

As tramas da Dança Afro Contemporânea na cidade de São Paulo: práticas corporais, linhagens coreográficas e identidades múltiplas.

Fernando Marques Camargo Ferraz

Universidade Estadual Paulista

Ao refletirmos sobre a constituição da “Dança-Afro” enquanto estilo coreográfico, deparamos com a perspectiva da pluralidade e dos problemas dela resultante, no que se refere à necessidade de delimitação e reconhecimento dos fatores componentes deste estilo. Como nomear uma dança que a priori traz em seu nome uma indicação tão genérica, que abrange os códigos provenientes das inúmeras e singulares tradições da diáspora africana em nosso país, assim como, as múltiplas acomodações e rearticulações no vasto e diverso território brasileiro ao longo de nossa história?

Da dança de salão à La Carlinhos de Jesus ao batuque nos terreiros dos confins do Brasil, do samba exportação *made in Sargentelli* às releituras cênicas das matrizes corporais negras nas reconhecidas companhias profissionais de dança contemporânea, o leque que se abre é interminável. Extremamente válido este questionamento, também nos deve lembrar que não existe apenas uma dança clássica e que a dança moderna não se limita aos códigos e treinamentos estabelecidos por Graham.

Este preâmbulo apenas nos oferece a dimensão da diversidade e do problema em perfilar na nossa contemporaneidade as expressões artísticas em dança que de alguma forma dialogam com as matrizes corporais africanas ou afro-brasileiras.

Já existe, entretanto, um lugar comum, o reconhecimento genérico no âmbito da dança em identificar o termo “Dança Afro” aos grupos e coreógrafos que, cada qual à sua maneira, reelaboram para a linguagem cênica da dança os códigos corporais da dança dos orixás presentes nas comunidades de culto do candomblé. Este fazer, já tem uma história e se inicia na atuação de artistas pioneiros no Rio de Janeiro, Minas Gerais e na Bahia. Interessante visualizar dentro da história da dança brasileira, qual o papel reconhecidamente ocupado por este estilo coreográfico. Os momentos de maior circulação e divulgação dos espetáculos a ele tributários. A partir daí verificar a formação de uma árvore genealógica na formação das linhagens e influências destes criadores para compor um quadro facilitador.

Breve Histórico da “Dança Afro” no Brasil: genealogias em tramas.

Ao recompor a Historia deste estilo coreográfico encontramos determinadas linhagens entre seus artistas, compondo genealogias nos Estados do Brasil. Elas servem, entretanto, como referências movediças, pois muitos artistas receberam influências provenientes das mais diversas formações e estilos coreográficos, sendo que, alguns deles, permeiam ascendências de diversos Estados. Esta dança se constitui pela releitura de tradições afro-brasileiras em comunidades tradicionais, visando à criação de uma dança afro-brasileira de palco. A maior referência deste formato de expressão é dada por Mercedes Baptista, que na década de 50 do século XX, inaugurou uma linguagem afro-brasileira de dança cênica, fortemente conectada com os movimentos culturais e sociais de afirmação do negro, sobretudo ao Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias do Nascimento. A dança inventada e praticada pela artista e seus alunos, configurou um grau de formalização, com a criação de um repertório de movimentos e passos, alguns temas dramatúrgicos recorrentes, além de determinadas rotinas e práticas desenvolvidas em sala de aula. As duas grandes fontes de inspiração dessa primeira dança-afro de palco, foram os terreiros de candomblé, no caso do grupo de Mercedes, o terreiro de Joãozinho da Goméia; e a dança negra americana moderna, sobretudo através de Katherine Dunhan, com quem Mercedes Baptista estudou.

Mercedes Baptista, entretanto, também foi aluna de Eros Volúsia (1914 – 2003), que já apresentava interesse pela cultura popular brasileira em suas criações. Ambas passaram pela Escola de Danças do Theatro Municipal, onde integraram seu corpo de baile. Pereira (2003)¹ analisando historicamente a dança cênica no país, já aponta os esforços em traduzir para o palco os nexos de uma brasiliade, geralmente expressa por uma estilização de temas ligados a esta tradição e esboços de sua corporalidade. O autor relata como a política nacionalista dos anos 30 e 40, coadunada com o movimento modernista, interferiu nas tramas da formação histórica do Balé no país. Sob o crivo de uma pretensa formação “clássica”, bailarinos assimilavam uma imagem exótica das manifestações populares, inicialmente indígena e depois africana e mestiça, para ajustá-las, adaptá-las e traduzi-las ao palco elitizado. Nada mais modernista que este esforço em transpor para o palco as danças populares brasileiras, como fazia a bailarina Eros Volúsia, recriando-as sob o ponto de vista do espetáculo. Em crítica feita por Mário de Andrade, Eros é descrita como:

