

Jonas Sales  
Larissa Ferreira  
(Coordenadores)



# 1º SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS

EDITORA



Jonas Sales  
Larissa Ferreira  
(Coordenadores)

# **I SEMINÁRIO CORPO, CENA E AFROEPISTEMOLOGIAS**

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia  
Brasília -DF

# INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE BRASÍLIA

REITOR	PRODUÇÃO EXECUTIVA
Wilson Conciani	Sandra Maria Branchine
PRÓ-REITOR DE ENSINO	CONSELHO EDITORIAL
Adilson Cesar de Araujo	Ana Paula Caetano Jacques
PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA	Daniele dos Santos Rosa
Cristiane Batista Salgado	Francisco Das Chagas Roque Machado
PRÓ-REITORA DE PESQUISA E INOVAÇÃO	Girlane Maria Ferreira Florindo
Luciana Miyoko Massukado	Guilherme João Cenci
PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO	Jocenio Marquios Epaminondas
Simone Cardoso dos Santos Penteado	Josué de Sousa Mendes
PRÓ-REITORA DE GESTÃO DE PESSOAS	Juliana Rocha de Faria Silva
Maria Cristina Madeira da Silva	Larissa Dantas de Oliveira
COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES	Maurilio Tiradentes Dutra
Daniele dos Santos Rosa	Nívia Aniele Oliveira
	Raquel Lage Tuma
	Tatiane Alves de Melo
	COORDENAÇÃO DE CULTURA, SUSTENTABILIDADE, GÊNERO, RAÇA E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS
	Larissa Ferreira

## EDITORA



Reitoria - Qd. SGAN 610, módulos D, E, F, G.  
CEP 70860-100 Brasília-DF  
[www.ifb.edu.br](http://www.ifb.edu.br)  
Fone: +55 (61) 2103-2108  
[editora@ifb.edu.br](mailto:editora@ifb.edu.br)



A exatidão das informações, as opiniões e os conceitos emitidos nos artigos são de exclusiva responsabilidade dos autores. Todos os direitos desta edição são reservados à Editora IFB. É permitida a publicação parcial ou total deste periódico, desde que citada a fonte. É proibida a venda desta publicação.

# 1º Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias

## **REALIZAÇÃO**

### **INSTITUTO FEDERAL DE BRASÍLIA**

Coordenação de Cultura, Sustentabilidade, Gênero, Raça e Estudos  
Afro-Brasileiros Campus Brasília  
Grupo de Pesquisa Corpografias: Dança, Memória e Contemporaneidade na América Latina – CNPq  
Licenciatura em Dança

### **UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

Departamento de Artes Cênicas  
Projeto Cena Sankofa: núcleo de estudos das corporeidades e saberes tradicionais na cena contemporânea.

## **FUNDO DE APOÍO À PESQUISA DO DISTRITO FEDERAL FAP-DF**

### **Coordenação Geral**

Jonas Sales  
Departamento de Artes Cênicas - Universidade de Brasília – UnB  
Larissa Ferreira  
Licenciatura em Dança - Instituto Federal de Brasília

### **Comissão Organizadora**

Allan Mariano  
Instituto Federal de Brasília – IFB  
  
Jonas Sales  
Universidade de Brasília – UnB  
  
Michael Douglas Larissa Ferreira  
Instituto Federal de Brasília – IFB  
  
Kaled Andrade  
Instituto Federal de Brasília – IFB  
  
Louise Lucena de Oliveira  
Instituto Federal de Brasília – IFB  
  
Marília Alves Borges de Jesus  
Instituto Federal de Brasília – IFB  
  
Rodrigo Vítório  
Universidade de Brasília – UnB  
  
Patrícia Diniz  
Instituto Federal de Brasília – IFB

### **Comitê Técnico-Científico**

Cecília de Almeida Borges  
Universidade de Brasília – UnB

Diene Ellen T. Da Silva  
Instituto Federal de Brasília – IFB

Dayanne Augusta da Silva  
Instituto Federal de Brasília – IFB

Jonas Sales  
Universidade de Brasília – UnB

Larissa Ferreira  
Instituto Federal de Brasília – IFB

### **Palestrantes**

Alan Santos de Oliveira – Universidade Católica de Brasília

Fernando Ferraz – UFBA

Jonas Sales – UnB

Larissa Ferreira – IFB

Luciane Ramos Silva (PPGADC/UNICAMP)

Nadir Nóbrega – UFAL

Nelson Inocência da Silva- UnB

Taata Muta Imê – Casa dos Olhos de Tempo

Zeca Ligiêro - Unirio

Dados da Catalogação na Publicação  
Elaboração Lara Batista Carneiro Botelho CRB1-2434

S471a Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias (1. : 2017 : Brasília, DF).

