

Corporeidade negra na dança afroⁱ

Evandro Passos

Ator, bailarino e coreógrafo.
Mestre em Artes Cênicas pelo IA-UNESP.
Especialização em Estudos Afro-brasileiros e Africanos pela PUC-Minas
Jornalista formado pela UFMG
Diretor da Associação Sócio-cultural Bataka
Pesquisador e Professor de Dança Afro e matrizes afrobrasileiras
Email: culturageracultura@yahoo.com.br

Recebido: 13 mar. 2016

Aprovado: 27 abr. 2016

Resumo: Este artigo aborda alguns sentidos atribuídos ao corpo negro dos bailarinos envolvidos na prática da Dança Afro, que ressignificam conceitos, antes excludentes. São corpos historicamente vitimizados. Essa leitura é atravessada pela forma como estas relações foram construídas no Brasil. Portanto, o contexto aqui se marca por escravidão, racismo, mito da democracia racial e desigualdade social.

Palavras-chave: Corpo Negro. Dança Afro. Identidade.

Abstract: This paper discusses some meanings attributed to the black body of the dancers involved in the practice of Afro Dance, which resignify concepts before exclusive. These bodies are historically victimized. This reading is about how these relationships were built in Brazil. Therefore, the context here is marked by the slavery, the racism, the myth of racial democracy and the social inequality.

Keywords: Black Body. Afro Dance. Identity.

Resumen: Este artículo describe algunos significados atribuidos al cuerpo negro de los bailarines que intervienen en la práctica de la Danza Afro, que ressignifican conceptos antes excluyente. Los cuerpos son históricamente victimizados. Esta lectura es atravesada por la forma en que estas relaciones se construyeron en Brasil. Así el contexto aquí es marcado por la esclavitud, el racismo, el mito de la democracia racial y la desigualdad social.

Palabras clave: Lo Cuerpo Negro. La Danza Afro. La Identidad.

Introdução

Este artigo aborda alguns sentidos atribuídos ao corpo negro dos bailarinos envolvidos na prática da Dança Afro, que ressignificam conceitos, antes excludentes. São corpos historicamente vitimizados. Denomino corporeidade negra, a performance do bailarino na prática da Dança Afro. Parto do pressuposto de que, através da cultura afrobrasileira, o corpo negro encontra na Dança Afro possibilidades de transformação artística, sociocultural e/ou política. Considero como mote fundamental para os bailarinos suas experiências: o convívio familiar e as práticas religiosas presentes no interior das manifestações de matriz africana.

No processo de categorização de grupos étnico-raciais, a materialidade do corpo recebe uma leitura cultural. Essa leitura é atravessada pela forma como essas relações foram construídas no Brasil. Portanto, o contexto aqui se marca pela escravidão, pelo racismo, pelo mito da democracia racial e pela desigualdade social. Ao mesmo tempo, o corpo é tratado por uma história de luta e transgressão, que busca uma identidade advinda dos próprios afrobrasileiros.

Tais fatores estão presentes na sociedade brasileira quando os corpos negros lidam, interagem e vivenciam uma ressignificação identitária. Por isso, a cor da pele pode ser vista como fator primordial para se compreender como o negro se vê e é visto pelos outros (FANON, 2008). Não se pode pensar a corporeidade negra e a Dança Afro dissociadas desses fatores.

Os corpos marcados por valores, crenças, leis e sentimentos encontram-se nas Congadas, no Candomblé, na Umbanda, na Dança Afro e no interior das famílias negras brasileiras. Elementos que formam o modo de viver de uma parcela significativa da sociedade nacional compõem, assim, a temática eleita neste texto.

Corpo negro na dança

Em busca de investigações que apostam na reconstrução de traços identitários, em contraposição às tradições hegemônicas do balé clássico, a Dança Afro emerge como categoria discursiva de representações, ritualizações e ressignificações que re-

elaboram uma corporeidade advinda dos rituais afrobrasileiros. Isso ocorre mediante manifestações agenciadas em movimentos e gestos, signos cênicos, plásticos, musicais e rítmicos.

