

NEGRITUDES NA DIÁSPORA: QUANTAS DANÇAS CABEM NUM CONCEITO

FERNANDO MARQUES CAMARGO FERRAZ (UNESP)

RESUMO

Esse ensaio, a partir dos debates sobre a cultura da diáspora africana, analisa a produção de artistas identificados com a dança negra no Brasil. Avalia a formação desses artistas, suas poéticas e comprometimentos políticos como nuances constituidoras desse estilo de dança. Sua produção é localizada como fazer plural, capaz de articular corporalidades associadas aos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente e dimensões da movimentação política negra. O texto focaliza como esses artistas reinventam suas práticas, libertando-se das imagens que prendem sua arte a estereótipos da tradição afro-brasileira, impedindo sua conexão com novos sentidos da dança negra na contemporaneidade. Pretende-se traçar considerações sobre a diversidade dessa linguagem de dança, seus espaços de fruição, suas demandas, formas de mobilização e produção cultural.

PALAVRAS-CHAVE: Diáspora, Dança Negra, Danças Afro, Produção Cultural.

BE BLACK AT DIASPORA: HOW MANY DANCES FIT IN A CONCEPT

ABSTRACT

This essay, based on debates about the African Diaspora culture, analyses the production of artists identified with black dance in Brazil. Evaluates artists' formation, his poetic creation and political commitments as constituent features of his dance style. Its production, seen as a plural act, is able to articulate corporeality, associated with traditional culture of African descent, and black political engagement. The text focuses how artists are reinventing their practices, freeing yourself from images that trap their art within stereotypes of black traditions and prevent your connection with new directions in contemporary black dance. This text intend doing considerations about the diversity of this dance, their spaces of enjoyment, their demands, forms of mobilization and cultural production.

KEYWORDS: Diaspora, Black Dance, African Dances, Cultural Production.

Constituidoras de uma linguagem artística e campo de conhecimento as danças negras no Brasil engendram-se como fazer estético diaspórico, capaz de articular corporalidades associadas aos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente e a reinvenção constante dessas matrizes na contemporaneidade.

Teóricos como Paul Gilroy (2012) e Stuart Hall (2009) tem ressaltado como a experiência da diáspora 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 transformação estão transversalmente conectadas.

Nessas reflexões a cultura negra aparece como experiência criativa diversa, distanciada da ideia de legados esquecidos a serem resgatados, mas fruto de adaptações inseridas nos espaços mistos e contraditórios da estética diaspórica, cuja dinâmica de rearticulações e reconfigurações impossibilita a existência de uma herança africana no singular. Essas manifestações não forjam ou decorrem de modelos de pureza, pois dependem de um conhecimento da tradição enquanto mutação.

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: 325).

No Brasil, a história da produção teatral das danças afro tem sido determinada pela atuação singular de cada intérprete, seus desejos e

comprometimentos. Essa linguagem de dança dialoga com nuances particulares da cultura afrodiaspórica, acionando dimensões de negritude em seus fazeres artísticos. Seus atores permeiam espaços distintos de produção: as inúmeras manifestações e grupos folclóricos, as ações educacionais nas periferias das grandes metrópoles, os projetos culturais vinculados à militância negra, as comunidades religiosas afro-brasileiras, as agremiações e escolas de samba. Entretanto, também se conectam às políticas institucionais afirmativas e de mercantilização turística, ocupam espaço nos *studios* de dança, assumem diálogos múltiplos com a dança moderna e contemporânea, posicionam-se como intérprete-criadores integrando suas criações em circuitos artísticos diversos, reivindicam o reconhecimento da crítica especializada, além do acesso aos departamentos das universidades e a presença nos palcos dos grandes teatros.

Apesar das trajetórias específicas, o que liga o fazer destes artistas é a forma singular 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 práticas artísticas que enredam em seus trabalhos visões particulares sobre a tradição e a contemporaneidade.

Produtores das danças negras tem se articulado historicamente na defesa de agenciamentos políticos que os insiram na disputa por posições de poder no âmbito da produção cultural, construindo linhagens que inscrevam sua presença no cenário da dança profissional. Essas ações frequentemente reivindicam um lugar político de resistência para a arte negra, construindo contranarrativas frente aos cânones artísticos consagrados.

