

Danças negras em corpos brancos: os primórdios da dança moderna brasileira

Fernando Marques Camargo Ferraz

Rastrear a presença da performatividade negra na dança brasileira é um grande desafio! De início precisamos estar atentos para o fato de que escolher uma abordagem limitada ao que se reconhece como produção da dança cênica para o palco, por si só, já revela um lastro de colonialidade. Uma vez que a expressão de uma corporeidade negra na dança inclui e ultrapassa a configuração cênico-teatral ocidental.

A dança, fazer artístico múltiplo, é também expressão de um corpo coletivo. No país mais negro das américas esse fazer possui atributos igualmente plurais, compondo-se de manifestações ancestrais do nosso patrimônio imaterial afrodescendente, forjadas por alteridades encruzilhadas pelo atlântico negro e suas temporalidades espiraladas (Martins, 2002).

Os fazeres e saberes negros ressoaram das comunidades mantenedoras dessas tradições para dinamizar escolas de treinamento técnico de dança, visualidades e repertórios cênicos estruturados. Nesse processo ações de resistência, resiliência e inventividade negras tensionaram-se com práticas de apropriação, ocultamento e exclusão perpetuadas pela branquitude. Essa dinâmica entre marginalização e *mainstream*, entretanto, como nos aponta Stuart Hall (2009) ocorre no espaço tensionado das políticas culturais e extrapolam lógicas duais entre a vitória e a dominação pura, constituindo um processo denso de disputa sobre as configurações e disposições do poder, do acesso da diferença e do descentramento de narrativas normativas. Essa ressalva não implica em elaborar visões açucaradas sobre as lutas em torno do poder nas produções culturais, como se elas resultassem de sincretizações pacificadas, mas de ressaltar os processos contraditórios e complexos de sua dinâmica, reconhecendo em seu interior lógicas de cooptação, apropriação, ressignificação e transformação.

Na história da dança cênica brasileira, inúmeras foram as produções que criaram, e criam até hoje, um espaço híbrido em que se sintetizam influências estéticas das linguagens de matrizes europeias ou africanas. Essas criações ambientam-se numa rede de intertextualidade e assimilações aparentemente plurais, entretanto, ao se examinar mais criteriosamente essas experiências de dança no contexto das relações étnico raciais, não apenas o reconhecimento da influência das matrizes negras na história da dança brasileira é subvalorizado, como ainda falta o justo reconhecimento do papel da presença do artista negro.

A autora americana Brenda Gottschild (1996) ao propor uma escavação da presença africana na produção de dança estadunidense, avaliza a presença de traços corporais afro-americanos na obra de coreógrafos famosos, entre eles Georges Balanchine¹. Este artista, considerado por muitos um dos criadores do balé neoclássico, desenvolveu intenso diálogo criativo com os expoentes da dança negra estadunidense, como por exemplo, os exímios *tap dancers* Nicholas Brothers, e as estrelas Josephine Baker e Katherine Dunham. Esta última, diga-se de passagem, fortemente conectada a história da dança afro-brasileira via Mercedes Batista, para muitos, a criadora desse estilo.

Para Gottschild, o diálogo entre Balanchine e esses artistas negros criou novas práticas de treinamento na dança clássica americana. Se esses imbricamentos revelam a presença afro diaspórica no *mainstream* dos Estados Unidos, eles devem ser revistos para além das considerações preconceituosas que negligenciam a influência dessas matrizes negras em cenários consagrados da História da dança.

A influência cultural de matriz africana na dança cênica brasileira também tem se diluído entre múltiplas assimilações e reconfigurações na contemporaneidade, tornando cada vez mais difícil mensurar precisamente suas fontes e influências. Vale ressaltar que algumas apreciações colaboram historicamente na construção

1. George Balanchine (1904-1983), nascido na Rússia, foi um dos mais famosos coreógrafos do século XX. Considerado um dos grandes desenvolvedores do balé nos Estados Unidos, foi cofundador do New York City Ballet em 1948. Conhecido por sua musicalidade, coreografou, também, para a Broadway e as produções de Hollywood.

de chaves classificatórias perversas, através do ocultamento ou da folclorização de seus traços diferenciais.

Se a presença das chamadas danças afros na memória da dança cênica brasileira aparece escamoteada por considerações tendenciosas e preconceituosas, cujo devido reconhecimento oficial ainda tarda, a formação dessa memória depende das dinâmicas sociais e está inseparável dos jogos de poder nelas existentes. De que forma as expressões artísticas não alinhadas às expectativas de consumo da classe dominante podem assegurar a constituição de sua memória? Como a presença do corpo negro aparece na dança cênica brasileira? Qual a relação entre a presença do corpo negro e as formas performativas associadas ao universo diaspórico? Essas e outras questões alimentam o debate étnico-racial no campo das artes do corpo e suas performatividades.