Maria Zita (1998) afirma que a Dança Afro – manifestada através dos envolvidos (artista e público) como linguagem, mesmo excluída – tem significado de libertação. Ao pensar, agir e sentir a partir da Dança Afro, o bailarino compreende que o poder daquele que o ignora e tenta anular sua capacidade de organização, de luta e de resistência não se concretiza de fato. Isso faz nascer uma postura crítica nos praticantes da Dança Afro, que os liberta e permite pensar a identidade negra (CHAGAS, 1997).

A esse respeito, é interessante pensar sobre o caso do bailarino/coreógrafo que parte das religiões afrobrasileiras para o *mainstream* (BHABHA, 1998). Ou seja, liberta-se de conceitos excludentes e passa a ocupar um lugar maior na dança nacional.

Por exemplo, a observar o trabalho artístico contemporâneo do bailarino e coreógrafo Luiz Abreu. Torna-se instigante rever seu modo de lidar com o corpo negro. O bailarino admiti que seu primeiro contato com a dança foi por meio da Umbanda, quando participava das festas de Caboclos e Pombagira. E, atualmente, aprofunda suas investigações acerca do corpo negro nas festas de Largo em Salvador, Bahia. O artista abordou na 7ª edição da *Bienal Mercosul*, com o tema “Grito e Escuta”. Sobre o espetáculo, ponderou Luiz Abreu (2010, s/p.):

A premissa de que a cena está configurada por corpos e linguagens (ou artifícios), é levada ao extremo [...]. É o caso de *O Samba do Crioulo Doido* (2004), obra na qual apresentei meu corpo negro integralmente descoberto, apenas enfeitando-me com longas botas brancas de salto alto, e danço o preconceito social sobre o corpo negro e homossexual no Brasil. Na minha dança, apropriei-me dos estereótipos para, alternadamente, encená-los da forma mais humilhante e denunciá-los da maneira mais virulenta. Postulei um arrepiante paralelo entre a vivência histórica do escravo negro no Brasil e a vivência atual da população negra no Brasil do século XXI. A partir de uma variedade de imagens e documentos, desenvolvi uma obra coreográfica que dá conta da pertinência de sua denúncia.

Para refletir sobre esse contexto da dança contemporânea e o corpo negro, Dani Lima (2008) afirma que, hoje, a dança escapou da tarefa única de criar e encadear passos. Passou a ser vista como lugar privilegiado para levantar questões pertinentes ao corpo e a vida social, valendo-se não somente das possibilidades de um único corpo; mas corpos diferenciados, com uma dramaturgia também múltipla, que mistura diferentes meios artísticos.

Contudo, corpos negros, equivocadamente, não são considerados legítimos para representarem, nos balés, papéis de reis, rainhas, príncipes e/ou *Giseles*, sob a concepção preconceituosa e discriminatória. Corpos negros podem ter pés chatos ou quadris largos, ou seja, marcas físicas que demonstram contornos de um corpo diferente, distante do padrão eurocêntrico. Luiz Abreu (2010, s/p.) complementa:

Nesta realidade social e em função do legado da cultura africana, procurei criar um sentimento de valorização de mim mesmo que contribuiu para a apreciação das formas de arte afrobrasileira em todas as suas facetas. Faço sim Dança Negra, por mais que muitos no Brasil não gostem desta denominação. Por meio de trabalhos, como *O Samba do Crioulo Doido*, tentei tocar na questão do corpo negro excluído e estereotipado no Brasil, numa sociedade onde nós ainda somos escravizados como se fôssemos qualquer coisa; onde propagam que nós, negros e africanos, somos inferiores, primitivos e bárbaros.

