

FERNANDO M. C. FERRAZ*

REDE TERREIRO: PLURALIDADES
NA DANÇA NEGRA CONTEMPORÂNEA

O seguinte ensaio traz uma reflexão sobre as atuações dos artistas participantes da Rede Terreiro de Dança Contemporânea. A partir de considerações gerais que recuperam os debates teóricos sobre cultura da diáspora africana, apresenta reflexões sobre a constituição da dança negra no Brasil. Propõe, também, apreciações sobre a formação desses artistas, suas poéticas de criação e compromettimentos políticos singulares como nuances constituidoras deste estilo de dança.

Palavras-chave: Dança negra; dança afro; Rede Terreiro.

* Doutorando em Artes pelo Instituto de Artes da Unesp; Mestre em Artes (IA/Unesp); Bacharel em História (FFLCH/USP); artista da dança, pesquisador e educador das danças de matrizes negras. Publicou: *As Tramas da Dança Afro Contemporânea na Cidade de São Paulo*, In: CAPEL; REINATO; CAMARGO (Orgs.). *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec, 2011.

O seguinte ensaio é uma reflexão elaborada a partir de minha vivência como participante no encontro Rede Terreiro de Dança Contemporânea.¹ Com o propósito de integrar artistas dedicados à produção das danças de matrizes negras, o evento orientou-se pela troca de vivências artísticas e reflexão crítica sobre a dança afrodiáspórica no Brasil, sua história, diversidade e contemporaneidade.

Conforme os próprios organizadores, seu objetivo era “promover a difusão de pensamentos, registros e obras produzidas com base no universo cultural negro da diáspora africana e reflexões sobre os caminhos de fruição desta expressão”.² Em seus cinco dias de programação, proponentes, artistas e público trocaram experiências em diversas oficinas teórico-práticas. Cambiaram-se conhecimentos oriundos de singulares tradições de dança, em que participantes de formações diversas tomavam a palavra para compartilhar impressões, formulando questionamentos e provocações sobre os fazeres artísticos vivenciados.

Constituidoras de uma linguagem artística e campo de conhecimento, essas danças engendram-se como fazer estético diaspórico, capaz de articular formas híbridas entre corporalidades associadas aos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente, a reinvenção constante dessas matrizes na contemporaneidade e as dimensões e os engajamentos da movimentação política negra.

Desde os anos 1970, teóricos como Sidney Mintz e Richard Price têm difundido a noção de que a cultura afro-americana pôde ser compartilhada na medida e na velocidade em que a própria experiência da diáspora africana possibilitou sua criação. Nos anos 1990, Stuart Hall propõe conceber a cultura negra como experiência criativa diversa, distanciada da ideia de legados expressivos perdidos, mas fruto de adaptações inseridas nos espaços mistos e contraditórios da estética diaspórica, em que suas narrativas, corporalidades, simbologias, musicalidades, oralidades e representações produzem inovações constantes. Para o autor o contexto histórico afrodiáspórico de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular, assim como defende a ideia de que essas manifestações não formam ou derivam de modelos de pureza, pois dependem de um conhecimento da tradição enquanto mutação.

¹ O evento, cuja segunda edição se realizou entre 29 de agosto e 2 de setembro de 2012, foi produzido pela *SeráQuê? Cultural*, através de projeto contemplado com o II Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-Brasileiras, iniciativa promovida pelo Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves (Cadon) em parceria com a Fundação Palmares e patrocinada pela Petrobras, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura.

² <<http://centroculturalvirtual.com.br/conteudo/terreiro-contemporaneo-de-danca-2012-ii-edicao>>, consultado em novembro de 2012.

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula. (HALL, 2009, p. 325)

No Brasil, a história da produção teatral das danças afrodiáspóricas tem sido determinada pela atuação singular de cada intérprete, seus desejos e comprometimentos. Este fazer artístico não só permeia espaços distintos como os grupos folclóricos, os projetos educacionais existentes nas periferias dos centros urbanos, as ações culturais de entidades vinculadas à militância negra, as comunidades de culto das religiões afro-brasileiras, as agremiações e escolas de samba, mas também ocupa espaço nos estúdios de dança, se subjetiva em processos de criação de intérprete-criadores independentes, questiona seus próprios clichês, reclama pelo reconhecimento da crítica especializada, reivindica espaço nos departamentos das universidades e nas pautas dos grandes teatros.

Apesar das trajetórias específicas, o que liga o fazer destes artistas é a forma particular com que acionam dimensões de negritude em seus trabalhos. Esses processos encobrem tensões entre as diferentes formações artísticas, as estratégias de atuação profissional, os engajamentos políticos variados, os discursos e as práticas sobre a tradição e a contemporaneidade.

IMPLICAÇÕES POLÍTICAS DA DANÇA NEGRA

Culturas historicamente marginalizadas em relação ao *mainstream* têm se organizado e constituído políticas culturais de diferença, de lutas em torno da diferença; essas práticas não garantem espaços de vitória ou cooptação total nos contextos contemporâneos, mas asseguram agenciamentos que as inserem na disputa por posições de poder no âmbito da produção cultural. Essas ações frequentemente reivindicam ao elemento negro um lugar político de resistência frente aos cânones ocidentais dominantes. Sua ação assegura a sobrevivência das tradições e a persistência da experiência de suas estéticas e contranarrativas.

Stuart Hall, ao analisar a cultura negra, no entanto, critica ações políticas que as essencializam ao criar oposições binárias entre papéis de subalternidade e dominação. Para o autor essa postura vicia um lugar de contestação

constante, de vitimização e negação, não contribuindo para assumir a complexidade das identidades em jogo. Esses discursos de diferenciação tendem a elaborar representações sobre a autenticidade da cultura negra que se tornam facilmente produtos de mercantilização e homogeneização, retificando estereótipos que a própria militância negra contesta. Para o autor as ações de diferenciação do negro fora dos contextos de intervenção política não são capazes de constituir uma categoria suficiente para representação, tendo em vista as diversas subjetividades existentes. O negro não é uma categoria de essência!

O momento essencializante é fraco porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante negro é arancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir (HALL, 2009, p. 326-327).

Stuart Hall (2009) e Paul Gilroy (2012) afirmam que a diáspora frisa uma reconceitualização da cultura a partir do sentimento de sua desterritorialização; dessa forma, transforma o conceito de espaço e o transfigura num circuito comunicativo que capacita as populações dispersas a interagir e mais recentemente até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais, sociais e políticas.

Os desdobramentos da discussão contemporânea sobre o conceito da diáspora refletem resultados da movimentação política negra, ganhos históricos dados pelo somatório de experiências radicais em espaços transcontinentais. Neles se refletem imagens do movimento Black Power e das independências africanas, negociando influências locais e globais capazes de reconfigurar memórias ancestrais e históricas com as contingências, indeterminações e conflitos dados pelo presente.

O pesquisador de dança afro-americano Thomas DeFrantz, ao analisar os processos históricos da formação do termo dança negra (*black dance*), indaga sobre suas conexões com a dança afro-americana. Explica que ironicamente o termo “dança negra”, nos Estados Unidos, foi inventado por críticos brancos como abreviação para definir aquilo que eles se sentiam sem preparo ou desconfortáveis para nomear. O autor narra como, durante as metamorfoses políticas dos anos 1960, a dança negra (*black dance*) tornou-se uma categoria da *performance* gerada pelas conexões entre fazer artístico e político, numa tentativa coletiva de definir uma estética negra. Mesmo que muitos artistas não estivessem alinhados ao movimen-

to negro organizado, suas produções coreográficas foram associadas ao rótulo dança negra.

Esta expressão inicialmente pretendeu diferenciar-se dos concertos performatos pelo *mainstream* e foi empregada por diferentes conotações; de um modo geral, ela apareceu quando

Nos anos 60, alguns espetáculos feitos por artistas afro-americanos para audiências também afro-americanas, intencionalmente, dramatizaram e compartilharam memórias, experiências e valores estéticos da comunidade negra. Estas danças e seus estilos de atuação característicos tornaram-se conhecidas como “dança negra” (DEFRANTZ, 2002, p. 6, tradução nossa).