Stuart Hall (2009) ao analisar a cultura negra, no entanto, critica posicionamentos políticos que à essencializam ao criar oposições binárias entre papéis de subalternidade e dominação. Para o autor, essa postura condena as expressões artísticas, identificadas à cultura negra, num espaço de contestação permanente, de vitimização, não ajudando ao vislumbre das inúmeras identidades em jogo. Esses discursos de diferenciação tendem a

elaborar representações essencialistas da cultura negra, transformando-as em produtos mercantilizáveis e homogêneos, vinculando-as a estereótipos que a própria militância negra questiona.

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 arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir (HALL, 2009:326-327).

Paul Gilroy (2012) afirma que a diáspora frisa uma reconceitualização da cultura negra a partir da experiência de sua desterritorialização. O autor indica como populações dispersas construíram conexões simbólicas capazes de sincronizar elementos de suas vivências sociais, culturais e políticas. Assim, o alargamento da discussão contemporânea sobre o conceito da diáspora coaduna-se aos resultados da movimentação política negra, fazendo ressoar reivindicações e conquistas históricas em espaços transcontinentais. Neles imagens do movimento Black Power, ou das independências africanas, fluem entre memórias locais e globais capazes de atualizar sentidos de ancestralidade conjugados com as indeterminações e demandas instauradas pelo presente.

Nesse contexto diaspórico das trocas culturais negras é interessante observar como o uso do termo dança negra passou a ser utilizado pelos produtores das danças afro no Brasil nos últimos anos. O pesquisador de dança afro-americano Thomas DeFrantz (2002), ao analisar os processos históricos da formação do termo dança negra (*black dance*), explica que a expressão foi forjada por críticos americanos brancos para definir aquilo que eles se sentiam despreparados ou desconfortáveis para nomear. O autor narra como, durante as mobilizações políticas dos anos 1960, a *black dance* tornou-se uma categoria da *performance* produzida pelas conexões entre o fazer artístico e político, num esforço coletivo de definir uma estética negra. Mesmo que muitos artistas não estivessem vinculados ao movimento negro organizado politicamente, suas produções coreográficas foram associadas ao rótulo dança negra. O uso corrente dessa denominação se fortaleceu 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: 6, tradução nossa).

A essas produções artísticas ligaram-se as expectativas de lutas histórico-sociais, englobando estilos diversos imbuídos pela representação de uma negritude política. Artistas e teóricos conceberam esse movimento como categoria inclusiva, capaz de alinhar idiomas de dança distintos em ações afirmativas consonantes com a mobilização negra. Contexto que absorveu, por exemplo, a *performance* dos bailarinos clássicos negros do *Dance Theatre of Harlem*, companhia criada e dirigida por Arthur Mitchell, no final dos anos 60. DeFrantz (2002) defende que atualmente a dança negra define-se pelas avaliações de seus produtores e pelos discursos assumidos pelo público e crítica.

Criadores norte americanos como Rod Rogers (1938-2002) e Alvin Ailey (1931-1989) viram-se imbuídos pela necessidade de defender um recorte a favor da multiplicidade na produção artística afro-diaspórica, nos anos 60 e 70. Rogers criador de uma das primeiras companhias de dança norte americanas a conquistar reconhecimento sem estar atrelado a estilos concebidos como étnicos ou afro-americanos, publicou um antológico artigo, na revista *The Negro Digest*, em 1968. Neste texto, intitulado “Don’t Tell Me Who I Am”, questiona sobre como sua dança era afetada pela experiência de ser afro-americano, criticando a noção disseminada entre negros e brancos que a identidade cultural negra somente poderia ser estabelecida a partir de temas e materiais afro-americanos tradicionais.

