínuo de conflito que se instaura pela conquista e manutenção de poder simbólico dentro de cada campo, formam-se polos dominantes, ocupados pelos agentes que possuem o máximo de capital simbólico específico do campo, e polos dominados, com os agentes sociais dotados de menor capital simbólico, para obter reconhecimento em um campo.

Quando incorporado, o capital cultural é transmitido através do *habitus*, que são os esquemas de percepção, apreciação e ação, fundados no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais aos quais os agentes sociais reagem a fim de fundamentar as suas posições sociais dentro de um campo (Bourdieu, 1989; 1997). Os *habitus* dependem do aprendizado de formas de agir, de pensar, de sentir e de ser, introjetadas nos corpos dos indivíduos por meio da socialização, formando determinadas disposições gerais que se mostram recorrentes entre indivíduos que fazem parte de um mesmo campo ou grupo social. Dizendo em outras palavras, os "*habitus*" são:

> [...] sistemas de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, ou seja, como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas ao seu objetivo sem supor a intenção consciente de fins e o domínio expresso das operações necessárias para alcançá-los, objetivamente 'reguladas'' e 'regulares' sem em nada ser o produto da obediência a alguma regra e, sendo tudo isso, coletivamente orquestradas sem ser o produto da ação organizadora de um maestro (Bourdieu, 2013a, p. 87).

Segundo Malvezzi (2019), o conceito de *habitus* considera o movimento de conversão da objetividade em subjetividade e da subjetividade em objetividade: a objetividade consistindo na exteriorização das disposições individuais e a subjetividade, entendida como processo de conversão das estruturas sociais em sujeitos. Essa relação entre as estruturas sociais, que são constitutivas das subjetividades, e as subjetividades, que são, por sua vez, produtoras de estruturas sociais, seria explicada pelo *habitus*.

Para Bourdieu (2008), de fato, a reprodução das estruturas sociais objetivas se manifesta por meio dos campos sociais, compostos pelas instituições e suas regras, e as estruturas subjetivas são reproduzidas pela reprodução dos *habitus*. No entanto, cada campo também é um sistema de posições sociais que podem ser contestadas ou alteradas pela agência dos indivíduos. Um mesmo indivíduo pode estar imerso em diferentes campos, reproduzindo as estratégias e formas de reconhecimento social aprendidas em um campo em outro, ou de campos mais amplos dentro de subcampos, por exemplo. Assim, os agentes podem, por vezes, elaborar novas estratégias de ação e não apenas reproduzir as estruturas internas de um campo.

Além disso, a transposição das estruturas sociais nas disposições e ações individuais não é mecânica. Na obra "*A Distinção*" (2008), Bourdieu analisa o caso dos chamados "novos ricos" e o desajuste entre as suas disposições adquiridas antes de conquistarem a ascensão social e o estilo de vida das classes dominantes. O autor chama de "efeito de histerese" esse desajuste entre os sistemas de disposições incorporadas e as condições objetivas nas situações da vida quotidiana. Outra noção importante é a de "*habitus* clivado", na qual o autor reconhece que há contextos sociais nos quais a socialização impõe sistemas de ação divergentes e contraditórios em relação ao *habitus* adquirido e incorporado em outros contextos sociais ao qual indivíduo pertence ou pertenceu.

Conforme Setton (2002, p.64-65) o "[...] *habitus* não pode ser interpretado apenas como sinônimo de uma memória sedimentada e imutável; é também um sistema de disposição construído continuamente, aberto e constantemente sujeito a novas experiências". Sendo assim, o conceito de *habitus* na teoria *bourdieusian*a não é um conceito determinista, uma vez que também considera as tomadas de posições, relações e negociações entre os indivíduos em um campo. E Bourdieu entende o campo da arte como espaço social de produção e não somente de reprodução, sem uma noção determinística entre estrutura e agência.

Na obra "A Distinção" (2008), Bourdieu concebe a histerese e o *habitus* clivado sob a lógica da "tensão", "cisão" e "incerteza" diante da ambivalência, esses desajustes entre o *habitus* e as possibilidades objetivas para ele garantir a sua constância sendo as exceções à regra do seu sistema explicativo. No entanto, na obra posterior "A Miséria do Mundo" (2023) Bourdieu afirma que a histerese, isto é, o desajuste entre disposições incorporadas no passado e a internalização de certos *habitus* no presente, é muito mais freqüente do que ele havia considerado, não constituindo a exceção, mas sim a regra.

As concepções de *histerese* e de *habitus* clivado são importantes para evitar uma leitura muito dura e estruturalista do conceito de *habitus*, que enfatize demasiadamente a homogeneidade entre agentes de uma mesma categoria, grupo ou campo social. Na contemporaneidade, o indivíduo está imerso de uma forma simultânea em diferentes campos sociais e mudanças acontecem a cada momento. Portanto, é preciso considerar que os atores sociais são compostos por muitas estruturas e lógicas diferentes operando simultaneamente. Assim, é preciso considerar que em uma escala microsocial, os atores sociais são formados por uma pluralidade de disposições, nem todas convergentes, o tempo todo. E por isso é preciso considerar a existência de múltiplas camadas de *habitus* incorporados nos diversos contextos sociais os sujeitos se socializam, bem como as tensões entre diferentes *habitus* interiorizados por um mesmo indivíduo.

Nesta proposta de tese, a potência analítica dos conceitos de campo, de *habitus*, de *histerese* está na sua importância para pensar nas relações entre as estruturas objetivas e subjetivas que constituem os mundos artísticos. Os conceitos de campo e *habitus* permitem analisar as formações históricas que constroem determinadas ideias e práticas relacionadas à arte da dança e a sua reprodução por meio das disposições pessoais nas quais estas se atualizam em práticas individuais. E o conceito de *histerese* permite

compreender que essa reprodução não constitui uma relação de causa e efeito. Que não se trata, assim, de simples transposição de um *habitus* a outro, mas de desmontagem do *habitus* adquirido em função das circunstâncias e dos constrangimentos sociais.

Como observa Morphy (2020), ao contrário de tratar a noção de "estética" em um sentido kantiano, como estética "pura", Bourdieu situa a produção das obras de arte no mundo objetivo. O autor argumenta que a própria definição do que é arte já depende de um determinado consenso social, em cada contexto histórico, sobre o que se considera ou não como arte. Assim, o juízo de valor estético, atribuído aos objetos e às obras de arte, jamais está separado das estruturas cognitivas, históricas e sociais.

Para Bourdieu (1996), existe sempre em cada período histórico uma crença ou ideologia artística, dentro de uma determinada formação histórica, que legitima determinadas práticas sociais como arte. Sendo assim, Bourdieu afirma que certas estruturas epistemológicas definem, a priori, operações de diferenciação simbólica que estabelecem "regras" para cada campo da arte. Bourdieu analisa, assim, a construção social do "campo da arte", identificável a partir do início da Idade Moderna, com o advento da sociedade capitalista, quando se diferencia o "artista" do "artesão", analisando suas características, crenças e regras bem particulares.

Bourdieu (1996; 2008), Benjamim (2017) Morphy (2020), Lipovetsky e Serroy (2015) e Rancière (2009) concordam que a posição social "artista" se constituiu depois do Renascimento a partir da diferenciação entre arte e artesanato. Assim a "arte," no sentido "moderno" ou "ocidental", foi construída a partir de um processo que separou os objetos artísticos do mundo dos objetos utilitários e da totalidade da vida quotidiana.

Essa concepção difere, por exemplo, das lógicas culturais das práticas artísticas dos povos tradicionais, de culturas não europeias ou não ocidentais, que, conforme abordarei no próximo capítulo, sobrevivem no que tem sido nomeado como "cultura popular" e também na chamada "cultura negra". Assim, em sociedades tradicionais do passado e do presente, e também em algumas culturas populares presentes no mundo urbano atual, a arte não está separada da totalidade da organização da vida social (da religião, da magia, dos rituais, etc). Portanto, nessas culturas, a arte está ligada a um *ethos* comunitário, ou, dizendo em outras palavras, a arte é regida por um "regime ético" (Rancière, 2009), ou ainda, nos termos no esquema analítico proposto por Lipovetsky e Serroy (2015), a arte se constitui como uma "artealização ritual".

O “regime ético”, afirma Rancière (2009), impede a “arte” de se individualizar. Ao contrário disso, na história específica da formação ocidental que conhecemos como “arte”, foi criada uma crença ou uma ideologia que separa a “obra de arte” do mundo dos objetos utilitários, da coletividade e de quaisquer outras práticas da vida quotidiana. Ou seja, foi criado um novo “regime” no qual a noção de “arte” foi individualizada.

Além disso, segundo Bourdieu (1996), a modernidade construiu o discurso de que a “verdadeira” arte está na busca desinteressada pela “pura significação”, por meio de uma ideologia que prega uma noção transcendental em torno do objeto artístico. A arte é entendida, dentro desse modelo cultural, como em oposição ao dinheiro, muito embora os artistas necessitem de dinheiro para poder viver de sua arte. Esse discurso de um estetismo radical permitiu, na história do Ocidente, aos próprios agentes do campo da arte definirem o que é arte e, assim, pudessem incluir e excluir coisas. Ele permitiu ao artista obter reconhecimento e autonomia estética e ao mesmo tempo permitiu a criação de um novo mercado para os artistas, permitindo a sua autonomia econômica.

Essa ênfase no poder do indivíduo criador foi combinada com a ideia de um absoluto que ele expressa, de onde deriva o conceito de “gênio” na era romântica. E constituiu a “aura” no artista moderno (Benjamin, 2017).

Com relação a isso, alguns elementos precisam ser apontados no que diz respeito à sua análise sobre as características específicas do próprio campo da arte. O primeiro é que o próprio processo histórico de autonomia estética da arte ocidental levou a uma relação sempre ambivalente e conflituosa com o mercado, isto é, com o campo de grande produção cultural e com os valores dominantes da sociedade. Pois existe uma ideologia característica do campo da arte, que é a de que o artista é livre para criar suas próprias leis. E embora os artistas dependam do mercado para ganhar o seu dinheiro e introjetem estruturas cognitivas dominantes em nossa sociedade, o campo da arte inventa um “estilo de vida artista” para sustentar essa ideologia.

Na análise de Bourdieu (1996), essa ambivalência própria do campo da arte é explicada em termos de relação entre ideologia artística e mercado. Conforme Bourdieu (1996), a invenção do estilo de vida do artista está relacionada à autonomia estética do campo da arte e tem por função fazer com que o campo da arte produza, para si mesmo, o seu próprio mercado interno. Assim, artistas sustentam muitas vezes constituições subjetivas ancoradas em outras referências e disposições estéticas, específicas de quem

passa por uma socialização e por uma educação estética específica do campo da arte, procurando com isso afirmar uma distância subjetiva, uma liberdade para fundar as próprias regras do campo, que é a própria noção de autonomia estética. Assim, ao mesmo tempo em que eles mantêm uma relação objetiva com o campo de grande produção cultural, reconstituindo estruturas do mundo social e estruturas mentais da sociedade em que vive, com suas hierarquias e relações de poder mais amplas, essa ideologia artística pode levar os artistas a criar coisas novas.

Assim, retomando, a Idade Moderna define "arte" por meio da distinção e da separação entre esta e outros campos da vida social. E mais do que isso, a noção de "artista", compreendido como "autor", um indivíduo isolado que cria a "obra de arte", algo de valor único. Assim, em artes tradicionais e populares, o juízo de valor estético ─ a regra social que permite o reconhecimento de algo como "artístico" ─ é definido pelas cosmologias, pela espiritualidade, pela religião, pelos mitos, e por diversas outras instâncias coletivas que consagram e legitimam os objetos artísticos. Na Modernidade, ao contrário, criou-se a ideia da individualização do impulso criador, que resulta nas noções de "autor" e de "obra de arte". Como observa Morphy (2020, p.60): "nós desengatamos as artes do social, do prático, da moral, do cosmológico, e fizemos com que a atividade artística fosse especialmente diferente da tecnológica, da cotidiana, da produtiva". Em termos *bourdieusianos*, isso significa dizer que novas regras para legitimar e definir algo como "arte" foram, desde então, inventadas.

Conforme Bourdieu (1996), ao mesmo tempo em que essa nova estrutura simbólica deu ao indivíduo "artista" uma autonomia estética e econômica, ela criou uma lógica de extrema competição simbólica, uma luta pelo direito de definir o que é arte, o que é belo ou não e o que pode ou não ser incluído emde cada campo. Uma luta que leva os próprios agentes dos campos da arte a competirem entre si tanto pela posse quanto pela valoração e pelo juízo estético de seus capitais simbólicos, como tende a ocorrer em qualquer tipo de campo social.

Assim, a questão fundamental para entender a construção daquilo que Bourdieu (1996) chama de "campo da arte", é como os objetos artísticos são separados do mundo dos objetos utilitários. As regras que dizem se os objetos podem ser julgados como atos criativos e não como cópias, ou seja, como algo singular e sem precedentes e não como meras réplicas, produzem o próprio "campo da arte", em um sentido *bourdiesiano*, pois

estruturam e condicionam certos juízos de valor estéticos que incluem ou excluem objetos e práticas sociais. E certos princípios de apreciação relacionados a esses juízos estéticos, que constituem, na esfera cultural, valores e construções simbólicas aprendidas no próprio campo da arte, muitas vezes pré-condicionam a distinções hierarquizantes e discriminatórias, que são estruturadas por relações de poder.

Em sua analítica da reprodução social, a sociologia da arte de Bourdieu reconhece que, quando as diferentes posições estruturais dadas pelo campo do poder predispõem os agentes singulares a ocupar determinadas posições no campo da arte, se estabelece uma relação triangular entre: a) as regras e convenções que legitimam o juízo de valor estético sobre as obras de arte; b) as posições de maior status artístico, ocupadas pelos agentes dominantes dentro do campo da arte e c) as posições de poder que esses agentes ocupam em outros campos, fora do campo da arte. Ou seja, no que tange à dimensão da reprodução, as desigualdades existentes no plano objetivo da sociedade impactam profundamente no "jogo" subjetivo da distinção cultural que é constitutivo do próprio campo da arte, uma vez que são elas que acabam determinando que determinadas manifestações artísticas sejam ou não incluídas dentro de um campo artístico.

Para Bourdieu (1996), por exemplo, o campo da arte, ao criar seus autores e obras consagradas, o chamado *cânone* artístico, o faz sempre a partir de um sistema comum de valores sociais e estéticos que orientam as posições e as tomadas de posições dos atores sociais que o compõem. Assim, cada indivíduo que tem como projeto de vida tornar-se "artista" deve procurar antes de tudo conhecer referências dos grandes artistas já consagrados para poder adentrar o campo da arte. Em outras palavras, ele precisa adquirir uma "educação estética" para se legitimado como "artista" em sua interação com o público, com o mercado e com os seus pares. E mesmo que nenhum campo da arte seja de natureza fixa e que as disputas no seu interior possam levar a uma redefinição constante dos cânones e dos critérios de canonização, o conjunto dos seus agentes dominantes, a partir do momento que se tornam referências estéticas de prestígio, tende a produzir a educação estética dos novos membros que o adentram.

Além disso, os artistas também estão inseridos em outros campos sociais além do campo da arte, nos quais também adquiriram *habitus*. Estes, por sua vez, tenderão a ser reproduzidos nas posições de dominância homólogas que ocupam dentro do campo da arte. Para Bourdieu (1996) isso significa que há uma intrínseca relação de homologia

entre os capitais específicos (*habitus)* da trajetória pessoal de cada artista que conquistou a posição de agente dominante dentro do campo e as distinções estéticas e juízos de valor estéticos pré-concebidos que constituem o próprio campo.

Mas Bourdieu não propõe que a criação artística seja encarada apenas como a pura expressão de condicionantes sociais (Setton, 2002; Andrade, 2012). Segundo o autor, embora a arte institua-se dentro das estruturas de um mundo social mais amplo e das estruturas mentais modeladas por ele, o artista faz a arte "com os meios que lhe são próprios" (Bourdieu, 1996, p. 48), dependendo do estado e das disposições provisórias e contextuais. Portanto, essas lutas internas do campo da arte dependem apenas em parte da correspondência que podem manter com as lutas externas, no campo do poder, isto é, com o restante do mundo social. Pois se estas relações de poder se modificarem, o campo da arte também se modifica.

Por exemplo, na análise de Bourdieu (1996) as lutas entre escolas e concepções artísticas podem apoiar-se nas hierarquias de classe entre os atores sociais que se inserem no campo artístico, ou seja, as posições sociais e disposições dos artistas, na sua relação com o conjunto mais amplo da distribuição econômica sociedade. Por outro lado, Bourdieu também aponta para a possibilidade de ruptura com a homologia. Um exemplo é que quando ele analisa a existência de uma estética anti-burguesa no final do século XIX e início do século XX produzida por artistas burgueses.

Dessa forma, a teoria de Bourdieu também analisa como os agentes sociais podem elaborara novas estratégias de legitimação artística e não apenas reproduzir por meio dos *habitus* as estruturas sociais do campo. Logo, não há uma relação de homologia absoluta entre os graus de consagração artística e as hierarquias sociais dadas pelo campo do poder. E nas dinâmicas e relações sociais que permeiam a arte, é possível perceber também que para além apenas da dimensão da reprodução, muitos processos de educação estética tendem a produzir novas regras buscando uma autonomia do campo da arte. Dessa maneira, as construções estéticas na arte não devem ser vistas como reflexo direto e mecânico das condições econômicas, sociais e políticas.

Uma vez que, a partir dos conceitos de histerese e habitus clivado, é preciso considerar que sempre pode haver contradições entre a transposição dos *habitus* oriundos das hierarquias da sociedade e um campo artístico, é preciso considerar em que medida esse campo da dança tensiona essa reprodução. Em outras palavras, as regras do

campo da dança, que ditam quais disposições devem ser incorporadas e acionadas para alguém pertencer ao campo, podem ser enfraquecidas ou até mesmo abandonadas a depender da situação. Portanto, as posições internas em disputa, dentro do campo da arte, estão inseridas em relações de poder mutáveis que podem reproduzir ou não as especificações das posições dos artistas dentro do campo do poder.

Conforme Bourdieu (1996), "[...] as lutas permanentes entre os detentores de capital simbólico específico e aqueles que ainda estão desprovidos dele constituem o motor de uma transformação incessante da oferta de produtos simbólicos". Isso faz com que exista sempre uma forte dependência do campo da arte em relação ao campo do poder, que é o próprio conjunto de relações de poder que compõe toda a sociedade. Mas há uma relação dinâmica e móvel entre as posições sociais dadas previamente aos atores sociais pela estrutura do campo e as tomadas de posição (agência) desses atores sociais dentro do campo (Andrade, 2012).

Portanto, a teoria de Bourdieu fornece para esta tese um esquema teórico que permite analisar como as hierarquias e relações de poder presentes no conjunto mais amplo da sociedade podem se reproduzir como distinções estéticas no interior do campo da dança. E, na mesma medida, como a luta pela transformação dos próprios princípios de apreciação estética do campo pode permitir a resistência a essas hierarquias.

Um campo da arte é, nessa perspectiva, uma arena de disputa por princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social. Nela, diferentes modos de percepção estética, que situam o princípio da criação artística, concorrem pelo monopólio da legitimidade artística. Essas distinções e disputas estéticas são o que explica o fato de que, historicamente, a história das artes ocidentais tem constituído uma sucessão de escolas, vertentes e estilos. Para se autoafirmar, um novo modelo ou movimento artístico geralmente precisa negar os modelos anteriores, como parte do que Bourdieu (1996; 2008) chama de luta pelo controle da distinção cultural.

Essa luta tende sempre a definições de um "princípio essencial" que definiria propriamente cada arte ou cada gênero artístico. Assim, um processo de diferenciação dos modos de expressão artística, ou a construção de regras que ditam o que convém ou não convém a cada prática artística, emerge dessa luta por imposição de sentidos e constitui esteticamente, os próprios objetos e práticas artísticas.

.

### 2.3. A articulação entre as duas sociologias: o *habitus* racial e o campo da dança

Embora a teoria de Bourdieu não aborde o fenômeno do racismo diretamente, alguns estudiosos já há algum tempo tem apontado para a plausibilidade do uso das suas ferramentas conceituais para a análise da questão racial[25]. Nesta seção apontarei para essas articulações indicando como os principais conceitos desse autor serão utilizados nesta tese para compreender a reprodução do racismo estrutural no campo da dança e as formas de resistência antirracista elaboradas a partir da agência de artistas negros.

Conforme demonstrarei a partir da contextualização histórica que compõe parte do método de análise dessa tese, o campo da dança foi, por muito tempo, dominado por uma maioria de agentes sociais brancos. A partir da articulação com a sociologia das relações étnico-raciais, é possível dizer, portanto, que ele constituiu-se historicamente como um universo da branquitude[26]. Dizendo isso em termos *bourdieusianos*, significa que o campo da dança é um campo racialmente estruturado.

Para alguns sociólogos como Copeland (2010), Salaz (2010), Perry (2012), Mikulich (2013), Monsma (2016), Lima (2019), Bonilla-Silva (2021) e Akesseh (2022) se o conceito de *habitus* refere-se às disposições internalizadas que orientam as ações dos indivíduos, moldadas por suas experiências de hierarquizações de classe, ele também serve para explicar as disposições moldadas pelas hierarquias raciais. Assim, esses autores utilizam o conceito de *habitus* indo um pouco além da teoria original de Bourdieu, considerando que a raça, além do campo e das classes sociais, é também uma matriz geradora de *habitus*[27]. Dessa forma surge o conceito de *habitus* racial.

Conforme abordado na primeira seção deste capítulo, as teorias utilizadas nesta tese para explicar tanto a construção e manutenção das identidades étnico-raciais quanto a

---

[25] Com exceção dos equívocos de interpretação de Bourdieu e de seu colaborador norte-americano Loïc Wacquant sobre a realidade empírica do Brasil, apontado como um país sem racismo (Hanchard, 2002).

[26] A branquitude é entendida aqui como uma construção sócio-histórica produzida pela ideia falaciosa de superioridade racial branca, e que resulta, nas sociedades estruturadas pelo racismo, em uma posição em que os sujeitos identicados como brancos adquirem privilégios simbólicos e materiais em relação aos não brancos (Schucman, 2022) A eleição de *Branquitude* ao invés de *Branquidade* deve-se à opção de seguir a escolha de tradução do termo de Maria Aparecida Silva Bento (2002).

[27] No desenvolvimento da teoria *bourdieusiana*, são problematizadas apenas duas matrizes geradoras de *habitus*: o campo e as classes sociais. Porém, em *A dominação masculina* (Bourdieu, 2012) observa-se a possibilidade de se falar em um *habitus*de gênero (masculino). O que pressupõe alargar o uso do conceito para aplicá-lo também a outras categorias sociais envolvidas com relações de poder e de dominação.

reprodução do racismo consideram tanto a dimensão simbólica (cultural) quanto a objetiva (interações e ações sociais) da vida humana.

Nessa direção, Copeland (2010, p.109), por exemplo, afirma que:

> O racismo é tanto uma ideologia quanto um conjunto de práticas. Ele não depende das escolhas ou ações de alguns indivíduos; ao contrário, o racismo infiltra-se, permeia e deforma instituições.

As abordagens teóricas aqui utilizadas consideram, portanto, que a reprodução das construções simbólicas racistas não acontece por si só, de forma mecânica. Mas sim por meio de comportamentos e interações sociais face a face (práticas), que colocam novamente em ação os esquemas que as sustentam em distintos espaços sociais. O conceito *bourdieusiano* de *habitus*, da mesma forma, procura englobar tanto a dimensão simbólica, cultural, como orientações de conduta, quanto a dimensão objetiva das ações que, colocadas em prática repetidas vezes, tornam-se disposições duráveis.

Nesse sentido, o conceito de *habitus* como um conceito que enfatiza a dimensão mediadora entre as estruturas simbólicas e as ações sociais, torna-se importante para explicar que, para além da existência dos estereótipos raciais e das ideologias racistas (dimensão simbólica), existem também certas práticas racistas (dimensão objetiva) que ocorrem nas interações face a face e que reforçam esses repertórios simbólicos, mobilizando-os novamente e reatualizando-os em cada contexto microsocial.

Bonilla Silva (201, p.172), por exemplo, introduz o conceito de "*habitus* branco". O autor ressalta que "[...] o universo da branquitude, que é vivido diariamente pela maioria dos brancos, favorece uma alta homogeneidade nas opiniões raciais." Sendo assim, ele define o *habitus* branco como "[...] um "conjunto de redes primárias e conexões com outros brancos que reforçam a ordem racial ao promover a solidariedade racial entre os brancos e o impacto negativo sobre o 'outro' racial." (2013, p.16)

Conforme Monsma (2016; 2017), somente por meio de uma abordagem desse tipo é possível compreender que em alguns contextos sociais a reprodução do racismo não depende excluisivamente de ideologias. Nesse sentido, os fins para os quais as condutas dos agentes são orientadas sequer precisam ser explicitamente representados nas suas mentes, orientados por alguma ideologia ou crença racista. Em muitos casos, pode haver até mesmo a inconsciência do agente quanto à lógica ou aos interesses que movem suas

ações, o quão empenhado ele possa estar em ser aceito em algum grupo social e obter prestígio.

Outros autores, por sua vez, como Lima (2019) e Ige (2025) têm utilizado o conceito de "*habitus* negro" para referir-se, a partir das contribuições de Bourdieu, a esquemas de percepção, pensamento e ação internalizados e reproduzidos por populações racializadas em sociedades racialmente hierarquizadas.

Conforme já foi analisado na primeira seção deste capítulo, a racialização no sentido negativo ou o racismo, sempre gerou, como reação contrária, diversos processos de racialização positiva. Assim, se foi desenvolvida ao longo da história toda uma violência simbólica que agiu de forma discriminatória sobre o fenótipo negro, também é perceptível que foram criados estilos de vida, gostos e estéticas que se colocaram contrários a isso. Assim os *habitus* negros (Lima, 2019), incluem todas as disposições mais ou menos duráveis que incluiriam esses modos de vida capazes de criar práticas e condições de existência contrárias a essas construções simbólicas negativas.

Conforme Ige (2025), na experiência histórica dos afro-americanos, as estratégias de valorização da cultura negra e a busca por reconhecimento social envolveram o uso de diversos espaços suburbanizados e periféricos para legitimar identidades raciais e de classe, resistindo assim à violência simbólica do racismo estrutural. Nos termos da teoria *bourdieusiana*, os indivíduos negros utilizam diferentes tipos de capitais — econômico, social, cultural e simbólico — para ascender socialmente ou para criar novos espaços sociais. Na análise do autor, o *habitus* negro se manifesta na busca pela construção desses espaços onde as identidades raciais e culturais negras possam ser preservadas e legitimadas, seja por residir em bairros predominantemente negros ou na manutenção de símbolos culturais em bairros mistos.

Em suma**,** o *habitus* negro é uma configuração de disposições que reflete a história, a cultura e as experiências de racialização de populações negras, influenciando suas estratégias de mobilidade, suas escolhas de espaço e sua luta por reconhecimento e distinção social dentro de um campo marcado por desigualdades raciais e de classe. Ele orienta estratégias de distinção social, resistência simbólica e afirmação de uma identidade racial positiva, mesmo diante das pressões que tendem a marginalizá-la.

Essas identidades raciais negras, tais como as conceituei no início deste capítulo, independentemente de serem mais ou menos ideologicamente orientadas pelos

movimentos políticos organizados, acionam esquemas de comportamento e maneiras de ser relacionadas à construção de estilos de vida "negros" e, portanto, dependem de estruturas anteriormente construídas, aprendidas e incorporadas.

O conceito de *habitus* racial será adotado nesta tese a partir das noções de *habitus* branco e de *habitus* negro. A partir dos conceitos de Bourdieu, o *habitus* branco pode ser entendido como um conjunto de disposições internalizadas, produzidas por experiências sociais e raciais específicas, que levam à reprodução do racismo. E o *habitus* negro pode ser entendido como relacionado à construção histórica do espaço dos estilos de vida a partir de ações, preferências, gostos e estratégias de luta, resistência ou afirmação identitária de pessoas negras em contextos racialmente hierarquizados.

O *habitus* branco é, portanto um conceito que explica as inércias sociais, moldadas tanto pelos contextos locais quanto pelo racismo macroestrutural. E o conceito de *habitus* negro explica as predisposições mais ou menos duráveis formadas por diversas estratégias de ação coletivas resistentes ao racismo que formam e orientam as escolhas estéticas, de consumo, participação social, gostos e práticas culturais.

Segundo o conceito *bourdieusiano* de *habitus* mesmo a reprodução de estruturas sociais depende da agência, pois nunca é mecânica ou automática. Além disso, há uma multiplicidade de disposições contraditórias existentes pelo fato de que em nossa sociedade sermos multissocializados e, por consequência, existem contradições inerentes à própria transposição dos *habitus* (a histerese e o *habitus* clivado).

Concordante com essa perspectiva, Monsma (2016; 2017) reforça que a reprodução dos *habitus* raciais depende sempre do contexto de interação microsocial apresentar condições favoráveis à sua atualização. Portanto é importante entender o *habitus* racial como um conjunto de disposições parcialmente contraditórias e esquemas de percepção e de ação segmentados. Nessa perspectiva, um indivíduo pode internalizar as estruturas dele apenas parcialmente, ou como camadas distintas, em sua vida social. E uma vez que essas estruturas sociais internalizadas são transpostas para situações análogas, mas nunca exatamente iguais, um indivíduo pode acionar apenas alguns aspectos de um mesmo *habitus* racial aprendido em outros contextos.

Portanto, esta Tese procurará se distanciar de análises que restringem o campo da arte ou o *habitus* a uma lógica de reprodução mecânica, procurando evidenciar a importância de considerar as dinâmicas de agência, conflito e contradição presentes na

vida social. Essas perspectivas possibilitam compreender que a reprodução do racismo na dança, assim como em outros campos culturais, é resultado de uma complexa interação entre estruturas de poder, práticas simbólicas e ações individuais ou coletivas.

Ao utilizar o conceito de campo, podemos entender a dança não apenas como uma manifestação artística, mas como um espaço social estruturado por regras, disputas de poder e capitais simbólicos, onde as posições raciais e culturais são constantemente negociadas. O *habitus* racial, por sua vez, revela que as disposições incorporadas pelos indivíduos, embora influenciadas por contextos históricos e sociais, não determinam de forma mecânica suas ações ou identidades, permitindo espaço para resistência e transformação. A análise apresentada procurará demonstrar que tanto as estruturas sociais quanto as práticas cotidianas contribuem para a reprodução e resistência das desigualdades raciais no universo da dança, por meio de processos simbólicos e materiais que se entrelaçam na configuração desse campo social.

# CAPÍTULO 3 – QUADRO TEÓRICO ANALÍTICO DA PESQUISA

Este capítulo tem como objetivo apresentar o quadro analítico geral que orientou a pesquisa, explicando, de forma detalhada e aprofundada, os pressupostos teóricos e os recursos metodológicos que fundamentaram o processo de mapeamento, análise e interpretação dos dados nesta pesquisa. Para possibilitar uma compreensão sólida dessas fundamentações é essencial garantir a consistência e a coerência do estudo, bem como promover uma reflexão acerca dos resultados obtidos.

A discussão teórica apresentada no capítulo anterior sobre os fundamentos conceituais da sociologia das relações étnico-raciais e da sociologia da arte de Pierre Bourdieu constituiu uma exposição teórica mais geral para a construção do quadro de análise. Neste capítulo apresentarei o referencial teórico mais específico, dando continuidade à discussão anterior e produzindo uma reflexão sobre as especificidades da aplicação dos conceitos apresentados para o objeto de estudo desta tese. Com isso procurarei aprofundar a questão de pesquisa apresentada na introdução deste trabalho.

Posteriormente, apresentarei o enfoque metodológico da pesquisa, estruturado em relação às principais dimensões e conceitos que orientam o estudo a partir da exposição das ferramentas utilizadas e dos critérios para a seleção dos sujeitos de pesquisa.

Assim, o capítulo está organizado em duas grandes seções: a primeira abordará os pressupostos teóricos que orientaram o olhar analítico, enquanto a segunda explicitará as estratégias metodológicas adotadas, incluindo as técnicas de coleta e análise de dados e os critérios de seleção dos sujeitos do campo de pesquisa.

## 3.1. Ferramentas teórico-metodológicas

### 3.1.1. O conceito de *campo da dança*

Nesta pesquisa, o foco central está na compreensão da articulação entre o fenômeno do racismo e as produções culturais e artísticas relacionadas à dança a partir do entendimento de que o que é legitimado como “artístico” pela sociedade capitalista, moderna e “ocidental”, isto é, pelo sistema de valores hegemônicos, é construído

histórica e socialmente. Para isso, fundamenta-se a análise na perspectiva de Pierre Bourdieu (1996, 2008) que discute a constituição dos campos artísticos.

Segundo a sociologia da arte de Bourdieu, toda produção artística está relacionada ao estabelecimento de determinados processos de atribuição de sentido que se sustentam em convenções, normas e valores socialmente construídos. Essas convenções e normas sobre o que é ou não considerado "artístico" dependem de estruturas que possuem uma longa construção histórica e não apenas das interações face a face e dos consensos criados a partir da dimensão micro da vida social. Nesse sentido, a noção de "arte" é entendida como uma construção cultural que se consolidou com o desenvolvimento do capitalismo e das sociedades de mercado, que criaram as categorias de "artista", "autor" e "obra de arte" como elementos de um sistema de distinções e hierarquias. No âmbito da dança, essa construção se manifesta na própria história do seu campo que, desde suas origens, foi marcada por distinções e hierarquizações.

Ao tratar do "campo" da dança, portanto, a partir da noção de "campo da arte" proposta por Bourdieu (1997), não me refiro a uma prática corporal universal nem a um conjunto de significados culturais homogêneos, mas, sim, a um campo marcado pela heterogneidade e por possibilidades múltiplas e às vezes conflitantes, dentro das quais os agentes sociais estabelecem estratégias de legitimação. Nessa perspectiva, a dança funciona como um espaço de luta simbólica, onde diferentes capitais (cultural, social, simbólico) são mobilizados para estabelecer posições de poder, reconhecimento e instâncias de reconhecimento social.

O conceito de "campo da dança", portanto, será a ferramenta teórica central para a análise do objeto de estudo desta pesquisa. Essa categoria analítica permite entender como a definição do que constitui uma obra de arte de dança é resultado de um campo de forças em que diferentes interesses, discursos e práticas culturais entram em jogo. Essas práticas envolvem negociações entre agentes e instituições e também disputas entre diferentes concepções de corporeidade, estética e técnicas corporais.

Mais especificamente, o conceito de campo será utilizado em intersecção com o conceito de raça de modo que o recorte analítico esteja focado nas hierarquias, distinções e relações de poder estabelecidas, a partir do racismo e de seus efeitos, no âmbito das relações étnico-raciais. Para isso, é considerado o legado de autores como Stuart Hall (1990), Paul Gilroy (2002) e outros, que discutem o racismo antinegro, a

identidade e resistências negras. Esses autores contribuem para a reflexão de que a cultura negra, incluindo suas expressões artísticas, funciona como um espaço de autoafirmação, empoderamento e reconfiguração de subjetividades nas configurações culturais da diáspora africana, ao longo da história da Modernidade.

Sendo assim, o campo da dança, neste estudo, é compreendido como um modo de produção cultural que, ao longo da história, sempre esteve estreitamente relacionado com o fenômeno do racismo e com os seus respectivos efeitos. O que significa dizer que ele sempre esteve atravessado, formado ou até mesmo constituído por um conjunto de distinções e hierarquizações raciais cuja historicidade específica emerge de um conjunto de práticas, signos e representações articuladas tanto com a reprodução do racismo quanto com formas sociais, políticas e estéticas de resistência a ele.

Assim, o conceito de campo funciona nessa tese como uma ferramenta analítica que ajuda a explicar as estruturas de poder, conflitos e dinâmicas raciais. Como uma forma de compreender as estruturas que moldaram e ainda moldam, racialmente, os diversos contextos em que ocorre a prática de dança e as posições ocupadas por sujeitos negros que se propõem a se tornar "artistas" dentro desses contextos.

### 3.1.2. O conceito de *habitus* racial

A teoria de Bourdieu (2000) propõe que os habitus são estruturas mentais e corporais, transformadas em disposições duradouras, internalizadas pelos novos agentes que adentram o campo, sendo transpostas em suas ações por meio da socialização. O autor afirma também que elas são constituídas ao longo da história específica de cada campo por meio das ações e das disposições dominantes dadas pelos agentes anteriores. E que são as transposições desses habitus que reproduzem as hierarquias simbólicas.

O conceito de *habitus*, portanto, combinado com o conceito de raça, ou o *habitus* racial, é, depois do conceito de campo, a segunda uma ferramenta analítica importante para o presente estudo. Por meio do conceito de *habitus* racial, compreende-se tanto um dos mecanismos de reprodução das hierarquias, posições e relações de força raciais dominantes dentro do campo da dança, ou seja, as dificuldades impostas pelas estruturas de poder racial aos sujeitos negros que tentam adentrar esse campo. Mas também é um conceito que serve para explicar algumas estratégias históricas de enfrentamento dessas

dificuldades raciais e as novas tomadas de posição dentro do campo contrárias ao racismo. É um conceito importante, portanto, para entender tanto as formas de reprodução das hierarquias e relações de exclusão e dominação racial no campo da dança quanto a capacidade de agência dos indivíduos para resistir ao racismo.

Conforme já observei no capítulo anterior, os *habitus* brancos consistem nas formas de agir, pensar e sentir que reproduzem o racismo estrutural contra negros. São eles que sustentam a continuidade das lógicas raciais hierarquizantes e excludentes, nos diversos contextos em que ocorrem práticas de dança. Podem ser reproduzidos tanto por artistas brancos quanto por artistas negros dentro do mundo da dança reconhecida como artística. E, para a compreensão das lógicas raciais que moldam formas tanto de artistas brancos quando de artistas negros se legitimarem e permanecerem no campo, merecem uma análise aprofundada que considere uma perspectiva histórica de larga escala.

Também, conforme observado no capítulo anterior, o significante cultural "negro" coloca em ação processos simbólicos que constroem mentalidades, gostos, estéticas, sistemas de valores e modos de vida específicos. Essas formas de agir, de pensar e de sentir fundamentam modos de vida "negros" e, portanto, se colocam contra aquilo que Bourdieu chama de um "coeficiente simbólico negativo" (Bourdieu, 2012), produzido pelo racismo. São, portanto, *habitus* negros (Lima, 2019; Ige, 2025), sistemas de disposições transpostas e colocadas em ação no espaço dos estilos de vida que acionam conteúdos simbólicos e discursos que sustentam identidades negras (Hall, 2000).

É importante observar que o *habitus* racial não é proposto nesta tese como um conceito que explica todas as dimensões da reprodução do racismo e tampouco da resistência a ele. Mas é um conceito que permite analisar a história específica do campo da dança, em sua intersecção com o conceito de raça. Ele permite indagar quais condições sócio-históricas criaram determinadas formas de saber-fazer dança e quais delas foram impostas normativamente como as mais importantes a partir de certos estereótipos raciais, automaticamente excluindo outras. E como o campo do poder racial e as hierarquias estéticas dele resultantes não só condicionaram a comportamentos sociais racistas, mas também criaram as condições para a transmissão de disposições resistentes a ele, em articulação com as dinâmicas próprias do campo da dança.

### 3.1.3. O campo artístico-racial da dança

Uma questão importante na aplicação do conceito de *habitus* como ferramenta analítica é que Bourdieu (2003) propõe uma divisão em três dimensões distintas, que, embora atuem de forma integrada na prática dos agentes sociais, podem ser analisadas de maneira isolada para melhor compreensão de suas funções e implicações. Essas dimensões, que Bourdieu nomeia como *ethos, eidos* e *hexis*, representam diferentes aspectos do *habitus*, cada um com suas próprias características e funções na prática das relações sociais. Particularmente, os conceitos de *eidos* e *hexis*, delineados por Bourdieu, oferecem algumas particularidades analíticas dentro do campo da dança. Nessa seção, abordarei essa especificidade, na tentativa de estabelecer suas relações com os conceitos de racismo, raça, *habitus* raciais negros e *habitus* raciais brancos.

Começando pelo *ethos*, Bourdieu o fundamenta na tradição filosófica de Hegel, atribuindo-lhe a função de constituir a dimensão do *habitus* responsável por orientar a conduta do sujeito de maneira ética e normativa, a partir de experiências socialmente vivenciadas. Nesse sentido, a dimensão ética do *habitus* funciona como uma espécie de bússola moral compartilhada pela sociedade, na qual o indivíduo, ao internalizar certos valores e normas, desenvolve uma orientação prática que o capacita a discernir o que deve ou não ser feito em determinadas situações sociais (Bourdieu, 2003).

Em seguida, o conceito de *eidos* refere-se ao sistema cognitivo que, na visão de Bourdieu, é responsável pelo processo de cognição e entendimento do mundo social promovido pelo *habitus*. O *eidos* funciona como um sistema de orientação mental, uma espécie de matriz que permite ao agente interpretar, decodificar e dar sentido aos fenômenos sociais que vivencia cotidianamente. Trata-se de uma estrutura cognitiva que fornece as categorias e esquemas interpretativos necessários para compreender a realidade social, estabelecendo uma ligação entre a experiência prática e a compreensão racional dos acontecimentos (Bourdieu, 2003). Assim, enquanto o *ethos* regula a conduta ética e valorativa, o *eidos* oferece uma estrutura de sentido que orienta a interpretação dos fenômenos, construindo uma compreensão social.

Por fim, a dimensão da *hexis* representa a expressão corporal do *habitus*, ou seja, a manifestação física, inconsciente e incorporada das disposições adquiridas ao longo da vida. Essa dimensão é responsável por moldar a postura, os gestos, a fala, a maneira de

caminhar e de se comportar, que se tornam naturalizados e internalizados pelos agentes em função de suas posições sociais e de suas experiências de classe e de seus campos.

A *hexis* é, portanto, uma orientação corporal que reflete e reforça as diferenças sociais, tornando-se um elemento de naturalização de certos modos de ser e de agir. Essa expressão física não é fruto de uma escolha consciente, mas de uma internalização que ocorre de forma automática, muitas vezes sem que o próprio indivíduo perceba. Assim, a *hexis* é fundamental para a naturalização dos modos de atuar e de se expressar corporalmente, contribuindo para a reprodução das estruturas sociais por meio de práticas corporais que parecem espontâneas e naturais, mas que, na verdade, são resultado de processos de socialização (Bourdieu, 2002).

Como esses conceitos se relacionam com os conceitos delineados anteriormente?

Primeiramente, com relação ao conceito de eidos, é importante lembrar que, em oposição à noção de juízo estético puro, Bourdieu insiste que o julgamento estético e, por consequência a valoração das obras de arte e inclusão delas em um campo artístico, é condicionado pelas disposições aprendidas socialmente no mesmo. Essa dimensão, por assim dizer, política do juízo de valor estético é explicada na teoria bourdieusiana da seguinte forma: quando um agente adentra um campo da arte, ele começa a buscar referências nas obras de arte já consagradas e a adquirir, por conseqüência, uma "educação estética" (Bourdieu, 1997), que consiste na transmissão de um tipo de gosto estético e, portanto, um conjunto de disposições cognitivas socialmente aprendidas para a avaliação valorativa das formas de expressões estéticas presentes na cultura.

A dimensão do *eidos*, na sociologia da arte de Bourdieu, refere-se a um *habitus* estético, isto é, um conjunto de disposições já pré-existentes que condicionam os juízos de valor estético dos agentes dominantes do campo sobre as obras de arte. E como esse julgamento é o que permite considerar algo como "artístico" ou não, ou seja, incluir ou excluir coisas no campo da arte, essa dimensão estética do *habitus* constitui uma espécie de regime cognitivo que reproduz hierarquias simbólicas, estruturais e estruturantes.

Em uma análise sincrônica, é possível perceber que outros autores também analisam, de forma relacional, a dimensão objetiva das práticas artísticas e a dimensão subjetiva dos pensamentos sobre a arte, que definem formas de visibilidade e reconhecimento dessas maneiras de fazer. Para Rancière (2009), por exemplo, existem modelos de inteligibilidade específicos que permitem a identificação e a visibilidade das artes. Cada

"regime" de visibilidade implica formas de normatividade que definem as condições segundo as quais algo é reconhecido como arte e, portanto, as maneiras de apreciar e também de fazer arte. Para esse autor, os "regimes das artes" são as maneiras de pensar a arte e os seus temas, que tornam possível que algo seja reconhecido como artístico em determinada época. O autor insiste que é somente quando algo é reconhecido como artístico, a partir do "sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (Rancière, 2018, p.16), que é possível uma obra ou expressão cultural adquirir visibilidade, sentido e, portanto, legitimidade social como "arte".

Transpondo essa discussão da teoria da arte para a teoria *bourdieusiana* do *habitus*, e articulando-a com a sociologia das relações étnico-raciais, temos uma relação produtiva e muito importante entre as noções de *eidos* e *habitus* racial.

Conforme procurarei demonstrar ao longo desta tese, a partir tanto da análise histórica quanto também da análise dos dados empíricos da pesquisa social realizada com artistas negros de Porto Alegre, muito da reprodução do racismo no campo da dança ocorre nessa dimensão simbólica (o *eidos*) em que os *habitus* brancos se manifestam como um conjunto de disposições estéticas direcionadas para o julgamento depreciativo das danças historicamente oriundas de populações negras.

Portanto, o conceito de *eidos*, relacionado aos conceitos de *habitus* branco, serve para explicar as categorias interpretativas historicamente construídas sobre as práticas de dança que naturalizam os estereótipos raciais e, por consequência, excluíram ao longo da história desse campo determinadas danças dançadas por populações e por indivíduos negros. No capítulo 4 analisarei os elementos empíricos presentes na história do campo da dança que permitem sustentar tal afirmação. E isso é produtivo para a análise da reprodução das estruturas de percepção cognitiva racista nos espaços sociais onde sujeitos negros dançam, conforme analisarei nos capítulos 4 e 6.

Relacionado ao conceito de *habitus* negro, a noção de *eidos* também serve para explicar o conjunto de significados que orienta a atribuição de sentido ao chamado campo da "cultura negra". Vários autores (Hall, 2003; Sansone, 2007; Girlroy, 2011), que estudaram o fenômeno histórico da construção das identidades negras na diáspora transatlântica, apontam para a atribuição de um sentido de "negritude" a vários bens e artefatos culturais herdados da diáspora africana.

Dessa forma, o conceito de eidos, quando combinado ao de *habitus* racial, permite compreender como determinados signos, valores e representações associados à cultura negra são construídos, reforçados e, muitas vezes, naturalizados dentro do campo da arte. Esses elementos contribuem para estabelecer as fronteiras simbólicas que delimitam o que é reconhecido como legítimo ou marginal no âmbito das manifestações culturais negras, influenciando, assim, a circulação de práticas artísticas e suas possíveis inserções no campo artístico mais amplo.

Além disso, a análise do *eidos* enquanto dimensão do *habitus* racial revela as maneiras pelas quais as experiências históricas de resistência, afirmação identitária e ressignificação cultural operam no cotidiano dos sujeitos negros no campo da dança. Essas estratégias de ação, muitas vezes, desafiam as categorias estigmatizadas e os estereótipos racializados, criando novas formas de reconhecimento e de produção estética que podem transformar as estruturas simbólicas dominantes.

Por meio do conceito de *hexis*, por outro lado, a teoria de Bourdieu considera também as dimensões corporais do *habitus*, isto é, das disposições e saberes adquiridos como princípios de organização tanto da subjetividade quanto da corporeidade, o que significa que os estilos corporais podem funcionar como capital simbólico positivo e influenciar as posições sociais dos sujeitos. Aqui podem incluir-se os "estilos" corporais que fazem parte dos estilos de vida, das identidades sociais ou das estratégias de apresentação do "eu"[28] na vida quotidiana utilizados pelos indivíduis em diversos contextos para obter melhor status ou reconhecimento social, para terem sensação de pertencimento aos grupos sociais ou outros objetivos.

Conforme discorrido no capítulo anterior o racismo e a "raça" são produzidos na relação entre brancos e negros, gerandi um conjunto de representações, estereótipos e elementos simbólicos que constroem categorias de percepção depreciativas sobre o corpo negro e positivas sobre o corpo branco. Assim, historicamente, é a partir do corpo negro que a resistência ao racismo, de formas políticas e culturais variadas, tem procurado se opor à opressão racial. Nesse sentido, especificamente para o tipo de

[28] Refiro-me aqui ao conceito de "representação do eu na vida quotidiana", de Erving Goffman (1975), que enfatiza a dimensão do corpo na constituição da subjetividade. Segundo esse autor, determinadas formas de constituição da subjetividade humana estão sempre relacionadas a certo nível de controle e gerenciamento da aparência e da ação física, por meio de uma ritualização de comportamentos corporais.

fenômeno social estudado nesta pesquisa, o conceito de *hexis*, ao enfocar a dimensão corporal do *habitus*, é importante.

No caso da sociologia da dança, a noção de *hexis* adquire uma capacidade analítica ainda maior, pois opera diretamente na especificidade desse campo empírico. Como a dança é uma forma de arte na qual o corpo é central tanto para a produção artística quanto para a sua apreciação estética, é possível dizer que a *hexis* não se encontra de todo separada da dimensão cognitiva, isto é, do *eidos*. Na dança, ao contrário das artes visuais, da música ou da literatura, por exemplo, o corpo é o centro da representação e da expressão artística. Assim, a apreciação e juízo de valor estético da dança, a partir do *eidos* dos agentes dominantes do campo da dança, se volta diretamente para a *hexis* dos dançarinos, isto é, para as suas posturas, movimentos e gestos, que é justamente o seu patrimônio de disposições corporais adquiridas.

