



NÚCLEO DE ESTUDOS DE GÊNERO
CADERNO ESPAÇO FEMININO



A ontologia do *twerk*: do passinho negro “sexy” à dança sagrada afro-diaspórica¹

The Ontology of twerk: from ‘sexy’ black movement style to Afrodiasporic sacred dance

Elizabeth Pérez²

* * *

Tradução: Tertuliana Lustosa³

Revisão: Bryan Axt⁴

RESUMO

O objetivo desse artigo é desenvolver uma ontologia do *twerk* que o situe dentro das modalidades coreográficas do Atlântico Negro, incluindo aquelas de religiões afro-diaspóricas. Como alternativa para a estereotipação e apropriação do *twerk*, situo sua performance normativa dentro do espaço cultural da Nova Orleans negra contemporânea. Apresento uma visão geral das variações contemporâneas nos Estados Unidos e localizo seus antecedentes mais remotos nas danças participativas, documentadas nas plantações estadunidenses. O *Twerk* também compartilha diversas similaridades morfológicas e temáticas com movimentos tradicionais caribenhos e latino-americanos que têm promovido a liberdade sexual, econômica e política feminina. Refiro-me particularmente às danças religiosas brasileiras, cubanas e haitianas até as divindades afro-diaspóricas cultuadas por dar vida e testemunho à morte. Concluo que o *twerk*

¹ O presente artigo foi publicado originalmente como um capítulo da revista internacional “African and Black Diaspora” (Taylor & Francis, 2016).

² Elizabeth Pérez é pesquisadora das formações religiosas afro-atlânticas, doutora pela Divinity School da University of Chicago. Foi pesquisadora de pós-doutorado na University of California, Berkeley, desenvolvendo estudos sobre mulheres e pessoas trans na tradição Lucumí/Santería, e atua como professora na University of California, Santa Barbara, com foco em religiões afro-diaspóricas.

³ Tertuliana Mascarenhas Lustosa Pereira é graduada em História da Arte pela UERJ, mestra em Cultura e Sociedade no Poscultura da UFBA e doutoranda na mesma instituição onde desenvolve sua pesquisa com apoio do CNPq. É também multiartista: vocalista da banda A Travestis, cantora, compositora e artista visual.

⁴ Bryan Axt pauta a sua trajetória no processo de *lifelong learning* e na *slash career*. Mestre e Licenciado em Filosofia pela PUCPR, é pesquisador da teoria-prática de Paul B. Preciado, organizador do livro internacional *Metafísicas sexuais* (Editoras Egales e Devires), palestrante, e atua na Educação Executiva, integrando a Filosofia com o relacionamento, experiência e bem-estar.

deveria ser propriamente entendido como parte da família de danças do Atlântico Negro que emergiram de histórias compartilhadas na dominação.

PALAVRAS-CHAVE: Atlântico Negro. Dança. Lucumí/Santería. Vodou. Raça. Gênero.

O ramo de estudo filosófico conhecido como Ontologia fala do que é, do ser, assim como das coisas que podem ser consideradas existentes num mundo empírico, a natureza da sua realidade e as categorias usadas para organizá-lo. Como nós distinguimos uma entidade da outra? Qual é a relação entre lançar mão de um conceito abstrato e um artefato concreto discreto no tempo-espço, que o exemplifica? Qual é a propriedade aparente e atual dos objetos? Até que ponto algo pode mudar enquanto ainda mantém sua identidade, e em que ponto dessa transformação esse algo deixa de existir? Questões análogas a essas foram feitas sobre as formas da arte, bem com sobre obras de arte específicas desde a antiguidade clássica. A experiência estética levanta problemas de percepção, consciência, e subjetividade, cada vez mais abordados em relação às modalidades artísticas que surgiram no século passado.

O fenômeno chamado *twerk* não está entre eles. Adicionado à versão online do Dicionário Oxford de Inglês [*Oxford English Dictionary*] em 2013, o *twerk* foi definido como “ato de dançar música popular de um jeito sexualmente provocativo, envolvendo movimentos violentos do quadril e uma postura baixa e agachada”. Embora suas origens no Sul estadunidense durante o início da década de 1990 não tenham passado despercebidas, nem a sua marcante semelhança com as danças africanas tradicionais e modernas, a sua notoriedade hoje deriva principalmente dos estereótipos racializados que acompanham a sua performance por mulheres negras, homens gays de cor e aqueles que procuram imitá-los. Persistentemente taxado como “do gueto” ou “vulgar”, o *twerk* perturba o padrão normativo de comportamento de gênero que o classifica como “danças pélvicas pesadas” [*bottom-heavy dances*] com torpeza moral e degeneração intelectual (Bettelheim, citado em McAlister 2002, p. 73). O *twerk* não apenas provoca a moral social; ele viola as políticas de respeitabilidade que continuam a exigir castidade, diligência e decoro das mulheres negras em troca de civilidade básica e cidadania plena (Higginbotham, 1993).

Em 2013 o *twerk* ascendeu, visivelmente em tempo recorde, de um meme da internet para um espetáculo da mídia de massa, perigo moral, e piada da cultura pop. Assim como o *twerk*, incontáveis outras inovações negras, desde o inglês vernacular afro-

americano até às bixas queer e mulheres trans da *ballroom voguing*, foram descontextualizados, imitados jocosamente, e monetizados por pessoas de cor não-negras bem como por estadunidenses brancos. O *twerk* também teve que enfrentar desafios com relação ao seu status de forma de arte legítima, decorrentes de equívocos sobre seu propósito, caráter e derivação. Em comparação com a tarefa de dismantelar as opressões interligadas e a discriminação institucional que produz discursos antinegros, situar o *twerk* dentro de um esquema conceitual ou de um sistema classificatório, – o significado da ontologia evocado na ciência da computação e na ciência da informação – no entanto, parece estar longe de ser uma preocupação urgente.

Na verdade, levantar a questão da taxonomia pode parecer ridículo no contexto de uma forma de dança tão parodiada e ridicularizada, quando se contempla a misoginia racista – ou *misogynoir*, para empregar o termo cunhado por Moya Bailey (2010) – direcionada ao *twerking* de homens queer e mulheres. Mas até mesmo um esforço preliminar para conceitualizar o *twerk* pode iluminar o impacto das construções hegemônicas femininas da feminilidade, dos pressupostos cisgêneros/heterossexistas e dos preconceitos religiosos etnocêntricos em sua percepção do senso comum. Examinar as qualidades inerentes ao *twerk* pode abrir a possibilidade de repensar a sua ligação com outras formas de dança celebradas com vetores de valorização e modos de resistência afirmados coletivamente. O *twerk* pode também ser apreciado pelo seu potencial de articular ligações entre comunidades afro-diaspóricas com histórias partilhadas de dominação.

Eu sou uma historiadora das religiões, não uma filósofa ou teóloga; estabelecer a quididade – a essência – do *twerk* não é o meu objetivo aqui. Em vez disso, forneço a seguir uma ontologia ou conceitualização parcial, no sentido de uma “especificação formal explícita de como representar os objetos, conceitos e outras entidades que assumem sua existência em alguma área de interesse, e como essas coisas se relacionam entre si” (Gruber, 1993, p. 199, tradução nossa). Afasto-me de uma análise do *twerk* como uma “retenção” ou “sobrevivência” africana para situá-lo diretamente nas modalidades coreográficas do Atlântico Negro (Apter, 1991). Depois oferecendo um relato de seus aspectos relevantes, argumento que, longe de ser uma anomalia ou aberração, o *twerk* está intimamente relacionado às tradições performáticas caribenhas e latino-americanas que promoveram a liberdade sexual, econômica e política. Destaco então danças sagradas

brasileiras, cubanas e haitianas para divindades afro-diaspóricas que historicamente afirmaram o valor dos corpos negros e protestaram contra sua subjugação.

O *twerk* existe?

