revista brasileira de estudos em dança

Historicizando a estética do cool:

africanismos em contexto

Ana Paula Höfling

Höfling, Ana Paula. Historicizando a estética do cool: africanismos em contexto. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, 04(08), p. 191-205, 2025.2.

RESUMO

Este artigo historiciza a rubrica analítica onipresente de identificar semelhanças africanistas, remontando à “Estética do Cool” proposta pelo historiador de arte norte-americano Robert Farris Thompson no final da década de 1960 e início da década de 1970. Em meu argumento, baseio-me em minha própria trajetória de pesquisa, refletindo sobre por que inicialmente usei essa lente analítica, mas depois decidi me concentrar em pessoas, lugares e períodos específicos. Analisando detalhadamente o trabalho de Thompson — sua metodologia e suas fontes, incluindo ideias do projeto “Choreometrics” de Alan Lomax —, revela-se uma estrutura analítica que é muito mais um produto de um lugar e uma época (os Estados Unidos da década de 1960) do que um conjunto de semelhanças africanistas universais.

PALAVRAS-CHAVE Dança; capoeira; estética do cool; africanismos

ABSTRACT

This article historicizes the ubiquitous analytic rubric of identifying Africanist commonalities, tracing it back to "the Aesthetic of the Cool" proposed by U.S. art historian Robert Farris Thompson in the late 1960s and early 1970s. In my argument, I draw on my own research trajectory, reflecting on why I initially did use this analytic lens but later decided to focus instead on specific people, places, and time periods. Looking at Thompson’s work in detail—his methodology and his sources, including ideas from Alan Lomax's "Choreometrics" project—reveals an analytic framework that is very much a product of a place and time (1960s United States) rather than a set of universal Africanist commonalities.

KEYWORDS Dance; capoeira; aesthetic of the cool; Africanisms

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS EM DANÇA Rio de Janeiro, 04(08), p.191-205. 2025.2
ISSN: 2764.782X

Historicizando a estética do cool: africanismos em contexto[1]

Ana Paula Höfling (University of North Carolina, Greensboro)[2]

[1] Tradução de Rafael Guarato. Texto original: Höfling, Ana Paula. Historicizing the Aesthetic of the Cool: Africanisms in Context. *Dance Chronicle*, *48*(3), 478–491, 2025. https://doi.org/10.1080/01472526.2025.2539629.

[2] Ana Paula Höfling é autora de *Staging Brazil: Choreographies of Capoeira* (Wesleyan University Press 2019), premiado com o Oscar G. Brockett Book Prize da Dance Studies Association. Foi Fellow do National Humanities Center em 2021-22, onde trabalhou em seu segundo projeto de livro, *Dancing Brazil's Other: Modernism, Race, and Nation* (Oxford University Press, sob contrato).

Nos estágios iniciais da redação da minha tese de doutorado, me foi pedido que eu justificasse minha decisão de não usar a "estética do cool" de Robert Farris Thompson na minha análise sobre a capoeira. As teorias de Thompson sobre as semelhanças africanas e afro-diaspóricas tornaram-se princípios analíticos quase obrigatórios para qualquer pessoa envolvida em pesquisas sobre danças da diáspora africana nos Estados Unidos. O trabalho de Thompson foi disseminado nos estudos em dança principalmente por meio do artigo inovador da estudiosa de dança Brenda Dixon Gottschild, de 1996, sobre a presença africanista na coreografia de George Balanchine[3], no qual ela destrói o status de gênio do "imperador" do balé ao identificar e revisar os padrões e qualidades que ela identifica como as "cinco premissas africanistas" presentes na obra de Balanchine.

Reconhecer as contribuições afro-diaspóricas anteriormente invisibilizadas nas práticas hegemônicas da dança continua sendo crucial para os estudos da área; no entanto, questiono o que podemos estar perdendo ou ignorando ao continuar buscando semelhanças "africanistas" ao estudar práticas de movimento que são inquestionavelmente afro-diaspóricas, como a capoeira ou o hip-hop. Embora existam, de fato, debates dentro dessas comunidades sobre as origens americanas (no sentido continental) versus africanas dessas práticas, incluindo quais aspectos africanos específicos podem ter sido mantidos ou perdidos, nós, como estudiosos da dança, podemos optar por não entrar nesses debates. Em vez disso, podemos analisar os próprios debates: o que está em jogo para aqueles que defendem cada uma das posições opostas? Quais são as histórias desses debates? Onde e quando esses debates acontecem/aconteceram?

Nas páginas a seguir, historicizo a rubrica analítica onipresente nos Estados Unidos de identificar semelhanças africanistas, frequentemente referida como "a estética africanista", remontando ao trabalho do historiador de arte estadunidense Robert Farris Thompson, publicado no final da década de 1960 e início da década de 1970. Em meu argumento, recorro à minha própria trajetória de pesquisa, refletindo sobre por que inicialmente usei essa lente analítica, mas depois decidi me concentrar em pessoas, lugares, períodos, narrativas e contra-narrativas específicas.

[3] Gottschild, Brenda Dixon. Stripping the Emperor: George Balanchine and the Americanization of Ballet. In: Gere, Seagal; Koelsch, Zimmer (Eds) *Looking Out*. New York: McMillan, 1995; Gottschild, Brenda Dixon. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and other Contexts*. Westport: Greenwood Press, 1996.