¹ PEREIRA, Roberto. A formação do balé brasileiro: nacionalização e estilização. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

“...essencialmente uma bailarina brasileira, uma expressão nacional do bailado, e este é o seu grande mérito, que ninguém lhe poderá mais tirar. Foi ela a primeira a tentar sistematicamente a estilização de nossa música coreográfica popular, e a traspôr sambas, maxixes, maracatus, danças místicas de candomblé e até mesmo ameríndias para o plano da coreografia erudita.”(VOLÚSIA, 1983, p. 92)²

Interessante também, visualizar as implicações políticas e espaciais dos territórios da dança, uma vez que, diferentemente das apresentações realizadas no palco do Teatro Municipal, o Teatro de Revista, nesta época, era o espaço onde as corporalidades negras eram expostas de forma mais legítima, sem grandes filtros como nos palcos oficializados, tributários da estética européia do balé clássico. Essa afirmação, no entanto, nos leva a questionar sobre o sentido exato que a palavra legítimo pode significar, num território de re-elaborações e re-significações de sentido.

Em 1950 Mercedes Baptista é beneficiada com uma bolsa de estudos na *Dunham School of Dance*, importante centro de pesquisa norte-americano para o desenvolvimento da dança negra, liderado por Katharine Dunham (1909 – 2006). Dunham, antropóloga formada pela Universidade de Chicago, realizou intensa pesquisa etnográfica em dança nos países: Haiti, Martinica, Jamaica, Trindand e Tobago. A partir de sua experiência em campo e de sua formação em dança, sistematiza uma técnica desenvolvida em sua escola e divulgada por sua companhia internacionalmente.

Devemos considerar que muitos coreógrafos americanos já percorriam aproximações com esta forma de arte que recria para o palco elementos da cultura tradicional africana. Nos Estados Unidos durante as décadas de 20 e 30 o movimento conhecido por *Harlem Renaissance*, influenciou gerações de artistas afro-descendentes, produzindo uma efervescente produção artística em diversas linguagens. Na dança os nomes de Pearl Primus e da própria Katherine Dunham inscrevem-se neste movimento nas décadas seguintes.

Após estagiar com Dunham, Mercedes retorna ao Brasil e começa a desenvolver seu estilo pessoal, sua proposta de trabalho era uma fusão entre as técnicas de dança clássica, sua experiência com a técnica de Dunham e sua releitura das matrizes corporais de manifestações brasileiras, como o samba e rituais religiosos afro-brasileiros. Mercedes divulga seu trabalho

² VOLÚSIA, Eros. Eu e a dança. Rio de Janeiro: Revista Continente Editorial, 1983.

em dança por meio de sua escola como também pelo Bale Folclórico Mercedes Baptista a partir de 1952.

Neste mesmo período, na Bahia era criada da primeira faculdade de dança brasileira, a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Fundada em 1956 pela bailarina polonesa de influência expressionista Yanka Rudzka. Yanka, além de ter em suas criações forte influencia da cultura negra, captadas em muitas das suas coreografias “Águas de Oxalá” e “Candomblé”, com uma “inventividade coreográfica surpreendentemente contemporânea” conforme Robatto (1994)³, acabou por exercer forte influência na formação de uma geração de profissionais formados pela UFBA. Devemos lembrar que esta Universidade instaura, através de sua experiência, o modelo curricular para os cursos superiores de dança no país desde 1971. No entanto, a pesquisa de uma dança moderna de palco a partir das tradições afro-brasileiras na Bahia, se faz sob a influência do trabalho de Clyde Morgan. Bailarino afro-americano que trazia para a Bahia referências similares às de Mercedes Baptista, já que ambos passaram pelas aulas de Katherine Dunhan nos EUA. Tanto Clyde, quanto Mercedes compartilhavam do impulso da dança moderna americana em direção às tradições africanas da diáspora e buscavam nas tradições populares negro-brasileiras os elementos de uma linguagem moderna para a dança. Clyde assume a direção do Grupo de Dança Contemporânea (GDC) de 1972 até 1978. Conforme Setenta (2008)⁴ é justamente este coreógrafo que:

“...traz para a produção artística da Escola de Dança um olhar estrangeiro sobre a Bahia. Um olhar de um dançarino negro e estadunidense, carregado da cultura daquela época e deste seu lugar de fala, se voltar para a Bahia. Com o seu viés, traz para dentro da Escola uma maneira de abordar a cultura negra local. Adentra aos muros da escola de dança a cultura afro e esta informação vai disseminar uma certa imagem de dança da Bahia via GDC – imagem da qual o GDC lia a si mesmo.”(SETENTA , 2008, p.75)

É interessante lembrar que Clyde formara-se com José Limon (1908-1972) mexicano radicado nos EUA, discípulo de Doris Humphrey, tido como um dos principais expoentes da segunda geração da Dança Moderna americana. Recuperar estas ligações nos faz pensar, por

³ ROBATTO, Lia. Dança em Processo, a linguagem do indizível. Salvador: Centro editorial e didático da UFBA, 1994.