Como forma coletiva de comunicação não-verbal, a dança envolve a adaptação rítmica de movimentos corporais, posições, e posturas, geralmente coordenados pela música. A dança folclórica ou popular é distinta da dança praticada no contexto da elite ou da performance da “arte erudita”, exigindo um treinamento formal e ocupando uma posição privilegiada em relação a outros gêneros de movimento. Ambos os tipos de dança inscrevem relações de poder nos corpos em movimento e são regidos por convenções para espectadores e protocolos específicos nas representação de gênero. No entanto, as valências ético-morais da dança popular – por exemplo, a obrigação de dançar em religiões afro-diaspóricas, como no Vodou haitiano, no Candomblé brasileiro e no Lucumí cubano, e de não fazê-lo em uma série de outras – militam contra a tradução de expressões idiomáticas locais em noções ocidentais próprias da dança acadêmica.

Perguntar se o *twerk* pode ser considerado como dança não é apenas uma questão retórica. Reivindicá-lo como tal afirma sua capacidade de ser considerado digno de análise crítica. As primeiras referências do *twerk* como dança datam do início dos anos 1990, dentro de um gênero do hip hop único de Nova Orleans chamado “*bounce*”. Cohn escreveu em 2002, “tudo começou no final dos anos 1980, uma mistura selvagem de rap com cantos *Mardi Gras Indian*, com padrões de baixo de banda de metais de segunda linha, com bateria polirrítmica e com chamada-e-resposta gospel” (p. 76, tradução nossa). As letras da música *bounce* solicitam a participação através da inclusão de frases “cantadas [*singsong*]” passíveis de repetição e apelos repetidos do MC para a dança (Miller, 2012, p. 90-91, tradução nossa). Foi neste contexto que o termo *twerk* foi gravado pela primeira vez, como verbo, em uma música de 1993 do DJ Jubilee: “twerk baby twerk” (Sarig, 2007, p. 260).

O perfil nacional do *bounce* aumentou de forma constante ao longo das duas décadas seguintes, com o termo *twerk* entrando no vocabulário dos rappers de “Dirty South” e de um punhado de cantores pop. Chamado de “*pounchin*” em Nova Orleans, a ascensão de *twerk* até o cenário nacional no final da década de 2000 poderia ser vista como o resultado de sua visibilidade aumentada por meio do compartilhamento de vídeos

e de redes sociais, à medida que o que vídeos caseiros chegaram ao domínio público e os dançarinos começaram a subir vídeos propagando suas proezas no *twerking*. Um trio de adolescentes de Atlanta se autodenominavam *Twerk Team* e foram a sensação em 2009 após compartilharem seus registros no YouTube. Eles inspiraram grupos a imitá-los: os *twerkers* – cisgêneros e trans, gays e heterossexuais – tanto nos Estados Unidos quanto no exterior.

À moda de Cristóvão Colombo, a indústria do entretenimento “descobriu” a dança já datada de mais de duas décadas em agosto de 2013, depois de uma ex-estrela infantil, Miley Cyrus, ter apresentado a sua versão de *twerk* para um público nacional durante a transmissão dos *MTV Video Music Awards*. De acordo com a *superstar bounce* bixa e “Rainha do *Twerk*” Big Freedia, o movimento não-*twerk* que Cyrus estreou – ao lado de dançarinos negros com bundas expostas – é conhecido como “treinamento [*exercising*]” em Nova Orleans. Mas na luta que se seguiu para dissecar as implicações do *twerk* na imprensa popular, ele deixou de existir como uma composição densa de vários movimentos de dança que incluem reboladas, balançadas, palmadas, contraindo e relaxando as nádegas⁵. Jornalistas negros, autores e blogueiros, incluindo Sesali Bowen, Tressie McMillan Cottom e Tamara Winfrey Harris, desmontaram as camadas raciais sobrepostas no espetáculo de uma cantora branca inventando uma imagem “urbana” através de uma caricatura calculada do *twerk* (Bowen, 2013; Cottom, 2013; Winfrey Harris, 2013).

Suas análises, baseadas em parte na teoria da interseccionalidade desenvolvida por Kimberlé Crenshaw e o pensamento feminista negro conceitualizado por Patricia Hill Collins, destacaram o padrão histórico de artistas brancos aproveitando elementos “proibidos” das subculturas negras, simplificando-as para o consumo em massa e lucrando com elas, enquanto a prática dessas manifestações culturais pelos próprios afro-americanos é desprezada, estigmatizada e esquecida (Campbell, 2004; Baskerville, 2014). Este duplo padrão torna-se triplo quando as mulheres negras são as criadoras, pois as suas invenções – mesmo que copiadas globalmente – são invariavelmente apresentadas como evidência de patologia. A versão branca “se torna viral”; a versão preta continua sendo um vírus. Cyrus foi apenas a mais recente artista branca de uma série interminável,

⁵ Isso se seguiu ao lançamento de um vídeo de Cyrus no qual ela ensinava o *twerk*.

enriquecida pela exploração de corpos negros e pelo apagamento dos guardiões da cultura negra. As qualidades fundamentais do *twerk*, inseparáveis dos seus contextos espaciais e temporais, caíram no esquecimento no debate sobre se isso se tratava de uma “dança de verdade”.

O *twerking* é sobre sexo?

O incidente de Cyrus tornou-se alimento para uma série de histórias enganosas disseminadas online, com o objetivo de explicar o *twerk* para um público “arcaico”, “branco” ou de leitores afins. Esses ensaios regurgitaram a definição de *twerk* que havia começado a circular vários anos antes, omitindo os movimentos de dança quase idênticos vindos de Miami no final dos anos 1980 e de Atlanta logo depois. Eles incorporaram uma certa versão dessa linha do tempo, junto com alusões à natureza “sexual” do *twerk*, como se fosse uma tradução física literal da letra do *bounce*. Cohn havia escrito desde o início: “Era sexo puro na dança, uma música de festas de verão, de calor” (Cohn, 2002, p. 76, tradução nossa). Definições de *twerk* se limitaram a esta avaliação: “dançar obscenamente” (Infantry, 2009, tradução nossa), “mover as nádegas de uma forma sugestiva” (Lieberman, 2013, tradução nossa). Genéricas ao ponto de serem vazias, essas definições estabelecem a expectativa de que qualquer rebolado e sarração podem ser considerados *twerking* – uma simplificação excessiva, semelhante a chamar o *fouetté rond de jambe en tournant en dehors* da bailarina de “um giro”.

Embora a mídia tenha enfatizado a lascividade do *twerk*, praticamente nenhuma atenção foi dada ao papel das strippers e de trabalhadores do sexo na definição de tendências coreográficas. Nas últimas décadas, os clubes de strip têm servido como lugares de testes para novas músicas (Sharpley-Whiting, 2007, p. 119), com sucesso comercial previsto para as faixas escolhidas por dançarinas negras exóticas para pontuar as suas performances. Especialmente em Nova Orleans, Miami, Atlanta e Houston, as strippers foram pioneiras não apenas em gostos musicais e estilos de roupas, mas também em movimentos de dança. Muitas vezes presume-se que são pagas simplesmente para ficarem nuas, as strippers executam composições coreográficas complexas repletas de desenvoltura atlética, ritmo musical e habilidade no palco (Hanna, 2013). A falta de reconhecimento dado às strippers por promulgarem o *twerk* espelha a ignorância das contribuições históricas dos dançarinos negros e latinos para o burlesco, mesmo que este

gênero teatral tenha desfrutado de um renascimento recente (Shteir, 2004; Ross, 2009; Brown, 2008).

No entanto, o *twerk* não funcionou somente – nem mesmo principalmente – para despertar, seduzir ou satisfazer o olhar masculino. O *twerk* e outros movimentos de dança semelhantes são executados há muito tempo, tanto por crianças quanto por adultos. Como DJ do show de Big Freedia, o empresário e produtor Rusty Lazer, protestou:

Ver uma criança de quatro anos rebolando [*twerking*] não é algo incomum em Nova Orleans.... Essas crianças crescem em uma comunidade onde isso é comum e não há insinuações; é acrobacia, é expressão, faz parte da cultura musical. As pessoas de fora sexualizam a dança que nunca pretendia ser isso. As pessoas veem a bunda de uma mulher se mexendo e acham que só serve para uma coisa[:] provocar ou proporcionar sexo (Patel, 2013, tradução nossa).