Reconsiderando metodologias

Em seu ensaio agora clássico “Dancing in the Field: Notes from Memory” (Dançando no campo: notas da memória), a estudiosa de dança Sally Ann Ness (2001), reflete sobre as perdas que inevitavelmente ocorrem quando as notas de campo se tornam textos etnográficos fixos. Ao compartilhar suas notas de campo e reflexões de dois encontros etnográficos iniciais (duas aulas de dança para turistas), ela mantém a escrita “em movimento” e desestabiliza a monografia etnográfica autoritária ao publicar “cedo demais”. Olho para a edição impressa empoeirada do *Journal for the Anthropological Study of Human Movement (*Jornal *para o Estudo Antropológico do Movimento Humano)* na minha estante, com a sensação de que meu artigo “Resistance from the Inside: An Analysis of the *jogo de dentro* in Brazilian *capoeira* angola” (Resistência de dentro: uma análise do jogo de dentro na capoeira angola brasileira) pode ter sido, de fato, publicado cedo demais, mas não propositalmente como o de Ness. Apresentado inicialmente na 29th Society of Dance History Scholars Conference em 2006, o artigo foi publicado no mesmo ano, que também foi o ano em que comecei meus estudos de doutorado na Universidade da Califórnia, em Los Angeles. Em meu ensaio, talvez prematuramente publicado, baseio-me nas “cinco premissas africanistas” de Brenda Dixon Gottschild (1996, p. 13-17): abraçar o conflito; policentrismo/polirritmo; justaposição de alto afeto; efebismo; e a estética do cool. Argumento que o jogo da capoeira angola “incorpora a africanidade ao abraçar o conflito de forma literal e simbólica” e analiso vários “pares opostos” encontrados na capoeira (Höfling, 2006).

Embora minha metodologia de pesquisa tenha sido etnográfica, minha análise se concentrou principalmente em identificar características africanistas, ignorando os ricos detalhes, falhas e contradições inerentes à pesquisa de campo. Os leitores não sabem quem mais participou dos treinos de capoeira comigo e também não sabem muito sobre mim (minha identificação racial, meu treinamento prévio em práticas corporais ou minha competência linguística em português, por exemplo). Eles não sabem onde ou quando as aulas de capoeira eram ministradas; não são convidados a imaginar o chão de concreto empoeirado que os alunos se revezavam para varrer antes de cada aula. Eles não sabem também, que o espaço onde treinávamos frequentemente cheirava a incenso e que havia um mural pintado em uma das paredes, o qual nos mantinha conectados durante os treinos a Salvador, Bahia — a cidade considerada o berço da *capoeira angola* —, mesmo estando a centenas de quilômetros de distância, na região sudeste do Brasil.

As aulas ministradas nesse pequeno espaço perto da Universidade Estadual de Campinas atraía muitos estudantes universitários; com quase quarenta anos, eu era

uma das alunas mais velhas. Sempre que meu corpo não conseguia acompanhar os famosos e brutais treinos de segunda-feira, o Mestre Jogo de Dentro dizia brincando que precisava começar um treino para alunos da terceira idade. Os alunos que tinham árvores frutíferas em seus quintais, costumavam compartilhar suas colheitas sazonais com seus colegas capoeiristas — compartilhávamos limas, laranja, carambola, lichia, acerola e manga. Conheci os filhos e cônjuges dos outros alunos de capoeira; participei de chás de bebê e festas de aniversário. Neste breve artigo, perdi a oportunidade de examinar as várias especificidades da minha pesquisa etnográfica; em vez de recorrer às ricas, matizadas, inesperadas e muitas vezes contraditórias particularidades da minha pesquisa, cheguei a conclusões baseadas em princípios africanistas que, ao mudar meu foco para continuidades pré-estabelecidas, me permitiram ignorar a particularidade, a humanidade e a socialidade do processo de pesquisa etnográfica.

Historicizando os africanismos

Nesta seção, historizo a noção de "africanismos", proposta pelo antropólogo Melville J. Herskovits, seguida por uma análise dos "cânones" da dança africana de Robert Farris Thompson e sua "estética do cool". No documentário de 2009 *Herskovits at the Heart of Blackness*[4], o historiador Vincent Brown apelida Melville Herskovits de "o Elvis [Presley] dos Estudos Afro-Americanos" — levando crédito mas também colocando em circulação ideias de estudiosos Afro-estadunidenses como W.E.B. Du Bois e latino-americanos como Fernando Ortiz e Arthur Ramos. Filho de imigrantes judeus, Herskovits é conhecido como pioneiro dos Estudos Africanos e Afro-Americanos e fundador do programa de Estudos Africanos da Northwestern University em 1948.