Diante do comentário do bailarino, posso dizer que a exclusão atua por meio de estigmas que se revelam de maneira, muitas vezes, agressiva e humilhante. Com base na vontade de dominação, enunciada pelo autor acima, os estigmas das marcas de africanidade são inferiorizadas, em detrimento das marcas eurocênicas. É a idealização e a romantização de uma população brasileira pautada em valores diferentes da África, (embranquecimento da população brasileira). Jeudy (2002, p. 103-104) afirma:

O idealismo democrático, em sua perspectiva universal, impõe um igualitarismo baseado na reprodução do igual, sobre uma identidade da representação dos corpos. Não se trata de opor a essa regra ética da igualdade entre os homens o ponto de vista racista, que prega a desigualdade das raças, atribuindo-lhe uma origem genética, mas é preciso admitir que o igualitarismo acusa aqueles que sentem a menor diferença na percepção do corpo do outro.

No entanto, as características ditas “inadequadas” para o balé são atributos valorizados na Dança Afro, visto que elementos constitutivos da africanidade contribuem para o fortalecimento da autoestima dos bailarinos. A expressão do sujeito insere-se no corpo, a partir do contexto da cultura afrobrasileira. Nesse aspecto, a trajetória da Dança Afro artística, a partir do trabalho da coreógrafa Mercedes Baptista (MELGAÇO, 2007) consolida-se como projeto artístico e social, que incorpora inúmeras dimensões na construção da identidade de bailarinos da periferia.

Na Dança Afro, os bailarinos reconhecem a experiência da relação com o seu corpo, ao valorizar exatamente os traços de africanidade. Sem negligenciar o processo

de ensino e aprendizagem, o conhecimento e o respeito ao corpo do outro; ou seja, do brasileiro, no qual as marcas europeias estão presentes. O aprendizado nessa dança perpassa o respeito ao diferente e à memória das raízes negras africanas. No reconhecimento da diferença, constrói-se o respeito à diversidade, em favor de uma troca dessas representações culturais e nunca pela exclusão.

Na prática da Dança Afro e no convívio coletivo nas aulas, os bailarinos reconstróem um pensamento crítico a partir de suas identificações com a cultura afrobrasileira. Tal postura crítica confronta-se com conceitos excludentes, que perversamente demarcam o campo de dominação e, muitas vezes, reforçam atos de discriminação e preconceito, velados, tão comuns no Brasil. No país, ainda domina o mito da democracia racial, com o discurso: *somos todos iguais, no Brasil não há racismo*.

No caso da Dança Afro, operou-se deslocamentos e enunciações representativas, que, no jogo das intersubjetividades, desdobraram-se em dinâmicas de transformação de identidades e valores (CASTELLS, 1999). A resignificação do corpo negro, nessas condições, tornou-se realidade, a partir dos princípios dessa dança.

As relações de poder e dominação, principalmente, sobre o corpo negro, refletem-se diretamente na condição identitária do afrodescendente (FERREIRA, 2000). No Brasil, o corpo é um símbolo explorado nas relações de poder e dominação para categorizar e hierarquizar diferentes grupos sociais.

Stuart Hall (2006) afirma que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado pelo outro. A identificação, assim, não seria automática, mas pode ser ganha ou perdida no jogo das relações.

Portanto, a identidade negra não é algo dado ou adquirido de forma passiva, mas ocorre nesse jogo. A identidade individual ou coletiva pode articular-se, não só como produto de um conjunto de tradições e costumes, mas como projeto de exercício de cidadania. Assim, não basta apenas uma tentativa de incorporação de uma identidade, pessoal ou de nação. Identidade é algo que se constrói no dia-a-dia, na convivência social.

Nesse sentido, a cultura afro pode ser considerada expressão e suporte simbólico da identidade negra no Brasil. A partir disso, a Dança Afro pode ser tratada nos termos de seu caráter social, simbólico, político e/ou identitário. Os traços dessa identidade

negra elaboram-se não somente diante do olhar que o negro tem de si, porém, na relação que ele próprio tem com o olhar do outro sobre si mesmo. Para Stuart Hall (2006, p. 39:

[...] em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros.

