

Fernanda Cristina Machado Dias*

*As Danças Negras Brasileiras e suas
Estéticas na Cena Carioca*

*Brazilian Black Dances and their Aesthetics in
the Carioca Scene*

RESUMO

Este artigo aponta para as danças negras como proposta fértil para desenvolvimento da corporeidade do artista, sobretudo para o ensino da dança. Refere-se a alguns estilos de danças negras criadas e recriadas em território brasileiro, especialmente a dança cênica, criada por Mercedes Baptista e a influência de sua estética que deu origem ao Laboratório Raízes do Movimento.

Palavras-chave: Danças negras, corporeidade, encenação

ABSTRACT

This article points to black dances as a fertile proposal for the development of the artist's corporeity, especially for the dance teaching. It refers to some styles of black dances created and recreated in Brazilian territory, especially the scenic dance, created by Mercedes Baptista and the influence of its aesthetics that gave rise to the Raízes do Movimento Laboratory.

Key-word: Black Dances. Corporeality. Staging

Introdução

Para produzir esse material textual foi necessário dançar e experienciar os conteúdos da escrita no corpo, a fim de analisar os efeitos dessa prática em minha estrutura corporal, da cabeça aos pés. Ou seja, paralelamente à elaboração dessa escrita, eu dançava, experimentando movimentos e sonoridades, sentindo os suores e reflexões que o estudo provocava. A potência de matrizes africanas negras vem desde 2010 interferindo nos meus fluxos, ideias, pesquisas artísticas e no próprio ato de escrever. Além disso, elas fazem eclodir questionamentos que interferem em temas relacionados ao ensino da dança na utilização da estética negra no trabalho corporal do artista e na cena propriamente dita. Por que referências das danças negras brasileiras, da as devidas proporções exceções, estão ausentes do cenário artístico carioca? O presente trabalho vem traçando um percurso que visa possibilitar que os saberes da diáspora negra sejam consultados para as realidades contemporâneas brasileiras, principalmente àquelas que dizem respeito ao campo da dança ou do teatro.

Inúmeras danças de matrizes africanas chegaram e desenvolveram-se no Brasil devido ao processo da diáspora e discorrer a respeito de todas elas extrapolaria o alcance desta escritura, mesmo a nível nacional, devido à sua extensão. Em Angola, um dos países do continente africano por exemplo temos o *Semba*,ⁱ que é diferente do Samba brasileiro. O agrupamento de diversas etnias em território brasileiro gerou uma série de estilos de dança, que também chamamos de dança afro-brasileira. Para além das danças, os africanos trouxeram costumes e modos de fazer, que foram adaptados ao novo lugar. A prática do tráfico de escravizados trouxe para o Brasil, em tumbeiros, também conhecidos como navios negreiros, homens negros e mulheres negras que, advindos de culturas e etnias distintasⁱⁱ, utilizaram várias *expertises* para manterem vivas as suas memórias. Dentre as estratégias usadas, estavam as danças.

Ligiéro reforça essa parte da história:

Fernanda Cristina Machado Dias – As danças negras brasileiras e suas estéticas na cena carioca
Revista Arte da Cena, v.7, n.1, jan-jul/2021.
Disponível em <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>

Estima-se que, entre o começo do século XVI e a segunda metade do século XIX, quatro milhões de africanos foram transportados como escravos para o Brasil. Deste número, a maioria esmagadora era de origem banto, cujas matrizes culturais residem no reino do Gongo, plantado no centro oeste da África e negra cujos domínios se estendem por toda Angola, Gabão, República de Camarões, Matamba e chegando até o oeste de Moçambique e o norte da África do Sul. Os habitantes destas regiões foram trazidos em maior número em quase todos os ciclos de importação de escravos durante mais de três séculos de tráfico negreiro (LIGIÉRO, 2011, p. 136).

As danças afro-brasileiras compõem-se de diferentes tipos de danças, de dramatizações, de celebrações e de gestos que apresentam em comum, direta ou indiretamente, as raízes negras africanas. As danças religiosas, as danças de iniciação à vida e à morte, no Brasil, estavam sediadas principalmente nas senzalas e nos quilombos, considerados pelos escravizados como espaço de reconhecimento da identidade. Vale ressaltar que, nos tempos da escravidão as danças ajudam a organizar as comunidades, formadas por esses indivíduos escravizados estimulando nelas e neles, o sentimento de identificação (Hall, 2000). Além disso, preservam e atualizam segredos e tradições que salvaguardam as memórias ancestrais, as quais dialogam com o presente.