Esse contexto de busca político-identitária e sua reorientação afirmativa enfatizou conexões entre experiências histórico-sociais e o fazer da arte, suportando idiomas de movimentos múltiplos e uma variedade de abordagens expressivas na representação da negritude. A dança negra norte-americana transformou-se em ferramenta de mobilização consonante com as novas demandas políticas do movimento negro, engajando produtores e audiência a conectar arte e política. Muitos artistas e pesquisadores entenderam este movimento como categoria inclusiva, hábil para englobar diversos idiomas de dança,³ tão amplos quanto suas produções oferecessem uma capacidade de intervenção política alinhada com a busca de uma negritude presente no movimento negro. DeFrantz argumenta que a categoria dança negra ocupa, atualmente, diversos espaços discursivos simultaneamente, definindo-se por quem está falando e para quem. A diferenciação entre os termos dança negra e dança afro-americana sugere avaliações construídas entre os espaços da recepção e as estratégias da crítica.

Essas considerações gerais nos oferecem a dimensão da diversidade e do problema em perfilar na nossa contemporaneidade as expressões artísticas de dança que dialogam com as matrizes corporais africanas ou afro-brasileiras. O que une estes produtores? Todos estão envolvidos num mesmo estilo de dança? Quais são os pontos comuns neste fazer tão múltiplo que autorize uma identificação comum? Se as danças de matrizes afro percorrem diversos espaços, dos terreiros das comunidades negras aos palcos italianos dos grandes teatros; das vivências de fiéis das religiões afro-brasileiras aos procedimentos coreográficos dos intérpretes criadores contemporâneos, qual o interesse em criar redes que conectem expressões tão díspares?

³ Neste contexto até a dança clássica europeia foi reavaliada, quando a montagem do Ballet do Harlem transformou a camponesa germânica do clássico *Gizelle* numa donzela negra das *plantations* em Saint Louis.

De acordo com o tempo histórico e contexto sociopolítico, esta dança já foi nomeada como étnica, folclórica, primitiva, afroprimitiva, afro-brasileira, negra, afrodiaspórica, negra contemporânea, entre outras classificações. A despeito da diversidade de nomes, todas essas categorizações conectam-se através de referências compartilhadas que cruzam elementos da história de cada criador, sua formação artística, o reconhecimento de linhagens coreográficas construídas pelas relações com mestres e bailarinos da velha-guarda, sua inserção no campo de produção cultural e seus compromettimentos políticos e sociais.

A bailarina Mercedes Baptista⁴ usou inúmeras nomenclaturas para referir-se aos seus cursos. Além de aulas de dança clássica, dança moderna e técnica Dunham, Mercedes também foi professora de dança folclórica, dança étnica, dança afroprimitiva e, por último, dança afro-brasileira. Essa variedade não somente demonstra a versatilidade técnica da artista, mas também fornece indícios de como as últimas denominações apontam para a construção, transformação e afirmação política de um estilo próprio.

Ao longo dos anos, sua atuação ajudou a construir uma rede de filiações, na qual os mestres não moldaram totalmente seus discípulos, mas criaram conexões e alimentam processos múltiplos. Embora a influência mais visualmente reconhecível na produção desses grupos refira-se às danças dos orixás em suas mais distintas tradições, mesclam-se a elas as inúmeras variações do samba, os passos das danças populares brasileiras e suas configurações regionais, os movimentos da capoeira, as influências da dança moderna americana e até da técnica da dança clássica, visto que grande parte de seus criadores também teve acesso a essa formação.

Com o decorrer dos anos, os produtores desta dança afro assumiram a figura do coreógrafo criador, afastando-se da mera reprodução das danças rituais e populares. Suas criações resultam de mediações entre experiências diversas, que integram saberes artísticos provenientes de espaços múltiplos, como: terreiros, *studios* de dança, bancos universitários, salas de ensaio e aula.

A análise da *black dance* americana sugere abordagens possíveis para o estudo das danças de matrizes afro no Brasil. Se a dança afro, enquanto linguagem constituída no imaginário de centenas de dançarinos, incorpora abordagens coreográficas historicamente determinadas no Brasil, reconfi-

⁴ Mercedes Baptista (1921), considerada a precursora da dança afro no Brasil (SILVA JR., 2007), foi a primeira bailarina negra do Balé do Teatro Municipal, em 1948. Participa do Teatro Experimental do Negro (T.E.N.) como bailarina e coreógrafa. Estuda com a bailarina e antropóloga norte-americana Katherine Dunham (1910-2006) nos Estados Unidos em 1951. No Brasil em 1953 cria o Ballet Folclórico Mercedes Baptista, onde desenvolve um estilo de dança com técnica e didática estruturadas, assimilando referências das danças rituais do candomblé, entre outras expressões das tradições afro-brasileiras.

gurando fazeres de artistas como Mercedes Baptista, Domingos Campos, Raimundo Bispo dos Santos e Marlene Silva (só para citar alguns), o uso do termo dança negra, mais recente entre seus produtores, adiciona novas orientações políticas às práticas artísticas. Assim como nos Estados Unidos, a dança negra no Brasil parece englobar dimensões estéticas diversas, constituindo um conceito elástico e caleidoscópico que testa sua coerência a cada nova abordagem agregada.

A REDE TERREIRO E O CENÁRIO DA PRODUÇÃO DE DANÇA NEGRA NO BRASIL

A importância em tomar o evento como objeto dessa reflexão está em seu caráter privilegiado para visualizar a multiplicidade de fazeres, identificados com a produção da dança negra no país, agregando diferentes abordagens artísticas, educacionais e de pesquisa.

Nos últimos anos iniciativas reivindicam o reconhecimento artístico das danças afrodiaspóricas em ações de legitimação de sua memória, profissionalização e disputa por espaço no *mainstream* da dança profissional. Esses processos articulam debates em inúmeros eventos e festivais, tais como: o Eidan – Encontro Internacional de Dança Negra (2008); o Fórum da Performance Negra (edições de 2005, 2006, 2009); o 1º, 2º e 3º Dançando Nossas Matrizes (DNM), organizado por um coletivo de artistas produtores das danças afro-brasileiras (2011 e 2012); e o Festival a Cena Tá Preta (2012), todos em Salvador; o Festival de Dança do Triângulo Mineiro de 2010 (cuja 22ª edição teve como tema “Matrizes e Reverberações: o corpo negro e suas identidades na dança brasileira”); a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009 e 2012); e o FAN (Festival de Arte Negra), que teve em 2012 sua 6ª edição, os dois últimos em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras⁵ em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009); e a Semana Negra de Dança (novembro de 2010), realizada no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, na época, sob a direção da coreógrafa Carmen Luz; a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea, formado no Rio de Janeiro em 2011, com inquietações referentes aos lugares preestabelecidos para corpos e artistas negros na dança contemporânea, que são todos exemplos do desenvolvimento de redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra.

⁵ O projeto também foi beneficiado pelo II Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, financiador da Rede Terreiro de Dança Contemporânea.

Essa articulação também se dá na criação de acervos documentais virtuais que facilitam a troca de informações e pesquisa, iniciativas cujo empenho visa construir registros da produção da dança negra na contemporaneidade. Todos esses esforços nos intimam a questionar o que se quer constituir como memória e reflexão nestes fazeres. Quais as demandas e perspectivas artísticas desses criadores? Quem seus envolvidos representam? Que projetos de poder são compartilhados?

De modo geral, essas iniciativas privilegiam os discursos daqueles que estão conectados com uma dimensão do fazer de dança. Estimulam a projeção de referências regionais, legitimando práticas artísticas na história da dança negra brasileira, assim como esforçam-se por fomentar a produção de novos artistas locais. Usualmente, esses encontros resultam das articulações políticas de seus próprios produtores, cada vez mais organizados na constituição de estratégias comuns de produção cultural. Seus participantes circulam entre essas agendas, que se constituem como espaço de reflexão e permitem o cotejamento entre os tensionamentos da dança negra na contemporaneidade, pensada por e entre seus próprios produtores. Além de capitalizar visibilidade aos seus integrantes, constituem espaços de autorrepresentação, ao mesmo tempo que questionam sobre os limites de sua abrangência.