Herskovits pretendia identificar e recuperar as origens africanas das "culturas negras do Novo Mundo" e quantificar as retenções de africanismos por meio de sua escala de intensidades, um "continuum concebido logicamente" que, como argumentava Herskovits (1945), facilitaria a comparação intercultural e ajudaria na compreensão dos processos de mudança cultural. Em seu artigo de 1945, "Problem, Method, and Theory in Afroamerican Studies", Herskovits propôs uma "Escala de intensidade dos africanismos do Novo Mundo"[5], que media as retenções africanas nas Américas em vários domínios (tecnologia, vida econômica, organização social, instituições extra familiares, religião, magia, arte, folclore, música e linguagem) usando a seguinte escala: (a) muito africano, (b) bastante africano, (c) um tanto africano, (d) pouco africano, (e)

[4] Llewellyn Smith, *Herskovits at the Heart of Blackness* (Norcross, GA: Vital Pictures, 2009).
[5] No original: "Scale of Intensity of New World Africanisms". Herskovits (1945: 50).

traços de costumes africanos ou ausentes e (?) sem relato. Embora o trabalho de Herskovits tenha desafiado "o mito racista de que o negro não tinha uma história ou herança africana significativa no Novo Mundo" (Apter, 1991: 237), seu modelo de aculturação passiva, focado no que foi retido, ignora a inventividade e as tradições inventadas das identidades africanas no Novo Mundo (Apter, 1991: 236). O antropólogo Andrew Apter observa que as "intensidades" propostas por Herskovits são "altamente relativas e subjetivas" e que seus domínios (religião, arte, etc.) "não são de forma alguma discretos e ignoram as divisões de classe". Além disso, Apter observa que "a escala de intensidades se assemelha às medidas antropométricas da antropologia física" (Apter, 1991: 238).

Ao contrário da escala de intensidades de Herskovits, as correlações de Thompson entre a África e a diáspora africana são menos precisas e muitas vezes apenas sugeridas por meio de comparações anedóticas. Seu foco está em identificar semelhanças estéticas africanas, às quais ele se refere como cânones africanos de "belas formas". Thompson identifica dez características formais da dança africana: 1. Efebismo: o poder mais forte que vem da juventude; 2. Afrikanische Aufheben[6]: Suspender e preservar simultaneamente o ritmo; 3. A qualidade "get down": direção descendente na melodia, escultura, dança; 4. Métrica múltipla: dançar muitos tambores; 5. Elegancia aparente: tocar os padrões com a natureza e com a linha; 6. Entrada e saída corretas: "matar a música", "cortar a dança", "forrar o rosto"; 7. O vívido em equilíbrio: equilíbrio pessoal e representacional; 8. Chamada e resposta: a política da perfeição; 9. Ancestralismo: capacidade de encarnar o destino; e 10. Coolness: verdade e generosidade recuperadas (Thompson, 1974: 5-45). Uma análise de cada um desses princípios exigiria um estudo muito mais longo — a explicação de Thompson sobre cada um deles é tão vaga e confusa quanto seus títulos —, então vou me concentrar nas características que são relevantes para o meu argumento.[7]

Sua nona característica, "ancestralismo", com o subtítulo "capacidade de encarnar o destino", refere-se à capacidade dos ancestrais africanos de retornar por meio da dança. Ele explica: "Percebemos que os africanos, movendo-se em suas

[6] Robert G. Armstrong, em sua resenha do livro *African Art in Motion*, aponta que esse termo é gramaticalmente incorreto em alemão e observa: "Se não conseguimos acertar em uma língua tão conhecida e tão próxima como o alemão, o que acontece quando chegamos ao iorubá ou ao grupo linguístico ejagham?" Ele observa que Thompson interpretou mal termos-chave em iorubá em sua pesquisa; Thompson trabalhou a partir de traduções de entrevistas transcritas e tirou conclusões dessas traduções, que provavelmente simplificavam o léxico original. Robert G. Armstrong, "African Art in Motion: Icon and Act by Robert Farris Thompson", *Research in African Literatures* 12, n.º 4 (1981), 533-534.

[7] Aqui estou me referindo à metodologia analítica de Thompson de considerar apenas as evidências que eram "pertinentes" à sua análise. Ele explica: "quando me comprometi a escrever este livro, ficou acordado que eu teria liberdade para omitir os objetos da coleção que não fossem pertinentes". Thompson, *African Art in Motion,* 5. Todos os "cânones da forma bela" de Thompson, no entanto, são tão problemáticos quanto aqueles que escolhi discutir.

danças ancestrais, em pleno comando do destino histórico, são aquelas personagens nobres, brevemente retornadas" (Thompson, 1974: 28). Na compreensão de Thompson sobre a África, a dança e a performance são preservadas, ao invés de inventadas: "muitas ou algumas das características estruturais gerais da performance africana existem há pelo menos quatrocentos anos" (Idem: 29). A África de Thompson está localizada em um passado estático, onde as danças não mudaram em quatrocentos anos, preservadas pelo retorno dos ancestrais. Sua primeira característica, "efebismo", refere-se à qualidade jovial que transcende a idade. Thompson explica: "As pessoas na África, independentemente de sua idade real, retornam a padrões fortes e joviais sempre que [dançam]"(Idem: 5-6). Além de sugerir uma africanidade não afetada pela passagem do tempo, o efebismo também perpetua estereótipos de corpos não brancos como naturalmente possuidores de vitalidade e fisicalidade notáveis, corpos que envelhecem lentamente e, consequentemente, estão sempre prontos para o trabalho. Thompson constrói uma África onde os nativos são fortes e cheios de "vitalidade", mas inofensivamente calmos e compostos; nega a autoria artística intencional, insistindo em uma cultura ancestral lenta em mudar e que retorna ciclicamente; ignora as especificidades históricas e geográficas e exclui a África da modernidade.