A relação do corpo com a identidade, apontada por Stuart Hall (2006), é um assunto mais amplo e de outra época, já no século XVIII discutia-se a temática. Segundo Marianna Monteiro (2006), o reformador da dança Jean-George Noverre, no século XVIII, já naturalizava determinados preceitos, tendo em vista ancorar opções políticas e sociais. Na concepção de Noverre, cada bailarino corresponderia, a partir de suas características corporais, a um determinado gênero de dança. De acordo com o tipo físico, tamanho, fisionomia, o bailarino seria conduzido à dança nobre, galante ou cômica. Embora em época distinta, uma concepção semelhante a de Noverre parece ter permeado o imaginário de alguns professores de balé em Belo Horizonte, até a década de 1970. Nessa época, alguns professores de dança insistiam em considerar o corpo negro inapto para a expressão do balé clássico.

Um professor advertiu-me que, por mais que me esforçasse, não conseguiria dançar balé, pois meu corpo era inadequado. Paradoxalmente, nesse mesmo período, assisti a um vídeo do Balé do Harlem, no qual bailarinos negros em exercícios específicos do repertório clássico – tais como ponta, pirueta e/ou arabesque – dominavam a técnica dessa modalidade de dança, em contraposição à opinião do professor, que reforçava uma suposta inaptidão do corpo negro para o balé dito clássico.

No imaginário de determinados professores de dança, nos anos 1970, no Brasil, o preconceito a respeito do corpo negro estava arraigado. Nessa percepção, ser um afrodescendente era razão suficiente para uma suposta inadequação ao balé. Tal exclusão trazia a valorização das características do branco europeu, enquanto representativas de uma suposta superioridade étnica. De modo equivocado, os traços de africanidade eram vistos como elemento cultural inferior.

Como pesquisador e coreógrafo, optei pela Dança Afro com o propósito de apresentá-la em sua instância de resistência conceitual e política às mazelas de uma

sociedade excludente. Sociedade que tenta, incessantemente, impor a discursividade hegemônica contra o corpo negro.

Essa relação do corpo negro com um contexto de preconceito e exclusão no balé pode ser reconhecida na chegada de bailarinos na Dança Afro. A rejeição do corpo negro no âmbito do balé clássico os encaminha para a busca de uma alternativa capaz de valorizar seus traços de africanidade.

Sobre o processo de rejeição em relação ao corpo negro, Nilma Lino (2008) afirma que esse processo conflitivo é construído socialmente. Por isso, mesmo quando se nasce em uma família que valoriza a cultura negra introduz elementos positivos em relação à negritude e à herança africana, o afrodescendente se vê confrontado com a imagem inferiorizada do negro veiculada na mídia, no discurso hegemônico de professores e demais autoridades, que reforçam uma visão estereotipada a respeito dos afrodescendentes.

David Le Breton (2009) argumenta que os estereótipos se fixam, com predileção, sobre as aparências físicas e transformam-nas em estigmas, em marcas fatais de estereótipo é a imagem preconcebida de determinada pessoa, coisa ou situação. São usados principalmente para definir e limitar pessoas ou grupo de pessoas, imperfeição moral. Os marcadores étnicoraciais convertem-se nos operadores da discriminação a partir de estigmas e estereótipos. Le Breton (2009, p. 32) afirma ao falar sobre estigma e preconceito que:

A ação da aparência coloca o ator sob o olhar depreciativo do outro e, principalmente, na tabela do preconceito que o fixa de antemão numa categoria social ou moral, conforme o aspecto ou o detalhe da vestimenta, a forma do corpo ou do rosto.

Diante da colocação desse autor, posso dizer o preconceito contra o corpo negro relaciona-se diretamente com a herança genética africana. O preconceito contra o corpo negro, no entanto, não é uma fatalidade que não possa ser contestada e mudada. O sujeito excluído pode reconstruir socialmente uma nova corporalidade.

Le Breton (2009) complementa, ainda, que se a corporeidade é matéria simbólica, ela não é uma fatalidade que o homem deve assumir e cujas manifestações ocorrem sem que nada possa fazer. Ao contrário, o corpo é objeto de uma construção social e cultural, que pode ser mudado.

A partir do que ponderou Lino (2008) e Le Breton (2009) em relação à corporeidade, percebo que o corpo localiza-se em um terreno social conflitivo, principalmente na sociedade brasileira em que a estética corporal e os fenótipos tornaram-se fatores importantes do jogo de poder.