A segunda edição da Rede Terreiro, idealizada pelo bailarino, coreógrafo e produtor cultural Rui Moreira,⁶ seu curador, organizador e mestre de cerimônias, reuniu artistas residentes em Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. Em discurso oficial de abertura, seu idealizador narrou uma série de acontecimentos prévios (Fórum de Performance Negra,⁷ Festival de Arte Negra⁸) como responsáveis pela preparação do contexto propício para sua concretização:

⁶ Rui Moreira (1963), paulistano radicado em Belo Horizonte desde 1984, inicia sua carreira como bailarino em 1979. Participa como intérprete no reconhecido Grupo Corpo, de Minas Gerais, e nas companhias paulistanas Cisne Negro e Balé da Cidade de São Paulo. Atualmente, dedica-se à companhia *SeráQuê?*, onde, desde 1993, desenvolve criações a partir de pesquisas de linguagens cênicas, tendo como mote as culturas afrodescendentes no Brasil. Foi curador em inúmeros eventos de dança, além de atuar como consultor em instâncias de representação setorial na implantação de um Plano Nacional de Cultura. Dirige a produtora *SeráQuê? Promoções e Eventos Ltda.* e é presidente da ONG *SeráQuê? Cultural*. Dentre suas inúmeras premiações, destacam-se a APCA de SP em 1988 e 1991.

⁷ As edições do Fórum Nacional de Performance Negra organizado pela companhia baiana, Bando de Teatro Olodum e pelo grupo do Rio de Janeiro Cia. dos Comuns representaram uma ação artística, coletiva e política com o intuito de discutir e encaminhar questões como: políticas públicas, sustentabilidade, troca de experiências e arrematamento do discurso político-artístico negro.

⁸ O Festival de Arte Negra (FAN) é um festival que ocorre bianualmente em Belo Horizonte com o objetivo de englobar diversas expressões artísticas da cultura afrodescendente e africana. Promovido pela Fundação Municipal de Cultura, teve sua sexta edição em 2012 e reuniu artistas, grupos e pesquisadores com o propósito de discutir políticas públicas e produção artística em suas mais variadas linguagens.

Fez-se um encontro com pessoas da arte, que pensam a partir da arte, com foco na arte para pensar a diversidade da produção de dança, cronologicamente falando, na contemporaneidade no Brasil e o que isso significava. Naquele momento essa conversa ressoou em várias cabeças e corpos. Essa ressonância criou em vários pontos do Brasil a necessidade de se levantar eventos e ações e conectar as iniciativas dessas pessoas no sentido de pensar essa diversidade. Levando em consideração o fato do Brasil ser o segundo país em densidade populacional negra, esse recorte da diversidade e da cultura foi valorizado. Já era um foco e estava sendo discutido no Fórum de Performance Negra e, especificamente, as ressonâncias se espalham pelo Brasil no fazer de cada um. Como essa diversidade pode vir a somar na cultura, no fazer e no ler desse tempo contemporâneo no Brasil? O *Terreiro* nasce neste contexto. Aqui em Belo Horizonte, a *Seraquê? Cultural*, através de um edital, propôs ao Ministério da Cultura fazer um encontro. Este primeiro encontro aconteceu no ano de 2009 no barracão do terreiro de candomblé Ilê Wopô Olojukan. Vieram a Belo Horizonte artistas, pensadores de São Paulo, Rio, Belo Horizonte e Espírito Santo. E num processo de roda, onde a circularidade e horizontalidade eram o mote, nós trocamos pensamentos, estéticas, reflexões ao ponto de alimentar aqueles multiplicadores daquela ideia; saindo Brasil afora dando continuidade a esta história. Pontos luminosos de uma grande rede: aqui em Belo Horizonte, as ações do Festival de Arte Negra, do Coletivo Negraria, do Família de Rua. Em outros estados, no Rio de Janeiro, a Barbot Companhia de Dança, aliás, o espaço dela também se chama Terreiro Contemporâneo de Dança; a Carmen Luz, também no Rio de Janeiro, fizeram outros eventos, agrupando nomes e dando valor e visibilidade a este recorte da cultura nacional que é a cultura negra. (Depoimento de Rui Moreira em 30/08/2012 no Auditório do Memorial Vale, em Belo Horizonte).

A percepção das demandas apreendidas anteriormente, somada ao intuito confesso em formar um espaço colaborativo motivado pela troca de saberes sobre as danças negras na contemporaneidade, orientou a concepção do projeto. O encontro pretendeu suprir a carência de interpretações e análises conceituais sobre as danças cênicas caracterizadas pela presença das matrizes afrodiaspóricas, primando pela construção de conhecimentos entre os próprios artistas e o público participante. Foi requerido previamente que as oficinas ministradas pudessem suscitar reflexões e questionamentos a partir, sobretudo, das práticas corporais propostas, embora variassem os formatos das atividades e os espaços de sua execução.

Um dos pressupostos orientadores das oficinas era a ênfase na conexão entre o fazer e o pensar sobre dança, concebendo a construção de sabe-

res para além da contextualização histórica dos agentes em processo, da apreciação estética dos fenômenos artísticos apresentados ou, ainda, do conhecimento dos novos paradigmas e referenciais teóricos do campo acadêmico, mas, especialmente, como ação que conecta intimamente todas essas dimensões com o fazer prático, empírico e vivencial da dança. Apostou na experiência do fazer deste corpo que dança como seu principal condutor na geração de saberes.

A maior riqueza do encontro consistia diretamente na diversidade dos enfoques propostos, na maneira como cada participante recuperava e atualizava tradições particulares e expunha seu olhar específico sobre a dança negra. Ao confrontar essas diferentes perspectivas, podemos analisar, por exemplo, como artistas reinventam suas práticas, libertando-se dos estereótipos que prendem sua arte a simplificações da tradição afro-brasileira, que pouco contribuem para absorver os novos sentidos dessa linguagem de dança na contemporaneidade.

Outro fator relevante foi a realização do evento nas dependências do museu Memorial Minas Gerais Vale,⁹ instalado nos antigos prédios administrativos do governo, localizado na Praça da Liberdade, coração da capital mineira. O Memorial Vale pertence atualmente ao grande circuito cultural da cidade. A escolha do local para sediar a segunda edição da Rede foi pensada pelos organizadores no sentido de garantir maior visibilidade artística e credibilidade política ao evento.

Desde o início havia o desejo revelado de construir uma arena reflexiva sobre a arte negra no país, avaliação realizada, majoritariamente, por artistas negros cientes de sua importância e da urgência na autoelaboração de uma crítica sobre o seu próprio fazer artístico. Uma das unanimidades foi a consideração da urgência de eventos como esse no sentido de não apenas referendar trajetórias artísticas, legitimando suas metodologias de ensino, formas de transmissão e registro de sua história, mas também de criar meios de convívio e interações artísticas, disseminando redes de diálogo capazes de integrar as diferentes perspectivas de seus produtores.

Neste sentido, uma das especificidades do encontro foi não se orientar pela escolha de práticas cênicas que dialogassem estritamente com as tradições afrodescendentes, nem se restringir apenas à presença de artistas negros. Sua programação primou pelo caráter múltiplo, englobando proposita-

⁹ A construção deste museu resultou de acordos políticos tributários entre a iniciativa privada, em especial a mineradora Vale (antiga Vale do Rio Doce), e o governo estadual. Por um projeto de restauração arrojado e tecnológico, o Memorial Vale, como é atualmente chamado, abriga um acervo sobre o patrimônio artístico e cultural mineiro, suas tradições e contemporaneidades. A reforma de suas instalações vinculou-se à recente política de revitalização urbana que pretende erguer grandes centros culturais no centro histórico da capital.

damente fazeres heterogêneos capazes de compor uma reflexão que inserissem seus produtores, simultaneamente, em políticas de diferenciação e inclusão. Ao acionar fazeres identificados com a cultura afrodiaspórica, em seu caráter mais ambivalente, pretendeu projetar a dança negra dentro de um campo mais geral da dança. E fazer as questões da dança negra não pautas discutíveis entre seus próprios pares, mas assuntos adequados em círculos maiores, principalmente quando se negociam estratégias de produção cultural e fomento artístico na contemporaneidade.