Anais do I Seminário Corpo, Cena e Afroepistemologias [recurso eletrônico] / organizadores Jonas Sales, Larissa Ferreira – Brasília : Editora IFB, 2018.

Modo de acesso: pdf

Evento realizado do dia 27 a 29 de novembro de 2017.

ISBN 978-85-64124-59-2

1. Identidade cultural. 2. Negros - Identidade racial - Cenografia e cenários - 3. Pesquisa - Dança - Teatro - Cenografia e cenários. 3. Epistemologia social – Negritude. 4. Cultura afro-brasileira - Dança. 5. Negritude - Estética - Poética. I. Sales, Jonas, org. II. Ferreira, Larissa, org. III. Título.

## SUMÁRIO

**06.** Apresentação e agradecimentos

**07.** Programação

**09.** Corporalidades negrodscendentes no processo criativo em artes. Algumas reflexões e contribuições para pensar uma poética negro-orientada

***Evani Tavares***

**18.** Corpo afrodiaspórico: ancestralidade e contemporaneidade

***Taata Muta Ime***

**23.** Performances negras: enfrentamentos e complexidades na diáspora

***Fernando Ferraz***

**36.** Vivência Estética de Tradições Populares Afro-Brasileiras na cena – Provocações!?

***Jonas Sales***

**42.** Corpo em diáspora e técnica Germaine Acogny: apontamentos frente à colonialidade do gesto

***Luciane Ramos Silva***

**48.** O corpo negro sujeito de si na universidade

***Nadir Nóbrega***

**53.** Corporalidades contra-hegemônicas e contra-história da dança na América Latina

***Larissa Ferreira***

**60.** Ara Onà – corpo e corpus para uma estética nagô

***Alan Oliveira***

**64.** Breve memória da dança afro em Brasília

***Nelson Inocêncio***

**68.** Goro Vodun (Togo e Gana) e Mapiko (Moçambique): Teatro De Divindades que brincam para estabelecer a cura da violência sofrida

***Zeca Ligiéro***

# PERFORMANCES NEGRAS: ENFRENTAMENTOS E COMPLEXIDADES NA DIÁSPORA

---

Fernando Marques Camargo Ferraz

**Resumo:** A partir da análise de documentação histórica em que se representam as performances negras o autor investiga processos de apropriação no campo das danças negras. Essas danças são propostas enquanto conceito marcado por uma poética política a ser afirmada em contextos de invisibilização, reconhecendo as políticas em torno da diferença como estratégia na formação de espaços mais plurais e éticos na dança.

**Palavras-chave:** danças negras, apropriação, políticas da diferença.

Como ser si mesmo sem fechar-se ao outro, e como abrir-se  
ao outro sem perder-se a si mesmo?

Edouard Glissant

O seguinte texto visa refletir sobre a presença da performance negra no Brasil à luz de documentação histórica na qual figuram ocorrências paradigmáticas de como a corporalidade negra tem sido representada e apropriada socialmente. As imagens servirão como indícios dos problemas e desafios no trato da questão étnico racial no campo das artes de um modo geral e da dança em particular.

Talvez a imagem mais simbólica da presença negra no Brasil republicano possa ser apresentada pelo quadro A Redenção de Cam, pintura a óleo produzida pelo pintor espanhol Modesto Brocos, em 1895. A obra conservada no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro retrata em frente a uma pobre habitação, três gerações de uma mesma família. A avó, negra, a mãe, parda, e a criança, fenotipicamente branca. A matriarca negra aparece levantando suas mãos aos céus como num gesto de "redenção", a criança descendente não trará na pele as marcas do passado escravocrata.

A pintura encarna as expectativas racistas da república brasileira recém-inaugurada e projeta para a nação o desejo do "embranquecimento" progressivo das gerações futuras, por meio da miscigenação. Não restaria nesse projeto de nação outra possibilidade se não o genocídio físico e simbólico dos descendentes africanos.

O racismo evolucionista, tão em voga entre os fins do século XIX e as primeiras décadas do XX, relegava ao negro uma posição inferior. Foi a partir dos anos 30 que as teorias eugenistas disseminadas por figuras como o médico baiano Nina Rodrigues, que considerava a miscigenação um sinal de degenerescência, começaram a perder força. Nesse momento a ideia da mistura racial foi aos poucos alçada a imagem símbolo da democracia racial brasileira e sua nação morena.