A linguagem vaga, hiperbólica e floreada de Thompson é observada por vários críticos de seu livro *African Art in Motion*, de 1974. Judith Lynne Hanna, em sua resenha publicada na revista *Dance Research Journal*, em 1975, questiona se o livro não deveria ser resenhado por um poeta. Ela continua: "Como os métodos do autor parecem ter se baseado em uma tentativa de trabalhar dentro das tradições da história e das ciências sociais, decidi resenhar o livro como uma obra de pesquisa histórica e/ou de ciências sociais." (Hannah, 1975: 31-33). Em sua resenha do livro, o etnomusicólogo David Ames observa que "havia uma tendência a forçar os fatos a se encaixarem em categorias pré-concebidas e, como Thompson tende a se basear muito em declarações poéticas, não é raro que isso dê ao leitor a impressão de que os fatos estão sendo distorcidos por uma espécie de truque lexical ou que as conclusões estão sendo extrapoladas de forma injustificada a partir de evidências fragmentárias" (Ames, 1980: 561-563).

Vale a pena ressaltar que Thompson complementa sua pesquisa, que inicialmente se restringia à Nigéria e ao Daomé (Benim), com exemplos e análises de dança derivados do projeto *Choreometrics*, de Alan Lomax, Forrestine Paulay e Irmgard Bartenieff. Entre os problemas bem conhecidos da Coreometria de Lomax, estão suas suposições de sociedades estáticas e homogêneas, a metodologia de correlacionar hábitos de trabalho e dança (Keali'inohomoku e Williams, 1974), suas rubricas analíticas supostamente universais e sua abordagem hierárquica e evolutiva da cultura (Foster, 2009). Assim como Lomax, Thompson não situa seus exemplos de dança em períodos

específicos; sua África é um lugar fora do tempo, sempre no "presente etnográfico". Mais importante ainda, sabemos muito pouco sobre seus informantes: sua idade, gênero, classe social ou nível de treinamento e habilidade em dança. A África e a diáspora de Thompson são povoadas por corpos dançantes anônimos e ahistóricos que, no entanto, reverenciam seus ancestrais igualmente anônimos e ahistóricos.

Não há dúvida de que Thompson seleciona alguns dados e ignora outros para provar seu argumento, mas o que exatamente ele estava tentando provar não tinha ficado claro para mim, até que li os dois artigos sobre a "estética do cool" que precedem o livro *African Art in Motion*. Em "An aesthetic of the Cool" (Uma estética do cool), publicado na revista *African Arts* em 1973, Thompson relaciona metáforas de "coolness" com compostura no nível pessoal e com estabilidade social no nível comunitário, e enfatiza que o poder do "cool" vem de sua referência ao "costume ancestral". Ele escreve: "Parte do poder do cool está, sem dúvida, enraizada em [...] essa qualidade de referência ao costume ancestral" (Thompson, 1973: 42). A ideia de equilíbrio que sustenta o "cool" de Thompson, é exemplificada por seus pares opostos, onde a força muscular é contrastada com respeitabilidade, e "as explosões selvagens da vitalidade animal são moderadas pela calma metafórica". Não preciso explicar os problemas de usar o adjetivo desumanizante "animal" para se referir a uma vitalidade entendida como particularmente africana. O argumento de Thompson aqui, no entanto, é que, essa "vitalidade animal" é moderada ou "resfriada" — a ideia que sustenta seus escritos sobre a "estética do cool".

Embora sua "estética do cool" tenha sido amplamente utilizada nos estudos de dança dos Estados Unidos, Thompson desenvolveu sua noção de "cool" em seu artigo de 1973 por meio de exemplos não relacionados à dança. Ele cita vários exemplos do termo "cool" em algumas línguas africanas e faz uma conexão entre a noção de "cool", pureza e ordem social por meio de descrições vagamente relacionadas de vários rituais de culturas africanas selecionadas aleatoriamente, bem como exemplos de Cuba, Haiti e Suriname. As conexões entre a noção do "cool", pureza e equilíbrio social, nunca são totalmente explicadas — esses conceitos podem estar relacionados, mas não são sinônimos. Thompson oferece um exemplo de "cool" nos Estados Unidos: em uma anedota tirada do livro *Mules and Men*, de Zora Neale Hurston, de 1935, na qual, um homem sem nome na Flórida usa a palavra "cool" em uma conversa que Thompson interpreta como um momento de flerte e afirma que o homem usou o termo em "um sentido africano" — sem, no entanto, respaldar ou justificar essa afirmação. Essa passagem foi, na verdade, minha primeira pista sobre a "norte-americanidade" da "estética do cool".