Já de início havia uma expectativa de que o evento pudesse contribuir na produção de uma memória, como registro das angústias e demandas artísticas atuais, tanto em nível de reconhecimento artístico num cenário de produção cultural e cênica mais global, quanto nos desafios criativos e questões poéticas em processo. Primando pela autonomia dos envolvidos e a necessidade de ações colaborativas, o encontro visava expor e compreender as tensões em jogo, estabelecendo um compromisso em pensar junto, agregando particularidades, aceitando a diversidade e a abrangência das linguagens. Sua programação desejava ampliar as referências sobre dança negra, apresentando diversas experiências em interação para que pudessem ser ponderadas escolhas poéticas, engajamentos sociais, modelos possíveis de produção e circulação, métodos na transmissão de saberes e educação em dança, enfim, uma grande diversidade de perspectivas socializadas pelos sujeitos de um fazer-saber de dança.

A formação como historiador e artista da dança,¹⁰ cujo envolvimento como profissional neste estilo já dura 15 anos, contribuiu para minha inserção nessa Rede como artista-pesquisador, interlocutor e produtor do próprio campo. A análise aqui desenvolvida não comunga das posturas teórico-metodológicas distanciadas; ela se constrói pelo embaralhamento de posicionamentos diferentes e, às vezes, conflitantes. Frequentemente barram-se as fronteiras entre os papéis de dançarino, militante da dança afro, crítico da própria militância, criador, pesquisador, historiador e educador. Por estes atravessamentos pude traçar complicitades e compartilhar demandas, assim como identificar tensões e estranhamentos durante o encontro.

Para um melhor entendimento dessa vivência relatarei determinados momentos do evento, focando no trabalho proposto e desenvolvido por seus participantes, bem como na ponderação de informações sobre sua formação e atuação artística. Essas impressões compartilhadas, elaboradas pelo olhar de um pesquisador participante inserido no campo como artista

¹⁰ O termo foi elaborado em 2002, pela Classificação Brasileira de Ocupações, que redefine o profissional de dança, então "bailarino", por meio da ampliação de seu campo de atuação, incluindo uma variada gama de posições, como as de coreógrafo, intérprete e professor.

capaz de mapear posicionamentos divergentes, concebem os fazeres em jogo como formas de conhecimento produzidas dentro do campo da dança.

OS ENVOLVIDOS NA REDE

A primeira oficina proposta pela programação foi de capoeira e dança para crianças, ministrada por Mestre João Angoleiro.¹¹ Reconhecido pela forma lúdica com que divide seus conhecimentos, Mestre João afasta-se da austeridade disciplinar e marcial com que muitos mestres organizam suas práticas no ensino da capoeira.

Mestre João é a incorporação da malemolência calma do espírito rastafári, associada com a concentração ponderada de um iogue, prática, aliás, à qual também se dedica. João Bosco rompe com as expectativas dos que reproduzem uma capoeira mais sensacionalista; em seu jogo não se veem grandes saltos nem os virtuosismos acrobáticos, sedimentados pela história dos espetáculos folclóricos. Privilegia uma tradição angoleira em detrimento de uma *performance* mais à regional, que critica por ter segmentos nos quais a excessiva competitividade e comercialização são as principais finalidades. Seu ensino prioriza a mescla de treinamentos e o respeito pelas capacidades corporais de cada um, preferindo o risco e o despojamento da experimentação.

Seu trabalho confere suma importância ao caráter da roda, como aspecto de fruição do compartilhamento das aprendizagens na capoeira. Seu jogo é baixo, denso, cuidadoso, atento às descobertas corporais individuais, aos caminhos e trajetórias dos olhares em jogo. Esse saber não está inerte, sedimentado, ele está aberto à troca, à contaminação. A capoeira proposta aqui é cheia de teatralidade, observa princípios comuns entre o jogo bélico dançado, os ensinamentos das religiosidades negras, mas também flui entre as posições da *yoga*, o estudo das articulações do corpo e os trânsitos com as artes cênicas. Os movimentos executados tornam-se partitura cênica a ser estudada. Mestre João constrói uma metodologia de transmissão de conhecimento cujas imbricações relativas à saúde, à ancestralidade, aos posicionamentos políticos e ideológicos estão organizadas de forma holística e orgânica. Esforça-se em integrar princípios das diferentes tradições de treinamento, assimilando saberes da cultura popular, das práticas corporais

¹¹ João Bosco Alves da Silva (1961), conhecido como Mestre João Angoleiro, é Mestre de Capoeira Angola, bailarino afro, mestre de dança africana. Fundador do Grupo de Capoeira "Eu sou Angoleiro" e da Companhia Primitiva de Arte Negra. Sua formação é de capoeira de rua desde 1975 a 1982 (Mestre Dunga, BH), Capoeira Angola (Mestre Rogério, RJ, e Mestre Morais, BA), Dança Africana Moderna (Mamour-Bá, Senegal). Dirige a Associação Cultural "Eu sou Angoleiro", fundada em 1993, e atua como dançarino e coreógrafo da companhia Primitiva de Arte Negra desde 1989.

orientais e das artes cênicas contemporâneas, deslizando entre territórios e construindo sua própria pedagogia.

Um contraponto interessante entre os trabalhos mais “contemporâneos” foi a participação do grupo Aruanda.¹² O diretor artístico e coreógrafo do Grupo Aruanda, Wagner Cosse,¹³ dirigiu uma apresentação didática cujo intuito era conceitualizar as manifestações folclóricas de um modo generalizante e distanciado. Realizada sob a forma de uma “palestra show”, o ministrante apresentava em Power Point quadros definidores dos fatores de identificação das manifestações folclóricas, conforme a carta da Comissão Nacional do Folclore de 1995. Após sua longa explanação no auditório do museu, alguns integrantes do grupo fizeram uma demonstração de alguns toques, cantos e passos de jongo.¹⁴ Ao som de dois atabaques, um dos percussionistas do grupo apresentava os tipos de toque, enquanto um dos bailarinos demonstrava alguns passos do Caxambu:¹⁵ o “tabiado” (marcado pela pisada forte com o pé direito), o “mancador” (passo em que o dançarino parece mancar) e o “amassa café” (passo que faz referência ao trabalho dos negros escravos na cafeicultura).

Após breve demonstração de alguns passos no palco do auditório, fomos todos convidados a seguir para a sala de trabalho, onde se desenvolveu a maior parte das atividades de dança do encontro. A sala, com o chão coberto de linóleo preto, possuía um espaço de aproximadamente 10x5 metros quadrados, nos quais nos dispusemos em roda para a oficina de jongo, momento de descontração entre todos os participantes.

Durante o evento, conversando com o diretor artístico do Grupo Aruanda, ele me contou um caso que considero bastante característico da forma de sua atuação. Ao pesquisar numa comunidade as especificidades coreográficas da congada, os bailarinos do grupo aprenderam um passo que lhes chamava atenção pelo acento característico em uma das pisadas. Anos mais tarde, numa de suas apresentações, ao serem confrontados por um

¹² O grupo Aruanda, criado em 1960, se dedica a pesquisar, preservar e divulgar as principais manifestações folclóricas brasileiras, por meio da música e da dança. Seus dirigentes orgulham-se por possuir um acervo de mais de cem danças pesquisadas em todas as regiões do país. Atualmente organiza-se como Ponto de Cultura na cidade de Belo Horizonte.

¹³ Wagner Cosse, nascido em Belo Horizonte, é cantor, dançarino, folclorista, produtor cultural e jornalista. Atua há mais de vinte anos como cantor e dançarino do Grupo Folclórico Aruanda, onde, desde março de 2009, exerce também a função de diretor artístico.