O sociólogo Antonio Sérgio Guimarães ao refletir sobre o racismo no Brasil resalta que nossa cultura nacional é heterofóbica. O medo da diferença se traduz nos esforços políticos da nação em unificar língua, religião, etnicidade e o território. Esse

pano de fundo nacionalista estabelece também o discurso sobre a mestiçagem e organiza nosso principal mito: a democracia racial. É a partir dele que se fundamenta nosso liberalismo político desde nascimento da República. Na teoria somos um país em que todos usufruem universalmente da equidade jurídica, mas na prática nossas diferenças de status e classe foram forjadas pela manutenção das estruturas racializadas e racistas desde a colônia. A segregação no acesso à educação de qualidade, a seletividade do mercado de trabalho e a ausência de políticas públicas de combate à pobreza constituíram e continuam a vigorar como mecanismos sociais de manutenção das desigualdades raciais.



**Figura 1:** Modesto Brocos, A Redenção de Cam, 1895.

**Fonte:** [https://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Redem%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Cam](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Redem%C3%A7%C3%A3o_de_Cam)

A igualdade formal nega a diferença em termos de uma lógica universalista e camufla o racismo assimilacionista que historicamente pautou-se nas estratégias políticas oficiais de embranquecimento da população Brasileira e no aniquilamento cultural e físico de sua herança africana.

A elite nacional influenciada pelas teorias eugenistas europeias e seu racismo científico do século XIX, lançou-se no esforço programado para “embranquecer” a nação. Essa política migratória, que facilitava a entrada de colonos europeus enquanto barrava os africanos, durou das últimas décadas do século XIX até quase a metade do século XX.

A associação da ancestralidade africana à subalternidade colaborou em instituir uma perspectiva de ascensão social que negasse a negritude. Enquanto isso se construía uma retórica meritocrática para camuflar os benefícios acumulados da branquitude. Seu verniz universalista e liberal ocultou as realidades de segregação ao



mesmo tempo em que reproduziu a ideologia da democracia racial, seu conceito mais meticulosamente introjetado e difundido, cuja principal finalidade tem sido manter as diferenças étnicas apartadas do debate político. Coube ao Estado a reprodução de uma doutrina homogeneizante para apaziguar os conflitos e administrar a exploração de contingentes populacionais em detrimento da manutenção do status-quo.

A partir dos anos 30 o discurso oficial sobre a constituição de uma identidade nacional cria uma imagem idealizada de seu “povo” e da cultura brasileira. É num cenário político populista que fomenta uma imagem cada vez mais homogênea na qual se selecionava e recriava elementos.

Nesse período a mestiçagem começa a ser símbolo da nação e inúmeros elementos culturais anteriormente associados pejorativamente a vivência africano-brasileira começam a ser ressignificados, para não dizer clareados. A capoeira, até então criminalizada pelo Código Penal de 1890, torna-se modalidade esportiva nacional em 1937; a feijoada de “comida de escravos” torna-se prato típico da culinária nacional; o candomblé perseguido pela polícia e pelos institutos médico-legais, entendido como feitiçaria, passa a ser tolerado; o samba produzido no morro e associado a vadiagem é apropriado pela indústria fonográfica.

## **CULTURA AFRO-BRASILEIRA EM CORPOS BRANCOS**

A seguir analisaremos momentos em que corpos brancos performam a cultura negra no Brasil, desejando vislumbrar lógicas de apropriação existentes na história da dança brasileira. Embora esses episódios sejam comuns nesse período, escolhemos como exemplares momentos vividos pelos artistas Eros Volúcia, Gilberto Bréa e pelo aclamado Balé do IV Centenário, entre os anos 40 e 50.

O crítico de dança Roberto Pereira, ao analisar historicamente a dança cênica no país, aponta os esforços em traduzir para o palco os nexos de uma brasilidade, geralmente expressa por uma estilização de temas ligados à tradição cultural afro-brasileira e pelos esboços de sua corporalidade. Entre os anos 1930 e 1940 os palcos brasileiros testemunharam o esforço modernista de Eros Volúcia (1914-2004) em recriar as danças populares brasileiras sob o ponto de vista do espetáculo eurocentrado, iniciando sua pesquisa de “criação do bailado nacional” (PEREIRA, 2003, p. 178). O mérito de Eros teria sido o de “lapidar” as “danças nacionais” e “autênticas” do povo brasileiro, através de uma “estilização”, possível graças ao seu preparo técnico clássico e intimidade com a cultura “mestiça” da qual também se nomeava integrante.

Eros era uma bailarina branca filha dos poetas Rodolfo e Gilka Machado e teve acesso facilitado aos círculos culturais que sua posição social de membro da elite intelectual brasileira possibilitava. Conquistou uma carreira artística consagrada nacional e internacionalmente.