A presença negra na cultura popular: entre a imagem incolor do folclore e a renovação das tradições

O reconhecimento da presença das danças negras no espaço cênico brasileiro possui historicamente uma série de entraves, entre eles o ocultamento produzido pelas adjetivações “folclóricas” e “populares” que colaboram para minimizar a contribuição negra nesse campo (Gonzalez, 2018; Nascimento, 2002). O antropólogo José Jorge de Carvalho (2004), ao ressaltar a inegável presença negra nas artes performáticas brasileiras, indica que a ideia de que essas danças formam um domínio público contribui com a exclusão das comunidades do poder de proteger e salvaguardar seus saberes performáticos, que se tornam suscetíveis às expropriações e rearranjos mediados pelo mercado. A história de espetacularização dos saberes tradicionais e sua inserção na formação de uma indústria cultural do exótico, obrigam-nos a pensar como fato político as mediações entre a tradição e o palco.

O autor chama atenção para as relações desiguais que se formam entre comunidades e pesquisadores do patrimônio cultural brasileiro. Ela permite processos de mercantilização de tradições para fins de entretenimento pago e não reconhece a autoria dos

saberes performáticos das comunidades, vistos como de domínio público. Esta discussão não se presta ao terreno das generalizações. Existem na história da dança no país inúmeros exemplos de mediações nesse contexto e todas devem ser tomadas separadamente. Assim como são diversos os riscos que a atuação dos artistas, ao se apropriarem dos saberes performáticos das comunidades, podem exercer nas redes de interação social das mesmas, alterando seus elos comunitários, ou simplesmente não reconhecendo seus fazeres estéticos como produção artística.

Há questões urgentes que devem ser consideradas nessa relação entre artistas e comunidades, tais como o reconhecimento da autoria dos saberes performáticos tradicionais para suas comunidades de pertencimento, o compromisso de devolução para esses grupos dos materiais produzidos a partir dessas negociações, assim como, uma atuação reparadora que garanta a inclusão dessas coletividades em políticas públicas afirmativas e contínuas. O risco da perda simbólica e cooptação mercantil, entretanto, não afeta apenas as comunidades, já que o próprio artista frequentemente se vê refém das normas do sistema produtivo das artes, seus padrões e moralidades.

Nesse sentido, acreditamos que a reflexão sobre os procedimentos artísticos que dialogam com as expressões associadas aos fazeres tradicionais da cultura afro-brasileira é tributária de uma avaliação sobre a forma particular como cada criador, influenciado pela sua formação, pelos seus objetivos artísticos ou interesses mercadológicos, seu engajamento social, seus elos identitários com a tradição e posicionamentos políticos, articula sua linguagem cênica de dança na contemporaneidade.

A dança negra é formada por uma multiplicidade de conexões instáveis, onde interagem diversas poéticas cênicas e divergentes estratégias de formação artística e produção cultural. Cabe ressaltar, que o que se pensa aqui como dança negra é uma experiência plural, composto por inúmeros fazeres, cujos alcances abrangem desde manifestações tradicionais e suas ressignificações contemporâneas, até as dramaturgias elaboradas a partir da vivência negra no mundo, que podem, inclusive, não se reconhecerem dentro do espectro tradicional. Essas

danças também podem ser elaboradas e expressas por pessoas não negras, visto que os repertórios múltiplos da diáspora já ganharam o mundo para além de suas comunidades de origem e deve-se, por uma questão de responsabilidade ética, reverenciar essas conexões e romper com abordagens que camuflam ou menosprezem essa influência.

Essa abertura, porém, produz outros tensionamentos e requer que os artistas não racializados atentem-se a necessidade de não reproduzirem dinâmicas coloniais igualmente múltiplas, que se materializam desde o consumo esvaziado de uma negrofilia exotizada, à reprodução de lógicas racistas expressas no tratamento desigual de artistas negros(as) em elencos mistos, ou na ausência de pessoas negras nos espaços de poder e visibilidade. Desta forma, as negociações e agenciamentos entre as expressões tradicionais das comunidades negras e a produção cênica contemporânea necessitam ser verificadas caso a caso, ponderando sobre as éticas impressas nos processos de assimilação e expressão artística.

