

Autor | Author

Fernando Marques Camargo Ferraz*
fernandoferraz@hotmail.com

**DANÇAS NEGRAS: ENTRE APAGAMENTOS E
AFIRMAÇÃO NO CENÁRIO POLÍTICO DAS ARTES****BLACK DANCES: BETWEEN ERASURES AND
AFFIRMATION IN THE ARTS**

Resumo: O artigo apresenta reflexões sobre os desafios para o reconhecimento e constituição das danças negras enquanto campo de conhecimento em dança. A partir das experiências do autor como docente-pesquisador, da análise de casos na dança brasileira e da reflexão sobre autores que investigam as questões étnico-raciais na diáspora o texto propõe a análise das danças negras enquanto conceito marcado por uma poética política a ser afirmada em contextos de invisibilização, reconhecendo as políticas em torno da diferença como estratégia na formação de espaços mais plurais e éticos na dança.

Palavras-chave: danças negras, poéticas políticas, políticas da diferença.

Abstract: *This article presents some reflections on the challenges for the recognition of the black dance as an academic concept in the field of dance in Brazil. The acknowledgment of black dance invisibility based on the author's experiences as a Professor, the analysis on Brazilian dance cases and studies who investigate racial issues in the diaspora the text affirm that black dance needs to be recognized as a political act connected with politics of difference in order to create an ethical and more plural environment.*

Keywords: *black dance, poetics as politics, politics of difference.*

Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se ao outro sem perder-se a si mesmo?

Edouard Glissant

Durante o V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), em junho de 2017, fui surpreendido por uma pesquisadora do campo das Teorias da Comunicação e Ciências Cognitivas com a afirmação de que pensar a consolidação de um campo das danças negras como uma demanda urgente na produção de conhecimento em dança seria uma reivindicação desatualizada.

Aparentemente minha interlocutora pareceu não conceber que o conceito bourdiesiano de campo expõe a questão do poder existente nas relações de interação social numa determinada área. Esse lugar tensionado no qual se trava uma luta concorrencial em torno de interesses específicos, em nosso caso particular, a produção acadêmica se materializava nos embates em torno da autoridade científica de pesquisadores, linhas ou temas de pesquisa, dos quadros teóricos legitimados e tendências editoriais e seus financiamentos. Não sejamos tolos ou hipócritas em não reconhecer que esses fatores regulam um sistema altamente concorrencial. Desta forma, me pareceu naquele momento muito conveniente, que uma intelectual vinculada a uma abordagem teórica que há quase dez anos tem produzido mestres e doutores, os quais, diga-se de passagem, tem ocupando cargos docentes em quase todas as Instituições de Ensino Superior em dança, propagando suas abordagens e redes de interesses, afirmasse que o conceito de campo se apresentasse como *old fashion*¹.

Afinal de contas nada mais *up to date* do que as renovadas estratégias em camuflar os interesses que garantem a reprodução das estruturas de poder e seu processo de distinção e hierarquização. A questão da distribuição dos acessos aos sistemas de legitimação acadêmica são via de regra também desiguais e, portanto, atuam na manutenção da excelência e dos privilégios entre os agentes em disputa, visto que as prerrogativas tendem a ser asseguradas pela reificação do mesmo sistema que estrutura e garante sua autoridade científica.

A constituição das danças negras enquanto área de conhecimento em dança no Brasil ainda é um desafio que precisa lidar com uma série de entraves e mal entendidos. Concebo o termo “Danças Negras” muito mais enquanto conceito do

que como linguagem de dança. Instituídas por uma poética política elas agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas.

Considero também que podem ser criadas por pessoas de pele branca, pois parto do pressuposto que os elementos pertencentes a esse conceito constituem uma memória de dança a ser acionada, seja pela identificação de artistas por suas corporalidades afro-orientadas particulares, cujos aspectos formais e rítmicos são tão relevantes como qualquer outro, seja como citação de seus temas politicamente contundentes.

No entanto, concebo ser um dever ético imprescindível nomear o uso desses repertórios, corporalidades e temáticas, pois o silenciamento sobre as conexões étnico-raciais dessas expressões constituem as formas mais radicais de apropriação cultural. É um ato de cidadania ater-se ao fato de que, apesar de constituir uma categoria inclusiva, elas entrelaçam diversas experiências marcadas, sobretudo, pela exotização e não reconhecimento de artistas negros e negras. Daí a urgência em sintonizá-las com os discursos e práticas afirmativas em seu esforço para promover o debate sobre o acesso aos meios de criação, circulação e produção cultural, além da divulgação e valorização de seu legado.

Os artistas e pesquisadores que se reconhecem enquanto produtores desse campo de conhecimento enfrentam para sua plena constituição uma série de barreiras que vão do completo desconhecimento à reprodução de estigmas e racismos dentro da dança. A seguir tentarei compartilhar experiências que narram alguns dos meus percalços como pesquisador da área.

LEGADOS NÃO DITOS E CURRÍCULOS EMBRANQUECIDOS

Como professor recém-contratado da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia/UFBA, notei desde o início de minha atuação nessa instituição um ambiente tensionado no qual pichações e cartazes anti-racistas colados na entrada da Escola evidenciavam um território em conflito. Havia a ex-

¹ De fato, até o presente momento as únicas críticas produzidas contra as leituras sociológicas de Pierre Bourdieu parecem ser realizadas por uma sociologia neo-liberal estadunidense bastante comprometida politicamente.

posição pública de uma demanda discente em dar visibilidade e garantir a presença dos saberes da diáspora negra formalmente no currículo da Escola. Essa mobilização foi desencadeada pela denúncia de racismo feita por uma aluna a uma professora que de forma recorrente depreciava temas e posturas afirmativamente negros(as) em suas aulas. A turbulência gerada por essa iniciativa foi responsável, diga-se de passagem, pela abertura do concurso público na área de *estudos do corpo com ênfase em danças populares, indígenas e afro-brasileiras*, cujo resultado foi a contratação de pelo menos três novos professores, dentre os quais o autor desse texto.