Eros construiu um trânsito dinâmico de informações entre a técnica clássica e as diversas danças afro-brasileiras por ela pesquisadas (frevo, maracatu, caboclinhos, congada, lundu, bumba meu boi, samba, capoeira, maxixe e danças rituais do candomblé e umbanda). Criou uma dança híbrida absorvendo elementos negros sob o signo da mestiçagem. Se nos teatros consagrados frequentados pela burguesia ela representava a imagem do popular, permitindo que a elite pudesse gozar dessa ex-

pressão cultural vista como exótica, como professora conseguia envernizar essas manifestações sob a erudição da pesquisadora amparada pela política do Estado Novo.



**Figura 2:** “Bate nos Tambores”, VOLÚSIA, 1983. Imagem de coreografia dançada no filme Romance proibido (1944).

Sob os auspícios de uma política nacionalista de Estado, Eros fazia coro com a intelligentsia modernista e assumia tons vanguardistas em sua própria defesa. Sua presença no cenário da dança oficial pode introduzir no establishment paisagens estéticas mais próximas da cultura negra, elemento até então ainda considerado tabu. Sua aproximação com manifestações das comunidades negras não a impedia, entretanto, de reproduzir os estereótipos disseminados pela cultura eurocêntrica que demonizavam as expressões da religião afro-brasileira. A corporificação deste lugar híbrido entre a técnica de balé e a danças populares, entre os espaços da dança clássica, o teatro de variedades e os terreiros, não isentavam os posicionamentos de classe adotados pela artista.

A responsabilidade assumida pela artista enquanto representante de um estilo coreográfico nacional, não assegurava qualquer tipo de interação ou compromisso social com seus interlocutores, membros das comunidades pesquisadas, nem qualquer controle sob a forma com que se apropriava desses saberes de dança. Apenas

a genialidade de sua intervenção criadora mensurava o interesse pelo qual aqueles elementos assimilados poderiam ser considerados.

A dança executada pelas comunidades negras deveria ser “estilizada”, escamoteando seu teor racial em favor de uma cultura mestiça, nacional. Elementos e símbolos das danças afro-brasileiras eram apropriados e nomeados de folclóricos. Esse fato parece demonstrar como qualquer referência étnica direta era evitada, corroborando com os usos propagados pelo mito da democracia racial, que transformava as manifestações da dança negra em elementos racialmente opacos, reificados pelo folclorismo verde-amarelo,

[...] num período em que o poder começava a absorver a idéia de identidade mestiça e a utilizá-la como forma de representação do carioca, do brasileiro, no projeto de uma unidade nacional. Com isso a cultura dominante tornava-se apta a promover dois encobrimentos simultâneos (que aliás seriam a tônica da sociedade brasileira desde então): a dos conflitos de classe e a dos de raça (PEREIRA, 2003, p. 191).

Se Eros compactuava com essa dimensão político-ideológica do Estado Novo não podemos, entretanto, apagar seu mérito de ter sido também uma artista cujo intenso trabalho de criação caracterizava-se pela busca de uma expressividade experimental sem precedentes.

Em março de 1954 a revista *Alterosa*: para a família do Brasil, trazia a reportagem “Um extraordinário Dançarino Brasileiro” e contava a história de Gilberto Bréa, um dos únicos integrantes brancos da companhia *Brasileana*.

O texto era baseado em revistas estrangeiras que noticiavam os ecos da fama internacional do grupo. Apresentado como exótico e misterioso, Bréa representava em sua pele branca o resultado bem-ajambrado de nossa mestiçagem. Fato confirmado por sua descendência de família aristocrática espanhola, “da linhagem dos Cortese” e de desconhecidos “ancestrais africanos” maternos. Essa descrição também ajuda a pensar um dos temas de nossa negritude contemporânea, cujo anseio pela descoberta e reencontro de sua ancestralidade, tão propagada pelos testes de DNA divulgados pela mídia, contrasta com a constatação de uma genealogia anônima, resultante dos processos brutais da escravidão atlântica.

O curioso é que a crônica, onde fotos dos diversos quadros do espetáculo e de seus integrantes, majoritariamente negros, representassem o espaço democrático onde “civilizações contrastantes encontram-se, harmonizam-se e enriquecem-se uma à outra”, toma Gilberto como representante do grupo, sendo o único bailarino nomeado. Por mais que outros dançarinos, negros, destacassem-se nos outros números da apresentação, eles continuariam anônimos. Nesse episódio, a imprensa da nossa democracia racial já tinha escolhido na pele branca sua preferência como representante e porta-voz do grupo.

Haroldo Costa, diretor artístico e bailarino do grupo até o seu retorno ao Brasil, ainda durante a viagem na América do Sul, conhece Nina Verchinina, que apresentava uma temporada com seu corpo de baile. Bréa, já integrante do *Brasileana*, tinha sido aluno dela.