Historicamente os usos e abusos da tradição e sua reinvenção no contexto das danças negras permitem reavaliar os conceitos sobre folclore, a autenticidade e mercantilização da chamada arte popular, seu caráter de inventividade e dinamismo, a responsabilidade social dos artistas, a interferência das políticas culturais do Estado, a criação de cânones na produção artística atual, além das inúmeras mediações entre a cultura afro-brasileira e o palco da dança.

Corporalidades afro-brasileiras no Ballet Negro de Felicitas Barreto

Tomaremos como exemplo das complexidades constituintes da presença da dança negra nos palcos a experiência precursora do Ballet Negro² de Felicitas Barreto. Bailarina, coreógrafa, pintora, pesquisadora e escritora Felicitas nasceu em 1910, na Alemanha, chegando ao Brasil logo após a Primeira Guerra Mundial, quando sua

2. Essa denominação aparece na ficha técnica de alguns dos filmes em que Felicitas e seus bailarinos apresentaram-se entre os anos 40 e 50.

família se instala em Niterói. Estuda na Escola de Bailados com os mestres russos Olenewa e Nemanoff, chegando a apresentar-se também no Teatro de Revista. No final dos anos 40 forma-se pela Escola de Belas Artes do Rio como pintora. Embora tenha se apresentado no Teatro Municipal durante a temporada de 1943, sua trajetória na dança brasileira foi marcada por escolhas menos convencionais.

Em 1958, conforme Ida Vicenzia

retirou-se para viver na companhia dos índios e dos pássaros, voltando ocasionalmente à civilização, com seu tucano ao ombro, para o lançamento de algum livro seu sobre dança e pesquisa corporal. (Vicenzia, 1997, p. 19)

Por trás desta imagem exótica destacava-se uma etnógrafa autodidata. Ainda nos anos 40, inicia suas viagens percorrendo diversas aldeias indígenas no Brasil, Panamá, México, Colômbia, Equador e Venezuela, publicando sua experiência de mais de 30 anos de pesquisa em diversos livros, entre eles *Danças do Brasil: indígenas e folclóricas e Réquiem para os Índios*.

Sua relação com a dança sempre foi intensa, formou em 1948 um dos primeiros Balés Folclóricos do país, anos mais tarde assumiu a direção do balé do Teatro da Paz, em Belém, no Pará. Em 1958, dançou em Paris, no Teatro Isadora Duncan e em 1960 participou de uma conferência de dança folclórica em Cuba, conhecendo pessoalmente Che Guevara. A partir da década de 1970, fixou sua residência em Copacabana, atuando junto a diversos grupos militantes com causas ecológicas e de defesa dos animais.

Mesmo branca e estrangeira, declarava que sua intimidade com as manifestações culturais negras começou desde a infância. Essa proximidade lhe permitia legitimar sua relação de estudiosa com a cultura negra.

Mandavam-me para o colégio e eu faltava às aulas. Ia lá para as bandas do Saco de São Francisco visitar o feiticeiro Omar, que me ensinava as danças e as cantigas dos santos do Candomblé. (Felicitas, s/d, p. 5)

Para Felicitas os fazeres de dança do Brasil, nomeados por ela como folclore, resultavam do amálgama formado pelas diversas raças “aborígenes e alienígenas” que formaram o país. O desejo de entender a origem e classificação dessas expressões a levam para:

(...) passar longos anos nas florestas virgens, no interior do Brasil, vivendo em contato direto com o povo e diversas tribos de índios selvagens tais como: Gavião, Urubu, Xavante, Carajá, Xerente, etc. entre os quais colhi danças ainda inéditas, de insuperável lirismo e excentricidade. (Felicitas, s/d, p. 11)

Mesmo que sua pesquisa tenha dado maior peso às culturas e danças dos povos indígenas, as manifestações performáticas das comunidades afro-diaspóricas provocaram nela grande interesse. No entanto, a artista, frequentemente, as apresentava como excêntricas e surpreendentes, quase sempre vivenciadas e registradas sob os filtros e qualificações estigmatizantes da cultura dominante, que abrandavam suas especificidades étnico-raciais pela adjetivação incolor das “manifestações folclóricas”.

Em seu livro *Danças do Brasil* chega a descrever, fotografar e analisar, na primeira parte, dedicada às danças indígenas, 53 tipos de danças, provenientes de 39 tribos pesquisadas. Na segunda parte do livro, intitulado de *Danças Folclóricas*, enumera com os mesmos critérios mais de 80 tipos de dança, apontando outras 120 que “carecem de maior importância”.