O desejo de dançar e, ao mesmo tempo, estar inserido nas atividades que remetesse às heranças africanas, não era isento de conflitos para os bailarinos da Dança Afro. Os conflitos davam-se no âmbito social e, em alguns casos, transformavam-se em rejeição ao pertencimento étnicoracial. É o caso da ex-bailarina, Marilda Santos:

Tinha tanta vergonha do meu corpo negro. Achava-me totalmente fora dos padrões. Minha autoestima era fragilizada, eu não me aceitava como negra. Fui procurar uma academia de dança. Lá sofri ainda mais, pois o padrão estético corporal que predominava era o da mulher branca; o que me deixou muito mais, triste e deprimido. Um dia, chegou até minhas mãos um panfleto para fazer Dança Afro. Fui para conferir e me deparei com muitas mulheres negras como eu. Aquele curso iniciou meu processo de aceitação de negritude no meu corpo, ao conviver com pessoas iguais a mim.

Este depoimento exemplifica a discussão sobre o corpo negro na dança e mostra a importância da criação de redes sociais afetivas, de relações coletivas para a reconstrução de uma referência e aumento da autoestima através da Dança Afro. Nessa perspectiva, destaca-se a necessidade da valorização corpórea do negro em suas redes de convivências.

Faz-se necessário o apoio intergrupar, manifestado em forma de carinho, solidariedade, autoimagem e amparo, para a efetivação de uma identidade que se quer sólida e consciente. Nas aulas de Dança Afro, o convívio entre afrodescendentes passou a ser um ponto de referência e de identidade para Marilda Santos. Permitiu que a sua corporeidade fosse valorizada e respeitada. O que contribuiu para que essa bailarina enfrentasse os preconceitos e buscasse uma afirmação positiva em relação ao seu corpo.

Na vivência como bailarino, coreógrafo e diretor da Companhia de Dança Afro Bataka, me deparei com frequência com depoimentos iguais ao de Marilda Santos. A complexidade do preconceito sobre o corpo negro, muitas vezes, era fonte de angústia e frustração para quem se deparava com essa situação crítica.

Tornava-se, portanto, necessário desenvolver práticas na Companhia que possibilitassem aos bailarinos pensar e agir como sujeitos, cientes de sua condição

étnicoracial de afrodescendentes. Passo a buscar, por meio de inúmeras ações artísticas, socioculturais e/ou políticas, formas de forjar tais sentimentos positivos.

O trabalho nas aulas de Dança Afro na Companhia Bataka mostrava que não bastava pautar iniciativas apenas na cor da pele ou nas marcas corporais da diferença. Para se contrapor aos desafios colocados pelo sistema hegemônico, era preciso questionar o que é ser negro no Brasil. Dito de outra maneira, os bailarinos precisavam de outras referências coletivas fundadas no compartilhamento de suas heranças étnicoraciais, para além da condição corporal.

Ricardo Franklin Ferreira (2000) afirma que o negro tem mais facilidade em desenvolver sua autoestima ao se identificar com um grupo, ao qual atribui qualidades positivas. Os bailarinos recém chegados ao Bataka, como Marilda Santos, marcados por exclusão e preconceito, expressavam timidez e constrangimento, o que muitas vezes traduzia-se em dificuldades no contato com artistas de outras danças, em festivais e encontros culturais. Mostravam constrangimento ao colocarem o figurino afro, aparentemente exótico, frente aos padrões hegemônicos.

Na primeira apresentação da Companhia de Danças Afro Bataka em um festival de dança em Belo Horizonte, os bailarinos demonstraram sinais de estranheza, permaneceram apartados dos outros participantes, evitaram a convivência no camarim coletivo, por vergonha e timidez.

Este festival era a oportunidade de inserção do Bataka no cenário artístico mineiro e, nesse sentido, configurava um espaço de negociação para a afirmação do corpo negro enquanto veículos de comunicação e expressão artística. Os bailarinos do Bataka, todavia, tiveram dificuldade de interação com os outros participantes do festival, que se dedicavam a gêneros mais hegemônicos de dança.