O fato é que as danças negras brasileiras são uma espécie de “guarda-chuva”, que abarca diversos estilos de dança e, em cada estado no qual foram criadas e recriadas, receberam nomes que possibilitam a identificação de sua história e da população que fez e continua fazendo a manutenção de sua existência, criando uma importante tradição cultural e compondo o rico celeiro que conhecemos hoje como danças negras brasileiras.

A origem do termo “dança negra”, o qual vem sendo utilizado no Rio de Janeiro como referência para as danças de matrizes africanas, remete ao termo *black dance*ⁱⁱⁱ, surgido nos Estados Unidos na década de 1920^{iv}. Nesse período, artistas, intelectuais e poetas brancos enalteciam o patrimônio e os produtos artístico-culturais dos africanos, difundindo a ideia de que “a arte

negra era uma das correntes mais inovadoras da modernidade” (DOMINGUES, 2010, p. 07).

O termo “*black dance*” ganhou visibilidade a partir da problemática gerada pelo nome “*black*”, direcionada à questão racial. Na época, nos Estados Unidos, o termo “preto” era considerado ofensivo para os próprios negros e, por isso, foi substituído por “negro”. Atualmente, a situação se inverteu e o termo “negro” está em desuso. A imprensa o utilizou para diferenciar essa dança das obras que comumente eram apresentadas. Surgiu então um frenesi em torno da cultura negra e futuramente, influenciaria vários coreógrafos a inspirarem-se nas danças e nas culturas oriundas das matrizes negras para expressarem sua negritude, como Katherine Dunham e Alvin Ailey (ACOGNY, 2017).

Patrick Acogny complementa:

Para alguns críticos, a *black dance* implica apenas na presença de afro-americanos. Para os demais, bem como para os artistas, tais como Alvin Ailey, designar as práticas negras como *black dance* significa o não pertencimento à dança moderna *mainstream*. No entanto, para alguns praticantes, a expressão *Black dance* possui uma dimensão política que provoca o público, encoraja-o a participar, a comunicar e a fazer as conexões entre a Arte e os eventos políticos contemporâneos. A *Black dance* não prega uma ideologia, mas é, acima de tudo, o marco de uma época e das condições nas quais o povo negro se encontra (ACOGNY, 2017, p.138).

O termo teve seu fervor logo foi absorvido em território brasileiro. Alguns artistas plásticos e escritores o utilizaram para compor os títulos de suas obras, como por exemplo Tarsila do Amaral em sua pintura *A negra* (1923), e o escritor Jorge de Lima em seus poemas *O banho das negras*, *Ancila negra* e *Quichimbi sereia negra* (DOMINGUES, 2010). Podemos citar também a Frente Negra Brasileira (FNB), criada em 1931, em São Paulo, um dos primeiros grupos organizados no Brasil^v, e O Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944 por Abdias do Nascimento. Anos mais tarde, esse processo desencadeou uma série de acontecimentos que passariam concretamente a enaltecer o negro em dimensões nacionais^{vi}.

De um modo geral, é possível dizer que o Rio de Janeiro comporta algumas vertentes das danças negras: as danças representadas pelas danças tradicionais, como por exemplo o jongo^{vii}; a dança afro-primitiva^{viii}, que tem como referência Edilson Fernandes, mais conhecido como Sherif^{ix}; a dança afro-brasileira^x elaborada por Mercedes Baptista (1921- 2014) na década de cinquenta, referenciada nas danças dos orixás^{xi} e nas danças negras contemporâneas representadas pelo funk carioca^{xii}. Ainda que essas danças tenham sofrido interferência europeia ou estadunidense, não se desvincularam de suas matrizes e privilegiam as raízes africanas.

Ainda que o termo “dança negra” seja considerado mutável para alguns artistas ligados a esse estilo de dança, vou utilizá-lo no plural, danças negras, entendendo a diversidade de estilos e linguagens que a compõe, especialmente no Rio de Janeiro.