Tanto os *habitus* raciais brancos quanto negros, no campo da dança, são disposições que operam ou para o julgamento estético da *hexis* ou para a (re) produção da *hexis*. O julgamento estético da *hexis* se dá a partir da fruição e da apreciação da dança, mediada pelos esquemas de percepção valorativos socialmente aprendidos pelos agentes dominantes do campo (*eidos*). E a produção da *hexis* se dá por meio ou da aquisição de técnicas corporais (Mauss, 1979) dadas por treinamentos específicos de dança ou pela mobilização de disposições corporais já adquiridas em outros contextos sociais trazidas para dentro do campo da dança como “estilos” corporais pessoais.

No caso do conceito de *habitus* branco, o *eidos* influencia a maneira como os bailarinos interpretam seu corpo, o movimento e o espaço, assim como suas percepções sobre o que é considerado belo, técnico ou expressivo dentro de um determinado campo artístico. Essa estrutura cognitiva, ao fornecer esquemas interpretativos, ajuda a consolidar as distinções sociais e culturais, reforçando diferenças de classe, raça e gênero. Assim, o *habitus*, por meio do *eidos*, contribui para a reprodução dos valores, normas e expectativas presentes na sociedade, além de influenciar as formas de resistência ou transformação dessas estruturas. No cenário do campo artístico, por exemplo, diferentes *habitus* raciais podem levar a interpretações distintas sobre as performances, estilos e valores estéticos, refletindo as posições sociais e culturais dos indivíduos e grupos envolvidos. Dessa forma, o *eidos* atua como um filtro interpretativo

para a *hexis* dos dançarinos que, ao mesmo tempo em que organiza a compreensão do mundo, reproduz as desigualdades sociais presentes na estrutura social mais ampla.

Já o *habitus* negro manifesta-se por intermédio de uma configuração distinta dessas dimensões. O *ethos* do *habitus* negro frequentemente é marcado por experiências de resistência, de resiliência e, por vezes, por uma ética de sobrevivência frente às diversas formas de discriminação e exclusão social. Essa orientação ética pode estar impregnada de um senso de coletividade, de afirmação identitária e de resistência às normas hegemônicas que reproduzem o racismo estrutural. No que diz respeito ao *eidos*, o sistema interpretativo do *habitus* negro pode incluir categorias que possibilitam compreender e navegar por um mundo social que frequentemente marginaliza ou estigmatiza a sua existência. Essas categorias podem também incluir formas de leitura do espaço social que reconhecem e enfrentam as desigualdades raciais, muitas vezes internalizadas como uma resposta às experiências de exclusão.

Quanto à *hexis*, o corpo do *habitus* negro frequentemente expressa uma corporeidade que desafia os estereótipos racializados, manifestando-se em posturas, gestos e formas de expressão que carregam significados de resistência, orgulho e afirmação de identidade. Essas expressões físicas podem atuar como uma forma de afirmar a presença e a dignidade diante de uma sociedade que, historicamente, buscou invisibilizar ou desvalorizar as identidades negras. Essas corporeidades significadas como "negras" (*hexis*) não estão dissociadas de mentalidades e esquemas de percepção (eidos) associados à ideia de identidade negra ou negritude.

Como observa Stuart Hall (2003), ao longo da história da diáspora africana, nos países envolvidos com a escravidão e pós-escravidão, as identidades negras muitas vezes se estruturaram por meio da transposição de elementos culturais herdados das culturas africanas misturados com inovações e sistematizações criadas nos novos contextos sociais. Sobre esses repertórios "negros", o autor afirma que:

> [...] a apropriação, cooptação e rearticulação seletivas de ideologias, códigos culturais e instituições europeias, conjugados a um patrimônio africano, conduziram a inovações lingüísticas (sic) na estilização retórica do corpo, a formas de ocupar um espaço social alheio, a expressões potencializadas, a estilos de cabelos, a posturas, gingados e maneiras de falar, bem como a meios de constituir e sustentar o companheirismo e a comunidade (Hall, 2003, p.343).

Dessa forma, a distinção entre *habitus* negro e branco, analisada a partir das dimensões do *ethos, eidos* e *hexis*, evidencia como as experiências de racialização e as estruturas de poder moldam as disposições, as interpretações e as expressões corporais de cada grupo. Esses *habitus* não apenas refletem as condições sociais, mas também atuam na sua reprodução, configurando práticas e percepções que sustentam as diferenças raciais na sociedade. Compreender essas diferenças sob a perspectiva *bourdieusiana* permite perceber como o *habitus* funciona como uma ferramenta de transmissão e perpetuação das desigualdades raciais, além de apontar para a necessidade de estratégias de resistência que possam transformar essas disposições internalizadas.

No campo da dança, conforme analisarei mais aprofundadamente nos capítulo 4 e 5, existiu um conjunto de configurações históricas que acionaram o significante cultural "negro" nesse sentido positivante e levaram à construção de práticas sociais diversas que colocaram o corpo negro em evidência no campo da dança. Eles operaram ou funcionaram como forma de potencializar determinadas *hexis* dentro de processos sociais de resistência ao racismo e de afirmação da identidade negra na dança e, portanto, explicam uma forma de resistência ao racismo.

Eles são, na perspectiva de análise desta tese, *habitus* negros relacionados à história específica do campo da dança. A noção de "dança negra" adotada nos capítulos 4 e 5 diz respeito a essas escolhas estéticas e práticas de dança específicas relacionadas em maior ou menor medida à afirmação desses *habitus* negros dentro do campo da dança. Essas manifestações culturais e artísticas assim nomeadas estão relacionadas a histórias de lutas, de resistência ao racismo estrutural e de afirmações de autonomia estética e política dos sujeitos negros no campo da dança.

Nesse sentido, a expressão "dança negra" que aparece no capítulo 5 é uma categoria êmica e não epistêmica, ou seja, é uma forma de expressão "nativa" que os sujeitos de pesquisa geralmente usam para ações no interior do campo da dança que procuram acionar *habitus* negros para afirmar a negritude. E com isso, essas ações contestam as normas hegemônicas racistas ou excludentes do campo da dança.

## 3.2. Estratégias metodológicas e técnicas de coleta e análise de dados

### 3.2.1. As estratégias metodológicas

Diante do arcabouço teórico apresentado, evidencia-se a necessidade de uma abordagem metodológica que possa captar a complexidade dos fenômenos sociais, culturais e simbólicos relacionados aos processos de racialização no campo da dança e suas relações de poder. Devido a essa complexidade e como as ferramentas heurísticas escolhidas procuram apontar para uma análise da reprodução dos *habitus* brancos e negros no campo da dança, para poder realizar essa análise explicativa recorre-se nesta tese a uma análise dos processos históricos que os construíram no passado.

Lembrando que, a partir da perspectiva da sociologia da arte de Bourdieu (1996), o *habitus*, enquanto produto da história:

> [...] produz as práticas, individuais e coletivas, portanto, da história, conforme aos esquemas engendrados pela história; ele garante a presença ativa das experiências passadas que, depositadas em cada organismo sob a forma de esquemas de percepção, de pensamento e de ação […] (Bourdieu, 2011, p. 90).

Portanto, devido à característica das próprias noções teóricas utilizadas, para a análise dos condicionantes estruturais da dominação racial em um campo artístico como a dança faz-se necessário analisar os *habitus* brancos e negros formados na própria história específica desse campo. Somente dessa maneira é possível compreender as configurações simbólicas coletivas que estruturam suas redes de poder.

Ainda é necessário ainda lembrar que, conforme observam Giddens e Sutton (2017), é um equívoco afirmar que o estudo das estruturas sociais, isto é, dos padrões e das expectativas normativas que regem os comportamentos humnos, analisa os fenômenos sociais apenas em seu nível macro. Segundo esses autores:

> Há interações e relacionamentos estruturados em nível micro que envolvem o estudo das ações individuais e, reciprocamente, é possível afirmar que não só os indivíduos mas também as entidades coletivas como sindicatos, movimentos sociais e corporações “agem” e portanto exercitam a ação criativa na formação da vida social (Giddens; Sutton, 2017, p. 13).

Concordante com esses autores, para Bourdieu (1996), essa dimensão da análise sócio-histórica, para além de um nível somente macroestrutural, também inclui a escala microssocial, uma vez que os *habitus* constituídos na história dos campos artísticos são continuamente reativados e reconstruídos nas interações sociais quotidianas. Por esse

motivo, a questão escolhida para essa pesquisa também demanda analisar como tais arranjos simbólicos relacionados com a história específica do campo da dança influenciam nos contextos micro sociais específicos do presente.

Sendo assim, esta pesquisa optou por uma estratégia que combina a contextualização histórica sobre o campo da dança com as observações e entrevistas com artistas da cidade de Porto Alegre. A combinação dessas duas abordagens metodológicas – a análise histórica e a pesquisa social – visa possibilitar uma compreensão complexa, multifacetada e crítica do campo da dança enquanto espaço de produção cultural, de disputa simbólica e de resistência racial. Ela procura articular a dimensão histórica com as experiências subjetivas, considerando as ações dos agentes do campo da dança nos contextos locais específicos, em cada uma de suas trajetórias sociais, dentro da complexa relação existente entre as estruturas de poder racializadas e racializantes do campo da dança e os níveis micro e macro, global e local.

A contextualização histórica possibilita mapear alguns contextos de emergência e os principais processos de exclusão e resistência que marcaram a história do campo da dança, contribuindo para identificar como os *habitus* raciais foram produzidos, naturalizados ou contestados ao longo do tempo. Assim, fornece um referencial para compreender as disputas simbólicas, as hierarquias raciais e as estratégias de legitimação de práticas culturais negras do campo da dança, ao longo do tempo.

Por outro lado, a pesquisa social com artistas do presente representa um método fundamental para captar as experiências subjetivas, as estratégias de resistência e as ações de afirmação de identidade que esses sujeitos mobilizam atualmente, apesar da história constitutiva do campo. Por meio delas, é possível compreender como os *habitus* brancos são contestados ou como os *habitus* negros são reafirmados diante das estruturas de poder e dos estereótipos que ainda atuam no campo, considerarando a dinâmica entre história, cultura, raça e agência das práticas artísticas.

Tal estratégia propicia uma análise comparativa entre o passado e o presente, possibilitando identificar continuidades, rupturas e novas estratégias de afirmação cultural e resistência dentro do campo da dança. Assim, ela favorece uma compreensão mais aprofundada dos processos de socialização estética e racial, revelando como os *habitus* raciais são internalizados, modificados ou reafirmados por meio das experiências artísticas individuais e coletivas. Além disso, ela fornece uma base sólida

para o entendimento das dinâmicas de reprodução e transformação dos *habitus* raciais, contribuindo para a compreensão sobre as relações étnico-raciais na cultura e na arte, tanto na sua dimensão de reprodução do racismo quanto para a análise das possibilidades de emancipação estética e social.

Para a realização do processo de coleta de dados empíricos para a pesquisa social as ferramentas de pesquisa utilizadas foram as entrevistas do tipo semiestruturada e as observações participantes de espetáculos ou obras de arte de dança produzidos por alguns dos sujeitos de pesquisa entrevistados. A técnica utilizada foi a das entrevistas em profundidade do tipo semiaberta. Essa técnica, defendida por autores como Demo (2001) e Velho (2003), permite apreender as motivações, os sentimentos, as percepções e os valores que orientam as práticas dos sujeitos, considerando suas complexidades subjetivas e suas redes de relações sociais. A escolha pelas entrevistas semiestruturadas visa garantir uma flexibilidade que possibilite aprofundar temas emergentes durante o diálogo, sem perder de vista os objetivos de análise.

A entrevista como ferramenta de pesquisa possibilita uma compreensão aprofundada das trajetórias de vida desses sujeitos, permitindo construir um mapa das trajetórias de vida que é tanto temporal quanto socialmente situado. Essa escolha se justifica pelo objetivo de compreender suas percepções, sentidos, experiências subjetivas, práticas culturais e os significados atribuídos às suas ações, a partir dos processos de socialização internalizados ao longo do tempo a partir da sua experiência com o campo da dança. Por meio das entrevistas obtive narrativas que oferecem uma perspectiva viva, dinâmica, e contextualizada, que serviu para investigar como os sujeitos percebem e atuam no campo da dança, quais práticas culturais eles desenvolvem, e de que formas eles enfrentam ou reinterpretam as imposições raciais. Nessas narrativas os sujeitos podem narrar suas trajetórias, identificar momentos de resistência e apontar possibilidades de transformação social, contribuindo para uma compreensão mais ampla das dinâmicas de mudança no campo da dança e na sociedade como um todo.

As observações participantes foram um recurso auxiliar à ferramenta das entrevistas, e tiveram como objetivo aprofundar aspectos da análise das trajetórias sociais feitas a partir delas, analisando de forma processual as relações sociais implicadas com a produção de obras de arte. As observações foram conduzidas em diferentes espaços de prática, circulação e produção da dança, incluindo companhias e escolas de dança,

festivais, ateliês e espaços alternativos de expressão cultural. Essa variedade de contextos permite uma compreensão mais ampla das configurações históricas e sociais que moldam as práticas de dança e suas relações raciais.

Uma obra de arte em específico foi analisada com mais profundidade, o espetáculo de Dança Flamenco Negro, que será citado no capítulo 8 desta tese. Para compreender o contexto social de produção da obra, utilizei como ferramentas metodológicas observações diretas de reuniões virtuais e de ensaios presenciais que estruturaram o espetáculo, com o objetivo de investigar aspectos sociais relacionados à montagem e preparação da peça. Também realizei entrevistas semiestruturadas e conversas informais com as artistas do grupo, além de analisar debates e conteúdos produzidos por elas nas redes sociais.

O estudo procura assim analisar como determinados *habitus* raciais e disposições estéticas forjadas ao longo da história do campo da dança, em estreita articulação com o racismo estrutural, encontram ou não continuidade nas experiências de vida desses sujeitos, sendo ou não reativadas nos contextos sociais locais onde eles experienciam e praticam dança. Tem, portanto, como objetivo, a partir de um estudo local, examinar as relações de homologia que existem entre as trajetórias sociais de dançarinos negros e um conjunto de estruturas macro-históricas racializadas que são constitutivas do campo da dança, bem como as resistências e rupturas.

Mas este estudo preocupa-se também, para além da dimensão da reprodução do racismo, com a dimensão da resistência. Ou seja, em com como certos modelos de ações individuais e coletivas antirracistas foram e ainda são colocados em ação por artistas negros e negras, a partir das suas experiências de participação no campo.

### 3.2.2. A pesquisa de campo e escolha dos depoentes

Nesta sessão serão descritos os critérios de seleção para o processo de recrutamento dos depoentes para as entrevistas e os recursos metodológicos auxiliares.

Primeiro, é necessário observar que a partir do critério de seleção dos sujeitos de pesquisa, a metodologia adotada nessa tese procurou dar conta de apenas uma parcela do "campo" da dança, no sentido *bourdieusiano* do termo. Conforme o referencial teórico da sociologia das relações étnico-raciais exposto no capítulo anterior, e também

considerando o aspecto relacional da própria sociologia da arte de Pierre Bourdieu (1996), considera-se que a "raça" e o racismo, a “negritude” e a “branquitude” são produzidos na relação entre brancos e negros dentro do universo da dança, afetando a ambos, embora de maneiras diferentes. Nesse sentido, a análise realizada procurou ter como recorte específico as entrevistas com artistas negros da cidade de Porto Alegre, optando por não entrevistar os artistas brancos e a dinâmica dos espaços sociais e dos agentes mais consagrados do campo da dança do ponto de vista racial.

Por outro lado, embora a pesquisa não faça uma análise de todo o conjunto de relações sociais do “campo” propriamente dito, o estudo procura apontar para aspectos desse conjunto de relações que são essenciais para compreender as formas pelas quais os sujeitos negros constroem suas identidades, suas práticas artísticas e suas estratégias de resistência no campo da dança. O procedimento de seleção dos sujeitos de pesquisa para as entrevistas foi orientado pelos critérios de representatividade e diversidade de experiências negras dentro desse campo, selecionando alunos, bailarinos e coreógrafos negros que atuaram ou ainda atuam nesse campo.

A coleta de dados por meio das entrevistas permitiu explorar, assim, as percepções, experiências e estratégias dos sujeitos em relação à sua inserção no campo da dança, à sua identidade racial e às práticas culturais e artísticas associadas. As perguntas (ver ANEXO 1) foram elaboradas para investigar as trajetórias pessoais, as representações de raça e corpo, as percepções de inclusão ou exclusão, além das ações de resistência e afirmação identitária.

As observações participaram de ensaios, apresentações, encontros e eventos ligados à dança, visando captar as dinâmicas do corpo, as interações sociais, os estilos de expressão e os gestos que carregam significados raciais e culturais. Essas experiências proporcionaram dados ricos sobre as práticas corporais, as disposições físicas e as manifestações simbólicas presentes no campo da dança.

A análise dos dados extraídos a partir da ferramenta das entrevistas seguiu uma abordagem qualitativa, fundamentada na análise de conteúdo e na análise temática, com o objetivo de identificar categorias, padrões e relações que permitam compreender as dinâmicas raciais no campo da dança. As entrevistas foram transcritas a fim de extrair temas centrais relacionados às categorias teóricas de campo, indicadores de *habitus* raciais, racismo, resistência e identidade racial.

A análise de conteúdo foi complementada por uma análise interpretativa, buscando relacionar os discursos dos sujeitos às categorias teóricas desse estudo, possibilitando uma compreensão aprofundada das estratégias de resistência, das disputas simbólicas e das configurações de poder racial no campo da dança.

A observação participante foi registrada em diários de campo, que possibilitaram a contextualização dos dados e a triangulação com as informações coletadas nas entrevistas e materiais documentais. Essa triangulação reforça a validade e a confiabilidade dos resultados, contribuindo para uma compreensão mais robusta do fenômeno estudado.

Para garantir a validade dos dados, adotou-se a técnica da triangulação de fontes, cruzando informações de diferentes sujeitos, contextos e materiais. Além disso, realizou-se a validação dos resultados com alguns participantes, por meio de devolutivas e entrevistas de validação, buscando assegurar a fidelidade das interpretações às experiências dos sujeitos. Todas as atividades foram realizadas com respeito às suas práticas, opiniões e identidades, promovendo uma abordagem ética e sensível às questões raciais e culturais abordadas.

A abordagem qualitativa, aliada às técnicas de análise discursiva, observação participante e análise documental, permitirá uma leitura aprofundada das práticas, discursos e estratégias dos sujeitos envolvidos, contribuindo para ampliar o entendimento sobre a reprodução e resistência do racismo no universo da dança. Assim, o rigor metodológico adotado nesta pesquisa busca garantir a consistência teórica e empírica necessárias para fundamentar as conclusões e reflexões que serão apresentadas nos capítulos seguintes.

No que diz respeito à relação do pesquisador com o campo, é importante destacar que minha trajetória pessoal, marcada por experiências semiprofissionais em dança na cidade de Porto Alegre, influenciou diretamente na condução do estudo. Essa inserção prévia no universo da dança, aliada ao meu envolvimento com movimentos de negritude e com artistas negros, proporcionou um acesso inicial facilitado, mas também trouxe desafios para a compreensão das dinâmicas de produção cultural relacionados à proximidade e ao distanciamento analítico. Como apontam Velho (2003) e DaMatta (1978), o pesquisador deve buscar um equilíbrio entre o envolvimento empático e a objetividade científica, evitando tanto a reificação quanto o excesso de distanciamento.

A reflexão sobre o “desafio da proximidade” (Velho, 2003) revela a complexidade de estudar fenômenos sociais com os quais se mantém relações afetivas, culturais ou profissionais. Nesse sentido, o reconhecimento de que minha própria experiência de mundo, meus valores e minhas posições no campo influenciaram a interpretação dos dados é fundamental para uma análise ética e reflexiva. Além disso, a necessidade de interpretar as narrativas dos sujeitos sem reduzir suas experiências a categorias fixas ou homogêneas é uma premissa central que orienta a análise qualitativa nesta pesquisa.

Outro aspecto relevante refere-se às limitações do estudo, sobretudo no que concerne ao acesso a diferentes segmentos do campo da dança negra. Como minha rede de contatos privilegiava indivíduos com grande reconhecimento artístico e inserção social relativamente elevada no campo, há uma possibilidade de que as vozes de sujeitos que, por motivos estruturais, não conseguiram manter sua trajetória no campo, tenham sido minimamente representadas. Essa questão é importante para refletir sobre as limitações desta pesquisa e para pensar em futuras investigações que possam ampliar esse recorte analítico, incluindo aqueles que abandonaram o campo da dança por motivos ligados ao racismo estrutural, à exclusão social ou à falta de oportunidades.

Diante dessas considerações, uma estratégia adotada nesta pesquisa foi que um dos critérios utilizados para a seleção dos sujeitos de pesquisa não foi o de ter um reconhecimento artístico consagrado dentro do campo. Assim, a amostra foi composta tanto por indivíduos que possuem prestígio e trajetória consolidada como artistas, com a participação de espetáculos reconhecidos como obras de arte, quanto indivíduos iniciantes ou em processo de busca por reconhecimento na área. Com isso, procurei abarcar diferentes níveis de experiências, visando uma análise comparativa das estratégias de inserção e de legitimação no campo, buscando garantir uma diversidade de trajetórias sociais, profissionais e estéticas,

Foi considerado, portanto, como critério mais importante a para a seleção dos depoentes a autoidentificação racial, mais do que o reconhecimento ou status artístico elevado dentro do campo. Em outras palavras, os sujeitos de pesquisa tiveram ou ainda tem diferentes graus de envolvimento com práticas de dança. Buscando assim refletir a pluralidade de experiências negras dentro do campo da dança, foram analisados aspectos relacionados à trajetória de vida, às redes de contatos e às posições sociais que denotam algum nível de envolvimento com o campo artístico.

A inclusão de diferentes faixas etárias também foi um critério, para tentar abarcar diferentes gerações, algumas com um grau de legitimidade e consagração maior no campo da dança e outras gerações iniciantes, como jovens artistas ou estudantes que ainda estão em processo de luta por reconhecimento ou passando por um processo inicial de educação estética e de aquisição de capital cultural artístico.

Outra estratégia metodológica foi abordar, nas entrevistas, a temática da desistência, mesmo que de forma indireta ou episódica. Quase todos os sujeitos entrevistados, todos envolvidos de alguma forma com prática de dança, relataram experiências de desistência temporária ou de quase desistência. Dentre as dificuldades relatadas, que quase os levaram a abandonar definitivamente o campo da dança, muitas foram relacionadas a fatores raciais, conforme abordarei nos capítulo 4 e 6, que procuram analisar a reprodução do racismo estrutural, apontando as condições e os fatores que dificultam a permanência de artistas negros no campo da dança.

No entanto, conforme analiso nos capítulos 7 e 8, esta tese também procurou apontar para as estratégias de resistência e de manutenção das práticas artísticas desses sujeitos negros dentro de um campo marcado pela reprodução do racismo estrutural.

A fim de obter um recorte mais específico, optei por delimitar como critérios para a seleção dos sujeitos de pesquisa: a) ter participado de algum grupo ou espetáculo de dança que enuncie o termo “negro” no nome, o que implica afirmar simbolicamente uma determinada forma de identidade e de diferença artística na dança; b) ter se envolvido em ações na arte articuladas a alguma forma de promoção de estilos de dança historicamente identificados ou que se atualmente se auto afirmem como “negros”; c) pertencer a grupos compostos somente por artistas negros, quando essa configuração social vincula-se a políticas antiracistas no campo da arte.

Ao enfocar indivíduos que já tiveram experiências na dança com alguma dessas características, procurei recortar determinadas formas específicas de resistência dentro do campo da dança. O que será entendido, nesta tese, como um tipo de identidade artística, ou seja, uma forma de tomada de posição dentro do campo que demarca uma identidade “negra” na cena artística, profissional ou semiprofissional, de dança.

Desde o início, compreendi que esses grupos artísticos identificados na etapa preliminar do projeto de pesquisa estão situados dentro de uma rede social muito maior a qual uma única pesquisa não poderia dar conta. Ou seja, essas formas de resistência de

sujeitos negros dentro do campo dança incluem a relação com outros processos coletivos que se formam por meio da interação com outras redes sociais de artistas negros, relacionando suas realidades locais com conjunturas transnacionais, internacionais e até mesmo globais. Sendo assim, este estudo elencou apenas alguns artistas e grupos dessa cidade que articulam dança com configurações de etnicidade e raça no sentido dessa construção simbólica que é feita em torno da "negritude".

Dessa forma, foram elencados como foco de estudo apenas alguns artistas e grupos de dança dentre uma diversidade de outros situados também na cidade de Porto Alegre que também atenderiam a tais critérios, que incluem coletivos de artistas negros de várias áreas (do teatro, da música, etc) com os quais os sujeitos dessa pesquisa mantêm maior ou menor grau de convivência, tendo-os como referência artística. Dessa forma, o recorte específico desta pesquisa situa-se dentro de uma vasta rede social maior e muito mais complexa de inter-relações entre artistas negros da dança e de diversas áreas à qual essa pesquisa não poderia dar conta em sua totalidade.

Por fim, é importante destacar que as abordagens teórico-metodológicas aqui apresentadas visam ampliar o entendimento sobre as múltiplas formas de produção, resistência e afirmação da dança negra, contribuindo para o avanço do debate acadêmico sobre as interfaces entre cultura, raça e estética. A combinação da fundamentação teórica e de uma metodologia qualitativa sensível às particularidades dos sujeitos permitiu uma análise aprofundada das experiências, percepções e estratégias desses artistas diante das estruturas sociais e culturais que os envolvem. Assim, espera-se que esta pesquisa possa oferecer subsídios importantes para a compreensão dos processos de racialização e de resistência cultural no campo da dança, promovendo reflexões que contribuam para a descolonização do conhecimento e para a promoção de práticas artísticas mais inclusivas e diversificadas.

### 3.2.3. Descrição dos sujeitos de pesquisa:

Nesta seção, serão apresentadas as principais informações que caracterizam os indivíduos que compõem a amostra deste estudo, buscando oferecer uma visão abrangente e representativa do universo investigado, destacando suas características socioeconômicas, culturais e de atuação no campo artístico. A compreensão do perfil

dos sujeitos de pesquisa é fundamental para contextualizar os resultados obtidos e refletir sobre as possíveis influências de suas trajetórias e condições de vida no desenvolvimento dos temas abordados nesta tese.

A apresentação de cada sujeito de pesquisa entrevistado será feita a partir de uma exposição longitudinal, com uma descrição geral das trajetórias de vida dos sujeitos de pesquisa. Em um segundo momento da minha metodologia, nos capítulos seguintes desta tese, será feita uma análise transversal e comparativa das entrevistas.

No capítulo 4, 6 e 8 eu efetuo uma análise sintética e transversal das entrevistas. O objetivo será comparar, a partir desse procedimento, alguns padrões recorrentes nas diversas trajetórias de vida narradas pelos entrevistados, procurando demonstrar como a diferença racial impacta nas práticas artísticas de dança e quais são as percepções e os posicionamentos desses sujeitos sobre essas diferenças.

Foram entrevistados no total quinze indivíduos adultos durante os anos de 2024 e 2025. A seguir, será apresentada uma descrição breve desses sujeitos de pesquisa, utilizando nomes fantasia para preservar a identidade dos participantes.

**Entrevista número 1: Dandara**

Tem quarenta e um anos, é professora, bailarina e modelo. Formou-se em licenciatura em dança pela UFRGS. Atualmente é servidora do município de Porto Alegre, atuando como educadora na área da dança nas escolas. Foi a proponente da lei 12.790 aprovada em janeiro de 2021 que incluiu 18 de agosto como o Dia Municipal da Dança Afro no Rio Grande do Sul. Também possui uma forte presença em projetos sociais. É presidente do Movimento Meninas Crespas, onde trabalha com o empoderamento e a resistência, contra o racismo entre jovens de comunidades periféricas.

**Entrevista número 2: Isadora**

Tem trinta e cinco anos, mora em Porto Alegre. Começou a fazer aulas de dança aos quatro anos de idade, na modalidade balé clássico, estilo que dançou até os treze anos.

Com quinze anos começou a fazer aulas de dança flamenca. Atualmente trabalha como médica, mas atua como bailarina profissional em uma companhia de dança flamenca.

**Entrevista número 3: Lara**

Tem trinta e três anos, mora em Porto Alegre. Formou-se em Jornalismo atuando profissionalmente com a produção de conteúdo pedagógico como designer educacional .Começou a fazer aulas de dança aos trinta anos de idade, na modalidade dança flamenca, atualmente apresentando-se em espetáculos da sua escola.

**Entrevista número 4: Vanesa**

Tem vinte e nove anos, é bailarina profissional, reside em Porto Alegre. Iniciou sua trajetória na dança na adolescência, aos quinze anos, com aulas de samba. Formou-se em Licenciatura em Dança na UFRGS. Estudou dança afrogaúcha no Centro Cultural Afro Sul Odomodê. Atualmente trabalha como educadora social, atuando em projetos voltados para a inclusão cultural e o fortalecimento da identidade negra na periferia da cidade. Sua atuação na área da dança é marcada pelo envolvimento em grupos e coletivos que promovem a cultura afrobrasileira, além de participar de eventos, oficinas e apresentações que dialogam com questões de racismo e valorização da negritude.

**Entrevista número 5: Bianca**

Tem 26 anos, mora em Gravataí, cidade da Grande Porto Alegre. Começou a fazer aulas de dança aos dezesseis anos, tendo praticado danças urbanas, dança afrobrasileira, samba e dança contemporânea. Recentemente formada em licenciatura em dança (UFRGS). Durante o curso, participou do Coletivo CorpoNegra, que reuniu alunos e alunas negras da universidade para discutir a temática étnico-racial na dança e produzir oficinas e espetáculos. É servidora pública municipal  atuando como educadora na área da assistência social, mas também obtém ganhos financeiros com a dança atuando de forma semiprofissional em grupos e coletivos artísticos.

**Entrevista número 6: Sofia**

Tem 29 anos, mora na cidade de São Paulo, mas participa como bailarina em uma companhia de dança flamenca da cidade de Porto Alegre para onde periodicamente viaja para se apresentar em um espetáculo que tem como temática a negritude e o antirracismo. Começou a fazer aulas de dança aos nove anos de idade, na modalidade dança flamenca, tendo praticado depois danças urbanas e também dança contemporânea. Formou-se em licenciatura em dança (FPA), atualmente trabalha profissionalmente como professora e coreógrafa de dança flamenca na cidade de São Paulo.

**Entrevista número 7: Mariana**

Tem oitenta e cinco anos, mora em Porto Alegre. Começou a fazer aulas de dança aos nove anos de idade, na modalidade jazz, dança contemporânea, sapateado americano e dança afrobrasileira, além de algumas aulas de teatro. Dirigiu uma companhia de jazz composta somente por bailarinas negras. Atualmente está dançando flamenco.

**Entrevista número 8: Naomi**

Tem trinta e três anos. Na dança, iniciou sua trajetória no balé clássico (2001–2005), depois especializou-se em danças urbanas. Foi bailarina do grupo New School Dreams (2015–2025) e retornou aos palcos em 2025 com o espetáculo “Vivos”, do coreógrafo Gustavo Silva. Também atuou como dançarina nos grupos de MC Jean Paul, MC Dudinha e nas comissões de frente de escolas como Imperadores do Samba e Império da Zona Norte. Participou em 2025 do “Encruzilhadas Residência”. É a idealizadora do “Coletivo Beco 51” e do projeto “Sul Charme”, atuou com produção artística no Palco BRONX no Rap In Cena (2022) no Show Siganus (2023), no Favela Contest (2022-2023), no Cyberfunk, no Club Renaissance, na Copa Floripa Brasil Oficial e no AHH Verão (2024-2025) entre outros eventos da área da música e dança.

**Entrevista número 9: Francisco**

Tem cinqüenta e seis anos, reside no município de Canoas, é graduado no curso de Licenciatura em Dança pela UERGS. Graduando do curso de Licenciatura em Língua Portuguesa pela Unilasalle. Iniciciu a sua trajetória no jazz, street dance e Samba. Posteriormente especializou-se em dança moderna. Atualmente é técnico em Música, professor/regente da Orquestra Escrifas, Coordenador da Cia de Dança Escrifas, onde trabalha com o ensino de dança moderna para jovens.

**Entrevista número 10: Mercedes**

Tem vinte oito anos, mora em Porto Alegre, e iniciou sua trajetória artística aos 15 anos, quando começou a praticar danças como samba, hip-hop e funk. Desde então, ela vem se consolidando como uma representante importante do movimento de danças urbanas na sua comunidade. Formada em Educação Física pela UFRGS, atua como professora de dança em escolas públicas e projetos sociais voltados às juventudes da periferia, promovendo ações de inclusão social e valorização da cultura negra e das danças de rua.

**Entrevista número 11: Gabriel**

Tem quarenta e dois anos, mora em Porto Alegre. Está cursando a faculdade de licenciatura em dança na UERGS. Também na área do Serviço Social, desde 2010, com projetos sociais na área da dança. Foi educador de projeto social no Centro Social Aparecida da Restinga, e bailarino do Guri de Uruguiana (2013-2023). Atualmente trabalha como técnico em dança, coreógrafo dos grupos “Feelings 051” em festivais de dança, samba, hip hop e dança contemporânea.

**Entrevista número 12: Valentina**

Tem quarenta e nove anos, formou-se em Arquitetura. É bailarina, coreógrafa e produtora. Tem uma carreira de vinte e sete anos já consolidada na dança flamenco de

Porto Alegre, contando com algumas premiações, entre elas as de melhor bailarina e melhor espetáculo. Tem algum reconhecimento nacional e também internacional como na Espanha, onde ganhou um concurso de dança e deu aulas.

**Entrevista número 13: Luana**

Tem vinte e sete anos, mora em Porto Alegre. Aos três anos de idade foi matriculada em um projeto social no bairro Restinga onde começou a fazer aulas de balé. Aos oito anos recebeu uma bolsa para uma escola de ballet clássico e, aos onze, para o Centro de Artes de Porto Alegre, onde coneçou a aprender jazz dance e hip hop. Formou-se em Dança pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Durante o curso, participou do Coletivo CorpoNegra, que reuniu alunos e alunas negras da universidade para discutir a temática étnico-racial na dança e produzir oficinas e espetáculos.

**Entrevista número 14: Carlos**

É um artista de trinta e seis anos, que trabalha com dança contemporânea. Com formação em artes visuais, atua como performer e criador de espetáculos que dialogam com questões raciais, identitárias e de resistência cultural. É conhecido por suas ações performáticas que desafiam estereótipos raciais e de gênero, promovendo reflexões críticas por meio de suas obras. Sua trajetória revela uma postura de contestação às normas hegemônicas do campo da dança, buscando criar espaços de visibilidade para expressões culturais negras e de resistência ao racismo estrutural.

**Entrevista número 15: Abdias**

Tem quarenta e dois anos, mora em Porto Alegre. Desde criança esteve inserido no meio social do samba e do hip hop, aprendendo esses estilos de dança significados como “negros” de maneira informal. Aos quatorze anos começou a fazer aulas e oficinas regulares de dança contemporânea e a partir de então começou a estudar diversos estilos, como zouk, jazz e outros. Atualmente, trabalha especificamente com dança afro, tendo consolidado uma profissão em torno desse estilo de dança

# Quadro analítico:

| Nome (fantasia) | Idade | Estilo de Dança | É profissional de Dança? | Cidade onde reside |
|---|---|---|---|---|
| 1. Dandara | 41 anos | Dança do Ventre, Dança Afro | Sim | Porto Alegre |
| 2. Isadora | 35 anos | Balé, Flamenco | Sim | Porto Alegre |
| 3. Lara | 33 anos | Flamenco | Não | Porto Alegre |
| 4. Vanessa | 29 anos | Samba, Pagode, Dança Afro | Sim | Porto Alegre |
| 5. Bianca | 26 anos | Danças Urbanas, Dança Afro, Samba, Dança Contemporânea | Sim | Gravataí (Grande Porto Alegre) |
| 6. Sofia | 29 anos | Danças Urbanas Flamenco | Sim | São Paulo e Porto Alegre |
| 7. Mariana | 85 anos | Jazz, Sapateado, Dança Afro, Dança Contemporânea | Não | Porto Alegre |
| 8. Naomi | 33 anos | Balé, Samba, Funk, Danças Urbanas | Sim | Porto Alegre |
| 9. Francisco | 56 anos | Dança Moderna, Jazz, Samba, Dança Contemporânea | Sim | Canoas (Grande Porto Alegre) |
| 10. Mercedes | 28 anos | Funk, Jazz Funk, Hip Hop, Danças Urbanas | Sim | Porto Alegre |
| 11. Gabriel | 42 anos | Samba, Hip Hop, Dança Afro, Dança Contemporânea | Sim | Porto Alegre |
| 12. Valentina | 49 anos | Flamenco | Sim | Porto Alegre |
| 13. Luana | 27 anos | Balé, Jazz, Hip Hop | Sim | Porto Alegre |
| 14. Carlos | 36 anos | Dança Contemporanea | Sim | Porto Alegre |
| 15. Abdias | 42 anos | Zouk, Dança Afro, Dabça Contemporânea | Sim | Porto Alegre |

Figura 1 – Quadro analítico

# CAPÍTULO 4: A DIMENSÃO DA REPRODUÇÃO: OBSTÁCULOS Á INSERÇÃO E PERMANÊNCIA NO CAMPO DA DANÇA

Neste capítulo procurarei direcionar a lente analítica para o contexto das interações sociais face-a-face no meio artístico da cidade de Porto Alegre. O objetivo é analisar como a diferença racial historicamente estruturada na sociedade brasileira impacta as práticas e as trajetórias sociais e artísticas de sujeitos negros. Esses capítulos, portanto, é voltado para uma analítica das inércias sociais. Ou seja, ele evidencia situações de racismo vivenciadas no quotidiano da vida de sujeitos negros que praticam dança.

A partir dos dados empíricos obtidos pela pesquisa social, extraídos dos relatos das entrevistas realizadas com os sujeitos de pesquisa, foi possível perceber a narrativa de obstáculos muito similares e bastante recorrentes para pessoas negras começarem a praticar dança e também para darem continuidade a essas práticas, permanecendo no campo. Assim, a pesquisa constatou que existem elementos comuns que funcionam como "barreiras" para a inserção e permanência no campo da dança e que eles estão diretamente relacionados à reprodução do racismo estrutural em escala microssocial.

Esses obstáculos são narrados de forma muito semelhantes por indivíduos com diferentes trajetórias, posições, idades e até mesmo diferentes classes sociais. O que sugere certa homogeneidade na forma como algumas configurações sociais e históricas que constituíram historicamente o campo da dança desencorajam ou desestimulam pessoas negras a iniciarem e a continuarem no campo da dança.

Neste capítulo, metodologicamente dividi a análise dessas dificuldades comuns a muitos indivíduos negros em duas dimensões: a dimensão simbólica e a dimensão material. Essa separação entre a dimensão simbólica e material é apenas esquemática, uma vez que, para a perspectiva teórica aqui adotada, os níveis simbólico (subjetivo) e material (objetivo) não estão dissociados. Pelo contrário, eles se articulam na constituição das "regras" de cada campo da arte. E em ambos está em jogo a homogeneidade das disposições sensoriais adquiridas pelos agentes dominantes do campo e nas operações de distinção que incluem ou excluem os sujeitos negros.

## 4.1. A dimensão material: dificuldades de acesso e permanência

A primeira coisa que chamou a atenção, a partir da análise dos dados empíricos desta pesquisa é que os depoentes narram de forma bastante homogênea percepção de que o campo semiprofissional e profissional da dança na cidade de Porto Alegre ainda é um espaço muito "dominado pela branquitude". Isso constituiu o primeiro indício de alguns elementos que configuram uma conjuntura que será analisada nesse capítulo.

Nessa seção, analisarei como a dimensão econômica funciona como um fator que influencia decisivamente as possibilidades de acesso, ascensão social e reconhecimento de um número maior de pessoas negras no campo da dança. Esse fenômeno acontece basicamente por causa da simetria que existe entre raça e classe na formação histórico-social brasileira, que faz com que a maior parte da população negra ainda hoje pertença aos estratos sociais com menor poder aquisitivo, ou seja, de mais baixa renda.

Segundo estudiosos da sociologia das relações étnico-raciais, como Fernandes (2007), Ianni (1978), Nascimento (1978), Moura (1992), Munanga e Gomes (2004), o Brasil, ao se organizar historicamente como nação, a divisão de classes é combinada ao fator raça, sendo que a raça condiciona a estrutura de classes. A partir daí foram construídas hierarquias nas quais a população negra historicamente foi levada a ocupar os estratos mais vulneráveis economicamente. Por consequência, o processo de racialização que estrutura a formação social brasileira é marcada pela associação entre a cor da pele negra e as posições sociais mais periféricas.

Como a Sociologia das relações étnico-raciais aponta, a dançarina e produtora cultural Naomi, ao falar sobre o seu trabalho com projetos sociais voltados para a profissionalização de artistas, afirma:

> [...] no momento que a gente trabalha com artistas baixa renda, a gente já tem uma perspectiva sócio economica de onde moram essas pessoas de baixa renda e qual é a etnia predominante delas. A gente não trabalha só com pessoas brancas, mas ao trabalhar com pessoas que tem um poder aquisitivo menor a gente vê que predomina as pessoas negras, né. [...] Ao enfocar a população de mais baixa renda consequentemente, o nosso coletivo acaba lidando mais com a população mais negra.

Segundo a teoria de Bourdieu (1996), o campo da arte funciona como um espaço de luta pelo capital artístico, cultural e social, cuja acumulação é também influenciada por recursos materiais. Como Bourdieu aponta, a estrutura de poder e distinção dentro de

um campo se manifesta na distribuição de diferentes tipos de capitais — cultural, simbólico, social e econômico — de modo que os recursos materiais também favorecem os agentes dominantes, consolidando uma lógica de reprodução de privilégios.

Nesse caso, a relação de intersecção entre raça e classe na história da sociedade brasileira influencia na distribuição desigual de recursos materiais para uma grande parte da população negra que poderiam ter interesse em adentrar o campo da dança, resultando em diferentes oportunidades de aquisição de capitais culturais.

Conforme ainda o relato de Naomi:

> Particularmente, a gente vê que eles (pessoas brancas) têm mais acesso à informação por ter mais poder aquisitivo. Então eles viajam para fazer cursos e ter mais formação. Eles têm mais acesso do que a galera da comunidade, saca

Todos os sujeitos entrevistados nesta pesquisa narram o ambiente social da dança artística profissional da cidade de Porto Alegre como ainda muito embranquecido, em grande medida, por causa da dificuldade de acesso a recursos culturais e formais para a população negra de mais baixa renda. Além disso, na análise das trajetórias sociais, evidenciou-se que os sujeitos negros que tiveram acesso a aulas regulares de dança muito cedo, isto é, já na primeira infância, pertenciam à classe média ou alta, sendo portanto detentores de maior capital econômico. Enquanto os depoentes que pertenciam à classe com menor capital econômico relataram que tiveram dificuldade de começar a fazer aulas de dança mais cedo, devido à falta de recursos financeiros.

A pesquisa desta tese demonstra, portanto, que a ausência de recursos materiais, como espaços de formação mais acessíveis para populações negras de baixa renda, reforça a posição de desvantagem dos sujeitos negros dentro do campo da dança, dificultando sua ascensão social e artística. Portanto, a dimensão material é uma das dimensões da reprodução das hierarquias racias que produzem obstáculos tanto para a inserção quanto para a permanência de pessoas negras no campo da dança.

Nas entrevistas foi recorrente essa temática da falta de elementos facilitadores, como bolsas, programas sociais e outras formas de suporte financeiro para o acesso inicial ao campo e também para a permanência. Algo bastante recorrente nas falas dos sujeitos de pesquisa foi que, na ausência desses elementos, o fato de bailarinos terem que pagar por

sua formação em dança faz com que o campo da dança tenda a continuar reproduzindo as hierarquias raciais do restante da estrutura da sociedade.

Com relação às dificuldades de acesso inicial, a pesquisa constatou que os indivíduos entrevistados pertencentes à faixa etária acima dos trinta anos relatam ter vivido a sua juventude em uma época em que havia ainda menos acesso e oportunidades formativas e de iniciação à dança para jovens negros periféricos. Por exemplo, o professor e coreógrafo Francisco, que relata ter estudado em Escolas estaduais durante a sua infância e juventude, no município de Canoas, afirma:

> Eu não me recordo de lá na quarta, quinta, sexta, sétima, oitava série, eu ter tido aulas de dança... Eu só fui participar de dança quando eu já tinha 18, 19 anos, quando eu fui assistir um ensaio [...] Aí o professor me viu e me convidou para uma aula de Jazz. Em 3 meses eu estava fazendo aulas de Flamenco, Balé e Jazz. E dali eu só fui... Agora, como um homem negro só vai conhecer dança aos 19 anos**?** Como na escola não tinha essas referências?

A ausência da dança no ambiente escolar, segundo este e outros depoentes, é um problema que já começou a ser revertido nas gerações atuais, mais jovens, com a introdução do componente dança em alguns currículos e atividades com oficinas extracurriculares. Muitos depoentes desta pesquisa também reconhecem que nas últimas décadas houve um aumento de ações de fomento à formação em dança, tais como bolsas para pessoas negras em escolas de dança ou até mesmo iniciativas de instituições privadas como mensalidades mais acessíveis.

A partir do recorte geracional, portanto, foi possível perceber que já ocorreram e que vem ocorrendo algumas mudanças nesse sentido, como a inserção gradual da matéria Dança na grade curricular de muitas escolas públicas. No entanto, muitos depoentes relatam que a falta de acesso a aulas e práticas regulares de dança, que garantiriam a aquisição de disposições corporais (*hexis*) e também a possibilidade de acesso ao campo semiprofissional ou profissional da dança ainda é um problema que persiste em muitas realidades das periferias da cidade.

Uma alternativa tem sido os projetos sociais e outras iniciativas que vêm de fora do currículo escolar. Os projetos sociais de dança oferecidos em regiões periféricas para crianças com pouca ou quase nenhuma opção de acesso a atividades de lazer e cultura têm sido desenvolvidos por organizações não governamentais, em espaços de ONGs,

nas associações das comunidades ou mesmo dentro dos espaços das escolas públicas, com o intuito de propiciar locais de difusão cultural. Eles têm como objetivo principal oferecer atividades extracurriculares para as crianças e jovens em idade escolar, fornecendo um primeiro contato com práticas variadas de dança.

Os projetos sociais com atividades culturais têm o potencial de atender crianças de diferentes origens, incluindo aquelas em situação de vulnerabilidade social, oferecendo um ambiente seguro e inclusivo para que possam se expressar e se desenvolver. E com isso aumentam a acessibilidade da iniciação à dança para populações negras de baixa renda. É importante destacar também que os projetos sociais também contribuem para a preservação e difusão da cultura brasileira e suas danças, promovendo a diversidade cultural, fazendo com que as crianças, jovens e adultos possam conhecer diferentes culturas. Além disso, possibilitam a alguns/algumas deles/delas vislumbrarem na área artística uma possibilidade de trabalho, inserindo a participação no campo da dança em seus projetos de vida pessoais, como é o caso dos sujeitos desta pesquisa.

Para os sujeitos de pesquisa que iniciaram as suas práticas de dança em projetos sociais, os obstáculos mais comuns relatados estavam relacionadas à transição dos seus ambientes de iniciação para práticas regulares mais profissionalizantes. De uma maneira geral, portanto, segundo os depoentes desta pesquisa, existem dificuldades persistentes quando se trata da permanência e continuidade de acesso ao campo para os jovens negros, quando começam a querer se especializar e se profissionalizar mais. E mesmo em alguns contextos em que tem sido oferecida apenas a iniciação à dança a jovens negros periféricos, as dificuldades materiais dificultam a sua permanência em programas de aulas regulares, mesmo quando são oferecidas bolsas de estudo.

Assim por exemplo relata Lara, bailarina:

> [...] tem muitos obstáculos ainda hoje em dia, principalmente por questões de acesso... Por exemplo, tem lugares hoje em dia que oferecem bolsas para pessoa negras. Mas daí tem também a questão do acesso. De a pessoa da periferia às vezes **não ter dinheiro** para a passagem de ônibus, né. Às vezes tem essa questão de **conseguir se deslocar até o lugar**. A questão do acesso é fundamental para a permanência. Para que se possa mudar de fato essa realidade desigual [...]

Assim relata, também, Gabriel, bailarino e coreógrafo profissional que trabalha há mais de vinte anos com populações negras de periferia:

> Eu vejo que o fato de pessoas negras não acabarem participando de companhias de dança é o acesso. E quando tem acesso, não tem disponibilidade de tempo mesmo, **pela questão da renda**. São vários atravessamentos que pessoas negras enfrentam todo dia para fazer parte de algo que ainda é seleto. Eu vejo que **deveria ter mais suporte**. Eu acho que falta suporte para que pessoas negras façam parte de grandes companhias de dança. Até para a profissionalização da dança delas em si...

A pesquisa demonstra que muitos sujeitos negros de baixa classe econômica que se interessam por dança e que iniciam as suas práticas em projetos sociais, por viverem em regiões mais afastadas dos grandes centros de cultura, acabam por não persistir e não se profissionalizar. Assim, mesmo com políticas públicas que estimulem o início da prática em dança, a transição dos locais onde os atores sociais iniciaram as suas primeiras experiências com dança (projetos sociais, escolas) para escolas ou outro ambiente com uma formação mais profissionalizante, é dificultada por fatores materiais.