Não pretendo aqui afirmar que o estudo das corporalidades da diáspora negra estiveram ausentes nessa escola, que fundada em 1956 foi o primeiro curso superior de dança no país. Isso seria fazer tabula rasa da atuação de inúmeros artistas como Clyde Morgan, Conceição Castro, Neusa Saad e muitos outros. No entanto, apesar da presença desses profissionais os conteúdos práticos e teóricos das danças negras nunca foram devidamente oficializados de forma permanente como obrigatórios e fundamentais nos projetos pedagógicos do curso, existindo temporariamente ou circunscritos a disciplinas eletivas sob a alcunha politicamente controversa e enfraquecida do folclore².

Como docente fui me aproximando do que os colegas professores anunciavam como “turmas complicadas”, nas quais os alunos questionavam sobre a ausência de autores negros nas bibliografias, ou na existência de práticas que não dialogassem com as danças da diáspora negra, tão presentes na cidade de Salvador, além dos muros da universidade. Essas indagações acirravam-se ao ponto de professores virem-se obrigados a reavaliar seus programas caso quisessem ministrar suas aulas. Foi nesse cenário de radicalismos, seja pela branquitude³ cur-

2 Não nos aprofundaremos nesse texto sobre a análise dos significados do termo folclore. Embora ele possua uma historicidade capaz de revelar sentidos múltiplos, ora mais ou menos dinâmicos, entendemos que seu sentido tem sido associado geralmente a uma representação fetichizada e estática dos patrimônios culturais tradicionais. Essas manifestações apresentam-se enquanto símbolos de uma autenticidade imaginada, apropriadas por discursos nacionalistas construídos em tempos totalitários nas quais as corporalidades não são vistas enquanto processo em construção cujas alteridades inserem-se no jogo social, mas sim, marcadores essencializados prontos a serem mercantilizadas e consumidas. Se seus repertórios múltiplos carregam saberes inquestionáveis a simplificação reflexiva e política de seus processos constituintes ocultam tensionamentos étnico-raciais, sociais e artísticos e contribuem na reprodução de estigmas exotizantes.

3 Termo usado para denominar o conjunto de práticas sociais e culturais, geralmente invisíveis, pois se estruturam enquanto norma, instituídas

ou pela intransigência dos alunos, que através de um edital da Pró-reitoria de Ações Afirmativas da Universidade, elaborei e propus o projeto de extensão Memórias Negras da Dança Baiana.

O projeto em desenvolvimento começa a formar um acervo digital construído a partir das coleções particulares de artistas negros na Bahia. Sua motivação surgiu a partir de duas constatações, a primeira deveu-se a percepção da ausência de um recorte étnico-racial nos acervos de dança conhecidos pelo pesquisador, inclusive o próprio projeto Memorial da Escola de Dança da UFBA, iniciado em 2005, com foco no levantamento, recuperação, organização e difusão do conhecimento artístico-acadêmico produzido na Escola através de suas obras, grupos e eventos.

Outro fator determinante foi averiguar, a partir da pesquisa de doutoramento iniciado em 2013, a importância e abrangência de coleções particulares de artistas negros radicados em Salvador para a memória da dança brasileira. Esses registros iniciavam a partir dos anos 60 e iam até meados dos anos 90, englobando ações artísticas que conectavam grupos populares, shows folclóricos, ações artísticas experimentais gestadas dentro e fora da Universidade, além de inúmeros espetáculos profissionais de caráter internacional como, por exemplo: a apresentação do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA no 2º Festival de Arte e Cultura Negra e Africana (FESTAC) em 1977, na cidade de Lagos na Nigéria, e a atuação de Eusébio Lobo no elenco da Katherine Dunham⁴ Dance Company, durante *performance* no Carnegie Hall, em New York, em 1979.

Essas coleções possuíam centenas de fotografias, dezenas de recortes de jornais e revistas com críticas de seus espetáculos e chamavam atenção para seu ineditismo e importância no entendimento do contexto da produção de dança nesse período. Infelizmente, apesar de seu caráter histórico relevante, grande parte desses acervos não estava adequadamente conservados, correndo risco irreparável de deterioração. Outro fator alarmante é que muitos artistas donos desses registros não possuem familiares cientes da importância da preservação dos mesmos, correndo risco de serem simplesmente destruídos no futuro.

O vislumbre de recordes étnico-raciais específicos dentro das coleções e acervos documentais institucionais ainda são

para garantir situações de privilégio para os indivíduos reconhecidos como brancos em sociedades estruturadas pela hierarquia racial.

4 Katherine Dunham (1909-2006) foi bailarina, antropóloga e é considerada grande mestra da dança moderna negra nos Estados Unidos. Pesquisou as influências africanas no Caribe, USA e Brasil.

inexistentes, conferindo um silenciamento sobre a presença de fazeres negros na história da dança soteropolitana e brasileira. Como pesquisador e historiador da dança me recorde de inutilmente tentar inúmeras vezes fazer buscas em acervos públicos através de palavras-chave que evidenciassem marcadores étnico raciais. Ironicamente, muitas vezes fotografias e fontes diversas sobre artistas e grupos das danças negras eram localizadas em termos como “religião” e “candomblé”, cabendo aos termos “dança” apenas representações das estéticas eurocentradas, das quais, diga-se de passagem a pele negra, salve raríssimas exceções figurava.