Para o coreógrafo a arte negra não deveria simplificar identidades, limitando-se a lidar exclusivamente com materiais tradicionais. Rodgers afirma priorizar sua liberdade artística em detrimento de compromissos políticos ou ideológicos, defendendo que pressões sobre reivindicações e mudanças sociais não podem sobrepor-se a autonomia e honestidade do trabalho artístico. O artista criticava, nos anos 70, algumas ações engajadas como paternalistas ao supostamente pretenderem conscientizar o público sobre as

tradições e ancestralidades, condenando-as por reproduzir e fixar estereótipos da cultura negra.

A maioria das companhias de dança já existentes, dirigidas por coreógrafos negros, tem colocado ênfase nos 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 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 de 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, 1968, In: BROWN 1998: 190, tradução nossa).

Sua argumentação construída no auge da mobilização política afro-americana nos indica sobre a necessidade de se constituir novos parâmetros e referências para a representação da arte e da dança negra. Rodgers distancia-se dos sentidos comuns que circunscrevem a criação artística aos estigmas sobre a cultura tradicional afrodescendente e aproxima-se das múltiplas mediações poéticas elaboradas pelas subjetividades emergentes na contemporaneidade. Ao refletir sobre a necessidade da reavaliação sobre as formas de identificação da dança negra o artista questiona os engendramentos político identitários deste reconhecimento, chamando atenção para a abrangência da dança negra, contextualizando os polos diversos dessa linguagem, ao mesmo tempo em que expõe suas estigmatizações.

Assim como nos Estados Unidos, o uso do termo dança negra no Brasil parece indicar dimensões estéticas dilatadas, compondo um conceito mais elástico e caleidoscópico que avalia sua consistência a cada nova expressão associada. Desta forma, podemos conceber a dança negra como resultado de

uma linguagem artística que se articula politicamente, congregando diversos estilos de dança. Essa linguagem incorpora como motivo principal de sua criação a experiência da negritude, seja porque atualiza entre seus intérpretes os sentidos de pertencimento comunitário e suas experiências e vivências como afrodescendentes, mas também porque encontra um impulso expressivo, simbólico ou imaginário, nas práticas corporais, saberes filosóficos e poéticas identificadas ao continente africano, as imagens construídas sobre ele, sua história e seus descendentes.

As chamadas danças afro, por sua vez, estão conectadas a uma tradição e linhagem coreográfica historicamente determinada no Brasil, marcada pelas trajetórias de artistas como Mercedes Batista, Domingos Campos, Raimundo Bispo dos Santos, entre outros. Embora a influência mais visualmente reconhecível na produção desses coreógrafos tenha sido as danças dos orixás em suas distintas tradições, mesclaram-se a elas outras matrizes corporais afrobrasileiras, como as inúmeras variações do samba, os passos das danças populares regionais, os movimentos da capoeira, além das influências da dança moderna americana e até da técnica da dança clássica, visto que grande parte de seus criadores também tiveram acesso a essa formação. Essa combinação por si só já legitima o uso do plural para a sua denominação, no entanto, sua produção também se diversifica pelas fusões realizadas a partir das derivações das formas de ensino, transmissão e procedimentos de criação coreográfica desses mestres e bailarinos da velha guarda. Essas práticas não estão cristalizadas e inserem-se nos contextos contemporâneos de criação e experimentação artísticos reformulando-se permanentemente pela atuação de novos criadores.

De um modo geral tanto a dança negra quanto as danças afro constituem uma expressão artística e campo de conhecimento capaz de hibridizar repertórios tradicionais da cultura afrodescendente, procedimentos composicionais e dramaturgicos da dança contemporânea e os engajamentos da movimentação política negra.

Ao burilar sobre o uso histórico de nomenclaturas para identificar as criações cênicas atreladas ao cenário artístico afro diaspórico, essa comunicação indica como contextos históricos da mobilização política negra puderam interferir nos modelos de atuação profissional e produção cultural de artistas e companhias de dança.

No Brasil, de acordo com o tempo histórico e contexto sociopolítico, expressões de dança cênica já foram nomeadas como étnica, folclórica, primitiva, afro-primitiva, afro-brasileira, negra, afro-diaspórica, negra contemporânea, entre outras classificações. Apesar 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 e genealogias artísticas, a inserção dos intérpretes no campo de produção cultural, seus comprometimentos políticos e sociais.