Tomarei como marco referencial a dança desenvolvida por Mercedes Baptista, um dos estilos de dança que vem estimulando e embasando minhas pesquisas no campo da teoria e da prática. Vivemos em uma sociedade colonizada, repleta de indicações europeias, ocidentais e as danças negras, não saíram ilesas desse contato. Todavia, o foco de minhas investigações é a herança cultural africana que se expressa nas danças negras brasileiras, que, no meu ponto de vista, podem abalar as estruturas que envolvem o campo da dança e seu ensino.

A dança negra brasileira de Mercedes Baptista. Uma fusão de âmbito internacional

Mercedes Baptista (1921-2014) nasceu em Campos dos Goytacazes. Sua mãe, Maria Ignácia da Silva, trouxe-a para o Rio de Janeiro com o propósito de possibilitar à menina melhores oportunidades de vida e de trabalho. A aspirante a bailarina teve suas primeiras aulas de danças brasileiras com a professora Eros Volúcia (1914-2003)^{xiii}. A profissionalização como bailarina ocorreu tempos mais tarde, na Escola de Dança do Theatro

Municipal^{xiv} do Rio de Janeiro, sob a direção do coreógrafo Yuco Lindberg (1906-1948). É importante salientar que a aprovação de Mercedes Baptista para ingressar no corpo de baile do Theatro Municipal, em 1948, é considerado um marco, tendo em vista que Mercedes Baptista foi a primeira negra a ingressar nessa instituição. Enquanto aluna do Theatro Municipal, a bailarina teve raríssimas participações no corpo de baile da casa. Em entrevista para o documentário *Balé de Pé no Chão*^{xv}, ela atribui essa situação ao fato de ser negra.

O cenário se transforma quando Mercedes Baptista conhece Abdias do Nascimento (1914-2011), que a convida para o Teatro Experimental do Negro, onde passa a atuar como dançarina e coreógrafa em espetáculos dirigidos por ele, ao lado de personalidades como Haroldo Costa, Ruth de Souza e Elza Soares. Tempos depois, Mercedes conhece sua futura mestra, a bailarina e antropóloga negra norte-americana Katherine Dunham^{xvi} (1909-2006), mundialmente conhecida por unir a dança cênica, as culturas africanas e sua diáspora. O ponto de virada na trajetória de Baptista ocorreu durante o 1º Congresso do Negro Brasileiro (1950), quando ela foi contemplada com uma bolsa de estudo para a *Katherine Dunham School of Arts and Research*, nos Estados Unidos.

Segundo Nelson Lima (2005), “as portas abertas por Katherine Dunham para Mercedes Baptista no exterior funcionaram compensatoriamente ao tratamento discriminatório existente no corpo de baile do Theatro Municipal” (LIMA, 2005, p. 24). A vivência de Mercedes na escola de Katherine Dunham serviu-lhe como inspiração. Ao retornar para Brasil, ela inicia a pesquisa para criar um estilo de dança, fazendo fusão entre a dança clássica, pela sua perfeição de passos, formas, desenhos e seu vocabulário próprio de movimentos, que inclui saltos, giros, entre outros (AMARAL, 2011).

A dança moderna, referenciada no trabalho de Nina Verchinina (1910-1995), influenciaria também no corpo dos dançarinos de Baptista, no que diz respeito à elaboração das formas (CERBINO, 2010), assim como a dança dos orixás, que no trabalho desenvolvido por Mercedes Baptista, está assentada

na religião do candomblé, cultuado no Rio de Janeiro. Trata-se de um conjunto de movimentos, expressões e gestos que contam a história de cada orixá, demonstrando, por meio de ações corporais, as relações das divindades com a natureza, com o misterioso e com o inexplicável.

Entendendo a ausência de pessoas negras, bem como de referências da cultura afro-brasileira, sobretudo nos espaços privilegiados da dança, Mercedes Baptista buscou o apoio de Abdias do Nascimento e de Edson Carneiro, cujos estudos sobre os cultos afro-brasileiros auxiliaram a professora nas pesquisas a respeito das religiões afro, cultuadas no Brasil. João da Gomeia, babalorixá responsável pelo terreiro de candomblé que Mercedes Baptista visitava para observar as danças dos orixás, e Paulo Conceição, filho de santo do babalorixá, ajudaram Baptista a aprender a dança dos orixás. Além disso, Paulo foi um integrante de seu balé folclórico. Fu-Manchú, primeiro percussionista a tocar em suas aulas, dedicou-se à proposta de levar à cena, ainda que de forma metafórica, as danças dos rituais do candomblé, para que fossem concebidas como danças de palco.