Um artigo publicado por Thompson em 1966, também intitulado “An aesthetic of the cool” e com o subtítulo “West African dance” (Dança da África Ocidental), foi onde ele começou a articular suas ideias sobre uma noção africanista de “cool”. Esse artigo sim inclui exemplos de dança: ele se refere a movimentos e padrões musicais específicos, esclarece a origem das danças e até nomeia alguns de seus informantes. Voltar a este artigo foi esclarecedor, pois confirmou minhas suspeitas anteriores de que, a “estética do cool” é uma refutação direta às atitudes racistas nos Estados Unidos da década de 1960, contrariando em particular, o estereótipo de africanos violentos e fora de controle. No final deste breve artigo, Thompson escreve:

> Eventos terríveis ocorrem na África Ocidental não porque os habitantes carecem de controle moral (suas danças deixam isso claro), mas porque até agora nenhuma sociedade na Terra jamais satisfez ou incorporou completamente uma definição de comportamento ideal. [...] Quando um africano, sentindo sua segurança ameaçada, mata seu vizinho, uma parcela deprimente do mundo ocidental acredita que ele o faz instintivamente, sem qualquer controle moral. Mas uma familiaridade crescente com o ideal do cool, documentado pelos “textos” não verbais da dança, revelará um fato de igualdade moral. (Thompson, 1966: 98).

Da mesma forma que o livro de Melville Herskovits, de 1941, *The myth of the Negro past* (O mito do passado negro), é uma refutação à suposição de que “os negros” não tinham história ou cultura (ou seja, não tinham passado), a “estética do cool” de Thompson, com sua ênfase na estabilidade, equilíbrio, controle e compostura, é uma resposta às suposições racistas de que os africanos e afro-americanos não tinham a capacidade de ser controlados ou compostos. Thompson articulou sua noção de “cool” durante um momento histórico de intensa atividade no movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos. Controle e compostura, respeitabilidade e não violência, princípios fundamentais da noção de “cool” de Thompson, foram fundamentais para o ethos dos primeiros protestos pelos direitos civis, como os protestos em balcões de lanchonetes na década de 1960 (Foster, 2003). Thompson pegou uma gíria desenvolvida nos Estados Unidos — “cool” significando “bom”, “pacífico” e “calmo” — e partiu em uma busca para rastrear, ou talvez inventar, uma origem pan-africana para o “cool” como uma estética e a que legitimasse sua reivindicação de “igualdade moral” entre a África e o “Ocidente” e, por analogia, entre negros e brancos nos Estados Unidos.[8]

[8] A historiadora de arte Krista Thompson (2011) sugere que “o trabalho de [Robert Farris] Thompson acabou passando de uma fonte que investigava as artes da diáspora africana para uma que as produzia”, observando que o artista visual Jean-Michel Basquiat reconheceu ter sido influenciado pelo livro *Flash of the Spirit*, de Robert Farris Thompson.

Reflexões sobre os africanismos como metodologia

Identificar características africanistas tornou-se uma metodologia de pesquisa tão onipresente nos estudos de dança nos Estados Unidos que, ao iniciar minha tese de doutorado, me foi pedido que eu articulasse as razões pelas quais eu não empregaria essa metodologia. Nesta seção, revisitarei essas razões e apontarei o pensamento essencialista que corremos o risco de adotar ao relacionar nossas análises de dança a um conjunto de traços africanistas supostamente comuns.

Ao fazer minha lista de possíveis africanismos na capoeira, comecei com a ideia de pares opostos; procurar ideias opostas que, no entanto, coexistiam na prática da capoeira era um conceito bastante amplo e parecia se encaixar. A qualidade de "descer" (o princípio "get down" de Thompson) também parecia se encaixar facilmente, mas eu não me sentia confortável com as implicações de que um foco descendente ou o enraizamento fossem confundidos com uma "conexão com a terra" primitivista. Alegar essa conexão para uma prática afro-diaspórica parecia simplista e essencialista demais.

Continuei fazendo uma lista das características centrais da capoeira que poderiam se encaixar no modelo existente de identificação de africanismos, até que me deparei com um obstáculo metodológico intransponível. A malandragem da capoeira — astúcia, finta ou malícia — é o elemento central do jogo. É o que torna os jogos divertidos, inteligentes, bonitos e memoráveis. Durante um jogo de capoeira, o objetivo é enganar o outro jogador, por exemplo, sinalizar um chute, mas dar uma rasteira. A malandragem é a marca de um jogador habilidoso. Isso poderia ser um africanismo? E se não, por que não? Fora do contexto da prática da capoeira, a malandragem é uma característica negativa, e a sua generalização como "africanista" tornou-se imediatamente problemática. Estaria eu, então, afirmando que o trapaça e a desonestidade seriam características africanistas? No momento em que percebi que um princípio avaliado negativamente não funcionaria, todo o sistema de "princípios africanistas" comuns desmoronou. A estudiosa de dança Ann Cooper Albright (1997: 24) observou que, ao usar o modelo analítico de identificação dos princípios africanistas, "devemos ter cuidado para não assumir uniformidade em nome da unidade. Na verdade, também devemos chamar a atenção para as maneiras pelas quais apenas certos aspectos da dança africana (comemorativa, acrobática, vistosa, enérgica, etc.) são comercializados como 'africanos'". Reconhecer a "estética do cool" de Thompson como um modelo de análise que permite apenas características comemorativas, corrobora minha observação de que seu modelo analítico é uma refutação às atitudes racistas da década de 1960 e um esforço para elevar os afro-estadunidenses por meio da política da respeitabilidade.