A bailarina fluminense Mercedes Baptista, nascida em 1921, usou inúmeras nomenclaturas para referir-se aos seus cursos. Mercedes, considerada a precursora da dança afro no Brasil (SILVA JR., 2007), foi a primeira bailarina negra do Balé do Theatro Municipal, em 1948. Participou do Teatro Experimental do Negro (T.E.N.) como bailarina e coreógrafa, tendo estudado com a bailarina e antropóloga norte-americana Katherine Dunham (1910-2006) nos EUA, em 1951. Em 1953, a bailarina brasileira cria no Rio de Janeiro 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. A bailarina, além de aulas de dança clássica, dança moderna e técnica Dunham, também foi professora de dança folclórica, dança étnica, dança afro-primitiva 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.

Outro exemplo paradigmático da pluralidade existente no campo da dança negra, pode ser localizado na atuação de Clyde Morgan, coreógrafo norte americano de fundamental importância na constituição da história da dança negra brasileira. Nascido em 1940, Clyde inicia seus estudos de *ballet* aos 18 anos e, aos 23, em dança moderna, tendo dançado como solista na *José Limon's Dance Company*. Desenvolve trabalhos coreográficos em diversas universidades americanas e na Broadway. Nos anos 1960, Clyde, ao trabalhar em Nova York com Michael Olatungi, percussionista e coreógrafo nigeriano, fica instigado a viajar pelo continente africano – visitou Senegal, Costa do Marfim, Libéria, Gana, Togo, Benin, Nigéria, Quênia, Tanzânia, Zâmbia e Etiópia – para aperfeiçoar sua pesquisa de dança. Conhece o Brasil em 1971, onde desenvolve parcerias com inúmeros artistas (Tatiana Leskova, Mercedes Baptista, Lennie Dale, Angel e Klauss Vianna, entre outros). Em 1972 é contratado como professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, atuando até 1978, desenvolvendo um trabalho de dança mesclando influências das matrizes africanas e afro-brasileiras, dança moderna e fusões mais contemporâneas. Atualmente é professor de dança da *Brockport College (NY)* onde dirige a *Sankofa Dance Company*. Clyde desenvolve parcerias com inúmeras instituições brasileiras, sendo frequentemente convidado a ministrar cursos de dança.

Durante os anos 70 Clyde aproximou-se da comunidade religiosa afro-soteropolitana integrando em sua produção artística elementos simbólico-litúrgicos do candomblé. Suas montagens coreográficas mediavam contextos diversos, recriando elementos tradicionais negociando apreciações entre espaços díspares, o religioso, o artístico e até mesmo o acadêmico.

O coreógrafo, ciente da diversidade e complexidade das danças de matrizes negras, desempenhou um papel inaugural na História da dança em Salvador e no Brasil. Na época, único professor negro na Escola de Dança e na Universidade, onde o ensino de danças ligadas às matrizes negras também inexistia institucionalmente, mesmo que aparentemente avesso aos discursos militantes, sempre esteve consciente da importância política de seu trabalho no campo da dança.

O coreógrafo ao se fixar como docente da universidade formaliza um trabalho coreográfico de forte base técnica e estabelece um vocabulário próprio. Clyde mescla elementos da dança moderna com movimentos recriados das matrizes corporais negras africanas e afrobrasileiras. Esta abertura aproximou públicos diversos e foi responsável pela formação de muitos artistas, construindo uma rede de atuações que se espalhou pelo país através da colaboração com outras universidades e centros de dança.

O artista critica aqueles que limitam as danças afro-brasileiras aos repertórios vinculados às tradições nagôs soteropolitanas. Ele frequentemente indaga sobre os sentidos e noções que se tem propagado sobre a dança negra e reclama do isolamento em que a cultura afrosoteropolitana se encontra em relação a outras manifestações, criticando a ideia corrente entre muitos coreógrafos brasileiros de identificar as danças afro com as danças unicamente ressignificadas pelos artistas a partir dos rituais de origem Yorubá.