A descrição dessas danças, a maioria das quais relacionadas à “herança africana”, é recheada de caracterizações preconceituosas tais como: “uso de bamboleios lascivos”, “danças fartas em obscenidades”, “dança de natureza excitante e sensual”, “caráter fetichista das danças”, “totemismos”, “misticismo primitivo e grosseiro”, “ruídos ensurdecedores e atordoantes”, “movimentos provocantes”, “voluptuosos”, “dança lúbrica e ardente”, “instintos em ebulição”, “gestos e contorções esquisitas”, etc. Se as inúmeras umbigadas e sapateados, presentes nos “frementes” batuques de origem africana, apresentavam-se para a bailarina como expressões exóticas, por

onde indistintamente e licenciosamente confundiam-se o laico e o sagrado, por outro lado, a artista viu-se irrepreensivelmente cativada por essas imagens coreográficas captadas em sua intensa pesquisa de campo, com as quais pôde criar as coreografias de seu Balé.

Em 1946 cria seu Ballet Folclórico Nacional, apresentando-se no dia 23 de outubro no Teatro João Caetano com as seguintes coreografias: Tabu, Macumba, Raio de Lua, Casamento de Zumbi, Feitiço e Yemanjá. Nesta última chocou o público dançando rodeada por negros, nua da cintura para cima, chegando até a ter problemas com a censura. (Pereira, 2003, p. 175)

No seu livro, *Danças do Brasil*, concebe uma descrição do candomblé a partir dos pormenores do seu ritual. Impressionada pela “profundeza de seus mistérios coreográficos” indica certa pretensão catalográfica e descritiva, embora, contaminada por uma série de estigmatizações e apreensões superficiais. Para construir sua análise utiliza classificações e terminologias próprias do espaço cênico, organizando sua narrativa em termos de coreografia, cenografia e indumentária.

Descrivendo a “Cenografia” apresenta a organização dos elementos propiciadores do ritual, como os atabaques e os participantes do culto: pais de santo, mães de santo, cavalos (filhas e filhos de santo) e adeptos. Sob o título “Indumentária” ressalta o uso de trajes brancos e destaca a nudez dos pés, pelos quais o corpo recebe as “irradiações imanadas pelos fluidos da terra” (Felicitas, s/d, p. 96).

Outra característica que parece guiar seu esforço intelectual são os repetidos paralelismos que tenta traçar entre as religiões afro-brasileiras e o catolicismo, outro filtro pelo qual intenta construir suas impressões. Assim, os Orixás, ou melhor, os “Deuses do Candomblé” são identificados com os “Santos da Igreja Católica”, o processo iniciatório das filhas de santo assemelha-se ao noviciado das freiras, traçando inúmeras identidades entre o “fetichismo” e o catolicismo.

A instauração do transe ritual, a incorporação do iniciado é narrada como processo no qual:

(...) estremeceamentos, demonstrando pelos movimentos que o agente passa por uma dolorosa transformação enquanto seu espírito é arrebatado e substituído pelo que dele toma posse. E o “cavalo” passa a agir como se fosse outro indivíduo, modificando a fisionomia, os gestos e a maneira de falar. (Felicitas, s/d, p. 97)

Sua descrição da “dolorosa” transformação que ocorre no momento em que adepto e divino se encontram, revela padrões de avaliação desvinculados da religião do candomblé. O momento de interseção com o mundo transcendente, no qual o adepto é incorporado, aparece para a bailarina como uma dissociação conflituosa, um descontrole, uma perda de si pela presença do outro. A bailarina, além disso, chama de “possessão” o transe vivenciado pelos participantes. A pesquisadora americana Brenda Gottschild chama atenção para como o termo “possessão”, ao referir-se a estados de incorporação, representa uma apreciação eurocêntrica da experiência africana. Para a autora as transformações físicas experimentadas durante a dança religiosa, resultam de um processo que é “aprendido, culturalmente condicionado e caracterizado por um elevado controle e um profundo nível de percepção” (Gotschild, 1996, p. 10).

Estas eram, porém, as categorias disponíveis de análise com que contava Felicitas.

Ela aparentemente não credita as alterações experimentadas pelo transe aos processos prévios de aprendizagem dentro da religião, onde a comunidade envolvida reconhece as potências ali reveladas, que expressam trânsitos e encruzilhadas entre “o inconsciente pessoal e o arquétipo transcendente, entre a pessoa humana e a sua essência divina” (Parizi, 2005, p.182).

Para Felicitas o transe no Candomblé é uma “prática do exorcismo na qual vivos e mortos se confundem” (Felicitas, s/d, p. 95). Seu olhar externo não leva em conta que o ritual obedece a regras previamente definidas, nas quais a aprendizagem dentro do processo de iniciação informa sobre como as danças, as rezas, as cores, as saudações, as comidas, as práticas corporais liminares, os toques rít-

micos, o uso e preparo de elementos sagrados e consagrados, enfim, todo um conjunto de saberes, não só conferem eficácia ao ritual, mas também definem e educam a presença dos corpos.