Nas últimas três décadas, houveram inúmeras variações do modelo analítico de identificação de semelhanças africanistas nos estudos da dança, muitas para serem listadas aqui. Uma das publicações mais antigas focadas em semelhanças é "Commonalities in African Dance: An Aesthetic Foundation", de Kariamu Welsh Ashante, publicada pela primeira vez em 1985 e reimpressa no volume editado por Ann Dils e Ann Cooper Albright (2001) *Moving History/Dancing Culture,* frequentemente usado como livro didático em universidades estadunidenses. No entanto, como observa Thomas DeFrantz (2014: 2), a ideia de identificar semelhanças remonta ao artigo "Características da expressão negra", de Zora Neale Huston, publicado pela primeira vez em 1934. A grande diferença entre Hurston e Thompson, no entanto, é que as conclusões de Hurston são tiradas de suas observações pessoais, e seu ensaio não tem a aparência de objetividade que os escritos de Thompson têm.

DeFrantz afirma que "os escritos de Thompson se baseiam no trabalho de campo que ele conduziu no continente [africano]"; no entanto, as descobertas da pesquisa de Thompson não vieram apenas de sua própria pesquisa, mas também da pesquisa conduzida por membros da equipe que trabalhava no agora infame projeto Choreometrics, de Alan Lomax, publicado em *Folk Song Style and Culture* em 1968. A análise de movimento do próprio Thompson foi influenciada pelas ideias de Bartenieff e Paulay, guiadas pelas teorias de Laban, que colaboraram com Lomax neste projeto. Thompson observa que Lomax, Bartenieff e Paulay "confirmaram a existência de um movimento humano distinto na África". Em *African Art in Motion*, ele fornece uma longa citação de *Folk Song Style and Culture* que inclui os tropos tenazes e prejudiciais de uma África hipersexualizada e primitivista:

> Devido ao uso contrastante de uma variedade de transições, qualidades de esforço e forma, a dança dá a impressão de extrema vivacidade e alta excitabilidade. [...] É com esse manejo polirrítmico do corpo, combinado com explosões dramáticas de força e velocidade, que o dançarino africano produz um efeito de excitação orgiástica. (Thompson, 1974: 118)

Em 1969, cinco anos antes da publicação de *African Art in Motion*, Joann Keali'inohomoku publicou seu influente artigo "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance" (Uma antropóloga analisa o balé como uma forma de dança étnica), no qual critica exatamente esse tipo de afirmação primitivista sobre as danças de outros povos de pele parda e/ou negra.[9] Embora a comunidade emergente de

[9] Criticando Walter Sorrel, Keali'inohomoku escreve: "As danças primitivas, diz ele, são sérias, mas sociais! Ele afirma que elas têm 'liberdade total', mas que homens e mulheres não podem dançar juntos. Ele qualifica a última afirmação dizendo que homens e mulheres dançam juntos depois que a dança

estudos da dança na época estivesse ciente dos escritos de Thompson, ele não se envolve e nem reconhece os debates da sua época nos estudos da dança, onde os estudiosos estavam começando a se posicionar contra afirmações essencialistas como a citada acima, em que "extrema vivacidade" e "alta excitabilidade" (em si mesmas generalizações problemáticas) são equiparadas a "excitação orgiástica".

Apesar de Thompson ser um historiador de arte que não se envolvia (nem se interessava) pelos novos desenvolvimentos nos estudos da dança no final dos anos 1960 e 1970, seu modelo analítico tornou-se onipresente nos estudos da dança. Enquanto, é claro, nem todos os estudos acadêmicos estadunidenses sobre as danças da África e da diáspora africana se baseiem nos africanismos de Thompson, eles ainda são usados atualmente.[10] Julie Kerr-Berry, em seu capítulo "Africanist Elements in American Jazz Dance", publicado na antologia *Rooted Jazz Dance,*[11] desenvolve sua própria versão dos africanismos de Thompson, acrescentando um elemento específico que destaca o essencialismo inerente a esses africanismos: "pés chatos" ("flat-footedness"). O elemento africanista de Kerr-Berry de "pés chatos refere-se a quando toda a superfície do pé faz contato contínuo com o solo […]. O pé não é apenas chato, mas também descalço para garantir um contato reverente com a terra." (Kerr-Berry, 2022: 84). Levar esse princípio ao pé da letra, significaria que apenas aqueles nascidos com tendões e ligamentos frouxos que levam ao *pé plano* seriam totalmente capazes de incorporar esse elemento africanista.[12] A sugestão adicional de que os pés devem estar "descalços para garantir um contato reverente com a terra" oferece um exemplo claro do primitivismo tenaz inerente a esses africanismos, onde africanos são repetidamente entendidos como "nativos descalços" que habitam um passado imutável e negados contemporaneidade, inventividade e autoria.[13]

---

degenera em uma orgia!" Keali'inohomoku, "An Anthropologist Looks at Ballet" (Uma antropóloga analisa o balé), 34.

[10] Ver Imani Kai Johnson, *Dark Matter in Breaking Cyphers: the Life of Africanist Aesthetics in Global Hip Hop* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2023).

[11] *Rooted Jazz Dance: Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century,* editado por Lindsay Guarino, Carlos R.A. Jones e Wendy Oliver (Gainesville: University Press of Florida, 2022) é uma versão atualizada de *Jazz Dance: a History of the Roots and Branches* (Gainesville: University Press of Florida, 2014).