O clima desse festival provocava intenso nervosismo em grande parte dos bailarinos e diretores de grupos e companhias, pois ali estavam os principais produtores artísticos de Minas Gerais, que nesse festival tinham a função de selecionar aqueles que iriam representar o Estado em festivais e encontros de dança nacionais e internacionais.

Muitas vezes, eram os próprios patrocinadores que estavam na plateia, o que aumentava a timidez dos bailarinos afro. Além da autoexclusão, bailarinos e organizadores não negros discriminavam o figurino afro, por contrariarem valores estéticos e simbólicos hegemônicos. O que já teria sido suficiente para os bailarinos afros se esquivarem.

Há algo semelhante no relato da coreógrafa Sônia Barros com respeito a essa rejeição a valores e símbolos artístico, que se manifesta como mecanismo de exclusão. O argumento utilizado para impedir a participação do grupo de Dança Afro da coreógrafa Sônia Barros, no referido festival, comprova como estereótipos e estigmas estão arraigados no imaginário nacional em relação aos símbolos afrobrasileiros.

A decisão dos organizadores, além de preconceituosa, pautou-se em um pressuposto equivocado a respeito do figurino afro utilizado por grupos e companhias de Dança Afro: supostamente usaria Palha da Costa, o que não é real. Na fala da organizadora desse festival ficou implícita a rejeição *a priori* de grupos e companhias de Dança Afro, o que evidenciou o quanto a Dança Afro precisou enfrentar de resistências para se impor no cenário artístico da dança.

Assim, em relação à aparência e à vestimenta, sob o olhar depreciativo, o afrodescendente e seus símbolos são colocados em uma esfera de inferioridade, fora dos padrões eurocêtricos, fixando, dessa forma, preconceitos que perpassam o social, o moral e o artístico. A própria Dança Afro é objeto de preconceito e estigmatização. Muitas vezes, a estigmatização está relacionada ao fato de os bailarinos da Dança Afro começarem a praticá-la dotados apenas do talento individual e sem terem recebido treinamento ou preparo anterior.

Vale dizer que, o processo de profissionalização do bailarino para a Dança Afro nem sempre acontece nos mesmos padrões do balé. Muitas vezes, os bailarinos trazem a preparação corporal de atividades como a Capoeira, danças dos Orixás, o Samba, as Congadas e de outras manifestações afro. Nesse sentido, são vistos como “artistas ingênuos” ou pertencentes à “arte popular”.

A atitude de exclusão dos bailarinos do Bataka no referido festival, em Belo Horizonte, foi um marco no sentido de fundamentar o direcionamento de uma atividade artística e, simultaneamente, sociocultural e política na Companhia de dança. Buscamos, a partir daí, conectar a valorização e o reconhecimento do corpo negro na dança com outras práticas e manifestações afrobrasileiras como: Congadas, Maracatus e/ou Candomblés, entre outras.

O convívio com essas manifestações mostrou aos bailarinos do Bataka como tais manifestações, que também sofrem preconceito e rejeição, conseguem superar tais práticas discriminatórias e se ressignificam perpetuando-se na contemporaneidade. Nessa perspectiva, foi necessário que os bailarinos, a partir das práticas e da

convivência com as manifestações tradicionais, valorizassem e aprendessem com elas. Sob essa situação, pondera Inacyra Falcão (2002, p. 88):

O aluno consegue, a partir da referência de tradições afrobrasileiras, refletir e rever conceitos sobre a dança na sociedade; desmistificar conceitos relacionados com a tradição cultural brasileira; restaurar a autoestima; reconhecer os fragmentos perceptíveis que caracterizam uma dança e redescobrir gestos esquecidos na sociedade contemporânea, mas vivos na memória humana.

A partir do convívio com as tradições afrobrasileiras, os bailarinos da Companhia Bataka reconstruíram novos valores e eliminaram sentimento de rejeição em virtude da cor da pele, do figurino afro e, principalmente, se viram encorajados a prosseguir na busca de novas/outras identificações e transformações do corpo negro.