O caráter domesticado do uso do corpo nas danças dos orixás tem sido enfatizado por diversos estudiosos do Candomblé que mostram como as danças dos santos são regidas por rígidos padrões, que se constituem na exteriorização dos caracteres e personalidades dos orixás. Vide, por exemplo, Bastide (1971) e Carneiro (1967c:104). (Dantas, 1988, p. 105)

Apesar dessa visão, Felicitas relata a dança do candomblé com detalhes, indicando “vestimentas com cores específicas”, “saudações próprias”, “novas posturas diante dos outros”, “movimentos singulares”, reconhecendo especificidades presentes no ritual. A artista traça caracterizações entre as movimentações e os seus respectivos Orixás:

(...) Xangô, com as mãos para cima, os braços em ângulo reto; Omòlu, velho, com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; Yansá, como que afastando alguma coisa de si; Ogum, movimentando a espada, com gestos de esgrima; Óbaluayê, dando passos rápidos para um lado e para outro, com os braços em ângulo obtuso apontando a direita ou para a esquerda, conforme o caso; Oxun, sacudindo a mão direita, como se fosse um leque; Oxosse, com as mãos imitando uma espingarda, apontando para atirar; Iemanjá, curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo-ventre; Lokô, de joelhos coberto de palhas da Costa; Óssãe, pulando num pé só como a *Caipora*; Obá, com a orelha esquerda coberta pela mão; Naná, como se estivesse com um menino nos braços.

A dança é executada com os olhos fechados, outras vezes arregalados, em marcha para dentro do círculo; movimentam-se pernas e braços. (Felicitas, s/d, p. 99, 100, grifo do autor)

Sua apreciação já fornece um pequeno indício de como a dança ritual foi interpretada pela bailarina. Sua descrição pormenorizada revela

gestualidades específicas para cada entidade, posição dos membros, angularidade dos movimentos, posturas peculiares, oposições, dinâmicas corporais, manuseio de objetos, elementos capazes de fornecer um extenso material para a criação coreográfica. As particularidades estéticas, simbólicas e corporais de cada entidade, assim como, seu fluxo pelo espaço sagrado, seriam reelaborados para a composição de suas danças.

Um detalhe curioso aparece na comparação realizada entre o Orixá “Óssãe” e a entidade da mitologia tupi-guarani (a Caipora), utilizada como ilustração da movimentação da dança ritual. Esta associação deixa escapar, mais uma vez, como as características das danças negras eram facilmente transformadas num “amálgama” da cultura popular. Minha intenção não é a de querer aqui advogar que a especificidade da dança presenciada no ritual seja cerceada de qualquer interação com outras expressões, ou exaltar meramente suas singularidades, reproduzindo uma intenção purista, mas apenas apontar como determinadas apreciações contribuem para sua identificação com o nicho genérico e embranquecido do folclórico.

Felicitas também trabalhou em produções do cinema brasileiro. Ela e o seu “Ballet Negro” atuaram em diversos longas-metragens, como: *Uma luz na estrada* (1949), dirigido por Alberto Pieralisi; *O dominó negro*³ (1949) e “... *Todos por Um!*”⁴ (1950), ambos com a direção Moacyr Fenelon; *O rei do samba* (1952), dirigido por Luiz de Bar-

3. Neste filme noir, Felicitas coreografa quatro quadros exibidos durante a trama, dançando em dois deles. Os números fazem odes à vida suburbana carioca. Felicitas aparece como *femme fatale* - em frente a um *cabaret* dança de forma provocante, usando sapatilhas de ponta, e é disputada entre marinheiros (um deles, David Dupré, primeiro-bailarino do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desde 1951) e figurantes caracterizados de malandros. Noutro quadro, uma dançarina, tremulando os ombros, interrompe o jogo de cartas entre três homens. Dois deles lutam por ela entre sambadas, rabos de arraia e navalhadas. Um deles cai ferido, o terceiro, branco, acaba ganhando a preferência da mulher.

