

## **Trânsitos na diáspora: como coreografar uma festa no terreiro**

### **Transits in the diaspora: how to choreograph a party in the terreiro**

Fernando Marques Camargo Ferraz (Unesp)

**Resumo:** Esta comunicação visa analisar uma vivência artística gerada no interior de uma comunidade religiosa. A partir da discussão contemporânea sobre o conceito de diáspora negra, pretende levantar provocações sobre a ideia de tradição cultural afrodescendente, da dança como atividade artística profissional e dos processos de hibridização.

**Palavras-chave:** Diáspora, tradição, dança negra.

**Abstract:** This communication aims to analyze an artistic experience generated within a religious community. From the contemporary discussion about black diaspora, wants to raise provocations on the idea of cultural tradition of African descent, dance as a professional activity and hybridization processes.

**Keywords:** Diaspora, tradition, black dance.

### **Introdução**

Este breve texto intenta analisar sobre minha experiência como professor de dança e coreógrafo no interior de uma comunidade umbandista. Reflete sobre as experiências e trocas realizadas, tendo como pano de fundo a discussão contemporânea sobre o conceito de diáspora negra, traçando também um olhar crítico sobre a ideia de tradição nos contextos contemporâneos de produção artística.

Meu trabalho artístico nessa comunidade, assim como a reflexão construída a partir dessa experiência tem como abordagem metodológica a ideia de trabalho de campo multilocalizado (multi-sited fieldwork) e de cumplicidade entre observador e observado desenvolvida por Marcus (2004). O autor propõe a crítica da pesquisa de campo distanciada e sua limitação espacial aos moldes da antropologia tradicional, sugerindo o

enfrentamento de questionamentos teórico-metodológicos pela absorção da experiência do pesquisador como interlocutor e produtor do seu próprio campo.

A apreensão dos locais de investigação são múltiplos e heterogêneos, abertos à percepção de diferentes intensidades, sensibilizações, atento inclusive à percepção da minha própria atuação como artista-pesquisador. Essa experiência me possibilitou o trânsito entre papéis complexos nos quais pude perceber meus posicionamentos como pesquisador, dançarino, militante da dança afro, crítico da própria militância, criador, historiador e educador, evidenciando as tensões e estranhamentos em jogo, mediando e alterando a relação com o campo, reconhecendo meus engajamentos e outras narrativas presentes como materiais da análise.

Em minha prática artística muitas vezes me deparei com certo incômodo que recorrentemente insistia em manter distinções polarizadas entre os espaços laicos e sagrados da produção de uma dança negra, questionando aproximações entre esses espaços. Esta dança deveria ser vista como “profissional”, especializada nos espetáculos cênicos, fruto da autoria criadora e da sensibilidade iluminada do artista ou deveria localizar-se, radicalmente apartada, entre os sentidos de comunhão e sociabilidade das expressões da cultura popular, vivenciados nas celebrações festivas dos terreiros. Essas diferenciações demarcavam confortavelmente os espaços de fruição estética colocando, de um lado, o linóleo dos palcos de teatro, no qual uma cultura de elite, aristocrática ou de vanguarda, pudesse deleitar-se como espectadora e, de outro, o regozijo compartilhado nos rituais dentro das comunidades de culto, construtores de relações de pertença, confirmadas por processos de iniciação, nos quais vínculos hierárquicos e memórias mitificadas comporiam o quadro.

Minha vivência como coreógrafo de um grupo de dança amador formado no interior de uma comunidade de culto umbandista foi responsável pela revisão dessas diferenciações acima descritas. O Grupo Cultural Tuim formou-se em 1992 no interior do Grupo Umbandista Cristão Yonuaruê, sob a direção de Mãe Márcia Pinho de Yemanjá. O grupo recebe o apoio institucional da ONG C.A.I.O., organização cuja sede é o próprio templo umbandista situado na comunidade de Vila Moraes, zona Sul de São Paulo.