Inegavelmente, foram essas práticas que sustentaram as reflexões sobre a abrangência da cultura afrobrasileira e permitiram que os bailarinos chegassem a um entrelugar, espaço da subjetividade, no Brasil. Por isso, que a ressignificação da identidade negra no Bataka foi coletiva, ainda que se anunciasse individualmente. Esse possibilitou compreender o complexo processo de construção da identidade negra no Brasil.

Os bailarinos do Bataka foram transformados, viram-se diante de um significado social positivo, no qual o corpo negro assumiu novas relevâncias. O que também implicou compreender outros aspectos da vida social, especialmente os diferentes lugares passíveis de serem ocupados pelos negros.

Dessa forma, mais do que uma sistematização da trajetória da Dança Afro, procuro mostrar como elementos das manifestações afrobrasileiras contribuíram para a formação identitária dos bailarinos desta modalidade, sejam brancos, negros ou mestiços. O estudo aborda a trajetória da Dança Afro, enquanto processo que se configura a partir de uma teia de relações, memórias e significados, estabelecidos pelos bailarinos que nela atuam ou atuaram, a partir das danças de matriz africana.

A prática da dança, os processos criativos, a concepção dos espetáculos, a elaboração musical percussiva e a criação dos figurinos são, aqui, pensadas em suas articulações com práticas socioculturais e históricas dos afrodescendentes no Brasil. Ao longo do trabalho, utilizo as expressões dança negra, dança de matriz africana, Dança

Afro, para demarcar a especificidade da Dança Afro em relação àquelas praticadas no âmbito da cultura hegemônica.

Ao utilizar essas expressões, quis evidenciar o processo de ressignificação identitária de bailarinos da periferia de Belo Horizonte, desencadeado por essa experiência artística. Nesse sentido, esses termos – mais do que visarem a uma definição precisa – têm uma função estratégica de apontar para processos ideológicos e políticos relacionados a determinadas práticas de dança, cuja principal qualidade é o estabelecimento de um olhar sobre nós mesmos.

A pesquisa evidencia a eficácia da Dança Afro no sentido de operar transformações significativas nos bailarinos que a praticam. Os praticantes da Dança Afro, a partir de sua prática, descobrem-se como cidadãos e artistas para além dos olhares discriminatórios e excludentes que a sociedade teima em lançar sobre eles.

Essas ideias sistematizam uma trajetória marcada pela dialética da exclusão inclusão, a caminho da consolidação de um espaço efetivo para a Dança Afro, no panorama da dança contemporânea em Belo Horizonte. Revela as principais dinâmicas de trabalho da Dança Afrobrasileira e, com isso, evidencia também a realidade mais ampla dessa Dança, em Belo Horizonte, mostrando como é capaz de instaurar novos lugares e vivências a partir da herança africana revisitada, lançando bases de um novo cenário sociocultural e artístico para a dança na cidade.

Na trajetória, fica clara a impossibilidade de se separar o âmbito artístico, do social e do político, revelando o movimento de transformação do próprio cotidiano dos bailarinos e demais envolvidos com a Dança Afro.

Ao descrever a trajetória da Dança Afro no processo de reconstrução da identidade racial dos bailarinos, deixei que se expressassem e falassem de suas histórias, conflitos, lutas, expectativas e conquistas. Esta é uma maneira de romper com o silêncio, que envolve a discussão sobre a Dança Afro no Brasil e vários temas relacionados à negritude, racismo, preconceito, herança africana e impede a divulgação de soluções criativas já consolidadas, potentes no sentido de eliminar processos sociais excludentes. Para que isso seja mudado, a escuta dessas vozes é imprescindível.

Portanto, a pesquisa, revela a estreita ligação entre a Dança Afro e os movimentos sociais. Ao longo dessa investigação surge com clareza o quanto os militantes negros interagem com a prática da Dança Afro, o quanto essa prática artística compõe muitas de suas ações políticas. A ligação de praticantes da Dança Afro, ao

longo de sua história, com o Movimento Negro Unificado (MNU), com a Coordenadoria para Assuntos da Comunidade Negra (COMACON) mostra o quanto tem sido importante o papel da Dança Afro na constituição da consciência política da população afrodescendente, e portanto na dinâmica do movimento negro brasileiro (GARCIA, 2006).