¹⁴ Jongo é uma dança de origem banto, desenvolvida pelas comunidades negras na região do Vale do Paraíba, e sua origem remonta aos tempos escravistas do Brasil colonial. A dança é em roda e gira no sentido anti-horário; no interior da roda homens e mulheres formam pares, dançando uns em volta dos outros, podendo haver a umbigada entre os dançarinos. O canto é improvisado em versos, chamados de pontos, e os participantes respondem ao solista cantando e batendo palmas.

¹⁵ Nome dado à dança do jongo em algumas comunidades.

integrante da dita comunidade sobre a forma como o passo estava sendo executado, descobriram que em sua ânsia em preservar as particularidades das expressões apresentadas, não atentaram para o fato de que um de seus principais informantes na época era manco. A pisada acentuada recolhida e cuidadosamente codificada tratava-se na realidade, para espanto e decepção do pesquisador, de uma deficiência física do congadeiro.

Este caso, para além de uma anedota sobre as boas intenções daqueles que prezam a fidelidade às tradições, acaba por revelar também uma postura romantizada. Faz pensar sobre os riscos deste olhar catalogador de alguns grupos folclóricos que, em seu anseio patrimonialista de preservação, reproduz linguagens como um emaranhado de expressões segmentadas a serem consumidas e cristalizadas. A aparente diversidade a que presta seu trabalho de registro transforma facilmente um conjunto de manifestações em demonstrações ensimesmadas. Divorciadas dos movimentos de transformação e recriação, esses conjuntos de danças brasileiras aparecem como entidades hermeticamente fechadas e protegidas, porém folclorizadas. Ao defenderem seus traços diferenciais como exercício de salvaguarda de seus registros e patrimonialização, acabam por produzir sua eterna reprodução, na qual a prática parece não conceber a sua própria transformação.

Até que ponto o discurso sobre a originalidade e espontaneidade das expressões afrodescendentes também não cria suas próprias armadilhas, colaborando com a reprodução de olhares exotizantes?

A manhã do segundo dia do encontro foi marcada pela presença de Edileusa dos Santos, soteropolitana criada no bairro da Liberdade que teve seu primeiro contato com a dança durante o ensino formal nos colégios públicos baianos. Há toda uma geração de artistas que nos anos 1970 foi beneficiada pela atuação de arte-educadores. Nomes como Neide Aquino, Emilia Biancardi e diversos outros promoveram a criação de inúmeros grupos folclóricos,¹⁶ espaço de formação de muitos dançarinos. Nesses grupos a cultura negra soteropolitana serviu de mote para uma educação artística plural e orgânica, envolvendo dança, teatro, música, artes plásticas e outras linguagens constituidoras do espetáculo. Este histórico pródigo, muito anterior aos precedentes abertos pela Lei nº 10.639/2003, que obriga o ensino da cultura afro-brasileira no ensino fundamental e médio, nos faz refletir sobre os proveitos de se incentivar a arte e a cultura afro-brasileira no ensino formal.

¹⁶ Edileusa participou do Grupo Folclórico Exaltação à Bahia, grupo artístico criado na Escola Estadual Duque de Caxias, cujo treinamento incluía bases de dança moderna, clássica e folclórica (danças típicas do Nordeste), responsável pela formação inicial de uma geração de artistas como: Tony Calado, Edson Bispo, Zebrinha (José Carlos Arandiba), Antônio Cozido, entre outros.

Esta experiência a leva a cursar a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Sua presença na Universidade foi marcada pela participação no grupo Odundê, marco importante da dança contemporânea brasileira nos anos 1980. Formado em 1981 no interior da Escola de Dança da UFBA, sob a direção da professora Conceição Castro, constituiu um refúgio para as alunas cuja experiência de dança construída nas comunidades, na efervescência dos blocos afro e na formação artística dentro dos grupos folclóricos, não era absorvida pelo currículo da Universidade, ainda restrito à dança moderna e clássica. O grupo possibilitou que aquelas corporalidades negligenciadas pudessem ser aceitas e exploradas, acolhendo a dança afro não como estereótipo, mas como campo da dança a ser descoberto e recriado.

Edileusa integra também a companhia de dança afro Dance Brasil, sediada em Nova York, como bailarina e coreógrafa, ministrando entre 1993 e 1997 *workshops* em escolas públicas, universidades, centros culturais e companhias de dança em várias cidades dos Estados Unidos. Todos esses envolvimento fizeram com que Edileusa construísse uma postura crítica aos currículos da Universidade Federal da Bahia, que, salvo momentos específicos, muito pouco dialogou com a cultura negra local.¹⁷

Em 1997, cria o Núcleo de Estudo da Dança Afro-Brasileira na Escola de Dança e destaca-se como pesquisadora e incentivadora da *dança de expressão negra* dentro da universidade, nos espaços de dança de Salvador e nas comunidades. Com uma postura atenta e reflexiva, constrói mediações entre sua prática artística e política, posicionando-se enquanto mulher negra cidadã, atenta à revisão dos estereótipos, e à inclusão da dança negra nos espaços de poder.

Em sua proposta desenvolvida no encontro, a artista surpreendeu ao propor um olhar que redimensiona o papel do tambor, geralmente o primeiro a ser descartado e proibido nas instituições resistentes ao ensino da dança afrodiaspórica. Em suas aulas os percussionistas não desenvolvem mero acompanhamento para a execução de passos coreografados previamente, eles dialogam com o corpo do *performer* num jogo ininterrupto de perguntas e respostas. Os participantes foram convidados a interagir com o instrumento em seus cinco sentidos, a perceber, respirar junto com o tambor,

¹⁷ Embora o currículo da graduação e da pós-graduação da Escola (em 2006 cria-se o primeiro Mestrado em Dança do país) não possua atualmente nenhuma disciplina focada na linguagem da dança negra, passou pela instituição, desde sua fundação em 1956, um coletivo de profissionais e pesquisadores atentos ao estudo da cultura e da corporalidade afrodescendente. Nomes como Yanka Rudska, Hildegargens Vianna, Conceição Castro, Neusa Saad, Clyde Morgan, Laís Góis, Edva Barreto, Tânia Bispo, Edileuza Santos, Leda Ornelas, João Lima e muitos outros professores, com abordagens tão diversas quanto a própria multiplicidade das expressões da dança afro, trouxeram esta linguagem para os espaços da universidade, em produções teóricas ou práticas, gozando ou não de reconhecimento nos quadros hierárquicos docentes, seja em ações isoladas, seja de extensão.

que está vivo e transforma a energia ali presente. Seus sons são como verbos que dão sentido à ação, em que o corpo reverbera os estímulos de forma conclusiva, alternativa ou adversativa. Pelo ritmo do instrumento protagonista constroem-se ambientes. Esse enfoque inclusivo abre espaço para o improvisado e o lúdico, desenvolve poéticas abertas aos sentidos, valorizando a experiência e a constituição do saber pelo ato da dança.

Ao final da prática, refletimos sobre a oficina e conversamos sobre o trabalho pedagógico realizado por Edileusa. Muitos professores de dança afro limitam a estruturação de suas aulas à mera aprendizagem e reprodução de sequências coreográficas prontas pelos alunos. Embora a improvisação faça parte da tradição corporal afrodiaspórica, diversos educadores identificados com a linguagem das danças afro têm negligenciado dimensões da experimentação e da criação sobre os padrões de movimento ensinados, prática cujo senso comum erroneamente associa à produção da dança contemporânea, como se este campo tão igualmente múltiplo estivesse isento de estruturações mais fechadas em seus processos de transmissão.

Na tarde do segundo dia de evento, o bailarino Carlos Laerte¹⁸ coordenou uma oficina de dança contemporânea, focada na percepção de movimentos cotidianos e sua fluidez, através do estudo de pequenas frases de dança e sua relação com a respiração. Atento aos fazeres da dança contemporânea carioca, o artista insere-se no panorama de dança da cidade e desenvolve seu repertório a partir da mescla de diversas linguagens como balé clássico, dança contemporânea, cinema e teatro.