Tais declarações eram desnecessárias antes do início das gravações de danças para sacudir o bumbum circulando entre as “pessoas de fora [*outsiders*]”. Ao cobrir uma controvérsia sobre um vídeo de *bounce*, por exemplo, uma estação de notícias de televisão local no sul da Louisiana observou: “É o estilo de dança que você verá por toda a cidade, garotas fazendo isso, e alguns caras também; até os bebês rebolam [*bounce*]” (Trotter, 2011, tradução nossa). Big Freedia explicou: “[*B*]ounce é para todos. Fazemos isso de zero a 99 em Nova Orleans, desde os bebezinhos até as nossas avós” (Natal de 2013, tradução nossa). A resistência em compreender que os critérios locais para a dança podem ser diferentes – e o espectro de bebês “rebolando [*bouncin*]” com as suas fraldas (Gallagher, 2013) – alimentou o discurso de que os pais cujos filhos fazem *twerk* estão cometendo abuso infantil. Essa atitude levou a uma crueldade genuína nos casos de meninas sendo espancadas e envergonhadas publicamente por suas famílias por rebolar [*twerking*].

Twerk e danças semelhantes pressupõem tradicionalmente um grau de proximidade social, se não de intimidade emocional, entre praticantes e espectadores. A sua aceitabilidade baseou-se, em parte, na distinção entre dança improvisada, com participação coletiva e dança de apresentação ou de palco (Nahachewsky, 1995). Crianças dançando juntas pode ser considerado aceitável em festas de aniversário de todas as idades, reuniões familiares, bailes escolares e churrascos, um tipo de diversão capaz de transmitir humor, flexibilidade, controle e talento criativo. Miller cita uma mãe de Nova Orleans dizendo: “Eu não deixo meus filhos dançarem lá fora... Só dentro de casa” (Miller, 2012, p. 99, tradução nossa). Depois que a tecnologia para distribuir imagens de

twerk se tornou onipresente, o público composto por indivíduos anônimos em seus laptops, smartphones e televisões passou a interferir no que tinha sido uma experiência socialmente circunscrita.

O *twerk* é preto? E como?

Talvez a melhor descrição básica do *twerk* seria: “um movimento de dança que envolve uma pessoa balançando os quadris e as nádegas em um movimento saltitante para cima e para baixo, fazendo com que ela balance, sacuda e chacoalhe” (Valdez, 2013, tradução nossa). Visivelmente ausente desta definição e de muitas outras está o fato de que uma série de movimentos semelhantes ao *twerk* surgiram em comunidades negras de distintas regiões. Entre as variações estão o *Tampa jukin*’; o *Dallas jigging*; o “*booty bass*” de Miami e Atlanta — baseado em danças como *freaking* e *throwing that/the dick*; além de *snaking* e *chicken head*. As danças locais passam a ser carregadas de significado social; Todd observa que o termo “*popping cakes* [bochechas da bunda]”, usado por aqueles afiliados à gangue de rua Crips na Costa Oeste, torna-se “*popping bakes*” quando falado por um membro dos Bloods. (Todd, 2009, p. 116).

Os precursores históricos do *twerk* são tão raramente citados quanto seus análogos. O *twerk* emergiu de estilos de movimento anteriores, como “os movimentos de dança para-cima-para-baixo-quadril-girando-pernas-arqueando chamados de *Tootsie Roll*” e *p[ussy]-popping* (Gaunt, 2006, p. 285, tradução nossa). Como observa Miller, “é provável que o *P-Popping* constitua uma expressão do que Chadwick Hansen identificou no final dos anos 1960 como “uma longa tradição de danças sensuais reboletes na América”, que “têm sido claramente contínuas dentro da comunidade negra” (Miller, 2012, p. 98, tradução nossa). Algumas das primeiras imagens de tais movimentos podem ser vistas em clipes da lendária Joséphine Baker. Picart escreve: “[Phyllis] Rose, biógrafa de Baker, conjectura que a frenética “dança do estômago” improvisada de Baker foi provavelmente derivada de movimentos relacionados à dança do ventre: o *Shake*, o *Shimmy* e o *Mess Around* – todos populares entre os dançarinos de jazz negros de Nova York na década de 1920” (Picart, 2013, p. 58, tradução nossa). Outras danças “serpentinadas [serpentine]” que pressagiavam o *twerk* são o *Georgia crawl* e o “*sensual grind*” chamado *ballin’ the jack*, ambos populares entre adolescentes (Gaunt, 2012, p. 108; George-

Graves, 2009, p. 59; Oliver, 1999, p. 107-108). No mesmo período, “da Flórida veio o *Swamp Shimmy*, no qual ondulações vigorosas do corpo, quadris e membros compensavam a falta de movimento para frente” (Oliver, 1960, p. 149, tradução nossa).

O registro histórico indica que danças como o *twerk* remontam ao período anterior ao período *antebellum* no sul dos Estados Unidos. Pessoas escravizadas realizavam danças sinuosas de quadril, como *snake hip* e *fish tail*, nas plantações durante festivais e encontros especiais, como jantares comemorativos. Talvez de forma reveladora, assim como o movimento *snake hip*, o *twerk* pode servir como um “adorno” ou “uma dança independente por si só” (Hazzard-Gordon, 1990, p. 123, tradução nossa). “Compostas de movimentos pélvicos de origem congo que provavelmente chocariam os entrevistadores brancos [de ex-escravizados]”, essas danças contrastavam fortemente com o trabalho de pés executado em um “ritmo rápido”, apresentado como forma de submissão aos senhores dos escravizados [*planters*] (Stearns and Stearns, 1964, p.26; Hartman, 1997, p. 43). “Embora pessoas escravizadas tirassem vantagem tática dessas diversões passageiras, os senhores de escravizados [*planters*] frequentemente financiavam essas atividades de lazer, acreditando que o entretenimento contribuía para sua docilidade, disciplina e contentamento” (Certeau, 1984; Hartman, 1997, tradução nossa).

As propriedades do *twerk*: paralelos com o Caribe e a América Latina

O chute baixo antes de uma mulher começar a fazer o *twerk* simboliza as correntes de 400 anos de escravidão e opressão sendo quebradas – Gianni Taji⁶

Nas discussões online sobre o *twerking* de mulheres negras e suas subsequentes apropriações por performers brancas, algumas pessoas apontaram a extensão de suas conexões com danças africanas indígenas: a frequentemente citada *mapouka* da Costa do Marfim, o *sabar* senegalês, o *makossa/makassi* camaronês e o *kuduro* angolano, entre outros (Akindes, 2002; Muhammad, 2013). Anike/Cosmic Yoruba (2014, tradução nossa), do site thisisafrica.me, listou mais alguns:

no Senegal temos o ventilateur, na Somália o niiko, o kwassa kwassa na República Democrática do Congo (que tem o mesmo nome no Zimbabué) e o zingué camaronês. Sem falar na malaia das comunidades afro-árabes em Omã, na Arábia Saudita e nos Emirados Árabes Unidos.

⁶ Isso foi postado na conta do Twitter @TakeA_ShotFor_G, às 10:47 da manhã - 26 de janeiro de 2013, onde rapidamente acumulou expressões de aprovação e discordâncias, https://twitter.com/TakeA_ShotFor_G/status/295241537762242560. Tradução nossa.

Estes catálogos pretendem repreender a apropriação branca do *twerk* e reabilitar esta mania internacionalmente reconhecida como patrimônio cultural afro-americano. Posicionar a África como um autêntico ponto de origem é uma tentativa de legitimar uma forma de dança condenada como inventada, falsificada e obscena.

Embora subversiva aos estereótipos, esta abordagem ao *twerk* tem o efeito problemático de definir danças contemporâneas – como o *mapouka* – como de alguma forma temporalmente anteriores, relíquias de um passado semimítico, em vez de um conjunto moderno e globalizado. Para capturar a imagem mais detalhada do *twerk*, é fundamental investigar tanto as suas prováveis raízes étnicas quanto as rotas geográficas que danças semelhantes percorreram. Tem sido frequentemente afirmado que Nova Orleans se aproxima mais das cidades portuárias das Índias Ocidentais do que das áreas urbanas do território continental dos Estados Unidos em sua história religiosa, abrangendo tanto o catolicismo romano quanto o voodoo/Vodou – hierarquia racial tripartida (em oposição à dicotomia branco/negro que opera em outros lugares), hábitos alimentares e linguagem. Mas temos que considerar toda a América do Norte Negra como parte da Diáspora Africana, aplicando uma lente comparativa às suas modalidades coreográficas.