⁴ SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

exemplo, até que ponto a própria “dança-afro” não está intimamente ligada com a Dança Moderna, enquanto matriz inspiradora.

Em diversos trabalhos verificamos as relações entre a história da Escola de Dança da UFBA com a produção artística do Estado e de sua capital⁵. Fundada num contexto desenvolvimentista os ares de inovação se deram inclusive pela escolha da Dança Moderna e não do Balé Clássico como principal diretriz pedagógica. Para além das influências da Escola de Dança da UFBA, a cidade de Salvador, entre os anos 60 e 70, viu aflorar um forte movimento da dança afro, que se coadunou com o fortalecimento do movimento negro organizado e o ressurgimento dos afoxés e a formação de blocos afros. Neste panorama se formam o grupo Olodum (1968), que originou o Grupo Olodumare (1970) e posteriormente se transformou em Brasil Tropical (1972). Este grupo teve como principal coreógrafo Domingos Campos, que por sua vez foi um dos alunos de Mercedes Baptista no Rio de Janeiro.

Nesta tônica de diálogo e releitura para o espaço cênico das raízes culturais afro-brasileiras, aparecem vários cursos profissionalizantes na capital, como no caso do curso de dança da FUNCEB (Fundação Cultural do Estado da Bahia), fundada em 1984 por Lia Robatto, aluna de Yanka Rudská. Além de outras inúmeras iniciativas como a Usina de Dança do Projeto Axé, que prioriza o ensino para adolescentes em situação de exclusão social. Neste contexto, verifica-se na cidade de Salvador nas últimas décadas o desempenho de diversos coreógrafos, dançarinos e grupos de dança que se inspiram nas manifestações da tradição cultural de matriz africana. Atuantes na área do ensino em dança ou na realização cênica, a produção destes artistas contrasta-se quanto ao grau de manutenção dos fatores simbólicos originais ou a recriação estética para o espaço cênico destes elementos culturais. Estas diferenciações são geralmente influenciadas conforme a formação dos artistas e os seus objetivos de divulgação e criação das obras, visando à pesquisa de linguagem cênica ou o mercado empresarial, o show business.

Nos anos 70, em Belo Horizonte, formaram-se grupos de dança afro conectados com o Movimento Negro Unificado. A figura da coreógrafa Marlene Silva foi uma presença contundente na capital mineira. Formada pelo Balé de Mercedes Batista, Marlene atuou como coreógrafa no filme *Chica da Silva*, de Cacá Diegues, em 1976 e nos anos seguintes acaba por

⁵ BRITO, Fabiana Dutra. (Org.) *Cartografias da Dança: criadores-intérpretes brasileiros*. Coord. Núcleo de Artes Cênicas. São Paulo: Itaú, Cultural, 2001.

formar uma geração de dançarinos e coreógrafos na cidade, entre eles Carlos Afro e Evandro Passos.

Em São Paulo durante a década de 80 destaca-se a presença de Álvaro dos Santos, Firmino Pitanga, entre outros. Pitanga, cuja formação em Salvador recebe influência de Clyde Morgan, possui papel importante na divulgação desta linhagem de dança. Atua como arte educador e coreógrafo em projetos sociais, ministrando oficinas e, principalmente, através da Cia. de Dança Negra Contemporânea Batá Koto e Balé de Arte Negra da UMES. Muitos dançarinos que passaram pelas mãos de Pitanga desenvolveram seus próprios trabalhos, tais como Marcelo Midanga (falecido em 2009), Maurici Brasil, Carlinhos Bata, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Kelly Anjos, etc⁶.

A pesquisa que se inicia intenta resgatar a história recente deste estilo coreográfico na cidade de São Paulo. Assim como realizar o mapeamento dos criadores que trabalham atualmente na capital, vinculados a esta tradição coreográfica e seus atuais desdobramentos. Visa também, indagar estes artistas sobre seus processos de criação, a elaboração de suas dramaturgias, o levantamento das principais questões referentes a atuação dos grupos, bem como, questões relativas as estratégias de sobrevivência, seja na produção dos espetáculos ou na atuação como artistas-educadores junto à comunidade.