Formar um acervo documental cujo foco seja a presença negra na dança valoriza adequadamente a relevância dos saberes corporais legados das diásporas africanas à cultura brasileira e sedimenta as políticas de representação afirmativa sobre a contribuição do protagonismo negro no campo da dança em geral, contribuindo para a formação de uma memória que faça justiça e tornem visíveis as trajetórias e contribuições desses artistas. Assim o projeto deseja preencher lacunas existentes na produção do conhecimento histórico em dança ao reconhecer as vivências negras que fecundam a experiência brasileira.

O esforço em descolonizar o currículo de ensino em dança implica em confrontos e negociações. Dar a ver a experiência negra no campo da dança, bem como suas filosofias e modos de fazer-saber faz parte desse processo. Na Escola de Dança da UFBA o programa do curso História da dança brasileira, matéria eletiva com ementa reelaborada em 2011, prioriza experiências constitutivas e propõe como eixo investigativo e objeto a dança feita no Brasil, “visando revisitar momentos e situações centrais para a compreensão do presente”. No conteúdo programático destacam-se os seguintes temas: dança teatral do Brasil, a formação do balé brasileiro, história da crítica, Balé do IV Centenário, *Ballet Stagium*, Teatro Galpão, Lia Rodrigues Cia de danças, e outros mais genéricos como história do corpo no Brasil, os construtores da dança, além de referências a iniciativas mais locais como a Oficina Nacional de Dança, Panorama de Dança, finalizando com o item política cultural e economia.

A bibliografia sugerida prioriza obras que historicizam a presença de técnicas eurocentradas no país e não há qualquer alusão objetiva que nomeie ou problematize a contribuição e presença negra na história da dança brasileira. Fica patente a imposição de imagens paradigmáticas capazes de reproduzir como norma orientadora os saberes balizados por experiências majoritariamente brancas.

Tomando como exemplo um dos temas sugeridos, o Balé do IV Centenário, creio ser interessante citar que a companhia de dança criada especialmente para festejar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo, em 1954, possuía pretensões internacionais. Para animar mais ainda o brio nacionalista dos apoiadores do projeto a coreografia dirigida pelo bailarino húngaro Aurel Von Millos utilizou diversos temas folclóricos. Millos, nomeado como Aurélio pela imprensa brasileira, possuía forte influência da técnica de dança clássica e do expressionismo alemão em sua formação, ocupando o cargo de Diretor Artístico e *maitre de ballet* do empreendimento.

O repertório eclético usou obras de compositores como Bach, Mozart, Verdi, Béla Bartok, contando também com obras dos brasileiros Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos e Souza Lima, cuja composição foi utilizada para criar a obra “Fantasia Brasileira”, coreografia na qual os bailarinos clássicos utilizavam maneirismos que simulavam movimentos do samba. O Jornal Correio da Manhã em 17/12/1954 (Caderno 1, pg.11) com matéria assinada pelo crítico Eurico Nogueira França ao analisar as obras de Villa Lobos e Francisco Mignone reconhece a diversidade de nosso repertório musical para o *ballet*, multiplicidade essa que “sugere a perturbadora riqueza de mananciais oferecidos aos nossos futuros coreógrafos, como já o foi a Miloss, e a que se deve acrescentar a zona não menos generosa da cultura negra”.

O texto parabeniza o bailarino Norberto Neri pela impetuosidade demonstrada nos passos de frevo ressaltando na coreografia os seus motivos populares. Parabenizava também entre os diversos artistas plásticos que colaboraram na produção do *ballet* a cenografia de Heitor dos Prazeres⁵. Na Revista *Rio Ballet*⁶, de maio de 1954, é possível ver uma fotografia dos artistas Aládia Centenário, Carlos Villar e Álvaro Ribeiro na coreografia “Fantasia Brasileira”, bem como Norberto em “Guarda Chuva”, todos utilizando *blackface*⁷. Se os repertórios da diáspora negra eram aos poucos absorvidos e celebrados pelos palcos elitistas, os bailarinos negros ainda não tinham o mesmo acesso.

5 Heitor dos Prazeres (1898-1966) foi um compositor, cantor e pintor autodidata brasileiro.

6 É possível visualizar imagens do balé pelo vídeo Ballet IV Centenário “Bastidores” do Teatro Pacaembu Dirigido por Julio Fantauzzi Filho e disponível para visualização através do link <https://www.youtube.com/watch?v=6s8qskhEsAg> consultado em 02/10/2017.

7 Nome dado à prática teatral, comum nos menestréis americanos no século XIX, de colorir com carvão de cortiça os rostos e mãos dos atores para representar personagens afro-americanos de forma caricaturizada.

A historiadora da dança Brenda Gottschild (1996) comenta que o *blackface* institucionalizou a apropriação euroamericana das formas culturais africanas, contribuindo para a exploração e a invisibilização sistemática da presença negra nas artes. Essa forma de entretenimento, originariamente desempenhada por atores brancos para caricaturizar os escravos das *plantations* nos Estados Unidos, formatou e disseminou uma imagem estigmatizada e racista da presença e da cultura negra.