Entre as conversas durante os dias do encontro, o coreógrafo contou ter se sentido desconfortável, algumas vezes, em sua carreira, com as expectativas dos que assistiam ao seu trabalho. Reconhecendo-se como coreógrafo negro, cuja experiência social da negritude é fator essencial de sua prática e criação artística, na medida em que reverbera as dimensões desta vivência, condena aqueles que esperam distinguir em seu trabalho uma estética e estilo de movimentação da dança afro-brasileira. Seu comentário encaixava-se na questão político-conceitual fundamental dentro da discussão sobre a diversidade de expressões da dança negra.

Neste sentido, o encontro, ao incluí-lo na programação, assume o recorte diverso da produção artística afrodiaspórica, no qual a experiência de produtores negros ao exibir um discurso político de negritude, independente

¹⁸ Também diretor e coreógrafo, desenvolve carreira profissional em dança há 20 anos. Com formação em jazz, balé moderno, aperfeiçoa-se em escolas Harley Dance School e Steps (NY). Trabalha em diversas companhias brasileiras, dançando com Deborah Colker, Carlota Portela e Renato Vieira. Realiza como coreógrafo vários trabalhos reconhecidos pela crítica nos anos 2000, participando também de projetos na Europa e para televisão. Atualmente dirige a Laso Cia. de Dança, por ele criada em 2002.

da linguagem artística por eles escolhida, já é suficiente para inseri-los como partícipes desta rede.

Sobre esta questão o coreógrafo afro-americano Rod Rogers¹⁹ tece um comentário oportuno num artigo antológico publicado em 1968 na revista *The Negro Digest*,²⁰ intitulado “Don’t tell me who I am”. O texto foi motivado pelo questionamento sobre como sua dança era afetada pela experiência de ser afro-americano, apesar de seu trabalho não manter, há tempos, relações com a dança afro-cubana e o jazz.

O coreógrafo americano questiona, nos anos 1960 e 1970, a noção disseminada entre negros e brancos de que a identidade cultural negra somente pode ser estabelecida a partir de temas e materiais afro-americanos tradicionais. Para ele há um papel da arte negra em não simplificar identidades, limitando-se a lidar exclusivamente com materiais tradicionais. Se as questões sobre identidade nos trabalhos de arte são recorrentes, elas devem ser tratadas por sondagens que agreguem diferentes aspectos de seu ambiente.

Rodgers chama atenção sobre seus objetivos artísticos como coreógrafo, ao tentar produzir uma arte bela e emocionante, sem os quais seus compromissos políticos ou ideológicos em relação à arte perdem importância. Para ele não é uma questão de se distanciar das tradições, já que experiências passadas inevitavelmente nos afetam. O fato é que a vitalidade do trabalho artístico está na sua liberdade. Se existem pressões sobre reivindicações e mudanças sociais, há, sobretudo, uma questão sobre autonomia e honestidade do trabalho artístico. O artista concebe as ações engajadas como paternalistas ao pretender conscientizar o público sobre suas tradições e ancestralidades. Sua ênfase está na exploração e no compartilhamento das vontades individuais na realização de comentários poéticos sobre as paixões humanas, condenando qualquer uso e manutenção dos estereótipos.

A maioria das companhias de dança já existentes, dirigidas por coreógrafos negros, tem dado ênfase aos materiais tradicionais. Eles estão explorando através de sua arte o orgulho da herança afro-americana e podem evocar imagens pungentes que irão incentivar a supressão da intolerância racial. Mas essas imagens não são os únicos meios de comunicar uma consciência negra. Enquanto esta arte tradicional está

¹⁹ (1938-2002) Coreógrafo afro-americano que funda sua companhia em 1968, momento histórico importante de fortalecimento e radicalização do movimento negro americano, influenciado pelos grandes nomes da dança moderna americana. Foi uma das primeiras companhias de dança norte-americanas, sob a direção de um artista negro, a conquistar reconhecimento sem estar atrelada a estilos concebidos como étnicos ou afro-americanos.

²⁰ Periódico popular fundado em 1942, publicado em Chicago e destinado a cobrir as notícias da comunidade afro-americana. Sua última edição ocorreu no ano de 1976.

desempenhando um papel fundamental no despertar de uma identidade cultural negra, agora é igualmente importante para os artistas negros desencorajar a cristalização de novos estereótipos limitantes, por não se circunscreverem a simplificadas imagens tradicionais. [...] A dança que eu faço é afro-americana, simplesmente porque eu sou afro-americano. Minha negritude é parte da minha identidade como ser humano, e a exploração da minha dança está evoluindo em relação à minha experiência total como homem. É simplesmente uma questão do que prevalece no ato criativo: a minha experiência total de vida, ou as experiências que eu considero particularmente relevantes para a minha negritude. Americanos tanto brancos como negros têm sido condicionados a aceitarem o mito de que afro-americanos se dão bem apenas em certas áreas previsíveis. Esse mito deve ser dissipado. A recusa de artistas negros em limitar o seu trabalho nas categorias convenientes irá contribuir para a destruição desta noção limitada. Cada dança que criei cresceu a partir da minha experiência pessoal como um americano negro. Cada movimento que eu explorar é parte de minha herança pessoal. (RODGERS, 1998, p. 190, tradução nossa).

Resultado de uma linguagem artística que se articula politicamente, a dança negra é realizada por uma multiplicidade de atores que, independentemente da cor de sua pele, encontram um impulso expressivo nas práticas corporais, nos saberes filosóficos e nas estéticas identificadas com o continente africano, as imagens construídas sobre ele, sua história e diáspora, assim como daqueles que a partir de suas experiências e vivências sociais como afrodescendentes expõem em sua arte as múltiplas mediações poéticas construídas por sua subjetividade.

Dessa forma, a participação de Carlos Laerte no encontro permitiu que considerações fechadas sobre a abrangência da dança negra fossem reavaliadas, pondo em questão os engendramentos político-identitários deste reconhecimento. Mesmo que o coreógrafo não visualize no seu trabalho padrões de movimentação das danças afro-brasileiras, sua inclusão na Rede Terreiro, como realizador da dança negra, permitiu contextualizar os polos diversos dessa linguagem, lançando hipóteses sobre suas estigmatizações.

Um contraponto interessante nesta discussão aparece no trabalho feito por Evandro Passos, outro participante do encontro; sua oficina destacou o envolvimento artístico, sociocultural e político desenvolvido pelo coreógrafo. Evandro nasce em Diamantina e muda-se com a família para Belo Horizonte na adolescência. Seu primeiro contato com a dança deu-se por meio das congadas, ainda na cidade natal. Participa de vários grupos

folclóricos, até que, em 1977, inicia sua formação em dança afro com Marlene Silva,²¹ sua grande mestra.

Em 1982 funda a Companhia Bataka, onde há mais de 30 anos atua como educador e coreógrafo, defendendo o reconhecimento da dança e do dançarino afro. Envolvido nos fóruns artísticos de defesa dos editais específicos para a dança afro, condena círculos de produção cultural resistentes a esta linguagem e defende um fazer de dança atuante nas comunidades. Evandro não dissocia sua experiência como bailarino e coreógrafo da vivência junto aos movimentos sociais e de militância negra interessados nas discussões acerca da cultura afro-brasileira.

No início de sua oficina, Evandro homenageou Marlene Silva falando da importância da mestra no desenvolvimento da linhagem da dança afro na cidade. Após breve aquecimento, a aula iniciou com sequências baseadas nos movimentos da dança afro e teve a participação de inúmeros bailarinos, inclusive Carlos Laerte e Mestre Dionísio.²² Na metade da oficina dividiu os alunos em grupos, propondo um exercício de montagem coreográfica a partir de improvisações sobre os mitos dos orixás.