O contato com o grupo e com a comunidade religiosa se deu ao acaso através de uma postagem de sua diretora cultural num site de anúncios relacionados a cultura afro-brasileira. Esse aviso convidava coreógrafos e professores de dança que pudessem ministrar oficinas de dança afro brasileira para os integrantes do grupo em caráter voluntário. Essas oficinas seriam mensais, com quatro horas cada encontro, como atividade de apoio e preparação para a montagem de apresentação de um musical com estreia prevista em abril de 2013, a ser montado pelo grupo de teatro amador da ONG, cujos atores precisavam de “noções de dança afro”. Essa chamada já deixava claro que o grupo estava vinculado à comunidade religiosa, o que me deixou bastante interessado pela possibilidade das trocas que poderiam ser realizadas.

O primeiro encontro ocorreu no final de setembro de 2012, quando conheci a casa de Umbanda, e os integrantes do grupo, me colocando a par de maiores detalhes sobre seu projeto. A ideia era a apresentação de uma Congada, com trechos dramatizados a partir da adaptação livre sobre a história de Chico Rei, representada como modelo paradigmático do surgimento das congadas no país. Seriam elaboradas pequenas enquetes para narrar passagens dessa história do imaginário épico afro-brasileiro, entremeadas de pequenos quadros coreográficos por mim concebidos e montados. Minha função seria a de realizar uma preparação física do elenco e coreografar esses pequenos quadros.

A tônica das primeiras reuniões, que antecederiam as aulas práticas e a criação dos esboços das coreografias, girava em torno dos sentidos da Congada enquanto manifestação do patrimônio imaterial no país.

Interessante observar que tanto as reuniões orientadas pela direção artística do grupo, quanto o próprio projeto escrito sobre a performance, sempre de acordo com as orientações da dirigente espiritual da casa, seguidas vezes incorriam em objetivos que me causavam certo estranhamento como artista e pesquisador.

A orientação da proposta de dramatização tinha como intenção promover o “resgate de estórias de nosso folclore nacional”, privilegiando ainda o discurso sobre a autoestima da comunidade, através da valorização de suas “raízes e tradições”, muitas vezes, contraditoriamente associada ao passado de sofrimento e luta incessante do povo negro desde a época da escravidão. Essa tônica me desagradava por seu caráter de

sofrimento e vitimização sobre a cultura e história negra brasileira, como se o único legado de nossa afrodescendência fossem as imagens dos grilhões, o chicote e a corrente.

Sugeri algumas vezes que determinadas cenas fossem repensadas e que fosse privilegiado aspectos mais positivos da cultura negra. Se sua história deve ser encarada sob o signo da resistência, seu legado não se limita a experiência do tráfico negreiro ou aos horrores das senzalas, ele também se realiza na diversidade e riquezas das culturas africanas e afro descendentes, nos reinos que se desenvolveram antes do domínio português, ou do colonialismo do século dezenove. A herança negra no Brasil é constituída por saberes e cosmologias múltiplas, resultantes das diversas formas de recriar e manter simbologias, seus sentidos de comunidade e sociabilidade, mais necessários e revitalizantes que as imagens de sofrimento cristalizadas pela experiência colonialista.

Se a questão da discriminação racial e da violação dos direitos do povo negro permanece extremamente atualizada, não seria melhor capitalizar a noção de uma resistência cultural e política na superação dos estigmas sobre a cultura afrodescendente, colocando-a também como local contemporâneo de trocas, hibridizações e transformações?

Teóricos como Paul Gilroy (2012) e Stuart Hall (2009) indicam como a ideia de tradição tem sido acionada pelo discurso político negro de maneira paralisada, numa defensiva contra os poderes injustos da supremacia branca. O problema estaria no fato dessa postura contrapor tradição e modernidade entre si, como alternativas polares simples tão rigidamente diferenciadas e opostas como os signos preto e branco.