Todos os sujeitos entrevistados que, mesmo apesar de todas as dificuldades iniciais em suas vidas persistiram e que, em suas trajetórias investiram em projetos de vida que os levaram se tornarem profissionais da dança, concordam que a permanência das pessoas negras de baixa classe econômica no campo ainda é muito difícil.

Gabriel, narrando sobre a sua tentativa de entrar na Companhia profissional de dança da cidade de Porto Alegre afirma que, depois de feita a seleção e ele não ter sido chamado apesar de estar na lista, foi-lhe oferecida uma vaga para frequentar aulas de dança de outro grupo, este de caráter semiprofissional. No entanto, não lhe foi oferecido nenhum suporte material, o que o levou a desistir.

Nas palavras do depoente:

> Aí eu conversei com o diretor dessa companhia e ele disse que eu estaria de suplente, mas que naquele momento ele poderia me ofertar uma vaga no Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre, que eu ficasse ali me preparando para quando tivesse uma oportunidade eu fosse para a Companhia Municipal. Daí eu disse “eu preciso de dinheiro para a passagem para ir para essas aulas”. Aí eu recebi como resposta “ah, mas **eu não posso te dar passagem**, porque ai eu vou ter

> que dar para todo mundo. Então eu **não tenho como te ajudar**" E ali acabou para mim.

Conforme Bonilla-Silva (2021) explica, o racismo estrutural está enraizado nas instituições, nas práticas sociais e nos discursos que sustentam a hierarquia racial. Mas o autor também enfatiza que o racismo estrutural se manifesta na distribuição desigual de recursos materiais, que afeta diretamente as oportunidades de ascensão social.

Nas narrativas obtidas por meio das entrevistas realizadas nesta pesquisa, a relação entre raça e classe é evidenciada pelos relatos de dificuldades financeiras, falta de infraestrutura acessível e ausência de políticas públicas efetivas para garantir a inclusão de jovens negros na formação em dança. Essa dimensão material reforça a lógica de reprodução das desigualdades, em que a falta de recursos impede que corpos negros acessem espaços de formação e expressão artística, perpetuando a hierarquia racial.

No que diz respeito à dimensão objetiva, portanto, a pesquisa evidenciou que as dificuldades materiais de acesso a práticas que poderiam fornecer a pessoas negras uma formação e um desenvolvimento de competências e habilidades capazes de fazê-las se inserirem no mercado como artistas de dança, em grupos e companhias profissionais, condicionam estruturalmente o campo da dança a continuar sendo um espaço ainda hegemonicamente branco. Dessa forma, a posição econômica de muitos indivíduos negros dentro da estrutura mais ampla da sociedade impacta as trajetórias de formação na dança, pois o campo da dança reflete a reprodução de *habitus* de classe que foram moldados por uma história de exclusão e marginalização econômica.

### 4.2. A dimensão subjetiva: a representatividade dos corpos negros na dança

Conforme abordei na seção anterior, um dado recorrente em todas as entrevistas, o universo da dança "artística" foi narrado como sendo ainda predominantemente branco. O primeiro elemento relacionado a isso, conforme foi analisado, é que o campo da dança em Porto Alegre, embora marcado por transformações, ao manter dificuldades materiais de acesso às oportunidades de formação para um público mais diversificado, ainda mantém uma estrutura que reproduz e reforça as desigualdades raciais, atuando de forma interligada às desigualdades de classe.

Porém, como as evidências empíricas desta pesquisa também demonstram, há outros elementos que funcionam como obstáculos para a inserção e permanência no campo. Um deles diz respeito à dimensão mais subjetiva das motivações para tentarem se inserir e pertencer ao campo da dança. Muitos sujeitos de pesquisa relataram que ao verem o campo da dança como um espaço social no qual pessoas negras estão ainda sub-representadas, portanto, com poucas referências artísticas negras, isso funcionou como um fator desmotivador em muitos momentos de suas trajetórias de vida

Em vários relatos, isso aparece como um sentimento que se configura já na infância dos sujeitos, portanto, muito antes de desenvolverem consciência reflexiva sobre o tema do racismo, com menor ou maior aporte intelectual sobre o tema.

A bailarina Isadora nos relata sobre a sua experiência na infância:

> Nas aulas de balé, **eu sempre fui a única bailarina negra**. Eu me lembro de uma época de ter um menino. Mas ele não era daqui de Porto Alegre. Era um menino que se destacava muito até. Ele ganhou uma bolsa e ficou fazendo aulas um tempo lá no estúdio . Mas ele não chegou a ficar muito tempo.E , assim, eu me lembro que eu era muito pequena. Eu era criança. Mas eu me lembro que me chocou muito assim ver aquele menino. Eu pensei "ah, que estranho". Porque para mim era muito estranho ver uma pessoa preta que não fosse eu. E aí eu me lembro que eu comecei a me dar conta... Eu me lembro bem desse momento assim quando esse menino foi participar lá... E eu pensei assim "que coisa estranha, né. "**Não tem preto no balé**". E foi só aí que eu me dei conta que eu era a única preta na escola inteira. Isso inclusive **foi uma das coisas que contou para eu largar o balé**.

A narrativa transcrita acima toca em um ponto sensível do ponto de vista psicológico para muitos sujeitos da pesquisa, que é a experiência de ser a única pessoa negra em muitos espaços sociais como as escolas, academias, estúdios e outros espaços comerciais onde ocorre a formação dos artistas em dança. Refiro-me aqui a espaços onde ocorre a transmissão de saberes especializados, ou seja, da *hexis* (*habitus*) que constitui o capital corporal artístico cuja acumulação garante o acesso ao campo. Essa experiência está associada a uma barreira simbólica muito poderosa que revela alguns aspectos dos obstáculos à inserção e permanência de pessoas negras no campo da dança.

A bailarina Mariana também relata, sobre a sua trajetória na dança:

> Eu vou te dizer, assim, eu fiz Jazz, sapateado americano, dança contemporânea. Fiz também balé também, só um mês. E eu senti

> assim, vou te ser bem sincera. **Eu era a única negra**... Incrível né. Eu era a única negra no Jazz, no contemporâneo, eu era a única negra no folclórico. Algum tempo depois surgiu muito tempo depois outras bailarinas e coreógrafas negras. Mas quando elas chegaram, eu já estava. E então eu era a única.

Esse tema da falta de representatividade negra nas aulas e nos palcos de dança na cidade de Porto Alegre foi recorrente nas narrativas de todos os entrevistados. Para os sujeitos de pesquisa pertencentes a esse perfil, isso foi apontado como um elemento desmotivador para sujeitos negros começarem a fazer ou permanecer fazendo aulas de dança, bem como se inserirem em grupos artísticos de dança.

Nas palavras dos depoentes, esse é um obstáculo, o de não "se verem" no campo da dança e, portanto, não se considerarem capazes de tornarem-se bailarinos profissionais. Pois esse tipo de percepção os leva a se sentirem pouco motivados a investirem o seu tempo e os seus esforços pessoais, em seu projeto de vida, para tentarem se inserir em um campo que se apresenta como predominantemente branco.

A pesquisa constatou que o primeiro contato com alguma noção consagrada como "artística" de dança na trajetória de vida dos sujeitos de pesquisa ocorreu em idades variadas, uma vez que alguns indivíduos começaram a fazer aulas de dança muito cedo, já na primeira infância, enquanto outros começaram na adolescência e outros ainda somente na idade adulta. Os sujeitos de pesquisa que começaram a dançar muito jovens, já na primeira infância ou na adolescência, narraram ter iniciado por causa da influência familiar, ou seja, por já existirem pessoas na família envolvidas com dança e isso ter funcionado como um elemento inspirador e motivador. Quando não existiam referências dentro da família, os sujeitos de pesquisa narraram que só começaram a dançar na idade adulta. Por exemplo, Sofia relata que:

> Eu comecei a aprender a dança flamenca porque ele vem **de família**. Meus tios que começaram nessa caminhada. Então, eu assistia aos shows de fim de ano. Assistia às aulas. Em 2009, eu fui na aula de um amiga e aí o professor me pediu para ajudá-lo cantando uma música. Aí eu comecei a cantar. Uns anos depois, 2010, 2011, eu tinha uns doze, treze anos, eu comecei a ter contato maior com o baile. E dali para frente eu comecei a conhecer outros profissionais e a manter contato com eles. E na maioridade eu já tinha uma escola junto com a minha família.

Já Bianca relata que:

> Eu comecei a dançar quando eu era pequenininha na escola. Eu estava na quinta, sexta série. A **minha irmã** fazia parte de um grupo de dança e me levava junto nas apresentações de fim de ano da escola. Ela fazia ali uns passos de dança e eu imitava. Depois, comecei a fazer aulas de dança próximo de casa.

Da mesma forma, Isadora relata que:

> Foi por conta da minha mãe. Porque a minha mãe começou a dançar que eu comecei a me interessar... A minha mãe dançava né. A minha mãe sempre dançou, a vida toda. **E ela era a minha única referência quando criança.**

Também Dandara relata:

> O **meu pai** foi o meu primeiro professor de Dança. Ele é **a referência** que eu tenho na minha vida. Ele é essa pessoa que trabalhava a semana toda e no final de semana ele me acordava, ligava o rádio [...] Então, eu me lembro das manhãs de sábado e domingo com o meu pai, assim, me conduzindo pela casa. E ele ia criando uma estratégia... [...] Ele colocava eu em cima dos pés dele. E aí ele mostrava os pés dançando. Ele dizia "vai para lá, vai para cá". Eu só tinha cinco anos.

Os sujeitos de pesquisa que não tiveram exemplos motivadores dentro da família e que relatam que só começaram a dançar depois de adultos, fizeram isso somente quando perceberam que existia alguma referência negra no campo da dança.

Mesmo quando as referências negras vieram de dentro do meio familiar e os sujeitos de pesquisa relataram terem se sentido motivados já desde a infância, como nos casos de Isadora, Sofia e Bianca, também foi relatado que a baixa representatividade negra na cena artística consagrada de dança gerou algum impacto psicológico negativo. E que operou como uma barreira simbólica a ser transposta para o início e a permanência na prática de aulas de dança. Em todos os relatos nos quais essa temática aparece, um ponto de convergência comum foi quanto essa questão da importância de existirem outras pessoas negras na dança para eles se sentirem estimulados a começar a dançar.

No relato de Sofia é possível perceber que mesmo tendo nascido em uma família de artistas, do estilo específico de arte na qual ela mais tarde se profissionalizou (dança

flamenca), o fato de ela ver pouca representatividade negra operou como um obstáculo a ser transposto:

> [...] foi um processo a minha trajetória até eu virar artista. E entender e aceitar que na minha cidade **eu não teria outras referências negras**. E que eu ia ser **a** primeira referência negra profissional flamenca. Era um Baque. Porque.. **como é que eu vou me enxergar dentro de uma parada que eu não tenho referência nenhuma...** Isso desestimula muito né.

A pesquisa demonstrou que há com frequência esse sentimento de desmotivação nas pessoas negras quando se percebe que há pouca representatividade negra nos grandes grupos ou companhias de dança, ou mesmo em determinados espaços ou ambientes onde praticam aulas de dança. Esse sentimento é mais do que um mero dado psicológico, é um fenômeno condicionado e estruturado no nível social. Ao não verem muitas refrencias negras, os sujeitos relataram que o mundo da dança se apresenta para eles como um mundo (espaço social) ao qual eles não pertencem.

Mercedes, por exemplo, relata que:

> Aí quando a gente vê que na maioria dos grupos e companhias profissionais predomina as pessoas brancas... A gente não vê esse mundo da dança como um espaço que pode ser para nós. **A gente não se vê incluído ali.** Então, a gente acha assim "ah, isso não é para mim"

Segundo Bourdieu, reprodução das estruturas ocorre por meio do *habitus*, ou seja, um conjunto de disposições internalizadas que orientam as percepções, os gostos e as ações dos indivíduos. No contexto do campo da dança, uma vez que o conjunto dos espetáculos de dança, ou seja, das obras de arte reconhecidas e consagradas como "artísticas", ainda se apresentam com baixa representatividade negra, o público externo ao campo muitas vezes incorpora a percepção de não pertencer a esse espaço. Ou seja, um *habitus* (*eidos*) é construído neles a partir de um processo de educação estética, condicionando a sua percepção e os seus gostos. Essas disposições adquiridas a partir da experiência da fruição estética contribuem para a desmotivação, pois os sujeitos internalizam a ideia de que o campo não é seu espaço, o que reduz a probabilidade de investirem esforços na sua inserção.

Ao aplicar a teoria de Bourdieu ao cenário descrito, podemos compreender portanto que a baixa representatividade negra nos espaços de dança é uma consequência tanto de fatores objetivos — como o acesso desigual à formação, às redes de contato e às oportunidades — quanto de fatores subjetivos. Nesse contexto subjetivo, o racismo estrutural se manifesta como uma força que molda o campo da dança por meio dos *habitus* estéticos racializados, que reforçam sentimentos de que o campo é, de fato, um espaço adequado somente para pessoas brancas, criando a desmotivação e influenciando dessa forma também nas condições de possibilidade de ingresso, permanência e de reconhecimento dentro dele. Nesse sentido, a pouca visibilidade de corpos negros na cena da dança em Porto Alegre não é uma consequência apenas da reprodução de desigualdades materiais que interseccionam raça e classe, mas também um efeito da própria educação estética inerente a cada campo da arte.

Lara relata que começou a se interessar em dançar só quando já tinha trinta anos de idade, depois que passou a admirar o trabalho de uma coreógrafa de dança que ela conheceu e que, por ser negra, começou a estimulá-la e motivá-la. A depoente narra que, primeiramente, ela começou a admirar essa artista e a seguir a sua produção artística nas redes sociais. Começou, em outras palavras, a fruir esteticamente sua arte, construindo pouco a pouco, a partir de um processo de educação estética, a percepção de que aquilo que aquela artista fazia estava legitimado como "arte". Quando viu que essa coreógrafa apresentava um espetáculo de dança[29] com um elenco todo composto por bailarinas negras e, além disso, abordando a temática racial na dança, ela se inscreveu para fazer aulas em sua escola de dança.

A esse respeito, Lara relata:

> Ver isso no palco é algo que ainda chama muita atenção. Os espetáculos de teatro e dança na cidade de Porto Alegre em geral **ainda são muito brancos**... E quando a gente vê **só** bailarinas negras dançando... Ver uma bailarina negra dançando com **o seu cabelo crespo solto**... Não deveria ser, mas ainda é bem impactante nos dias de hoje... Porque **não é muito recorrente** na cena artística. Então, **chama a atenção**.

Assim como Lara, muitos sujeitos negros entrevistados nesta pesquisa relataram que, embora já existam muitos bailarinos negros profissionais se apresentando na cena

[29] O espetáculo de dança aqui citado intitulou-se "Flamenco Negro" e será analisado no capítulo 7

artística de dança na cidade de Porto Alegre, corpos negros em geral ainda têm menos visibilidade do que os corpos brancos, apesar de já estar ocorrendo mudanças.

No relato do professor e coreógrafo Francisco, o depoente conta que, na época em que abriu uma escola de dança, começou a receber uma grande quantidade de alunos negros oriundos do Ensino Fundamental para ter uma formação em dança no seu estúdio. Neste local, o depoente conta que ministrava aulas de balé e de dança moderna e chegou a ter quase cem alunos. Dentro desse contingente, havia na época uma grande quantidade de alunos que eram jovens negros. Ele afirma:

> Muitos seguiram na dança... E fui eu, um professor negro de dança que ajudou esses jovens a entender o seu potencial e buscarem a sua colocação no mercado de dança. A **minha referência como professor** ajudou esses outros sujeitos negros a se lançarem no mercado. Ou se atreverem a seguir caminhos... a se expressarem contra **um mundo que não lhes dava acesso**...

O depoente reforça, com a sua narrativa, o quanto a representatividade é importante na medida em que ela transmite aos alunos e estudantes a mensagem de que é possível um artista profissional do campo da dança ser uma pessoa negra.

Quando perguntada a respeito do que significava participar de espetáculos de dança cujo elenco era composto somente por artistas negros, Dandara respondeu que aquilo era algo que ela sempre tivera vontade, um desej que sempre a havia acompanhado em sua trajetória de vida. Segundo a depoente:

> quando eu tinha nove anos de idade teve um concurso na minha escola para fazer um grupo da Xuxa e das Paquitas... Eram os anos 90, e tinha toda essa questão do sucesso da Xuxa... E eu me esforcei. Mas não fui chamada. Porque, realmente, depois que eu fui entender... eu não tinha as características de uma Paquita da Xuxa. Todas **as selecionadas eram brancas. E eu não**. [...] E aí eu já comecei a buscar... Eu disse para a minhas amigas "vamos criar um grupo nosso, mas que seja baseado numa pessoa que a gente seja parecida" . E aí, não achávamos ninguém, no cenário da mídia [...] Daí fomos dançando, criando um grupo meio que paralelo, assim... E aí nós fizemos uma peça de teatro na escola... E aí nos **mudamos totalmente a lógica**... A gente apresentou um conto de fadas, mas a **nossa princesa era negra**, **as fadas eram negras**... Sem consciência... Não era aquela coisa de uma militância consciente.... A gente não entendia o que estava acontecendo. Mas incomodava. E aí a gente tomou essa atitude.

### 4.3. A discriminação do sujeito negro na dança

Na seção anterior, demonstrei que é recorrente nas falas de muitos sujeitos desta pesquisa uma relação causal direta entre o elemento psicológico da falta de motivação em adentrar o campo da dança e o fato de não "se verem" ali, isto é, do campo da dança possuir pouca representatividade negra. Nesta seção, analisarei a relação entre esse elemento e a ocorrência de episódios de discriminação racial direta.

A narrativa da entrevistada Sofia, no trecho transcrito abaixo, revela

> [...] e hoje, eu como profissional, tem lugares que às vezes eu sou a única pessoa negra ali bailando. A única pessoa negra ali cantando. A única pessoa negra presente. Inclusive as vezes a única assistindo as outras pessoas. Então, eu vou pensando muito em como eu vou me colocando nesses lugares. Porque eu sou profissional. E às vezes eu entro numa dessas que as vezes **eles só estão esperando uma única falha minha**. E eu sinto que eu não posso falhar. Porque eu sou a única pessoa negra ali.

Esse trecho evidencia que a falta de representatividade negra como um fator desmotivador para a inserção e/ou permanência no campo da dança está associada à capacidade de antecipação prática dos indivíduos no que diz respeito a probabilidades de "sucesso" ou "fracasso" no campo da dança com base nas suas experiências anteriores de socialização. Em outras palavras, os sujeitos intuitivamente prevêem que muito provavelmente irão passar por todas essas discriminações e obstáculos por notarem ou perceberem que há poucas pessoas negras atuando dentro dele.

Assim, a percepção socialmente construída de que o campo da dança é um espaço branco a partir da educação estética que acontece de forma inevitável em função do fato de que a maioria das obras consagradas dentro do campo são brancas, é reforçada por experiências anteriores, adquiridas em outros campos, espaços e redes sociais. Em outras palavras, a quase ausência de referências negras combina-se com as experiências sociais de racismo, de representações sociais negativas e discriminação.

Consultando a literatura internacional, alguns estudos sobre esse tema apontam para a mesma conclusão. Constata-se que vários estudos (DeFrantz, 2003; Brown, 2018; McCarthy-Brown, 2011; Swami; Harris, 2012) já tem apontado há algum tempo para

discrepâncias na representação racial no campo da dança profissional, indicando que isso é explicável pela permanência de situações de racismo nos ambientes de aulas e de práticas de dança, muitas vezes motivados pela reprodução de estereótipos raciais.

Por exemplo, segundo Silveri et al (2021) e Klein Zestcott Brenick (2023), é a persistência de estereótipos raciais, reproduzidos no quotidiano das práticas de dança, por coreógrafos, professores, diretores, bailarinos e público consumidor, que explica a pouca inserção e permanência negra em muitos contextos de dança.

O material de campo desta pesquisa aponta para uma conjuntura semelhante, em concordância com essas pesquisas internacionais. Esses sujeitos negros, devido ao fato de estar em locais que outras pessoas negras, por consequências históricas e sociais, nunca chegaram a ter acesso, avaliam que as expectativas sociais geradas em torno do seu corpo irão tender a refletir as estruturas de poder e de hierarquias da sociedade. E a expectativa é que neles recairá todo o peso da discriminação racial.

É o que também se percebe no trecho abaixo, no qual Isadora relata, por exemplo, experiências na sua infância com as aulas de balé:

> [...] eu sempre ouvia muita coisa. Tipo, ah, tinha **coisas que não ficavam bem no meu corpo**. Tinha figurinos que não davam para mim porque eu tinha um pouquinho mais de bunda que as outras. Então isso sempre contou. A questão do cabelo. **Eu tinha cabelo crespo** e daí o coque não ficava tão ajustado. Aí eu ouvia que **não ficava bonito**. Eram coisas que eu ouvia sempre. E para uma criança ouvir isso é muito desconfortável. Então o balé era um ambiente onde eu sempre tentava ao máximo ficar parecida com as minhas colegas. O que era impossível, né... E isso me incomodava muito.

Messineo (2008) e Reviere e Bierly (2013) argumentam que a cor da pele negra tem sido frequentemente associada a algo que se opõe ao que se apresenta como qualidade nos palcos de dança. Já McCarthy-Brown (2011) e Deboneville (2021) afirmam a partir de seus estudos que bailarinas negras são frequentemente avaliadas não apenas com base em suas habilidades técnicas, como o restante dos membros dos grupos, coletivos e companhias de dança, a cor de suas peles ou outros marcadores fenotípicos como por exemplo a cor da pele ou o tipo de cabelo desempenhando muitas vezes um elemento desqualificador de suas performances artísticas.

Essa análise dialoga diretamente com as ideias apresentadas por Bonilla-Silva em "*Racism without Racists*" (2021), especialmente no que tange às formas de racismo

estrutural, à reprodução de estereótipos e à invisibilidade das práticas racistas sob uma lógica de "cor indiferente" (color-blind racism). Bonilla-Silva explica que o racismo estrutural é reproduzido por meio do *habitus* racial branco, internalizado ao longo do tempo, que reforça percepções e disposições racistas que se incorporam na prática social, com padrões estéticos e comportamentais que excluem corpos negros do campo da dança, contribuindo para a sua desvalorização.

A depoente Isadora relata mais algumas situações de discriminação racial sofridas nos espaços onde ela praticou aulas de balé na infância e conta que abandonou as aulas de dança por um longo período da sua vida por causa delas:

> Quando eu tinha uns nove anos de idade tinha um espetáculo e uma das coreografias que ia entrar nele era uma que eu estava estudando há bastante tempo e dominava muito bem. Mas, mesmo assim, a professora me chamou num canto e disse que eu não poderia participar. Eu ouvi "Ah, tal espetáculo **tu não vai poder participar** porque **esse personagem é branco**"... "tu está até dançando bem direitinho, mas infelizmente nesse espetáculo **não tem nenhum personagem, assim, da tua cor**. Então não tem como eu te colocar para dançar". E depois quando eu cheguei em casa, eu contei para a minha mãe e chorei. A minha mãe daí disse que ia ir lá no balé para conversar, mas eu disse para ela que não, porque agora eu nem queria mais dançar aquele espetáculo. Então eu dancei por nove anos, mas por conta de vários episódios desse tipo, na adolescência eu decidi que o balé não era mais o que eu queria para mim.

A depoente explica que só foi compreender que foram esses episódios que a fizeram abandonar as aulas de dança depois de adulta, quando já era capaz de compreender mais profundamente a temática do racismo e da discriminação racial. Ela narra também que só voltou a se interessar por dança depois de adulta, quando começou a praticar outro estilo de dança: a dança flamenca. Na sequência de sua narrativa, ela relata que também sofreu episódios de discriminação racial na primeira escola que procurou para praticar essa outra modalidade dança. Em seu relato, ela conta que:

> eu sempre ouvia coisas do tipo "É difícil te posicionar no palco porque **a tua cor destoa"** ou "o figurino não senta no teu corpo"... "**Tu não pode sorrir muito, porque só vai aparecer o branco dos teus dentes**". Essas coisas eu ouvia da minha primeira professora de flamenco[...]

Isadora relata que por causa de situações desse tipo ela também abandonou a dança flamenca depois de um tempo e ficou afastada muitos anos de qualquer prática de dança. E que só retornou à prática de dança flamenca muitos anos depois quando se vinculou a uma outra escola, onde a professora e coreógrafa era negra.

Isso fez a depoente compreender por que alguns espaços sociais e ambientes onde se pratica dança são predominantemente brancos. Para a artista há uma relação direta entre a pouca representatividade negra em alguns grupos, companhias e outros espaços de dança e o medo ou a expectativa que as pessoas negras criam no que diz respeito à possibilidade de sofrerem discriminação racial se estiverem ali.

A bailarina Mariana também relata ter vivido episódios de discriminação racial em um grupo de dança que frequentava, o que também a levou a abandoná-lo:

> Nós tínhamos uma apresentação e estavam fazendo os figurinos. Eu pagava em dia e sempre antes. Aí um dia a professora falou "Gurias eu tenho que falar com vocês que têm que pagar os figurinos. E tem gente atrasada". Eu sabia que não era o meu caso. Mas daí ela falou: "E infelizmente eu vou ter que dar nome aos bois", e depois disse o meu nome e o de outra menina. Para a outra menina ela disse "ah para ti falta só um figurino", e, para mim, ela disse: "Mas tu tá bem atrasada, por que faltam dois figurinos, né". E eu virei para ela e disse que eu não estava atrasada. No exato momento entrou a costureira e confirmou que eu já tinha pago. E daí a professora falou: "Ah, é que nunca se sabe, né**, essas pessoas** às vezes têm dificuldade.

A depoente relata que a professora utilizou a expressão "essas pessoas" com um tom nitidamente ofensivo, reproduzindo um estereótipo racial. E Mariana acrescenta: "Naquele dia eu peguei a minha filha e fui embora."

Esses episódios demonstram

na conjuntura das relações étnico raciais brasileiras o

um "processo de socialização é tão destrutivo e castrador quanto, por exemplo, as ações diretas de violência física" (Bairros,1986, p.181)

Também o coreógrafo Gabriel, que teve o início de sua carreira com o samba, o hip hop e outros estilos de dança historicamente representados como "negros", também

relata ter vivido episódios de discriminação racial ao tentar adentrar o mundo das grandes companhias de dança contemporânea na cidade de Porto Alegre:

> Em 2014, em participei da primeira audição para a Companhia Municipal. Quase 200 bailarinos renomados da nossa cidade foram fazer parte dessa audição. E eu fui selecionado. Eu fui um dos cinco bailarinos suplentes. Mas depois foram saindo pessoas da Companhia e eu nunca fui chamado. Uma audição para uma Companhia de Dança em uma cidade é um concurso público. Tanto que o resultado da audição saiu no diário oficial. E o meu nome tava lá. Mas eu nunca fui chamado. Sendo que outras pessoas que estavam nessa lista de suplentes foram chamadas. E quem não foi chamado fui eu. E as pessoas que foram chamadas eram brancas. E eu não consigo enxergar que não foi um caso de preconceito... **Por eu não ter o perfil** que alguém ali queria [...]

Essas narrativas demonstram que a pouca representatividade negra na maioria dos espaços formais de dança, ou seja, no universo da dança reconhecida como "artística", deve-se ao fato de que sujeitos negros que se interessam por dança e que têm a vontade de se profissionalizar terminam muitas vezes por abandonar esse projeto de vida por causa do peso da discriminação racial, reflexo das estruturas da sociedade.

A distinção entre *habitus* racial branco e *habitus* racial negro, articulada a partir dos avanços da teoria de Bourdieu articulada à sociologia das relações étnico-raciais, serve para explicar como as disposições socialmente aprendidas e incorporadas por diferentes grupos reforçam as hierarquias raciais. O *habitus* racial branco, associado à branquitude e ao campo da dança, tende a reproduzir disposições de estética, comportamento e valorização do corpo que excluem ou marginalizam corpos negros.

Assim, retomando tudo o que já foi analisado até aqui, a pesquisa demonstra vários elementos que funcionam como obstáculos sociais para a inserção e permanência de sujeitos negros no campo da dança precisam ser compreendidos como articulados.

As dificuldades materiais de acesso à formação em dança tendem a afastar a população de mais baixa renda que, pelas características da formação da sociedade brasileira, tendem a ser pessoas negras. Este é um dos fatores que contribui em grande medida para o que o universo da dança artística seja ainda predominantemente branco. No entanto, outros fatores também se somam a esse, tais como a falta de indentificação com esse universo, que ocorre muitas vezes com pessoas negras, pelo fato de não se verem ali representadas. Essa falta de identificação tem a ver com dois elementos: a

educação estética que o campo produz ao apresentar toda uma estrutura histórica, global e também local, de refêrencias predominantemente brancas; a capacidade dos atores sociais anteverem que poderão sofrer racismo em ambientes predominantemente brancos, com base em suas experiências de socialização anteriores em outros campos sociais; e os episódios de racismo que de fato já foram vivenciados no campo da dança, em alguns ambientes de ensino ou de performance em dança.

Todos esses elementos, em combinação ou não com as dificuldades materiais de acesso à formação em dança, dificultam a aquisição de capitais culturais reconhecidos pelo campo da dança por parte dos atores sociais. E por todos esses fatores, a experiência de ser a única pessoa negra em espaços sociais de dança tem sido narrada como uma experiência relacionada à sensação de não pertencimento.

Os depoimentos da pesquisa também demonstram que os sujeitos negros enfrentam uma configuração de campo que reproduz e reforça distinções raciais, perpetuando a exclusão e a hierarquização de corpos negros, que são sistematicamente desvalorizados ou considerados “estranhos” ao padrão do campo artístico dominante. O motivo para isso é que estereótipos associados ao corpo negro revelam-se em várias ocasiões, nas quais esses corpos, por suas próprias características fenotípicas, são desvalorizados.

Essas distinções estéticas e simbólicas operam como estratégias de diferenciação que reproduzem o *habitus* racial branco, moldando disposições e percepções que excluem ou desvalorizam corpos negros na dança. E isso explica por que os corpos negros são frequentemente avaliados de forma desfavorável, por que há uma escassez de referências e de representatividade negra no campo da dança e por que os sujeitos negros se sentem desmotivados ou excluídos.

A pesquisa demonstra que as estruturas racistas reproduzem-se na escala microsocial, em contextos de interação face a face, no quotidiano dos mundos da dança. Indivíduos (coreógrafos, professores, artistas brancos), companhias de dança, escolas, gruposou instituições sociais podem perpetuar o racismo estrutural ao não incluir ou dar visibilidade a artistas de determinadas origens raciais.

Diante dessas constatações, é fundamental compreender que a reprodução do racismo na dança não ocorre de forma isolada, mas como parte de um sistema mais amplo de hierarquias raciais que se materializam na prática cotidiana, nas relações institucionais e nas representações simbólicas.

# CAPÍTULO 5 - A FORMAÇÃO DO MODELO HEGEMÕNICO: AS DISTINÇÕES RACIAIS NO MUNDO ATLÃNTICO

No capítulo anterior, demonstrei como o campo da dança funciona como um espaço de reprodução de hierarquias raciais. Evidenciei, assim, uma correlação direta entre a reprodução *habitus brancos* como um dos mecanismos que faz o racismo se reproduzir nas situações quotidianas de interação face a face dos diversos mundos da dança. E demonstrei que a manutenção de estereótipos raciais no campo da dança se manifesta na formação do *habitus* estéticos racializados, sustentada pela sua reprodução por agentes brancos com posições de dominância no campo, revelando como os estereótipos raciais e as disposições socialmente aprendidas do campo da dança operam de forma articulada na manutenção das estruturas racistas do campo.

Neste capítulo, farei uma contextualização histórica que explica alguns dos condicionantes estruturais da exclusão, falta de representatividade e discriminação racial analisados no capítulo anterior. Sob a ótica da sociologia da arte de Bourdieu (1997), a dimensão da análise socio-histórica é importante para a compreensão da gênese das estruturas construídas dentro de um campo. Pois, para Bourdieu o *habitus* é produto da história. Ele produz práticas tanto individuais quanto coletivas que são moldadas pelos esquemas gerados ao longo do tempo. E cada indivíduo, ao ser socializado dentro de um campo, incorpora e reproduz as experiências passadas na forma de esquemas de percepção, pensamento e ação. Isso implica considerar os condicionantes históricos dos *habitus* raciais.

Assim, a contextualização histórica aqui exposta fundamenta um dos pressupostos fundamentais desta tese: o de que o campo da dança se estruturou, do ponto de vista histórico, a partir da exclusão de uma série de instituições e de práticas de dança das populações negras. Assim, parte dos *habitus brancos* do campo, que são formas internalisadas de avaliar e valorar negativamente a dança de sujeitos negros com base em estereótipos raciais, precisam ser compreendidos como construções históricas.

Analiso, aqui, um período bem extenso que vai dos primórdios da colonização europeia (século XVI) até o início do século XX. Como o foco aqui não será em instituições sociais negras ou em danças de comunidades negras específicas, mas, sim, na constituição do campo da dança em relação a tudo o que demarca a sua exterioridade,

ou seja, tudo o que ele exclui, justifica-se tal abordagem em larga escala histórica. Nesse sentido, o objetivo, aqui, não é o de buscar as "origens" longínquas de um mesmo arranjo, instituição, estilo de dança ou prática social discriminatória. Mas o de evidenciar a existência de distinções estéticas constitutivas do campo da dança por meio das quais o campo do poder racial reproduz suas estruturas discriminatórias.

Na primeira seção deste capítulo, analisarei o período que vai do século XVI até a abolição da escravidão, abordando uma grande variedade de danças e de instituições sociais, criadas por comunidades e indivíduos negros. Nesse período, as populações negras e suas danças estiveram totalmente excluídas do campo da dança, mantendo com ele uma posição de completa exterioridade, uma vez que eram associadas a estereótipos raciais depreciativos. Essa exterioridade das danças africanas e afodiaspóricas foi, por sua vez, constitutiva do próprio campo da dança, pois os seus modelos e referências dominantes foram construídos no contraste e oposição a elas.

Na segunda seção, abordarei o período posterior ao fim da escravidão, apresentando os contextos sociais nos quais novas danças com maiores ou menores elos de continuidade com as danças afrodiaspóricas do passado colonial, foram criadas por comunidades negras que ainda estavam parcialmente excluídas da sociedade urbana e também do campo da dança. O objetivo será fundamentar o pressuposto de que as "danças negras" que no período anterior estavam totalmente excluídas do mundo reconhecido como "artístico" da dança começaram, gradualmente, a conquistar algum espaço dentro dele, em meio a conflitos, tensões e negociações.

Nesse sentido, a análise deste capítulo adota uma perspectiva alinhada com o estudo dos aspectos temporais dos fenômenos sociais, na qual existe sempre uma relação indissociável entre estruturas simbólicas e modelos de ação adotados pelos atores sociais no presente e os processos e configurações históricas de períodos históricos anteriores (Elias, 1993; 1994).

Nos termos da perspectiva analítica deste estudo, em que o conceito de campo possui uma dimensão central, não se pode entender completamente as tomadas de posição dos agentes negros no campo da dança, nem a relação entre essas ações e a reafirmação de uma identidade artística negra, sem considerar as linhas históricas de desenvolvimento da posição negra em relação a esse campo. É impossível, neste caso, separar as

estruturas e linhas de desenvolvimento dos modelos de ação historicamente instaurados; de um ponto de vista sociológico, das ações individuais do presente.

### 5.1. Danças "artísticas" versus danças "primitivas"

Dizendo de uma forma muito simplificada, seria talvez quase possível afirmar que existem duas histórias diferentes da dança, uma branca e outra negra. No entanto, tal afirmação soaria simplista frente à proposta analítica desta tese, que tenta evidenciar as complexas inter-relações e entrelaçamentos que foram sendo elaborados ao longo da história da dança entre diferentes forças, agentes e instituições sociais dentro de um campo profundamente conflitivo demarcado por dominações e resistências.

É consenso na literatura antropológica e histórica (Eriksen, 2007; Balandier, 2012; Rocha, 2017) que o chamado período das "grandes descobertas" dos séculos XV e XVI, foi marcado por uma profunda distinção hierárquica das culturas, que colocou no polo superior os povos ditos "civilizados" (os europeus) e no polo inferior todos os demais povos por eles dominados. Como em qualquer situação de choque cultural, seria de se esperar a reação etnocêntrica às diferenças culturais. Como observa Balandier:

> [...] no caso dos povos colonizados, estes "choques" (ou "contatos") se produzem em condições muito particulares. A este conjunto de condições demos o nome de situação colonial. Esta pode ser definida através das condições mais gerais e mais manifestas: a dominação imposta por uma minoria estrangeira, diferente em termos raciais (ou étnicos) e culturais, em nome de uma superioridade racial e cultural afirmada de modo dogmático a uma maioria autóctone inferior em termos materiais; um domínio que implica o estabelecimento de relações entre civilizações radicalmente diferentes (Balandier, 2012, p. 247).

Diversos autores como Césaire (1978), Babha (2013) Fanon (2015), Du Bois (2012), Said (2001), Mudimbe (2019), Dussel (2016) Quijano (2000, 2005, 2014) Grosfoguel (2007); Mignolo (2015), Castro-Gómez (2005) têm afirmado que a situação colonial corresponde a uma configuração de relações sociais regidas por um discurso de poder da autoridade cultural ocidental sobre os "outros". É um contexto no qual a interação pela linguagem, fundado sobre a subordinação, tem por objetivo justificar um estatuto desigual na condição política, cultural e social. Assim, durante muito tempo, os povos não-europeus foram caracterizados como "selvagens" e "primitivos". E a cultura desses

povos, bem como todas as esferas do seu mundo social, incluindo-e aí as artes, as religiões, a filosofia e a ciência não-europeias foram caracterizadas como inferiores.

Resguardadas as diferenças teóricas entre esses autores, todos concordam que, na situação colonial, a cultura em geral e o modo de vida dos povos não-europeus foram representados por meio de estereótipos negativos, para legitimar a ideia de que o modelo de civilização europeia era "superior" e com isso manter um sistema de dominação. Em outras palavras, para além dos processos de dominação econômica e política, a colonização incluiu o que Bourdieu chama de violência simbólica[30].

Segundo Bourdieu, um "gosto estético" consiste em um tipo de disposição para a apreciação e o julgamento estético, estruturada pela história de um campo artístico, por meio da qual se reconhece ou não alguma coisa como artística. É, em outras palavras, um esquema de percepção e julgamento que todo indivíduo aprende ao ingressar em um campo da arte. Na história da dança, é possível perceber uma relação intrínseca entre a dimensão simbólica ou epistêmica do racismo e esses processos de distinção estética que incluíram ou excluíram danças desse campo. A formação do *habitus* artístico, isto é, das disposições para o julgamento estético no campo da dança, permitiu, na era do primeiro capitalismo, a reprodução de uma série de estereótipos raciais.

Analisando-se, por exemplo, os registros escritos de viajantes europeus no Brasil, por um período que vai do século XVII ao XIX, percebe-se a existência não apenas a aplicação de uma ideologia que depreciava as culturas africanas, mas também da aplicação de um conjunto de estereótipos racistas sobre os princípios que orientaram juízos de valores negativos sobre as danças das populações racializadas e escravizadas naquele período. O holandês Zacharias Wagener, escrivão de Maurício de Nassau, que chegou no Brasil em 1637, descreveu uma dança dos escravizados como "desordenada" (Dias, 2001, p. 860). O alemão G. W. Freyreiss, que percorreu as províncias do Rio de Janeiro e a de Minas Gerais, entre 1813 e 1814, por sua vez, escreveu:

> Por isso, o negro selvagem, com a sua alegria barulhenta e o cômico meneio de seu corpo, indica o verdadeiro grau em que se acha na escala social, que,

[30] A violência simbólica é uma relação de dominação por meio da qual os atos de subordinação estrutural de atores ou grupos sociais são convertidos em atos de auto-subordinação, por meio da inculcação progressiva de disposições e crenças que tornam a dominação socialmente naturalizada (Bourdieu, 1998; 2012). Ela é exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou maneira de falar), de um estilo de vida (ou de uma maneira de pensar, de falar ou de agir) ou de uma propriedade distintiva (Bourdieu, 1998, p.12).

> conforme as nossas idéias (sic) de beleza, está muito baixo, sendo singular que as danças dos negros sejam exatamente o contrário das nossas, porque ao passo que nós procuramos mostrar o nosso corpo na luz mais favorável e os nossos professores de dança se esforçam por dar aos seus discípulos uma posição exata e elegante, os negros procuram dar ao seu corpo as mais extravagantes posições, contrariando de modo mais desnatural possível o jogo de todos os seus músculos, e quando mais ele o consegue maiores são os aplausos que lhe são dispensados (Freyress, 1982, p. 30).

Spix e Martius, naturalistas alemães que estiveram no Brasil no período de 1817 a 1821, que descreveram uma dança negra dançada em São Paulo como composta por movimentos feios e pantomimas dotadas de uma obscenidade que se manifestava com gestos e contornos "sensuais" (Spix; Martius, 1981. p.180). Johan Emanuel Pohl, médico, geólogo e botânico austríaco que veio para o Brasil em 1817, referiu-se ao canto entoado pelos africanos escravizados no Brasil como uma "gritaria monótona" (Pohl, 1952, p. 85-6) e a sua música como um "débil ruído" e um "pobre som" (Sela, 2008, p.266). Johann Moritz Rugendas, desenhista alemão de uma expedição científica nos anos 1820, que, ao assistir a uma dança negra no Rio de Janeiro, a descreveu com "movimentos do corpo que talvez se pareçam demasiado expressivos, demonstrando estar incomodado principalmente com "as ancas que se agitam" (Rugendas, 1998, p.157). Carl Seidler, alemão que esteve no Brasil em 1825, assim descreve uma dança de negros que ele assistiu no Rio Grande do Sul:

> Imaginem-se as **mais detestáveis contorções musculares**, sem cadência, os mais inocentes requebros das pernas e braços seminus, os mais ousados saltos, as saias esvoaçantes, **a mímica mais nojenta**, em que se revelava a mais crua volúpia carnal – tal era a dança em que, desde o começo as graças se transmudavam em bacantes fúrias. (Schwarcz; Macedo, 2001, p. 613, grifos meus).

Charles Ribeyrolles, jornalista e político francês que esteve no Brasil em 1858, descreveu as danças dos negros como "alegrias grosseiras, volúpias asquerosas, febres libertinas, tudo isso é abjeto e triste", como um "meio de embrutecimento" (Soihet, 2003, p. 4). E o brasileiro Freire Alemão, que numa dança negra que assistiu em 1859, em Paracatu (Ceará), a descreveu como contendo "saltos grotescos" (Dias, 2001, p. 862). Já o francês Ferdinand Denis associa as danças negras ao consumo de álcool, à sensualidade dos movimentos das "partes inferiores do corpo", ao "primitivismo" e à

"imoralidade" (Denis, 1980). Robert Avé-Lallemant (1959) as descreve como uma dança "na qual cada um faz os trejeitos mais despudorados possíveis".

A lista de descrições racistas das danças negras feitas pelo olhar dos brancos no contexto da sociedade brasileira da era escravocrata se estenderia aqui por muitas e muitas linhas. O que todas essas narrativas demonstram é que estereótipos racistas que associavam características de movimento corporal na dança com determinadas qualidades morais negativas, tais como a animalidade, a imoralidade e a hipersexualização, aplicados à apreciação estética da dança, foram comuns na época.

Uma rápida análise das características das danças africanas do passado e das danças afrodiaspóricas dançadas até os dias de hoje permite compreender que tipo de movimento corporal era interpretado e descrito como "asqueroso", "grosseiro", "grotesco", "despudorado" e "lascivo". No livro "*African art in Motion*", Thompson (1974) apresenta uma análise em torno de eixos comuns e semelhanças estilísticas presentes entre diferentes danças africanas. Também a pesquisadora de danças da África e da diáspora africana, Kariamu Welsh Asante (1985), analisa os aspectos relacionados com as qualidades, o sentido e os tipos de dinâmicas de movimento corporal presentes nestas danças. São elas: o policentrismo, a polirritmia, a repetição, as curvas, o sentido holístico e a ancestralidade (Thompson, 1974; Assante, 1985).

A polirritmia refere-se a uma característica da música africana (que influencia na maneira de se dançar) e consiste em várias batidas rítmicas dentro de um mesmo tempo musical. Está presente em todas as músicas populares no mundo atual que tem uma estrutura rítmica de matriz africana. O policentrismo é a expressão dessa musicalidade multi-métrica no corpo do dançarino, com a mobilização de vários segmentos corporais ao mesmo tempo, com movimentos de diferentes dinâmicas, pesos e direções superpostos em uma única estrutura coreográfica. Lomax e Paulay (2008) referem-se às danças africanas como danças nas quais os dançarinos movem seus corpos alternando movimentos de ombros, quadris e ventre, de forma a desobedecer a unidade do torso, ao contrário das danças europeias, em que o torso se move como um bloco, descrevendo essa qualidade de movimento corporal.

Assim, os movimentos em curvas do tronco, o uso de muitas articulações, como os quadris e os ombros, são características relacionada à interação entra a música e o movimento corporal nas tradições de dança de matriz africana. Porém elas também

possuem implicações ontológicas, que se referem, à maneira de atribuir sentido ao ato de dançar. Malone (1996), por exemplo, observa que o tipo de movimentação corporal das danças tradicionais africanas é facilitado pelos joelhos sempre flexionados. E observa que, na cosmovisão africana, as articulações flexionadas "representam vida e energia, enquanto cintura, ombros e joelhos esticados representam a rigidez e a morte" (p.12). E como danças tradicionais africanas interligam a dança com o lazer, a vida social e também a religiosidade, o que alguns pesquisadores referem como um sentido holístico, essa relação entre movimento corporal e vitalismo associa-se ao culto aos ancestrais ou ancestralidade. Conforme Fu-kiau e Wamba (2000), nas culturas africanas, dançar é aceitar as mensagens espirituais propagadas pelos ancestrais, por meio do próprio corpo. A dança permite que o círculo social quebrado seja religado, de forma a fazer a energia vital fluir novamente entre os vivos e os mortos.

Portanto, é possível afirmar que, onde os colonizadores e os escravagistas viam o grotesco, o asqueroso e o animalesco, operavam, na verdade, refinadas formas de afirmação de valores societários por meio de gramáticas de uma corporeidade afrodiaspórica (Tavares, 2020). E que essas maneiras específicas de se efetuar movimentos corporais em dança, ou essas "técnicas do corpo", no sentido atribuído ao termo por Mauss (1974), refletiam uma lógica de sentido voltada para o coletivo, pois estavam ligadas a códigos sociais que estabeleciam uma noção de comunidade espiritualmente unida e em movimento (Fu-Kiau; Wamba, 2000).

Assim, enquanto a técnica corporal das danças negras do período colonial exibia as articulações flexionadas, buscando uma relação com a terra, onde vivem os ancestrais (a ancestralidade), a técnica corporal das danças europeias, ao contrário, buscou a verticalidade, estendendo ao máximo as articulações. E enquanto as danças negras do período colonial eram dançadas em roda, em uma dinâmica de interação entre todos os presentes (e, portanto, relacionada ao *ethos* coletivo de uma comunidade), o "Ocidente" inventou a noção de "espetáculo", separando o público e os artistas, separação esta que se deu a partir das noções de "autor" e "obra de arte" (portanto, relacionada à noção de um indivíduo "artista"), que permitiu ao campo da dança existir como um campo autônomo em relação aos demais campos da vida (religião, ritual, cultura popular). Dois modos antagonistas de produção artística cuja fronteira era, entre outras coisas, também uma fronteira racial, mantida pela reprodução de estereótipos e *habitus* raciais.

Segundo o antropólogo e estudioso das danças afro-brasileiras, Ligiéro (2011), as danças negras do período colonial possuíam fortes conexões com a memória da África. E isso, criava para os dançarinos, uma forte conexão emocional. Dançá-las significava, segundo o autor, uma forma de "recuperar um comportamento" (2011, p.135) que esses sujeitos haviam sido obrigados a abandonar pela violência da escravidão. Pode-se dizer, assim, que essas danças negras buscavam, por meio dos seus movimentos corporais, afirmar valores civilizatórios. Não por acaso, era diretamente sobre esses movimentos corporais que incidiam os julgamentos estéticos depreciativos, repletos de estereótipos raciais presentes nos relatos dos viajantes europeus.

Nesse ponto da análise é importante ressaltar que as categorias "cultura negra", "arte negra", "música negra" ou "dança negra" ainda não existiam no período colonial. O que significa dizer que os atores sociais protagonistas dessas performances artísticas não nomeavam dessa maneira o que eles faziam naquela época. Foi somente a partir dos movimentos políticos negros antirracistas do século XX, nos quais, conforme discutirei no capítulo seguinte, incluíram-se e ainda hoje incluem-se artistas negros de dança, que a noção de "dança negra" adquiriu o sentido atual. O que não significa que, no período colonial, a prática de tais danças, dentro de outra lógica de sentidos, dentro de outra lógica civilizatória e societária, também não fossem vivenciadas pelas populações negras escravizadas como um tipo de resistência ao racismo.

No Brasil, o termo genérico "dança de negros" era utilizado pela elite escravocrata para nomear qualquer dança dançada pelos sujeitos escravizados. E era associado aos estereótipos racistas discutidos anteriormente. Outros termos utilizados foram: Batuque, Jongo, Lundu, Cateretê, Caxambu, todos termos que hoje designam danças populares específicas, mas que até o fim do século XIX eram utilizados indistintamente para qualquer performance artística afrodiaspórica que fosse realizada em círculo e que reunisse o canto, a dança e o uso de instrumentos musicais.