As permutações seculares do *twerk* no Caribe incluem *limin'*, *bite back*, *wainin'/whinin'/winin'* e *wukkin' up*, vindas da Jamaica, Trindade e Barbados (Devonish, 2011; Stanley-Niaah, 2010; Hobson, 2003; Meredith, 2003). Ao som de músicas como *soca*, *calypso*, *tuk* e *dancehall*, esses movimentos se assemelham morfologicamente ao *twerk*, com suas características rotações pélvicas e agitação dos glúteos. “Criadas por e para mulheres”, elas também correspondem ao *twerk* em termos temáticos (Stanley-Niaah, 2010, p. 145, tradução nossa). Assim, estudos sobre essas danças as consideram expressões de agência feminina que — embora não “transformem” os modelos normativos de gênero (Bakare-Yusuf, 2006, p. 170, tradução nossa) — afirmam o direito das mulheres de sentir prazer e orgulho em seus corpos, apesar da violência simbólica e material que enfrentam. Essas danças permitem que as mulheres negociem suas relações com os homens ao dramatizar sua desejabilidade, autossuficiência sexual e independência econômica (Cooper, 2004).

Em Cuba, movimentos análogos ao *twerk* estão presentes nos gêneros do *reggaeton* e da *timba*: o *despelote*, marcado por pulsações dos glúteos — semelhante ao

kole mabouya no Haiti, com “quadris [...] balançando uns contra os outros em um movimento de oito” (Averill, 1997, p. 20) — e o *pingüe* ou *tembleque*, que correspondem tanto ao *winin’* quanto ao *rebolado* [*reboleio*] brasileiro, caracterizado pelo encaixe dos glúteos (Vaughan, 2012, p. 38, tradução nossa). Este último é realizado no carnaval junto com o *meneio* [ginga, requebrar], um balanço de quadris menos explosivo, nos desfiles de samba do Rio (Chasteen, 2004, p. 9). Esses movimentos são praticados por pessoas de todas as idades. Como que ecoando os sentimentos de muitos habitantes de Nova Orleans sobre o *twerk*, Fairley explica:

Em Cuba, a prática dessa dança em público não é considerada uma transgressão de tabus; tampouco, segundo minha experiência, é vista como tabu quando uma criança pequena (do sexo feminino), em seus primeiros doze a dezoito meses (não anos) de vida, imita movimentos circulares de pelve e glúteos. Pelo contrário, essa precocidade é aplaudida e celebrada: “...aqui nós celebramos isso como um dom; quando vemos uma menina ou menino pequeno fazer isso, é uma novidade para nós, e pensamos que eles trazem isso no sangue” (Fairley, 2009, p. 289, tradução nossa).

Essa passagem ilustra como a dança do rebolado [*booty dancing*] atua na socialização de crianças e na transmissão de estéticas culturais afro-diaspóricas, frequentemente expressas na linguagem da hereditariedade biológica.

Outro movimento de dança cubano com paralelos ao *twerk* pode ser encontrado na *rumba*. “Desenvolvida ‘do outro lado da linha férrea’, longe das elites coloniais e principalmente entre africanos e seus descendentes, essa dança de casal possui vários tipos, entre eles o *yambú*, a *columbia* e o *guaguancó* — o mais popular e o mais sensual —, dançado como uma batalha de vontades entre os parceiros” (Daniel, 2011, p. 198, tradução nossa). O *guaguancó*, como descreve Sublette:

é centrado no movimento conhecido como *vacunao*... Em posição agachada, o casal dança um diante do outro, a alguns passos de distância, até que, sem aviso, o homem realiza um gesto simbólico repentino de posse em direção aos genitais da mulher. Pode ser um chute, um gesto agressivo com a mão, um impulso pélvico, um movimento com seu lenço; mas a dançarina está atenta a isso e cobre seu sexo (Sublette, 2004, p. 271, tradução nossa).

Também chamado de “*golpe de frente*”, o *vacunao* causa uma impressão marcante quando visto por trás. Na *rumba*, assim como em muitas danças da África Ocidental e Central, os glúteos funcionam como sinais de pontuação para a narrativa contada pelas pernas do dançarino.

O impulso pélvico e o giro de quadril unem uma enorme variedade de danças afro-diaspóricas. Gerstin enumera as muitas “danças de casal flertantes que utilizam o

isolamento pélvico e, em alguns casos, contato físico”: danças mexicanas e peruanas; “a *kalenda*, *bamboula* e *chica* do Uruguai”; o *bèlè* contemporâneo do norte atlântico da Martinica; o *jwé dansé* de Santa Lúcia; e as danças brasileiras de *umbigada* — “danças de ‘batida de barriga’” — como o *lundu*, o “batuque ... e o samba de roda rural (samba de roda), que é simplesmente o batuque sob outro nome”, junto com outras 13, além da arte marcial da capoeira Angola (Gerstin, 2004, p. 11–13; Lewis, 1992; Desch-Obi, 2005, tradução nossa). Ecoando o *vacunao*, estão a *ombligada* (umbigo com umbigo) da *zemba/semba* boliviana ou “cueca negra”, o *candombe* uruguaio e a *milonga* e o *tango* argentinos: “O tango imitou a milonga, incluindo sua característica *ombligada* (os abraços íntimos dos parceiros) e a *culeada* (quadril giratórios). Com o tempo, porém, à medida que o tango se europeizou, os torsos dos dançarinos se tornaram mais rígidos” (Lipski, 2008, p. 157; Pacheco, 2008, p. 882–883, tradução nossa).

Danças pélvicas [*booty dances*] têm ameaçado o status quo ao enfatizar o pertencimento coletivo, o livre movimento de corpos negros potentes e contranarrativas afro-diaspóricas. O *mapalé* colombiano, ou *baile negro*, é um exemplo disso. O *mapalé* remete às danças de “rabo de peixe” das plantações norte-americanas; Dávila escreve que “os movimentos do peixe após ser capturado se assemelham às contrações pélvicas e do tronco [da dança] ao ritmo do tambor” (Dávila, 2009, p. 120, tradução nossa). “A única dança permitida durante o domínio espanhol”, o *mapalé* passou a ser associado à rebelião por sua insistência libertadora no valor do corpo como vetor de transmissão de conhecimento ancestral (Dávila, 2009, p. 120, tradução nossa). “Onde a dança, em nível social, foi criminalizada, no *mapalé* ela continua a ser uma força indestrutível da identidade afro-colombiana no tecido da Costa Atlântica” (Dávila, 2009, p. 134, tradução nossa). O *batuque*, com suas “rotações artificiais e contorções do quadril”, foi oficialmente reprimido, assim como o *candombe* e o *bongo* (citado em Röhrig Assunção, 2003, p. 167, tradução nossa).

O consenso é que essas danças que têm um parentesco com o *twerk* — como indicado por seus nomes e por sua presença entre pessoas escravizadas falantes de línguas bantu — têm origem na África Central. Diversos estudiosos bem versados no assunto chegaram à conclusão de Kubik: “a ênfase motora na pelve, nos glúteos etc., especialmente os impulsos pélvicos ou movimentos circulares da pelve, descritos na história da dança jazz nos Estados Unidos como ‘*Congo grind*’, são sempre suspeitos de

uma origem Congo/Angola” (Kubik, 1979, p. 20, tradução nossa). Thompson rastreia o termo *vacunao* até “*bumbakana*”, o choque de corpos na dança de casal que é “o clímax da dança do Congo”, tornando ainda mais duvidosa a etimologia que normalmente lhe é atribuída: “vacinar” (Thompson, 2005, p. 66). Voltando-se para a *punta*, semelhante ao *twerk*, dos povos Garífuna em Honduras, Belize, Guatemala e Nicarágua, Meléndez demonstrou que o termo deriva da palavra pan-bantu “bunda” (Meléndez, 2002, p. 83). Na língua quimbundo (*Kimbundu*), por exemplo, *mbunda* significa “nádegas”, sendo sem dúvida a origem do termo “bunda” usado no português brasileiro cotidiano para se referir ao traseiro (Guy, 2004, p. 134).

O *twerk* é sagrado?