4. Conforme sinopse registrada pela Cinemateca Brasileira, trata-se de um “filme musical carnavalesco, na verdade um show para lançamento das músicas carnavalescas do ano”. Dirigido por Cajado Filho, no elenco figuram estrelas como Emília Borba, Marlene e Ciro Monteiro.

ros⁵ e *Sinfonia amazônica* (1953), com direção de Anélio Latini Filho. Na maioria desses filmes, dançou com os integrantes de seu Ballet Negro. Protagonizou, também, o curta-metragem *Tabu: uma lenda amazônica*⁶ (1949), dirigido por Eurico Richers. Nele, a bailarina e o seu Ballet Negro performam uma alegoria do primitivismo nacional. O filme começa com imagens da grandiosa selva brasileira, seu mar de árvores e rios caudalosos, quando uma narração introduz o tema:

Numa tribo originária da desaparecida Atlântida ou do fabuloso Eldorado, de volta da caça, traz amarrado o terrível Kupelubo (sic), macaco carnívoro. Os selvagens tentam dominá-lo, mas ante sua ira aterradora chamam um feiticeiro, que em passos mágicos, lhe tira a força física. Rasga-se a pele do monstro e de seu ventre surge uma mulher branca e nua, que passa então a dominar a tribo.

O figurino dos dançarinos negros é composto por pequenas tangas de penas e miçangas, pinturas corporais, ossos, peles de animais, lanças e escudos com padronagens pretensamente tribais. O cenário ambienta-se no que parece ser o interior de uma oca de palha com chão de terra batida. As formas coreográficas mesclam passos marcados ritmicamente no chão, poses de balé e acrobacias. A trilha musical acompanha os momentos do filme - no início, épica, como a grandiosidade das imagens da floresta; num segundo momento, o acompanhamento é apenas percussivo, as sonoridades dos pratos orquestrais, juntamente com os atabaques, dão um tom expressionista. No último quadro, quando Felícitas surge aos olhos admirados do coro de “selvagens”, uma linha melódica feita pelo piano sobrepõe-se à percussão. Felícitas dança seminua entre os homens da tribo, é louvada pelas mulheres e termina a cena carregada por eles, triunfante.

5. Luiz de Barros (1893-1982), um dos mais profícuos cineastas brasileiros, dirigiu 26 filmes mudos entre 1914 e 1926, e 47 falados, entre 1929 e 1977. Foi também cenógrafo em teatros de revista e cassinos.

6. Há uma cópia restaurada desse filme no acervo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O filme lembra, de certo modo, o número musical *Hot Voodoo*, realizado por Marlene Dietrich, no filme hollywoodiano *Blonde Venus*⁷, de 1932. No filme, a estrela, após ser trazida acorrentada por charmosas coristas em *black face*, vestindo uma fantasia de gorila, despe-se e canta para o público branco de um *nightclub*. A letra da música traduz, sem rodeios, o imaginário burguês eurocêntrico sobre a cultura negra:

Did you ever happen to hear of voodoo?
Hear it and you won't give a damn what you do
Tom-tom's put me under a sort of voodoo
And the whole night long I don't know the right from wrong
Hot voodoo, black as mud
Hot voodoo, in my blood
That African tempo, has made a slave
Hot voodoo, dance of sin
Hot voodoo, worse than gin
I'd follow a cave man, right into his cave
That beat gives me a wicked sensation
My consciousness wants to take a vacation
Got voodoo, head to toes
Hot voodoo, burn my clothes
I want to start dancing, just wearing a smile
Hot voodoo, I'm aflame
I'm really not to blame
That African tempo, is meaner than mean
Hot voodoo, make me brave
I want to misbehave
I'm beginning to feel like, an african queen
Those drums bring up the heaven inside me
I need some great big angel to guide me
Hot voodoo, makes me wild
Oh fireman, save this child
I going to blazes
I want to be bad!

7. Talvez uma referência a Josephine Baker apelidada como *Black Venus*.

Com sua energia rítmica as expressões africanas seriam capazes de animalizar o homem branco, transformando séculos de civilização disciplinar em puro instinto. Na narrativa racista o contato hipnótico dessas manifestações levaria a perda da consciência, seria responsável por derrubar os monumentos da educação moral cristã, acabar com o recato e levar os corpos em estados ardentes e inebriantes, a uma dança do pecado. Aqui novamente o caráter ritual das tradições diaspóricas era consumido vorazmente, ao mesmo tempo que associavam equivocadamente as dimensões rítmicas e possivelmente transcendentais desses fazeres a uma espécie de fetiche anímico de consumo exotizante.