A experiência da diáspora, como esses autores a concebem, gerou processos de interação entre contextos que não só incorporam seus traços de afro descendência, mas também modificam e transcendem a si mesmos em contínuos processos de hibridização. Suas reflexões indicam a impossibilidade de se pensar a estética negra como território linear, uma vez que a mesma engloba uma rede diversa de agenciamentos micropolíticos exercitados diacrônicamente em espaços diversos e em múltiplas culturas de resistência, cujas dimensões de atualização e reescrita de suas vivências estão transversalmente conectadas.

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).

Essa situação a priori já questiona qualquer intento de conceber essas manifestações como modelos de pureza, elementos essencializados isentos de intercâmbios. Essa visão questiona a manutenção de uma noção mística da África como se esta fosse indiferente às suas próprias variações intraétnicas contemporâneas ou estivesse eternamente congelada no momento do tráfico atlântico.

O continente africano, ainda é visto, no entanto, como representação mítica e sentimental cuja grandeza perdida necessita urgentemente ser restaurada. Essa imagem tem alimentando uma ideia de tradição cujo poder hipnótico ainda afeta o discurso político negro, alimentando apelos à noção de uma pureza oposta aos sentidos de modernidade, esterilizada das inúmeras e inegáveis conversações subculturais e outras fertilizações cruzadas intertextuais e interculturais, que a integram em contextos mais plurais e atualizados.

### **Religiosidade, tradição e performance.**

Munidos das compreensões sobre o conceito da diáspora podemos, inclusive, recuperar os sentidos de hibridização da cultura afrodescendente na própria história da umbanda no Brasil. O antropólogo Lísias Negrão (1996) a identifica como forma sincrética adotada inicialmente por uma pequena burguesia branca e urbana, sobretudo a partir dos anos 1950. Nesse período seu crescimento foi assegurado, sobretudo, por sua institucionalização junto às federações umbandistas, mesclando o espiritismo kardecista de mentalidade cientificista com o culto aos ancestrais das religiões afro-brasileiras, herdado, sobretudo, pelos povos banto.

A Umbanda, assim como as demais liturgias afro-brasileiras, são manifestações resultantes das diversas transformações e adaptações dos legados africanos na cultura brasileira. Essas heranças foram forjadas inicialmente pelas condições fragmentadoras da diáspora, na qual conglomerados etnicamente heterogêneos se submeteram às múltiplas formas de opressão e desenraizamento impostos pelo domínio europeu durante a escravidão. O que sobrou e resistiu foram rearticulações das mais diversas que fizeram surgir novas instituições sociais no interior do regime escravista.

A cultura negra nos espaços políticos surgidos no mundo atlântico colonial resulta de inúmeros empréstimos e incorporações que remodelaram seus elementos originais, “os africanos de qualquer colônia do Novo Mundo só se transformaram de fato numa comunidade e começaram a compartilhar uma cultura na medida e na velocidade que eles mesmos as criaram” (MINTZ; PRICE, 2003, p. 33). Desta forma, esse contexto histórico afro-diaspórico de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular.

Mesmo que a umbanda seja por definição uma religião sincretizada, o discurso sobre a existência de seus componentes autenticamente africanos parece ser naturalizado. A fala sobre a pureza étnico-racial das religiosidades negras no Brasil, protegendo-as de qualquer tipo de influência que possa determinar a sua desvirtualização, resulta de agenciamentos políticos que visam assegurar princípios de transmissão e controle de conhecimento religioso, marcando diferenças e rivalidades entre as comunidades de culto.