O coreógrafo defende que se deveria olhar mais para as outras manifestações afro-brasileiras, fontes igualmente férteis à inspiração coreográfica. Por essa afirmação passariam expressões como os rituais litúrgicos existentes em São Luís do Maranhão (distintos das tradições religiosas soteropolitanas), ou ainda, o Bumba-meu-boi, a Festa do Boi de Parintins, o maracatu de Recife, a família dos Arturos em Minas Gerais, espaços onde as expressões da cultura negra brasileira se atualizam a todo momento.

Para o coreógrafo em todas essas manifestações os movimentos das matrizes corporais negras são constantemente mesclados e recriados fazendo surgir um estilo de dança o qual nomeia de *Afro Pop*. Este estilo de dança surge de maneira experimental e constitui uma fértil amostra de danças sociais e de rua relacionadas às comunidades negras urbanas. Assim como essas, outras danças dos bailes e salões (da Gafieira carioca ao *Lindy Hop* americano), o *reggae*, as inúmeras variações do samba, o *afrobeat*, os *afoxés* soteropolitanos, o *street dance* e o *hip hop* fornecem elementos para a composição coreográfica a ser experimentada livremente. Estas expressões

também fornecem rico material cênico a ser explorado para a criação coreográfica das danças de palco, expressões ricas de criatividade forjadas num espaço de reconhecida identidade negra contemporânea.

Em sua atuação como coreógrafo, extremamente ativa até os dias de hoje, Clyde Morgan consegue equilibrar vínculos e demandas entre a tradição e a contemporaneidade, entre o pertencimento e a reinvenção, dialogando entre campos aparentemente ensimesmados, sendo reconhecido internacionalmente por seu carisma e competência artística. Sua responsabilidade política de artista faz de sua arte uma permanente busca de linguagens, práxis que lhe conferiu uma espécie de *Green Card* entre diferentes territórios, baseada no diálogo constante entre memórias e identidades matriciais e suas transformações.

Com o decorrer dos anos os artistas que criam a partir desses inúmeros repertórios da diáspora negra assumiram a figura do coreógrafo criador afastando-se da mera reprodução das danças rituais e populares. Suas obras resultam de mediações entre experiências diversas, que integram saberes artísticos provenientes de espaços múltiplos, como: terreiros, *studios* de dança, bancos universitários, palcos dos teatros, salas de ensaio e aula.

A atuação desses artistas da dança conectados com a ideia de uma produção artística afrodiaspórica, seja no Brasil ou nos Estados Unidos, aponta para as dimensões dinâmicas de suas abordagens coreográficas. Se seu fazer artístico inaugurou marcos históricos, devemos levar em conta seus empenhos em reconfigurar constantemente as dimensões ordinárias dessa linguagem de dança.

O Cenário da Dança Negra na Contemporaneidade.

Recentemente iniciativas de inúmeros artistas reivindicam o reconhecimento das danças afro-diaspóricas no cenário da produção cultural e profissional de dança no Brasil. Realizam-se esforços no sentido de se beneficiar das recentes políticas públicas afirmativas de fomento à cultura e

arte negras. Neste contexto agendas são criadas com intuito de legitimar memórias artísticas, aprimorar processos de profissionalização e disputar espaços no *mainstream* da dança.

Esses esforços articulam debates em inúmeros eventos e Festivais nas capitais brasileiras, tais como: o Encontro Internacional de Dança Negra (2008), o Fórum da Performance Negra (edições de 2005, 2006, 2009), o 1º, 2º e 3º. Dançando Nossas Matrizes (2011 e 2012) e o Festival a Cena Tá Preta (2012), todos em Salvador; a 22ª. edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro (2010), a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009 e 2012) e o FAN – Festival de Arte Negra, que teve em 2012 sua 6ª edição, sendo os dois últimos em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009) e a Semana Negra de Dança (2010), realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011), com inquietações sobre os lugares pré-estabelecidos para os artistas negros na dança contemporânea, ainda no Rio de Janeiro; são todos exemplos do desenvolvimento atual de redes de produção, divulgação e circulação artística conectados com a dança negra.