[12] Este princípio parece ser uma tentativa de recuperar e codificar como positivo o mito de que os "pés negros" são planos e, portanto, inadequados para dançar. No entanto, ao enquadrar os pés planos como um "elemento africanista", Kerr-Berry apenas reforça e legitima este mito essencialista. Para uma discussão sobre a correlação entre pés chatos e negritude, ver Brenda Dixon Gottschild, "Feet" em *The Black Dancing Body: a Geography from Coon to Cool* (Nova Iorque e Hampshire: Palgrave McMillan, 2003).

[13] Aparentemente desconhecedora dos estudos sobre a complexa história das invenções afro-referenciadas nas tradições religiosas da diáspora africana, Kerr-Berry afirma que essas práticas foram simplesmente "retidas no corpo dançante dos africanos durante séculos". Ela continua afirmando, sem apresentar qualquer evidência, que as danças dos orixás "foram uma das fontes dos isolamentos baseados no jazz". (Kerr-Berry, 2022:81).

Um pequeno erro de digitação no artigo de Cristina Rosa (2012: 144) "Playing, Fighting, and Dancing: Unpacking the Significance of *Ginga* within the Practice of Capoeira Angola", ilustra o quão pouco esses africanismos se baseiam em quaisquer semelhanças tangíveis (apesar de nossos melhores esforços, erros tipográficos acontecem). Em seu glossário de africanismos, que deriva tanto dos cânones de Thompson quanto das cinco premissas de Dixon Gottschild, um dos princípios é "justaposição de alto efeito". O fato de esse princípio africanista funcionar tão bem com a palavra "efeito" (consequência, resultado) em vez do original "afeto" (emoção, humor) aponta para a maleabilidade desses princípios, que podem ser adaptados para descrever uma ampla variedade de características.

Reconhecendo nossos ancestrais

No momento em que decidi não usar premissas ou cânones africanistas em minha pesquisa, um mundo inteiro de especificidades se abriu: em vez de procurar continuidades ou semelhanças, comecei a perguntar quem *afirmava* preservar a africanidade da capoeira — quando, onde e com que finalidade? Como a tradição da capoeira havia sido definida em momentos específicos da história e por quem? O que estava em jogo para personagens específicos na história da capoeira e o que os levou a serem vistos como detratores ou guardiões da africanidade? Quem eram esses "ancestrais" da capoeira e como eu poderia jogar com eles em uma roda de capoeira que atravessa o tempo, como Susan Leigh Foster (1995) nos convida a fazer em "Choreographing History"?[14] Essas pareciam questões muito mais interessantes do que identificar quaisquer "africanismos" retidos na capoeira.

Rejeitar o modelo de características comuns africanas e retenções implícitas, resultou em uma análise que exigia o reconhecimento da autoria e da invenção afro-diaspórica. Ao abandonar um modelo de características e princípios atemporais, fui forçada a focar em desenvolvimentos específicos durante períodos específicos, o que abriu a possibilidade de investigar as pessoas — indivíduos reais — que provocaram debates específicos, estabeleceram tendências ou disseminaram uma inovação particular. Ao ir além de um modelo de ancestralidade anônima, pude ver meus "ancestrais" da capoeira como inovadores e autores; pude ouvir suas repetidas reivindicações de autoria, como as alegações de Mestre Bimba de ter emprestado movimentos da luta livre, do judô e do jiu-jitsu para expandir o repertório de movimentos da capoeira, ou as alegações de Mestre Canjiquinha de ter inventado o repertório

[14] Susan Leigh Foster, "Coreografando a história" em *Coreografando a história*, Susan Leigh Foster, ed. (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

padrão dos espetáculos folclóricos da Bahia na década de 1960. A autoria e a inventividade são, na verdade, essenciais para práticas "tradicionais" afro-diaspóricas como a capoeira. No meu livro *Staging Brazil: Choreographies of Capoeira*, proponho que a única tradição indiscutível na capoeira é uma "tradição de invenção".[15]

A metodologia de Herskovits era um produto de sua época: os primórdios da antropologia, quando os estudiosos tentavam estabelecer o campo como científico e objetivo. As cinco premissas africanistas de Dixon Gottschild foram fundamentais para identificar e reconhecer as influências afro-americanas em formas de dança consideradas exclusivamente europeias, como o balé — na verdade, sua noção de "visibilização" permitiu que os estudos sobre dança abordassem histórias de invisibilização. Eu me pergunto quais metodologias para estudar as danças da diáspora africana podem ser relevantes para nossos períodos históricos específicos — este em que estamos agora, no momento em que este artigo está sendo escrito, mas também os períodos que se seguirão, à medida que este artigo se torna "desatualizado" com o passar do tempo. O tempo passa para todos. As danças em todos os lugares passam por mudanças — nos Estados Unidos, no Brasil, na África, em todos os lugares. Da mesma forma, as metodologias da dança devem ser reexaminadas periodicamente; elas também precisam mudar. Meu questionamento aqui não descarta de forma alguma os trabalhos em estudos de dança que empregam as ideias de Thompson ou Dixon Gottschild (na verdade, até mesmo meu artigo de 2006 pode não ser tão ruim assim), mas convida os estudiosos da dança a historicizar os modelos analíticos que empregam em seus trabalhos.