A transversalidade artística da herança africana, também, é um fator na consolidação da Dança Afro enquanto matriz a ser usufruída por coreógrafos e bailarinos dos mais diversos estilos de dança. O resgate da herança africana interessa e, o conhecimento das danças dos Orixás, do Maracatu, do Samba, indica a riqueza potencial dos diálogos interculturais (SILVA, 1995; SODRÉ, 1998). Contrapondo-se à arte hegemônica, a cultura negra ganha relevância enquanto movimento cultural amplo que extrapola o universo da população negra ao ocupar lugar de destaque nos rumos da cultura brasileira (DAMATTA, 1997) e abrir espaços significativos para vários tipos de talentos e tendências configurados a partir do amplo espectro das tradições e da ancestralidade africana.

Considerações finais

A história dessa da Dança Afro mostra que a exclusão sofrida, inicialmente, no contexto artístico de Belo Horizonte não chegou a desfigurar sua proposta. A Dança Afro avançou e se transformou a partir do reconhecimento dos valores cultivados pelas diferentes tradições artísticas afrobrasileiras presentes há muito na sociedade brasileira. O conhecimento e a familiaridade com tais tradições foram fundamentais para que a Dança Afro pudesse desempenhar um papel central na construção, antes fragmentada, da identidade dos bailarinos negros. As categorias forjadas ao longo do presente artigo, confrontam-se com a produção teórica brasileira voltada para a discussão da questão da africanidade em seus múltiplos aspectos.

Esse texto mostra como a arte negra, no caso a Dança Afro, articulada a conhecimentos históricos e sociais, constitui-se como espaço privilegiado de primoramento profissional para bailarinos e percussionistas, coerentes com suas raízes africanas. Ao envolver a cultura de matriz africana e aliar-se aos movimentos sociais negros podemos constatar que a Dança Afro desempenha um papel político.

Podemos, assim, considerar que uma das missões da Dança Afro, e também dos grupos afro, de maneira geral, é oxigenar a dança brasileira no diálogo com professores, bailarinos e coreógrafos de dança. Há um crescente interesse pelas expressões culturais dos afrodescendentes no âmbito de expressão artística. O legado do Candomblé, da Umbanda e das danças populares tem despertado o interesse de inúmeros criadores que superam antigos paradigmas preconceituosos e excludentes em relação a herança africana.

Referências

- ABREU, L. **7ª edição da Bienal Mercosul**. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.
- BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CHAGAS, C. C. **Negro uma identidade em construção: dificuldades e possibilidades**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- CASTELLS, M. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- DAMATTA, R. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FALCÃO, I. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arteeducação**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. Salvador: EDUFA, 2008.
- FERREIRA, R. F. **Afrodescendente: identidade em construção**. São Paulo: EDUC, Pallas, 2000.
- GARCIA, J. **25 anos 1980-2005: movimento negro no Brasil**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JEUDY, H-P. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LIMA, D. **Corpos humanos identificados: hibridismo cultural e dança Contemporânea**: In: BARROSO, Ana Mae e AMARAL, Lílian (orgs). **Interritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: SESC/Senac, 2008.
- LINO, N. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MELGAÇO, P. **Mercedes Baptista: a criação da identidade negra na dança**. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2007.

MONTEIRO, M. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: EDUSP, 2006.

SILVA, V. G. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Muad, 1998.

ZITA, M. **Dança negro, ginga a história**. Belo Horizonte: Mazza, 1998.

ⁱ Este trabalho é parte da dissertação intitulada *Companhia de danças afro Bataka: ações artísticas, socioculturais e políticas* defendida, em 2011, no Mestrado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita” (Unesp). O trabalho foi orientado pela Profa. Dra. Marianna Martins Monteiro.