A corporalidade negra, assim como os elementos de sua cultura, foi constantemente ridicularizada por rastros de visões imperialistas, projetadas com interesses de dominação. Sua apreciação como exótica simplificou suas complexidades e estimulou julgamentos apresados, despejando a riqueza e diversidade de suas expressões em algumas dúzias de qualificações fantasiosas, todas assemelhadas com uma imagem de êxtase hiper sexualizado e descontrolado. A corporalidade negra geralmente foi entendida como desalinhada, incapaz de se organizar em formas harmoniosas. De acordo com essa visão, somente uma formação clássica, pelo treinamento minucioso e disciplinado que exigia, poderia fornecer moldes eficazes para domar e reler as danças negras, lapidando-as, possibilitando sua tradução em movimentos estilizados, mais apresentáveis aos palcos de teatro. Era necessário “limpar” o movimento, higienizá-lo.

Se o Balé de Felicitas pode apresentar um espaço de trabalho a bailarinos negros, ocupando os palcos dos teatros e integrando-os a cadeia produtiva do cinema nacional nos anos quarenta, essa aparição era mediada pela direção do olhar branco. Tive acesso a fotografias⁸ das produções realizadas por Felicitas e seu Ballet Negro,

8. Há uma década atrás tive acesso ao acervo de fotografias da produção cênica de Felicitas pelas mãos da antropóloga Lucy Manso. A pesquisadora foi amiga de Felicitas nos seus últimos anos de vida e é também herdeira do extenso acervo deixado pela bailarina, que inclui um riquíssimo material fotográfico sobre os indígenas pesquisados pela bailarina entre os anos 1950 e 1970. Lucy me revelou que o ma-

na última metade da década de 1940. Imagens revelam a bailarina branca ora sentada numa rede amarrada num tronco e carregada pelos bailarinos negros, fazendo lembrar uma sinhá em nossas cenas coloniais, ora elevada por corpos negros que a admiram em devoção, ela seminua, uma mistura de santa indígena com Vênus de Botticelli, fitando seus bailarinos de cima.

Nessas visualidades um imaginário sobre os negros e os povos originários mesclavam-se como elementos constituidores de nosso folclore, seu Ballet propagandeava uma visão idílica e romantizada desses componentes. Uma estética afro-indígena onde cocares e carancas compunham um todo indistinto. Um fato curioso é que Felicitas, embora tenha tido formação clássica, sendo elogiada inclusive por Anna Pavlova (1881-1931), quando a mestra do balé russo esteve no Brasil em 1928, abandonou o balé clássico para dedicar-se ao circo e às revistas, compondo números de dança. Somente algum tempo depois, inicia suas pesquisas na dança folclórica e organiza seu Ballet. Pode-se indagar se a intimidade com o espetáculo popular, utilizando em suas criações os elementos da cultura de massa e dos estereótipos neles incorporados pudesse justificar, no final dos anos 40, a adoção dessas imagens atualmente questionáveis.

O que não se pode negar é que Felicitas foi uma mulher assustadoramente arrojada para seu tempo e rompeu com os padrões de conduta feminina da época⁹. Além disso, apesar dos clichês, seu Ballet Negro, imprimia na cena da dança teatral a presença indisfarçável da pele negra e um esboço de sua corporalidade.

Essas breves considerações sobre o trabalho de Felicitas Barreto e seu Ballet Negro apenas fornecem indícios sobre o modo de operação das primeiras aproximações de nossa dança moderna, seja com

material referente ao Ballet Negro foi quase todo perdido, se não fosse ela impedir que a bailarina, já octogenária, jogasse quase todo acervo pessoal de fotografias ao mar. Talvez uma oferenda a Yemanjá, ressignificando e redimindo as complexas experiências de apropriação, estigmatização e recriação contidas em seu grupo.

9. Aqui narramos apenas fragmentos da trajetória dessa figura ímpar.

as danças negras ou com a presença dos artistas negros no palco¹⁰. Criadoras de sua geração, como a também precursora Eros Volússia, elaboraram uma visão possível das danças de matrizes africanas para o consumo do público branco, bem como protagonizaram as primeiras pesquisas coreográficas assumidamente interessadas nesse legado. Sua abordagem inaugural expõe a excelência criadora destas mulheres incríveis, ao mesmo tempo que revela práticas de apropriação cultural e reprodução de estereótipos e estigmatizações difundidas pela branquitude. Demoraria ainda quase uma década para que ações protagonizadas por criadoras negras, como Mercedes Baptista, pudessem tensionar as lógicas de tratamento dado às corporalidades negras no espaço do teatro.

Ainda hoje, preconceções impregnadas de estereótipos colonialistas e eurocêntricos fazem referência à expressividade inata, exótica, para não dizer “primitiva” das criações vinculadas à estética da dança negra, ideia que nega os nexos de treinamento e preparo corporal prévio existentes nessas danças, suas dinâmicas de recriação, seus elementos técnicos arrojados, suas histórias de hibridização e reconfiguração complexas.