Essas iniciativas também ocorrem na criação de acervos documentais virtuais que possibilitam o trânsito de informações e pesquisas. Essas ações ajudam a projetar referências regionais, inscrevendo práticas artísticas na história da dança negra brasileira, assim como, estimulam a organização política de seus participantes, cada vez mais empenhados na construção de estratégias comuns de produção cultural.

Os artistas participantes compartilham temas e demandas da dança negra na contemporaneidade, a partir de suas próprias vivências, constituindo espaços de autorrepresentação, ao mesmo tempo em que confrontam suas diferentes perspectivas e alteridades. Esses encontros agregam práticas cênicas múltiplas, inclusive com a presença de artistas não negros. Englobando enfoques díspares capazes de articular múltiplos olhares sobre a cultura afrodiaspórica, parecem pretender propositadamente projetar a dança

negra dentro de um campo mais geral da dança. Fazendo as questões da dança negra não pautas circunscritas entre seus produtores, mas temas válidos em circuitos maiores, principalmente quando se negociam táticas de produção e fomento artístico na contemporaneidade.

Esforços como a da coreógrafa e cineasta carioca Carmen Luz, em seu último trabalho *Um Filme de Dança* podem ilustrar muito bem a multiplicidade de expressões que compõem essa linguagem. Nesse documentário pioneiro, Carmen expõe com imensa sensibilidade um panorama sobre a diversidade e história da dança negra no Brasil em nossa contemporaneidade. Pelo filme desfilam falas e movimentos, cuja presença do corpo negro se faz marcante em sua heterogeneidade, libertando definitivamente a dança negra das apreciações rasteiras que a definem sempre apressadamente como folclóricas. No filme desfilam artistas da dança contemporânea em suas inúmeras vertentes, da dança de rua, da dança moderna, do samba, da dança de salão, dos bastidores do Balé Folclórico da Bahia e seus ensaios técnicos e treinamentos que incluem, diga-se de passagem, aulas de balé moderno e clássico, além de inúmeros, pesquisadores, coreógrafos e intérprete-criadores.

Em vários momentos duos são improvisados entre bailarinos de diferentes gerações e estilos, indicando que embora as tradições e ancestralidades forneçam um apelo quase que icônico ao discurso sobre a cultura negra, elas se fazem contundentes pelo contato com o novo, que se faz prenda de trocas e contaminações.

Narrativas informam sobre cenários artísticos das capitais cariocas, paulistas, mineiras e baianas esboçando um circuito de produção artística brasileira cujos diversos sotaques apresentam pontos de encontro e fuga, legitimam ascendências e revelam subversões, trânsitos entre diásporas continentais e pertencimentos locais.

Carmem Luz é diretora da Cia Étnica de dança, uma companhia cujo elenco é majoritariamente, mas não exclusivamente, negro e tem como linguagem a dança contemporânea. Curiosamente, embora o filme seja

divulgado como uma homenagem à perseverança de bailarinos e coreógrafos afrodescendentes, um tributo ao corpo negro, dono de sua própria dança, o título do filme intencionalmente não indica qualquer nomeação a uma linguagem específica de dança. A ausência de delimitação nos faz pensar justamente sobre as potências desse corpo negro comumente restringido a representações estereotipadas da negritude nos palcos de dança.

O título do filme nos provoca um debate sobre os motivos de se continuar a fazer referência ao qualificativo negra ou afro quando falamos de dança. Interessante perceber como o uso desses termos, ou qualquer outro que indique a ideia de estilo, ou gênero de dança é rechaçado por muitos pesquisadores que alegam, justificadamente, que esta qualificação não condiz com o atual contexto sócio cultural e artístico da produção do conhecimento em dança. Essas denominações indicariam uma setorização que delimitaria o fazer da dança em gêneros intransponíveis cujas fronteiras manter-se-iam impermeáveis. A classificação do fazer de dança em gêneros também ajudaria a reproduzir a lógica dos festivais de dança que compartmentam fazeres em práticas e estilos isolados, numa visão instrumentalizada e tecnicista, como se as diversas linguagens de dança estivessem enclausuradas dentro de seus próprios ditames.