O balé do IV Centenário foi constituído por um elenco gigantesco, no qual com o corpo técnico somava a 60 integrantes formado majoritariamente pelas melhores alunas das professoras de balé clássico paulista Maria Olenewa, Halina Bienarcka, Kitty Bodenhein, Chinita Ulman e Carmem Lydia Brandão (OLIVEIRA, 2013). Houveram também, desde o final de 1952, chamadas de destaque nos principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo convidando bailarinos interessados a fazer suas inscrições no Serviço de Comemorações Culturais de São Paulo e participar do rigoroso processo seletivo julgado por cinco membros, dentre os quais o próprio *Maitre de ballet*. Como contraponto, no mesmo período, o Balé Folclórico Mercedes Batista⁸ se articulava na construção de seu elenco arregimentando entre os anúncios classificados do Jornal do Brasil componentes para seu balé negro entre anúncios para empregadas domésticas, balconistas, operários, pedreiros, porteiros, cozinheiros e passadeiras (Jornal do Brasil, 12/04/1953).

Geralmente as representações sobre as corporalidades negras nas danças das grandes companhias, salvo raras exceções,

8 Mercedes Baptista (1921-2014) considerada a precursora da dança moderna no Brasil (MONTEIRO, 2011) e mãe da dança afro brasileira. Foi a primeira bailarina negra admitida através de concurso público para o Corpo de Baile do Theatro Municipal, em 1948. Aproxima-se do Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento, participando como bailarina e coreógrafa. Em 1950 é convidada por Katherine Dunham para estudar nos EUA, pressionada a voltar ao Brasil para efetivar sua posição de bailarina no Municipal, retorna em 1951. Logo após seu regresso inicia um trabalho de pesquisa junto aos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro, observando rituais afro-brasileiros. Em 1953 cria o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, cujo repertório de dança mesclava movimentos da dança dos orixás, sua experiência adquirida com Katherine Dunham nos EUA e sua formação de bailarina. Com seu grupo realizou incontáveis participações nos palcos revisteiros, nas escolas de samba, em montagens cinematográficas e tournées internacionais. Foi responsável pela introdução de alas coreografadas no desfile das escolas de samba, em 1963. Nos anos 70 Mercedes ministra diversas oficinas nos EUA sobre dança afro-brasileira. Sua história foi marcada por experiências de racismo no campo da dança, uma constante falta de reconhecimento e dificuldade de manter sua companhia no Brasil. Durante sua carreira contribuiu para a formação de bailarinos que multiplicaram seu legado no país inteiro.

reproduziram historicamente um olhar exotizante. Os seus sentidos rítmicos apurados e gestualidade curvilínea usualmente apareciam filtradas sobre o verniz erudito da “estilização”, uma forma de branquear e descaracterizar as estéticas diaspóricas com padronizações que valorassem as estéticas hegemônicas. Ainda hoje a formação clássica aparece reproduzida inquestionavelmente como gramática e forma de treinamento em dança, entendida como essencial para o bom desempenho profissional. No âmbito da formação dos artistas da dança a técnica do balé clássico muitas vezes atuou como modo de higienizar as qualidades e formas de movimento, submetendo o corpo a uma disciplina responsável por afinar os corpos num projeto expressivo eurocentrado.

Obviamente não se trata aqui de alimentar um discurso dicotômico e maniqueísta entre as estéticas afro ou euro orientadas. Mesmo porque grande parte dos próprios repertórios afro-brasileiros, como os criados por Mercedes Baptista, Domingos Campos⁹, Raimundo Bispo dos Santos¹⁰, entre outros se desenvolveram a partir de hibridizações profícuas entre es-

9 Domingos Campos (1934) bailarino e coreógrafo nascido em Cuiabá. Chega ao Rio de Janeiro aos 15 anos com o desejo de se tornar dançarino. Inicia sua atuação nos palcos do teatro de revista como corista. Em 1952 participa do balé folclórico Brasiliana, excursionando pela América do Sul. Nos anos 60 atua como bailarino e coreógrafo em teatros, programas de auditório e cinema no Rio de Janeiro e em São Paulo. No final dos anos 60 e início dos 70 atua como coreógrafo dos grupos Olodumaré e Brasil Tropical, este último com grande repercussão internacional.

10 Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King (1943) é professor de dança, coreógrafo e bailarino. No final dos anos 1960, integrou, como cantor e capoeirista, o grupo Viva Bahia, criado pela folclorista e etnomusicóloga baiana Emília Biancardi (1932). Dança no Grupo Folclórico Olodum em 1970, sob a direção de Domingos Campos (1934). Um ano depois, o grupo torna-se Grupo Olodumaré. Nele participa do espetáculo *Diabruras da Bahia* com estreia no Teatro Castro Alves, em 1971. Com o Olodumaré, futuro Brasil Tropical, realiza uma turnê pela Alemanha. Ingressa na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 1972. É o primeiro homem a cursar dança numa universidade na América Latina. No curso, faz aulas com a professora de balé Margarida Parreiras Horta e dança moderna com bailarino norte-americano Clyde Morgan (1940), formando-se em 1976. Destaca-se como professor de dança no SESC (Serviço Social do Comércio) onde cria o Grupo Folclórico Balú e na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), além de inúmeras outras instituições. Nos anos 1990, ministra aulas em *studios* e universidades americanas: *Stanford University* (onde recebe o título de Filósofo da Dança); *University of California*, Los Angeles (UCLA); *New York University* e *Columbia University*, ambas em Nova York. Atua como coreógrafo e solista na Oficina Nacional de Dança em 1979, 1982 e 1985. King explora relações entre os mitos afro-brasileiros, a dança dos orixás, a capoeira e a dança moderna, sendo uma referência na dança afro-baiana e brasileira. Há mais de quarenta anos trabalha na formação de dançarinos e destaca-se como produtor e pesquisador da dança afro.

ses fazeres. Creio ser importante ressaltar a noção de encruzilhada desenvolvida por Leda Maria Martins, concebida como um operador conceitual. Essa epistemologia afro-brasileira é definida como:

Lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos plurais. (MARTINS, 2002, p.73)

A corporalidade negro brasileira localiza-se nesse espaço no qual se chocam saberes diversos, encontros geradores de sínteses inesperadas de elementos muitas vezes conflitantes. O filósofo martinicano Edouard Glissant (2013) afirma que o pensamento colonialista ocidental veiculou por muito tempo a noção de que a identidade se conectaria ao sentimento do único, baseada na ideia de exclusividade e atavismo, de gênese e filiação. Os teóricos da diáspora nos ensinam como a cultura negra disseminada nas Américas sobreviveu na medida em que se transformou, sendo o conceito de tradição somente possível de apreensão ao ser concebido enquanto elemento dinâmico e plural.