O termo "batuque" foi a denominação mais comum. Ele era o nome utilizado "nos jornais, nos códigos municipais de posturas e nos registros das autoridades policiais" (Souza, 2012). A palavra "samba", também como uma denominação genérica, apareceu pela primeira na imprensa brasileira no jornal satírico *Carapuceiro,* editado na cidade do Recife, no ano de 1838, pelo padre Lopes Gama, classificando o estilo musical como coisa própria da periferia, do meio rural (Tinhorão, 2008).

Sendo assim, o processo identitário discutido nesta seção precisa ser compreendido a partir da falsa presunção de uniformidade desses estilos de dança. As “danças negras” do período colonial eram múltiplas, variadas, mas ao mesmo tempo havia em todas elas a permanência de alguns elementos comuns (o policentrismo, a polirritmia, a repetição, o sentido holístico, a ancestralidade e a priorização do aspecto integrador da vida em comunidade). Tinham também em comum a não separação entre a dança e a música, constituindo a tríade “cantar-dançar-batucar” (Ligiéro, 2011, p. 134)

Para os termos da análise aqui proposta, importa considerar que todas essas danças citadas homogeneamente como “negras” pela elite branca escravista do período colonial ajudavam a constituir identidades coletivas negras. Pois representavam para os negros a oportunidade de se se reunirem enquanto comunidade e de momentaneamente “escapar” da condição de escravizados, experimentando certa liberdade. E também porque eram uma tentativa de continuar reproduzindo valores civilizatórios africanos corporificados em qualidades de movimento corporal e em estruturas musicais.

O historiador Paul Girloy (2001), embora tenha centrado seus estudos mais sobre a história da música, apresenta em sua análise elementos importantes para compreender a relação entre essas performances artísticas negras do período colonial e o processo civilizatório dominante. Segundo o autor, foi o tráfico escravista que criou ambientes sociais favoráveis a uma intensa mistura de religiões, línguas e culturas negras advindas da África. Como esse processo ocorreu em todos os países do entorno do Oceano Atlântico, o autor as chama de culturas do “Atlântico Negro”. Essas artes negras eram, portanto, culturas de caráter transnacional, pois os processos identitários envolvidos com a sua difusão nada tinham a ver com as fronteiras geográficas dos Estados-Nação. Além disso, elas devem ser entendidas como “contra-culturas da Modernidade”. O termo Modernidade designa, para o autor, o projeto civilizatório dominante que excluiu essas culturas. Não obstante, isso não impediu que essas mesmas culturas se tornassem, alguns séculos mais tarde, constitutivas dessa própria Modernidade.

Essa noção do Oceano Atlântico como um arcabouço dentro do qual se localizam histórias particulares de povos, eventos e processos sociais, tem sido utilizadas nos campos da história social e cultural, através das categorias de história atlântica e Mundo Atlântico. Segundo Tomich (2004), tal perspectiva desvenda uma maneira produtiva de perceber e explicar os processos mais abrangentes que constituíram a economia-mundo

do período do capitalismo comercial, desde que se evite considerar esse mundo atlântico "como espaço geográfico absoluto e não como um espaço histórico-social" (Tomich, 2004). Assim, é necessário entender que essa unidade "atlântica" aqui discutida não se deu, objetivamente, nos termos da formação de uma nova cultura de um grupo étnico negro compartilhada homogeneamente de forma transnacional. Mas que se trata de um recurso heurístico para analisar as influências recíprocas nas várias experiências artísticas negras que tiveram um caráter mais ou menos consciente de resistência ao racismo por intermédio da identificação com alguma noção de identidade coletiva.

Ao mesmo tempo, no mesmo período dos séculos XVI, XVII e XVIII, constituía-se, a partir da Europa, o "campo" propriamente dito da dança, o qual não reconhecia essas danças negras como danças, tampouco como "arte". O que significa dizer, do ponto de vista da teoria *bourdieusiana*, que as hierarquias do campo do poder (racial) reproduziram os seus *habitus* raciais brancos no interior dos próprios princípios específicos de apreciação estética (o *habitus* estético) do campo da dança. Isto estabeleceu uma hierarquia de posições dentro do campo da dança, homólogas à distribuição dos lugares sociais raciais do espaço sócio-político do mundo atlântico.

Conforme já observado no capítulo 2, alguns sociólogos (Salaz, 2010; Perry, 2012; Bonilla-Silva, 2013: Monsma, 2016) têm aplicado o conceito de *habitus* branco para explicar a reprodução do racismo. O conceito é entendido como um "processo de socialização racializado e ininterrupto que condiciona e cria gostos brancos, percepções, sentimentos e emoções, e suas opiniões sobre questões raciais" (Bonilla-Silva, 2013, p.152). Este conceito opera com capacidade explicativa importante para se compreender essa desqualificação de estética específica das danças afrodiaspóricas durante o período colonial, aplicando-o, enquanto ferramenta analítica, com uma ênfase no *habitus* enquanto esquema de percepção estético sobre o corpo.

Nessa linha de análise, é possível afirmar que a desqualificação das danças de povos e populações racializadas, durante o período colonial, consistiu na reprodução de um *habitus* racial branco na constituição dos princípios de apreciação estética do campo da dança. E que, desde então, as regras do campo da dança incluíram esses esquemas de percepção racializados, que condicionam um gosto estético negativo sobre qualquer dança cujas características se assemelhem àquelas danças negras do período colonial.

Assim, os *habitus* negros (e suas respectivas *hexis*) das “danças negras” do período colonial, enquanto patrimônios de disposições artísticas adquiridos pelos indivíduos negros em seus contextos de socialização, possuíam sempre uma recepção negativa para os grupos brancos dominantes porque sua apreciação estética era condicionada pelos *habitus* brancos (*eidos*) estruturantes do campo da dança. A própria exclusão dos princípios de movimento corporal e das lógicas de sentido das danças que, no período colonial, eram rotuladas como “primitivas”, do pertencimento ao campo da dança, definiu, por oposição, um “princípio essencial” do campo da dança, pois elas demarcaram uma distinção simbólica que, por oposição, é constitutiva da própria história do campo da dança.

Esse é um ponto importante para a compreensão dos processos históricos posteriores ao fim da escravidão, conforme analisarei na seção seguinte, pois as danças das populações negras escravizadas do período colonial se tornariam, mais tarde, as danças da chamada “cultura popular negra”, continuando a manter uma relação de exterioridade com relação ao campo da dança. No que tange à análise da dança como um campo, é significativo, portanto, que os mesmos estereótipos raciais descritos anteriormente perpetuaram-se para bem além do período colonial.

Com relação a isso, a literatura da antropologia da dança afirma a continuidade dessa distinção fundamental no campo epistêmico. Por exemplo, as antropólogas Kealiinomohoku (2013) e Camargo (2013) afirmam que, em muitos livros de história da dança, as danças das sociedades tradicionais (indígenas e africanas) e outros povos não-ocidentais continuaram sendo chamadas de “primitivas”. Além disso, nesses livros, é muitas vezes afirmado que tais danças "não possuem nem técnica nem arte", que “não são organizadas”, em comparação com as danças europeias (Kealiinomohoku, 2013, p.125). Esse tipo de juízo de valor estético negativo evidencia-se em discursos acadêmicos do século XX, que classificaram as danças ditas “exóticas” ou “étnicas” descrevendo-as como danças “repetitivas, limitadas e inconscientes" (Camargo, 2013, p.19). Em suma, as mesmas desqualificações sobre a estética das danças afrodiaspóricas encontradas em relatos do período colonial reproduzem-se naquilo que Bourdieu (1996) chama de a ideologia artística de um campo, perceptível nos enunciados de alguns de seus agentes dominantes.

Estudiosos da história do racismo (Bethencourth, 2008; Monsma, 2016, 2017) têm observado que as representações simbólicas racistas podem ter uma durabilidade longa, "migrando" de uma época para a outra. Isto é, novos contextos históricos podem estabelecer condições para a renovação de antigos preconceitos raciais em contextos em que emergem novas práticas de discriminação (Bethencourth, 2008). Assim, ao serem acionados e mobilizados por novos processos de dominação, os estereótipos racistas são renovados. Esses estereótipos assim reproduzidos, segundo Monsma (2016), muitas vezes, precedem as próprias ideologias racistas elaboradas em cada contexto histórico, incidindo bem mais na dominação racial.

Na perspectiva das teorias aqui utilizadas, importa considerar que a história constitutiva do regime hegemônico no campo da dança do mundo dito "ocidental" relaciona-se, em parte, com a reprodução desses juízos de valor negativos que se produziram, desde o período colonial, sobre a arte dos povos indígenas e africanos. Dessa forma, abordar os imaginários e representações simbólicas dentro de um recorte histórico de um período tão extenso, como proposto neste capítulo, justifica-se no sentido de que os estereótipos racistas formados pela dominação colonial continuaram se reproduzindo nas referências artísticas constitutivas do campo da dança.

Conforme Bourdieu (1996, p.160), todo campo artístico está sempre implicado no jogo político de definição de algum "princípio essencial que define propriamente cada arte e cada gênero". E isso depende de convenções socialmente criadas e sustentadas acerca do que é a essência do modo de apreciação de uma determinada arte. Em outras palavras, depende de se eleger os modelos canônicos, que são os artistas e as obras de arte que se tornam a referência dominante dentro do campo. Geralmente, são as personalidades (os agentes) que assumiram uma posição de dominância dentro da história de um campo artístico que seguem sendo considerados os modelos exemplares para os juízos estéticos de valor sobre práticas artísticas.

A partir daí, todo o indivíduo que adentra um campo da arte deve, então, conhecer esses artistas e obras consagradas. Uma genealogia, ou linha hereditária é narrada como a história do campo, por essas referências de origem que definem princípios de identidade e autenticidade. Esse processo de educação estética, a partir do "cânone", em termos da teoria bourdieusiana, nada mais é do que a transmissão de disposições (*habitus*) para realizar o julgamento de valor estético, a partir do aprendizado de

"princípios específicos de percepção e apreciação do mundo natural e social" (Bourdieu, 1996, p.153)

Segundo os debates da historiografia da dança (Reis, 2005; Cifuentes, 2008; Britto, 2008; Guarato, 2008, 2010; Vallejos, 2014; Marques, 2016; Launay, 2017; Tambutti; Gigena, 2018; Wilcox, 2018; Cadús, 2019 e Verdugo, 2021) percebe-se ainda hoje a existência de uma narrativa dominante da história da dançacentrada nas danças da Europa e dos Estados Unidos, como o balé, a dança moderna e a dança expressionista alemã. Assim, técnicas e estéticas de dança que foram elaboradas em locais específicos são tratadas como parte de uma história da dança universal.

Nesse discurso, a "origem" da dança remonta à sociedade europeia dos séculos XVI, XVII e XVIII, especificamente vinculada a dois eventos: a criação da Academia Real de Música e Dança, em 1661, sob a monarquia absolutista de Luís XIV (1638-1715); e as teorias estéticas do professor de dança francesa Noverre (1727- 1810), cuja data de nascimento, 29 de abril, é até os dias de hoje, não por acaso, foi transformado no "dia internacional da dança".

O que ocorre de fato na dança na Europa nos séculos XVI e XVII é o lento processo de diferenciação entre a dança da nobreza e o que mais tarde será chamado de "cultura popular". A literatura do campo da história (Burke, 1989; Chartier, 1995, 2003; Ginzburg, 2002) atesta que a distinção entre cultura popular e erudita só surge na Europa no século XVIII, quando as classes nobres começam a se afastar, mais do que nunca, dos hábitos e das práticas do povo. Porém, na história da dança na Europa (Bourcier, 2001; Blois, 2020), percebe-se que, já desde o século XV inicia-se a distinção entre as danças dos grupos sociais dominantes e as danças do povo.

Nas sociedades do Antigo Regime nos séculos XV, XVI e XVII reinaram as danças de corte, que eram nomeadas como *ballets*[31]. Essas danças de corte influenciariam a formação do modelo dos espetáculos de palco, no período da estética romântica, na França, até o fim do século XVIII, também nomeados como *ballets*. Percebe-se, assim, que o termo "balé" foi utilizado para nomear diferentes expressões artísticas, desde o século XV até a atualidade. Mas como cada estilo de dança identificado por esse nome se baseou em desenvolvimentos técnicos baseados na técnica do estilo anterior, criou-se

[31] Na Idade Média, atividades como a equitação e a caça eram consideradas símbolos de prestígio entre a nobreza (Arcangeli, 2003). A dança surgiu no começo da Idade Moderna como uma forma de entretenimento e um meio de demonstrar distinção social (Kassing, 2007).

uma forma de narrar a história da dança como se "balé" se referisse a uma única dança cuja história poderia ser dividida em "etapas" evolutivas.

Para Hamond & Hamond (1979), percebe-se aí uma lógica cumulativa de um "progresso" técnico que os autores identificam como um processo de racionalização (no sentido weberiano do termo) que enfatiza as inovações calculadas para serem mais eficientes para os objetivos de dançarinos profissionais.

A reprodução, até os dias de hoje, desse discurso sobre a história da dança que coloca como central as diferentes danças das elites sociais europeias (de corte, de palco) nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, nomeadas todos como "balé" e numa lógica evolucionista, está relacionado com aquilo que Bourdieu chama de "educação estética" de um campo da arte. Pois todo indivíduo que adentra o campo da dança e aprende uma história da dança narrada dessa forma, passa, nos termos da sociologia da arte de Bourdieu, por um processo de educação estética que cria o seu gosto artístico e, portanto, tende a reproduzir certos *habitus* nos seus juízos de valor estéticos. Sendo assim, essa forma de construir uma historicidade é parte da constituição do "campo" da dança, com a sua ideologia própria, o seu regime estético e seus *habitus* consagrados, todos sustentados por uma narrativa de origem.

O que importa para a discussão aqui proposta é que, qualquer que seja o termo que se escolha utilizar para nomear essas diferentes danças europeias, chamadas genericamente de "balé", existe uma lógica cultural por trás da invenção dessa narrativa histórica que tem a ver com o que Bourdieu chama de distinção cultural. Pois foi a demarcação dos *habitus* e das identidades dos grupos sociais dominantes dentro do campo da dança que inventaram essa narrativa. E é por meio disso que ocorreu a diferenciação entre o que é dança considerada verdadeiramente "artística" e as danças rituais ou religiosas, as danças sociais e tudo aquilo que hoje chamamos de "cultura popular".

É importante lembrar que a terminologia "cultura popular" surge no século XVIII como uma distinção criada pelas classes dominantes, para nomear práticas que não eram designadas dessa forma pelos seus atores sociais (Burke, 1989; Chartier, 1995, 2003; Ginzburg, 2002). É um conceito definido "pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada" (Chartier, 1995, p.179).

É perceptível, portanto, que a manutenção do campo da dança, como um campo autônomo em relação aos demais campos da vida (religião, ritual, cultura popular) ainda

hoje está vinculada a um discurso sobre a história da dança que torna um conjunto de *habitus* de dança oriundos de uma única tradição cultural (europeia) como referência universal. Essa narrativa não considera a contribuição das "danças negras" dos séculos XVI, XVII e XVIII. Sendo assim, a reprodução, até os dias de hoje, dessas referências artísticas dominantes através de um discurso centrado na história do "balé" nada mais é do que a reprodução de um *habitus* racial branco enquanto princípio de apreciação estética. Sendo esta ainda nos dias de hoje a ideologia dominante dentro desse campo ela torna-se, por conseqüência, a própria educação estética constitutiva do campo.

A partir do momento que as danças negras do período colonial não tiveram o direito de serem consideradas como parte da história da dança, elas foram lentamente se transformando no que hoje conhecemos como "danças populares". De fato, autores mais ou menos alinhados à perspectiva historiográfica do "Atlântico Negro" inaugurada pelo sociólogo Paul Gilroy (2002) têm afirmado isso com relação não somente à dança, mas também em relação à história da música. Tem-se falado assim da formação de uma "cultura popular negra" (Gilroy, 2002; Hall, 2013; Sansone, 2017), pois entendem que essa distinção entre o "popular" e o "erudito", quando tangenciada pela variável racial, adquire uma especificidade na história das divisões entre "alta e "baixa" cultura.

Conforme o historiador Carlos Ginzburg (2002) na Europa pré-industrial havia uma "circularidade cultural" entre as classes dominantes e a as classes subalternas, com "influências recíprocas, que se moviam de baixo para cima, bem como de cima para baixo" (Ginzburg, 2002, p. 12). Já o historiador Peter Burke (2010) criou o termo "biculturalidade" para indicar que, embora as elites preservassem sua "alta cultura", também participavam do universo da cultura popular. Na mesma direção, o antropólogo Canclini (2003) também ressalta como as culturas sempre foram "híbridas", indicando as trocas e misturas culturais entre as classes ricas e pobres, entre o mundo urbano e o rural, entre o local e o global, e entre as antigas tradições e a Modernidade.

Em todos esses estudos, tem-se evidenciado que os agentes da dita "cultura erudita" – para esta tese, o "campo" da arte, dominado por agentes que tendem a distingui-lo da mera arte popular – tendem a apropriar-se dos bens culturais populares. Por outro lado, os atores e os agentes das culturas populares frequentemente buscam ingressar no campo de grande produção cultural, ou seja, procuram fazer parte do campo da arte.

Assim, embora a dita “alta cultura” se fundamente em uma distinção, ela é, em grande medida, constituída nesse intercâmbio com a dita “baixa cultura”.

Nas primeiras danças de corte dos séculos XIV ao XVI muitos movimentos e gestos de eram provenientes das danças populares que existiam na Europa (procissões religiosas, danças das aldeias, menestréis errantes). Porém, para que essas gramáticas corporais e códigos pudessem ser transferidos para a corte, conselheiros e eruditos foram contratados para modificar essas danças, tornando-se cada vez mais dignas da nobreza (Yates, 1974 apud Jensen, 1990).

No entanto, esse intercâmbio entre “alta” e “baixa” cultura, que ocorreu entre o balé e as danças populares européias, não ocorreu no caso das danças negras durante todo o período colonial. Antes da abolição da escravidão e dos processos subsequentes de entrada dos negros no mercado da arte popular, as danças negras permanecem totalmente apartadas do que se convencionou chamar “*ballet*”, ou seja, do mundo do que era estabelecido e legitimado socialmente como “arte” da dança.

### 5.2. Danças “artísticas” versus “comerciais”

Ao longo do século XIX observa-se que, com os sucessivos processos de abolição da escravidão, ocorrem mudanças significativas na forma como eram produzidas e fruídas esteticamente as danças das populações negras. A situação do período pós-escravidão estabeleceu em parte, como analisarei nesta seção, novas relações possíveis entre o cânone consagrado do campo da dança e as danças negras, permitindo que essas expressões artísticas forçassem lentamente a sua entrada no mundo da arte. Mas não sem fores resistências, tensões e violências simbólicas.

Segundo a socióloga e historiadora da dança Hazzard-Gordon (2010), depois da abolição, as populações negras migraram para os centros urbanos em busca de trabalho ou de alternativas de moradia e sobrevivência. Como os negros estavam excluídos do processo econômico dominante, era comum terem como única alternativa para a sobrevivência apresentar as suas músicas e danças para públicos brancos. Dessa forma, os recém libertos começaram a produzir espetáculos populares em que utilizavam as danças e músicas das suas comunidades negras. O ambiente dos espetáculos de rua e

posteriormente dos palcos de shows mais comerciais passou a fornecer, gradualmente, alguma alternativa econômica para as pessoas negras.

Assim, as "danças negras" do período colonial, outrora regionalizadas, nos novos contextos urbanos do pós-escravidão, misturaram-se em ambientes de trocas culturais, o que possibilitou o encontro entre as culturas artísticas de vários grupos étnicos raciaalizados. E como, pela primeira vez, os negros tinham mais acesso a instrumentos musicais e a bens culturais de origem europeia, começaram a ocorrer também trocas culturais entre a cultura negra e a cultura branca. Assim, as "danças negras" desse perídos já estavam mescladas com alguns elementos da cultura de matriz europeia.

Hazzard-Gordon (2010) chamou de "complexo urbano-comercial" as novas danças negras criadas nesse período que dependiam do reconhecimento artístico a partir do "*stablishment*" branco e eurocêntrico e, portanto, sofriam essas modificações em suas estéticas originais. Em contraposição, ela chama de "*continuum do jook*" as danças negras que ainda mantinham elos de continuidade com relação ao passado africano e ainda não eram reconhecidas como arte pelo *establishment* branco dominante, existindo, portanto, de forma autônoma, sem nenhuma relação com o mercado, com um caráter "*underground*", aparecendo exclusivamente em comunidades negras.

Embora a referida autora tenha centrado seus estudos no contexto dos Estados Unidos, esses conceitos poderiam ser também aplicados, talvez com outros termos, para explicar dois diferentes processos sociais que produziram diferentes modalidades de dança que, a partir da perspectiva historiográfica adotada nesta pesquisa, incluem-se todas dentro do conceito geral de "dança negra".

Assim, por exemplo, no Brasil, entre as danças que mantiveram praticamente inalteradas as estruturas musicais, as gramáticas corporais e as dinâmicas de interação durante a performance, temos as danças atualmente nomeadas como tradicionais afro-brasileiras, geralmente dançadas em roda e preservando elementos da cosmovisão africana, analisados na seção anterior. Temos como exemplo o maracatu, o coco, o jongo, o samba de roda ou de umbigada e a capoeira, que existem até os dias de hoje como danças populares. No segundo caso, o das danças que produziram novas estruturas ligadas a novos ritmos musicais e lógicas, ligadas inicialmente às práticas de lazer das classes trabalhadoras e posteriormente vinculadas ao contexto mais comercial, temos o maxixe e o samba como exemplos mais significativos.

Segundo Sodré (1998) e Sandroni (2001), por exemplo, há uma genealogia que liga o lundu, o maxixe e o samba. Segundo os autores, o maxixe teria herdado das danças europeias, como a polca e a valsa, tão somente a sua organização formal (o par enlaçado, a música externa, a participação simultânea de todos os pares) e do lundu, uma dança tradicional afro-brasileira, teria herdado todo o repertório de movimento corporal, o modo de dançar e de fruir a experiência musical e corporal africana. Por sua vez o samba, em parte oriundo do maxixe, também manteve alguns elos de continuidade com a lógica cultural do passado africano ao mesmo tempo em que incorporou e produziu novas lógicas e novos sentidos, ligados algum tipo de identidade negra.

Os estudos de Sodré (1998) e Vianna (2007) sobre o samba evidenciam que os atores sociais que protagonizaram o seu surgimento, no Rio de janeiro, no início do século XX, pertenciam a grupos étnicos marginalizados variados, composto por negros e também por ciganos. No entanto, apesar das etnias negras não serem as únicas envolvidas na sua gênese, o caráter de identidade negra prevaleceu dentro do imaginário social do samba. De acordo com Sodré (1998) isso tem a ver com influência que o samba teve das instituições religiosas negras (o candomblé, a umbanda, etc.) que haviam atravessado o período colonial, agregando à comunidade do samba um forte simbolismo associado a um pertencimento identitário negro.

Segundo o autor, os espaços sociais iniciais do samba funcionavam como:

> [...] um campo dinâmico de reelaboração de elementos da tradição cultural africana, gerador de significações capazes de dar forma a um novo modo de penetração urbana para os contingentes negros. O samba já não era, portanto, mera expressão musical de um grupo social marginalizado, mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação da etnia negra no quadro da vida urbana brasileira (Sodré, 1998, p.16).

Posteriormente, o samba passou por um processo que o levou de cultura popular negra periférica, inicialmente praticada apenas no interior de comunidades negras, a uma cultura com ampla veiculação comercial. No caso do samba, isso ocorre em um momento histórico muito marcado pela industrialização da cultura popular, já no século XX. Isso o torna paradigmático para exemplificar aquilo que Hazzard-Gordon (2010) chama de o "complexo-urbano comercial", que implica alguma vinculação com o *mainstream* branco, mas sem deixar de manter um caráter de identidade coletiva negra.

De acordo ainda com Hazard-Gordon (2010), porém, a sociedade manteve ainda por muito tempo os estereótipos raciais descritos na seção anterior praticamente inalterados. Portanto, as transformações sofridas pelas danças das comunidades negras também incluíam reelaborações profundas em suas estéticas para que pudessem ser apresentadas diante de plateias brancas. Pois ao se inserirem, lenta e gradualmente, no mundo reconhecido com o status de "artístico", os artistas negros tinham que lidar com todos os estereótipos raciais que já haviam sido fixados no imaginário coletivo.

Talvez um dos fenômenos sociais mais paradigmáticos do século XIX, no que se refere à persistência e durabilidade de estereótipos racistas nos palcos dos shows artísticos populares tenha sido o das performances *black face*.

Segundo o historiador Bethencourth (2008), o avanço do movimento abolicionista despertou reações nos setores conservadores em toda a sociedade ocidental. No campo da ciência, por exemplo, essa reação conservadora manifestou-se nas teorias racialistas que defendiam a desigualdade entre as raças. No mesmo período histórico, percebe-se o crescimento das chamadas performances *blackface*, que nada mais eram do que a reafirmação de estereótipos racistas nos palcos dos shows populares

A primeira prática de *blackface* surgiu no início do século XIX, porém, não tinha como alvo a população negra. Foi nos anos de 1820, na Europa, quando artistas ingleses pintaram os seus rostos de negro enquanto representavam cenicamente os mouros da Espanha, em espetáculos com essa temática. Porém, nos Estados Unidos, na Europa e depois no Brasil (já no século XX) essa prática começou a ter um foco na população negra. Assim, os personagens de *blackface* eram, no início (primeira metade do século XIX), personagens cômicos, mas gradualmente passaram a ser artistas cômicos brancos que perpetuavam representações racistas sobre personagens negras. Eles se vestiam de homens negros, pintando o rosto com graxa, usando perucas de lã e luvas que faziam as mãos parecerem maiores, exagerando também no tamanho dos lábios, tudo para ridicularizar a figura do negro. E exibiam essas performances para o público branco.

Nos Estados Unidos, os *blackfaces* foram uma prática sistemática dentro dos chamados *Minstrel Shows*[32], como ficaram conhecidos, uma forma de entretenimento artístico popular que surgiu dentro do circo, mas depois desenvolveu a sua própria estrutura e formato, como um show de variedades. Nessas performances, tornou-se

[32] Os *Minstrel Shows* promoveram shows de *black faces* de 1830 a 1900.

comum a apropriação e exploração da sua cultura artística negra popular, fazendo referências depreciativas diretas às músicas e às danças negras (Gottschild, 1996).

De acordo com Stearns (1970), as performances *black face* tinham por objetivo aplacar a crescente curiosidade dos brancos sobre as danças e as músicas da cultura afro-americana e sobre o modo de vida dos escravos. Até 1850, elas retratavam o ambiente da escravidão, apresentando sempre como cordial e feliz, narrando a vida nas plantations sob um ponto de vista romantizado que ocultava a sua violência. Mas a partir dos anos de 1850, por causa do debate envolvendo a questão da escravidão e o crescimento do abolicionismo, os *Minstrel Shows* mudaram o seu conteúdo e foco: os personagens começaram a ser mostrados de forma cada vez mais caricata, apresentados cada vez mais como tolos, estúpidos, preguiçosos, frívolos, irresponsáveis e imaturos. Eles afirmavam estar representando uma suposta cultura artística afro-americana, quando, de fato, utilizava-se de alguns de seus elementos, tais como músicas e danças, para estereotipar e ridicularizar o modo de vida dessas populações.

A partir desse modelo estadunidense começaram a se organizar na Europa e depois no Brasil muitos shows de *blackface* no período da segunda metade do século XIX. Essas performances cênicas reforçaram antigos estereótipos raciais voltados outrora para as populações negras escravizadas, renovando-os em novos contextos de dominação racial. Isso levou a complexos processos de tomada de posição que incluíram tanto a luta de alguns artistas negros para se autoafirmarem dentro do campo da cena artística de teatro, de música e de dança, quanto, muitas vezes, a aceitação desses estereótipos raciais como uma estratégia de sobrevivência.

Conforme Stearns (1970), para o artista negro entrar no mundo da arte ele tinha que se tornar o homem negro que os brancos queriam que ele fosse. Assim, muitos artistas negros adotaram as imagens caricaturadas, ou seja, incorporando os *habitus* artísticos já estabelecidos, não importando o quão negativo fossem os efeitos disso. Isso incluía até mesmo pintarem o rosto de preto, mesmo já sendo negros, prática que foi bastante comum até o final do século XIX e início do século XX. Essa prática reflete a internalização de disposições raciais que associam a negritude à vulgaridade ou à falta de valor artístico, posicionando os artistas negros como objetos de consumo racializado. Nesses casos, esse era para muitos indivíduos negros o único caminho para conseguirem emprego no meio artístico e com isso conseguir obter a sua subsistência material.

Outra estratégia de sobrevivência econômica possível para sujeitos negros que haviam conseguido obter algum tipo de ascensão econômica era aceitar a hegemonia cultural branca e eurocêntrica. Esses indivíduos faziam questão de não dançar nenhuma dança oriunda das comunidades negras, mas sim dançar as danças europeias. Isso também reforçou os estereótipos racistas existentes sobre a cultura negra, aprofundando a distinção entre "danças brancas" e "danças negras" (Hazzard-Gordon, 2010).

Porém, também ocorreram processos de resistência. Dançarinos negros que eram muito talentosos por vezes ousavam se apresentar sem pintar o rosto de preto, ou seja, sem *black face*, o que significava estar fora dos roteiros e dos personagens criados para o mercado da comédia. No final do século XIX surgiram companhias de *minstrels shows* compostas apenas por artistas negros. Esses grupos tentaram concorrer com os *minstrel shows* brancos. Mas eles tiveram que lidar, de uma forma ou de outra, com os estereótipos raciais vigentes na sociedade. Havia, por exemplo, a noção de que os negros eram "naturalmente artísticos" porque eram regidos por impulsos instintivos, "de natureza musical". As críticas do *mainstream* branco aos *black minstrel* diziam, portanto, que esses shows não eram apresentações artísticas mas apenas "uma exposição desses impulsos naturais"[33](Stearns, 1970; Hazzard-Gordon, 2010).

Já adentrando o século XX, os Minstrel Shows já haviam perdido a sua popularidade em todo o mundo. Com o seu declínio, os indivíduos negros começaram a encontrar oportunidade de trabalho em outros circuitos e formatos de espetáculo: os *vaudevilles*, os *medicine shows*, os Teatros de Revista, entre outros. Por meio dessas modalidades de shows populares, artistas negros conseguiram emprego e oportunidade de apresentar algumas das danças das comunidades negras. No entanto, esses artistas sempre tiveram que lidar ainda por muito tempo com os estereótipos da tradição dos *minstrel shows*.

Esses estereótipos seguiram os negros através da história da cena artística e produziram efeitos duradouros na percepção dos brancos sobre artistas negros no universo dos palcos. A partir desses estereótipos, as audiências brancas já haviam criado um conjunto de expectativas sobre o corpo negro na cena. Os indivíduos negros, quando

[33] O primeiro "black minstrel show" de sucesso o foi "Georgia Minstrels", um grupo criado em 1865, por Charles Hicks. Porém, devido às hostilidades que sofreu, Hicks foi obrigado a vender o grupo para um homem branco, o empresário Charles Callender, em 1872. Em 1878, Challender vendeu o grupo para J. H. Haverly , que renomeou o grupo como "Minstrels de cor do Harvey", que, na busca por performances mais realistas e mais "autênticas", terminou por reforçar as imagens estereotipadas dos negros, de seus comportamentos e das danças das comunidades negras. (Stearns, 1968)

tentavam se inserir no meio artístico, como músicos ou como dançarinos, tinham que enfrentar um duplo desafio: serem valorizados como artistas, tendo que, para isso, se submeter à normas do campo artístico e serem criticados toda vez que tentavam fugir desses estereótipos quando eles exploravam outras formas de expressão

No mundo da cena artística, de uma maneira geral, os *black faces* e a associação à prática de estereotipação racial também tiveram uma influência duradoura. Quando a abolição ocorreu no Brasil, a conjuntura mundial já havia consolidado esses estereótipos raciais associados às apresentações de palco, tanto de dança quanto de música e de teatro. No Brasil, no campo do teatro, pintar atores brancos de preto (*black faces*) foi uma prática comum até quase a metade do século XX (Mendes, 1993).

Na virada do século XIX para o século XX, assim que os grupos sociais dominantes começaram a tomar conhecimento da existência das verdadeiras danças negras, e não mais das apropriações deturpadas e ridicularizadas que artistas brancos faziam delas em shows racistas, começou a surgir um interesse renovado das elites brancas pelas danças negras. Esse interesse foi mais forte na Europa, especificamente na França.

De acordo com a historiadora Monica Velloso (2007):

> Desde a metade do século XIX, Paris vinha se destacando como epicentro da cultura ocidental, absorvendo e reelaborando, também, coreografias do mundo inteiro. Nas exposições universais e exibições etnológicas são apresentadas danças da Ásia, África e Oriente. Denominadas *danses exotiques*, essas coreografias inauguram a mundialização das turnês artísticas, despertando intensa curiosidade e interesse de um público, cada vez mais amplo (Velloso, 2007, p.5).

Assim, entre 1898-1901, a dançarina negra Plácida dos Santos apresentava-se dançando maxixe, uma dança brasileira, no "*Folies Bergéres*", em Paris. Em 1903, o grupo de artistas negros "*Les Elks*" apresenta os passos do *cake walk*, uma dança do jazz venacular estadunidense. Em 1908, a dupla Geraldo Magalhães e Nina Teixeira atraem a atenção no Teatro Marigny. Em 1913, o dançarino Duque (Antonio Lopes de Amorim) também conquista o público francês. Duque iria inaugurar no "*Luna Park*", um dos mais modernos espaços das diversões parisienses, o "*Dancing Palace*" onde se dançava o maxixe brasileiro. Também o tango argentino e danças negras cubanas, como a rumba e a habanera, obtiveram popularidade nessa época perante um público consumidor branco europeu (Velloso, 2007).

No entanto, como analisarei nesta seção, os mecanismos de distinção estética racistas analisados na seção anterior, por serem fundantes do próprio campo da dança, continuaram se reproduzindo. Assim, no início do século XX, é perceptível como essa entrada das danças negras no meio comercial e o seu consequente consumo pelas elites brancas não deixou de criar tensões e de produzir resistências.

Isso evidencia-se, por exemplo, nos discursos dos intelectuais brancos brasileiros com formação mais erudita dirigidos aos seus pares, na época em que as danças negras começavam a fazer cada vez mais sucesso nos salões de bailes e nas festas sociais frequentadas pela elite branca. Velloso (2007) analisa um texto de Sílvio Romero de 1907, em que esse intelectual branco, um representante do paradigma positivista e eurocêntrico, alerta sobre os perigos das danças sociais negras:

> [...] a dança era percebida como uma ilusão perigosa. Em primeiro lugar, porque o autor considerava que ela constituía-se em empecilho ao aperfeiçoamento e a integração da nacionalidade na ordem civilizatória internacional. Por outro lado, considerava, a dança poderia incentivar tendências já presentes na psiquê brasileira [...] Acreditava que tais raízes plasmariam brasileiros indolentes, acabrunhados, apáticos, sonhadores e, por isso mesmo, incapazes de mobilizarem energias para a organização do Estado e da nação [...] É neste sentido, que "homens que dançam" entram como objeto de preocupação (Velloso, 2007, p.4-5)

Velloso (2007) também analisa o noticiário da imprensa brasileira, entre os anos de 1913 e 1914, época em que o tango e o maxixe atingiam projeção nos palcos europeus. Nesses jornais, a temática da dança aparece, de forma intermitente, como objeto de reflexão entre os intelectuais brancos. Quanto mais intelectualizado e, portanto, mais educado dentro dos parâmetros dominantes de uma arte "erudita", mais a prática das danças negras tende a ser vista como ameaçadora. Mesmo que essas danças populares negras já não fossem mais as mesmas que as comunidades escravizadas haviam desenvolvido no período colonial, tendo sofrido modificações e adaptações para serem aceitas, devido aos estereótipos raciais vigentes. Ou seja, não importa o quanto essas danças sejam modificadas, com o intuito de "civilizá-las". Segundo a autora:

> As medidas de controle em relação ao maxixe vão desencadear uma onda de reações, através das quais, podemos reconstituir mudanças de percepção que estavam se operando nas sensibilidades sociais. Em Janeiro de 1914, o Arcebispo de Paris, Cardeal Amette, emite uma carta pastoral aos católicos, na qual condenava o tango, considerando-o dança de natureza lasciva e

> ofensiva à moral. A escrita episcopal era precisa, revelando cuidado na escolha dos verbos. Mostrava, assim, a atenção dispensada aos sentidos como esfera de leitura e posicionamento no mundo social. Os verbos "ver" e "tocar" eram atingidos pelo mesmo estatuto: o da "condenação" (Velloso, 2007, p. 13).

Esse episódio inspira reações dos agentes do complexo urbano-comercial das danças negras, como a criação de temas musicais ou mesmo de personagens nos Teatros de Revista que satirizavam essa condenação moral. Também no carnaval carioca de 1914 a condenação do maxixe foi objeto de sátira. Caricaturas de diabos chifrudos dançando o maxixe ao lado de dançarinas e de autoridades eclesiásticas embevecidas com essa dança foram representadas e, mais tarde, apareceram nas páginas dos jornais. Essas tentativas de controle do uso das danças sociais negras e as reações no campo estético acabaram forjando as próprias representações do nacional-popular no Brasil.

Assim, a gradual entrada das danças negras no mundo dos palcos aconteceu em meio a muitas tensões, oriundas do fato de que os estereótipos raciais vigentes mantiveram-se praticamente inalterados. Por um lado, o fato de artistas negros estarem lutando para tomar posição dentro do mundo dos shows comerciais e inserir os repertórios das danças das suas comunidades, que haviam sido historicamente excluídos da corrente artística dominante, representava uma contraposição a muitos estereótipos racistas. Porém, por outro lado, os estereótipos racistas ainda vigentes no conjunto mais amplo da sociedade condicionavam a recepção dessas danças. E essa tomada de posição desses agentes sociais passava por lidar com todos esses estereótipos ainda vigentes.

Além disso, até o início do século XX, não havia negros frequentando as grandes companhias mundiais de balé. Os shows comerciais eram os únicos lugares possíveis para dançarinos negros dançarem, uma vez que este era o único tipo de contexto social em que eles conseguiam obter ganho econômico e reconhecimento. O que significa que, ao adentrarem o mundo dos shows comerciais, esses artistas negros não abalavam a estética dominante do campo da dança, que ainda era representada pelo balé.

Aqui, também é necessário pontuar que o campo da dança, entendido aqui como um espaço social artístico estrito, caracterizado pela presença de um discurso e de uma ideologia que funda um paradigma que determina aquilo que é considerado "artístico", historicamente, constituiu-se pela oposição ao comercial.

De acordo com Bourdieu (1996), embora, no plano objetivo, o dinheiro tenha autonomizado o artista moderno, ao distingui-lo da figura do mero artesão, criando assim um mercado próprio, esse processo foi acompanhado por uma noção de arte calcada em um discurso de oposição entre a arte e o dinheiro. O credo artístico moderno, segundo a análise do autor, é o de que a "verdadeira" arte existe apenas a partir de uma busca desinteressada pela "pura significação" (Bourdieu, 1996).

Concordantes com a análise de Bourdieu, Lipovetsky e Serroy (2015) afirmam que, à medida que o campo da arte se autonomiza, os artistas "reivindicam sua orgulhosa soberania ostentando desprezo ao dinheiro" (p.21). Constituiu-se, a partir daí, uma ideia de oposição entre a "arte comercial" e a "verdadeira" arte:

> A era moderna se moldou na oposição radical entre a arte e o comercial, acultura e a indústria a arte e a diversão, o puro e impuro, o autêntico e o kitsch, a arte de elite e a cultura de massa, as vanguardas e as instituições. Um sistema de dois modos antagonistas de produção, de circulação e de consagração, que se desenvolveu essencialmente apenas nos limites do mundo ocidental (Lipovetsky & Serroy, 2015, p. 21)

Essa noção de arte fundamentada em uma noção purificada e transcendental em torno do objeto artístico é a que, no campo da dança, foi até o início do século XX sustentada tendo o balé como o modelo exemplar. Portanto, embora objetivamente, a entrada lenta e gradual de artistas negros no mundo dos shows comerciais de palco represente uma inserção no campo de grande produção artística, não houve mudança estrutural na ideologia e no discurso do campo estrito da dança no que diz respeito aos parâmetros para o reconhecimento social do indivíduo como um "artista". De forma que, no final do século XIX e início do século XX, percebe-se que há um processo para um maior reconhecimento artístico das danças negras, mas que não impede que o campo. da dança continue a manter uma hierarquia das suas valorações estéticas.

Assim, no contexto social da pós-escravidão a mesma distinção fundamental que, no período colonial rotulava as danças negras como "primitivas", em oposição à "arte" da dança, continua, de certa forma, a operar por meio da oposição e entre o "artístico" e o "comercial". A forte relação que se estabeleceu, desde então, entre a arte comercial e a cultura popular negra, no que tange à história da dança, parece ser explicada por esses determinantes estruturais.

# Capítulo 6: A ESTÉTICA DO CORPO E A CONSTRUÇÃO DOS ESTILOS DE DANÇA COMO FRONTEIRAS SIMBÓLICAS

No capítulo anterior, analisei o "campo" da dança levando em conta alguns aspectos da sua historicidade como foco na variável raça. Essa abordagem metodológica permitiu compreendê-lo como um espaço social estruturado historicamente por relações de poder raciais, que incluem tanto processos de dominação quanto de resistência. Demonstrei, assim, como o campo da dança se configura a partir de distinções estéticas racializadas, tendo a sua história permeada por estereótipos raciais.

Assim, a tese se propõe a avançar as análises realizadas no capítulo anterior acrescentando à dimensão histórica e global a dimensão presente e situada, nos locais onde a pesquisa social foi realizada. Essa abordagem procura relacionar, portanto, o nível macro (histórico) com o nível micro, partindo dos dados empíricos obtidos, entendendo que há situações de ocorrência de racism no meio social da dança que são momentos de transposição dos *habitus* raciais brancos que foram sendo constituídos ao longo da própria história específica desse campo.

É importante lembrar que para as perspectivas teóricas sobre racismo e relações étnico-raciais aqui utilizadas, o conceito de *habitus* coloca a ação social no centro da análise da reprodução do racismo (Monsma, 2016; 2017). Assim, se por um lado, a racialização negativa, o construto simbólico que atribui sentido negativo ao fenótipo negro, fundamenta e justifica a relação da dominação racial, são novas relações de dominação racial que, em novos contextos sociais, acionam essas categorias e perpetuam o racismo. Em outras palavras, a reprodução do racismo ocorre quando um conjunto de disposições racistas socialmente aprendidas e incorporadas pelos agentes é transposta para novos contextos sociais e colocada novamente em ação. Logo, a análise sobre as estruturas de dominação racial, a partir dos *habitus* brancos, não se restringe ao nível macro, mas também deve abranger a escala microssocial.

Assim, se no capítulo anterior a contextualização da história específica do campo da dança teve o objetivo de explicar algumas configurações que o moldaram como um espaço racialmente estruturado, esse capítulo têm como objetivo evidenciar o campo da dança como um espaço estruturante, enfocando a dimensão da reprodução do racismo.

Neste capítulo, prosseguirei as análises do capítulo 4 sobre os momentos em que ocorre a reprodução do racismo, ou seja, como as configurações raciais do campo da dança produzem seus efeitos em escala microssocial. Porém, analisarei como a exclusão de pessoas negras de grupos e companhias de dança ocorre, muitas vezes, não pela discriminação racial direta, isto é, pela desqualificação dos traços fenotípicos negros, como exemplificado no capítulo anterior, mas acontece também pela imposição de valores estéticos dominantes que estabelecem juízos de valor sobre as técnicas corporais de dança que constituem os *habitus* (*hexis*) de dança mais valorizados, isto é, com maior capital simbólico dentro do campo.

Neste capítulo, os conceitos de *habitus* branco *e habitus* negro são centrais para a análise. Os primeiros se referem a, conforme abordei no capítulo 4, as disposições para o juízo de valor estético negativo das danças negras aprendidas com base em estereótipos racistas. Os segundos se referem a formas como comunidades negras construíram determinadas disposições estéticas que estão associadas a um sentido de afirmação positiva da negritude em certos estilos de dança e em certas formas de expressar a negritude enquanto se dança. Esses *habitus* negros, entendidos aqui na dimensão da *hexis*, são, por sua vez, objeto de discriminação no campo da dança a partir de processos de interpretação e atribuição de sentido que estão dados pelos *habitus* brancos, compreendidos enquanto *eidos*, ou seja, pelas disposições adquiridas pela educação do campo para o julgamento estético.

### 6.1. As distinções entre “estilos” de dança “brancos” e “negros”

O racismo e as relações étnico-raciais têm sido amplamente estudados por diversos autores que destacam a sua dimensão cognitiva. Fanon (2008), Hall (2009), e bel hooks (2019) discutem como o racismo influencia a identidade e a autoimagem dos indivíduos racializados, ao criar estereótipos raciais. E afirmam que esses estereótipos estabelecem padrões culturais que frequentemente marginalizam ou desvalorizam as expressões culturais de grupos racializados. Portanto, os estereótipos raciais podem afetar a apreciação estética, influenciando não apenas atitudes sociais, mas também têm um impacto que se estende à valoração de manifestações artísticas de origem negra.

No capítulo anterior enfoquei o período em que se consolida a ideia de "arte" no Ocidente, demonstrando como o campo da dança se estrutura desde o início a partir de uma distinção racial fundamental que durante muito tempo negou o reconhecimento como "arte" para muitas danças produzidas e fruídas esteticamente por populações negras. Demonstrei, da mesma forma que, mesmo após o fim da escravidão, nos diversos países envolvidos com esse fenômeno, essa distinção racial permaneceu a partir das dicotomias entre "artístico" e "comercial" ou entre campo da arte e campo da cultura popular.

Conforme analisei no capítulo 4, é fundamental compreender que as representações e os discursos dominantes da época reforçaram a marginalização e a desqualificação das danças praticadas pelas populações negras, consolidando uma distinção simbólica que perdura até os dias atuais. Essas narrativas, carregadas de estereótipos racistas, construíram uma lógica de avaliação estética que associava movimentos corporais considerados "primitivos" ou "desordenados" ao valor negativo atribuído às culturas africanas e afrodiaspóricas, reforçando a ideia de uma superioridade cultural das estéticas e lógicas de dança de matriz cultural europeia.

Ao analisar o período colonial sob a perspectiva do campo da dança, percebe-se que essa distinção não foi apenas uma questão de preferência estética, mas uma estratégia de legitimação do racismo estrutural, que operou por meio da produção e circulação de símbolos, discursos e práticas que excluíam, desqualificavam e marginalizavam as expressões culturais negras. Essas práticas de exclusão contribuíram para a formação de um *habitus* racializado, no qual o gosto e as critérios de avaliação estética estavam imbricados com as relações de poder racial, reproduzindo hierarquias que se consolidaram e se perpetuaram ao longo do tempo. Essa distinção racial fundamental criou estruturas cognitivas racializadas para o julgamento estético no campo da dança. Ou, dizendo de outra forma, no que diz respeito ao *habitus* racial, criou um *eidos* branco para a apreciação estética das obras de arte de dançat

Retomo aqui essa análise pois é importante ressaltar que esta Tese trata do "campo" da dança e não de danças de uma maneira geral. Segundo Bourdieu (1996), os campos da arte são estruturados por uma lógica de competição simbólica e econômica, em que o capital cultural, econômico e social desempenham um papel central na legitimação e manutenção do status de artista dentro daquilo que é legitimado como campo artístico.

E o campo da dança, ao longo de sua história, nem sempre atribuiu reconhecimento e legitimidade para todos os estilos de dança de maneira igual.

Conforme analisei no capítulo 5, ocorreram mudanças significativas ao longo de todo o século XX no que diz respeito à luta por reconhecimento de diversos estilos de dança originados de comunidades negras dentro do campo artístico. E também foram criadas novas danças em comunidades negras, algumas com elementos híbridos de matriz afrodiaspórica e de matriz europeia, outras com elementos totalmente novos, que expressavam narrativas vinculadas ao simbolismo das identidades negras.

Mesmo considerando todas essas transformações resultantes da agência e da resistência de atores sociais negros dentro do campo da dança, uma perspectiva de análise macro estrutural deve considerar, no entanto, que há possíveis permanencias dessas divisões e hierarquias estéticas condicionadas por variantes raciais.

Na literatura internacional (DeFrantz, 2003; Brown, 2018; McCarthy-Brown, 2011; Swami; Harris, 2012) os estudos têm demonstrado há algumas décadas que indivíduos negros geralmente estão mais representados em maior número nos estilos de dança que tem historicamente uma origem "negra", enquanto estilos como balé, a dança moderna ou a dança contemporânea ainda tem pouca representatividade negra (Silveri et al, 2021; Klein; Zestcott; Brenick, 2023). Nesta pesquisa, essa conjuntura também foi averiguada. A maioria dos depoentes narrou um cenário semelhante.