Estudos antropológicos como o de Dantas (1988) e Castilho (2010) apontam como o discurso ideológico sobre pureza nas manifestações litúrgicas afro-brasileiras foi fomentado e divulgado pela etnografia brasileira nos anos 1930 e 1940, capitalizando para suas comunidades de culto uma nova visibilidade social. Esse discurso serviu inclusive como estratégia de proteção contra a perseguição policial sofrida pelos terreiros. Dessa forma, a celebração de um “modelo de pureza” ao mesmo tempo em que garantia sua existência frente aos aparelhos repressores como espaços religiosos, afastando as penalizações previstas por lei por curandeirismo ou fetichismo, também acabou por desqualificar outras manifestações e colaborou com um processo de exaltação e reificação dessa manifestação cultural, folclorizando-a:

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

Para Beatriz Dantas, a valorização de determinados traços culturais auxiliou os setores da elite econômica a assegurar seu controle social sobre a população negra, manipulando suas manifestações. Nesse contexto, mecanismos ideológicos de seleção e controle das formas simbólicas ajudaram a construir memórias e afirmar modelos de representação.

Esta concepção é tributária de uma ideia conservadora de fidelidade às tradições populares, onde os coreógrafos deveriam apenas reproduzir convenções coreográficas invariáveis. Conforme essa ideia, as tradições populares deveriam ser protegidas das transformações sociais, consagrando uma autonomia inexistente e prendendo-as a um colecionismo de antiquário capaz de enumerar as expressões originais e puras do folclore. Néstor García Canclini ao referir-se aos objetos materiais da cultura popular folclorizada indica como a “fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos, mais sua repetição que sua transformação” (CANCLINI, 1997, p.211). Podemos estender esta crítica àqueles que tratam as danças identificadas com os acervos corporais da cultura negra, como expressões fetichizadas, cuja expressão limita-se pretensiosamente a cristalização de modelos idealizados.

A performance de elementos da cultura e estética afrodescendente nos palcos de teatro, muitas vezes recorrem ao agenciamento de elementos da cultura negra a partir de signos de autenticidade e modelos coreográficos pretensamente fiéis às suas manifestações inspiradoras.

Esses procedimentos de criação são facilmente rotuláveis como folclorizantes, denominação que, frequentemente, excluem essas montagens de determinados espaços políticos de produção e circulação cênica contemporânea. Ao priorizar o envolvimento nas

comunidades e a valorização de aspectos tradicionais da cultura negra essas montagens garantem, no entanto, acesso às novas políticas afirmativas do Estado na promoção da cultura afrodescendente.

Sua prática artística, contudo, realiza-se pela fusão de inúmeros elementos, como, por exemplo, o diálogo com a dança moderna e contemporânea o que possibilita a estes intérpretes a experimentação de procedimentos cênicos variados, condição que os ajudam a pleitear acesso em diversos circuitos artísticos. Esses novos desdobramentos e influências não devem ser encarados como descaracterização ou perda de sua identidade artística, mas como uma maneira de afirmar a presença de matrizes afro-descendentes nos espaços de dança inseridos na contemporaneidade.

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. Algumas apreciações colaboram historicamente na construção de chaves classificatórias perversas, através do ocultamento e a folclorização de seus traços diferenciais.

Pensar a presença da performatividade negra na dança brasileira é um grande desafio! Entre delimitar sua presença à produção das diversas manifestações ancestrais do nosso patrimônio imaterial, circunscrito as dinâmicas das comunidades negras mantenedoras dessas tradições e reconhecê-la na produção da dança cênica de palco, que de alguma forma influencia-se por essas corporalidades, muitos estereótipos e ocultamentos são agenciados.

Na história da dança cênica brasileira, inúmeras foram as produções que criaram, e criam até hoje, um espaço híbrido onde sintetizam influências estéticas das linguagens de matriz africanas. O gigantesco leque aberto por essas manifestações abarcam expressões múltiplas, desde o samba de gafieira ao jongo, da dança de pesquisa dos intérprete-criadores independentes aos Balés folclóricos, das danças produzidas pela axé music baiana às linguagens coreográficas das renomadas companhias de dança.