O *bounce music* de Nova Orleans deixa escapar um pouco do “ar pesado” do Golfo. Seus artistas de rap denunciam nossos afastamentos mais amplos da responsabilidade social, nosso abandono da infraestrutura pública e um possível declínio da imaginação coletiva. Acima de tudo, e em contraponto, o *bounce music* redireciona o antigo *funky-butt Fe Chauffe* em aliança com o dinamismo do *Vodou lwa Gédé* (Cartwright, 2013, p. 138, tradução nossa).

Em todas as Américas, a dança participativa entre africanos escravizados era condenada como uma afronta tanto à ordem social quanto à ordem estética. A Igreja Católica Romana e as denominações protestantes envolvidas na colonização do Novo Mundo desaprovavam e, às vezes, proibiam essas práticas. Os governos coloniais consideravam as danças como focos de insurreição, sem dúvida porque elas promoviam sentimento de solidariedade e comunicação entre pessoas escravizadas de diferentes etnias. No sul dos Estados Unidos, tambores e instrumentos de sopro foram proibidos no século XVIII depois que revoltas de escravizados alertaram os proprietários de plantações para o uso desses instrumentos como estímulo à rebelião (Cartwright, 1993, p. 19). O rebolado, em particular, foi alvo de censura, pois desafiava as tentativas das elites de impor posturas corporais associadas à submissão, modéstia e obediência. As autoridades intuíram aquilo que muitos estudiosos hoje defendem: que os corpos têm memória, e que desafiar as regras de uma ordem social poderia levar à rebelião contra a própria instituição da escravidão.

Tanto no passado quanto hoje, mulheres negras, por dançar de maneira considerada incivilizada, têm sido alvo das denúncias mais veementes, especialmente quando parecem celebrar suas cinturas, quadris e glúteos. Essas zonas do corpo feminino — enfatizadas em muitas danças africanas de iniciação, pré-nupciais e funerárias —

foram condenadas como encarnações dos próprios “pecados” associados à escravidão, à opressão sistêmica e à exploração sexual: luxúria, preguiça e gula. Exploradores europeus, cientistas e outras elites chegaram a citar a forma “monstruosa” das nádegas de mulheres africanas como prova das “economias libidinais” da supremacia branca; o caso da “Vênus Hotentote”, Saartjie Baartman, foi apenas o episódio mais divulgado. Mulheres negras não puderam dançar sem serem acusadas de cometer crimes contra Deus: provocar tentação, favorecer possessão demoníaca, servir ao diabo.

Pode parecer ridículo pensar na sacralidade de danças semelhantes ao *twerk*, ainda que eu não seja a primeira a fazê-lo. Small apresentou o *winin’* jamaicano como uma cerimônia religiosa:

As danças parecem atemporais e inebriantes; a estrutura circular do *wine*, performada pelas mulheres, e o arranjo dos corpos dançantes voltados para o espaço circular da dança criam uma espécie de solo sagrado. O sagrado não possui uma duração temporal que o preceda ou venha a sucedê-lo; o sagrado é primordial e está fora da consciência ordinária dos participantes.... Na verdade, trata-se da reencenação contemporânea ou do ressurgimento de práticas tradicionais de transe da África Ocidental... O sagrado e o secular se fundem na música e na dança do *Dancehall*, por meio do transe e da catarse... que produzem uma liberação individual e coletiva que fortalece as pessoas dos *garrisons* [redutos políticos] (Small, 2012, p. 4–5, tradução nossa).

Aqui, Small funde a noção de sagrado desenvolvida por Mircea Eliade com a de Émile Durkheim, cujo livro *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (Durkheim, 1965 [1912]) concebia o frenesi da efervescência religiosa como algo que se investe na dança, e definia o sagrado, em termos moralmente neutros, como algo inspirador de reverência e separado da vida cotidiana.

Pode-se levantar a objeção, contudo, de que relatos higienizados [*bowdlerized*] sobre as danças pélvicas, repletos de hierofonias, fazem um desserviço à realidade vivida de suas performances casuais em ambientes cotidianos, de estacionamentos a quintais, sem outra motivação mais elevada do que o desejo de se divertir e passar o tempo – medido pelo relógio, e não no *in illo tempore* (Eliade, 1961). Gerstin joga um balde de água fria nessas representações das danças afro-diaspóricas, como as de Small, a partir de outro ângulo:

A questão da religião é importante porque aqueles que tentaram combater o estereótipo de hipersexualidade na dança negra frequentemente insistiram na qualidade espiritual e ritualística dessa arte.... Pode haver verdade nessa ideia, mas, com frequência, [“o tropo da ‘dança sagrada da fertilidade’”] parece ser apenas mais uma projeção exotizante e primitivista (Gerstin, 2004, p. 20–21, tradução nossa).

Para avaliar se o *twerk* poderia ser entendido como sagrado, no sentido de santo, pode-se começar refletindo sobre como esses movimentos contribuem para a integridade corporal [*bodily wholeness*] das dançarinas. As danças vigorosas historicamente contrabalancearam os efeitos negativos da má alimentação e das doenças na diáspora africana (Daniel, 2005). Ao pesquisar cantigas lúdicas de meninas negras, Kyra Gaunt descobriu, sobre uma dessas rimas, que:

Se você levasse a interpretação da letra de forma literal, a cura para aquilo que te aflige seria aplicar ritmo a partes do seu corpo (cabeça, mãos, dedos dos pés e pelve), ou realizar ações rítmicas, e, em alguns casos, ações sonoras, por meio de um dispositivo corporal (bater palmas, pisar, rebolar) (Gaunt 2006, p. 99, tradução nossa).

Isso acaba sendo uma espécie de prescrição tanto de medicina social quanto de terapia física, já que as pessoas que dançam aprendem uma série de valores e comportamentos que contribuem para o seu próprio bem-estar e para a vitalidade contínua das culturas do Atlântico Negro.

A reivindicação de um significado religioso para o *twerk* pode ser fortalecida a partir de uma referência às tradições das iniciações afro-diaspóricas. Seus deuses são distinguidos por preferências altamente diferenciadas em vestimentas, alimentos, cores, texturas, esferas de influência, ritmos e coreografias. São cultuados em rituais com tambor, nos quais os participantes reproduzem a sequência de movimentos que lhes compete. Como observou o lendário etnólogo cubano Fernando Ortiz, “Essas danças pantomímicas, seus gestos, passos, figurinos e símbolos são tão cuidadosamente planejados quanto o balé.... Seus movimentos alegóricos são tão estilizados que os não iniciados são incapazes de compreendê-los sem interpretação” (Brandon, 1993, p. 147, tradução nossa). Tais danças são executadas, em parte, para provocar a incorporação, pois é por meio das pessoas incorporadas que os deuses oferecem orientação, reafirmam limites ético-morais e realizam rituais de cura.

Carregadas de alusões gestuais a mitos e a versos divinatórios, as coreografias sagradas forneceram mnemônicos essenciais para a lembrança das culturas africanas nas Américas (McCarthy Brown, 1991, p. 253). No Candomblé brasileiro, derivado de tradições iorubás, fon/ewe e congo, uma divindade que coloca seus glúteos em movimento é a guerreira Iansã ou Oyá, orixá dos ventos, tempestades e do sopro. Um de seus “caminhos”, ou avatares, é:

Oyá de esteira, significando no inglês “Oya of the mat”, que é imaginada de forma provocativa carregando consigo uma esteira pronta para desenrolar e estender para qualquer amante ocasional que lhe agrade. É essa... Oyá que executa a dança de “quebrar pratos”: mãos na cintura, com os glúteos projetados e em rotação atrevida (Gleason, 1992, p. 290, tradução nossa).

Gleason observa ainda que, no Candomblé, “a quebra de pratos, ou o ato de estilhaçar louças, também possui uma referência funerária”, algo familiar a essa rainha dos ancestrais mortos (Gleason, 1992, p. 290, tradução nossa).