O primeiro elemento que as evidências empíricas desta pesquisa apontam é que os estilos de "danças negras", por serem estilos predominantemente de danças populares, são muitas vezes mais acessíveis à população negra de baixa renda. Aulas de balé, de dança moderna ou de dança contemporânea necessitam de um investimento mais alto em mensalidades. Em muitos estilos de danças que fazem parte do campo da cultura popular, por outro lado, muitas vezes é possível ocorrer o aprendizado não-formal, em espaços de lazer, em festas, etc. Também existem escolas populares e projetos sociais que fornecem a possibilidade do aprendizado sistemático. Vários depoentes de pesquisa narram que iniciaram suas primeiras experiências com dança nesses locais.

O bailarino e coreógrafo Francisco narra sobre a sua primeira experiência com a dança:

> [...] foi quando eu fui assistir a um ensaio de uma **Escola de Samba** e eu vi que estavam selecionando candidatos para o grupo de Comissão

> de Frente Eu descobri que eu me interessava por dança por acaso, por estar ali naquele ambiente de manifestações afrodescendentes do carnaval. E **foi aquilo ali que me levou a gostar de dança**.

Vários outros depoentes além de Francisco, entre os quais Lara, Dandara, Bianca, Mercedes, Naomi, Vanessa e Mariana narram ter tido as suas primeiras experiências com dança em estilos como samba, danças urbanas, samba ou funk, todos com origem histórica negra e, portanto, parte da "cultura negra".

Conforme o sociólogo Lívio Sansone, devemos compreender cultura negra como "[...] uma subcultura específica das pessoas de origem africana dentro de um sistema social que enfatize a cor, ou a ascendência a partir da cor, como um critério importante de diferenciação ou segregação das pessoas" (2017, p.23).

Conforme Stuart Hall (2013) é importante lembrar que, por efeito do racismo, muitas comunidades negras só tiveram como alternativa criar expressões culturais próprias no que se convencionou chamar de campo da cultura popular. Assim, a chamada "cultura popular negra" foi o único espaço social para a produção de formas alternativas de representação simbólica, por meio da expressão artística, dos valores e sentidos das comunidades negras. Portanto, segundo Hall (2013), a atribuição "negra" à expressão "cultura popular" refere-se a um conjunto variado de repertórios e de gramáticas culturais que foram, ao longo da história da arte, sendo significadas como "negros".

Para o autor, esses processos de significação de tradições artísticas populares como "negras" são sempre, o produto de "[...] estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais pré-existentes" (2003, p.381). Conforme Hall, no entanto, mesmo nas culturas artísticas negras que sofreram modificações a partir dos parâmetros dominantes, ainda assim, é possível identificar marcadores simbólicos de uma identidade negra.

No que diz respeito à dimensão material, portanto, é necessário considerar que a maior representatividade de pessoas negras em estilos de dança pertencentes ao campo da "cultura popular negra" (Hall, 2013) é resultado desses condicionantes econômicos. Uma vez que uma grande parte da população periférica negra não tem acesso a outros estilos de dança para a prática sistemática em sua juventude, é nos espaços significados como de "danças negras", isto é, naqueles que historicamente sofreram por muito tempo a marginalização e depois gradualmente foram obtendo algum reconhecimento como

"arte", que eles dão início à aquisição de seus patrimônios de disposições corporais (*hexis*) necessários para a entrada posterior no campo da dança.

Como aponta Munanga (2004), a exclusão de negros e negras dos espaços de elite cultural e artístico é resultado de uma lógica de racismo estrutural que opera no cotidiano, reforçando a ideia de que certos corpos ou expressões culturais são considerados menos legítimos ou valiosos. No campo da dança, essa articulação se revela na dificuldade de acesso a espaços de formação, circulação e reconhecimento artístico. O que explica as diferenças de trajetórias sociais na dança para brancos e negros como manifestações das desigualdades estruturais existentes no Brasil.

No que diz respeito à dimensão simbólica, no entanto, há outros elementos que devem ser levados em conta. Assim narra, por exemplo, a depoente Vanessa:

> Durante muito tempo na minha vida eu não me vi dançando balé, ou dança contemporânea... Eu desde o início fui me sentindo atraída por esses em **estilos de dança negra**, como o samba, o charme ou o hip hop. **Aí foi onde eu me senti mais confortável**. E foi onde eu iniciei a minha trajetória como dançarina, até começar a vislumbrar tentar entrar em uma grande Companhia de Dança Contemporânea.

Dois elementos importantes merecem ser destacados aqui. O primeiro deles é que, a partir das análises realizadas no capítulo anterior, é possível concluir que muitas vezes os atores sociais avaliam intuitivamente que em espaços sociais predominantemente brancos eles poderão sofrer discriminação racial. Por "percepção intuitiva" me refiro à capacidade de antecipação construída com base nas experiências sociais negativas anteriores ocorridas em espaços similares. Essa é uma das dimensões explicativas para a existência desse sentimento de estar "mais confortável".

Conforme a própria depoente Vanessa:

> A gente quando é preto vai passando por muita coisa ao longo da vida, né... E isso desde muito cedo. Aí quando a gente começa a ver que em certos lugares não dos nossos... Aí a gente já sente que **a qualquer momento vai ter que ouvir coisas**... Isso quando a gente é jovem impacta no emocional né... Então, para mim o samba sempre foi esse porto seguro... Um **lugar de gente preta**, porque que foi criado por gente preta.

Conforme analisei no capítulo 5, a ideia de “dança negra” associada à de “identidade negra” na dança entrelaça um conjunto complexo de fatores que inclui as ideologias antirracistas, as simbologias e imaginários que remetem à noção de “negritude” e formas de produção de sentimentos relacionados à estrutura e às dinâmicas raciais. Assim, os estilos de dança tidos como “negros” agregam para muitos atores sociais um valor simbólico positivo, associado à ideia de orgulho negro ou de negritude, e produzem por isso uma maior motivação associada à sua prática.

Assim é possível afirmar que, na mesma medida em que o campo da dança, por sua historicidade e simbologia específicas, tende a reproduzir, pelos *habitus* estéticos brancos, estereótipos raciais e práticas racistas em seus ambientes de ensino, os *habitus* produzidos pelos processos históricos de resistência antirracista, dentro e fora desse campo, tende a continuar reproduzindo a resistência. A partir da perspectiva teórica adotada para este estudo, essa valoração simbólica positiva associada aos estilos de dança que têm alguma origem histórica negra é aprendida pela transposição de *habitus* cognitivos (*eidos*) negros para o interior do campo da dança.

A presença de grande representatividade negra em estilos de dança considerados “negros”, como o samba, o hip hop, o funk, a dança afro e outros, não é apenas uma questão de oportunidade mais acessível ou preferência estética, mas também uma expressão da transposição de *habitus* negros para o interior das redes de significados que permitem aos indivíduos a inteligibilidade e a atribuição de sentido à prática da dança. Embora muitos depoentes tenham ressaltado que a dimensão material também importa, ao explicarem que tiveram acesso inicial à dança, quando eram jovens, por causa do acesso a projetos sociais, a oficinas ou então receberam bolsa para iniciarem treinamento sistemático em dança nesses estilos “negros”, todos eles ressaltaram que o fato de serem estilos de dança “negros” também foi muito importante.

Assim fala Vanessa:

> A dança é só dança. E a gente sabe que preto pode dançar qualquer coisa. Mas quando é uma dança que veio dos pretos, que tem essa **ancestralidade**... Aí é diferente... Porque é **uma coisa nossa**, né. Coisa de gente preta...

Conforme analisado no capítulo 5 movimentos políticos negros produziram no Brasil discursos que pretendem relacionar a experiência coletiva negra com sentimentos de

pertencimento relacionados à África, à chamada "ancestralidade", ressaltando as práticas artísticas mais tradicionais. Nesse modelo de identidade negra, a referência a um passado comum africano torna-se central para reforçar a "consciência negra" e as linhas de ações políticas orientadas para as lutas antirracistas.

Assim relata também Naomi:

> Quando a nossa cultura está com mais visibilidade, a gente se sente mais confortável e a vontade **de se vestir como a gente gosta**, de usar as **nossas tranças**. De estar usando uma **corrente no pescoço**. A gente se sente mais confortável ou mais a vontade de ser mais nós.

Essa fala ressalta que existe um conjunto de significantes que vai para muito além apenas do movimento corporal que caracteriza um determinado estilo de dança com origem histórica negra, mas que inclui também formas de se vestir, de usar o cabelo e de expressar um estilo de vida e uma identidade social negra. Em outras palavras, as danças "negras" são significadas como tais não apenas pela sua origem histórica, mas pela sua origem histórica combinada com a narrativa que produz uma identidade de "dança negra" na medida em que determinados estilos de dança são associados com a performatização de *habitus* negros na dança.

Os *habitus* negros existem dentro e fora do campo da dança, inclusive em muitos campos sociais, em indivíduos negros que não dançam. Eles se manifestam como maneiras de se vestir, de falar, de usar o cabelo, de se comportar, relacionados, portanto, ao espaço dos estilos de vida, mas em um nível mais profundo, também à construção de sentimentos, visões de mundo e valores coletivos. Eles funcionam como formas de resistência simbólica e estética às hierarquias raciais impostas pela sociedade como um todo. Quando eles são mobilizados na dança, os *habitus* negros atribuem sentido a formas de se movimentar e de narrar a dança.

*Habitus* negros de dança são disposições corporais (*hexis*) relacionadas a *habitus* negros, ou seja, são patrimônios pessoais de disposições motoras adquiridas se expressar corporalmente na dança, que tem alguma vinculação simbólica no mundo social relacionada à expressão de identidades negras. Quando eles são trazidos para dentro do campo da dança, eles se tornam *habitus* negros de dança.

Como apontam DeFrantz (2003) e Brown (2018), os estilos de danças "negras" carregam narrativas de luta, de afirmação de raízes e de valorização de corpos e

expressões que historicamente foram deslegitimados ou invisibilizados no campo da dança institucionalizada. Uma expressão de resistência às configurações hegemônicas que tentam silenciar ou marginalizar essas manifestações. Em termos da teoria do *habitus*, eles carregam *habitus* negros, isto é, disposições para fazer dança que são carregadas de um sentido simbólico "negro".

Nesse sentido, a apropriação e a valorização dessas danças por atores negros representam uma forma de reterritorialização do espaço simbólico do campo da dança, recuperando o valor estético que lhes foi negado por muitos anos. Essas ações de resistência, muitas vezes, se manifestam na criação de grupos, companhias e projetos que propõem uma estética e uma narrativa próprias, que desafiam os estereótipos e as hierarquias raciais. Assim, a circulação dessas danças em espaços alternativos ou em projetos sociais se torna um ato de afirmação identitária, de resistência à lógica de exclusão e de valorização de saberes e expressões culturais de matriz negra.

Quando perguntado para Mariana por que ela achava importante pessoas negras dançarem estilos de danças negras em espetáculos de dança, a depoente respondeu:

> É vou te explicar, é **porque o negro é rotulado**. Aquela coisa "Ah o negro só samba", "Ah, o negro só sabe fazer isso, só aquilo... Então, às vezes a gente **têm medo de ser rotulado e tenta se afastar de qualquer coisa que tenha origem negra**. Mas aí em disse "não". Temos que quebrar com isso. Eu queria fazer uma coisa impactante. Eu já treinava jazz e tinha feito dança folclórica. Mas daí eu pesquisei a dança do batuque. E eu fui em casas de batuque para assistir as pessoas dançando durante os rituais, para pesquisar. E aí eu construía um espetáculo que representava os africanos no Brasil

Contudo, é importante destacar que essa resistência não ocorre de forma linear ou uniforme. Ela está sempre sujeita às dinâmicas de poder e às configurações do campo, que podem reconfigurar ou limitar os espaços de expressão para esses estilos e narrativas. Como observa Swami e Harris (2012), a circulação de estilos de dança negros em espaços *mainstream* muitas vezes implica processos de apropriação, comercialização e até mesmo de descaracterização, nos quais elementos originais podem ser diluídos ou apagados, tornando-se meramente estetizantes ou exóticos.

Em contraposição a qualquer forma de essencialismo, é necessário considerar que os *habitus* raciais negros identificados em tradições artísticas de dança, ou presentes na vida social dos indivíduos artistas, podem ou não sofrer re-atualizações nos contextos de interação face-a-face. A relação entre esse significante "dança negra", assim conceituado, com a trajetória social de cada indivíduo implica a relação com outros campos sociais nos quais eles se encontram inseridos. Assim, em suas vidas sociais, fora do meio artístico, podem ou não haver relações de sincronia entre alguns *habitus* corporais por eles utilizados para a construção e afirmação de suas identidades raciais. Isso significa que há relações possíveis entre a produção do conteúdo artístico das obras de arte de dança e os capitais culturais previamente já adquiridos pelos atores sociais.

No sentido da teoria bourdieusiana, os *habitus* de dança negros referem-se à posição relativa do indivíduo negro ao campo da dança e estão relacionados à sua identidade profissional (artista de dança). É um tipo de articulação que ocorre dentro do campo da dança entre determinados *habitus* raciais e a reprodução de determinados *habitus* de dança. Dependendo do indivíduo, esses habitus negros que são acionados no campo da dança irão condizer ou não com o que ele adota para si, em sua vida pessoal, como parte da sua identidade social negra. Ou seja, esses habitus raciais de dança podem estar relacionados ou não à constituição dos chamados "estilos de vida" (Bourdieu, 1980; 1997; 2003a), isto é, os comportamentos corporais, gostos e modos de interação social identificadores do pertencimento a um grupo social negro.

De qualquer forma, o que esta pesquisa constatou é que essas formas de dançar e de agir dentro do campo da dança que acionam certos conteúdos simbólicos e significantes "negros" tem sido ativamente estimulada pelos movimentos sociais contemporâneos, que veem aí um caminho para a afirmação positiva da negritude.

### 6.2. Capital corporal, *hexis* "negra" e distinções raciais

Atendo-me à noção de "campo" proposta para a análise desta tese, dentre as trajetórias sociais analisadas a partir da coleta de dados foram selecionadas aquelas nas quais a experiência dos indivíduos com a prática da dança incluiu uma jornada desde as primeiras aulas regulares até se apresentarem em algum modelo formalmente legitimado como "arte", em palcos ou em outros espaços consagrados. O modelo de espetáculo

variou, desde obras apresentadas em grandes palcos até apresentações em mostras de arte mais ou menos informais, mas foram consideradas as experiências sociais nas quais se incluem algum tipo de estudo ou percurso formativo até a obtenção do reconhecimento social como "artístico". Em outras palavras, selecionei as trajetórias que incluíam a ideia de uma formação específica dentro de um projeto de vida que visava o reconhecimento social como "artista" pelo "campo" da dança.

Assim, vale ressaltar que, embora todos os sujeitos desta pesquisa tenham aprendido a dançar nos seus ambientes sociais de origem alguns estilos de danças populares, e sobretudo aqueles historicamente reconhecidos como "danças negras" (samba, hip hop e outros) o enfoque do estudo foi na inserção e permanência naquilo que o *status quo* reconhece como artístico, dentro de um campo com o status de profissional.

Como observado na seção anterior, as evidências desta pesquisa demonstram que, pelo menos no campo empírico específico desta pesquisa que foi a cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, a formação inicial de pessoas negras foi predominantemente em estilos considerados de "cultura popular". Considerando os efeitos da formação histórica específica do campo da dança, que fundam as oposições entre "popular" e "erudito" na dança no que diz respeito à sua dimensão racializada, esses estilos de dança popular são estilos que carregam uma forte simbologia como danças "negras".

Como já foi analisado nos capítulos 4 e 5, as articulações entre o racismo, a raça e o campo da dança historicamente condicionaram à exclusão de vários estilos de danças "negras" do cânone estético da dança. Nos termos da discussão proposta por Gilroy (2002), as chamadas "contra-culturas da Modernidade", aqui, entendidas como formas de perpetuar ou construir *habitus* negros dentro dos campos das artes, sofreram com processos de exclusão do projeto civilizatório dominante, mas depois terminaram por ser, de uma forma ou de outra, parcialmente incorporados nele. Na história específica do campo da dança, as principais transformações sociais que permitiram que expressões culturais negras outrora excluídas dos cânones das artes passassem a ser gradualmente reconhecidos como "arte" estão descritas no capítulo 5.

Porém, nesta pesquisa observou-se ainda a continuidade das mesmas distinções que, embora tenham sido impulsionadas por processos de resistência e adaptação, permanecem presentes na estrutura do campo da dança contemporânea em Porto Alegre.

As evidências desta pesquisa indicam que a distinção, no plano estético, entre “dança popular” e “dança artística”, nada mais do que uma expressão das velhas distinções entre “baixa” e “alta” cultura, ainda caracteriza o campo da dança. Essa distinção entre estilos de dança é um valor cultural ainda bastante presente quando se analisa a inserção de pessoas negras no mundo da dança profissional ou semiprofissional.

Essas distinções não apenas refletem as hierarquias estéticas e raciais, mas também sinalizam as dificuldades enfrentadas por atores sociais negros na sua inserção plena e na legitimação de suas expressões culturais dentro dos espaços institucionalizados.

O coreógrafo Gabriel aponta isso com um dos fatores que geram dificuldades para a inserção de pessoas negras em grandes companhias de dança:

> [...] Existem muitos profissionais de hip hop internacionalmente falando, que são muito importantes dentro da cena do hip hop, como bailarinos ou coreógrafos, mas eles não têm essa conotação de profissionais da dança. Isso fica muito ali no campo do balé clássico, se tu não é um bailarino do clássico, parece que tu não é um profissional da dança, se tu não é da dança contemporânea, parece que tu não é profissional da dança [...] se tu não vem de uma escola que tem uma grife tu não é capacitado para ser profissional da dança. E isso a gente enfrenta a todo momento. E isso infelizmente acontece. Pessoas negras acabam se distanciando e ficando à margem. Parece que o que elas fazem não é profissional.

O hip hop, o samba e outros estilos de dança historicamente caracterizados como “negros” possuem maior representatividade negra, enquanto estilos de dança como balé, dança moderna ou dança contemporânea seguem sendo espaços mais embranquecidos.

Isso se dá por diversos fatores que incluem a dimensão material e simbólica.

Lara, relatando a sua experiência com o Samba de Carnaval em Porto Alegre, diz:

> As pessoas negras na dança... parece que sempre precisam lutar muito pelo seu espaço... Por exemplo, eu fiz cobertura jornalística sobre o carnaval de Porto Alegre. O **carnaval** parece que precisa estar sempre reivindicando aquele espaço, a importância daquela arte... Eu conseguia enxergar a importância desses movimentos muito mais no campo político... Todo ano tem que ter uma briga para ter incentivo, financiamento... A questão da falta de dinheiro para esses espaços é sempre um ponto importante... Essas artes precisam estar o tempo todo brigando politicamente e reivindicando os seus espaços.

Segundo Bourdieu, a luta por reconhecimento no campo está relacionada à posse de capital cultural, social e simbólico. Portanto, os atores sociais que almejam entrar no campo da dança tenderão a dispor de tempo e investimento para adquirir competências corporais individuais de dança. Nesse caso, esses *habitus* (*hexis*) tornam-se uma forma de capital cultural que pode ajudar o indivíduo a ter maior ou menor status dentro do campo artístico consagrado, conseguindo mais oportunidades de trabalho ou obtendo maior prestígio artístico e outros ganhos simbólicos.

Por sua vez, o campo da dança é um campo social no qual as estruturas raciais hierarquizantes, discriminatórias e excludentes operam como princípios fundamentais de apreciação estética e mesmo de definição do que é "dança", os *habitus* brancos incorporados por muitos atores sociais inseridos nas posições dominantes do campo da dança funcionam como princípios de percepção e de apreciação estética.

Aqui, é importante compreender que, na dança, *habitus* pode ser considerado tanto o "como" se efetuam os movimentos corporais (*hexis*), ou seja, as competências que cada indivíduo aprende para produzir o "seu" movimento corporal de dança, quanto as competências cognitivas (*eidos*) para efetuar o juízo de valor sobre a *hexis* de outros corpos. Assim, tanto as formas de saber-fazer dança, isto é, os *habitus* enquanto esquemas motores incorporados por meio de treinamento e prática constante, quanto o *habitus* enquanto juízo de valor estético, aprendido culturalmente dentro de um processo de educação estética de um campo, estão em inter-relação.

Portanto, pode-se dizer que a dimensão cognitiva (*eidos*) do *habitus* branco, adquirida por meio da educação estética do campo da dança, tende a condicionar ao julgamento depreciativo da dimensão corporal (*hexis*) dos *habitus* negros de dança. Ou seja, os *habitus* negros são muitas vezes próprio objeto de discriminação no campo da dança a partir de processos de interpretação e atribuição de sentido que estão dados pelos *habitus* brancos.

As evidências empíricas deste estudo demonstram que os sujeitos negros oriundos das danças populares "negras", muitas vezes, possuem um capital cultural que não é reconhecido ou valorizado pelos agentes do campo, dificultando sua legitimação enquanto artistas. Já os estilos que não possuem uma origem histórica reconhecida como "negra" (o balé, a dança moderna e a dança contemporânea) contam com um

status muito elevado no campo da dança. Suas técnicas corporais são ainda muito vistas como técnicas capazes de formar o corpo de um bailarino.

Assim relata Gabriel, ao participar de uma seleção para a Companhia Municipal de Dança da cidade de Porto Alegre:

> [...] no momento em que eu fui selecionado eu vi que eles ficaram surpresos por eu conseguir entregar aquilo ali tudo. Todo mundo ficou querendo saber quem era aquele bailarino [...] Aí eu chego lá. A pessoa me apresenta. "Ah parabéns, todo mundo quer saber quem tu é, de onde tu vem". E aí vem a minha resposta. "Ah, que escola que tu dança?". E eu disse "Eu danço na escola de samba". E aquilo foi "**Como assim, Escola de Samba?**" E eu respondi "É, eu sou bailarino da cultura popular, eu sou do carnaval de Porto Alegre. E eu danço

Essa narrativa reforça a ideia de que o espaço da dança é um campo de disputa em que o reconhecimento enquanto "arte" é condicionado por critérios que favorecem as posições já estabelecidas, ou seja, corpos brancos, trajetórias de formação em instituições tradicionais e estilos de dança historicamente consagrados como "arte".

A partir da teoria de Bourdieu, podemos entender que a noção de capital cultural, na sua forma incorporada (disposições, conhecimentos, habilidades) e objetivada (objetos, referências culturais), é central para compreender as trajetórias narradas. Sob a perspectiva bourdieusiana, o campo da arte está estratificado por capital cultural.

Artistas pertencentes a minorias raciais frequentemente enfrentam barreiras de acesso a espaços de visibilidade e reconhecimento. O racismo estrutural no campo da arte pode resultar em um ciclo vicioso em que a falta de representação reduz as oportunidades de consolidação de capital simbólico e cultural, enquanto a arte de grupos raciais privilegiados é amplamente reconhecida e valorizada.

Aqui, é preciso considerar as distinções e hierarquizações que historicamente operam sobre os corpos racializados. Ou seja, é preciso considerar que, além das diferentes disposições (*habitus* e capitais simbólicos) construídas em outros contextos (campos) de trabalho onde os artistas de dança vivem, que, em qualquer campo da arte, tendem a levar à concorrência entre as diferentes instâncias de legitimação do status de artista, existem as distinções e hierarquizações produzidas na dança pelos processos de racialização que interferem nessas valorações.

O campo da dança reproduz também desigualdades ao limitar o reconhecimento dos capitais culturais de sujeitos negros periféricos nos espaços de reconhecimento e de legitimação artística, ou seja, o que Bourdieu chamaria de a reprodução, dentro da arte, dos capitais específicos (*habitus*) que a trajetória pessoal de cada artista lhes forneceu, como forma de obter status social. E, de fato, pela combinação de todas essas coisas, artistas, em geral, frequentemente lançam mão de vários artifícios para competir por posições objetivas dentro do campo da arte.

Por exemplo, nas trajetórias de vida de bailarinas que fizeram o seu percurso em espaços sociais predominantemente brancos, frequentemente é narrado um impacto positivo quando encontram outras pessoas negras praticando o mesmo estilo de dança. E isso advém, em grande parte, do sentimento de que essas barreiras raciais serão mais facilmente transpostas se as ações individuais forem amparadas pelas ações de outros indivíduos negros, de forma coletiva.

As narrativas evidenciam que o racismo estrutural atua como uma barreira simbólica e material, influenciando o *habitus* dos sujeitos e o acesso ao capital cultural. A ausência de referências negras no campo da dança, especialmente em posições de destaque, reforça uma lógica de exclusão simbólica, dificultando que os jovens negros internalizem disposições de reconhecimento e sucesso nesse espaço.

Essa baixa representatividade de referências negras e a escassez de exemplos visíveis além de limitarem o desenvolvimento do capital cultural de jovens negros, dificultando sua inserção e reconhecimento no campo artístico, um espaço no qual a presença escassa de referências negras reforça a sua estrutura de poder e reprodução de desigualdades raciais, contribuindo para a manutenção do racismo estrutural ao limitar as possibilidades de reconhecimento e valorização de artistas negros.

A experiência emocional negativa relatada por diversos sujeitos devido à falta de referências negras e à baixa representatividade, evidencia como o racismo estrutural molda o *habitus*, produzindo desestímulos e bloqueios que dificultam a entrada no campo artístico. Os relatos de Sofia, Karine, Bianca e Lara demonstram que o *habitus* de cada um foi moldado por suas experiências familiares, escolares e sociais.

Por exemplo: Sofia e Isadora tiveram referências familiares que facilitaram o início na dança, reforçando disposições internalizadas de que a dança é acessível e ligada à identidade negra e familiar. Bianca também foi influenciada por referências familiares e

escolares, o que indica uma internalização de disposições que favorecem o envolvimento com a dança desde cedo. Lara, por outro lado, só entrou no campo na vida adulta, após contato com uma referência artística negra e motivação externa, refletindo um *habitus* menos enraizado na infância e mais moldado por experiências de admiração e desejo de reconhecimento.

Essas diferenças ilustram como o *habitus*, formado por experiências passadas, influencia a disposição dos sujeitos para se engajarem na dança e a maneira como percebem o campo. E como o racismo sobrevive sem a necessidade de episódios concretos de discriminação racial em aulas ou em outras práticas de dança, mas tão somente pela existência de padrões normativos e formas de distinção estética e social.

### 6.3. O balé como referência estética dominante no campo da dança

Alguns estudos internacionais (Brown, 2018; McCarthy-Brown, 2011; Swami; Harris, 2012) também têm apontado há algum tempo especificamente o balé como uma forma de arte que historicamente tem reproduzido a branquitude como um valor dominante. Apesar de já existirem alguns esforços para a diversificação racial dentro dos contextos de ensino e produção dessa dança, o imaginário ocidental predominante é de que o balé está associado à branquitude, o que facilita os estereótipos.

A depender da configuração específica de referências artísticas e estéticas existente na história do campo da dança, o ato de exibir ou de performar algumas técnicas corporais de dança e não outras, pode dar mais ou menos status social e, portanto, os sujeitos serem mais ou menos estimulados a adquiri-las e incorporá-las. Mas o mesmo também pode ser dito com relação ao campo de poder mais amplo da sociedade. Assim, a depender das configurações mais macrossociais que regulam as hierarquias sociais, o ato de exibir ou performar esta ou aquela técnica corporal de dança pode ser mais ou menos estimulado e valorado, levando os indivíduos a investirem mais ou menos em treinamentos corporai e experiências que o levem a incorporar um *habitus* de dança.

As distinções estéticas que predominaram historicamente no campo da arte muitas vezes refletem e reproduzem as normas e os valores de grupos racialmente privilegiados. O que é considerado "alta cultura" ou "arte legítima" pode deixar de fora

produções de artistas negros e indígenas que têm estilos, temas e expressões culturais que não se encaixam nos padrões tradicionais.

No estudo etnográfico de Lemos (2023) sobre trajetórias de dançarinas de balé no Brasil, também foram recorrentes os relatos sobre as dificuldades de se adequar corpos negros aos padrões de beleza corporal exigidos pelas grandes companhias profissionais. A esse respeito a autora nos diz que, no que se refere às dificuldades na trajetória dentro desse mercado profissional, há uma "destaque a crises em relação ao corpo no balé clássico" (Lemos, 2023, p.94), visto que o corpo negro tem características diferentes da referência recorrente, que é o corpo esguio e com poucas curvas da bailarina europeia, com quadris mais largos e outras características que influenciam a execução daquilo que se convencionou como ideal de beleza na história específica desse estilo.

A homologia entre os *habitus* dos grupos sociais dominantes e a expressão de seus gostos e juízos estéticos como a referência dominante dentro de um campo da arte, tal como proposto pelo esquema teórico da sociologia da arte de Bourdieu, torna-se, no caso do campo da dança, uma ferramenta que descreve bem todo esse processo histórico. Assim, para fins deste estudo, importa considerar que o "balé", um termo utilizado para nomear diferentes danças, de diferentes períodos históricos, que foram produzidas pelos agentes dominantes do campo da dança, historicamente demarcou uma distinção entre os *habitus* e os modos de vida das classes e dos grupos étnicos desses agentes. Isso se estrutura não só por uma genealogia de gerações de coreógrafos que influenciaram as técnicas de seus sucessores, mas também, sobretudo, por essa vontade de diferenciar para excluir. E esse conjunto de *habitus* foi eleito com a própria "quintessência" da dança artística. É possível perceber isso na fala de Vanessa:

> Sempre falam que **o balé é a base para todas as outras danças**. Que a pessoa que consegue dançar balé consegue dançar qualquer outro estilo de dança. Mas **isso não é verdade**. Porque cada dança treina o corpo para coisas diferentes. Mas a gente ouve muito isso... E eu acho que tem a ver com dizer que **aquela beleza que o balé expressa é o máximo da beleza que qualquer dança pode expressar**. Eu acho que é isso que tentam nos incutir. Que o máximo da beleza na dança é aquele corpo todo em linha. Aquele corpo do balé. Daí se você já expressou isso, qualquer outra dança fica mais bela.

Assim, os episódios de discriminação racial sofridos na experiência com esse estilo de dança específico não indicam apenas um fenômeno isolado que diz respeito apenas

ao balé. E para além de enfocar a os determinantes referentes à história específica desse estilo de dança, as referências estéticas centradas em corpos europeus, constituindo-se como um dos mecanismos de atuação do racismo no campo da dança, acabaram elegendo o balé como o estilo de dança que representa um valor estético universal. Em outras palavras o racismo ao marcar e hierarquizar os corpos negros dentro do campo da dança cria modelos que instauram uma norma estética. O balé apenas é tomado como representativo de um padrão de beleza de movimento corporal que as regras raciais do campo da dança elegem como ideal.

Um dos elementos empíricos que permite chegar a essa conclusão é o fato de que mesmo em outros estilos de dança os mesmos parâmetros de valoração estética são recorrentemente acionados como normas. A esse respeito, Vanessa relata:

> [...] quando eu fazia aulas de danças de salão eu comecei a perceber isso. Que mesmo quando a dança era de origem popular, como o samba, o forró ou a salsa, muitos professores exigiam uma postura assim toda alongada, como se fosse de balé ou de valsa. Diziam **que ficava mais bonito** no palco.

Em vários relatos, os integrantes do espetáculo "Flamenco Negro" (analisado no último capítulo) falaram sobre essa tendência da postura e das qualidades de movimento corporais do balé serem tomadas como norma estética também para esse estilo de dança. As formas dominantes de valoração estética no campo da dança, que tornam o balé uma referência de estética corporal (*hexis*) hegemônica, fazem com que o seu padrão de corpo e de movimento sendo exportado como referência normativa também para todos os outros estilos danças, como a dança flamenca.

A bailarina e coreógrafa Valentina afirma, depois de ter criado o seu grupo de dança flamenca composto somente por alunos negros, que:

> A questão dos quadris é uma unanimidade entre as minhas alunas negras que passaram por outras escolas de dança. A gente tem uma percepção dos ritmos flamencos que são de origem africana, como os tangos e os fandangos, e tende a colocar no nosso corpo o movimento dos quadris. Mas os professores brancos sempre reprimiam isso. Falavam "Bota esse cu para dentro", "O que você está pensando, rebolando desse jeito?" [...] "Está pensando que está na "Sapucaí?" Relatos desse tipo se tornaram uma unanimidade entre minhas alunas negras quando conversávamos [...]

Aqui é importante ressaltar que não existe uma corporeidade negra universal, nem uma forma específica do corpo negro se expressar na dança. O entendimento e o aprendizado de técnicas corporais (Mauss, 1979) é socialmente compartilhado e corporificado, e os repertórios motores são moldados por contextos sociais, históricos e culturais específicos. Mas existem algumas características anatômicas do corpo negro que podem por vezes levar a nuances específicas no movimento corporal se comparadas com as de corpos brancos. E é sobre elas que muitos juízos de valor estético que funcionam como regras do campo da dança, implicados com a reprodução do racismo, incidem diretamente.

Segundo o depoente Francisco:

> Nós, bailarinos dos anos 80, independente de nossas raízes, nos forçamos a inserir o Balé nos nossos corpos, para podermos ser aceitos... Eu lembro muito bem das palavras do professor Cléber. Ele disse assim: "Sem essa dança (o balé) tu não vai ser inserido no processo". Isso eu me lembro assim como se fosse agora. Ele disse "Se tu não entender a dança clássica, **tu vai receber preconceito** dos outros espaços de dança" Ele já quis me alertar. Então **eu aprendi o balé muito mais para abrir portas,** para poder fazer os outros trabalhos que eu pudesse vir a fazer.

A depoente Mariana, por sua vez, relata:

> Naquela época não tínhamos os caminhos que temos hoje de pesquisa... Mas de alguma maneira a gente meio que sabia que não podia enquadrar o corpo negro dentro de uma técnica muito rígida. Porque hoje tem , né, esses estudos que procuram respeitar as origens negras de algumas danças, **sem os enquadramentos de técnicas corporais mais parecidas com o balé clássico**, que por muito tempo se tentou colocar em outras danças

Conforme Hall (2003), o racismo historicamente atua na tentativa de enquadrar o corpo negro dentro de padrões estéticos e culturais hegemônicos, muitas vezes buscando normatizar e marginalizar as expressões corporais negras. Essas tentativas de integração ou assimilação, muitas vezes, representam uma forma de controle e apagamento das especificidades dos modos de expressão negra, reforçando a ideia de uma estética universalmente dominante que marginaliza as corporeidades negras.

O corpo negro, quando situado no mundo do consagradamente "artístico", ou seja, fora dos ambientes da dança popular, é frequentemente submetido a avaliações negativas sobre a sua expressão. E isso porque as estruturas mentais do campo da dança, modeladas por estruturas sociais, determinam o juízo de valor estético que será emitido para determinadas qualidades de movimento corporal que são mais comuns em corpos negros. Esses juízos seguem regras que são correlativas à constituição desse próprio campo e que se reproduzem por meio de uma educação estética, portanto, são disposições estéticas incorporadas por pessoas brancas

### 6.4. O impacto da estética na invisibilidade e na desqualificação do corpo negro no campo da Dança

A partir da concepção bourdieusiana de *habitus*, é possível compreender que as disposições corporais, ou seja, os estilos de movimento, postura, gestualidade e expressão que os corpos adquirem ao longo de suas socializações, funcionam como fronteiras simbólicas que delimitam os espaços legitimados dentro do campo da dança. Assim, certos estilos de dança, associados a corpos fenotipicamente considerados "não-adequados" ou "não-artísticos" segundo os *habitus* dominantes, acabam por ser excluídos da definição do que é considerado "estilo artístico" ou "estilo de alta cultura".

Muitos desses estilos, originados em práticas culturais negras ou populares, carregam uma estética que enfatiza a corporeidade expressiva, o uso de movimentos de grande expressividade, de curvas e de articulações visíveis, muitas vezes associados, na lógica branca hegemônica, à animalidade, à sensualidade ou à vulgaridade. Essas associações reforçam a construção de uma fronteira simbólica que diferencia o "corpo artístico" do "corpo popular" e, por extensão, do corpo racializado considerado "não-civilizado". Assim, estilos de dança como o samba de roda, o maracatu ou a capoeira, por exemplo, muitas vezes são percebidos como manifestações de uma cultura "não refinada" ou "primitiva", mesmo quando suas técnicas e expressões elaboradas e complexas.

Essa construção simbólica não é neutra, pois funciona como um mecanismo de exclusão social e estética, reforçando a hierarquia entre corpos considerados "artísticos" e "não-artísticos" dentro do campo da dança. A diferenciação entre estilos de dança, muitas vezes, se dá pela valorização de certos gestos, dinâmicas e posturas associados

ao repertório europeu clássico ou às formas de dança consideradas “eruditas”, e pela desvalorização ou invisibilização de estilos associados às culturas negras ou populares. Essa distinção simbólica é reforçada por discursos que associam a estética do corpo negro a aspectos negativos, como a animalidade ou a vulgaridade, criando uma fronteira que exclui esses corpos do espaço considerado legítimo e “civilizado” dentro do campo da dança.

Por outro lado, a valorização de certos estilos de dança também funciona como uma estratégia de legitimação do *habitus* branco hegemônico. Os estilos considerados “artísticos” ou “cultos” reproduzem uma lógica de distinção que favorece corpos com atributos fenotípicos alinhados às características do *habitus* branco europeu, reforçando a ideia de que a verdadeira arte repousa em gestos contidos, linhas retas, movimentos controlados e uma estética de refinamento técnico. Assim, a estética do corpo na dança torna-se um campo de disputa simbólica em que as diferenças raciais e culturais são traduzidas em critérios de valor estético e social.

As práticas sociais e os discursos que envolvem a dança também produzem, de forma reiterada, uma corporeidade racializada que associa determinados estilos e movimentos ao corpo negro. Essa associação reforça o estereótipo de que o corpo negro é naturalmente inclinado a determinados gestos, ritmo e expressões corporais que, na lógica branca hegemônica, são considerados “menos refinados” ou “menos artísticos”. Assim, a corporeidade do corpo negro, na dança, muitas vezes é vista como uma expressão de uma cultura “primitiva” ou “animalizada”, e não como uma manifestação artística legítima.

Essa construção, por sua vez, atua como um filtro que exclui os corpos negros dos espaços de reconhecimento artístico mais elevados. Quando corpos negros tentam se inserir em estilos de dança considerados “profissionais” ou “artísticos”, enfrentam o desafio de modificar ou reprimir suas disposições corporais naturais, ou seja, suas expressões habituais, para se adequarem às expectativas do *habitus* dominante. Esse processo de adaptação muitas vezes implica a negação de suas próprias expressões culturais, reforçando a ideia de que o corpo negro deve se “civilizar” para pertencer ao campo da dança reconhecida socialmente como legítima.

Ao mesmo tempo, essa lógica contribui para a produção de uma identidade de corpo racializado que é vista como “não-adequada” para o universo artístico. Essa construção

de um corpo “não-adequado” serve à manutenção da fronteira simbólica entre o corpo artístico e o corpo racializado, reforçando a ideia de que os corpos negros, por sua natureza, não podem ou não devem ocupar os espaços de maior prestígio artístico no campo da dança.

A dimensão estética do campo da dança, portanto, funciona como uma das principais formas de exclusão do corpo negro. Os critérios de valor estético, sustentados por uma lógica de distinção que privilegia a elegância, o controle, a contenção e a refinada técnica, acabam por invisibilizar ou desqualificar corpos e estilos que não se encaixam nessas normas. Assim, corpos negros, com suas expressões de corporeidade mais exuberantes, ritmadas e expressivas, tendem a ser considerados “menos artísticos” ou “menos sofisticados”, mesmo quando suas performances apresentam alto grau de técnica e complexidade.

Essa lógica estética faz com que as normas e critérios de apreciação estética sejam internalizados pelos agentes sociais, reproduzindo, de forma inconsciente, os *habitus* dominantes. Dessa forma, a estética se torna um instrumento de manutenção das hierarquias raciais, pois cria uma espécie de “verdade” estética que legitima a exclusão do corpo negro e a desvalorização de suas expressões culturais na dança.

Além disso, a imposição de padrões estéticos “brancos” na dança provoca o apagamento de muitas manifestações culturais negras, que são vistas como “exóticas”, “primitivas” ou “não-artísticas”. Essas manifestações permanecem à margem do reconhecimento oficial, muitas vezes relegadas ao campo da cultura popular no sentido depreciativo e, portanto, de menor valor para o campo artístico. Essa invisibilidade reforça a ideia de que o corpo negro é incompatível com a arte “verdadeira”, contribuindo para a perpetuação do racismo estrutural na área.

A persistência dessas diferenças evidencia que a luta por reconhecimento, embora tenha conquistado avanços importantes, ainda encontra obstáculos profundos associados às estruturas de poder do campo, às disposições internalizadas pelos agentes e às próprias configurações simbólicas do que é considerado “arte legítima”. Nesse contexto, os *habitus* negros, enquanto matriz de disposições específicas, continuam sendo utilizados como estratégias de resistência, mas também como formas de afirmação identitária e de contestação às hierarquias raciais instituídas.

Além disso, observa-se que a circulação de estilos de dança “negros” em espaços de maior visibilidade e legitimidade muitas vezes ocorre de forma ambígua. Em alguns casos, esses estilos são incorporados de modo a reforçar estereótipos ou para fins de consumo exótico, afastando-se de suas raízes políticas e culturais originais. Essa dinâmica revela a complexidade do processo de reterritorialização, na qual elementos de cultura negra podem ser utilizados tanto como ferramentas de afirmação quanto de banalização ou apropriação descontextualizada.

Outro ponto importante é a relação entre o reconhecimento simbólico e o material. Os depoimentos evidenciam que, mesmo quando há uma valorização simbólica das danças negras, muitas vezes ela não se traduz em condições concretas de trabalho, formação e circulação para os artistas negros. Essa contradição reforça a ideia de que o reconhecimento simbólico, por si só, não é suficiente para romper com as estruturas de desigualdade, sendo necessário também um enfrentamento das questões econômicas, institucionais e de acesso.

Em síntese, o que se evidencia nesta análise é que a reprodução das distinções e hierarquias raciais no campo da dança permanece, mesmo diante de processos de resistência e de avanços na sua visibilidade. Essas dinâmicas estão profundamente enraizadas nas estruturas sociais e culturais que, por meio dos *habitus* brancos e negros, moldam as percepções, as avaliações e as possibilidades de reconhecimento dos corpos, estilos e narrativas que compõem o campo da dança.

# CAPÍTULO 7 – O MODELO CONTRA HEGEMÔNICO: A INVENÇÃO DAS "DANÇAS NEGRAS"

No capítulo 5, contextualizei historicamente como a situação de dominação colonial estabeleceu as condições iniciais para a formação de um conjunto de estereótipos raciais negativos sobre um conjunto de características comuns a danças de vários grupos sociais racializados. E como isso determinou uma negação do reconhecimento voltada a um conjunto *habitus* de danças negras às quais foi negado, por muito tempo, o status de "artísticas". Assim, as danças das populações negras escravizadas sequer eram reconhecidas como cultura, mas apenas como meras manifestações de impulsos "primitivos". Logo, o intercâmbio comum entre cultura popular e cultura erudita, no qual classes dominantes se apropriam de técnicas, códigos e estéticas artísticas populares, os ressignificam e os utilizam como um *habitus* distinto, não existiu. Essa circularidade entre a dita "alta" e "baixa cultura", no caso da relação entre o campo da dança e as danças negras, só ocorreria depois dos processos de abolição.

Conforme também contextualizei no capítulo 5, lentamente, as danças oriundas de populações negras que outrora eram totalmente excluídas do campo da dança passaram gradualmente a constituir também parte da cultura estabelecida e reconhecida como "artística". No entanto, enfrentaram forte resistência. Pois novos processos de dominação racial continuaram a mobilizar os esquemas simbólicos racistas que foram formulados desde o século XVI para o julgamento de valor estético sobre as novas danças criadas por populações negras.

Neste capítulo, demonstrarei como, em condições históricas mais favoráveis para a luta por espaço social no mundo da arte, incluindo-se aqui os avanços das lutas dos movimentos sociais negros, os diversos atores sociais negros foram criando novos processos de resistência cultural que culminaram na construção da noção de "dança negra". Sendo assim, analisarei um construto simbólico que opera no mundo social como uma noção "êmica" (conceito nativo) a partir de um olhar epistêmico.

Primeiramente, portanto, é preciso considerar que, como qualquer termo sucedido pelo substantivo "negro", a expressão "dança negra", utilizada neste capítulo, corre o risco de ser interpretada em um sentido substancialista. O que guarda relações com a própria essencialização do conceito de "raça", ou mesmo de "identidade negra",

fenômenos que sempre foram discutidos pela Sociologia. O racismo investiu historicamente nesse tipo de processo de essencialismo. E no mundo social, de fato, "dança negra" pode ser significada em vários contextos de forma essencializada, como tipos específicos de danças de pessoas negras, tendo sido esta uma das maneiras, no mundo social, da discriminação racial se reproduzir no campo da dança.

Porém, assim como ocorre com a "raça", a "negritude" ou a "identidade negra", a essa atribuição de sentido negativa resultante da reprodução do racismo, opôs-se historicamente outra noção, a de "dança negra" como um significante positivo, conforme já evidenciaram os historiadores da dança (Johson, 1971; Allen, 1988; De Frantz, 2002; Amin, 2011). Portanto, embora seja evidente para a percepção sociológica que não existem danças essencialmente negras, o significante "dança negra" é um tipo de distinção estética existente no mundo social que tem operado como forma de resistência ao racismo em diferentes contextos da cena artística de dança.

Essa noção de "dança negra" aparece hoje nos domínios da cultura popular, da indústria cultural comercial e em diversos outros contextos em que se também se produz e reproduz a identificação de uma "negritude" na dança. Esta pesquisa, por sua vez, tem como recorte os modelos de ação de tomada de posição de artistas negros de dança no interior do "campo" da dança. Uma vez que nenhum campo está totalmente separado do restante da vida social, o campo da dança foi historicamente atravessado por representações simbólicas e modelos de ação oriundos de outros campos. Conforme analisarei, o universo da chamada cultura popular negra atravessa e também influencia as tomadas de posição e as ações dentro do campo da dança.

Em igual medida, também os movimentos sociais antirracistas influenciaram na formação de símbolos, significados e sentidos utilizados no campo da dança. Assim, é historicamente significativo que o termo "dança negra" tenha começado a ser utilizado no início da década de 1960, nos Estados Unidos (De Frantz, 2002) para designar a forma como muitos artistas negros politicamente engajados em lutas antirracistas identificavam e distinguiam a sua produção artística em dança.

Assim, entendo nesta tese "dança negra" como qualquer instituição ou experiência social na qual interajam a prática da dança e alguma noção de identidade negra coletiva.. Assim, ao invés de sugerir uma homogeneidade ou unidade entre todas essas instituições e práticas nomeadas através da história como "danças negras" pelos artistas

negros e outros atores sociais trata-se de um conjunto heterogêneo de atos simbólicos, de valores e de crenças que transmitem e produzem um sentido positivo de "negritude" a qualquer espaço de interação social no qual a dança desempenha papel central.

Feita essa definição inicial, que é bastante ampla e a partir da qual diversos objetos de pesquisa e contextos empíricos poderiam ser analisados, é importante ressaltar que especificamente esta tese analisa como essa noção de "dança negra" é utilizada no "campo" reconhecidamente artístico da dança. Sendo assim, uma definição mais precisa se faz necessária: "dança negra", no recorte analítico dessa pesquisa, refere-se a um conjunto de *habitus* negros que, ao serem acionados no interior do campo da dança funcionam como forma de dar significado a formas de resistência ao racismo.

As instituições e as práticas analisadas no capítulo anterior, que tiveram significado importante na vida psíquica e cultural de muitos indivíduos negros, permitiram que muitos destes articulassem as suas experiências com danças como alguma ou outra forma de identidade negra e resistência às estruturas do racismo. A partir disso foi construído um imaginário simbólico que é atualmente acionado e utilizado na agenda política dos movimentos sociais e das militâncias negras antirracistas na dança. Imaginário esse com o qual todo artista negro ao adentrar o campo da dança, em qualquer contexto, tem que lidar, em maior ou menor medida.

Procurarei argumentar neste capítulo que a herança desse conjunto de disposições artísticas se tornou, na época atual, referência para a resistência a estereótipos raciais no campo da dança. O que significa dizer que foi construída uma lógica de sentido que relacionou determinadas técnicas corporais e determinadas estéticas e práticas de dança, anteriormente produzidas e praticadas por populações negras, às luta antirracistas travadas no interior do campo da dança. E isso ocorreu como parte de uma diversidade de posicionamentos políticos anti-racistas, não relacionados a um tipo de identidade negra específica, mas sim a uma ideia geral de "negritude".

Em minha análise, na tentativa de explicar por que determinados símbolos e práticas artísticas assumiram um sentido "negro" no campo da dança no século XX, ligados a tipos de ações coletivas que mobilizam noções de identidade negra, procuro situar dois fatores que, a partir da revisão da literatura histórica, pareceram ser os mais importantes.

O primeiro é o impacto dos movimentos antirracistas mundiais, estruturados a partir do início do século XX, no campo das artes. Mais especificamente, o impacto de uma

noção de “negritude” defendida por esses movimentos que ainda hoje impacta na identidade negra de vários indivíduos que adentram o campo da dança.

O segundo fator é o impacto da ruptura ocorrida, no mesmo período histórico, com o cânone estético do pelo balé clássico que, até então, era dominante dentro do campo da dança. Essa ruptura, ocorrida dentro do campo da dança, coincide com a formação daquilo que se convencionou chamar de movimento artístico da “dança moderna” e, posteriormente, “dança contemporânea”, cujas ideologias artísticas mantêm uma relação ambígua, em parte contribuindo para uma maior aceitação das estéticas negras dentro do campo e, em parte, continuando a reproduzir estereótipos raciais.