A experiência histórica da dispersão negra instituiu uma dinâmica de rearticulações e reconfigurações culturais que impossibilitam pensar a herança africana no singular. Considero inclusive que os discursos sobre a tradição afrodescendente que assumem posicionamentos enrijecidos e conservadores ocorrem majoritariamente como estratégia política dos que almejam benefícios de programas patrimonialistas do Estado ou daqueles que coniventemente reproduzem visões racistas e exotizantes sobre os fazeres e saberes negros, folclorizando-os.

O filósofo da educação Eduardo Oliveira ao analisar o corpo na cosmovisão africana afirma a existência de três princípios fundamentais: a diversidade, a integração e a ancestralidade. Para ele a tradição se expressa pelo corpo negro como elemento dinâmico o qual não pode ser reduzido a um conceito estático, posto que o corpo é território da cultura e local da experimentação. Desta forma o corpo significa e é significado, representa e é representado, simultaneamente. O estudioso afirma que “o corpo é uma alteridade por definição, pois ele escapa da armadilha da identidade recalcada para se abrir à aventura do contato e da transformação”. (OLIVEIRA, 2007, p.106)

PRESENCAS NEGRAS: ENTRE A MULTIPLICIDADE E A DIFERENCIAÇÃO

Companhias como o Grupo Corpo¹¹ mundialmente aclamadas como representantes de uma corporalidade brasileira permaneceram por muito tempo sem nomear suas influências negras. Em seu último trabalho denominado Gira, inspirado em rituais afro-brasileiros e na entidade Exu¹² os irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras alegaram em várias entrevistas serem totalmente alheios ao tema. De onde teriam tirado as influências negras que durante décadas tem contaminado a movimentação do grupo? Essa pretensa ignorância assumida publicamente parece ser reflexo de uma prática endógena à sociedade e cultura brasileira.

O antropólogo José Jorge Carvalho afirma que o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor, sendo a grande maioria das artes performáticas populares no país de origem africana e praticada por artistas de comunidades negras. No entanto, muitas dessas expressões têm sido apropriadas, vide a história do samba e sua relação com a indústria fonográfica no Brasil, recebendo a valorização que lhes é cabida somente após processos de cooptação, embranquecimento e mercantilização. A discussão ampla e aberta sobre o racismo na sociedade brasileira e suas consequências sociais sempre foi encoberta por um discurso de morenidade mestiça e integração nacional que nunca aceitou debater abertamente sobre nossas desigualdades raciais e os tensionamentos éticos sobre os privilégios, as responsabilidades e políticas de reparação necessárias.

Inúmeras vezes essas expressões negras foram celebradas como símbolo de integração nacional apenas após processos de invisibilização dos corpos negros. Assim sendo, a cultura negra no país sempre apareceu como componente desbotado das manifestações populares, as quais as oligarquias locais catalogaram como folclore, quando muito, a imensa diversidade

11 Fundado em 1975, em Belo Horizonte, o Grupo Corpo tornou-se reconhecido internacionalmente por coreografias como: Maria Maria (1976), Prelúdios (1985), Missa do Orfanato (1989), 21 (1992), Nazareth (1993), Lecuona (2004), (Onqotô, 2005), (Breu, 2007) e muitas outras. Com direção coreográfica de Rodrigo Pederneiras e direção artística de Paulo Pederneiras a companhia tem 35 coreografias montadas e se destacou por produzir um vocabulário coreográfico próprio, marcado pela combinação da técnica clássica com uma releitura contemporânea dos repertórios das danças populares brasileiras, transitando entre universos musicais multi-referencializados como Milton Nascimento, Chopin, Uakti, Philip Glass, Arnaldo Antunes, Tom Zé, João Bosco, José Miguel Wisnik, Lenine, canções medievais de Martín Codax, etc.

12 Entidade que personifica a transformação, princípio conectivo e dinâmico por excelência.

cultural afro-brasileira reduziu-se ao nagoentrismo de consumo, propagado pelos empreendimentos turísticos do desenvolvimento conservador estimulado nos anos de chumbo, no Estado da Bahia:

Essa exaltação da produção simbólica do negro, que é uma tentativa das camadas dominantes para se apropriarem de aspectos da cultura tradicional e incorporá-los às ideologias nacionalistas românticas, apresenta-se como um mecanismo através do qual o dominante tenta esconder a dominação que exerce sobre ele, mascarando-o sob o manto da igualdade e da democracia cultural. Sintomaticamente a celebração é seletiva, limita a identidade do negro a espetáculo ao transformar, involuntariamente ou não, sua produção simbólica numa mercadoria folclórica destituída do seu significado cultural e religioso (DANTAS, 1988, p. 208).