Gilberto Bréa tinha sido seu aluno. Devemos a ele muitas informações sobre balé moderno, que mais tarde agregamos aos números que apresentamos. Gilberto era coreógrafo e tinha uma boa base de balé moderno. Mais tarde, inclusive, criou para nós algumas danças, e era solista dos números de candomblé, em que representava invariavelmente a figura de Xangô. Nossa preocupação mais constante era a de que fôssemos um grupo brasileiro, dançando, declamando e cantando coisas do Brasil, sem preocupação de que apenas atores, cantores, dançarinos, músicos e ritmistas negros fizessem isso. Essa concepção foi sempre mantida e atraiu ao grupo pessoas de etnias diferenciadas, como o Gilberto Bréa, que era louro. E ele não era o único. Nosso espetáculo era misturado, e trouxe para mim pessoalmente, ao longo de toda a vida, essa preocupação de sempre fazer espetáculos mostrando nosso perfil geral, de tantas influências, de vários matizes (LISBOA, 2003, p. 30).

Os traços híbridos dessa dança afro, portanto, já estavam bem anunciados. Nelas convergiam facilmente elementos rituais e cenográficos, sombras de um treinamento clássico, aspectos da dança moderna, acrobacias dos assistas de samba, matrizes corporais presentes no folclore nordestino e nas religiões afro-brasileiras, gingas e capoeiragens.

Um fato relevante para nossa análise é que Bréa, conforme Sucena (1988, p. 292), participou do Ballet Nina Virchinina como bailarino e regisseur, em torno de 1955, provavelmente após seu retorno da excursão do Brasiliana à Europa, integrando sua coreografia Candomblé ao repertório moderno da companhia. Nesse sentido, a presença de uma estética de dança afro-brasileira, seus temas e corporalidades, também parece ter se embrenhado pelos territórios da dança moderna, criando programas mais ambivalentes.



**Figura 3:** Na legenda da foto existe a seguinte descrição: “Gilberto Bréa como Xangô, em “Candomblé”, espetáculo da “Brasiliana”, teatro folclórico brasileiro. O artista patricio tem sido muito festejado pela crítica, em todas as grandes capitais europeias, onde o seu conjunto se tem apresentado”, revista Alterosa: para a família do Brasil, 3/1954.



Em 1954 o Balé do IV Centenário, a companhia de dança criada especialmente para festejar os quatrocentos anos da cidade de São Paulo possuía pretensões internacionais. Para animar mais ainda o brio nacionalista dos apoiadores do projeto a coreografia dirigida pelo bailarino húngaro Aurel Von Millos utilizou diversos temas folclóricos. Millos possuía forte influência da técnica de dança clássica e do expressionismo alemão em sua formação, ocupando o cargo de Diretor Artístico e maitre de ballet do empreendimento.



Figura 4: CHAISE, Elsa. Rio-Ballet: uma revista de arte do Brasil para o mundo. Rio de Janeiro, nº 1 a 8, encadernados, ano III, 1953.

O repertório eclético usou obras de compositores como Bach, Mozart, Verdi, Béla Bartok, contando também com obras dos brasileiros Francisco Mignone, Carmargo Guarnieri, Villa-Lobos e Souza Lima, cuja composição foi utilizada para criar a obra "Fantasia Brasileira", coreografia na qual os bailarinos clássicos utilizavam maneirismos que simulavam movimentos do samba. O Jornal Correio da Manhã em 17/12/1954 (Caderno 1, pg.11) com matéria assinada pelo crítico Eurico Nogueira França ao analisar as obras de Villa Lobos e Francisco Mignone reconhece a diversidade de nosso repertório musical para o ballet, multiplicidade essa que "sugere a perturbadora riqueza de mananciais oferecidos aos nossos futuros coreógrafos, como já o foi a Miloss, e a que se deve acrescentar a zona não menos generosa da cultura negra".

Na Revista Rio Ballet, de maio de 1954, é possível ver uma fotografia dos artistas Aládia Centenário, Carlos Villar e Álvaro Ribeiro na coreografia “Fantasia Brasileira”, bem como Norberto em “Guarda Chuva”, todos utilizando black face. Se os repertórios da diáspora negra eram aos poucos absorvidos e celebrados pelos palcos elitistas, os bailarinos negros ainda não tinham o mesmo acesso.

A historiadora da dança Brenda Gottschild (1996) comenta que o blackface institucionalizou a apropriação euroamericana das formas culturais africanas, contribuindo para a exploração e a invisibilização sistemática da presença negra nas artes. Essa forma de entretenimento, originariamente desempenhada por atores brancos para caricaturizar os escravos das plantations nos Estados Unidos, formatou e disseminou uma imagem estigmatizada e racista da presença e da cultura negra.