A abordagem engajada do artista parece associar-se a modelos artísticos estigmatizados dentro de um campo geral da dança cênica, uma vez que se distanciam dos temas, padrões estéticos e nichos de criação harmonizados com as demandas da produção e do consumo de uma dança contemporânea,²³ priorizando o envolvimento nas comunidades e a valorização de aspectos tradicionais da cultura negra. Esta diferenciação, no entanto, também garante ao seu trabalho acesso às novas políticas afirmativas do Estado na promoção da cultura afrodescendente. Sua prática artística, contudo, reconhece a fusão de inúmeros elementos, como, por exemplo, o diálogo com a dança moderna, a formação eclética de seus

²¹ Conhecida como uma das grandes damas da dança afro-brasileira, Marlene Silva, mineira com mais de 50 anos dedicados à dança, inicia seus estudos em balé clássico no Rio de Janeiro. Nos anos 1960 o Balé Folclórico Mercedes Batista apresenta-se em países da América Latina e Europa. Nos anos 1970 retorna a Belo Horizonte e inicia trabalho como coreógrafa, desenvolvendo seu próprio estilo de dança afro. Funda a *Academia de Dança Afro Primitivo Marlene Silva*, primeira escola desta dança na cidade. Ganha inúmeros concursos de dança no Rio, São Paulo e Bahia, período em que obtém grande reconhecimento por divulgar a dança afro na capital mineira. Nos anos 1990 leciona em vários estúdios nos Estados Unidos.

²² Manoel do Santos Dionísio (1936, MG), conhecido como Mestre Dionísio, figura emblemática na história do carnaval carioca, inicia na dança em 1955, quando integra o Balé Folclórico de Mercedes Batista. Atuou no teatro na montagem histórica de Orfeu da Conceição, de Haroldo Costa, em 1956. Passou 14 anos dançando na Europa e fundou em 1990 a primeira Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte do Rio de Janeiro. Atualmente integra a companhia de dança contemporânea Arquitetura do Movimento.

²³ Embora existam iniciativas relevantes que promovam a descentralização e democratização da difusão da produção de dança contemporânea nas metrópoles do país, a maior parte desta produção encontra-se em círculos culturais muito restritos.

intérpretes e a experimentação de procedimentos cênicos variados, além de pleitear acesso a diversos circuitos artísticos.

Longe de mera pregação ideológica, o trabalho de dança afro desenvolvido por Evandro auxilia na formação educacional sensível entre jovens, questiona a discriminação racial e a intolerância religiosa, além de mobilizar socialmente seus intérpretes na valorização da cultura e arte negra, seus personagens e atuação profissional.

Jorge Silva, outro artista participante do evento, mescla uma formação conectada às influências da dança moderna afro-soteropolitana com a produção artística sensível às novas abordagens dramáticas da dança contemporânea e às dimensões sociopolíticas de seu envolvimento como educador nas comunidades de periferia em Salvador. Inicia sua carreira com forte elogio de crítica e público aos seus trabalhos de dança contemporânea, sendo premiado durante entre os anos 1980 e 1990.²⁴ Conhecido por desenvolver um trabalho de pesquisa de movimento, sempre com montagens arrojadas, constrói um trabalho dramático que prima pela pesquisa de movimento teatralizado sem descuidar do nível técnico de seus intérpretes.

No evento o coreógrafo desenvolveu uma oficina estruturada inicialmente num aquecimento baseado em trabalho corporal de chão, com estudo de apoios e alavancas, seguido do ensino de uma sequência coreográfica, que mesclava movimentos afro-cubanos e brasileiros, suas diferentes dinâmicas e sutilezas. Após a aula prática, apresentou um vídeo com imagens de seu trabalho como educador de dança em Salvador.

Há mais de duas décadas atua nas comunidades, onde desenvolve sua metodologia de ensino. Um de seus projetos, o Tabuleiro da Dança, consiste na produção de mostras dos trabalhos de dança realizados por moradores das comunidades, nas próprias comunidades. Este esforço de inserção valoriza a diversidade como critério e permite, inclusive, a aceitação de diferentes estilos e sotaques da dança, reconhecendo desejos, gostos e expectativas de adolescentes das periferias. Existem grupos que dançam de valsa à música baiana em seu aspecto mais comercial. O projeto mobiliza fazeres independentemente de formação técnica ou acadêmica dos dançarinos, numa ação multiplicadora que descentraliza a formação artística, promovendo a profissionalização de jovens sem acesso aos espaços institucionais.

²⁴ Jorge Silva desponta no cenário da dança brasileira como revelação na Oficina Nacional de Dança Contemporânea, festival organizado pela Escola de Dança da UFBA, com o apoio da Funarte e da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb), realizado em Salvador entre 1977 e 1997, cujo objetivo era aglutinar profissionais de dança que estivessem realizando pesquisas de novas linguagens.

Esse envolvimento com inúmeros pequenos grupos de dança, formados por adolescentes e crianças de várias comunidades, possui uma forte ação multiplicadora, na medida em que ajuda na difusão de experiências e colabora com uma educação plural e cidadã. Os monitores do projeto são bailarinos envolvidos com as companhias de dança contemporânea da cidade, fato que permite vivências entre artistas profissionais e amadores. Grupos diversificados dividem o mesmo camarim, numa troca fértil de conhecimentos e papéis, ajudando na formação de público, no ensino e na reciclagem dos artistas, além de permutas sobre formas de produção e ação cultural nas comunidades.

Jorge questionou a falta de apoio do estado da Bahia nas ações de dança, uma vez que os investimentos acabam se voltando majoritariamente para o turismo na promoção restrita ao folclórico e, quando muito, para os parques editais de dança contemporânea que atingem apenas os artistas já estabelecidos. Para o coreógrafo a criação dos jovens artistas da dança é subestimada. Há um sentimento de desvalorização entre esses realizadores e, apesar da diversidade desta produção contemporânea, não existe fomento para sua circulação.

Seu interesse pelo fazer dos grupos amadores, suas formas alternativas de produção, em que ressalta o papel das academias de dança e dos educadores atuantes nas comunidades, subsidia sua crítica à dependência dos artistas em relação às políticas dos editais na dança contemporânea e à falta de autonomia nas realizações, cada vez mais atreladas às pautas e agendas dos patrocínios estatais e às referências dos eixos de produção centralizadas no Sudeste.

No penúltimo dia aconteceu a oficina da paulista Luciane Ramos, antropóloga, bailarina e pesquisadora das corporeidades de matrizes africanas. Doutoranda em Artes da Cena pela Unicamp, ela destaca-se entre os jovens produtores da dança negra por seu fazer artístico e reflexivo sobre culturas da diáspora e a dança.

Agregando à sua formação múltiplas linguagens como a dança afro-brasileira e a dança contemporânea, nos últimos anos dedica-se ao estudo das danças contemporâneas e tradicionais no oeste da África e suas metodologias de ensino, realizando pesquisa de campo no Senegal, Burkina Faso e Guiné Conacry. Luciane é uma militante engajada nos movimentos de articulação e reflexão sobre as danças de matrizes africanas, participa como curadora, organizadora e promotora da presença dessas linguagens em ações socioeducacionais e, também, no fortalecimento político dessas danças em fóruns de discussão artística, nos espaços institucionais e acadêmicos.

A oficina foi uma das mais concorridas entre os dançarinos participantes do evento. Sua abordagem apropria-se das linguagens conectadas às danças afro e engendra diversidade nos repertórios de movimento ao propor releituras das danças africanas em nossa contemporaneidade, revendo, inclusive, conceitos sobre a corporalidade da diáspora negra, sua multiplicidade rítmica e relação gravitacional.²⁵ Sua ação revê as ideias de um “continente mãe” quase perdido no passado, como se a África não estivesse inserida em contextos globalizados cheios de conflito e diversidade, mesclando às danças afro-brasileiras os atuais ritmos e danças da África do oeste. Atualmente, ministra aulas num dos *studios* de dança mais privilegiados da capital paulista, defendendo a necessidade do uso dos espaços profissionais pela dança negra, a criação de novos olhares conectados com as ações de pesquisa, educação e mobilização profissional.

A última oficina do evento foi ministrada por Mestre Manoel dos Anjos Dionísio, realizada na Praça Carlos Drummond de Andrade, ao lado do Museu Memorial Vale. Conhecido como Mestre Dionísio, aos 76 anos de idade, exemplo de jovialidade e experiência, participou ativamente de todas as oficinas, sempre encorajando os mais novos e nos brindando com valiosos depoimentos sobre sua trajetória artística, desde os tempos do Balé Folclórico Mercedes Baptista. Mestre Dionísio é depositário de uma memória viva sobre a história da dança afro-brasileira. Conhecedor das transformações das danças afro no carnaval carioca, foi fundador da primeira Escola de Mestre-Sala, Porta-Bandeira e Porta-Estandarte no Rio de Janeiro, responsável pela formação de inúmeros dançarinos atuantes nas escolas de samba.