A experiência brasileira nos informa que faz parte da retórica do fascismo de Estado homogeneizar conflitos sob o manto da nacionalidade, assim, tensões sociais e raciais devem ser apaziguadas, controladas por uma retórica progressista sedutora, cuja ação sempre se intensificou nos períodos históricos de maior presença autoritária, seja durante o Estado Novo de Vargas, nos governos militares dos anos 60 e 70 ou atualmente com o fortalecimento de setores mais conservadores de extrema direita, que vem desmontando a Constituição Brasileira de 1988, após o golpe parlamentar-jurídico-midiático.

O sociólogo Antonio Sérgio Guimarães, em seu livro *Racismo e Anti-racismo no Brasil*, aponta que o surgimento do campo da pesquisa científica conhecido como “relações raciais” desenvolveu-se sobretudo a partir do interesse estadunidense em refletir sobre sua própria experiência segregacionista. O caso dos EUA engendrado pelo regime “Jim Crow” da *one drop rule*¹³ legitimava legalmente o *apartheid* e inscrevia, para o desconforto dos liberais, uma tensão social agravada pela ação de forças nefastas como a KKK. O Brasil, neste momento, passou a ser um modelo conveniente de integração a ser patenteado, pois articulava uma sociedade juridicamente igualitária, cujas diferenças eram materializadas através de uma:

[...] refinada etiqueta de distanciamento social e uma diferenciação aguda de status e de possibilidades econômicas, convivendo com equidade jurídica e indiferenciação formal; um sistema muito complexo e ambíguo de diferenciação racial, baseado sobretudo em diferenças fenotípicas, e cristalizado no vocabulário cromático (GUIMARÃES,

2009, p.41).

O autor chama atenção, no entanto, que os dois sistemas possuíam similaridades em seu funcionamento na medida em que a isonomia racial brasileira não se efetivava na prática e que o uso de distinções pautadas fenotipicamente na cor da pele dissimulava o caráter racializado de nossa sociedade. Para Guimarães há no Brasil a existência histórica de uma ordem oligárquica que calculadamente camuflou seu racismo a partir de diferenciações de status e classe, nas quais atos discriminatórios aparecem eufemisticamente travestidos de preconceitos reproduzidos na esfera do privado e, portanto, imunes ao julgamento social:

A noção nativa de cor é falsa, pois só é possível conceber-se a “cor” como um fenômeno natural se supusermos que a aparência física e os traços fenotípicos são fatos objetivos, biológicos, e neutros com referência aos valores que orientam a nossa percepção. É desse modo que a cor, no Brasil, funciona como uma imagem figurada de “raça”(…). Não há nada espontaneamente visível na cor da pele, no formato do nariz, na espessura dos lábios ou dos cabelos, ou mais fácil de ser discriminado nesses traços do que em outros, como o tamanho dos pés, a altura, a cor dos olhos ou a largura dos ombros. Tais traços só tem significado no interior de uma ideologia preexistente, e apenas por causa disso funcionam como critérios e marcas classificatórias. Em suma, alguém só pode ter cor e ser classificado num grupo de cor se existir uma ideologia em que a cor das pessoas tenha algum significado. Isto é, as pessoas tem cor apenas no interior de ideologias raciais. (GUIMARÃES, 2009, p.47)

O fato é que se desenvolveu no Brasil um projeto político assimilacionista no qual a nação foi imaginada e concebida para abarcar uma unidade religiosa, étnico-racial e linguística no qual diferenças foram tratadas enquanto ameaça. A elite nacional influenciada pelas teorias eugenistas europeias e seu racismo científico do século XIX, lançou-se no esforço programado para “embranquecer” a nação. Essa política migratória, que facilitava a entrada de colonos europeus enquanto barrava os africanos, durou das últimas décadas do século XIX até quase a metade do século XX:

“Embranquecimento” passou a significar a capacidade da nação brasileira de absorver e integrar mestiços e pretos. Tal capacidade requer a concordância das pessoas de cor em renegar sua ancestralidade africana ou indígena. Embranquecimento e democracia racial transformaram-se em categorias de um novo discurso racista. O núcleo racista reside na ideia, implícita, de que foram três as “raças” fundadoras da nacionalidade, que aportaram diferentes contribuições, segundo as suas qualidades e potencial civilizatório. (GUIMARÃES, 2009, p.56)

13 Legalmente a identificação racial nos Estados Unidos foi definida por uma legislação anti-miscigenação e segregacionista que foi expandida a partir do sul dos Estados Unidos. Nela a raça seria determinada muito mais pela ancestralidade que por traços fenótipos identificáveis.

Com uma porcentagem negra demasiadamente expressiva coube ao Estado Brasileiro incutir políticas migratórias e socioculturais em favor do embranquecimento. A associação da ancestralidade africana à subalternidade colaborou em instituir uma perspectiva de ascensão social que negasse a negritude. Enquanto isso se construía uma retórica meritocrática para camuflar os benefícios acumulados da branquitude. Seu verniz universalista e liberal ocultou as realidades de segregação ao mesmo tempo em que reproduziu a ideologia da democracia racial, seu conceito mais meticulosamente introjetado e difundido, cuja principal finalidade tem sido manter as diferenças étnicas apartadas do debate político. Coube ao Estado a reprodução de uma doutrina homogeneizante para apaziguar os conflitos e administrar a exploração de contingentes populacionais em detrimento da manutenção do *status-quo*, seja oligárquico ou neo-liberal especulativo.