Geralmente as representações sobre as corporalidades negras nas danças das grandes companhias, salvo raras exceções, reproduziram historicamente um olhar exotizante. Os seus sensos rítmicos apurados e gestualidade curvilínea usualmente apareciam filtradas sobre o verniz erudito da “estilização”, uma forma de branquear e descaracterizar as estéticas diaspóricas com padronizações que valorassem as estéticas hegemônicas. Ainda hoje a formação clássica aparece reproduzida inquestionavelmente como gramática e forma de treinamento em dança, entendida como essencial para o bom desempenho profissional. No âmbito da formação dos artistas da dança a técnica do balé clássico muitas vezes atuou como modo de higienizar as qualidades e formas de movimento, submetendo o corpo a uma disciplina responsável por afinar os corpos num projeto expressivo eurocentrado.

Obviamente não se trata aqui de alimentar um discurso dicotômico e maniqueísta entre as estéticas afro ou euro orientadas. Mesmo porque grande parte dos próprios repertórios afro-brasileiros, como os criados por Mercedes Baptista, Domingos Campos, Raimundo Bispo dos Santos, entre outros se desenvolveram a partir de hibridizações profícuas entre esses fazeres.

## **ONDE ESTÃO OS NEGROS?**

Companhias como o Grupo Corpo mundialmente aclamadas como representantes de uma corporalidade brasileira permaneceram por muito tempo sem nomear suas influências negras. Em seu último trabalho denominado Gira, inspirado em rituais afro-brasileiros e na entidade Exu os irmãos Paulo e Rodrigo Pederneiras alegaram em várias entrevistas serem totalmente alheios ao tema. De onde teriam tirado as influências negras que durante décadas tem contaminado a movimentação do grupo? Essa pretensa ignorância assumida publicamente parece ser reflexo de uma prática endógena à sociedade e cultura brasileira.

O antropólogo Jose Jorge Carvalho afirma que o patrimônio cultural imaterial brasileiro não é incolor, sendo a grande maioria das artes performáticas populares no país de origem africana e praticada por artistas de comunidades negras. No entanto, muitas dessas expressões têm sido apropriadas, vide a história do samba e sua relação coma indústria fonográfica no Brasil, recebendo a valorização que lhes é cabida somente após processos de cooptação, embranquecimento e mercantilização. A discussão ampla e aberta sobre o racismo na sociedade brasileira e suas consequências sociais sempre foi encoberta por um discurso de morenidade mestiça e integração

nacional que nunca aceitou debater abertamente sobre nossas desigualdades raciais e os tensionamentos éticos sobre os privilégios, as responsabilidades e políticas de reparação necessárias.

Inúmeras vezes essas expressões negras foram celebradas como símbolo de integração nacional apenas após processos de invisibilização dos corpos negros. Assim sendo, a cultura negra no país sempre apareceu como componente desbotado das manifestações populares, as quais as oligarquias locais catalogaram como folclore, quando muito, a imensa diversidade cultural afro-brasileira reduziu-se ao nagocentrismo de consumo, propagado pelos empreendimentos turísticos do desenvolvimentismo conservador estimulado nos anos de chumbo, no Estado da Bahia.

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 atrás 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).

A experiência brasileira nos informa que faz parte da retórica do fascismo de Estado homogeneizar conflitos sob o manto da nacionalidade, assim, tensões sociais e raciais devem ser apaziguadas, controladas por uma retórica progressista sedutora, cuja ação sempre se intensificou nos períodos históricos de maior presença autoritária, seja durante o Estado Novo de Vargas, nos governos militares dos anos 60 e 70 ou atualmente com o fortalecimento de setores mais conservadores de extrema direita, que vem desmontando a Constituição Brasileira de 1988, após o golpe parlamentar-jurídico-midiático.

A negação dos tensionamentos construiu cinismos eloquentes ao retratar discursos identitários afirmativos como racistas e antinacionais, enquanto continua a restringir o acesso da população negra à cidadania.

A tensão entre um ideário antiracista que, corretamente, negava a existência biológica das raças e uma ideologia nacional, que negava a existência de racismo e da discriminação racial, acabou por se tornar insuportável (...) É justo aí que aparece a necessidade de teorizar as “raças” como elas são, ou seja, construtos sociais, formas de identidade baseadas numa ideia biológica errônea, mas socialmente eficaz para construir, manter e reproduzir diferenças e privilégios. Se as raças não existem num sentido estrito e realista de ciência, ou seja, se não são um fato do mundo físico, elas existem, contudo, de um modo pleno, no mundo social, produtos de formas de classificar e de identificar que orientam as ações humanas. (...) As identidades não são escolhidas pelos sujeitos, embora sejam assumidas, de modo mais ou menos pleno. Ao fim e ao cabo, a questão se resume em saber se há alguma chance de se combater o racismo, quando se nega o fato de que a ideia de raça continua a diferenciar e privilegiar largamente as oportunidades de vida das pessoas. (GUILMARÃES, 2009, P. 67.)