Por mais importante que tenha sido a ideia dos africanismos comuns e a noção de "uma" estética africanista para nomear, afirmar e visibilizar a presença da africanidade em várias práticas de dança e movimento afro-americanas, nós, como estudiosos da dança com preocupações descoloniais do século XXI, precisamos estar atentos às ideias colonialistas e racistas que se cruzam com as histórias dos próprios métodos analíticos que empregamos. Examinar o trabalho de Thompson cuidadosamente, incluindo sua metodologia e suas fontes, revela uma estrutura analítica que é, em grande parte, produto de um lugar e de uma época. A "estética do cool" deve ser entendida como particular aos Estados Unidos da década de 1960, e não como um conjunto de dados e princípios universais; Thompson era um aliado branco cuja obra insistia que os africanos e afro-americanos eram capazes de ser controlados e compostos, em outras palavras, "cool". Ir além da política de respeitabilidade de

[15] A "tradição da invenção" inverte de forma lúdica a ideia de Eric Hobsbawm de "invenção da tradição". Ana Paula Höfling, *Staging Brazil: Choreographies of Capoeira* (Middletown: Wesleyan University Press, 2019), 15.

Thompson e de suas semelhanças africanistas, derivadas de dados questionáveis e contestadas por estudiosos da dança da época, pode nos permitir reconhecer novas continuidades e, mais importante, identificar descontinuidades produtivas, invenções de tradições, tradições de invenção e inovações afro-referenciadas.

Referências

Albright, Ann Cooper. *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.

Apter, Andrew. Herskovits Heritage: Rethinking Syncretism in the African Diaspora. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1, no. 3 (1991): 235-260.

Ames, David W. Book review of *African Art in Motion. Ethnomusicology* 24, no. 3 (1980): 561-563.

Armstrong, Robert G. African Art in Motion: Icon and Act by Robert Farris Thompson. *Research in African Literatures* 12, no. 4 (1981).

Dixon Gottschild, Brenda. Stripping the Emperor: George Balanchine and the Americanization of Ballet. In: Gere, Seagal; Koelsch, Zimmer (eds). *Looking Out*. New York: McMillan, 1995.

_____. *Digging the Africanist Presence in American Performance: Dance and other Contexts*. Westport: Greenwood Press, 1996.

_____. "Feet." In: *The Black Dancing Body: a Geography from Coon to Cool*. New York: Palgrave McMillan, 2003.

Foster, Susan Leigh. Worlding dance: an introduction. In *Worlding Dance*. New York: Palgrave, 2009.

_____. Choreographies of Protest. *Theater Journal* 55 no. 3 (2003): 395-412.

Hanna, Judith Lynne. African Art in Motion: Icon and Act by Robert Farris Thompson. *Dance Research Journal*, 7 no. 1 (1974-1975): 31-33.

Herskovits, Melville J. Problem, Method, and Theory in Afroamerican Studies. *Afroamerica* 1, no. 1-2 (1945).

Höfling, Ana Paula. *Staging Brazil: choreographies of capoeira*. Middletown: Wesleyan University Press, 2019.

_____. Resistance from the inside: an analysis of the jogo de dentro in Brazilian capoeira angola. *Journal for the anthropological study of human movement* 14, n. 2 (2006): 83-90.

Johnson, Imani Kai. *Dark Matter in Breaking Cyphers: the Life of Africanist Aesthetic in Global Hip Hop*. New York: Oxford University Press, 2023.

Keali'inohomoku, Joann W; Drid Williams. Caveat on Causes and Correlations, Folk Song Style and Culture: A Staff Report by Alan Lomax." Review. *CORD News* 6, no. 2 (1974): 20-29.

Keali'inohomoku, Joann. An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. *Moving History/Dancing Cultures*, Dils and Albright, eds. Middletown: Wesleyan University Press, 2001 [1969].

Kerr-Berry, Julie. Africanist Elements in American Jazz Dance. In: Lindsay Guarino, Carlos R.A. Jones, e Wendy Oliver (Eds). *Rooted Jazz Dance: Africanist Aesthetics and Equity in the Twenty-First Century*. Gainesville: University Press of Florida, 2022.

Ness, Sally Ann. Dancing in the Field: Notes from Memory. In: Ann Dils u Lynn Albright (Eds). *Moving History/Dancing Cultures*, Middletown: Wesleyan University Press, 2001.

Rosa, Cristina F. Playing, Fighting, and Dancing: Unpacking the Significance of *Ginga* within the Practice of Capoeira Angola. *TDR: The Drama Review* 56, no. 3 (2012).

Smith, Llewellyn. *Herskovits at the Heart of Blackness.* Norcross, GA: Vital Pictures, 2009.

Thompson, Krista. A Sidelong Glance: The Practice of African Diaspora Art History in the United States. *Art Journal* 7, no. 3, 2011.

Thompson, Robert Farris. *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974.

_____. An aesthetic of the cool. *African Arts* 7, no. 1 (1973).

_____. An aesthetic of the cool: West African dance. *African Forum* 2, no. 2 (1966).

_____. *Aesthetic of the cool: Afro-Atlantic art and music*. Pittsburgh and New York: Periscope, 2011.

Recebido em 02 de Novembro de 2025.

Aprovado em 20 de Janeiro de 2026.

REALIZAÇÃO

UFRJ

PPGDAN UFRJ

Anda
associação nacional de pesquisadores em dança