A negação dos tensionamentos construiu cinismos eloquentes ao retratar discursos identitários afirmativos como racistas e antinacionais, enquanto continua a restringir o acesso da população negra à cidadania:

A tensão entre um ideário antiracista que, corretamente, negava a existência biológica das raças e uma ideologia nacional, que negava a existência de racismo e da discriminação racial, acabou por se tornar insuportável [...] É justo aí que aparece a necessidade de teorizar as “raças” como elas são, ou seja, construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas socialmente eficaz para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios. Se as raças não existem num sentido estrito e realista de ciência, ou seja, se não são um fato do mundo físico, elas existem, contudo, de um modo pleno, no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que orientam as ações humanas. [...] As identidades não são escolhidas pelos sujeitos, embora sejam assumidas, de modo mais ou menos pleno. Ao fim e ao cabo, a questão se resume em saber se há alguma chance de se combater o racismo, quando se nega o fato de que a ideia de raça continua a diferenciar e privilegiar largamente as oportunidades de vida das pessoas. (GUIMARÃES, 2009, p. 67)

Em julho de 2013, a revista *Murro em ponta de faca*, financiada pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, num projeto dirigido pela Cia. Borelli de Dança¹⁴, estampou em sua capa a imagem grotesca do *blackface*. A revista fazia uma crítica ao Prêmio Funarte de Arte Ne-

14 Ex-bailarino do Ballet Guaira de Curitiba e do Balé da Cidade de São Paulo, Sandro Borelli tornou-se coreógrafo independente no início dos anos 1990. Criou a Cia. Borelli de Dança, antes chamada FAR-15, em 1997, tendo se apresentado em diversos festivais do Brasil e do mundo, recebeu seis prêmios APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Sandro Borelli, um dos idealizadores da revista, é presidente da Cooperativa Paulista de Dança, desde 2011.

gra¹⁵. O prêmio abriu um precedente nas ações afirmativas no campo das artes no país, aceitando projetos de propositores autodeclarados negros, cuja experiência artística estivesse conectada as culturas de matriz africana e/ou a realização de trabalhos com temas ligados à experiência social e política da população negra no Brasil.

A revista criada para divulgar a produção de dança contemporânea na cidade de São Paulo surpreendeu os artistas negros ao trazer na edição número 7 seu personagem mascote, Vaslav “o Nijinsky dos trópicos”, com uma nova alcunha: Zumbi dos Vaslaves. O bailarino vestia seu usual tutu rosa, mas com a pele branca pintada de negro, lábios caricatos e uma peruca *black*, empunhando um cartaz onde se lia em letras maiúsculas: QUERO MEU EDITAL!

A capa deliberadamente reproduz a histórica máscara negra usada nos shows de menestréis americanos, cuja reprodução reitera a divulgação de imagens racistas, ridicularizando e escarnecendo os artistas negros.

Figura 1: Capa da revista *Murro em Ponta de Faca*, n. 7



(Acervo do autor)

Para Brenda Gottschild (1996) o *blackface* expõe a dicotomia eu/outro implícita na objetificação do negro pelo olhar branco. A máscara criada para reduzir a humanidade de homens negros achincalha e infantiliza a reivindicação do negro por protagonismo, instituindo-se como signo do privilégio branco:

A máscara de negritude permite aos brancos dizer coisas em outra voz, movendo-se com um corpo substituto, para ser liberado de restrições normais por meio de uma forma socialmente sancionada de abuso ritualizado (GOTTSCHILD, 1996, p.88, tradução nossa).

15 Esse edital foi lançado em 20 de novembro de 2012 pela Funarte, em parceria com a Secretaria de Políticas de Promoção da Igualdade Racial da Presidência da República (SEPPPIR). O objetivo foi proporcionar aos produtores e artistas negros oportunidade de acesso a condições e meios de produção artística, conforme estabelecido pelo Plano Nacional de Cultura (Lei 12.343/2010) e pelo Estatuto da Igualdade Racial (Lei 12.288/2010).

A reportagem sobre a capa da revista, intitulada *Pé na cozinha*, trazia uma epígrafe de Gilberto Freyre elogiando a mestiçagem, sem qualquer ponderação ou contextualização historiográfica, parecendo deliberadamente ratificar o mito da democracia racial. Mais adiante, transcrevia uma mensagem do diretor da Cooperativa de Dança direcionada ao presidente da Funarte:

Venho, por meio dessa mensagem, pedir que reavalie o edital Prêmio Funarte de Arte Negra pelos seguintes motivos: 1- Não existe branco nesse país; 2 - A cultura negra do Brasil pertence ao povo brasileiro; 3- Apesar de boas intenções da entidade, este prêmio gera uma ideia separatista entre os cidadãos; 4- Devemos lembrar que somos todos mestiços, a começar pela nossa presidente Dilma Rousseff, portanto, entendo que qualquer brasileiro está apto a concorrer ao prêmio; 5- Este edital se opõe à exuberante diversidade cultural do povo brasileiro. A Funarte deveria fomentar por meio da cultura a integração dos povos, mas este Edital, do jeito que se apresenta, mancha o histórico desta entidade (*Murro em Ponta de Faca: Revista de Arte Cultura e Dança*, p.15, jul. 2013).

A argumentação parece desconhecer a realidade de desigualdade social entre negros e brancos, bem como, os nexos das políticas reparatórias no país, as quais se amparam legalmente no princípio da isonomia que prevê o tratamento diferenciado entre grupos desiguais. É curioso notar que o argumento ideológico em favor da miscigenação continua a reproduzir uma mística cuja função é suprimir qualquer reflexão sobre o racismo no Brasil. Vale ressaltar que a exaltação da mestiçagem argumentada na revista ocorre convenientemente quando políticas afirmativas parecem se institucionalizar.