Numa tradição irmã do Lucumí cubano, popularmente conhecida como Santería, os melhores exemplos de danças com ênfase nos quadris e glúteos são os de Oxum, orixá das águas doces, do prazer sensual e da prosperidade material. Invocada por Cooper em seu estudo sobre o *dancehall*, Oxum — e qualquer praticante que a incorpore no contexto de um ritual de tambor — dança ao som de ritmos que imitam o fluxo de um rio (Cooper, 2004, p. 105, tradução nossa). Oxum finge entrar na correnteza e então “mergulha na água (ou no mel) e o espalha por todo o rosto, ombros, caixa torácica, abdômen e quadris” (Daniel, 2005, p. 259, tradução nossa). Seus quadris giram, seu traseiro se projeta; em uma combinação característica:

Os quadris traçam uma longa espiral em seu movimento circular contínuo, enquanto os glúteos sobem e descem. O abdômen estabiliza a transferência de peso do corpo entre a perna flexionada e a perna estendida.... Os quadris desenham círculos e semicírculos enquanto a pelve (e, como resultado, os glúteos) pulsa levemente para trás e para frente (Borelli, 2006, p. 162–163, tradução nossa).

Harding (2001, p. 165) compara os movimentos dos quadris de Oxum como os de uma serpente de ravina [*gullysnake*]⁷. Historicamente retratada como uma coquete abastada e mestiça (“mulata”), Oxum utiliza sua sexualidade como meio para um fim, tendo seu poder intrinsecamente ligado ao uso habilidoso de artifícios femininos. Para alguns praticantes, sua dança codifica uma imagem problemática de feminilidade cis/heterossexista. Como colocou uma iniciada afro-americana: “não gosto do aspecto extremamente flertador de Oxum. Não é da minha natureza. Quando estudei dança afro-cubana, não consegui me envolver com todo aquele movimento de quadris” (Harding, 2001, p. 168, tradução nossa). Para outros, porém, Oxum exemplifica o que Melissa Blanco Borelli chama de “hip(g)nose”, “apresentando o corpo como uma materialidade

⁷ Nota de tradução: em inglês, *gully* também faz alusão à gíria para “periférico”, “de rua”, “gangsta”, “da margem”; o que aqui podemos chamar de uma “cobra do gueto”.

inteligente e poderosa capaz de (re)escrever a história, comentar situações sociopolíticas e questionar a construção das identidades e das inscrições corporais” (Borelli, 2006, p. 131, tradução nossa).

Por sua vez, diversos espíritos Vodou, ou *lwa*, dançam o *mazoun* ou *banda*, danças semelhantes ao *twerk*. Gage Averill afirma:

Os Gedes (incluindo Bawon Samdi/Papa Gede, Grann Brijit, Gede Nibo, Bawon Lakwa e outros) são espíritos que guardam os segredos da morte e do cemitério, além de manterem uma relação especial com as encruzilhadas. A dança dos Gedes é a altamente sexualizada *banda*, marcada pelo movimento acentuado e circular da pelve, e os Gedes ocupam uma posição privilegiada a partir da qual introduzem humor e sexualidade em todas as suas interações (Averill, 1997, p. 18, tradução nossa).

O erótico da *banda* foi analisado por diversos autores (Laguerre, 1980, p. 95); Daniel questiona a interpretação hermenêutica centrada na cópula, argumentando que a *banda* expressa a necessidade de “manter a vida vital” (Daniel, 2005, p. 165). Durante a possessão, os Gedes dedicam atenção especial às mulheres grávidas e às crianças. Eles rejeitam toda forma de fingimento e desprezam as boas maneiras por considerá-las representativas das classes altas hipócritas. Possuem licença para dizer verdades desconfortáveis, e sua *banda* pode tornar-se explicitamente oposicional, como quando Gedes em dança marcham para exigir recursos e direitos para o povo diante daqueles que detêm o poder (Deren, 1991 [1953], p. 106; McCarthy Brown, 1991, p. 362–363).

Os participantes do Festival Lenten (geralmente realizados na Semana Santa) chamados Rara fazem referências visuais à *banda* e utilizam estrategicamente seus quadris e nádegas em performances tanto religiosas quanto políticas. Esses festivais anuais sintetizam danças tradicionais de diversos grupos étnicos africanos levados para a colônia de Saint-Domingue durante o tráfico escravista. As poses de rebolado realizadas pelos *majò jon* ou “malabaristas de bastão” complementam a *banda* das “rainhas” do grupo Rara, escolhidas para cantar nos coros das trupes musicais e dançar a fim de ajudá-las a arrecadar dinheiro. Repletas de palavrões e duplos sentidos, as letras de suas músicas satíricas e mordazes condenam desigualdades de gênero e governos autocráticos. Elizabeth McAlister observa:

Uma qualidade que as rainhas do Rara parecem compartilhar com suas contrapartes do hip-hop é sua irreverência diante da postura moral da cultura dominante, que buscava reprimir sua sexualidade enquanto mulheres. As rainhas do Rara, assim como rappers e outras artistas mulheres das tradições performáticas do Atlântico Negro, constroem e

performam uma visibilidade pública que projeta imagens de liberdade sexual feminina e controle econômico (McAlister, 2002, p. 73, tradução nossa).

A *banda* dos ritos funerários haitianos encontra seu equivalente no *bongo* de Carriacou e de Trindade e Tobago, “dançado em honra aos mortos” na primeira noite do velório (Kein, 1995, p. 104; Ashie-Nikoi, 2007, tradução nossa). Nesse aspecto, ela se assemelha fortemente à *punta* garífuna. Antes predominantemente um gênero pós-morte devido à sua execução em vigílias funerárias de nove noites, a *punta* aparece em eventos seculares após rituais ancestrais e em um registro obsceno, marcado pelo flerte (Greene, 2002; Johnson, 2007). A *banda*, o *bongo* e a *punta* são executados com o tronco tão rígido quanto os pés, quadris e nádegas permanecem ativos. Esse detalhe nos conduz de volta a Nova Orleans e à tradição do funeral do jazz. Nesses rituais, o luto assume a forma de celebração enquanto músicos tocam a serenata do falecido no caminho até o cemitério e os enlutados os seguem “com a pelve projetada para frente, a parte superior do corpo ligeiramente inclinada para trás, solta e respondendo livremente ao ritmo” (Roland Wingfield, citado em Turner, 2009, p. 103, tradução nossa). “Assumindo a linguagem corporal de uma dança, um desfile altivo, um ‘rebolado da bunda [*booty bounce*]’ ao som da batida de segunda linha [*second line beat*]”, eles celebram a promessa de renascimento espiritual (Ellis Marsalis, Jr., citado em Wardi, 2006, p. 181, tradução nossa).

A obra de arte total do *twerk*

No que foi exposto anteriormente, não pretendi fazer muitas especulações metafísicas sobre o *twerk*, mas argumentar que ele não nasceu ontem, nem existe sem parentescos culturais. Se o *twerk* é visto como uma provocação, ela é tanto estética e política quanto erótica; por isso, defendi a relevância de danças afro-diaspóricas semelhantes com base em sua função como expressão crítica da cultura, medicina social e contexto religioso. As comunidades negras continuam preservando a memória coletiva de estilos de movimento muito parecidos com o *twerk*, assim como letramentos críticos e as chaves interpretativas necessárias para compreendê-los (Richardson, 2013). A escassez de pesquisas sobre essas modalidades coreográficas populares indica que sua importância como performance artística e cultura material afro-diaspórica ainda não foi devidamente reconhecida.

Pesquisadores têm apresentado argumentos convincentes a favor do “corpo feminino negro como um espaço de descolonização” e das danças centradas nos glúteos

e quadris como formas de afirmação da autonomia corporal de mulheres negras e homens gays (Hobson, 2003, p. 101; Gittens, 2008; Henderson, 2011). Eles também analisaram o fenômeno da cooptação cultural, como no caso da canção *Baby Got Back*, de Sir Mix-A-Lot (1992) — (“*I like big butts and I cannot lie*”) — que antes funcionava como uma crítica mordaz aos padrões normativos de beleza da supremacia branca, mas acabou transformada em um hino genérico e divertido para qualquer ocasião. Uma compreensão mais profunda do *twerk* depende apenas do enfraquecimento dos preconceitos em torno dos estilos de movimento negros. O título do artigo de Judith Bettelheim de 1990, “*Deconstructing the Mythologies: From Priestess to ‘Red Hot Mama’ in African and African American/Caribbean Performances*”, explicita o trabalho que ainda precisa ser feito para que o *twerk* seja aceito como parte de uma família mais ampla de danças afro-diaspóricas e para que seu domínio seja reconhecido como uma recombinação singular de habilidade, conhecimento e parentesco cultural (McAlister, 2002).