Percebendo um estilo de dança.

A certeza que se coloca quando inquirimos sobre a constituição da Dança-Afro, enquanto estilo coreográfico, hoje no Brasil e em especial em São Paulo, é a sua relação com a diversidade de expressões. A formação dos grupos passa por processos onde interferências e intercâmbios são presenças comuns. As referências estilísticas no trabalho coreográfico são diversas, inclusive na escolha das matrizes afro-descendentes da tradição. Assim como as particularidades de funcionamento de cada grupo, suas filiações e infra-estrutura disponível.

Ao questionarmos, entretanto, sobre a definição do estilo coreográfico fazemos alusão à maneira pela qual os padrões de movimento perceptíveis tornam-se recorrentes, seja na

⁶ SILVA, Renata de Lima. *O corpo limiar e as encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*. Doutorado. Campinas:IA/Unicamp, 2010.

elaboração de uma idéia de treinamento corporal, seja na execução da dança de palco propriamente dita.

Desta forma, vão se delimitando questionamentos sobre o fazer destes criadores como, por exemplo, a investigação sobre a existência de modelos de treinamento em dança e de que forma a estruturação do movimento de acordo com estas matrizes são percebidas entre seus praticantes e como isto afeta e determina o trabalho criativo em dança. Qual a especificidade desses treinamentos? Como eles vão sendo criados e estruturados nas aulas e ensaios? E de que maneira constituem-se enquanto “técnica de dança” nos discursos de seus criadores? Estas indagações estendem-se para além da sala de aula, alcançando os espaços de ensaio e a própria cena coreografada. A partir daí formulam-se indagações sobre a organização da cena, sua dramaturgia. Aqui a Dramaturgia é entendida conforme Pavis (1999)⁷ a concebe, um conjunto de conhecimentos que ultrapassam o âmbito do texto dramático para englobar o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas da realização cênica. Nesta concepção elementos estético-simbólicos da liturgia afro-brasileira ou africana são transpostos para a cena contemporânea. Eles podem aparecer ou serem escamoteados de acordo com o tratamento dado aos elementos componentes da cena, aí se apresentam e são recriados mitos, gestos, ritmos; neste processo se verifica as diferentes escolhas no jogo entre a tradição e a recriação do universo litúrgico na dramaturgia adotada por cada criador.

Cada criador configura em sua leitura uma dramaturgia, um conjunto de conhecimentos organizados sobre a encenação. Portanto treinamentos técnicos constituídos, vocabulário de movimentação, elaboração de frases de movimento, discursos coreográficos, temas e fabulações recorrentes, relação com a música enquanto elemento indissociável da expressão e demais fatores constituintes da cena: iluminação, figurino, cenário, até o seu produto final. Os espetáculos criados devem estar, enquanto procedimentos específicos da criação, organicamente articulados como elementos conectados a esta linguagem.

Um cuidado que se deve tomar é o de não priorizar a análise nestes focos específicos, esquecendo-se de considerar o funcionamento destes grupos, seus aspectos mais cotidianos. Deter-se demasiadamente sobre aspectos estilísticos do movimento e de seu fluxo no espaço do palco, por exemplo, pode tornar-se uma preocupação exclusiva do especialista, que anacronicamente confia em suas rationalizações importância cuja autenticidade não se coaduna com as preocupações compartilhadas pelos seus próprios interlocutores. Ao se olhar

⁷ PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

para a dança e construir um pensamento que busca analisar o que há de específico em sua manifestação, corremos o risco de nos preocupar com um foco que não aprecia sua totalidade enquanto fenômeno social.

Atuação dos Grupos: questões recorrentes para análise.

A pesquisa em andamento visa reconhecer alguns questionamentos recorrentes entre os grupos, coreógrafos e intérpretes de dança afro, no que se refere aos engendramentos de seu próprio fazer artístico, bem como, compreender como esta prática constrói discursos entre seus pares. Esta abordagem permitirá a formulação de um quadro onde hipóteses sobre as estratégias na construção de uma linguagem cênica articulada e reconhecida no mainstream profissional possa ser traçada.