A atualização dos saberes corporais tradicionais se dá em interação com o tempo presente, pois a cada execução se dá também sua atualização. Assim sua presentificação o submete a novas interferências, adaptações e possíveis variantes no instante em que o



realiza. O conjunto de movimentos associados a tradição popular afrodescendente ao serem apreendidos, assimilados e reapresentados podem ser concebidos, entretanto, como elementos desconectados das comunidades de seus executores, apropriados por diferentes atores sociais e reinventados em diferentes contextos. Quais são as perdas e ganhos de significado deste conjunto de saberes nesses processos?

Uma questão fundamental que se coloca refere-se aos interesses das comunidades tradicionais quanto ao reconhecimento e autoria de seus saberes performáticos e as políticas de exploração mercadológica de seus patrimônios realizadas por grupos sem qualquer compromisso ou vinculação ética com os primeiros. Devemos, também, rever a noção de que apenas o coreógrafo contemporâneo seja capaz de reelaborar criativamente seus repertórios corporais.

As divisões costumeiramente feitas entre as performances tradicionais e as criações contemporâneas, muitas vezes parecem não enxergar como os trânsitos entre a cultura popular e as manifestações artísticas consagradas pela alta cultura exercem, apesar das desigualdades, influências recíprocas.

A relação entre a dança de palco e a dança popular realizada no interior das comunidades nunca foi uma novidade. Conforme a crítica de dança americana Sally Banes, na dança ocidental, desde o balé de corte, o balé acadêmico e até a dança moderna e contemporânea tomaram emprestado das danças populares formas revitalizadoras.

A arte erudita ocidental sempre emprestou das formas populares e folclóricas, tanto ocidentais quanto não ocidentais, êxitos rápidos de vitalidade apenas quando as coisas ameaçaram ficar demasiadamente refinadas. Você pode olhar para a história da dança teatral, por exemplo, como um processo cíclico que continuamente transforma as vibrantes danças sociais em formas legíveis aos espectadores. Apropriações como a de Twyla Tharp da música e dos passos de dança típicos não são novidade; parte do que se passou no original Lago dos Cisnes, de Petipa, foram cenários animados por mazurcas e polcas - do século XIX, equivalentes europeus do rock and roll - numa jóia imperial do balé, incrustado com passos acadêmicos. Mas, às vezes, nos esquecemos que este tipo de empréstimo é uma via de mão dupla e que na América se move rápido. Artistas de rua fazem empréstimos da arte de vanguarda e hegemônica. (BANES, 1994, p. 133,

tradução nossa)

Essas concepções de dança, que fixam fronteiras entre a cultura tradicional e a inventividade cênica contemporânea, acabam por determinar posições no jogo político da produção cultural, na medida em que definem o acesso dos artistas junto aos fomentos públicos e seu reconhecimento profissional no cenário da dança.

José Jorge de Carvalho analisa a noção de autoria e a ética envolvida nos processos de mediação entre os saberes performáticos vinculados às comunidades negras tradicionais e sua assimilação pelos artistas contemporâneos. O autor ressalta a inegável presença negra nas artes performáticas brasileiras, tanto nas que compõe o patrimônio da cultura popular tradicional, quanto nas criações cênicas que dialogam e se utilizam destas tradições. Para o autor, 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. Temas como a responsabilidade social dos artistas pesquisadores, conforme argumenta o autor, ao analisar a espetacularização dos saberes tradicionais inserida na formação de uma indústria cultural do exótico, obrigam-nos a pensar como fato político as mediações entre a tradição e o palco.

Para o antropólogo o contato entre comunidades e pesquisadores do patrimônio cultural brasileiro estabelece uma relação, na maioria das vezes, desigual. Ela permite a mercantilização da arte popular através da expropriação de tradições para fins de entretenimento pago e não reconhece a autoria dos saberes performáticos das comunidades, vistos como de domínio público. Estes contatos, conforme Carvalho, corroboram com a perda das “dimensões locais de identidade, pertença, religiosidade, consciência histórica, criação estética, originalidade, fonte de auto-estima e resistência política” (CARVALHO, 2004, p.17) das comunidades.

Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode “antropofagicamente” apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança “erudita” que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e que é apoiado,

digamos, por uma subvenção anual milionária concedida pelo Banco Itaú para que possa realizar seus exercícios de antropofagia estética. O lema antropofágico funciona, na prática, como uma espécie de código secreto da impunidade estética e da manutenção de privilégios da classe dominante brasileira. Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram, mediante símbolos por elas mesmas ditos nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras: a classe que se sentiu tão impune a ponto de poder realizar essa sempre celebrada síntese cultural modernista (os tais empréstimos culturais que, com o passar do tempo, se tornam roubo) e a classe (que é sua continuação histórica) que agora propõe e executa os inventários do patrimônio cultural imaterial brasileiro sem politizar a retirada do Estado em favor dos empreendedores preparados para mercantilizar, sem nenhum compromisso de continuidade, essas mesmas tradições performáticas (CARVALHO, 2004,p.7).

Esta discussão não se presta ao terreno das generalizações. Existem inúmeras mediações possíveis que 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 consideradas nesta relação entre pesquisadores e comunidade, tais como o reconhecimento da autoria dos saberes performáticos tradicionais, o compromisso de devolução para estas comunidades dos materiais produzidos a partir destas negociações, assim como, uma atuação reparadora que garanta a inclusão delas em políticas públicas afirmativas e contínuas. O risco da perda simbólica e cooptação mercantil, entretanto, não afeta apenas a comunidade, já que o próprio artista pesquisador não obedece apenas suas necessidades auto expressivas de criação. Canclini ao analisar as relações entre tradição e modernidade na América Latina afirma que “o trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado (1997, p.22).” O autor defende a necessidade de criticar as relações maniqueístas de oposição entre o moderno e o tradicional, o culto e o popular, o hegemônico e o subalterno concebidas na modernidade.

Deve-se verificar quais são os processos sociais específicos de interação que dão às culturas populares tradicionais uma função atual, por onde identidade e renovação sejam fatores complementares imbricados na construção de pluralidades possíveis. É preciso questionar posicionamentos ideológicos que intentam manter estes saberes tradicionais como estoques culturais conservados, reservas imaginadas e intocadas de discursos nacionalistas e protecionistas e averiguar caso a caso as dimensões éticas, artísticas e políticas das formas e dinâmicas de interação.

A reflexão sobre os procedimentos artísticos que dialogam com as expressões associadas às raízes da cultura afro-brasileira é tributária da 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.

### **Coreografando entre presenças**

A experiência pontual abordada nesta comunicação refere-se a recriação de uma congada dentro de um ambiente religioso, mas para fins artísticos. Minha atuação como coreógrafo pode mobilizar para o grupo outros sentidos, desestabilizando abordagens sobre a cultura negra, capitalizando certo reconhecimento do grupo artístico dentro da comunidade, além de transformar ideias pré-concebidas pelo próprio pesquisador a respeito da dança e da arte nessa comunidade.

O Grupo Cultural Tuim no momento de minha entrada contava com quatro percussionistas e doze dançarinas, sendo algumas delas já senhoras sexagenárias. As aulas e ensaios ocorriam dentro dos espaços da casa de umbanda: uma pequena sala de piso frio de porcelanato rústico e o terreiro de areia, mais amplo e cujas paredes em volta apresentavam, inúmeras imagens de santos, orixás e entidades. A dinâmica proposta seguia uma rotina de trabalho prático instituída gradativamente, cujo breve aquecimento se pautava em exercícios de coordenação motora, alongamentos e respiração, com foco na consciência corporal. Em seguida, eram sugeridas sequências de movimentações rítmicas no espaço, baseadas nas danças afro-brasileiras, alguns jogos e improvisação a

partir dessas dinâmicas. Aos poucos fomos delineando uma marcação coreográfica para apresentação, pautada na movimentação estudada e nos cantos e ritmos escolhidos pela dirigente espiritual da casa.