Para concluir, parece-me que o estatuto ontológico do *twerk* não pode ser determinado sem refletirmos sobre os imperativos radicalmente divergentes das danças religiosas aparentadas a ele: dar vida e testemunho à morte. Nenhuma explicação será suficiente sem prestar contas à história, da qual a catástrofe humana do Hurricane Katrina permanece emblemática. Seguindo a definição de escravidão de Orlando Patterson como “morte social”, Frank B. Wilderson III define a negritude como uma condição de “morte ontológica”: “o negro, um sujeito sempre já posicionado como Escravo” (Wilderson, 2010, p. 7, tradução nossa). Poderíamos dizer, em referência a Georg Wilhelm Friedrich Hegel e a uma das leis atualmente usadas como justificativa para o assassinato de homens e mulheres negros nos Estados Unidos, que os Escravizados são definidos precisamente pela incapacidade de “manter sua posição” [*Stand Your Ground*]. A violência gratuita infligida impunemente aos corpos negros — especialmente aos corpos das mulheres — corresponde à lógica da necropolítica de Achille Mbembe: a “subjugação da vida ao poder da morte”, que “reconfigura profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror” (Mbembe, 2003, p. 39, tradução nossa). Se assim for, então praticar o *twerk* é, em última instância, dançar à beira de uma sepultura tão vasta quanto o próprio Oceano Atlântico.

Declaração de conflito de interesses

A autora declarou não haver conflitos de interesse.

Referências

- ANIKE/COSMIC YORUBA. *Twerk: booty-dancing a white privilege?* 2014. Disponível em: <http://thisisafrica.me/twerk-booty-dancing-seems-a-white-privilege/>. Acesso em: 1 mar. 2014.
- APTER, Andrew. Herskovits's heritage: rethinking syncretism in the African diaspora. *Diaspora*, v. 1, n. 3, p. 235-260, 1991.
- ASHIE-NIKOI, Edwina. *Beating the pen on the drum: a socio-cultural history of Carriacou, Grenada, 1750–1920*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia) – New York University, New York, 2007.
- AVERILL, Gage. *A day for the hunter, a day for the prey: popular music and power in Haiti*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- BAILEY, Moya. *They aren't talking about me...* 2010. Disponível em: <http://www.crunkfeministcollective.com/2010/03/14/they-arent-talking-about-me/>. Acesso em: 15 out. 2010.
- BAKARE-YUSUF, Bibi. Clashing interpretations in Jamaican dancehall culture. *Small Axe*, v. 11, n. 1, p. 161-173, 2006. DOI: 10.1215/-10-3-161.
- BASKERVILLE, Niamba. *Twerk it: deconstructing racial and gendered implications of Black women's bodies through representations of twerking*. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Swarthmore College, Swarthmore, 2014.
- BORELLI, Melissa Blanco. *A case of hip(g)nosis: an epistemology of the mulata body and her revolutionary hips*. 2006. Tese (Doutorado) – University of California, Riverside, 2006.
- BOWEN, Sesali. *Let's get ratchet! Check your privilege at the door*. 2013. Disponível em: <http://feministing.com/2013/03/28/lets-get-ratchet-check-your-privilege-at-the-door/>. Acesso em: 1 abr. 2013.
- BRANDON, George. *Santeria from Africa to the New World: the dead sell memories*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- BROWN, Jayna. *Babylon girls: Black women performers and the shaping of the modern*. Durham: Duke University Press, 2008.
- CAMPBELL, Melissa. “Go white girl!”: hip-hop booty dancing and the white female body. *Journal of Media and Cultural Studies*, v. 18, n. 4, p. 497-508, 2004.
- CARTWRIGHT, Joan. The sign of the blues. In: FISHER, Larry (org.). *Jazz research papers*. 13. ed. Manhattan: International Association of Jazz Educators, 1993. p. 18-36.
- CARTWRIGHT, Keith. *Sacral grooves, limbo gateways: travels in deep southern time, circum-Caribbean space, Afro-creole authority*. Athens: University of Georgia Press, 2013.
- CHASTEEN, John Charles. *National rhythms, African roots: the deep history of Latin American popular dance*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004.

- CHRISTMAS, Zoë. *Interview – Big Freedia*. 2013. Disponível em: <http://www.thesnipe.com/music/interviews/big-freedia/>. Acesso em: 2 nov. 2013.
- COHN, Nik. Soljas. *Granta*, n. 76, 2002.
- COOPER, Carolyn. *Sound clash: Jamaican dancehall culture at large*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- COTTOM, Tressie McMillan. *Brown body, white wonderland*. 2013. Disponível em: http://www.slate.com/articles/double_x/doublex/2013/08/miley_cyrus_vma_performance_white_appropriation_of_black_bodies.html. Acesso em: 12 set. 2013.
- DE CERTEAU, Michel. *The practice of everyday life*. Tradução de Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DANIEL, Yvonne. *Dancing wisdom: embodied knowledge in Haitian Vodou, Cuban Yoruba, and Bahian Candomblé*. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
- DANIEL, Yvonne. *Caribbean and Atlantic diaspora dance: igniting citizenship*. Urbana: University of Illinois Press, 2011.
- DAVILA, Deisy E. *Critical folkdance pedagogy: women's folkdancing as feminist practice*. 2009. Tese (Doutorado) – University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 2009.
- DEREN, Maya. *Divine horsemen: the living gods of Haiti*. New York: McPherson, 1991.
- DESCH-OB, T. J. Deadly dances: the spiritual dimensions of Kongo-Angolan martial art traditions in New World. In: BELLEGARDE-SMITH, Patrick (org.). *Fragments of bone: neo-African religions in a New World*. Urbana: University of Illinois Press, 2005. p. 70-89.
- DEVONISH, Hubert. “Wine”, women and song: the more things change... *Sexuality & Culture*, v. 15, p. 332-344, 2011.
- DURKHEIM, Émile. *The elementary forms of the religious life*. Tradução de Joseph Swain. New York: The Free Press, 1965.
- ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane: the nature of religion*. Tradução de Willard R. Trask. New York: Harper and Row, 1961.
- FAIRLEY, Jan. How to make love with your clothes on: dancing reggaeton, gender, and sexuality in Cuba. In: RIVERA, Raquel; MARSHALL, Wayne; HERNANDEZ, Deborah Pacini (org.). *Reggaeton*. Durham: Duke University Press, 2009. p. 280-296.
- GALLAGHER, Natalie. *The queen of bounce shakes on into KC*. 2013. Disponível em: <http://www.pitch.com/kansascity/big-freedia/Content?oid=4031032>. Acesso em: 8 jan. 2013.
- GAUNT, Kyra D. *The games Black girls play: learning the ropes from double Dutch to hip-hop*. New York: New York University Press, 2006.
- GAUNT, Kyra D. Girls' game-songs and hip-hop: music between the sexes. *Parcours Anthropologiques*, n. 8, p. 97-128, 2012.