### 7.1. O movimento da negritude e o campo da dança

A noção de “negritude” é um construto social que se configurou ao longo do século XX e que teve um profundo impacto em vários aspectos da vida social dos indivíduos negros. Nesta seção, analisarei os seus impactos no campo da dança.

O termo “negritude” surgiu em 1930, a partir do pensamento de intelectuais negros envolvidos nos movimentos políticos anticoloniais africanos, como o senegalês Léopold Senghor (1906-2001) e o martinicano Aimé Césaire (1913-2008). Para Domingues (2005), no entanto, o sociólogo afro-americano Du Bois (1868-1963) já havia elaborado o conceito antes de surgir o termo, tendo sido o primeiro a formular um discurso racial de afirmação positiva da condição negra:

> Pelo fato de Du Bois ser uma das primeiras lideranças a adotar com veemência um discurso de orgulho racial e de **volta às origens negras** (grifo meu) é considerado da mesma maneira, o pai simbólico do movimento de tomada de consciência de ser negro, embora o termo negritude tenha sido cunhado somente anos mais tarde (Domingues, 2005, p.194-195).

O historiador Bethencourth (2008), retomando uma discussão historiográfica de Lucién Febvre (1982), afirma: “[...] a classificação não antecede a ação” (Bethencourth, 2008, p.24), podendo um conteúdo simbólico existir antes do nome que o expressa. Assim é possível considerar a afirmação de Domingues (2005), referente ao conteúdo do conceito que mais tarde seria classificado pelo termo “negritude”. Embora o termo “negritude” ainda não existisse, já existia a noção de uma identidade negra coletiva orientada para a desconstrução dos estereótipos raciais introjetados pelos indivíduos

negros, o que, no plano social foi nomeado como um "orgulho" de ser negro. A influência de Du Bois sobre o pensamento de Senghor e de Césaire seria o eixo que conecta o conteúdo simbólico presente em todos esses pensadores.

Ferreira (2006) vai ainda mais longe e aponta antecedentes dessa forma de identidade racial negra auto-afirmativa ainda antes de Du Bois, apontando a existência de outras redes de influências, a partir das trocas simbólicas internacionais que ocorriam entre militantes de diferentes movimentos políticos negros envolvidos em diferentes lutas naquele mesmo período. Assim, segundo a autora, o conteúdo do conceito de "negritude" já estaria presente no indigenismo haitiano, no negrismo hispano-caribenho e no movimento norte americano do *Harlem Renaissance*. A pesquisadora não considera, em sua perspectiva, portanto, o conceito apenas nos limites de uma história intelectual, compreendendo as práticas de resistência ao racismo a partir da afirmação positiva de identidades negras como antecedendo até mesmo as ideologias que mais tarde foram racionalmente formuladas para defini-las.

Da mesma maneira, Bastide (1961), analisando a história da Frente Negra Brasileira (FNB) e outros movimentos sociais promovidos na cidade de São Paulo, por entidades negras, nas primeiras décadas do século XX, identifica já nesse movimento social a noção de negritude. O termo utilizado na época era "negridade". Porém, na análise do autor, "o sentimento da negritude já existia ali antes da palavra. O termo "negritude" iria apenas cristalizá-lo" (Bastide, 1961, p.11). Esse movimento tinha por intenção mobilizar políticas de integração dos negros na vida política, social, econômica e cultural brasileira a partir da-afirmação de uma identidade negra coletiva.

Posteriormente ao período da formulação do termo "negritude" por Cesáire (1978) e por Senghor (2011), o conceito foi reutilizada com esse nome por novos movimentos políticos, como o Pan-Africanismo[34], o movimento Black Power[35], nos Estados Unidos, e também por novas organizações de movimentos negros brasileiros.

Bastide (1961), Domingues (2005) e Ferreira (2006) concordam que uma noção mais ou menos similar de identidade coletiva negra autoafirmativa foi configurada no início

[34] Movimento político e cultural que lutou pela independência dos países africanos do jugo colonial e pela construção da unidade africana, no qual Aimé Cesáire e Leopold Senghor estavam envolvidos.

[35] O termo Black Power foi criado pelo militante político Stokely Carmichael em 1966, para abranger uma descrição da posição de diversos movimentos políticos, culturais e sociais anti-racistas dos anos de 1960 e 1970, nos EUA. Em 1967, ele publicou, junto com o ativista Charles Hamilton, o livro "Black Power: A Política de Libertação nos EUA", popularizando-o em todo o mundo.

do século XX dentro de um campo bastante heterogêneo que incluía vários movimentos sociais negros, organizados na África, nos Estados Unidos, nas Américas e na Europa, que se influenciavam- mutuamente. Nesse sentido, pelo fato de estarem ligados a essa rede de influências, é possível afirmar a existência de uma noção geral de "negritude" que foi forjada em uma dimensão transnacional. É, portanto, a esse construto simbólico que me refiro nesta seção, como o "movimento da negritude". Com essa terminologia, não pretendo designar, portanto, um movimento social específico, mas sim uma noção de identidade negra que foi difundida no entorno de todo o Oceano Atlântico.

Como observa Domingues (2005), essa "negritude" tornou-se um significante com diferentes dimensões. No campo ideológico, foi significada como o processo de tomada de consciência da existência do racismo, ou, em outras palavras, a aquisição de uma consciência racial. No campo político, de muitos movimentos sociais organizados, foi entendida como um tipo de identidade política e militante a ser mobilizada na luta por direitos e reconhecimento social. E na esfera cultural, passou a significar a tendência a valorizar todo bem cultural de matriz africana (Domingues, 2005).

Nos Estados Unidos, particularmente o movimento literário e artístico do *Harlem Renaissance*, iniciado na década de 1920, é significativo para uma análise de como essa dimensão cultural desde cedo esteve relacionada à gênese da noção transnacional de identidade negra. Mais especificamente no que se refere à história da dança, como a crença política de que a valorização e difusão das danças afrodiaspóricas poderia funcionar como uma forma de combater os estereótipos racistas que haviam sido projetados sobre a história e a cultura das populações negras. Noção esta que se tornaria bastante difundida nas militâncias negras de diversos países.

Assim, Hazzard-Gordon (2010) relata que, na década de 1920, a cidade de Nova York vivia um processo de rápida urbanização e de migração intensa de indivíduos negros que vinham do Sul em busca de melhores condições de vida. E, no bairro do Harlem, por uma questão de sobrevivência econômica, eles começaram a organizar circuitos de festas que cobravam ingressos e dançavam as danças que haviam trazido das comunidades do sul. Tais repertórios eram os que iriam compor, mais tarde, a cultura corporal das danças do estilo musical jazz. Os cidadãos negros do Norte mais bem-posicionados economicamente começaram a frequentar essas festas e viram essas danças, no início, com preconceito, por causa dos estereótipos que a tradição dos

*Minstrel Shows* havia fixado sobre elas. Gradualmente, no entanto, na medida em que esses circuitos de festas se expandiram, eles começaram a admirar tais danças.

Nesse contexto, as danças populares vindas das comunidades negras do Sul passaram a significar, para o olhar das elites intelectuais negras do Norte, danças mais próximas das "raízes africanas", menos influenciadas pela hegemonia cultural eurocêntrica, à qual eles estavam acostumados. Essa noção passou praticamente a reger toda a cultura negra do Norte dos Estados Unidos (Hazzard-Gordon, 2010).

Conforme Elias (1993):

> É sempre importante a relação das instituições mais recentes com as instituições semelhantes de uma fase anterior. Mas aqui, a questão histórica decisiva é o motivo por que mudam as instituições e, também, a conduta e a constituição afetiva de pessoas e, por que mudam dessa maneira particular. Estamos interessados na ordem rigorosa das transformações sócio-históricas. E talvez não seja fácil, mesmo hoje, compreender que essas transformações não devem ser explicadas por algo que, em si, permanece inalterado, e ainda menos fácil compreender que, na história, nenhum fato isolado jamais produz por si mesmo qualquer transformação, mas apenas em combinação com outros. (Elias, 1993 p.37)

É particularmente significativo, portanto, que tenham sido indivíduos negros de outro grupo sócioeconomico que tenham, gradualmente, passado a enxergar nessas danças uma "verdadeira" tradição negra, cujo resgate operaria uma oposição ao comportamento embranquecido e colonizado da cultura negra do norte. Pois, nesse mesmo período, os intelectuais e artistas negros do norte começavam a ser influenciados pela leitura das obras políticas de Du Bois e do panafricanismo. Desde a década de 1920, a UNIA (Universal Negro Improvement Association and African Communities League), a maior organização panafricanista do século XX, havia sido fundada pelo militante negro Marcus Garvey[36], reunindo milhares de manifestantes em protestos contra o racismo. Esse movimento político difundiu no Harlem o conceito de "Novo Negro", que buscava desconstruir os estereótipos raciais projetados sobre aos afro-americanos e confrontar as ideias racistas, sociais, políticas e econômicas que negavam o reconhecimento social dos negros e da cultura negra (Powell, 1997).

[36] Marcus Mosiah Garvey (1887-1940) foi fundador e primeiro presidente da Associação Universal para o Progresso e Liga das Comunidades Africanas (AUPN), criada em 1914, na Jamaica. Em 1916, Garvey mudou-se para os Estados Unidos onde estabeleceu uma filial da UNIA.

No Brasil, no mesmo período, já se pode perceber intelectuais negros criando grupos compostos somente por artistas negros, a exemplo da Companhia Negra de Revistas[37], fundada em 1926 por João Candido Ferreira, a primeira no país nesse formato.

Na África, no mesmo período, também se difundia a idéia de formar uma identidade negra mais ou menos unificada que tivesse como referência elementos culturais comuns. Conforme Munanga (2019), um dos objetivos principais dos intelectuais formuladores do conceito da "negritude", era, como é possível analisar em seu discurso:

> [...] a afirmação e a reabilitação da identidade cultural, **da personalidade própria dos povos negros**. Poetas, romancistas, etnólogos, filósofos, historiadores etc. quiseram restituir à África o orgulho de seu passado, afirmar o valor de suas culturas, rejeitar uma assimilação que teria sufocado a sua personalidade. Tem-se a tendência, sob várias formas, de fazer equivaler os valores das civilizações africana e ocidental. É a esse objetivo fundamental que correspondem as diversas definições do conceito de negritude (Munanga,2019, p.24, grifo meu).

Assim vemos que, tanto nos movimentos políticos antirracistas dos Estados Unidos quanto da África e no Brasil, existia uma forte tendência a valorizar um conjunto de bens culturais que eram entendidos como parte de uma "cultura negra" comum. No entanto, enquanto na África essa busca passava pelo resgate de repertórios culturais nacionais, nos EUA, a ela implicou tanto na valorização dos repertórios afrodiaspóricos nacionais, como as danças negras do sul, quanto os repertórios culturais negros de outros países.

Como afirma Mbembe (2018) e Gilroy (2002), na era escravocrata, as dinâmicas de deslocamentos forçados haviam criado intensas trocas culturais de línguas, religiões e culturas criando contextos nos quais as identidades negras eram forjadas na oposição a um mundo branco hegemônico. Isso criou uma rede de referências culturais à parte da cultura mundial branca hegemônica. O que Gilroy (2002) chama de culturas do "Atlântico Negro", ou contra-culturas da Modernidade, e que Mbembe (2018) chama de uma "desnacionalização da imaginação" (p.35) já era uma modalidade de consciência negra transnacional. É sobre essa referência que os movimentos negros de emancipação

[37] O Teatro de Revista foi um gênero teatral surgiu na metade do século XIX, no qual eram feitas sátiras e paródias em relação à classe dominante brasileira. Antes da abolição, os artistas negros só atuavam de forma secundária nesse gênero teatral. A Cia Negra de Teatro foi determinante para artistas negros ocuparem o palco pela primeira vez. Embora tenha chegado muito perto de estrear Internacionalmente, o grupo, no entanto, não durou muito tempo, por causa de ataques racistas.

do século XX passaram a propor, articulados aos processos de politização das identidades negras e à invenção do significante "negritude", a ideia de uma identidade negra que se fortaleceria a partir do resgate dos repertórios culturais que, durante muito tempo, haviam sido excluídos do direito ao reconhecimento pelo racismo.

Muitos artistas do movimento do "Novo Negro" nos Estados Unidos, bem como no Brasil e também na Africa pregavam a ideia de que a arte tinha um papel importante para anular e neutralizar as representações simbólicas negativas e desumanizadas da negritude que atravessavam a cultura ocidental. Esperava-se que os artistas negros compreendessem a sua posição na sociedade norte-americana e a sua responsabilidade de usar sua arte como veículo para ajudar a construir antíteses dos estereótipos raciais construídos pelo racismo. Assim, o movimento construiu uma tradição de artistas negros que utilizavam a sua arte para protestar contra os estereótipos racistas e depreciativos referendados pelas leis segregacionistas ainda vigentes e que criavam trabalhos com temáticas sobre a luta negra. Essa ideia de uma arte "negra" foi um fenômeno que envolveu todos os campos artísticos ao longo do século XX, a partir desses condicionantes políticos que se fixaram no imaginário social (Silva, 2021).

Resguardadas essas diferenças, todos os movimentos emancipatórios antirracistas do século XX compartilhavam a crença comum de que parte importante do processo de tomada de consciência racial passava pela reversão dos estereótipos racistas projetados sobre a condição negra no cultural. E, que, entre outras coisas, era importante reabilitar o valor das artes que até então haviam sido excluídas das referencias dominantes.

Assim, diferente das formas de mobilização de identidades negras coletivas por meio de referentes estéticos analisadas no capítulo anterior que, durante o período colonial, operaram como estratégias de sobrevivências ligadas a contextos específicos, essa nova modalidade de identidade coletiva, atrelada a um discurso político-ideológico, redefinia as dinâmicas culturais de pertença identitária em um âmbito ainda mais internacional. E embora houvesse variações nas práticas locais, essa noção geral de resgate do valor das danças negras operava a partir da mesma ideia de "retorno às origens", de resgate às "raízes africanas", ou de uma "africanidade", definida por Gadea (2013) como:

> [...] um espaço de elaboração discursiva e política que pretende sintetizar a pertença coletiva de um grupo humano e de uma comunidade presumivelmente fundamentada em determinadas especificidades históricas e culturais referenciadas no continente africano (Gadea, 2013, p.87)

Como essas práticas políticas e discursivas repercutiram no Brasil é possível avaliar analisando as formas de mobilização política dos artistas negros e suas relações com o campo da militância política antirracista. Essa relação existiu tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. E é possível perceber que alguns dos intelectuais e ativistas negros que se propuseram a efetuar ações políticas antirracistas nas artes do teatro de da dança, em ambos os países, mantinham contado e influências mútuas.

No Brasil a partir da década de 1940, a noção de "negritude" começa a influenciar as entidades e grupos que lutavam pelos direito dos negros, como a União dos Homens de Cor[38] e o Teatro Experimental do Negro. Esses movimentos sociais passam também a associar a negritude à aquisição de uma consciência racial negra e à valorização dos bens culturais de matriz africana e afrodiaspórica, como forma de conscientização política contra o racismo (Munanga, 2019). Particularmente o Teatro Experimental do Negro, criado em 1944 pelo militante político Abdias do Nascimento, merece atenção, pois foi um grupo de teatro composto somente por atores e atrizes negras, repetindo modelo da Companhia Negra de Revistas, combinado com a militância política.

A idéia de criar o grupo surgiu depois de Abdias assistir, perplexo, a encenação da peça O Imperador Jones, de Eugene O'Neill, em viagem a Lima, Peru, em 1941. Nesse espetáculo, o personagem título, negro, era representado por um ator branco com o rosto pintado de negro (*blackface*). Segundo relata o próprio fundador do grupo:

> Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse (Nascimento, 2004)

A ideia de Abdias do Nascimento era não apenas colocar somente atores negros em cena, mas também produzir peças de teatro abordando temas anti-racistas. Além disso, o grupo estava envolvido em um projeto político mais amplo que produzia outras ações, como, por exemplo, tentar alfabetizar a população negra marginalizada.

[38] A União dos Homens de Cor foi uma associação fundada por João Cabral Alves em Porto Alegre, Brasil, em 1943, inserida num movimento nacional em torno da denúncia e combate o racismo.

Outros movimentos sociais criados na década de 1940 buscaram a valorização da cultura negra, como a Orquestra Afro-Brasileira (1942), criada por Abigail Moura; o Comitê Democrático Afro-Brasileiro (1946); a Companhia Afro-Brasileira de Dança Brasiliana (1949). Além disso, em 1945 e 1946, Abdias do Nascimento, organizou a I e a II Convenção Nacional do Negro. E, em 1950, juntamente com Guerreiro Ramos e Edison Carneiro, organizou o I Congresso do Negro Brasileiro.

É perceptível, portanto, que no momento histórico em que artistas negros estavam gradualmente adentrando o campo da dança, havia uma rede de influências mútuas, composta pelas militâncias de vários movimentos negros organizados, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, articulada em um nível internacional. Engajados em um conjunto de estratégias para a luta antirracista ideologicamente orientadas, esses artistas reforçavam o protagonismo negro na dança, ao mesmo tempo em que procuravam valorizar as heranças afrodiaspóricas e também protestar contra o racismo. Em suma, agregam em sua esfera de ação as três dimensões da noção de "negritude", a ideológica, a política e a cultural, tal como analisadas por Domingues (2005).

No âmbito cultural, percebe-se que, embora a ideologia dominante que orientava o juízo de valor estético do campo da dança continuava a excluir os *habitus* corporais das danças das tradições negras, esses artistas lutavam para forçosamente mudar essa conjuntura. Eles, gradualmente, inseriam repertórios de danças afrodiaspóricas, até então limitados ao campo da cultura popular, na cena consagrada e legitimada como "artística". Eram sujeitos negros com um bom capital econômico, que o utilizava para adquirir um capital cultural que lhes permitisse terem acesso ao campo dança e assim conquistar posições dentro dele. Para, então, inserirem nesse mesmo campo elementos até então haviam sido recusados pelo seu cânone estético. Aqui, evidencia-se a classe também como uma matriz também geradora de habitus, interseccionada com a raça.

Por fim, é importante considerar a noção de "dança negra", enquanto um tipo de identidade artística que começou a se configurar nessa época, estruturando um campo de lutas pela legitimação das disposições ou *habitus* de dança que até então haviam sido excluídos e recusados pelo campo da dança por terem sido racializados. No capítulo anterior, procurei apresentar os antecedentes históricos dessa formação histórica que nomeei aqui como o movimento da negritude e como esse tipo de prática já havia sido utilizada como estratégia de resistência ao racismo em um momento anteriore à sua

constituição. O que ocorre na primeira metade do século XX, portanto, é uma retomada de antigas práticas de resistência ao racismo no plano simbólico que haviam sido elaboradas por populações negras em períodos históricos anteriores.

Portanto, além dos impactos do movimento internacional da "negritude" na dança, é necessário considerar também a existência de outros processos relacionados com a continuidade de antigos modelos de ação para a tomada de posição dos atores sociais negros frente ao racismo no mundo da arte. Essas estratégias de ação, que ocorreram em cada contexto social e em cada momento histórico de forma diferente, a partir do século XX foram retomadas pelas novas sensibilidades que emergiram a partir desses novos processos de politização da identidade negra. Assim, ao mesmo tempo em que os movimento sociais negros instauram discursos novos, eles retomam alguns modelos de ação articulando-os a novos processos identitários. O enfoque da análise apresentada neste capítulo e no anterior é sobre as continuidades de alguns modelos de ação.

### 7.2. O Campo da dança e sua relação com as danças negras

No final do século XIX e início do século XX, conforme analisei no final do capítulo anterior dançarinos negros prosseguiam com uma forte inserção no mundo dos shows comerciais[39], mesmo apesar dos fortes obstáculos construídos a partir dos estereótipos raciais persistentes no campo da dança. A indústria cultural dos shows comerciais havia ajudado a dar maior projeção para o negro e para as danças negras dentro da sociedade. E na conjuntura global, vale ressaltar que o jazz estadunidense, o maxixe brasileiro, o tango argentino estavam adquirindo fama nos palcos europeus.

Por uma questão da própria noção fundante do que é a noção de "arte" no mundo moderno ocidental, fundada na oposição entre "artístico" e "comercial", que também analisei no capítulo anterior, esse circuito cultural era visto como algo com menor importância e status artístico do que o mundo dos teatros consagrados. Portanto, a "verdadeira" arte da dança ainda era o balé clássico, pois os palcos consagrados de dança no início do século XX ainda estavam dominados pelo balé.

[39] No Brasil havia Revistas Musicais Negras, nos Estados Unidos havia a indústria cultural da Broadway e na Europa, sobretudo na França, os Cabarés, que já existiam desde o século XIX (ver Barros, 2005).

No entanto, a maior visibilidade para artistas e danças negras começava a criar uma ruptura com a hegemonia do balé no interior do próprio campo da dança. Domingues (2010), por exemplo, analisa como Joséphine Baker, bailarina estadunidense de Jazz que se consagrou na cena artística da Europa, começou a ser vista como um dos símbolos do modernismo artístico-cultural. ). Seu repertório de dança "[...] fundia elementos corporais, visuais e sonoros afrodiaspóricos díspares" (2010, p.100).

O sucesso do grupo de dança La Révue Nègre teve repercussão internacional e estimulou o surgimento de iniciativas artísticas semelhantes. Segundo Barros (2005) e Gomes (2004), no Brasil, a Companhia Negra de Revistas, fundada no Rio de Janeiro em 1926 e composta por artistas renomados como De Chocolat, Bonfiglio de Oliveira, Sebastião Cirino e Pixin Guinha, foi diretamente inspirada na experiência do grupo de Josephine Baker. A estreia da companhia aconteceu com a peça Tudo Preto, causando grande impacto no cenário artístico nacional. Em 1927, o jornal O Clarim da Alvorada e, em 1936, A Voz da Raça, passaram a usar o termo "negro moderno" para se referir a esse movimento. Assim como é impressionante que segmentos de afro-brasileiros se autointitulassem modernos, também é importante notar que os jornalistas da imprensa negra reconheciam claramente que os elementos do modernismo na dança evidenciavam a valorização do legado cultural afro-diaspórico (Domingues, 2010)

A reação a isso foi a formulação do chamado movimento da dança moderna, que instaurou uma idéia de modernidade na dança mantendo os estereótipos raciais depreciativos com relação às danças negras. E embora exista toda uma corrente historiográfica que interpreta o movimento da dança moderna apenas como um conjunto de inovações ocorridas no interior da cena artística consagrada de dança (Bourcier, 1987; Banes, 1980)[40], segundo a historiadora da dança Foster (2010), boa parte das "novidades" trazidas pela dança moderna e pelo movimento posterior (a dança contemporânea), advém de apropriações, não devidamente atribuídas, dos modos de fazer dança, de ser e de pensar, provenientes dos povos e populações periféricos frente aos centros (brancos) de produção capitalista.

[40] Segundo a narrativa histórica mais comum, a dança moderna foi apenas a negação à excessiva rigidez e formalismo do balé clássico. Para Hanna (1999), as bailarinas modernas "ampliaram a luta feminina pela obtenção do controle de seus próprios corpos" (1999, p.198), questionando as imagens da feminilidade frágil, passiva e virginal, projetadas pela estética romântica do balé. Souza (2009b) defende que o movimento resultou das novas relações entre as metrópoles e o corpo, nas sociedades urbano-industriais do século XX, o que, desdobrando o bailarino moderno em intérprete, criador e executor do movimento.

De fato, a historiografia mais crítica e recente (Morris; Nicholas, 2018) tem observado que as figuras expoentes desse movimento artístico, que se tornaram canônicas dentro da própria história fundante do campo da dança[41], eram todos sujeitos brancos que formularam as suas inovações mantendo fortes preconceitos raciais.

Launay (1996), por exemplo, observa que na Alemanha dos anos de 1930, Rudolf Laban já distinguia a sua proposta de uma "nova dança" de outras produções artísticas que emergiram simultaneamente no cenário mundial dos shows comerciais, que ele considerava ser "a caricatura ou ilusão de uma dança moderna" (Launay, 1996, p. 79), rotulando-as como exóticas. Percebe-se, portanto, a manutenção de um habitus racial branco que produz a distinção entre o "artístico" e "não artístico", articulada com a variável racial.

Também Isadora Duncan, outra figura canônica na narrativa constitutiva da história do campo da dança, ao propor uma dança mais "natural" e "universal" do que o balé (Bourcier, 1987) tomando como referência para essa universalidade a cultura greco-romana. Em paralelo a isso, reproduziu estereótipos racistas sobre a dança de Josephine Baker e o Jazz, afirmando serem a expressão do "selvagem primitivo", semelhantes a "convulsões cambaleantes semelhantes a macacos" (Duncan, 1927, p.306-307)

Segundo, ainda, Amin (2017):

> Pode-se considerar como a mudança da dança como uma forma de entretenimento por parte de vários "pioneiros" da Dança Moderna para um foco na dança como arte foi ocasionada por um desejo de se distanciar da cultura popular afro-americana que varria os Estados Unidos naquela época. (Amin, 2017, p.49).

Considerando que já existia um circuito cultural de danças populares negras sendo levadas para os palcos dos shows comerciais quando os pioneiros da "nova dança" começaram a construí-la, aliando a isso suas manifestações racistas com relação a essas mesmas danças, é possível concluir que a distinção racial constitutiva do campo da dança reproduziu-se na própria gênese da noção de "nova dança", o que mais tarde seria chamado de "dança moderna". Em outras palavras, a noção de "modernidade" na dança nessas figuras canônicas estava diretamente relacionada à reafirmação de *habitus* brancos racistas, depreciativos das danças negras.

[41] Isadora Duncan, Rudolf Laban, Loie Füller, Mary Wigman, Ruth St. Dennis, Ted Shawn, Kurt Joss, Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, José Limon, entre outros.

Nas décadas de 1930 e 1940, nos Estados Unidos, No entanto, uma lenta mudança começava se delinear. Nessa época, dançarinos negros dos Estados Unidos, como Winfield, Herbie Harper, Marjorie Witt Johnson, Add Bates, Katherine Dunham e outros que já haviam adquirido fama na Indústria dos shows comerciais, tais como as casas de shows e os musicais da Broadway.

Então, alguns desses artistas, dotados de maior poder aquisitivo, começaram a se esforçar por adquirir competências dentro da cultura branca hegemônica: começaram a praticar balé. O que significa, do ponto de vista bourdieusiano, que esses agentes promoviam uma luta por reconhecimento e legitimação no campo da dança pela apropriação simbólica dos capitais culturais que lhe conferiam status e autoridade.

Outro exemplo é Katherine Dunham, antropóloga dos EUA, considerada a mais importante coreógrafa negra dos Estados Unidos dos anos de 1930 e 1940, chegou a realizar viagens para pesquisar danças tradicionais da Jamaica, Martinica, Haiti, Trinidad e mais tarde da África. Em suas coreografias, na Dunham Dance Company, ela utilizou elementos de todas essas danças.

Não obstante, muitos dançarinos negros começam a ver no movimento artístico da dança moderna também uma oportunidade para conquistarem posições dentro do campo consagrado como "artístico" da dança. Assim, Katherine Dunham e outros artistas oriundos da cultura das danças do jazz se esforçavam para obter capital cultural treinando balé e criavam companhias e grupos de dança moderna, sistematizando suas próprias técnicas corporais e propostas estéticas para a cena artística. Alguns deles influenciavam ou mesmo colaboravam com os espetáculos de artistas brancos de dança moderna, muito embora não tenham obtido o mesmo reconhecimento.

Acontece que esses artistas negros, engajados em obter capital cultural para disputar posições dentro de um campo social dominado majoritariamente por brancos, viviam em uma época de crescimento dos movimentos sociais negros. E em suas obras de arte, começaram a criar dramaturgias com temas relacionados à negritude e, em suas coreografias, tratavam de temáticas raciais que refletiam as lutas e temas políticos dos movimentos negros da época.

Katherine Dunham esteve no Brasil no I Congresso do Negro Brasileiro. Nessa época, o Teatro Experimental do Negro procurou promover intercâmbios entre as culturas negras americanas e brasileiras através de bolsas de estudo. Mercedes Batista, a

primeira mulher negra brasileira a dançar balé clássico no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, recebeu uma bolsa e foi até Nova York para estudar com Dunham. Aqui, vale ressaltar que Dunham também era uma artista que combinava a sua atuação no mundo artístico com uma militância politicamente engajada. Ela havia criado, em 1930, uma companhia de dança na qual, pela primeira vez, foram oferecidas aulas de balé gratuitas e regulares somente para crianças negras nos Estados Unidos.

Por exemplo, Pearl Primus, uma jovem bailarina negra de dança moderna, apresentou em 1943 um solo sobre o linchamento de negros no contexto da segregação racial estadunidense, dançando acompanhada do poema *Strange Fruit*, de Lewis Allen. Da década de 1930 até os anos de 1950, com a persistência do racismo, muitos desses dançarinos viram-se encorajados a isso. Em 1947, Talley Beatty coreografou a obra *Southern Landscape*, que abordava o tema da Ku Klux Klan[42]. Em 1951, Dunham coreografou *Southland*, e em 1952, Donald McKayle coreografou *Her Name Is Harriet*, espetáculos que abordavam o tema do racismo e do anti-racismo.

Percebe-se dessa forma que, em paralelo aos fenômenos narrados na seção anterior, que ocorriam na indústria cultural dos shows comerciais, no campo da dança haviam se estabelecido arenas sociais nas quais artistas negros lutavam para conquistar as suas posições dentro do campo. Muitos abordavam o tema do racismo e compartilhavam a crença de que estudar balé e dança moderna, mas também estudar as danças africanas ou afrodiaspóricas era importante. As primeiras para conquistar espaço dentro do mundo artístico e as segundas porque entendiam que essas danças afrodiaspóricas tinham alguma coisa para lhes ensinar a respeito de suas identidades negras.

Em todo esse período, houve a colaboração entre dançarinos de ascendência africana e americana. Pearl Primus, por exemplo, viajou para a África onde a estudou a Fanga, uma dança da Libéria, que ela apresentou em um de seus espetáculos, nos Estados Unidos, no ano de 1959. Nesse período da primeira metade do século XX, também começava a ocorrer na África um movimento pela inserção das danças africanas no mercado da arte internacional. Por volta dos anos 1950, por exemplo, o Les Ballets Africains da República da Guiné, a primeira companhia de danças pan-africanas, criada

[42] A Ku Klux Klan (KKK) é uma organizção de extrema-direita que surgiu em 1885 nos Estados Unidos de caráter declaradamente racista, defendendo um nacionalismo reacionário e a supremacia da raça branca. O grupo deixou de existir no início da década de 1870, mas uma segunda versão foi fundada em 1915. É historicamente conhecida por atos de terrorismo e violência contra minorias raciais.

pela coreógrafa Fodéba Keita, fez uma turnê na Europa, exibindo as danças africanas e, dessa forma, contrapondo-se aos estereótipos das "danças exóticas" que havia, desde o século XX, sido fixados no imaginário europeu (Acogny, 2017).

No Brasil, Mercedes Batista, após retornar dos seus estudos com Dunham nos EUA, começou a pesquisar as danças das religiões afro-brasileiras, no terreiro de candomblé de João da Gomeia[43]. Em 1953, ela criou o Balé Folclórico de Mercedes Baptista que, mais tarde, realizou diversas apresentações em âmbito nacional e internacional, incluindo uma apresentação na França em 1965. A proposta de Mercedes Baptista foi mesclar elementos das danças afro-brasileiras como balé clássico e dança moderna, criando um estilo de dança moderna brasileira (Monteiro, 2011).

No período dos anos 1960, nos EUA, mobilizações e protestos organizados por grupos que lutavam pela igualdade e abolição da segregação racial criaram uma nova efervescência das práticas que já haviam se consolidado desde os anos de 1930. Vários artistas negros vinculados ao movimento *Black Power* começaram a aplicar temas ligados à arte africana nas suas coreografias. Alguns repetiram a fórmula já utilizada por muitos artistas da primeira metade do século XX que viajavam para a África e conduziam estudos sobre as expressões artísticas de lá, para depois usá-las nos palcos.

Alguns historiadores, conforme Das (2012), preferem diferenciar o período que vai de 1930 até 1965, nos Estados Unidos, nomeando-o como o período da *Negro Dance*, do período que vai de 1965 até 1990, nomeando esse segundo como o período da *Black Dance*. Essa distinção não é apenas pelo fato do termo êmico que passou a ser utilizado a partir de 1960, devido aos impactos e da influência do movimento *Black Power*, mas sim pela mudança de sentido que esse novo termo passou a operar. Como na língua portuguesa a tradução de ambas as terminologias é "negro", é necessário distinguir o que mudou na lógica de sentido da identidade negra militante a partir de 1960, nos Estados Unidos, para considerar o impacto que as ideias, as práticas políticas e as representações simbólicas construídas por esses movimentos norte-americanos tiveram e ainda continuam tendo em um país como o nosso.

Allen observa que a história do uso do termo "*black*" na dança "é única e permanece á parte do uso similar na música" (1980, p.13). No campo da música, músicos negros já

[43] João Alves Torres Filho, vulgo "João da Goméia" foi um babalorixá que nasceu em 1914, em Inhambupe, na Bahia (PEREIRA, 2018).

adotavam os termos "*black music*" desde a primeira metade do século XX como afirmação da contribuição negra na cultura nacional estadunidense. Ao contrário, o termo "*black dance*" não foi originalmente cunhado por coreógrafos africanos ou afroamericanos, nem pela comunidade. Difere também, portanto, do uso do termo "dança africana" na África, que lá foi cunhado pelos próprios artistas negros.

Conforme Allen (1980), De Frantz (2002) e Gottschild (2016), na metade do século XX, os bailarinos negros já haviam forçosamente construído alguma tradição de reconhecimento dentro do campo da dança. Alguns, como Katherine Dunham e, no caso do Brasil, Mercedes Batista, estudavam técnicas de balé e de dança contemporânea, porém, o foco maior era no resgate das danças das comunidades negras que haviam sido excluídas do cânone. Porém, por volta de 1950, começava a haver um número cada vez maior de bailarinos que investiam em obter reconhecimento dançando balé ou alguns dos estilos de dança moderna de coreógrafos brancos consagrados.

Pelo início dos anos de 1960, bailarinos como Arthur Mitchell (1934-2018) já estavam investindo em utilizar apenas o vocabulário do balé em seus espetáculos. E outros, como Alvin Ailey (1931-1989) utilizam técnicas mistas: balé, dança moderna e alguns elementos das danças negra do jazz. Alvin Ailey tornou-se o mais famoso e influente, em grande medida por ter formado muitos bailarinos negros.

Após a ascenção de Ailey, surgira uma nova geração de coreógrafos negros, tais como Rod Rogers (1971-), Dianne McIntyre (1946-) e outros, que propunham o mesmo modelo de tomada de posição frente ao campo da dança: reforçar o protagonismo e a representatividade negra nos estilos de dança que não haviam sido, historicamente, significados como "negros". Esses coreógrafos começaram a ter mais visibilidade no cenário da dança cênica por estarem em número maior do que a geração anterior.

Conforme De Frantz (2002), "*black dance*" foi um termo midiático, criado por jornalistas brancos nos Estados Unidos para nomear performances de artistas negros que despontavam na cena de dança as quais os jurados e críticos de arte não sabiam como nomear. O termo "*black dance*" foi proposto, inicialmente, como uma forma de distinguir esses coreógrafos e bailarinos negros do universo da dança. Portanto, este termo operou, inicialmente, num sentido racista.

Posteriormente, no entanto, o termo "*black dance*" passou a ser adotado pela comunidade de sentido de coreógrafos e bailarinos negros como um termo afirmativo.

Um novo tipo de política de identidade, portanto, emergiu nesse momento histórico. Do ponto de vista objetivo, ela era o resultado de lutas que ocorriam desde os anos de 1930 para dar às pessoas negras maiores oportunidades de acesso à cultura hegemônica dominada pelos brancos. Por exemplo, os projetos sociais com aulas de balé gratuitas oferecidos por Dunham, Ailey e outros à comunidade negra. E, do ponto de vista simbólico, instaurou um novo tipo de estratégia de ação para a tomada de posição dentro do campo da dança, por parte de atores sociais negros para a desconstrução de estereótipos raciais. A diferença substancial é que, a partir dos anos de 1960, "*black dance*" passou a designar tanto as coreografias baseadas em estudos sobre danças africanas e afrodiaspóricas quanto aquelas que não faziam uso de repertórios desse tipo.

Antes de 1960, o que havia nos Estados Unidos eram trabalhos artísticos bastante circunscritos à noção de resgate de repertórios de dança africanos e afrodiaspóricos. A noção de ancestralidade operava com grande força nos movimentos políticos negros da primeira metade do século XX e isso se refletiu na maneira como os artistas de dança desse período pensavam a identidade negra na dança, ligada a algum tipo de resgate dos repertórios mais ou menos tradicionais das culturas negras afrodiaspóricas.

Por exemplo, uma coreógrafa como Katherine Dunham afirmou, no prefácio do livro da historiadora da dança Lyyne F. Emery (1988), que a "dança negra" referia-se às "formas de dança das pessoas de origem africana", referindo-se aos vocabulários de movimentos específicos ou técnicas de dança afrodiaspóricas.

Depois de 1960 essa noção passou, no entanto, a ser questionada. Por exemplo, Rod Rogers, um dos expoentes da dança negra norte-americana, criticou a ideia de que a identidade negra na cena artística somente poderia ser estabelecida a partir dos materiais afro-americanos tradicionais, vendo aí o risco da estereotipação do artista negro de dança como um artista que só é capaz de dançar especificamente essas danças:

> [...] tanto brancos como negros têm sido condicionados a aceitarem o mito de que afro-americanos se dão bem apenas em certas áreas previsíveis. Esse mito deve ser dissipado. A recusa de artistas negros em limitar o seu trabalho nas categorias convenientes irá contribuir para a destruição desta noção limitada. Cada dança que criei cresceu a partir da minha experiência pessoal como um americano negro (Rodgers, 1968, p.5 apud Ferraz, 2017, p.60).

Para artistas como Rogers, "dança negra" passou a implicar apenas a presença de pessoas negras no palco. Pois, na perspectiva desses artistas, o simples fato de um corpo

negro apresentar-se em cena, em uma sociedade ainda marcada pelo racismo estrutural, já implica, em si, o não pertencimento à estética dominante. E enquanto política cultural já teria uma capacidade de desconstruir estereótipos raciais negativos por meio da reafirmação do corpo negro na arte.

No entanto, para outros artistas estadunidenses da segunda metade do século XX, o termo "*black dance*" continuou significando uma estética cultural mais ou menos unificada que ligava a expressão corporal negra de pessoas de ascendência africana em toda a diáspora, como eram os trabalhos coreográficos da primeira metade do século XX. Ou seja, nos termos propostos para a análise teórica desta proposta de tese, um conjunto heterogêneo de *habitus* de dança que tiveram, através de um longo processo histórico (analisado no capítulo anterior), negado o reconhecimento artístico pelo campo da dança. E com algumas características gerais mais ou menos próximas das gramáticas corporais de movimento oriundas das danças africanas.

Esse entendimento bifurcado do significado atribuído à "dança negra", como estilos de danças "negros" ou como protagonismo dos artistas negros na cena artística, tem, desde então, se reproduzido tanto entre artistas quanto estudiosos acadêmicos e críticos de arte, como observa Amin (2011). Por exemplo, Long (1989), autor do livro *The Black Tradition in American Dance*, afirma, em consonância Dunham, que:

> A mera presença física de bailarinos negros em um trabalho de dança moderna ou em um balé clássico claramente não deve invocar o uso do termo "Dança Negra". Claramente danças que surgem em uma cultura ou um meio cultural que, por qualquer motivo, é chamado de "negro" podem ser chamadas de danças negras. Tais culturas incluem as da África Subsaariana e os componentes africanizados das culturas do hemisfério ocidental, como o afro-americano, o afro-brasileiro e o afro-cubano. Em outras palavras, a dança negra, a postura negra e o gesto negro são padrões não-verbais de gestos e expressões corporais que são distintamente negros africanos ou se originam de seus descendentes em outros lugares (Long, 1989, p.7-8)

Em contraposição a isso, o estudioso e artista Thomas De Frantz, no livro "*Dancing Many Drums: Escavações na Dança Afro-Americana*" afirma que "dança negra" refere-se a "múltiplos movimentos expressões idiomáticas e uma gama de abordagens para representações da negritude" (2002, p.6-7), referindo-se a uma postura política e a uma expressão artística pessoal de uma experiência negra na dança.

Dentro dessa mesma polarização, Acogny (2017) diferencia o "*black dance*" estadunidense da "dança negra" africana pois, argumenta, na África o termo sempre

representa o resgate de repertórios tradicionais das danças dos diversos países africanos, enquanto a "*black dance*" estadunidense nem sempre tem a ver com repertórios e estilos específicos de dança. O processo histórico que fundamenta essa noção africana refere-se às companhias e grupos que, conforme já abordei, começam a se organizar na metade do século XX tendo como objetivo levar as danças africanas para a cena mundial.

Não obstante essas duas variações em torno do uso da noção de "dança negra", compreenderei, nesta pesquisa, que ambas as formas de entendimento, ou combinações de ambas, influenciam hoje os trabalhos de artistas negros brasileiros de dança, com um caráter voltado para a expressão de algum tipo de identidade artística "negra". A análise preliminar do campo empírico permite sustentar essa afirmação, conforme abordarei no capítulo seguinte, a partir da observação dos diversos eventos artísticos e acadêmicos brasileiros que utilizaram e ainda utilizam, hoje em dia, o termo "dança negra".

Porém, o uso epistemológico do termo "dança negra", nessa pesquisa, refere-se a um construto simbólico específico, constituído no interior do campo da dança, que tem por objetivo a construção de obras de arte a partir das regras desse próprio campo. Em outras palavras, a um espaço social mais específico. E, conforme foi contextualizado neste capítulo, a depender das opções estilísticas dos artistas, pode manter relações de continuidade com os repertórios da "cultura negra", seja os que preservam mais elos de continuidade com o passado africano seja os que não preservam, podendo, ainda, lançar mão de técnicas corporais e repertórios étnicos de matriz europeia.

Após os anos de 1960, novas culturas negras continuaram sendo produzidas nos contextos da vida quotidiana de comunidades afro-descendentes nas Américas. E, ao mesmo tempo, novos artistas negros inseridos no campo da dança formularam projetos ligados a alguma noção de identidade artística negra. Nos anos de 1980 e 1990 surge, por exemplo, nos Estados Unidos, o movimento artístico do hip hop, um fenômeno cultural e estético de estatuto semelhante aos movimentos artísticos afro-americanos anteriores, como o blues, o jazz ou o funk (Chang; D'Cook, 2021). Em paralelo a isso, no campo da dança, surgem novas obras de coreógrafos negros que expressam um protagonismo negro de estatuto semelhante ao movimento do novo renascimento negro dos anos de 1930 ou do movimento das artes negras dos anos de 1960.

Em igual medida, os atores sociais brancos com posições proeminentes dentro do campo da dança não cessam de produzir inovações com o intuito de questionar os

cânones estéticos clássicos. Assim, a tentativa de superar a hegemonia do balé no campo, que havia sido sustentada por tantos séculos, não cessa com o movimento da dança moderna dos anos de 1930. Nos anos de 1960 surgem os movimentos da Nouvelle Danse, na Europa, e da Dança pós-moderna, nos Estados Unidos. E após a década de 1980, em âmbito mundial, predomina a dança contemporânea.

Conforme o historiador da dança Guarato (2013), o movimento artístico da chamada dança pós-moderna, dos anos de 1960, lançou as bases para um discurso que depois se reproduziria também no movimento da dança contemporânea, dos anos de 1980. Esse discurso pregava que os bailarinos executassem em cena movimentos corporais mais próximos dos gestos e movimentos da sua vida quotidiana, ao invés de técnicas específicas e rebuscadas como as que caracterizavam o balé quanto e a dança moderna. Segundo o autor, é a partir dos anos de 1960, mais especificamente do grupo de experimentadores que frequentavam/compunham a *judson dance theater* (movimento que recebeu a alcunha "dança-pós-moderna") que se produziu "[...] uma concepção de dança como algo que deve ser universal, portanto, pode ser praticada por todos os corpos" (2013, p.2).

Nos anos de 1970, alguns artistas retomaram alguns aspectos da dança moderna (Souza, 2005). E, após 1980, buscou-se novamente aspectos da dança pós-moderna. É quando emerge a chamada dança contemporânea, que mantém a mesma retórica de uma liberdade para o corpo na cena. Um corpo presumivelmente universal e neutro, preparado para qualquer demanda criativa. Apesar dessa retórica, na prática, as abordagens corporais "contemporâneas" apenas estabelecem novas técnicas corporais específicas (Aguiar, 2008; Santos e Paixão, 2015; Martins, 2015; Aguiar, 2008).

No Brasil, muitos coletivos, grupos e companhias de artistas da dança em muitos trabalhos procuram tocar em temas como a reivindicação por representatividade e empoderamento negro na arte ou a valorização de culturas tradicionais ou populares de matriz afrodiaspórica. Além disso, no campo acadêmico, a Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) criou um comitê intitulado de "danças negras" para avaliar esse tipo de trabalho artístico.

Neste sentido, "dança negra" tem sido um significante utilizado como relacionado à luta pela legitimação artística daquilo que é pouco reconhecido pelo campo mais geral da dança. Semanticamente, é um termo unificador para várias propostas artísticas em

dança de descendentes de africanos espalhados pelo mundo, na medida em que esses indivíduos consideram um vínculo com alguma noção de "negritude" algo essencial para a sua ação artística produzir algum efeito político anti-racista na sociedade. É, também, configuração de valores que se instauram dentro da história da cena artística de dança, a partir da crença em uma resistência estética negra auto-afirmativa, às vezes absorvendo e às vezes se opondo aos modelos do campo mais geral.

# CAPÍTULO 8: A DIMENSÃO DA RESISTÊNCIA: CORPOS NEGROS EM MOVIMENTO NO CAMPO DA DANÇA

Nos capítulos 5 e 7 esta tese analisou os processos de reprodução das hierarquias raciais e culturais por meio dos quais a história da dança foi constituída. Também demonstrei que os atores sociais negros, enquanto agentes em permanente disputa pela inserção e permanência nesse campo, nunca cessaram de produzir resistências e modelos de tomadas de posição relacionadas a suas identidades negras.

No capítulo anterior, procurarei analisar a segunda metade do século XX, período no qual uma noção militante de "dança negra" é inventada no contexto dos movimentos sociais negros politicamente engajados na construção da luta antirracista através da construção da noção identitária de "negritude". Esse novo conjunto de significados e de práticas sociais, conforme analisei, reativou no interior do campo da dança símbolos e práticas sociais dos períodos históricos anteriores ressignificando-os.

Neste capítulo, discutirei e analisarei algumas dinâmicas de mudança e social, enfatizando a resistência ao racismo. Sendo assim, procurarei mostrar como a agência dos sujeitos negros pode transformar as regras do campo da dança, quais capitais eles possuem e investem para isso, quais táticas e estratégias antirracistas eles colocam em ação e como esses fatores perpetuam ou desafiam o racismo estrutural na dança.

## 8.1. *Habitus,* Estratégias de Ação e Reconfiguração do Campo da Dança

A teoria *bourdieusiana* permite compreeender o campo da dança como uma configuração social relativamente autônoma, em que diferentes agentes (dançarinos, coreógrafos, professores, produtores culturais) competem por reconhecimento, prestígio e capital simbólico. E no qual determinadas formas de exclusão social se perpetuam com base em raça, reproduzem as exclusões do campo do poder racial que estruturam o conjunto mais amplo da sociedade, criando obstáculos para esses atores sociais.

Essa dimensão da reprodução do racismo no campo da dança ocorre pela persistência de *habitus* brancos que funcionam como práticas sociais e também como estruturas cognitivas (*eidos*) constitutivas do próprio juízo de valor estético do campo da dança que levam à exclusão simbólica dos indivíduos e das expressões artísticas negras.

. As análises dos capítulos 4 e 5 demonstram que a história do campo da dança revela uma forte polarização entre o que é considerado "arte legítima" (balé, academias, referências clássicas) e as danças populares ou tradicionais, muitas de origem negra ou afrodiaspórica. Essa polarização é sustentada por um *habitus* estético racializado, no qual o *habitus* racial branco reproduz critérios de avaliação estética que desqualificam as expressões culturais de origem negra. O *habitus* racial branco, conformado por um conjunto de disposições internalizadas durante os processos de socialização, reproduz a ideia de que as danças negras, por serem associadas a estereótipos de animalidade, primitivismo, imoralidade e vulgaridade, não possuem valor artístico legítimo. Essas disposições estéticas e morais reforçam a exterioridade total das danças negras ao campo da dança, consolidando uma distinção simbólica racial.

As análises dos capítulos 6 e 7, por sua vez, demonstrou que esses *habitus* raciais brancos atuam nas práticas dos agentes dominantes do campo muitas vezes como discriminação racial direta, nos contextos de interação face-a-face. Mas, também, que muitas vezes elas vão além da discriminação racial individual pois, em grande medida, estão enraizados nas estruturas cognitivas que agem sobre o juízo de valor estético.

Assim, a teoria *bourdieusiana* dos campos permite entender que qualquer indivíduo negro que se insira no campo da dança será, em alguma medida, influenciado pelas relações de poder raciais que o campo mais amplo da sociedade reproduziu na história do campo e continua sendo reproduzida pelos seus agentes dominantes.