Considerações Finais

Se a produção de conhecimento na contemporaneidade parece seguir abordagens interdisciplinares, cuja visão integral contempla diversas demandas artísticas e integra fazeres singulares em redes de colaboração e complementaridade, o uso do nome dança negra ou danças afro, ou de qualquer outra qualificação que circunscreva territórios artísticos, parece localizar esse fazer de dança em planos isolados. Não podemos conceber essa aparente segmentação, entretanto, como um nicho que justifique a reprodução de estereótipos, como se a dança negra fosse uma linguagem viciada em maneirismos folclorizados.

Parece igualmente paradoxal que pesquisadores ao apontar os riscos

dessa segmentação identifiquem-se, confortavelmente, como produtores de uma dança contemporânea. Se a dança contemporânea, entendida como linguagem, ultrapassa a ideia simplista de uma dança que se produza na atualidade, visto que enquanto projeto, não poderia ser localizada nas remontagens atuais de repertórios historicamente determinados (obras clássicas do balé romântico, neo-clássico ou moderno), mesmo que os corpos e suas possibilidades também se modifiquem em diferentes contextos, a simples ideia de remontagem a afasta dos pressupostos de assimilação, experimentação e fusão de linguagens a ela associados. Também parece igualmente errôneo pensar que as danças negras, ou qualquer outro estilo, não possam, caso queiram estar igualmente conectados com os esforços de hibridização e transformação de seus fazeres, inserindo esses estilos em lógicas contemporâneas da produção artística. Ao que tudo indica, a aceitação de um olhar para além das fronteiras e nomenclaturas só será possível quando diferenças e desigualdades no campo artístico não existirem, por enquanto, marcar identidades em qualquer produção de conhecimento tem sido uma necessidade política, uma vez que a isonomia nos espaços de recepção crítica, produção e circulação artística ainda é uma utopia.

Outro fator relevante é que a crítica que condena o uso da especificação étnica sobre essa linguagem de dança não leva em conta que essa singularização é uma categoria nativa, ou seja, possui sentido no mundo prático, efetivo, de seus produtores. O que não pode ser ignorado em seu uso são os sentidos históricos de pertencimento envolvidos, o discurso sobre os modos de fazer compartilhados e os registros de uma situação política comum entre seus produtores.

O sociólogo Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (2008: 63) afirma que, em detrimento dos conceitos analíticos, que permitem a análise de um determinado conjunto de fenômenos, fazendo sentido apenas no corpo de uma teoria; as categorias nativas, por sua vez, possuem sentido histórico relevante no interior de determinado grupo humano e, por isso, não podem ser

negligenciadas. Ambas as apreciações devem ser levadas em conta respeitando sua inserção em seus contextos específicos.

Se os produtores da dança negra vêm, a cada dia, organizando fóruns que confirmam unidade política à suas mobilizações, por outro lado, colocam-se cada vez mais conectados com as demandas e diálogos da produção contemporânea de dança, assumindo a multiplicidade e renovação constante de suas obras coreográficas e metodologias de ensino.

Os criadores da dança negra têm amalgamado experiências díspares, assimilando diferentes abordagens, ao mesmo tempo em que se capacitam a contextualizar e mapear suas formas de atuação, problematizando as avaliações de seus fazeres. Essa produção é simultaneamente transmitida e inventada, agregando inúmeros códigos e linguagens. Seu traço comum encontra-se nas arenas políticas de representação, alimentando discursos identitários e afirmativos, ao mesmo tempo em que se empodera pelo reconhecimento de sua história, seus conflitos e solidariedades, sua heterogeneidade e diversidade inerente.

Referências

DEFRAZANTZ, 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*. São Paulo: Ed. 34, 2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. Raça, cor e outros conceitos analíticos. In: SANSONE, Livio e PINHO, Osmundo Araújo (orgs.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: EDUFBA, 2008. 63-83, 447 p.

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

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

<http://portalanda.org.br/index.php/anais>

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

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

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

Fernando Marques Camargo Ferraz

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. Email: fernandoferraz@hotmail.com