De antemão a experiência do pesquisador enquanto dançarino, coreógrafo e pesquisador de dança, participando de alguns grupos de dança afro em São Paulo e freqüentando outros tantos, nos últimos dez anos, ajudou a identificar os seguintes questionamentos: como a questão da formação artística dos dançarinos e sua vinculação a determinada linhagem de dança afro influencia em suas escolhas de linguagem; de que forma a constituição deste estilo de dança vincula-se a uma postura de engajamento político dos seus integrantes com a cultura negra, e de que maneira este envolvimento, também não acaba por gerar elos comunitários e modelos de atuação social, integrando prática artística com atuação em projetos sociais de formação de jovens em situação de risco na periferia. Outra questão importante refere-se à tensão entre conhecimentos simbólicos tradicionais ou litúrgicos e sua recriação poética no espaço cênico, assim como até que ponto é dado espaço para os intérpretes dentro das companhias de criarem o seu próprio repertório de movimento à revelia da atuação dos diretores e coreógrafos. Todos estes questionamentos interagem em maior ou menor grau entre os grupos nos quais o pesquisador mantém contato, compondo panos de fundo dentro dos esforços de legitimação profissional. Assim como, a questão da existência de circuitos artísticos que relacionam centro e periferia urbana, compondo estratégias de circulação de espetáculos e eventos ligados ao estilo.

Há em geral entre os profissionais da dança-afro, a existência de divergências quanto à forma de nomear suas práticas, seja como dança africana, dança afro, dança-afro primitiva, dança afro-brasileira, dança dos orixás, dança afro-contemporânea, etc. Estas diferenças

redefinem posicionamentos artísticos e/ou estratégias políticas. Expondo a forma com que cada criador reconhece seus processos e instauram estratégias de empoderamento nos quais as vinculações estéticas influem nos discursos identitários, e criam lógicas geopolíticas na produção e circulação dos espetáculos.

Na opinião de muitos artistas a Dança Afro, após breve efervescência na década de 80, foi relegada ao papel coadjuvante entre os estilos de dança, aparecendo como dança folclórica, de carregado caráter étnico, aproximando-se do exótico. Neste deslocamento transformou-se também em atividade relacionada a um posicionamento político-cultural de resistência e atuação em zonas socialmente de risco, seja em organizações não governamentais que atuam entre os jovens de periferia ou em sindicatos e em movimentos sociais. Fato que aparentemente a afastou do panorama político da dança, de seus centros legitimadores e fomentadores, enquanto fazer artístico profissional. Como se a sua atuação junto a grupos sociais marginalizados a afastasse da possibilidade de se constituir enquanto linguagem artística para o palco. Há nesta análise um ganho e uma perda de lugares, uma História repleta de refluxos e contra-refluxos.

Muitos grupos, entretanto, esforçam-se para galgar reconhecimento dentro do panorama político da dança profissional, seus centros legitimadores e fomentadores. O que se percebe entre os praticantes desta linguagem é a constante busca por reconhecimento nos mais diversos espaços, seja entre os estúdios e escolas de dança, seja como atividade física ou linguagem artística coreográfica, na mídia, concorrendo entre os editais e agendas de patrocínio artístico, nos movimentos referentes à formação de público, tanto para o ensino, quanto para a fruição estética nos espetáculos apresentados.

Conclusão

É importante salientar que a “dança afro” além de linguagem constituída de especificidades e influências próprias a qualquer fazer artístico inserido em nossa contemporaneidade, também tem se organizado enquanto um fazer criativo, oferecendo possibilidades técnicas de treinamento corporal e procedimentos coreográficos a serem escolhidos e trilhados.

Investigar sobre a dança-afro e seus processos de criação, produção e circulação constitui uma urgência em registrar as formas de conhecimento em jogo no fazer do intérprete

contemporâneo que dialoga e se inspira nas expressões associadas à cultura afro-brasileira. Esta concepção de cultura se realiza enquanto campo de tensões em negociação, onde disputas em torno de identidades conjunturais e práxis performáticas se fazem presentes.

O debate em torno da produção artística na qual se debruça este trabalho, seja pelo viés histórico, seja na análise dos pormenores da poética adotada pelos grupos e artistas pesquisados, relacionam-se com questões referentes à visibilidade, legitimação e reconhecimento de sua atuação.

Ao incidir um olhar sobre este campo verifica-se que o resultado cênico obtido por estes coreógrafos e grupos é tributário da forma particular como cada criador, influenciado pela sua formação, pelos seus interesses artísticos e profissionais, seu engajamento social ou seus elos identitários com a tradição, consegue articular em suas práticas configurações particulares. Estes procedimentos revelam dinâmicas entre a tradição e a criação, a consciência e engajamento político social dos artistas envolvidos, os temas relacionados à (des)construção de identidades e os posicionamentos frente às políticas culturais. As estratégias de legitimação artística e, portanto, a forma como cada grupo e artista compõe, tecem e reconhece-se dentro de linhagens de formação profissional e atuação artística.