Reconhecer a existência dos tensionamentos raciais nos dá a chance de vislumbrar perspectivas capazes de afirmar as diferenças e expô-las em suas particularidades. Não diluir os conflitos em generalizações homogeneizantes pode nos revelar a dimensão dos desafios a serem superados, não objetivando uma comunhão desproblematizada que omita as desigualdades e apagamentos, mas que admita os ruídos e conflitos como possibilidade real de superação das desigualdades e convivência na diferença.

Audre Lorde escritora negra, lésbica, feminista estadunidense nos convida a enfrentar o medo e resistência às diferenças:

A rejeição institucionalizada da diferença é uma necessidade absoluta em uma economia de lucro que precisa de excluídos como mercado de reserva. Como membros dessa economia, todos nós somos programados para responder às diferenças humanas entre nós com medo e repugnância, lidando com essa diferença de três maneiras: ignorando-a

e, se isso não for possível, reproduzindo-a se pensarmos que é dominante ou destruindo-a se pensarmos que é subalterna. Mas não temos padrões para relacionar nossas diferenças humanas como iguais. Como resultado, essas diferenças foram mal nomeadas e utilizadas a serviço da separação e do tumulto. Certamente há diferenças muito reais entre nós como raça, idade e sexo. Mas não são essas diferenças entre nós que nos separam. É preferencialmente a nossa recusa em reconhecer essas diferenças e examinar as distorções que resultam em nossas ações e dos seus efeitos sobre o comportamento e a expressão humana. [...] É uma busca de vida para cada um de nós negar essas distorções impostas e reconhecer, reivindicar e definir as diferenças. Pois todos nós fomos criados em uma sociedade em que essas distorções eram endêmicas dentro da nossa vida. Muitas vezes, desperdiçamos a energia necessária para reconhecer e explorar as diferenças e fingimos que essas diferenças são barreiras insuperáveis ou que elas não existem. Isso resulta em um isolamento voluntário, ou em conexões falsas e traiçoeiras. De qualquer forma, não desenvolvemos ferramentas para usar a diferença humana como um trampolim para mudanças criativas dentro de nossas vidas. (LORDE, 2007,p.116, tradução nossa)

Os processos que englobam as lutas para romper a branquitude, seja na sociedade ou nas artes, são complexos e necessitam combater os discursos fictícios sobre a noção de mestiçagem cuja retórica apaziguadora frequentemente omite situações de desigualdade. É necessário assumir uma responsabilidade compartilhada que esteja disposta a deslocar configurações hegemônicas e considerar novos sujeitos, interlocuções e cumplicidades, construindo e fortalecendo estéticas plurais e éticas inclusivas.

CONCLUSÃO

Esse texto aborda a necessidade de reconhecer a urgência dos posicionamentos étnicos afirmativos no campo artístico, pois o mesmo ressoa as formas de representação em vigor na sociedade contemporânea, bem como suas políticas em disputa. Evidenciar o conceito das Danças Negras empodera uma poética política e evidencia o debate necessário sobre o combate às formas sutis de racismo e invisibilização das experiências negras nas artes.

No entanto, o uso das terminologias identitárias devem assumir uma autocrítica dinâmica capaz de garantir a mobilização político-afirmativa nos espaços marcados pelos privilégios embranquecidos e, simultaneamente, condenar concepções simplificadoras que desconsideram a complexidade dos diversos pertencimentos dos agentes em questão.

Os corpos e as danças negras devem ser concebidos pelo que são: elementos socialmente marcados cuja potência de

liberdade os permite afirmarem-se enquanto inacabados e, ao mesmo tempo, serem detentores de experiências que acumulam legados múltiplos; que se alimentam de devires e atualizam e ressignificam dimensões ancestrais.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. *Série Antropológica*, Brasília, n. 354, 2004.

CHAISE, Elsa (Dir.) *Revista Rio Ballet*. Rio de Janeiro, ano 2, maio, 1954.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nago e papai branco: usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DOMINGUES, Gustavo; MARQUES, Márcia e BORELLI, Sandro (Editores). **Revista de Arte Cultura e Dança Murro em Ponta de Faca**, n. 7, jul. 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2013.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance: dance and other contexts**. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu** (5) 1995, p. 7-41.

LORDE, Audre. **Sister Outsider**. Berkeley: Crossing Press, 2007.

MARTINS, Leda Maria. "Performances do Tempo Espiral". In: G. Ravetti e M. Arbex (Orgs) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 69-91.

MONTEIRO, Marianna F. Martins. Dança Afro: uma dança moderna brasileira In **Húmus** 4. NORA, Sigrid (org.). Caxias do Sul: Lorigraf, 2011. p. 51-59.

OLIVEIRA, Cláudia Leonor Guedes de Azevedo. **O Mandarim Maravilhoso de São Paulo: Aurel von Milloss e o Ballet do IV Centenário**. **Anais do X Encontro Regional Sudeste de História Oral**. Campinas, 2013.

ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

PENCE, Ellen. Racism- a White issue. In: HULL, BELL-SCOTT, SMITH (Org.). **All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave**. NY: The feminist press, 2015.

CURRÍCULO

* Doutor em Artes e Mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo, Bacharel Licenciado em História pela FFLCH-USP-SP. Professor Assistente A da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia UFBA, atuando na Área de Conhecimento: Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-Brasileiras. Entre 2015 a 2016, foi Professor Visitante no *Center for World Arts* na *University of Florida*. É um dos membros fundadores do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens (Instituto de Artes da Unesp/CNPq), artista da dança atua como pesquisador, intérprete e educador nas áreas de Danças de Matrizes Negras, Criação e Composição Coreográfica, Dança Contemporânea, Atuação e Improvisação Teatral, Performance e História da Dança.