Com o desenvolvimento dos ensaios e o afastamento repentino da atriz que preparava as dramatizações da performance sobre a história de Chico Rei, a direção do grupo decidiu limitar a apresentação a uma representação da coroação do rei negro. Essa atuação seria seguida de uma procissão em louvação aos santos católicos negros (Santa Ifigênia, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário) cujas estátuas seriam carregadas com andores ao som de cantigas e toques dos tambores, numa homenagem ao Congado. Esse cortejo dançado seria realizado na rua onde localiza a sede do grupo e templo de umbanda, percorrendo suas imediações. Seria minha responsabilidade compor com o grupo quatro coreografias a serem performadas durante o fluxo do cortejo.

Para a diretora do grupo a congada representava um modelo de resistência e manutenção de rituais e religiosidade africanas. Embora divergíssemos quanto a essa noção de autenticidade que seu discurso sobre a tradição negra parecia disseminar aos poucos fui indicando que nossa performance não seria idêntica a uma congada mineira. Seleccionei alguns passos, frutos de repertórios que mesclavam minhas vivências como espectador de congadas no Triângulo Mineiro e inúmeros vídeos pesquisados e coletados no Youtube, e os apresentei ao grupo sugerindo que os apreendêssemos.

Apesar do pouco preparo físico de alguns e da idade avançada de algumas integrantes, essas mulheres e senhoras mostravam-se exímias dançarinas, sempre ávidas em me mostrar seus conhecimentos na dança de salão, samba e até mesmo axé. Embora a sabedoria daqueles corpos não fosse nenhuma surpresa para mim me surpreendia quando durante os exercícios sobre os passos de dança, percebia uma maior habilidade do grupo em improvisar e recriar sobre os passos por mim sugeridos, do que em executá-los propriamente. Diante da situação defendi a ideia de fazermos não uma congada, mas a “nossa congada”, adaptando os passos aos repertórios de movimentação que as próprias integrantes do grupo criavam.

Aos poucos percebi que minha presença no grupo, sempre apontada como “o coreógrafo convidado” capitalizava certa legitimidade junto aos membros da própria

comunidade e ajudava ao “pé de dança” da casa a se tornar mais seguro diante de outros visitantes, além de corroborar com uma imagem profissional do grupo frente aos espaços institucionais como teatros e eventos que o grupo desejava atuar.

Após a boa recepção da primeira apresentação dentro da comunidade de culto recebi o convite de manter as atividades de ensino de dança e a manutenção da performance como evento permanente no calendário cultural promovido pela comunidade. A experiência da procissão ajudou a ressaltar a importância do vínculo do grupo com a comunidade local. Mesmo que algum estranhamento tenha surgido por conta de alguns motoristas desavisados que tiveram seu trajeto surpreendido pelo cortejo, grande parte da vizinhança demonstrou-se receptiva ao cortejo, o que sem dúvida colaborou com dimensões de reconhecimento e pertencimento da comunidade com o grupo e vice-versa.

Um fato estranhamente revelador foi notado durante o processo ao perceber que uma das senhoras mais idosas do grupo, apesar de demonstrar grandes dificuldades de coordenação rítmica e motora nos exercícios e ensaios, entrava subitamente no ritmo ao incorporar. Embora alguns integrantes a criticassem por isso, apontando nessa atitude uma falta de controle, me espantei ao perceber que como coreógrafo preferia que minha pupila dançasse “acompanhada”. Mesmo que este fato demandasse certo cuidado e assistência por parte das outras integrantes, sua performance era corporalmente muito mais orgânica e presente.