Considerações finais

Se a presença das corporalidades negras na dança passa pela aceitação de suas múltiplas configurações e dos diversos processos de resignificação e assimilação na cultura brasileira, pela qual se criam linguagens heterogêneas, sua legitimação enquanto parte constituinte da produção contemporânea de dança necessita levar em consideração seu caráter múltiplo e abrangente.

10. Cabe ressaltar, que são inúmeros os casos em que expoentes da dança moderna se influenciaram pelas corporeidades da diáspora, seja no Brasil ou nas Américas. Há de se explorar ainda essas aproximações nas obras de artistas como Nina Verchinina e Yanka Rudzka no Brasil. Bem como, a ressonância da formação moderna numa série de artistas latino-americanos que exploraram em seus trabalhos as danças negras como, por exemplo, Domingos Campos e Gilberto Breia no Brasil, Ramiro Guerra em Cuba, Ninon Sevilla no México entre outros.

O vislumbre sobre as trajetórias e experiências precursoras em reelaborar a estética diaspórica para o palco de dança apresentadas aqui, visa contribuir à reflexão crítica sobre a presença dos fazeres negros na história da dança brasileira, evidenciando os processos de assimilação, apropriação e transformação de seus elementos. Acreditamos ser profícua a revisitação desses fazeres artísticos. Ao fazê-lo revelamos a multiplicidade de aparições, bem como, suas potências de anunciação no campo expandido da dança. Reavaliar esses processos não implica negar as contribuições dessas pioneiras, mas reconhecer que as experiências de dança negra contêm tramadas história, inventividade e racismo. A contribuição das corporeidades negras na dança cênica brasileira foi responsável por, desde os primórdios, atuar na quebra de paradigmas, contribuindo na ampliação de repertórios coreográficos, na convocação das práticas hegemônicas a reconhecerem seu caráter particular, portanto, não universal, e na expansão das possibilidades e expectativas do que poderia ocorrer na cena teatral.

O caráter expansivo e dinâmico das danças negras, próprio das estéticas diaspóricas, fez com que sua disseminação, engendrada em meio aos contextos coloniais, expandisse seus elementos para além das comunidades de descendência africana. Esse processo de ressignificação, apesar das marcas de violência nele contidos, não deve ser compreendido apenas como perda, mas uma abertura para experiências imponderáveis e de grande impacto transformador, sobretudo quando consideramos o contexto de produção artística convencional. Cabe a nós pesquisadores, artistas e educadores interessados em indagar como a presença da dança negra, a cada configuração, relaciona-se com os processos de disputa cultural e produção de diferença, com uma postura vigilante que condene a reprodução de desigualdades e racismos. Sobre a existência dessas performances, os historiadores Thomas DeFtantz e Anita Gonzalez observam:

As sensibilidades negras emergem, existindo corpos negros presentes na cena ou não; e que, embora a performatividade negra possa certamente se manifestar sem os negros, pode-

mos reconhecê-la melhor como uma circunstância tornada possível graças as sensibilidades negras, práticas expressivas negras e pessoas negras. (Defrantz e Gonzalez, 2014, p. 1, tradução nossa)

O empenho em produzir novas reflexões sobre a dança negra e sua história, ajuda a constituição de sua memória social. É necessário reconhecer os conceitos, práticas e formas relacionadas às matrizes africanas ou às culturas recriadas pela experiência negra na diáspora, considerando suas referências estéticas, a complexidade de sua história, a diversidade de abordagens e as expectativas das lutas histórico-sociais em torno do necessário reconhecimento dos legados de seus protagonistas.

PROVA
PACO
EDITORIAL

Referências

- CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento**. Brasília, **Série Antropológica**. n. 354, 2004.
- DANTAS, Beatriz Góis. **Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DEFRAZANTZ, Thomas; GONZALEZ, Anita. **Black Performance Theory**. Durham: Duke University Press, 2014.
- FARO, Antônio José. **A dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.
- FELÍCITAS. **Danças do Brasil: Indígenas e Folclóricas**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018
- GOTTSCCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance: dance and other contexts**. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2009.
- 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.
- NASCIMENTO, Abdias do. **O Brasil na mira do Pan-Africanismo**. Salvador, EDUFBA, 2002.
- PARIZI, Vicente Galvão. **Encruzilhadas e travessias: o encontro do humano e do divino na casa de candomblé Ilê Axé Kalamu Funfum, sob o olhar da psicologia transpessoal e da poética de Gaston Bachelard**. São Paulo: PUC, 2005 mestrado Ciências da Religião.
- PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 2003.
- SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989(1988?).
- VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.