Em julho de 2013, a revista *Murro em ponta de faca*, financiada pelo Programa Municipal de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, num projeto dirigido pela Cia. Borelli de Dança, estampou em sua capa a imagem grotesca do blackface.

A revista fazia uma crítica ao Prêmio Funarte de Arte Negra. O prêmio abriu um precedente nas ações afirmativas no campo das artes no país, aceitando projetos de propositores autodeclarados negros, cuja experiência artística estivesse conectada às culturas de matriz africana e/ou a realização de trabalhos com temas ligados à experiência social e política da população negra no Brasil.

A revista criada para divulgar a produção de dança contemporânea na cidade de São Paulo surpreendeu os artistas negros ao trazer na edição número 7 seu personagem mascote, Vaslav “o Nijinsky dos trópicos”, com uma nova alcunha: Zumbi dos Vaslaves. O bailarino vestia seu usual tutu rosa, mas com a pele branca pintada de negro, lábios caricatos e uma peruca black, empunhando um cartaz onde se lia em letras maiúsculas: QUERO MEU EDITAL!

A capa deliberadamente reproduz a histórica máscara negra usada nos shows de menestréis americanos, cuja reprodução reitera a divulgação de imagens racistas, ridicularizando e escarnecendo os artistas negros.



**Figura 5:** Capa da revista Murro em Ponta de Faca, n. 7 (Acervo do autor).

Para Brenda Gottschild (1996) o blackface expõe a dicotomia eu/outro implícita na objetificação do negro pelo olhar branco. A máscara criada para reduzir a humanidade de homens negros achincalha e infantiliza a reivindicação do negro por protagonismo, instituindo-se como signo do privilégio branco.

A máscara de negritude permite aos brancos dizer coisas em outra voz, movendo-se com um corpo substituto, para ser liberado de restrições normais por meio de uma forma socialmente sancionada de abuso ritualizado (GOTTSCILD, 1996, p.88, tradução nossa).



A reportagem sobre a capa da revista, intitulada Pé na cozinha, trazia uma epígrafe de Gilberto Freyre elogiando a mestiçagem, sem qualquer ponderação ou contextualização historiográfica, parecendo deliberadamente ratificar o mito da democracia racial. Mais adiante, transcrevia uma mensagem do diretor da Cooperativa de Dança direcionada ao presidente da Funarte:

Venho, por meio dessa mensagem, pedir que reavalie o edital Prêmio Funarte de Arte Negra pelos seguintes motivos: 1- Não existe branco nesse país; 2 – A cultura negra do Brasil pertence ao povo brasileiro; 3- Apesar de boas intenções da entidade, este prêmio gera uma ideia separatista entre os cidadãos; 4- Devemos lembrar que somos todos mestiços, a começar pela nossa presidente Dilma Rousseff, portanto, entendo que qualquer brasileiro está apto a concorrer ao prêmio; 5- Este edital se opõe à exuberante diversidade cultural do povo brasileiro. A Funarte deveria fomentar por meio da cultura a integração dos povos, mas este Edital, do jeito que se apresenta, mancha o histórico desta entidade (Murro em Ponta de Faca: Revista de Arte Cultura e Dança, p.15, jul. 2013).

A argumentação parece desconhecer a realidade de desigualdade social entre negros e brancos, bem como, os nexos das políticas reparatórias no país, as quais se amparam legalmente no princípio da isonomia que prevê o tratamento diferenciado entre grupos desiguais. É curioso notar que o argumento ideológico em favor da miscigenação continua a reproduzir uma mística cuja função é suprimir qualquer reflexão sobre o racismo no Brasil. Vale ressaltar que a exaltação da mestiçagem argumentada na revista ocorre convenientemente quando políticas afirmativas parecem se institucionalizar.

Reconhecer a existência dos tensionamentos raciais nos dá a chance de vislumbrar perspectivas capazes de afirmar as diferenças e expô-las em suas particularidades. Não diluir os conflitos em generalizações homogeneizantes pode nos revelar a dimensão dos desafios a serem superados, não objetivando uma comunhão desproblematizada que omita as desigualdades e apagamentos, mas que admita os ruídos e conflitos como possibilidade real de superação das desigualdades e convivência na diferença.

Os processos que englobam as lutas para romper a branquitude, seja na sociedade ou nas artes, são complexos e necessitam combater os discursos fictícios sobre a noção de mestiçagem cuja retórica apaziguadora frequentemente omite situações de desigualdade. É necessário assumir uma responsabilidade compartilhada que esteja disposta a deslocar configurações hegemônicas e considerar novos sujeitos, interlocuções e cumplicidades, construindo e fortalecendo estéticas plurais e éticas inclusivas.