A pesquisadora americana Brenda Gottschild ao analisar algumas expressões de dança africanas chama atenção para a análise dos estados de incorporação, sobre os quais muitos olhares leigos podem ler apenas “[...] o caos e confusão em testemunhar a força, o movimento rítmico e as transformações físicas trazidas pela dança religiosa”, não reconhecendo um fenômeno resultante de um processo que é “aprendido, culturalmente condicionado e caracterizado por um elevado controle e um profundo nível de percepção” (GOTTSCILD, 1996, p. 10). Sob essa ótica dançar o movimento coreografado é infinitamente menos natural que seguir os impulsos orientados por décadas de iniciação e aprendizagem religiosa. Minhas orientações eram mais sobrenaturais que os desígnios do santo.

As atividades do grupo, seus ensaios e apresentações muitas vezes dialogam também com as atividades e rotinas espirituais da casa. Alguns horários de ensaio são alterados, outras vezes compartilhamos o espaço de prática com o término de atividades religiosas da casa. Outro fator marcante são as constantes interferências que a dirigente espiritual da casa opera sobre as ações roteirizadas do cortejo, alterando quadros e marcações no instante das apresentações conforme alguma conveniência ritual.

Essas inúmeras experiências evidenciaram, sobretudo, um sentido de compartilhamento da performance, dialogando com o espaço e seus elementos rituais. São realizados agradecimentos e orações antes e depois de cada ensaio e apresentação. A participação e a inclusão de novos integrantes do grupo é mais importante que a realização correta da coreografia e das marcações roteirizadas na apresentação.

Essa experiência, ainda em andamento, tem evidenciado ao artista-pesquisador as múltiplas negociações existentes entre os agenciamentos da cultura popular e a produção cênica contemporânea, verificando as particularidades dessas apropriações de forma ponderada. Os usos da tradição e sua reinvenção no contexto da dança vivenciada permitiu reavaliar os engendramentos e conceitos sobre autenticidade e mercantilização da 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.

## **Considerações finais**

As experiências narradas acima não pretendem esgotar as análises sobre as mediações entre os campos artísticos ou sagrados. Essas relações se constroem pelas constantes negociações e situações de conflito. Podemos afirmar de modo geral que a presença das corporalidades negras na dança passa pela aceitação de suas múltiplas configurações e dos diversos processos de ressignificação e assimilação presentes na cultura negra brasileira.

Minha experiência como artista da dança e como interlocutor nos diferentes

espaços de produção de dança me fez entender que a identidade da dança afro é composta por relações transversais que articulam processos plurais de criação. Mesmo que elaborada sob uma matriz étnica, ela não deve ser tratada como singular. Seu caráter racial a aproxima de uma matriz comum, que, no entanto, também é múltipla, pois se constitui por experiências díspares e não necessariamente vinculadas, arranjadas em dosagens irregulares de pertencimento comunitário, senso de ancestralidade, posicionamentos políticos ideológicos, empatias estéticas, experiência vivida, reconhecimentos em territórios simbólicos, assim como, inúmeros entroncamentos, apropriações, variações e outras acomodações de matizes complexas que ultrapassam circunscrições definidas, organizadas e originais.

## Referências

BANES, Sally. **Writing Dancing**: in the Age of Postmodernism. Hanover: University Press of New England, 1994.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CARVALHO, José Jorge. **Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras**: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. Brasília, Série Antropológica no.354, 2004. (<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie354empdf.pdf> Consultado em 11/2010)

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

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

GOTTSCHILD, 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. UFMG, 2009.



MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia.

**Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, 2004, v.47nº1.p133-158

MINTZ, Sidney Wilfred. PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana**: uma perspectiva antropológica. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. **Entre a cruz e a encruzilhada**: formação do campo umbandista em São Paulo. São Paulo: Edusp, 1996.

### **Minicurrículo**

Fernando Marques Camargo Ferraz é doutorando em Artes Cênicas 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. Participa do Grupo de Pesquisa Terreiro de Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens- Unesp.

E-mail: [fernandoferraz@hotmail.com](mailto:fernandoferraz@hotmail.com)