Atualmente é dançarino convidado do grupo de dança contemporânea “Arquitetura do Movimento”, dirigido pela coreógrafa Andrea Jabor, mostrando-se ativo e aberto às novas proposições de dança, inclusive àquelas que sugerem releituras da dança do samba. Representante de uma linhagem particular das danças afro, sua atuação na Rede Terreiro simbolizou mais do que a conexão desta tradição com as novas gerações de artistas, mas um exemplo de como as singularidades deste estilo não estão cristalizadas e são capazes de agenciar múltiplas intersecções.

AValiação

No último dia do encontro, realizamos um seminário de avaliação no auditório do museu, no qual, com a mediação de Rui Moreira, pudemos

²⁵ Embora exista entre os dançarinos a imagem sobre uma estrutura corporal comum das danças afro-brasileiras pautadas nos pés enraizados, num profundo contato dos pés no chão, demarcando os acentos rítmicos para baixo, muitas danças do oeste africano caracterizam-se pelo acento rítmico conectado aos saltos na movimentação.

discutir em roda os novos caminhos abertos durante os cinco dias do evento. Esta disposição no espaço, repetida em inúmeros momentos durante o encontro, não foi aleatória. Além de recuperar sentidos de coletividade próprios da cultura afrodiáspórica, seu nexo de horizontalidade asseverou a presença participativa e dialógica entre participantes, propositores e público, permitindo o compartilhamento de diferentes olhares de maneira não hierarquizada. No final da manhã, fomos levados pela produção do encontro ao terreiro de candomblé Ilê Wopô Olojukan, local que sediou, em 2009, a primeira edição do evento e onde seria realizada a cerimônia de seu encerramento em 2012. A escolha deste local para o encerramento não foi arbitrária. Mais do que mero símbolo das instituições religiosas afro-brasileiras, o terreiro sedimenta e incorpora elementos, origens e memórias diversas. Como espaço social e sagrado, condensa heranças diáspóricas num sentido de reverência e atualização dessas tradições. O uso do local ia ao encontro da dinâmica da Rede, sua potência facilitadora de encontros, sociabilidades e conhecimentos compartilhados, conectando nexos ancestrais às demandas e às questões de nosso tempo.

Ao final das atividades, pudemos concluir sobre a importância fundamental destes espaços de troca nos quais processos artísticos, práticas educacionais e pesquisas acadêmicas apresentaram-se em sua diversidade, reconhecendo, sobretudo, sua dimensão política no espaço da dança cênica brasileira. A exposição dessas diferentes abordagens contextualiza e mapeia as formas de atuação, problematizando as formas de avaliação desses fazeres, na medida em que incentiva a apropriação de novos conhecimentos e práticas.

Essa dança congrega numa mesma linguagem desejos de resistência e sobrevivência presentes nas danças de terreiro, nas corporalidades compartilhadas pelas festas, pela sociabilidade da cultura afro-brasileira e suas manifestações ancestrais, mas também carrega desejos de inclusão presentes nos percursos profissionais dos bailarinos fundadores da dança afro no Brasil, uma dança de palco construída pela fusão de estilos de dança e pela atuação corajosa e criadora de seus personagens históricos.

No contexto contemporâneo, a formação de cada artista, seus envolvimento sociais e políticos, sua destreza nos trâmites da produção cultural, a maneira como dialoga se reconhecem e se nutrem das linhagens coreográficas e dos métodos de transmissão do ensino de dança historicamente definidos; suas vivências pessoais de um modo geral, além da forma como ajuíza cada um desses elementos na elaboração do seu fazer artístico, determinam os limites desta linguagem.

A defesa do reconhecimento do caráter diverso e por vezes conflituoso das danças afro possibilita a compreensão de que seus fazeres e saberes são

transmitidos e simultaneamente inventados, agregando inúmeros códigos e linguagens. Seu traço comum encontra-se no discurso de etnicidade, seu caráter identitário intrínseco norteado no reconhecimento de uma matriz étnica, negra e afirmativa.

Tem sido cada vez mais frequente o envolvimento dos artistas em instâncias de decisão sobre as políticas culturais, questionando inclusive a centralização de eventos nas atividades do dia 20 de novembro,²⁶ ação que limita a extensão e continuidade das práticas artísticas ao longo do ano. O conhecimento sobre os sistemas de patrocínio, o domínio dos termos e códigos que controlam os sistemas curatoriais são caminhos possíveis para assegurar que a produção *artística de estética negra*, seja em sua vertente tradicional, seja contemporânea, possa reverter situações de exclusão e adentrar espaços a ela resistentes.

Se muitos profissionais reclamam dos obstáculos enfrentados na promoção desta linguagem em determinados espaços, como nas universidades (como campo de produção de conhecimento acadêmico em dança), nas mídias impressas e visuais, em estúdios e teatros consagrados, a atuação de uma nova geração de artistas pesquisadores e educadores tem conquistado, aos poucos, espaços cada vez maiores.

De um modo geral, a interação entre as demandas e poéticas dos artistas vem garantindo o fortalecimento dessas redes e a maior articulação entre seus participantes. O processo de empoderamento desses coletivos dialoga com a formação de tensionamentos entre seus atores. Por estes embates passam o reconhecimento da diversidade dos sujeitos sociais envolvidos e o respectivo espaço dado aos diferentes posicionamentos, reconhecendo conflitos, possibilidades de solidariedade, de reciprocidade e de compartilhamento entre suas diversas tendências.

A Rede Terreiro, ao assumir a dança negra como panorama diverso de manifestações por meio das quais se estabelecem variadas formas de apropriação e transformação, contraria concepções essencialistas e contribui para a supressão de apreciações estereotipadas que a excluem dos espaços consagrados da cultura oficial. Seu caráter diaspórico aberto enfraquece os argumentos sobre identidades fechadas e ao mesmo tempo assume a hibridez de suas escolhas, menos como caráter de sua heterogeneidade e mais como poder de escolha sobre os códigos e as práticas que irão definir suas fronteiras.

²⁶ A data comemora o Dia Nacional da Consciência Negra e foi estabelecida pelo Projeto Lei nº 10.639, no dia 9 de janeiro de 2003. Faz referência à morte do herói negro Zumbi, líder do Quilombo dos Palmares. Marca de resistência histórica do negro e das políticas afirmativas do Estado brasileiro, a data simboliza um momento de conscientização e reflexão sobre a importância da cultura e do povo africano na formação da cultura nacional.

ABSTRACT

This essay brings a reflection about the actions of the artists participating in the Rede Terreiro de Dança Contemporânea. Starting from general considerations recovering theoretical debates about the culture of the African Diaspora, presents reflections concerning the constitution of black dance in Brazil. It also proposes comments about the formation of these artists, their creative poetic and political commitments as particular levels of this dance.

Keywords: *Black dance; Afro-Brazilian dance; Rede Terreiro.*

REFERÊNCIAS

DEFRAITZ, Thomas. *Dancing many drums: excavations in African American Dance*. Madison: University of Wisconsin, 2002.

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. *O fazer saber das danças afro: investigando matrizes negras em movimento*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Unesp. São Paulo, 2012. 291p.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

MONTEIRO, Marianna F. Martins. *Dança Afro: uma dança moderna brasileira*. Disponível em: <http://www.cachuera.org.br/cachuera02/index.php?option=com_content&view=article&id=498:dancaafro&catid=80:escritos&Itemid=89>.

ROBATTO, Lia. *Passos da Dança – Bahia*. Salvador: FLJA, 2002.

RODGERS, Rod. Don't tell me who I am. In: BROWN, Jean Morrison; MINDLIN, Naomi; WOODFORD, Charles H. *The vision of modern dance: in the words of its creators*. Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 1998. p. 187-191.

SILVA JR., Paulo Melgaço da. *Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.