- GEORGE-GRAVES, Nadine. “Just like being at the zoo”: primitivity and ragtime dance. In: MALNIG, Julie (org.). *Ballroom, boogie, shimmy sham, shake: a social and popular dance reader*. Urbana: University of Illinois Press, 2009. p. 55-71.
- GERSTIN, Julian. Tangled roots: kalenda and other neo-African dances in the circum Caribbean. *New West Indies Guide*, v. 78, n. 1-2, p. 5-41, 2004. DOI: 10.1163/13822373-90002516.
- GITTENS, Angela D. *Hands, eyes, butts and thighs: women’s labor, sexuality and movement technique from Senegal through the diaspora*. 2008. Tese (Doutorado) – New York University, New York, 2008.
- GLEASON, Judith. *Oya: in praise of an African goddess*. New York: HarperCollins, 1992.
- GREENE, Oliver N. Ethnicity, modernity, and retention in the Garifuna punta. *Black Music Research Journal*, v. 22, n. 2, p. 189-216, 2002.
- GRUBER, Thomas R. A translation approach to portable ontology specifications. *Knowledge Acquisition*, v. 5, n. 2, p. 199-220, 1993.
- GUY, Gregory. Muitas línguas: the linguistic impact of Africans in colonial Brazil. In: CURTO, José C.; LOVEJOY, Paul E. (org.). *Enslaving connections: changing cultures of Africa and Brazil during the era of slavery*. Amherst: Humanity Books, 2004. p. 125-137.
- HANNA, Judith Lynne. Striptease spectators: live and imaginary. *Sexuality & Culture*, v. 17, n. 1, p. 67-82, 2013. DOI: 10.1007/s12119-012-9139-0.
- HARDING, Rachel Elizabeth. “What part of the river you’re in”: African American women in devotion to Òsun. In: MURPHY, Joseph M.; SANFORD, Mei-Mei (org.). *Òsun across the waters: a Yoruba goddess in Africa and the Americas*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. p. 165-188.
- HARTMAN, Saidiya V. *Scenes of subjection: terror, slavery, and self-making in nineteenth century America*. New York: Oxford University Press, 1997.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. *Jookin’: the rise of social dance formations in African American culture*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- HENDERSON, Mae G. About face, or, what is this “back” in B(l)ack popular culture?: from Venus Hottentot to video hottie. In: BORREGO, Silvia Pilar Castro; RUIZ, Maria Isabel Romero (org.). *Cultural migrations and gendered subjects: colonial and postcolonial representations of the female body*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. p. 99-156.
- HIGGINBOTHAM, Evelyn Brooks. *Righteous discontent: the women’s movement in the Black Baptist Church, 1880–1920*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- HOBSON, Janell. The “batty” politic: toward an aesthetic of the Black female body. *Hypatia*, v. 18, n. 4, p. 87-105, 2003.
- INFANTRY, Ashante. Celebrating global geeks of hip hop; “secret is out” that bulk of rappers nerds with rhyming dictionaries. *The Toronto Star*, 2009. Disponível em: LexisNexis Academic.

- KEIN, Sybil. The celebration of life in New Orleans jazz funerals. In: GUTIÉRREZ, Ramón A.; FABRE, Geneviève (org.). *Feasts and celebrations in North American ethnic communities*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. p. 101-108.
- JOHNSON, Paul C. *Diaspora conversions: Black Carib religion and the recovery of Africa*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- KUBIK, Gerhard. *Angolan traits in Black music, games and dances of Brazil: a study of African cultural extensions overseas*. Lisbon: Junta de Investigações Científicas do Ultramar, 1979.
- LAGUERRE, Michel S. *Voodoo heritage*. Beverly Hills: Sage, 1980.
- LEWIS, John L. *Ring of liberation*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- LIBERMAN, Anatoly. *Twerk, twerp, and other tw-words*. 2013. Disponível em: <http://blog.oup.com/2013/03/twerk-twerp-tw-etymology-word-origin/>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- LIPSKI, John M. *Afro-Bolivian Spanish*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- MBEMBE, Achille. Necropolitics. *Public Culture*, v. 15, n. 1, p. 11-40, 2003.
- MCALISTER, Elizabeth A. *Rara: Vodou, power, and performance in Haiti and its diaspora*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- MCCARTHY BROWN, Karen. *Mama Lola: a Vodou priestess in Brooklyn*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- MELÉNDEZ, Armando Cristano. *El enojo de las sonajas: palabras del ancestor*. 2. ed. Tegucigalpa: Editorial Cultura, 2002.
- MEREDITH, Sharon. Barbadian tuk music: colonial development and post-independence recontextualization. *British Journal of Ethnomusicology*, v. 12, n. 2, p. 81-106, 2003. DOI: 10.1080/09681220308567364.
- MILLER, Matt. *Bounce: rap music and local identity in New Orleans*. Amherst: University of Massachusetts Press, 2012.
- MUHAMMAD, Shamira. *South Africa has a “pro” twerk team*. 2013. Disponível em: <http://africasacountry.com/sound-advice-for-south-africas-twerk-team/>. Acesso em: 14 ago. 2013.
- NAHACHEWSKY, Andriy. Participatory and presentational dance as ethnochoreological categories. *Dance Research Journal*, v. 27, n. 1, p. 1-15, 1995. DOI: 10.2307/1478426.
- OLIVER, Paul. *Blues fell this morning: meaning in the blues*. London: Cassell, 1960.
- OLIVER, Paul. Before and alongside the blues. In: TRACY, Steven C. (org.). *Write me a few of your lines: a blues reader*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. p. 77-94.
- PACHECO, Roberto. Tango, candombe, milonga. In: DAVIES, Carole Boyce (org.). *Encyclopedia of the African diaspora: origins, experiences, and culture*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2008. v. 3, p. 881-883.

- PATEL, Puja. *Bouncing back: the street kings (and queens) of New Orleans*. 2013. Disponível em: <http://pitchfork.com/thepitch/138-bouncing-back-the-street-kings-and-queens-of-new-orleans/>. Acesso em: 12 dez. 2013.
- PICART, Caroline Joan S. *Critical race theory and copyright in American dance: whiteness as status property*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- RICHARDSON, Elaine. Developing critical hip hop feminist literacies: centrality and subversion of sexuality in the lives of Black girls. *Equity & Excellence in Education*, v. 46, n. 3, p. 327-341, 2013. DOI: 10.1080/10665684.2013.808095.
- RÖHRIG ASSUNÇÃO, Matthias. From slave to popular culture: the formation of Afro-Brazilian art forms in nineteenth-century Bahia and Rio de Janeiro. *Iberoamericana*, v. 3, n. 12, p. 159-176, 2003.
- ROSS, Becki L. *Burlesque west: showgirls, sex, and sin in postwar Vancouver*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.
- SARIG, Roni. *Third coast: Outkast, Timbaland, and how hip-hop became a southern thing*. Cambridge: Da Capo Press, 2007.
- SHARPLEY-WHITING, T. Denean. *Pimps up, ho's down: hip hop's hold on young Black women*. New York: New York University Press, 2007.
- SHTeir, Rachel. *Striptease: the untold history of the girlie show*. New York: Oxford University Press, 2004.
- SMALL, Judene Antoinette. *Giv dem di dance: an investigation of the Jamaican culture through the music and dance of the dancehalls*. 2012. Dissertação (Mestrado) – Mills College, Oakland, 2012.
- STANLEY-NIAAH, Sonjah. *Dancehall: from slave ship to ghetto*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2010.
- STEARNS, Marshall; STEARNS, Jean. *Jazz dance: the story of American vernacular dance*. New York: Schirmer Books, 1964.
- SUBLETTE, Ned. *Cuba and its music: from the first drums to the mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004.
- THOMPSON, Robert Farris. *The tango: the art history of love*. New York: Pantheon, 2005.
- TODD, Megan Anne. *Getting krump: reading choreographies of cultural desire through an Afro-Diasporic dance*. 2009. Tese (Doutorado) – University of Arizona, Tucson, 2009.
- TROTTER, Darian. *Wal-Mart part 3: dancers defend their role in controversial bounce music video*. 2011. Disponível em: <http://wgno.com/2011/06/10/wal-mart-part-3-dancers-defend-their-role-in-controversial-bounce-music-video/>. Acesso em: 9 set. 2011.
- TURNER, Richard Brett. *Jazz religion, the second line, and Black New Orleans*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.
- VALDEZ, Maria G. *What is "twerking"? 5 things to know about Miley Cyrus' controversial dance at the MTV VMAs 2013*. 2013. Disponível em:

<http://www.latintimes.com/what-twerking-5-things-know-about-miley-cyrus-controversial-dance-mtv-vmas-2013-video-130642>. Acesso em: 12 set. 2013.

VAUGHAN, Umi. *Rebel dance, renegade stance: timba music and Black identity in Cuba*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2012.

WARDI, Anissa Janine. Jazz funerals and mourning songs: Toni Morrison's call to the ancestors in *Sula*. In: STAVE, Shirley A. (org.). *Toni Morrison and the Bible: contested intertextualities*. New York: Peter Lang, 2006. p. 175-191.

WILDERSON, Frank B. *Red, white & Black: cinema and the structure of U.S. antagonisms*. Durham: Duke University Press, 2010.

WINFREY HARRIS, Tamara. *A twerk too far*. 2013. Disponível em: <http://prospect.org/article/twerk-too-far>. Acesso em: 7 set. 2013.

Recebido em Junho de 2026.

Aprovado em Julho 2026.