Entretanto, esse referencial teórico também permite entender que essas relações de poder não são fixas, que os atores sociais negros possuem uma margem de ação (agência) por meio da qual podem resistir à dominação racial. O próprio conceito de *habitus* permite pensar nessa dimensão da resistência aos poderes dominantes. É o que tem sido proposto, por exemplo, com o conceito de *habitus* negros (Lima, 2019; Ige, 2025, que são construções sociais, culturais, cognitivas e corporais que emergem de experiências históricas específicas de resistência, afirmação identitária e pertencimento social dos sujeitos negros em sociedades racializadas.

Assim, o campo da dança, enquanto espaço social estruturado por regras, normas e formas de legitimação racializadas e racializantes, funciona também como um espaço de luta por reconhecimento simbólico e material. Nesse campo, os atores sociais negros — artistas negros, coreógrafos negros, instituições culturais — mobilizam diferentes tipos

de capital (cultural, social, simbólico e econômico) para posicionar-se, conquistar legitimidade e disputar o reconhecimento das suas práticas e identidades.

Essas ações de resistência e de reconfiguração das regras dominantes do campo da dança evidenciam possibilidades de transformação das disposições adquiridas pelos atores sociais, de mobilização de capitais diversos e de construção de novas narrativas e estéticas que reconheçam a legitimidade das expressões culturais negras, contribuindo para a desconstrução do *habitus* racial branco e para a afirmação da negritude.

Em suma, a perspectiva adotada nesta tese permite a compreensão de que o racismo simbólico e as hierarquias estéticas são produzidos e reproduzidos por estruturas sociais e culturais mas também são passíveis de transformação por meio de estratégias de resistência e de reconfiguração dos *habitus* sociais e culturais dos agentes do campo da dança. De acordo com Bourdieu (1996; 2008), esses processos de disputa e transformação refletem a dinâmica de luta por capitais específicos e por reconhecimento simbólico que, quando bem-sucedidos, resultam na reconfiguração do campo.

A contextualização histórica do capítulo 5 revela que o movimento da negritude e os processos de politização das identidades negras foram essenciais na mudança do *habitus* social e artístico na ampliação do espaço para as expressões culturais negras de dança e na emergência de um *habitus* que valorize a diversidade cultural e racial no campo da dança. O impacto das lutas antirracistas, a valorização do patrimônio cultural africano e afrodiaspórico e a contestação dos estereótipos raciais contribuíram para uma transformação no campo em que os atores sociais negros passaram a disputar não apenas o reconhecimento artístico, mas também o reconhecimento de suas identidades raciais.

Os artistas negros, ao adotarem práticas e estilos considerados não tradicionais no campo da dança, mobilizaram um conjunto de *habitus* negros, ou seja, *habitus* de resistência, desafiando o *habitus* racial branco dominante, que tende a valorizar estéticas eurocêntricas e a excluir práticas culturais de origem histórica negra.

A sociologia das relações étnico-raciais destaca que o reconhecimento social é central na constituição de identidades raciais e culturais. A noção de "cultura negra" (Hall 2013) funciona como um significante que articula uma identidade coletiva, uma forma de reconhecimento que busca ressignificar e legitimar as expressões culturais de populações afrodescendentes, muitas vezes marginalizadas ou racializadas de forma

negativa no campo da dança. Essa construção simbólica está relacionada ao conceito de capital cultural de atores negros, que, ao valorizar repertórios culturais de matriz histórica negra, buscam não apenas reconhecimento artístico, mas também a afirmação de uma identidade racial e cultural positiva.

A incorporação de elementos da cultura negra e dos *habitus* negros na dança, como formas de resistência ao racismo, pode ser entendida como uma estratégia de mobilização de capital simbólico de resistência — um capital que valida a identidade negra frente ao campo cultural e artístico, historicamente estruturado por disposições e *habitus* raciais brancos. Nesse sentido, o reconhecimento do significante "dança negra" não é apenas uma questão estética, mas uma luta por reconhecimento simbólico e social, que desafia as hierarquias raciais e culturais instituídas no campo.

A luta por reconhecimento da "dança negra" implica a reconfiguração do *habitus* coletivo dentro do campo, a criação de novos repertórios simbólicos, estéticos e técnicos que valorizem a cultura afrodiaspórica. Essas estratégias também envolvem o reconhecimento do *habitus* de outros atores sociais, como críticos, curadores e instituições, que precisam incorporar disposições mais inclusivas e plurais para legitimar as práticas nomeadas como de dança negra.

A análise histórica demonstra que artistas negros na dança, influenciados pelas políticas de identidade dos movimentos sociais negros, mobilizaram conhecimento técnico (formação em balé clássico, técnicas de dança moderna) e capital simbólico (reconhecimento, prestígio, legitimidade estética) para disputarem espaço frente às concepções dominantes e eurocêntricas do que é considerado legitimado como "arte" na dança. Essa disputa também envolveu o reconhecimento de repertórios culturais de matriz africana e afrodiaspórica que, por séculos, foram racializados e considerados de menor valor estético, reforçando a lógica de exclusão do *habitus* racial branco do campo. Assim, a luta pela "dança negra" pode ser interpretada como uma tentativa de reconfiguração do campo, em que atores negros buscam transformar as regras de reconhecimento e legitimação, incorporando e valorizando seus próprios *habitus* culturais e corporais.

O conceito de *habitus*, neste contexto, revela-se crucial: os *habitus* raciais branco e negro não são apenas predisposições individuais, mas produtos internalizados de posições sociais e estruturas de poder. O *habitus* racial branco, socialmente dominante e

hegemonicamente naturalizado na estética e na representação social, tende a reproduzir disposições de exclusão, preferência por estéticas eurocêntricas e distinção simbólica. Em contrapartida, o *habitus* racial negro, quando articulado à negritude e às práticas de resistência, busca reconstituir disposições corporais e culturais que valorizem a ancestralidade, as expressões culturais afrodiaspóricas e sua legitimação no campo artístico. Essas diferenças de *habitus* refletem as posições de poder e resistência no campo, reforçando ou desafiando as estruturas de dominação simbólica.

Assim, a emergência de algumas configurações e formações históricas que foram formuladas a partir da influência dos movimentos sociais negros no campo da dança como resposta ao racismo pode ser entendida como construções de identidades artísticas resistente ao racismo. Elas incluem, em maior ou menor medida, estruturas, símbolos e práticas que o movimento mundial da "negritude" projetou no campo da dança, com os quais artistas negros inevitavelmente têm inevitavelmente que prestar algum tipo de relação, seja de identificação ou de recusa, quando formulam as suas ações sociais.

Os capítulos 6 e 7 evidenciam que artistas negros, ao ingressarem no campo da dança, acabam por enfrentar obstáculos muito similares que referem a como o racismo estrutural, os estereótipos raciais e as distinções estéticas racializadas produzem a exclusão simbólica e material dos corpos negros. Ambos os capítulos evidenciam que o racismo na dança opera tanto na escala macro quanto na micro, atravessando práticas, discursos, estéticas e disposições corporais, e que a luta por reconhecimento passa por desconstruir essas fronteiras simbólicas e materiais que reproduzem hierarquias raciais.

Nessa seção deste capítulo, procurarei explicitar algums dinâmicas de mudança social, mostrando como a agência dos sujeitos negros pode transformar as regras do campo da dança e quais táticas e estratégias antirracistas eles colocam em ação e como esses fatores perpetuam ou desafiam o racismo estrutural no campo da dança.

### 8.2. Atores sociais, resistência e as estratégias de reconhecimento

A análise das trajetórias sociais dos sujeitos de pesquisa revela que a mobilização de *habitus* negros de dança é frequentemente acompanhada de estratégias de resistência que buscam criar espaços próprios, nos quais as expressões culturais negras possam ser valorizadas sem a intermediação ou a validação por parte do campo hegemônico.

Nessa direção, é importante também lembrar que para a perspectiva *bourdieusiana*, os campos sociais também são dinâmicos e a luta pelo reconhecimento e pelo capital simbólico é incessante. E que embora os *habitus* sejam estruturas estruturantes, sempre há possíveis mudanças nas estruturas de poder de um campo. Isso depende da capacidade dos agentes de mobilizar estratégias de inovação ou resistência.

Como Bourdieu afirma na obra "As Regras da Arte":

> Longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio [...] a análise sociológica pretende descrever o trabalho específico que o artista precisou realizar, a um só tempo, contra essas determinações e graças a ela, para produzir-se como criador (Bourdieu, 1996, p.124)

Portanto, as ações dos agentes do campo da dança – aqui, os artistas negros de dança – podem tanto reproduzir quanto desafiar as estruturas de poder. Ao atuarem nesse campo, os artistas negros da dança podem tanto reforçar os códigos dominantes quanto subvertê-los, contribuindo para a redefinição das hierarquias simbólicas existentes. Essa dinâmica revela a importância de investigar também os contextos sociais do presente, como espaços de expressão de estratégias de agência, bem como as estratégias de resistência e tentativas de transformação social a partir dos sujeitos envolvidos.

Dentro do campo da dança, artistas negros e agentes de resistência atuaram com estratégias diversas para contestar essas hierarquias raciais. Procurando dar conta da diversidade de trajetórias dos atores em relação ao campo da dança, esta pesquisa identificou três eixos de ação: a) alguns atores sociais negros recusaram o campo da dança, deixando de lado o projeto de vida de se tornarem profissionais ou de estarem nos grandes palcos consagrados; b) alguns atores sociais negros que não recusaram disputar posições dentro do campo da dança, mas apenas afirmaram o seu protagonismo artístico individual nele, sem criticar seus elementos constitutivos. c) por último, atores sociais que não recusaram esse campo completamente, mas investiram em tentar construir dentro dele princípios diferenciados, transformando-o.

Dentre aqueles sujeitos que seguiram a terceira e última linha de ação antirracista, foram produzidos como resultado três sublinhas de ação que incluíram: 1) espetáculos e obras de arte de dança cujas dramaturgias abordam temas raciais, em um sentido de denúncia e de resistência ao racismo; 2) a composição de grupos contendo somente

integrantes negros; e 3) a utilização, em espetáculos e obras de arte de dança, de repertórios de dança historicamente significados como “negros”.

Esses três tipos de resultados apareceram, nas trajetórias diversificadas dos atores sociais entrevistados, isolados ou em outros momentos combinados. Muitas vezes, as trajetórias de vida dos sujeitos desta pesquisa resultaram na formação de coletivos de artistas. Alguns projetos que visaram fortalecer a presença e a visibilidade negras no cenário artístico local e nacional incluíram a produção de obras de arte de dança com temas relacionados à negritude, com ou sem repertórios de danças negras.

### 8.3. Análise do espetáculo Flamenco Negro

O espetáculo de dança Flamenco Negro, que será analisado nesta seção se insere na terceira linha de ação (c) citada na seção anterior, a dos atores sociais negros que disputam posições dentro do campo da dança e procuram em alguma medida transformar as suas relações dominantes, contrapondo-se às suas estéticas eurocêntricas e brancas dominantes em outros apresentando narrativas sobre a experiência negra.

Ele caracteriza-se com um tipo de obra de arte resultante de um tipo de processo de criação artístico (e, portanto, um conjunto de relações sociais) que combina as três sublinhas (1,2 e 3): constituiu-se como uma ação coletiva resultante da formação de um grupo composto somente por artistas negros que mobiliza repertórios de dança, músicas e símbolos afrodiaspóricos e cuja dramaturgia procura sustentar um discurso de denúncia ao racismo e de afirmação da negritude na dança. Dentre os quinze sujeitos entrevistados nesta pesquisa, quatro fizeram parte do elenco desse espetáculo

O espetáculo de dança Flamenco Negro foi apresentado pela primeira vez na cidade de Porto Alegre em 25 de julho de 2021, de forma virtual, devido à Pandemia, com uma duração inicial de 20 minutos. No mesmo ano, recebeu o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo de Dança do Rio Grande do Sul. Em novembro, foi adaptado para uma apresentação presencial de uma hora no Teatro de Arena de Porto Alegre e, em novembro de 2022, foi exibido na abertura do VIII Simpósio Internacional sobre Desigualdades, Direitos e Políticas Públicas na mesma cidade. Depois disso, seguiu sendo apresentado ao longo dos anos de 2022, 2023 e 2024, período em que a parte desta tese que tomou essa obra de arte como tema de pesquisa se desenvolveu.

Entre as bailarinas negras que participaram de sua concepção, todas residentes na cidade de Porto Alegre e que foram parte do corpus empírico desta pesquisa estavam: Valentina, Sofia, Isadora e Mariana (nomes fictícios). Dandara nunca fez parte do elenco, mas foi convidada para uma participação em uma das apresentações.

Primeiramente, é necessário pontuar que o espetáculo Flamenco Negro não produziu algo totalmente novo ao reunir um elenco de artistas negros e produzir uma obra com referências afrodiaspóricas e temática relacionada ao antirracistmo. Nas artes cênicas de uma maneira geral, incluindo-se aqui o teatro e a dança, tal tipo de ação já existia. No entanto, caracterizou-se como uma iniciativa inovadora em uma área artística específica.

Assim, do ponto de vista sociológico, a obra insere-se em uma tendência mais ampla que inclui a intersecção entre linhas de pensamento político militante e as artes do teatro e da dança, em cujos discursos se reforça a importância de saberes originados na perspectiva das próprias pessoas negras, que vivenciam e percebem na pele o fenômeno do racism. Essa concepção já vinha sendo discutida no Brasil nas universidades de teatro e de dança (Soares, 2020) e também no ambiente artístico do teatro e da dança tanto a nível nacional quanto local.

As artistas integrantes não estavam familiarizadas com o debate acadêmico, mas já conheciam propostas artísticas da cidade de Porto Alegre que produziam coreografias e espetáculos de dança dentro dessa lógica. Um deles foi o Coletivo CorpoNegra[44], que era anterior à formulação do espetáculo Flamenco Negro e que era conhecido pelas artistas, inclusive alguns integrantes desse grupo foram identificados como fazendo parte das suas redes de convivência social.

Flamenco Negro é, portanto, um espetáculo que retoma um tipo de ação dentro do campo da dança que já vinha ocorrendo em outros gêneros e estilos de dança, sendo nesse sentido pioneira, uma vez que nunca antes no Brasil havia sido produzida no estilo de dança flamenca qualquer reflexão sobre a temática racial.

O flamenco, uma manifestação artística reconhecida pela UNESCO desde 2010 como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, foi por muito tempo visto pelo discurso historiográfico como uma arte exclusivamente espanhola. Contudo, a revisão mais atual no campo da História compreende que a sua trajetória revela uma origem

[44] Grupo de estudo e de práticas artísticas criado como parte de um projeto de Extensão no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, cujo objetivo foi reunir alunas e alunos negros do curso de dança da universidade pública e promover o debate racial.

bastante complexa. Enquanto a narrativa histórica tradicional (Molina; Mairena, 1963; Machado y Álvarez, 1974; Washabaugh, 1996) atribui a origem do Flamenco unicamente às comunidades ciganas do sul da Espanha, as pesquisas mais recentes (Navarro García; Pablo, 2005; Gómez, 2019; Núñez, 2017; Manuel, 2018) apontam para uma construção multicultural, influenciada por elementos europeus, ciganos, árabes, judaicos e também afro-americanos e africanos.

A partir da contextualização histórica, portanto, percebe-se que os autores da chamada nova historiografia do flamenco (Navarro García; Pablo, 2005; Núñez, 2017; Manuel, 2018; Gómez, 2019; Corrales, 2000; Millazo, 2013; Goldberg, 2014) convergem com a discussão do Atlântico Negro elaborada pelo sociólogo Paul Gilroy (2002). Embora o formato teatral e espetacular do flamenco só tenha se consolidado no século XIX, no sul da Espanha, ela apresenta, desde suas origens, estruturas musicais e movimentos corporais que carregam influências mais antigas. Essa fase conhecida como primitiva ou pré-flamenca, corroborada por diversos estudos (Corrales, 2000; Millazo, 2013; Goldberg, 2014; Manuel, 2018; Núñez, 2017), refere-se a uma mistura étnico-racial desenvolvida no contexto das relações transatlânticas de dominação racial e da diáspora africana. Assim, negros, tanto escravizados quanto livres, tiveram papel central na formação das danças e músicas do sul da Espanha que deram origem ao flamenco[45].

Entre as danças africanas que contribuíram para o desenvolvimento dessa arte, pelo que se sabe a partir da atual etapa dos estudos sobre história do flamenco, destacam-se o paracumbé, o guineo, a zarabanda e o mangindoy; e entre as afro-americanas, o zarabenque, o retambo, o ozambalo, o dengue, a guaracha, a caxumba, a guayumba e o fandango. Essas manifestações eram praticadas por negros libertos e ciganos, pertencentes às classes populares do sul da Espanha, que viviam segregados do *mainstream* cultural. Segundo Gomes e Cruz (2022), alguns desses ritmos também influenciaram a cultura brasileira, contribuindo para a formação de danças populares como o lundu. Assim, os atores sociais responsáveis pela etapa pré-flamenca pertenciam a grupos étnico-raciais marginalizados, que desenvolveram suas expressões artísticas em um contexto de trocas culturais atlânticas decorrentes do tráfico escravagista.

[45] Embora durante muito tempo tenha prevalecido a ideia equivocada de que os principais protagonistas do hibridismo entre o flamenco e as expressões latino-americanas seriam os espanhóis, que levaram suas manifestações artísticas às Américas e retornaram enriquecidos por elas, Corrales (2000) destaca que o termo "cantes de ida y vuelta" foi utilizado para descrever esses processos, mas ignorou que, desde o século XVI, já havia chegado à Espanha uma influência significativa de artes africanas e afro-americanas.

O flamenco, portanto, é um exemplo clássico de hibridismo cultural no Atlântico Negro, conceito cunhado por Gilroy (2002), que descreve a mistura entre diversas culturas negras em países envolvidos com a escravidão e seu pós, ao redor do Oceano Atlântico. Segundo Gilroy, enquanto essas culturas foram desqualificadas pelo racismo do projeto civilizatório dominante, elas estabeleceram uma rede de intercâmbios e influências transnacionais. Posteriormente, essas manifestações se tornaram parte integrante da Modernidade, que tentou negá-las. Assim, a Modernidade se formou a partir de uma relação híbrida, porém assimétrica, entre o projeto civilizatório colonizador e as formas de resistência que ele gerou.

Na história do flamenco, evidencia-se seu caráter transnacional e intercultural, resultado de processos de hibridismo cultural, conforme definido por Canclini (2013), marcados por complexas interpenetrações entre arte popular e arte erudita. No entanto, como muitas manifestações do Atlântico Negro, o flamenco não decorreu de uma fusão harmoniosa ou pacífica entre expressões de diferentes grupos étnicos, mas de um processo muitas vezes violento e conflituoso (Cevasco, 2006), típico de fenômenos de hibridismo associados a processos de dominação.

Toda essa discussão sobre as origens afrodiaspóricas do flamenco é uma questão relativamente recente na historiografia dessa arte e, até os anos de 2023 e 2024, quando a pesquisa de campo desta tese foi realizada, ainda pouco compreendida pela maior parte da comunidade flamenca brasileira. Essa constatação foi obtida por meio de entrevistas com agentes envolvidos na cadeia de eventos que culminaram na criação do espetáculo Flamenco Negro. Nesse contexto, o conceito de racismo institucional permite afirmar que, em alguns ambientes do flamenco no Brasil, a prática artística funciona como uma instituição racista, reproduzindo o racismo estrutural por meio de padrões estéticos internalizados por figuras de autoridade, como professores, que definem os critérios de julgamento estético. Relatos de bailarinas revelaram que muitos professores e professoras de dança flamenca reproduziam a desqualificação da corporeidade negra, reforçando atitudes de exclusão e discriminação racial[46]

Um marco importante  no processo social que culminou na criação da obra Flamenco negro foi a exibição, em 2021, do espetáculo "*Gurumbé: canciones de tu memória" negra* (2016), dirigido pelo antropólogo Miguel Angel Rosales, que trouxe à tona essa

[46] Alguns desses relatos encontram-se no capítulo 6 desta tese

temática na Espanha pela primeira vez, causando grande repercussão. No Brasil, o documentário gerou debates entre profissionais do circuito flamenco em São Paulo, levando à realização de uma série de *lives* em 2020, intitulada "*Flamenco Negro: histórias silenciadas*", realizada pela coordenadora do grupo Estúdio Soniquete. Essas sessões, que reuniram artistas negros, pesquisadores e o diretor do documentário, estimularam reflexões que culminaram na produção do espetáculo Flamenco Negro.

Numa perspectiva sociológica, esses eventos anteriores à criação do espetáculo representam um "mundo da arte" (Becker, 2010), ou seja, um conjunto de relações sociais que envolvem artistas, outros agentes e redes mais amplas de interação, que moldam a produção artística de uma obra de arte. Algumas das artistas envolvidas no espetáculo de 2021 participaram das *lives* de 2020 e, embora nem todas fossem negras, o evento promoveu diálogos entre artistas flamencos que influenciaram a percepção das integrantes do elenco sobre o racismo e sua identidade racial, contribuindo mais tarde para o desenvolvimento dos conceitos artísticos do espetáculo.

Algumas bailarinas relataram que, até pouco tempo, o debate sobre racismo era recente em suas trajetórias, tendo se intensificado a partir de 2021. Essas reflexões influenciaram suas posições como agentes no campo artístico, especialmente em relação às questões raciais e à identidade negra feminina.

Todos os envolvidos na produção do documentário espanhol e das *lives* afirmaram que nunca tinham visto esse tema ser tratado no flamenco. Como artistas profissionais, eles buscam constantemente referências dentro do próprio campo, o que torna o *Flamenco Negro* um dos primeiros espetáculos a abordar o racismo de forma tão central, além de ser pioneiro por apresentar somente bailarinas negras.

Como a dramaturgia do espetáculo se inspirou nas experiências pessoais de discriminação racial das bailarinas, muitas artistas relataram que enfrentaram memórias dolorosas durante o processo de criação. Assim, o projeto também foi uma jornada de enfrentamento, conforme o conceito de "a dor da cor", de Sueli Carneiro (2011). Apesar do sofrimento, as artistas relataram sentir alívio por poder expressar essas experiências, além de uma sensação de realização por compartilhar suas histórias e contribuir para a discussão sobre racismo, negritude e identidade feminina no flamenco.

A pesquisa constatou que a trajetória que levou à realização do espetáculo funcionou como uma experiência de conscientização negra para algumas artistas. Nesse percurso,

as artistas confrontaram estereótipos e construíram uma narrativa de afirmação e resistência, superando percepções negativas internalizadas.

Do ponto de vista estético, "*Flamenco Negro*" foi um espetáculo contemporâneo de dança que desafiou as perspectivas tradicionalistas e as visões restritas acerca do estilo flamenco, investindo em uma visualidade e em uma narrativa híbrida. Embora a sua base tenha sido a música e a dança flamenca, a obra também dialogou com referências de outras danças e músicas ligadas às culturas afrodiaspóricas do Atlântico.

Entre seus elementos constitutivos, destacam-se: o movimento corporal (dança) e os símbolos presentes nas letras das músicas, que juntos compõem a dramaturgia da peça; a alternância entre cenas em um formato que não necessariamente segue uma narrativa linear; e o uso de textos e expressões verbais, o que aproxima o espetáculo de uma estética teatral. Grande parte dos componentes dramatúrgicos – incluindo músicas, textos, figurinos, coreografias e a corporeidade das bailarinas – tem como propósito narrar a experiência da negritude no universo da dança flamenca.



Figura 2 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

No início do espetáculo, o palco se ilumina lentamente, revelando uma imagem que surge da escuridão: seis mulheres negras – cinco bailarinas e uma violinista – dispostas como em uma composição pictórica, de frente ao público. Ao fundo, ouve-se o som de um tambor africano, enquanto uma locutora declara:

> "O cante é gitano, o toque é mouro e o baile é negro. Não minto em nenhuma dessas afirmações, mas também não digo toda a verdade. Pois, reconhecendo que o único dogma no flamenco é a mistura, em cada expressão se manifesta um gene dominante. O cigano racializou o cante jondo, mesmo que esconda recitações do Corão. A guitarra fala árabe, mesmo que, como Lorca dizia, seja feita com madeira grega e crina de mula africana. E os negros deram origem às três principais raízes do flamenco que foram levadas às Américas e que, por sua vez, influenciaram os estilos andaluz e castelhano: zarabanda, fandango e tango" (Manuel, 2018, p.141)

Estas palavras, extraídas do livro "*Flamenco: arqueología de jondo*", de Antonio Manuel (2018), sintetizam o debate da nova historiografia flamenca, que reconhece a origem africana e afro-americana dessa arte. Assim, essa cena da obra enfatiza o caráter multirracial do flamenco, destacando a diáspora negra transatlântica como elemento formador de algumas estruturas musicais e corporais presentes na cultura flamenca. E demonstra que o processo de politização e conscientização sobre questões raciais no flamenco, que incluiu a pesquisa sobre a história negra do flamenco, foi parte constitutiva do processo social que resultou na criação de *Flamenco Negro*.

Na sequência, um dos estilos musicais de matriz africana, o *fandango,* surge no palco. As artistas começam a se desfazer da postura inicial e a interpretar o *fandango*, cada uma realizando um solo de dança no centro do palco, em uma estrutura que remete às *juergas* flamencas, rodas em que artistas flamencos improvisam danças, um de cada vez, ao som de instrumentos musicais e palmas coletivas.

Segundo Sodré (2017), a roda ou círculo é uma configuração rítmica fundamental nas danças africanas, simbolizando a reorganização do espaço e a alteração temporária das hierarquias sociais, promovendo uma integração dos corpos individuais em um corpo coletivo, expressão de uma filosofia social. Essa dinâmica na cena reforça o sentido de comunidade e participação coletiva próprio das rodas de dança africanas. A seguir, uma voz declama, um poema em português e iorubá, abordando a condição de identidade híbrida e a ancestralidade do flamenco:

O espetáculo o tempo todo reforça a dimensão mestiça do flamenco, o que remete ao perfil do sujeito social na sociedade espanhola do século XIX. Como o próprio flamenco, cuja origem cultural foi marcada por conflitos e hibridismos, o espetáculo *Flamenco Negro* desafia os binarismos racializados, que reduzem a identidade negra a

um único padrão, reafirmando a negritude e resistindo ao processo de assimilação. A diversidade de tons de pele entre as bailarinas reforça essa pluralidade.

Em outra cena, uma bailarina e uma violinista são corrigidas por uma voz que, na narrativa, representa uma figura de autoridade, possivelmente uma coreógrafa ou diretora, com comentários racistas. As correções fazem com que a bailarina se desloque para o fundo do palco, tornando-se menos visível. As falas refletem experiências reais de discriminação enfrentadas pela artista ao longo de sua trajetória, que por vezes a levaram a se afastar da prática do flamenco. A dramaturgia expressa esse impacto pelo movimento corporal da bailarina à medida que a sua expressão cênica diminui e torna-se cada vez mais tímida diante das correções e dos comentários racistas.



Figura 3 – Espetáculo *Flamenco Negro,* da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

Essa cena exemplifica como o racismo se manifesta na prática diária, reproduzindo hierarquias e estereótipos. Segundo Franz Fanon (2008), a opressão contra africanos e afrodescendentes criou uma simbologia que os desumaniza, marcando a negritude como algo fora da condição de humanidade. O corpo negro, objeto de humilhação, é simbolicamente relegado ao status de inferior, mesmo quando o indivíduo reivindica seus direitos. Assim, a personagem negra tenta afirmar seu espaço, mas seu corpo é constantemente desqualificado, relegando-a ao fundo do palco, como uma forma de invisibilização e marginalização. Ao final, a locutora questiona: “Tem certeza que tu

quer dançar?", reforçando a dúvida e a negação da legitimidade de sua presença naquela cena. A personagem, contudo, demonstra resistência, ao caminhar até o centro do palco e realizar um solo de dança marcado pelo virtuosismo e intensidade, que funciona como um ato de afirmação de si mesma naquele palco.

Na cena seguinte, uma bailarina inicia sua coreografia com os braços presos por amarras, simbolizando restrição e repressão. Seus movimentos de sapateado, apesar das limitações, expressam tensão e desejo de libertação. Essa cena reflete as experiências pessoais de bailarinas negras, que muitas vezes se sentiram "muito contidas" no meio flamenco predominantemente branco. A análise demonstra que o racismo estrutural no flamenco reproduz a desqualificação de características corporais específicas do corpo negro, especialmente o movimento do quadril, conforme narram as depoentes.



Figura 4 – Espetáculo *Flamenco Negro,* da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Fonte: Foto de Fábio Zambom

Conforme Munanga (2020), a inferiorização do corpo negro é uma das principais formas de racismo, muitas vezes precedendo à desqualificação de sua cultura. No espetáculo, essa operação se manifesta na forma de desvalorização do movimento corporal negro, associando-o a estereótipos raciais. Essas ações reforçam a ideia de que

o corpo negro não pertence ao padrão considerado legítimo ou aceitável na estética flamenca, perpetuando a lógica de exclusão e invisibilidade.

No desenvolvimento da cena, a bailarina consegue se libertar das amarras, passando a dançar livremente ao centro do palco ao som de uma *seguiriya*, estilo musical e de dança que simboliza raiva ou revolta. Sua trajetória de resistência também é vista na narrativa de uma bailarina que, após um solo, é alvo de comentários racistas, questionando se ela está "rebolando". Essa cena evidencia como o racismo impõe regras estéticas e limita as formas de expressão do corpo negro na dança flamenca, mesmo diante de origens afrodiaspóricas e da diversidade contemporânea de movimentos.



Figura 5 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

A narrativa de outra cena, a bailarina se liberta de mãos invisíveis que tentam aprisioná-la e realiza uma dança de expressão livre. Uma bailarina mais velha retorna ao palco, cobre a jovem com um manto e a abraça. Essa figura representa a valorização da sabedoria e da memória coletiva, simbolizando a transmissão de conhecimento e ancestralidade, conceitos presentes nas culturas africanas, que sustentam a resistência e a continuidade cultural na diáspora.



Figura 6 – Espetáculo *Flamenco Negro*, da Companhia de Arte La Negra Ana Medeiros. 20 de novembro de 2021, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Fábio Zambom.

Na última cena do espetáculo, todas dançam com figurinos coloridos, com estampas africanas, reforçando a conexão com África.

A conclusão do espetáculo, portanto, apresenta um desfecho que celebra a potência e a alegria das bailarinas negras, que dançam juntas com orgulho, reafirmando seu protagonismo na cena flamenca. Como destaca bell hooks (2019), narrativas de resistência negra muitas vezes se manifestam na afirmação de espaços de expressão e protagonismo. Assim, essa cena final simboliza a conquista do reconhecimento e a afirmação da identidade negra dentro da arte flamenca, promovendo uma mensagem de esperança e resistência.

A elaboração de um espetáculo flamenco que abordasse episódios de racismo sofridos por bailarinas negras no universo flamenco, combinada a elementos afrodiaspóricos, constituiu uma "tomada de posição" (Bourdieu, 1996) dentro do campo mais amplo da dança, um ato de agência das artistas no subcampo específico do flamenco, que envolveu expressões artísticas de resistência. Por meio de uma narrativa dramatúrgica que representa as dores das personagens, expressa o peso das situações reais de discriminação racial vivenciadas por mulheres negras profissionais do flamenco no Brasil. Ao mesmo tempo, busca construir representações positivas sobre a identidade negra.

O estudo revelou, portanto, várias relações intrínsecas entre o racismo estrutural, as diversas escalas de opressão que ele gera e as posições e disposições atribuídas aos atores sociais no campo da dança. Ainda que tenham ocorrido avanços no combate ao racismo, observa-se que, na contemporaneidade, o corpo negro continua sendo visto, em muitos contextos da cena da dança consagrada como artística, como um elemento intruso, uma impossibilidade para o olhar daqueles que reproduzem o racismo.

No universo do flamenco, por exemplo, a representatividade negra permanece escassa, com o corpo negro quase invisível; quando se torna visível, sua expressividade, fala, atos criativos e agência artística muitas vezes são cerceados.

Foi constatado que o espetáculo em questão trouxe à tona questões ainda difíceis de serem compreendidas por uma parcela significativa da sociedade brasileira. As discussões acerca de negritude, identidade negra e os episódios reais de racismo vividos pelas intérpretes, refletidos na dramaturgia, evidenciam a necessidade de uma reflexão contínua e aprofundada sobre o tema.

A pesquisa também revelou que a narrativa utilizada na dramaturgia resultou de uma rede social que articulou a construção de uma comunidade de sentido relacionada ao tema. Eventos anteriores, como o documentário espanhol, o processo de instrumentalização teórica realizado na live de 2020 e o próprio processo de criação do espetáculo, fortaleceram relações sociais e promoveram trocas de afetos. Essas trocas, por sua vez, modificaram percepções raciais dos indivíduos envolvidos na produção, contribuindo para uma construção intersubjetiva e coletiva de uma identidade negra dentro do cenário flamenco brasileiro.

O debate acerca das revisões históricas que ressaltam a presença de uma herança cultural africana e afrodiaspórica no flamenco constituiu um elemento central dessa rede de sentidos que guiou todo o processo. Assim, constatou-se que o reconhecimento de traumas passados pode conduzir indivíduos negros a encontrarem sentido no estudo das musicalidades e danças afrodiaspóricas, como parte do processo de aquisição de uma consciência racial. Dessa forma, a pesquisa demonstrou que a diáspora negra atlântica, enquanto experiência coletiva, ainda exerce influência significativa na vivência da negritude na arte da dança, potencializando a construção de identidades artísticas negras.

Outro elemento importante dessa rede foi a experiência compartilhada de situações de microviolências racistas cotidianas. Essa vivência levou as artistas negras envolvidas na produção a ressignificarem suas experiências traumáticas, inserindo-as em uma dimensão coletiva. Como esses afetos e percepções se tornaram parte integrante da dramaturgia, a identidade artística e a pessoal se mostraram construídas em um processo único, no qual a arte permaneceu intrinsecamente ligada à vida diária. As poéticas da negritude revelaram-se, assim, como resultados de relações sociais concretas.

Por fim, ao optar por incluir apenas artistas negras na cena, a obra legitimou a presença de um corpo negro no flamenco, afirmando positivamente sua existência em um cenário artístico marcado pelo racismo. Nesse sentido, o projeto Flamenco Negro funciona como um convite à reflexão sobre a importância dessa estratégia de resistência, que desafia os efeitos do racismo estrutural em uma sociedade ainda profundamente marcada por desigualdades raciais.

### 8.4. Análise do Coletivo Beco 51 e a festa Sul Charme

O grupo analisado nessa seção também se insere na linha de ação dos atores sociais que disputam posições dentro do campo da dança, reafirmam seu protagonismo enquanto sujeitos negros e procuram transformar as suas relações de poder. No entanto, ao contrário do grupo que constituiu o espetáculo Flamenco Negro, analisado na seção anterior, a característica do grupo aqui analisado não implica em disputar espaço dentro dos palcos teatrais consagrados como “artísticos”, mas em criar circuitos culturais ou mercados alternativos, relacionados ao contexto das festas.

O charme é um estilo de dança e de música que faz parte da cultura popular negra urbana. Suas festas fazem parte de um contexto mais amplo, o dos chamados bailes black, que incluem também outros estilos de música e de dança. Inicialmente, essas festas utilizam as músicas da cultura negra estadunidense. Sua origem

> [...] tem como ponto de referência o rhythm&blues - R&B - cuja dinâmica global foi possível graças à mundialização da cultura estadunidense promovida pelo domínio e expansão dos seus meios de comunicação. Assim, a dimensão global da black music como produto expressa-se, no caso do Brasil e mais especificamente, do Rio de Janeiro, através do caráter local que o charme traduz, resultado que é

> de contaminadas por ressignificações próprias da cultura urbana carioca. (MARTINS, 2006, p.1)

Assim, a origem dos bailes charme no Brasil remonta às décadas de 1980 e 1990, período em que manifestações culturais de rua ganharam força em diversos centros urbanos do Brasil. Seu desenvolvimento está intimamente ligado às expressões de juventude que buscavam espaços de socialização, resistência e afirmação identitária frente às transformações sociais e urbanas, como apontam estudos realizados em outros estados (Braga, Piedade e Nóbrega, 2025; Mendes e Fernandes, 2014; Rodrigues e Sales, 2024).

Segundo Braga, Piedade e Nóbrega (2025), no contexto do bairro de Madureira, no Rio de Janeiro, os bailes de charme ganharam uma dimensão simbólica e histórica ao se estabelecerem como espaços de resistência negra, onde a cultura afro-brasileira se manifesta de forma vibrante e afirmativa. Os autores destacam que o baile funciona como um quilombo simbólico, um espaço de resistência cultural onde as identidades negras se reafirmam por meio da dança, da música e da convivialidade coletiva. So autores enfatizam a cultura charme como uma prática que transcende o entretenimento, assumindo um papel de preservação e revitalização de tradições afro-brasileiras.

Já Mendes e Fernandes (2014), ao analisarem o baile charme do Rio antigo, no centro da cidade, destacam o seu papel como espaço de experiência sensível e de construção de imaginários afetivos. Para eles, o baile é uma espécie de "alma afetiva das ruas", onde as emoções, os encontros e as relações de pertencimento se materializam na dança e na convivência. Essa pesquisa evidencia que o charme funciona como uma arena de expressão de afetos e de construção de laços sociais que reforçam identidades coletivas, especialmente entre jovens que encontram nesse espaço uma forma de resistência às imposições culturais hegemônicas.

Roberto Rodrigues e Jonas de Lima Sales (2024), em seu estudo sobre o baile de “Passinhos Flashback” em Aparecida de Goiânia, destacam a potência coletiva do evento, onde compartilhar saberes e dançar juntos promove uma experiência de pertencimento e de afirmação das identidades coletivas. Para esses autores, o charme funciona como uma prática de dança coletiva que fortalece vínculos sociais e culturais, além de possibilitar a emergência de uma potência artística e política entre os jovens e demais atores sociais participantes.

Esses estudos demonstram que as práticas corporais relacionadas à cultura do charme, incluindo a dança, articulam questões de raça e sociabilidade juvenil. A partir deles, entende-se que a história do charme é marcada por uma trajetória de resistência e de afirmação de identidades negras e periféricas, configurando-se como um espaço de afirmação identitária, solidariedade coletiva e expressão de subjetividades muitas vezes marginalizadas pelos padrões da sociedade. Eles evidenciam, assim, que o corpo que dança charme é um campo de resistência no qual a movimentação corporal serve como instrumento de afirmação, de construção e de expressão de identidades sociais. E que cada região do Brasil constrói sua própria narrativa do charme, enriquecendo seu significado com as particularidades locais, o que reforça a importância de investigar suas especificidades no contexto do Rio Grande do Sul.



Figura 7 – 2025, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Guilherme Fernandes

O coletivo Beco51 foi um coletivo de artistas fundado em 2023 para oferecer suporte profissional para artistas e empreendedores independentes, visando fortalecer e promover as carreiras de artistas de diversas áreas, incluindo dança e música.

A fundadora do Coletivo Beco51, Naomi, atuou como bailarina profissional (balé clássico, danças urbanas e comissão de frente de escolas de samba), coreógrafa e performer. Participou também de grandes eventos, como a Oktoberfest, e outros, como produtora cultural e já trabalhou com fotografia, design, assessoria artística e produção

audiovisual em Projetos como Rap In Cena, Bronx e outros, voltados para a cultura *underground* nerga e urbana.

A artista e produtora cultural relata que já vinha promovendo sozinha o auxílio a artistas para produzirem eventos independentes, como festas ou festivais de música e de dança, fornecendo-lhes conhecimento sobre produção e gestão. E ela decidiu fundar o Coletivo Beco51 porque percebeu que os artistas independentes precisam desse auxílio para não produzir seus eventos sozinhos e com mais suporte;

> Eu comecei a analisar entre os projetos que eu participei que o artista era produtor, ele era o *social media*, ele era o maquiador, ele era o cabeleireiro ... Se a pessoa puder ter como sua primeira opção ser artista, ela tem que se focar em ser artista. Então ela precisa ter uma equipe que vai cuidar de toda a produção do show dela. E eu percebi que os artistas independentes não tinham essa condição e que tinham que pagar pela produção do seu show, que é uma coisa muito cara [...] Então a Beco surgiu dessa necessidade de profissionais de qualificação... A galera é muito autônoma, assim. E, às vezes, não tem formação em nenhum tipo de curso para que seu trabalho tenha uma qualidade técnica em todos os setores do seu projeto,desde pré,produção e pós produção...

O coletivo Beco51 trabalhou junto com vários outros coletivos voltados para a cultura urbana e negra, como o coletivo Poetas Vivos, a Bronx, a Signus, agregando um leque de eventos frequentados por populações de várias classes sociais, inclusive muitas pessoas negras periféricas. Em 2024, Naomi criou a Sul Charme, uma segunda organização cujo objetivo era organizar e promover festas de charme em Porto Alegre, uma cultura *black music* também tendo como elemento o estilo de dança negra que até então era muito presente apenas no Rio de Janeiro.

Do ponto de vista sociológico, é importante observar que a criação desses bailes de charme esteve articulada à experiência de Naomi com toda uma rede social de coletivos negros. Em sua narrativa, ela enfatiza que a Sul Charme foi criada a partir do Beco51 em grande medida por causa desse acúmulo de experiências com esses coletivos somando para a visibilidade e difusão da cultura black no Sul do pais :

> [...] a gente está sempre junto, né. Está sempre presente nos eventos desses outros coletivos de artistas negros. Porque a Beco está fazendo a cobertura de eventos. A gente está participando de palestras, de eventos de Slam, de Rap e não só na cultura hip hop, mas também a cultura popular. Tudo o que tem a ver com cultura *black* e *underground*.

A referência à rede de coletivos negros revela uma estratégia de fortalecimento do capital social, que é crucial para a resistência ao racismo estrutural. A participação em eventos, palestras, registros de história e ações conjuntas consolidam uma rede de apoio que potencializa o reconhecimento e a legitimação das manifestações culturais negras. Para Bourdieu, essa rede opera como um capital social que sustenta a manutenção de identidades e a luta por espaço no campo social.

Naomi destaca a criação do coletivo Beco51 a partir de uma lacuna de profissionalização e de formação de artistas negros e periféricos. Ela menciona que o coletivo surgiu da necessidade de inserir esses artistas no circuito degrande produção cultural comercial. Nesse sentido, esse modelo de ação evidencia uma estratégia de acumulação de capital cultural, que é instrumentalizada para obter reconhecimento artístico e que funciona como uma estratégia de resistência às estruturas dominantes, que marginalizam e desvalorizam as expressões culturais negras.




Figura 8 – 2024, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Guilherme Fernandes

O Coletivo Beco51, no entanto, por meio da estruturação da Sul Charme, colocou em evidência uma dança negra de origem periférica promovendo festas populares e não tentando levá-la para os palcos consagrados como “artísticos” como foi o caso de espetáculo *Flamenco Negro*. Assim, em contraposição ao modelo de tomada de posição

no campo da dança analisado na seção anterior, o conjunto de ações coletivas que resultou na criação dos bailes charmes resiste à definição estritamente ocidental de "arte" e adentra o território das festas e da cultura popular.

Sob a perspectiva *bourdieusiana,* é possível compreender essas ações como operações de acúmulocapital cultural, social e simbólico para a resistência e a transformação frente às estruturas de racismo estrutural que moldam o cenário artístico- e cultural brasileiro, porém, elas não atuam "por dentro" do campo da dança. Naomi é um dos atores sociais negros que, mesmo já tendo sido bailarina, recusaram as regras do que é consagrado como "arte" da dança e em determinado momento de sua trajetória profissional se dedicou a produzir festas e eventos ligados à cultura negra.

> Não estou dizendo que as pessoas que trabalham no charme em Porto Alegre não estavam já fazendo há muito tempo o seu movimento. Não é isso. Tem que ter muito esse cuidado assim. Eu não quero dizer que eu sou a pioneira porque antes de mim já tinha muita história de baile charme, né. A cultura charme estava muito presente nas festas de hip hop e a gente percebeu que esses bailes tinham diminuido o fluxo. Daí continuou os bailes charmes só no Rio de Janeiro, né. E aí começou a ficar muito famoso no Rio de Janeiro. A gente aqui do Rio Grandeo do Sul começou a ter referência atual só do Rio de Janeiro de grandes eventos celebrando e dando continuidade.

A fala de Naomi revela um vasto conjunto de práticas, estratégias e relações que configuram o campo da cultura negra no Rio Grande do Sul a partir da qual foi se organizando um novo circuito de festas voltadas para a cultura do charme no Rio Grande do Sul. Ela relata que antes havia uma produção de bailes charme muito distante do centro histórico de Porto Alegre e que o seu coletivo lutou pela centralização da cultura do charme em espaços como o Bar Opinião, que tradicionalmente era muitoassociado apenas ao rock e ao público branco e de classe média.

A iniciativa de levar os bailes charme para o bar Opinião representou uma tentativa de deslocar a cultura negra periférica de espaços bairristas e marginalizados, buscando uma maior visibilidade e reconhecimento simbólico. Na perspectiva de Bourdieu, essa movimentação é uma tentativa de deslocar o capital simbólico de espaços dominantes para espaços mais acessíveis à cultura negra e periférica.




Figura 9 – 2024, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Guilherme Fernandes

Naomi também apontou que a profissionalização dos bailarinos de charme ainda é muito incipiente no Rio Grande do Sul, e que o acesso ao reconhecimento artístico é limitado por questões econômicas e de classe.

> Aqui no Rio Grande do Sul a profissionalização dos bailarinos de Charme ainda nem começou. Até no Museu do hip hop a galera não se coloca como dançarinos de charme, mas como dançarinos de hip hop. Aqui ainda não tem o estudo mais aprofundado sobre a dança charme.

Ela também destaca o papel do coletivo Beco51 em abrir espaço para artistas negros e periféricos, criando um mercado paralelo ao dominante, em que eles possam ganhar visibilidade e reconhecimento. Essa ação de criar espaços alternativos é uma estratégia de resistência quehistoricamente sempre existiu, conforme analisei no capítulo 7, e que busca deslocar o capital simbólico de espaços tradicionais para novos territórios culturais, fortalecendo a autonomia e a valorização da cultura negra.

> O palco consagrado de dança é bem elitizado. Ele não é popular. E para as pessoas que dançam danças negras, periféricas, poderem se profissionalizar, poderem ganhar o seu dinheiro com a sua dança, a gente precisa **criar outros caminhos**.

O "palco consagrado", ou campo da dança na perspectiva *bourdieusiana*, é um espaço dominado por elites culturais que detêm o capital simbólico, muitas vezes excludente para artistas periféricos e negros. Assim, a falta de oportunidades e de reconhecimento oficial reforça a lógica de marginalização dessas manifestações, perpetuando o racismo no campo da dança. Na fala de Naomi, fica evidente que a dança charme no Rio Grande do Sul está apenas começando a ser valorizada:

> Ainda não tem gente dançando charme ou funk nas grandes Companhias de Dança, mas já tem os festivais né. É uma maneira da galera se profissionalizar, tirar o seu dinheiro com a sua arte. E antigamente "Bah, funk era coisa de maloqueiro, de marginal, de quem é bandido", mas agora já tem passinho de funk nos festivais. E o charme ainda não tem. Mas já está se encaminhando para isso eu acho. Estamos em um momento de crescimento da cultura black, o funk, o hip hop estão crescendo. Tem muitos profissionais agora. E o charme a gente ainda está no início. A cultura charme já está viva aqui no Rio Grande do Sul há quarenta anos e a gente só está fazendo agora esse movimento de profissionalizar que o hip hop, ou o funk, por exemplo, já fez.

A partir da análise das falas de Naomi, é possível compreender que a produção cultural do charme, no Rio Grande do Sul, é uma prática de resistência ao racismo estrutural, que busca reconfigurar o campo da dança e da cultura negra por meio da mobilização de capital cultural, social e simbólico. As estratégias de profissionalização, registro, *networking* e deslocamento de espaços tradicionais representam formas de luta pela legitimidade e reconhecimento, desafiando as estruturas de poder que historicamente excluem e marginalizam as manifestações culturais negras.

Essa narrativa evidencia que o racismo estrutural atua não apenas na invisibilidade social, mas também na dificuldade de acesso a espaços de poder simbólico, reforçando a necessidade de ações de resistência e de criação de espaços alternativos, como o coletivo Beco51, para promover a valorização e a autonomia das culturas negras no campo da dança e das artes. Assim, uma análisede inspiração *bourdieusiana* pode revelar as dinâmicas de luta, resistência e transformação que permeiam o campo cultural negro, contribuindo para uma compreensão mais aprofundada das ações de enfrentamento ao racismo que diversos artistas de dança negros têm produzido.

Outro elemento que merece ser ressaltado é que os bailes organizados pelo Coletivo Beco 51 e pela Sul Charme reúnem um público ligado não apenas à cultura charme, mas

também a outras culturas periféricas e urbanas de origem histórica negra, como o rap, o hip hop, o funk, entre outros. Em uma das observações de campo realizadas para essa pesquisa, ocorreu a formação de uma roda de batalha de *break dance*, realizada de forma espontânea. A presença de rodas de *break dance* nos bailes charme evidencia a natureza híbrida e polifônica dos bailes charme, nos quais os atores sociais que os freqüentam fazem parte de diversas culturas, tradições e estilos urbanos negros.