## **DANÇAS NEGRAS AFINAL...**

A constituição das danças negras enquanto área de conhecimento em dança no Brasil ainda é um desafio que precisa lidar com uma série de entraves e mal entendidos. Concebo o termo “Danças Negras” muito mais enquanto conceito do que como linguagem de dança. Instituídas por uma poética política elas agregam diferentes gêneros, construindo um panorama múltiplo capaz de conectar suas expressões com as expectativas de lutas histórico-sociais e políticas em torno da negritude de seus protagonistas. Seus fazeres articulam temas, treinamentos, técnicas, procedimentos

artísticos e formas de produção que podem estar atrelados tanto às tradições afrodescendentes mais evidentes, presentes nos repertórios folclóricos, populares, afro-brasileiros, diaspóricos, africanos, quanto aos estilos e abordagens supostamente não marcadas racialmente como a dança moderna, clássica, práticas experimentais e ou contemporâneas.

Considero também que podem ser criadas por pessoas de pele branca, pois parto do pressuposto que os elementos pertencentes a esse conceito constituem uma memória de dança a ser acionada, seja pela identificação de artistas por suas corporalidades afro-orientadas particulares, cujos aspectos formais e rítmicos são tão relevantes como qualquer outro, seja como citação de seus temas politicamente contundentes.

No entanto, concebo ser um dever ético imprescindível nomear o uso desses repertórios, corporalidades e temáticas, pois o silenciamento sobre as conexões étnico-raciais dessas expressões constituem as formas mais radicais de apropriação cultural. É um ato de cidadania ater-se ao fato de que, apesar de constituir uma categoria inclusiva, elas entrelaçam diversas experiências marcadas, sobretudo, pela exotização e não reconhecimento de artistas negros e negras. Daí a urgência em sintonizá-las com os discursos e práticas afirmativas em seu esforço para promover o debate sobre o acesso aos meios de criação, circulação e produção cultural, além da divulgação e valorização de seu legado.

Os artistas e pesquisadores que se reconhecem enquanto produtores desse campo de conhecimento enfrentam para sua plena constituição uma série de barreiras que vão do completo desconhecimento à reprodução de estigmas e racismos dentro da dança.

Durante a participação do 1º Seminário Corpo Cena e Afro-epistemologias, realizado pelo Instituto Federal de Brasília, uma jovem artista da dança me fez a seguinte pergunta: em uma hipotética companhia de dança negra a quem interessaria a presença de artistas brancos? Acredito que muitos colegas tendem a conceber esse questionamento como radicalidade, um rompante essencialista do movimento negro, ou uma provocação à fragilidade branca, bem acostumados que somos em nunca indagarmos sobre nossos privilégios. O que mais me preocupa, no entanto, é perceber com tristeza que uma rotina naturalizada de invisibilidade dos artistas negros e negras tenha produzido demandas reparatórias que colocam a representatividade étnica num patamar tão contundente e urgente quanto o próprio conhecimento dos conteúdos da diáspora negra na dança, suas poéticas e complexidades. Nada de novo no front, como nos indica Brenda Gottschild ao analisar o ocultamento da presença africanista nos palcos estadunidenses: “as tentativas de erradicar a memória agem como um obstáculo ao empoderamento, perpetuam uma linguagem de silêncio, impõem uma política de negação e reforçam o sofrimento passado no presente”(1996,p.6).

A busca por evidenciar a presença negra na dança deve valorizar adequadamente não apenas a relevância dos saberes corporais legados das diásporas africanas à cultura brasileira, mas ter um olhar solidário as políticas de representação afirmativa com o intuito de sedimentar a contribuição do protagonismo negro no campo da dança em geral, contribuindo para a formação de uma memória que faça justiça e tornem visíveis as trajetórias e contribuições desses artistas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. **Série Antropológica**, Brasília, n.354, 2004.

CHAISE, Elsa (Dir.) **Revista Rio Ballet**. Rio de Janeiro, ano 2, maio, 1954.

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

DOMINGUES, Gustavo; MARQUES, Márcia e BORELLI, Sandro (Editores). **Revista de Arte Cultura e Dança Murro em Ponta de Faca**, Nº7, julho 2013.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Ed UFJF, 2013.

GOTTSCCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in american performance**: dance and other contexts. Connecticut/London: Greenwood Press, 1996.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

LISBOA, Luiz Carlos. (Org.) **Haroldo Costa**. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 2003.

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.

OLIVEIRA, Cláudia Leonor Guedes de Azevedo. O Mandarim Maravilhoso de São Paulo: Aurel von Milloss e o Ballet do IV Centenário. **Anais do X Encontro Regional Sudeste de História Oral**. Campinas, 2013.

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 2003.

SUCENA, Eduardo. **A dança teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.