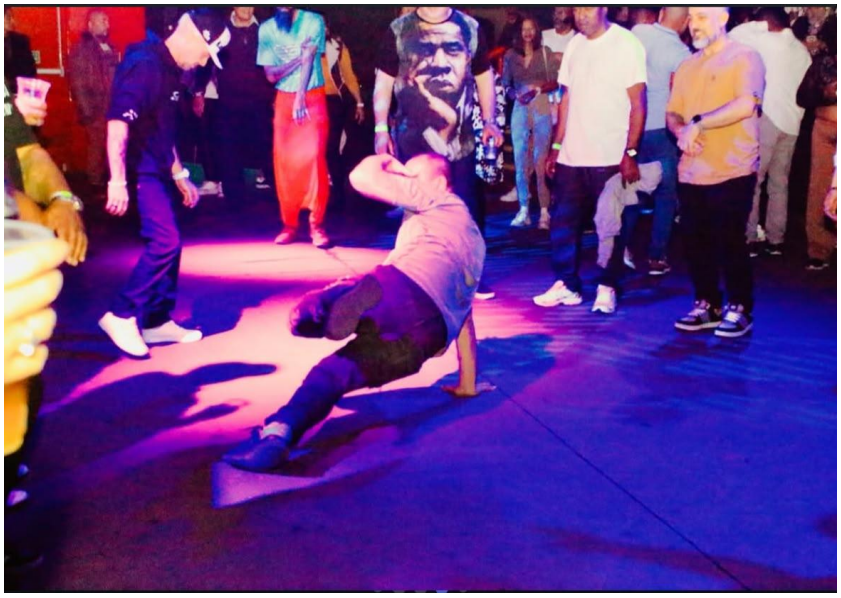

Figura 10 – 2024, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Guilherme Fernandes

A inclusão dessas batalhas de *break dance* no cenário dos bailes charme representa uma expressão significativa das dinâmicas de resistência e de afirmação identitária que permeiam o universo das culturas urbanas negras urbanas. O que demonstra que esses eventos funcionam como verdadeiros espaços de convergência cultural, onde diferentes manifestações de cultura negra se entrelaçam, reforçando a identidade coletiva e promovendo uma troca de experiências que transcende as fronteiras estéticas.

Sociologicamente, podemos entender essas festas como rituais de reforço de identidades coletivas negras, isto é, como espaços de sociabilidade onde o corpo, a linguagem e a estética do movimento corporam operam como símbolos de uma cultura de solidariedade e de reconhecimento racial mútuo. Assim, diferentes manifestações artísticas reunidas no mesmo ambiente social pelo significante “negro”, isto é, pelo sentimento de pertencimento a uma identidade negra comum. E a presença e até mesmo

a incorporação de outras culturas negras nos bailes charme evidenciam uma redefinição dos espaços de produção e circulação das culturas negras no Rio Grande do Sul

Por fim, a depoente fala sobre essa relação entre a identidade negra e a cultura charme, enfatizando o fortalecimento delas como práticas de resistência:

> Eu criei o meu encaixe. Eu fundei o **Coletivo Beco 51** e o **Sul Charme**, porque não bastava dançar, era preciso produzir e profissionalizar o nosso movimento.

Conclui-se, portanto, que o fenômeno social do baile charme é um campo de luta simbólica onde a identidade coletiva negra se torna instrumento de afirmação. Uma vez que ele cria um mercado paralelo ao circuito cultural elitizado das artes formais, ele produz regras alternativas às regras dominantes do campo da dança. Ali onde várias culturas negras periféricas se reúnem e se encontram, reforça-se a luta simbólica contra o apagamento histórico das culturas negras e simultaneamente constrói-se identidades negras plurais, dentro de uma lógica de resistência que se expressa na coletividade..



Figura 11 – 2024, Porto Alegre, Brasil. Fonte: Foto de Guilherme Fernandes

# CAPÍTULO 9: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise apresentada nesta tese procura apresentar uma dimensão fundamental da relação entre a estrutura social, o campo da dança e as questões étnico raciais. Ela tenta construir articulações teóricas que expliquem os mecanismos de reprodução do racismo estrutural, alinhando-se às análises de Bourdieu (1997) ao demonstrar relações de homologia entre o campo do poder (racial) e a distribuição desigual de posições, oportunidades, prestígio e reconhecimento artístico no campo da dança.

No que diz respeito aos avanços relativos ao conceito de *habitus*, em sua articulação com a sociologia das relações étnico-raciais, esta tese procura demonstrar alguns aspectos da reprodução do racismo no campo da dança por meio dos *habitus* brancos, em conformidade com as análises de Bonilla-Silva (2021) e Monsma (2016). Os relatos empíricos demonstram que a invisibilização e a desvalorização do corpo negro na dança são produtos de uma estrutura racializada e que a reprodução do racismo por meio de muitas atitudes individuais que produzem episódios de discriminação racial deve ser entendida como transposições de *habitus* brancos pelos agentes (brancos) dominantes.

A análise da tese revela, portanto, que a reprodução do racismo na dança está enraizada na estrutura de referências estéticas do próprio campo, que privilegia disposições estéticas com referências eurocêntricas e brancas e na distribuição desigual de capitais materiais e simbólicos. A maioria dos relatos evidencia que o campo da dança é altamente embranquecido, dificultando a inclusão de corpos negros, tanto simbólica — na representação e na valorização estética — quanto materialmente, na possibilidade de acesso a recursos, formação e reconhecimento artístico, como resultado de todas as configurações sociais e históricas analisadas, que moldam as experiências de exclusão dos sujeitos negros.

A análise empírica desta pesquisa revela que o racismo estrutural se manifesta tanto na dimensão simbólica quanto na material. Os relatos de discriminação, invisibilidade, falta de referências negras e dificuldades de acesso financeiro ilustram como as estruturas materiais e simbólicas agem e se reforçam em conjunto, produzindo a exclusão racial no campo da dança. A ausência de políticas de inclusão, de formação mais acessível, de políticas de permanência e de representatividade negra nos espaços

de formação e de performance de dança reforça a lógica de reprodução do racismo, que é sustentada por disposições internalizadas (*habitus*) e estruturas discriminatórias.

A relação entre raça e classe é evidente nos relatos de sujeitos periféricos, cuja condição econômica limita o acesso a espaços de formação de alta qualidade, reforçando a lógica de que o espaço da dança, como campo, é um espaço de reprodução das desigualdades sociais e raciais. Assim, a estrutura social brasileira, marcada por uma história de racialização, é refletida na organização do campo em que a reprodução do *habitus* racial branco atua como um mecanismo de manutenção do *status quo*.

A teoria de Bourdieu também enfatiza que as reproduções sociais ocorrem por meio da transmissão de privilégios e de uma hierarquia simbólica que legitima determinados corpos, estilos e discursos artísticos. A perpetuação de estereótipos e representações simbólicas que associam a dança artística a padrões estéticos e corporais vinculados às normativas brancas, o que reforça a exclusão simbólica e social dos corpos negros. Essas representações, muitas vezes, se manifestam nas próprias práticas de seleção, na valorização de determinados tipos de corpo sustentando uma lógica de exclusão que limita as possibilidades de reconhecimento e valorização da diversidade racial no espaço artístico.

A pesquisa demonstra que a estrutura do campo artístico em Porto Alegre ainda reproduz práticas de exclusão que privilegiam corpos e trajetórias brancas. Essa elite, muitas vezes, detém a definição do que é considerado "artisticamente válido" ou "legítimo", reforçando a exclusão simbólica de corpos negros, que muitas vezes são vistos como "fora do padrão" ou "não convencionais" dentro da lógica do campo.

A partir da concepção *bourdieusiana* de *hexis*, também é possível compreender que as disposições corporais, ou seja, os estilos de movimento, postura, gestualidade e expressão que os corpos adquirem ao longo de suas socializações, funcionam como fronteiras simbólicas que delimitam os espaços legitimados dentro do campo da dança. Assim, certos estilos de dança, associados a corpos fenotipicamente considerados "não-adequados" ou "não-artísticos", segundo os *habitus* (*hexis*) dominantes, acabam por ser excluídos da definição do que é considerado "artístico" ou "alta cultura".

Muitos desses estilos, originados em práticas culturais negras ou populares, carregam uma estética que enfatiza a corporeidade expressiva, o uso de movimentos de grande expressividade, de curvas e de articulações visíveis, muitas vezes associados, na lógica

branca hegemônica, à animalidade, à sensualidade ou à vulgaridade. Essas associações reforçam a construção de uma fronteira simbólica que diferencia o corpo "artístico" do corpo "popular" e, por extensão, do corpo racializado. Assim, estilos de dança como o samba de roda, o maracatu, o hip hop ou a capoeira, por exemplo, muitas vezes são percebidos como manifestações de uma cultura "não refinada" ou "primitiva", mesmo quando suas técnicas e expressões elaboradas e complexas.

Essa construção simbólica não é neutra, pois funciona como um mecanismo de exclusão social e estética, reforçando a hierarquia entre corpos considerados "artísticos" e "não-artísticos" dentro do campo da dança. A diferenciação entre estilos de dança, muitas vezes, se dá pela valorização de certos gestos, dinâmicas e posturas associados ao repertório europeu clássico ou às formas de dança consideradas "eruditas", e pela desvalorização ou invisibilização de estilos associados às culturas negras ou populares. Essa distinção simbólica é reforçada por discursos que associam a estética do corpo negro a aspectos negativos, como a animalidade ou a vulgaridade, criando uma fronteira que exclui esses corpos do espaço considerado legítimo e "civilizado" dentro do campo da dança.

Por outro lado, a valorização de certos estilos de dança também funciona como uma estratégia de legitimação do *habitus* branco hegemônico. Os estilos considerados "artísticos" ou "cultos" reproduzem uma lógica de distinção que favorece corpos com atributos fenotípicos alinhados às características do *habitus* branco europeu, reforçando a ideia de que a verdadeira arte repousa em gestos contidos, linhas retas, movimentos controlados e uma estética de refinamento técnico. Assim, a estética do corpo na dança torna-se um campo de disputa simbólica em que as diferenças raciais e culturais são traduzidas em critérios de valor estético e social.

As práticas sociais e os discursos que envolvem a dança também produzem, de forma reiterada, uma corporeidade racializada que associa determinados estilos e movimentos ao corpo negro. Essa associação reforça o estereótipo de que o corpo negro é naturalmente inclinado a determinados gestos, ritmo e expressões corporais que, na lógica branca hegemônica, são considerados "menos refinados" ou "menos artísticos". Assim, a corporeidade do corpo negro, na dança, muitas vezes é vista como uma expressão de uma cultura "primitiva" ou "animalizada", e não como uma manifestação artística legítima.

Essa construção, por sua vez, atua como um filtro que exclui os corpos negros dos espaços de reconhecimento artístico mais elevados. Quando corpos negros tentam se inserir em estilos de dança considerados "profissionais" ou "artísticos", enfrentam o desafio de modificar ou reprimir suas disposições corporais naturais, ou seja, suas expressões habituais, para se adequarem às expectativas do *habitus* dominante. Esse processo de adaptação muitas vezes implica a negação de suas próprias expressões culturais, reforçando a ideia de que o corpo negro deve se "civilizar" para pertencer ao campo da dança reconhecida socialmente como legítima.

Ao mesmo tempo, essa lógica contribui para a produção de uma identidade de corpo racializado que é vista como "não-adequada" para o universo artístico. Essa construção de um corpo "não-adequado" serve à manutenção da fronteira simbólica entre o corpo artístico e o corpo racializado, reforçando a ideia de que os corpos negros, por sua natureza, não podem ou não devem ocupar os espaços de maior prestígio artístico no campo da dança.

A dimensão estética do campo da dança, portanto, funciona como uma das principais formas de exclusão do corpo negro. Os critérios de valor estético, sustentados por uma lógica de distinção que privilegia a elegância, o controle, a contenção e a refinada técnica, acabam por invisibilizar ou desqualificar corpos e estilos que não se encaixam nessas normas. Assim, corpos negros, com suas expressões permeadas por *habitus* negros são considerados "menos artísticos" ou "menos sofisticados", mesmo quando suas performances apresentam técnicas corporais de alta qualidade performática.

Essa lógica estética faz com que as normas e critérios de apreciação estética sejam internalizados pelos agentes sociais, reproduzindo, de forma inconsciente, os *habitus* dominantes. Dessa forma, a estética se torna um instrumento de manutenção das hierarquias raciais, pois cria uma espécie de "verdade" estética que legitima a exclusão do corpo negro e a desvalorização de suas expressões culturais na dança.

Além disso, a imposição de padrões estéticos "brancos" na dança provoca o apagamento de muitas manifestações culturais negras, que são vistas como "exóticas", "primitivas" ou "não-artísticas". Essas manifestações permanecem à margem do reconhecimento oficial, muitas vezes relegadas ao campo da cultura popular ou folclórica, e, portanto, sem acesso às categorias de valor do campo artístico mais

elevado. Essa invisibilidade reforça a ideia de que o corpo negro é incompatível com a arte "verdadeira", contribuindo para a perpetuação do racismo estrutural na área.

Ao considerar os conceitos de Bourdieu, a análise evidencia que a construção da "dança negra" é uma prática social situada no campo da dança em que atores negros mobilizam capitais e estratégias de resistência para disputar o reconhecimento simbólico, desafiando e reconfigurando o *habitus* racial branco e promovendo a valorização do *habitus* racial negro. Essa luta reflete também as transformações das estruturas sociais mais amplas, incluindo as relações étnico-raciais, as estratégias de resistência cultural e as dinâmicas de poder que permeiam o campo artístico e social.

Assim, a compreensão dessas dinâmicas à luz da teoria *bourdieusiana* permite entender que a "dança negra" não é apenas uma estética ou uma prática cultural, mas um espaço de luta por reconhecimento, de afirmação identitária e de resistência às estruturas de dominação racial, articulando o campo, o capital e o *habitus* na busca por emancipação simbólica e social.

Por outro lado, o *habitus* racial negro, muitas vezes formado em contextos de resistência e de luta por reconhecimento, manifesta-se na busca por espaços de afirmação, como os projetos sociais ou as manifestações culturais de que também estão permeados por *habitus* negros e, dessa forma, são contemporâneos e também significados como negros. Contudo, esses *habitus* negros muitas vezes encontram obstáculos na reprodução de estereótipos e na baixa visibilidade social, reforçando a lógica de exclusão do campo da dança institucionalizada.

## REFERENCIAS

ACOGNY, Patrick. As danças negras ou as veleidades para uma redefinição das práticas das danças da África. **Rebento**, 2017, 6: 131-156.

ALLEN, Zita. The Great American Black Dance Mystery. **Freedomways**, 20, 283-290, 1980.

ALLEN, Zita. "What is Black Dance?" The Black Tradition in Modern Dance American Dance Festival. In: MYERS, Gerald Eugene (Ed.). **The Black Tradition in American Modern Dance**. American Dance Festival, 1988. p. 22-23.

AMIN, Takiyah Nur. A Terminology of Difference: Making the Case for Black Dance in the 21st Century and Beyond. **The Journal of Pan African Studies**, vol.4, no.6, September, 2011.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte (MG): Letramento, 2018.

AMIN, Takiyah Nur. African American dance revisited: Undoing master narratives in the studying and teaching of dance history. In: **Rethinking Dance History**. Routledge, 2017. p. 44-55.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**; tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Péricles. Agencia e Estrutura: o conhecimento praxiológico em Pierre Bourdieu. **Estudos de Sociologia**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, v. 12. n.2, 2012, p. 97-118.

ANDREWS, George Reid. Democracia racial brasileira 1900-1990: um contraponto americano. **Estudos avançados**, v. 11, n. 30, p. 95-115, 1997.

APPIAH, Kwame. Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARAÚJO, Ubiratan Castro. Valeu Zumbi. **Revista Dia da Consciência Negra** – 35 anos, Brasília, Secretaria Especial de Políticas de Promoção da igualdade Racial, 2006.

AVÉ LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859**. Rio de Janeiro, INL, 1959.

BABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávilla, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2º ed. Belo Horizonre: Editora UFMG, 2013.

BAIRROS, Luiza. Orfeu e poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil. **Afro-Ásia**, n. 17, p. 173-186, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1987.

BALANDIER, Georges. A situação colonial: uma abordagem teórica. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais.** Lisboa: Edições 70, 2012, p. 219 - 251.

BALIBAR, Étienne; WALLERSTEIN, Immanuel. **Raça, nação, classe: as identidades ambíguas.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

BARBARA Rosa Maria. **A dança das Aiabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres do candomblé.** 2002, 216 pgs. Tese (Doutorado em Sociologia) Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARROS, Orlando de. **Corações de *Chocolat*: a história da Companhia Negra de Revistas (1926-27)**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2005.

BARTENIEFF, Ingrid. Chronometrics. In: COHEN, Ronald (ed.). **Alan Lomax: Selected Writings 1934-1997**. New York: Routledge, 2003.

BARTH, Frederick. Introduction. In: BARTH, Fredercik. (Org.). **Ethnic groups and boundaries: the social organization of culture difference**. Prospect Heights: Waveland Press, 1998.

BASTIDE, Roger & FERNANDES, Florestan. **Relações raciais entre negros e brancos em São Paulo**. São Paulo, Unesco-Anhembi, 1955.

BASTIDE, Roger. **Variations sur la Négritude. In: Présence africaine**. Paris: (36): 7-17, jan.-mar., 1961.

BASTIDE, Roger; FERNANDES, Florestan. **Brancos e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana**. 4º ed. São Paulo: Global, 2008.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Editora Vozes Limitada, 2017.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. trad. Luís San Payo ; rev. Carlos Pinheiro, Raquel Mouta. - Ed. rev. e aum. - Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da Arte**. Edição e tradução João Barrento. 1º ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. Tese de doutorado. São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2002.

BETHENCOURT, Francisco. **Racismos: Das cruzadas ao século XX**. Tradução: Luiz Oliveira Santos, João Quina Edições. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BLOIS, Bruno Nunes; LEAL, E. C. Danças de corte francesa e sua contextualização histórica nos séculos XVI e XVII. **Incomum Revista**, v. 1, n. 1, p. 1-19, 2020.

BONILLA-SILVA, Eduardo. **Racism without racists: Color-blind racism and the persistence of racial inequality in America**. Bloomsbury Publishing PLC, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. 2°ed. Petrópolis: RJ. Vozes. 2011.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 432, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **Méditations pascaliennes**. Paris: Seuil, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989, 311.

BOURDIEU, Pierre. **Lições da aula**. São Paulo: Ed. Ática, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Os três estados do capital cultural**. In: NOGUEIRA, M. A. e CATANI, A. (orgs.) Escritos de Educação. 9° ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Küehner. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. in AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. 9°ed.Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAGA, Ana Caroline Siqueira; DA PIEDADE, Renan Silva; NOBREGA, Adriana Nogueira Accioly. A construção do Baile Charme do Viaduto de Madureira como quilombo histórico e simbólico. **InterAção**, v. 16, n. 5, p. e94063-e94063, 2025.

BREWER, Marilynn B. The Many faces of \Social Identity:implications for political psychology, **Political Psychology**, vol.22 n.1 p. 115-125.,2001

BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Europa 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CADÚS, Eugenia. Narrativas dominantes e violência epistêmica na historiografia das danças argentinas: possibilidades de desobediência. In: GUARATO, Rafael; MARQUES, Roberta Ramos; CADÚS, Eugênia. **Memórias e histórias da dança por vir**. Salvador-BA: Editora ANDA, 2020. pp. 16-36. Vol. 7.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2003.

CAMARGO, A. de P. R. Classificações raciais e formação do campo estatístico no Brasil (1872-1940). In: SENRA, N. de C.; CAMARGO, A. de P. R. (Org.). **Estatísticas nas Américas: por uma agenda de estudos históricos comparados**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. p. 229-263.

CARVALHO, José Jorge de. "Espetacularização" e "canibalização" das culturas populares na América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, Recife, UFPE, ano 14, vol.21, 2010, p. 39-76.

CARREIRO, Rodrigo; GUERRA, E.; Santos, N.; Almada, M. P. **Racismo pra quê? As estraté gias dos discursos racistas nas redes**. Salvador: Aláfia Lab, 2024. x p.. Disponível em: https://desinformante.com.br/wp-content/uploads/2024/05/Racismo-pra-que Observatorio-do-Racismo-nas-Redes.pdf

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo; Editora Paz e Terra, 1999.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências Sociais, violência epistêmica e o problema da "invenção do outro". In: LANDER, Edgardo (org.) A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. **Perspectivas latino-americanas**, Coleción Sur-Sur. Buenos Aires, CLACSO, 2005.

CÉSAIRE, Aimée. **Discurso sobre o colonialismo**, Livraria Sá da Costa editora, iº ed., Lisboa, 1978.

CHANG, Jeff; D'COOK, Dave'Davey. **Can't Stop Won't Stop: A Hip-Hop History**. Wednesday Books, 2021.

CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

CEVASCO, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva. Hibridismo cultural e globalização. **Art Cultura**, v. 8, n. jan/jun., 2006, p. 131-138.

COPELAND, Mary Shawn. **Enfleshing freedom: body, race, and being**. Minneapolis: Fortress Press, 2010.

CORRALES, Eloy Martín. Los Sones Negros del Flamenco: sus orígenes africanos. **La Factoría**, v. 12, p. 89-107, 2000.

DAS, Joanna Dee. The Dance Claimed Me: A Biography of Pearl Primus. by Peggy and Murray Schwartz, 2011. New Haven, CT: Yale University Press. **Dance Research Journal,** v. 44, n. 2, p. 111-114, 2012.

De FRANTZ, Thomas. African American Dance: A Complex History. In: De FRANTZ, Thomas. **Dancing Many Drums: Excavations in African American Dance**. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2002.

DE HARO, Fernando Ampudia. O paradoxo da sociologia histórica. **Práticas da História**, n. 15, p. 257, 2022.

DEMO, Pedro. **Pesquisa e informação qualitativa: aportes metodológicos**. Campinas: Papirus, 2001.

DENIS, Ferdinand. **Brasil**, Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1980.

DIAS, Paulo. A outra festa. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs), **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. vol. II. São Paulo Edusp, Fapesp, 2001.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. **Mediações-Revista de Ciências Sociais**, v. 10, n. 1, p. 25-40, 2005.

DOMINGUES, Petrônio José. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Revista Tempo Histórico**, v.2, n.23, Rio de Janeiro, Universidade Federal Fluminense, 2007.

DOMINGUES, Petrônio. A "vênus negra": Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 23, p. 95-124, 2010.

DOS PASSOS JUNIOR, José Francisco. Nem tudo é visível: um olhar mais atento sobre a ressignificação da identidade negra. **Revista Eletrônica Kuab**, v. 1, n. 1, p. 91-113, 2025.

DU BOIS, William Edward Burghardt. Do nosso labor espiritual. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). **Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2012, p. 49 -57

DUNCAN, Isadora. **My Life**. New York: Boni & Liveright, 1927.

DUSSEL, Enrique. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 51-73, 2016.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos Indivíduos**. 1º ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador 2: formação do Estado e civilização**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1993.

EMERY, Lynne Fauley. **Black Dances. A Dance Horizons Book**. Princeton Book Company, Publishers 1988.

ERISKNES, Thomas Hyllad; NIELSEN, Finn Sivert. **História da Antropologia**. Petrópolis. RJ: Vozes, 2007.

ESSINGER, Silvio. **Batidão: uma história do funk**. São Paulo: Editora Record, 2005.

FANON, Franz. **Pele Negra e Máscara Branca**, Bahia: EDUFBA, 2008.

FANON, Frantz. **Condenados da Terra**. Tradução: Enilce Albergarita Rocha, Lucy Guimarães, 3º impressão, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.

FERNANDES, Florestan. **A integração do negro na sociedade de classes**. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1965.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. São Paulo: Global, 2007.

FERREIRA, Ligia F. "Negritude","Negridade","Negrícia": história e sentidos de três conceitos viajantes**. Via Atlântica**, v. 1, n. 9, p. 163-184, 2006.

FERREIRA da SILVA, Denise. Ninguém: direito, racialidade e violência. **Meritum**, Belo Horizonte, v. 9, n.1, p. 67-117, 2014.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FRANKLIN, Ruben Maciel; AGUIAR, Antonio Sérgio. Cultura popular, um Conceito em construção: da Tradição dos Românticos e Folcloristas à emergência Política dos Estudos Culturais. **História e Cultura**, v. 7, n. 1, p. 238-257, 2018.

FREITAS, Décio. **Zumbi dos Palmares**. Angola/Luanda: Ministério da Cultura, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro, Schimidt, 1933.

FOSTER, Susan. L. Dancing bodies. In: DESMOND, J. C. (org.). **Meaning in motion: New Cultural Studies of Dance**. Duke University Press, 1997.

FOSTER, Susan. L. **Emphaty: Kinesthesia in Performance**. New Yor: Routledge, 2010.

FREYCINET, Louis Claude Desaulces, ***Voyage au tour du monde...pendant lês années* 1817, 1818 e 1820**, Paris, Imprimeur Libraire, vol. 1 1825.

FREYRESS, George Hilhlm. **Viagem ao Interior do Brasil**. São Paulo: USP, 1982.

FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, A. M. Kin dezi: **The Kongo Art of Babysitting**. Baltimore: Inprint Editions, 2000.

GADEA, Carlos A. **Negritude e pós-africanidade: crítica das relações raciais contemporâneas**, Editora Sulina, 2013.

GEERTZ, Clifford. **O saber local: novos ensaios de antropologia interpretativa**. Petrópolis, Vozes, 1998. .

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. **Conceitos essenciais da sociologia**. SciELO-Editora UNESP, 2017.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2002.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Rio de Janeiro, Editora 34/UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2002, 427p.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOLDBERG, K. Meira. Sonidos Negros: on the blackness of flamenco. **Dance chronicle**, v. 37, n. 1, p. 85-113, 2014.

GOMES, Alessandra Gutierrez; CRUZ, Jesse. O Flamenco Negro: a elegância e a graça da espanhola com a vivacidade da brasileira. In: LÓPEZ-GALLUCCI, Natacha Muriel (Org.). **Estamos Aqui**: debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil Argentina – volume 2. Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2022.

GOMES, Nilma Lino. Cultura negra e educação. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro , n. 23, p. 75-85, Aug. 2003.

GOMES, Tiago de Melo. **Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos** 1920. Campinas:Unicamp, 2004.

GÓMEZ, Juan Vergillos. **El Flamenco como hecho escénico**: las danzas tradicionales españolas en el origen de lo jondo. 2019. 321 f. Tese (DoutoradoemLenguas y Culturas) – Departamento de Filología Española y sus Didácticas, Universidad de Huelva, Huelva, 2019.

GOFFMAN, Erving. **As representações do Eu na vida quotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1975.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance: dance and other contexts**. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

GOTTSCHILD, Brenda. **The black dancing body: A geography from coon to cool**. Springer, 2016.

GROSFOGUEL, Ramón. Dilemas dos Estudos étnicos norte-americanos: multiculturalismo identitário, colonização disciplinar e epistemologias decoloniais. In: **Ciência & Cultura**. S. P. v.59, n.2, 2007.

GROSFOGUEL, Ramón. El concepto de «racismo» en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser? Tabula Rasa, núm. 16, enero-junio, pp. 79-102, 2012.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **Racismo e antirracismo no Brasil**. 3º ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Cor e raça: raça, cor e outros conceitos analíticos. In: Pinho, Osmundo Araújo; Sansone, Livio. **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia; Edufba, 2008.

HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. WILLIAMS, P.; CHRISMAN, L. (Org.) **Colonial discourse and post-colonial theory: a reader**. New York: Columbia University Press, 1994.

HALL, Stuart. "Quem precisa de identidade¿" In: Silva, Tomaz Tadeu (org.) **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Vozes, p 103-133, 2000.

HALL, Stuart. Raça, o significado flutuante. Tradução de Liv Sovik, em colaboração com Katia Santos. Rio de Janeiro**. Revista Z Cultural**, n.2, ano 8, 2015.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidade e mediação culturais**. Belo Horizonte: UFMG/HUMANITAS, 2009.

HAMMOND, Phillip E.; HAMMOND, Sandra N. The internal logic of dance: a Weberian perspective on the history of ballet. Journal of social history, v. 12, n. 4, p. 591-608, 1979.

HANCHARD, Michael G. Orfeu **e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988**). Editora Perspectiva S/A, 2025.

HANNA, Judti Lyyne. **Dança, Sexo e gênero: signos de identidade, dominação, desafio e desejo**. Rio de janeiro: Rocco, 1999.

HARO, Fernando Ampudia. O paradoxo da sociologia histórica. Práticas da História. **Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past**, n. 15, p. 257-285, 2022.

HASENBALG, Carlos. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

HAZZARD-GORDON, Katrina. **Jookin': the rise of social dance formations in African-American culture**. Temple University Press, 2010.

HERNANDEZ, José Martinez. **Manual Básico del Flamenco**. Madrid: FundaciónConservatorio Flamenco Casa Patas, 2002.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HOFBAUER, Andreas. **História do Branqueamento ou o negro em questão**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?: mulheres negras e feminismo**. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2019.

IANNI, Octavio**. Raça e classes sociais no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

IGE, Lolade. Capital, *Habitus*, and Race: Understanding African American Suburbanisation Through Bourdieu. **LSE Journal of Geography and Environment**, v. 3, n. 1, 2025.

JESUS, Josimar Gonçalves de; HOFFMANN, Rodolfo. De norte a sul, de leste a oeste: mudança na identificação racial no Brasil. **Revista Brasileira de Estudos de População**, v. 37, 2020.

KASSING, Gayle. **History of Dance**: **an interactive arts approach**. Champaign: Human, Kinetics, 2007.

LAUNAY, Isabelle. ***À la recherche d'une danse moderne.*** **Rudolph Laban-Mary Wigman**. Paris: Chiron, 1996.

LIGIÉRO, Zeca. Cantar-Dançar-Batucar. In: LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Raul Vinícius Araújo. A sociologia bourdieusiana e a construção social do *habitus* negro. **Praça: Revista Discente da Pós-Graduação em Sociologia da UFPE**, Recife, v. 3, n. 1, p. 7-22, 2019.

LIMA, R. S. D., MARQUES, D., LUNELLI, I. C., ALVARENGA, S. M., BRANDÃO, J., SCHOREDER, B., OLIVEIRA, G. (2026). **Atlas da violência** 2026.

LOMAX, Alan (ed.). **Folk song style and culture**. Washington D.C.: America Association for the Advancement of Science, 1968.

LOMAX, Alan; PAULAY, Forrestine. **Dance and human history**. Documentary Educational Resources (DER), 2008.

LONG, Richard A. **The black tradition in American dance**. Prion, 1989.

LOVEMAN, Mara. A política de um cenário de dados transformado: estatísticas etnorraciais no Brasil em uma perspectiva comparativa regional. **Sociologias**, v. 23, p. 110-153, 2021.

LUGONES, María. Colonialidad y género. **Tabula Rasa**. Bogotá - Colômbia, nº.9, 2008. p.73-101.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. **Colección de cantes flamencos, corregidos y anotados**. Madrid: Ediciones Demófilo, 1974.

MALONE, Jacqui. **Steppin' on the blues: the visible rhytms os African American Dance**. Urbana and Chicago: University os Illinois Presse, 1996.

MALVEZZI, Amarildo. Estética, liberdade e reflexividade. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 21, nº 52, set-dez 2019, p. 192-219

MANUEL, Antonio. **Flamenco**: **arqueología de lo jondo**. Córdoba: Almuzara, 2018.

MARTINS, Suzana. **A dança de Yemanjá Ogunté. Sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador, EGBA, 2008.

MARTINS, Suzana. Corpo em trânsito entre a ação e a divindade: Polirritmia, Policentrismo e Sentido Holístico. **Conceição/Conception**, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 22-30, jan./jun. 2015.

MARTINS, Carlos. A Presença negra na elaboração da cultura do baile de Charme. In: **Anais** do II Seminário Internacional: fronteiras étnico-culturais e fronteiras da exclusão - Práticas educativas num contexto intercultural. Campo Grande: Universidade Católica Dom Bosco II, 2006.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. V.2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974.

MEDEIROS, Ana. **Flamenco Negro**. YouTube, 25 jul. 2021a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vW4vasuvciM&t=3643s. Acesso em: 25 maio 2023.

MEDEIROS, Ana. **Flamenco Negro - Cia de arte La Negra Ana Medeiros**. YouTube, 3 de dezembro de 2021b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fJEsZXyojW4. Acesso em: 25 maio 2023.

MENDES, Tatiane; FERNANDES, Cíntia Sanmartin. **A alma afetiva das ruas: imaginário e experiência sensível no Baile Charme do Rio antigo**, 2014.

MENDONÇA, Joseli Nunes. Cenas da Abolição. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

MILLAZZO, Kathy M. **Unlocking the "Hermetic Age"**: excavations of Negro in Spanish and flamenco dance. 2013. 259 f. Tese (Doutoradoem Dance Studies) – Department of Dance, Film, and Theatre Studies, University of Surrey, Guildford, 2013.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; GOMES, Suely Ferreira Deslandes Romeu. **Pesquisa Social**: teoria, método e criatividade. 31º ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. São Paulo: nº 1 edições, 2018.

MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca. In: MIGNOLO, Walter; GÓMEZ, Pedro Pablo. **Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el crer**. Bogota: Universidad Distrital Francisco José de Caldas: Facultad de Artes, ASAB, 2015. p. 99-121.

MILES, Robert. Racism after 'race relations'. **Psychology Press**, Nova York: Routledge, 1993.

MIRANDA, Vitor. A resurgence of black identity in Brazil? Evidence from an analysis of recent censuses. **Demographic Research**, v. 32, nº 59, p. 1603-1630, 2015.

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio. Mundo y Formas del Cante Flamenco. Madrid: **Revista de Occidente**, 1963.

MONK, Ellis. **Collor, bodily capital and ethno-racial division in the U.S. and Brasil**. Phd. Dissertation, Berkley, California, 2013.

MONSMA, Karl Martin. Como pensar o racismo: o paradigma colonial e a abordagem da sociologia histórica. **Revista de Ciências Sociais**. Fortaleza, v.48, n. 2, p.53-82, jul./dez., 2017.

MONSMA, Karl Martin. **A reprodução do racismo: fazendeiros, negros e imigrantes no oeste paulista, 1880-1914**. São Carlos: EDUFSCAR, 2016.

MONSMA, Karl. Racismo e Antirracismo: Ampliando o Debate. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 17, n. 40, p. 14-32, 2015.

MONSMA, Karl; SALLA, Fernando Afonso; TEIXEIRA, Alessandra. A Sociologia Histórica: rumos e diálogos atuais. **Revista Brasileira de Sociologia**, v. 6, n. 12, p. 65-87, 2018.

MONTAGNER, Miguel Ângelo. Trajetórias e biografias: notas para uma análise bourdieusiana. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 9, n 17, jan/jun. 2007.

MOREIRA, Adilson José. **Letramento racial: uma proposta de reconstrução da democracia brasileira**. Editora Contracorrente, 2024.

MORPHY, Howard, et al. A estética é uma categoria transcultural. **Ayé: Revista de Antropologia**, 2020.

MORRIS, Geraldine; NICHOLAS, Larraine. **Rethinking dance history**. London: Routledge, 2018.

MOURA, Clovis. **Rebeliões da senzala**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

MUDIMBE, Valentin Yves **A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Editora Vozes, 2019.

MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Lino. **Para entender o negro no Brasil de hoje: história, realidades, problemas e caminhos**. São Paulo: Global; Ação Educativa, 2004.

MUNANGA, Kabengele**. Negritude: Usos e sentidos**. Autêntica Editora, 2019.

MENDES, Mirian Garcia. **O negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982).** São Paulo: Hucitec; RJ: IBAC; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MUNIZ, Jeronimo & BASTOS, João. Classificatory volatily ans (in)consistency of racial inequality. **Cadernos de Saúde Pública**. v.33, Suplemento 1, 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O Genocídio do Negro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

NASCIMENTO, Abdias do (org.). **O negro revoltado**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos avançados**, v. 18, p. 209-224, 2004.

NAUJORKS, Carlos José. **Processo identitário e engajamento: um estudo a partir do Movimento de Saúde do Trabalhador no Rio Grande do Sul.** Tese (doutorado), Universidade federal do Rio grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre. BR-RS, 2011.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. **Tradición y Vanguardia: el baile de hoy, el baile de mañana**. Murcia: Nausícaä, 2006.

NAVARRO GARCÍA, José Luis; PABLO, Eulalia. **El Baile Flamenco**: **una aproximación histórica**. Córdoba: Almuzara, 2005.

NOBREGA OLIVEIRA, Nadir. **AgõAlafiju, Odara!. A presença de Clyde Wesley Morgan Na Escola de dança da UFBA, 1971-1978**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Bahia, Escola de teatro, 2006. 317 f.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. **Tempo Social**, v.19, p. 287-308, 2007.

NÚÑEZ, Faustino. Breve Historia Musical de la Cultura Jonda. In: SÁNCHEZ, Teo; CALZADO, David (Org.). **Patrimonio Flamenco**: **la historia de la cultura jonda en la BNE**. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017. P. 27-53.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves de; LAURENTINO, Thiago. "O que é que a dança tem a ver com isso?": Considerações sobre perspectivas descentralizadoras e antirracistas em Dança. **Revista Arte da Cena**, v.6, n.2, ago-dez, 2020.

OLIVEIRA, Luciano Amaral (org.). **Estudos do discurso: perspectivas teóricas**. 1º ed. São Paulo: Parábola, 2013.

OLIVEN, Ruben G. **A Parte e o todo**. Rio de Janeiro, Vozes, 1992.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas: cultura popular**. São Paulo, PUC-SP, 1992.

OSORIO, Patricia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, v. 2011/2012, Brasília, UnB, 2012, p. 237-260.

OWENS, Timothy J.; ROBINSON, Dawn T.; SMITH-LOVIN. Lynn. Three Faces os Identity. **Anual Review of Sociology**. 36. p.477-99, 2010.

PAIXÃO, Marcelo. **Manifesto antirracista: ideias em prol de uma utopia chamada Brasil**. Rio de Janeiro: DP&A; LPP/Uerj, 2006.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. Modern dance in Germany and the United States: Crosscurrents and influences. **Psychology Press,** 1994.

PEREIRA, Rodrigo. Memórias do Terreiro da Goméia: entre a sacralidade e a dessacralização. **Revista V! RUS**, v. 2, n. 16, 2018.

PERRY, Samuel. Racial *Habitus*, Moral Conflict, and White Moral Hegemony Within Interracial Evangelical Organi zations, **Qualitative Sociology**, v.35, nº 1, p.89-108, 2012.

PETRUCELLI, J. L. **A declaração de cor ou raça no Censo 2000: um estudo comparativo**. Rio de Janeiro: IBGE, 2002.

PINHO, Patrícia. **Reinvenções da África na Bahia: estudos de contato racial**. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 2004.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. **Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Frederik Barth**. Tradução Elcio Fernandes, 2°ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

POWELL, Richard. **Black Art and Culture in the 20TH Century**. Thames and Hudson Ltd: London. p.50, 1997.

QUIJANO, Aníbal. I que tal raza! **Revista Venezuelana de Economia y Ciências Sociales**. vol.6, nº 1, janeiro-abril, 2000.

QUIJANO, Aníbal. A Colonialidade do Saber: Eurocentrismo e Ciências Sociais. **Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

QUIJANO, Aníbal. **Cuestiones y horizontes: de la dependência histórico-estrutural a la colonialidad/descolonialidad del poder**. Buenos Aires: CLACSO, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. Jacques. **A partilha do sensível. Estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora, 2009.

REIS, João José. **Presença negra, conflitos e encontros. Brasil 500 anos**. Rio de Janeiro: instituto Brasileiro de geografia e Estatística, 2000.

RIBEIRO, Matilde. **Políticas de promoção da iigualdade racial no Brasil (1986-2010)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

RODRIGUES, Roberto; DE LIMA SALES, Jonas. DANÇAR-JUNTO, COMPARTILHAR SABERES: A POTÊNCIA COLETIVA EM UMA COMUNIDADE FESTIVA NO BAILE DE PASSINHOS FLASHBACK EM APARECIDA DE GOIÂNIA-GO. **Revista da FUNDARTE**, v. 60, n. 60, p. e1336-e1336, 2024.

ROCHA, Everardo. **O que é etnocentrismo**. Brasiliense, 2017.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SALLAZ, Jeffrey. Talking Race, Marketing Culture: The Racial *Habitus* In and Out of Apartheid, **Social Problems**, v.57, nº 2, p.294–314, 2010.

SANSONE, Livio. **Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil**. Salvador: Edufba, Pallas, 2007.

SANSONE, Livio (org**.). Memórias da África: patrimônios, museus e políticas de identidade**. Salvador, EDUFBA, ABA Publicações, 2012.

SANSONE, Livio. O sucesso e a crise da onda identitária no Brasil. **Revista de Antropologia**, v. 63, n. 3, p. e178846, 2020.

SANTOS, Nilton Silva dos. **A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2009.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. **Cadernos de Campo**, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHMIDT, Diogo Serafim. **Tradição e modernidade cultural nos desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro (1982-2019).** Tese (doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Porto Alegre, BR-RS, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. O branco e a branquitude: letramento racial e formas de desconstrução do racismo. **Portuguese Literary and Cultural Studies**, p. 171-189, 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. Tese (Doutorado) Curso de Psicologia Social, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; MACEDO, Valéria Mendonça de. Viajantes em meio ao império das festas. In: JANCSÓ, István e KANTOR, Íris (orgs). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**, São Paulo, Hucitec, 2001.

SELA, Eneida. **Modos de ser, modos de ver: viajantes europeus e escravos africanos no Rio de Janeiro (1808-1850)**, Campinas, Unicamp, 2008.

SENGHOR, Léopold Sédar. O contributo do homem negro. In: SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Malhas que os impérios tecem. Textos anticoloniais, contextos pós-coloniais**. Lisboa: Edições 70, 2011.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista brasileira de Educação**, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA, Marcelo Kunrath. De volta aos movimentos sociais Reflexões a partir da literatura brasileira recente. **Ciências Sociais Unisinos**. v.46 n.1 p.2-9., 2010.

SILVA, Rubens Alves da. A Atualização de Tradições: Performances e Narrativas Afro-Brasileiras. São Paulo, LCTE Editora, 2012.

SILVA, Ana Carolina Carvalho Vigorit. **I am a man : a evidência das coisas não vistas**. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, São Paulo, 2021.

SILVEIRA, Amanda Santos. Uma (auto)etnografia dançante: trajetórias e processos identitários de artistas negros e negras nos cursos de dança da UFSM. Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Rio Grande do Sul, 2020.

SMEDLEY, Audrey and SMEDLEY, Brian D. **Race in North America: Origin and Evolution of a Worldview**, 4th Ed, Boulder, CO: Westview Press, 2012.

SOARES, S. S. D. A demografia da cor: a composição da população brasileira de 1870 a 2007. In: THEODORO, M. (org.). **As políticas públicas e a desigualdade racial no Brasil: 120 anos após a abolição**. Brasília: Ipea, p. 97-117, 2008.

SOARES, Stenio. As Poéticas da Negritude e as Encruzilhadas Identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 7 n. 1 p. 10-29, jan./jun. 2020.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Mauad Editora Ltda, 1998.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petrópolis: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Mauad Editora Ltda, 2019.

SOUZA, Silvia Cristina Martin de. DANÇAS LICENCIOSAS, VOLUPTOSAS, SENSUAIS... MAS ATRAENTES!: REPRESENTAÇÕES DO BATUQUE EM RELATOS DE VIAJANTES (BRASIL-SÉCULO XIX). **Revista Brasileira de História das Religiões**, v. 4, n. 11, 2015.

SOUZA, José Fernando Rodrigues de. **As origens da modern dance: uma análise sociológica**. Annablume, 2009b.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. De "dança de negros" a patrimônio cultural: notas sobre a trajetória histórica do jongo do Sudeste brasileiro. **Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, v. 16, n. 2, p. 707-738, 2012.

SPIX, Johann Baptiste Von; MARTIUS, Karl Friedrich Phillip Von. **Viagem pelo Brasil**, vol. 1, Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Edusp, 1981.

STEARNS, Marshall Winslow. **The story of jazz**. Oxford University Press, 1970.

TAMBUTTI, Susana, GIGENA, Martha. Memórias do presente, ficções do passado. In: GUARATO, Rafael (org). **Historiografia da dança: teorias e métodos**. São Paulo: Annablume, 2018, p. 157-179.

TELLES, Edward. Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. Os **sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens**. Editora 34, 2008.

TOMICH, Dale. O Atlântico como espaço histórico. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 26, n. 2, 2004, pp. 221-240.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e anti-estrutura**. Tradução: Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. 2º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

TWINE, France Winddance; STEINBUGLER, Amy C. The gap between whites and whiteness: interracial intimacy and racial literacy. **Du Bois Review: Social Science Research on Race**, New York, v. 2, n. 3, p. 341-363, ago. 2006.

VELHO, Gilberto. **O desafio da proximidade. Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológic**o. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 11-19, 2003.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporanea**. 8º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

VELLOSO, Mônica Pimenta. "É QUASE IMPOSSÍVEL FALAR À HOMENS QUE DANÇAM''. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, n. 4, p. 1-16, 2007.

VIANNA, Hermano. Tradição da Mudança: a rede das festas populares brasileiras. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 2005, n. 32: p.303-315.

VIANNA, Hermano**. O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 2007.

WADE, Peter. **Race and Etnicity in Latin América**. Chicago: London Pluto Press, 1997.

WASHABAUGH, Willian. **Flamenco**: **pasión, política y cultura popular**. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.

WEBER, Max. Relações Comunitárias Étnicas. In: **Economia e Sociedade**. Brasília: Editora UNB, 1991.

WEBER, Max. Einleitung. In: WEBER, Max. Max Weber Gesamtausgabe. Tübigen: Mohr, 1989. p. 83-127.

WILCOX, Emily E. When Places Matters. In: MORRIS, Geraldine; NICHOLAS, Larraine. **Rethinking dance history: issues and methodologies**. London: Routledge, 2018. p.160-172.

YATES, Frances. The French Academies of the Sixteenth Century. London, 1974. In: JENSEN, De Lamar. Review Essay: Frances A. Yates, The French Academies of the Sixteenth Century. **Quidditas**, v.11.1: 26, 1990.

ZAMBRANO, Pilar E. Pesquisas representativas dos temas corpo, dança e Educação de Matrizes Afro em Salvador, Bahia. **Revista eletrônica de culturas e Educação. Caderno temático: educação e africanidades**. nº 4, ano2, nov., p.127-137, 2011.

# ANEXO I

## ROTEIRO DE ENTREVISTA

### BLOCO 1: DADOS GERAIS

1. Qual é o seu nome?
2. Qual é a sua idade?
3. Onde você mora?
4. Trabalha? Com o que?
5. Mora sozinho/a ou com família?
6. Qual é a sua formação (escolaridade)?
7. Trabalha com dança?
8. Obtém recursos (financeiros) da dança?
9. Além de dança, faz outras atividades artísticas?

### BLOCO 2: Trajetória de vida do entrevistado na relação com a dança

10. Quando você começou a dançar?Onde/ com quem já dançou?
11. Qual estilo de dança você acha que define melhor a sua formação?
12. Já praticou algum outro tipo de dança? Quais?
13. Se não: por que? Tem curiosidade de fazer outras modalidades de dança?
14. Se sim, quais lhe chamam a atenção? Por que?
15. O que mais lhe chama a atenção nesse tipo de dança (a que você pratica)?
16. Como se sente praticando esse tipo de dança?
17. Atualmente, participa de alguma companhia / grupo de dança?

O que ou quem incentivou você a começar a dançar?

### BLOCO 3:Relações étnico-raciais, racismo e exclusão

18. Conte-me sobre as suas experiências mais significativas com a dança.
19. Quais foram as maiores dificuldades ou desafios que você enfrentou quando começou a dançar? E atualmente?
20. Você tem alguma referência artística? Se sim, quais são?
21. Você tem alguma referência ou influência de bailarina/o negra/o? Quais?
22. Quantas/os bailarinas/os negras/os de destaque você conhece na dança?
23. Alguma vez já sofreu algum episódio de racismo dentro do meio da dança?
24. Você já teve alguma dificuldade, obstáculo ou desafio em sua trajetória na dança que você atribua ao fato de ser uma pessoa negra?
25. Como você lidou com isso? Que impacto isso teve ou ainda tem em sua vida?
26. Você já se sentiu intimidada por estar em algum ambiente de dança no qual você era a única pessoa negra?
27. Você considera que a sua participação no mundo dança impactou ou mudou de alguma forma a maneira como você se vê como uma pessoa negra?
28. Você acha que pelo fato de ser negra, as suas experiências no mundo da dança impactaram ou modificaram a forma como você dança?

**BLOCO 4: Profissionalização na dança**

29. Você pretende ser um/a profissional da dança? Ou não? Por que sim ou não?
30. Você acha que ocorreram mudanças nos últimos anos/décadas para as pessoas negras que querem se profissionalizar na dança? Se sim, quais.
31. Você ainda vê obstáculos para negros e negras se profissionalizarem na dança? Se sim, quais?
32. E fora do mundo dos profissionais da dança, como você vê a relação entre a dança, de uma maneira geral, e indivíduos negros? Deve acontecer muita coisa
33. E como você a dança em um sentido geral, para você (para o seu projeto de vida), para além da arte como profissão? Como você a vê daqui em diante?

**BLOCO 5: Questões sobre impactos dos movimentos sociais negros e o protagonismo negro na cena de dança**

34.Você já participou de algum grupo que tinha por característica ser composto apenas por pessoas negras? Se sim, como você se sentiu e como foi a sua experiência/troca de afetos/ troca de idéias nesse grupo?

35.Você já participou de algum espetáculo que trazia dramaturgias com temas relacionados a questões étnico-raciais, como por exemplo, denúncias ao racismo ou identidade e orgulho negro? Se sim, como se sentiu e como foi a experiencia?

36.Você acha que ocorreram mudanças nos últimos anos/décadas para as pessoas negras no que diz respeito à sua participação no mundo da dança? Se sim, quais?