Era o início da criação de um estilo de dança moderna brasileira, entre os anos de 1950 e 1960 do século XX (MONTEIRO, 2011). Segundo Melgaço (2007), em 1952, Mercedes Baptista deu início à sua escola na gafieira Estudantina^{xvii}, onde formou diversos artistas da dança que, futuramente, dariam continuidade ao seu legado, como Charles Nelson^{xviii} e Gilberto de Assis^{xix}. Em 1953, a bailarina negra de Campos dos Goytacazes criou o Balé Folclórico de Mercedes Baptista, que, tempos depois, realizou diversas apresentações em território nacional e internacional.

No que se refere à dança no Rio de Janeiro, Mercedes Baptista foi uma das precursoras em levar danças de expressões negras brasileiras para o palco, trazendo-as do lugar religioso e sagrado para inseri-las no campo das artes, um movimento significativo de descentralização. Com essa empreitada Mercedes Baptista propõe outros estilos para os espaços da dança que se encontravam imersos em orientações europeias. É importante destacar que tal feito acontece em um período em que – embora as expressões negras

estivessem começando a entrar timidamente na pauta cultural da cidade, estimulado pelo projeto nacional que tinha como propósito – a reformulação da cultura brasileira e, no caso, da cultura carioca, influenciava-se fortemente por narrativas eurocêntricas.

Danças negras e o diálogo com a cena contemporânea carioca

As danças negras brasileiras e suas estéticas vêm há algum tempo aparecendo significativamente na cena carioca contemporânea, sobretudo na dança e no teatro. É possível identificarmos seus elementos, seja em composições coreográficas de um espetáculo de dança ou na elaboração da partitura corporal de um personagem no teatro. Nesse sentido, temos como exemplos: a Cia Rubens Barbot Teatro e Dança, fundada em 1990 pelo coreógrafo Rubens Barbot, “primeira Companhia Negra de dança contemporânea que sustenta sua linguagem de trabalho analisando profundamente gestos, movimentos e imagens que se desprendem de corpos afro-brasileiros”(MELLO e BAIROS, 2005, p. 207); o grupo de Artes IlêOfé, criado em 1983 pelo professor, artista e coreógrafo Charles Nelson, por sentir necessidade de iniciativas que se direcionassem ao desenvolvimento da dança afro-brasileira (<http://ileofe.blogspot.com/>)^{xx}.

Já no teatro podemos citar a Cia Teatral BLACK & PRETO criada em 1993 por atores afrodescendentes com experiência em teatro, cinema e televisão. Temos ainda a Cia dos Comuns, criada em 2001 pelo diretor e ator Hilton Cobra, que, na época, percebia que era fundamental instituir uma companhia de teatro negro contemporâneo no cenário carioca (MELLO e BAIROS, 2005, p 216). Numa esfera mais recente, destaco os espetáculos *O Pequeno Príncipe Preto* (2017)^{xxi}, *O Jornal* (2018)^{xxii}, entre tantos outros que também movimentaram significativamente a cena teatral carioca, sustentando seus trabalhos principalmente nas danças e estéticas negras brasileiras, comprovando que pesquisas artísticas que se debruçam nessas expressões geram frutíferos resultados.

Ainda fazendo parte desse mosaico, temos o espetáculo teatral *Meus Cabelos de Baobá*^{xxiii}, que, além de expressar as matrizes negras brasileiras no cenário, na música e no figurino, no que concerne às questões corporais, teve as danças negras como base essencial durante todo processo. A pesquisa corporal realizada para a criação do espetáculo distanciou-se de pressupostos eurocêntricos e focou suas narrativas numa proposta afro-orientada. Como declara Silva:

A noção de afro-orientação levanta a crítica acerca da universalização da perspectiva ocidental, propondo uma virada de prisma para o entendimento dos sistemas estético-poéticos além daqueles oferecidos pelos espaços legitimados de poder. Assim, a proposta de afro-orientação não é especificismo. Tocamos em pontos *articulares* de nossa própria sociedade reconhecendo os conteúdos africanos que estruturam a experiência brasileira (SILVA, 2017, p. 67).

Ainda sobre esse conceito, penso que me referenciar por metodologias afro-orientadas é, como descreve Grada Kilomba (2019), “transgredir a linguagem do academicismo tradicional clássico” (2019, p.59). Tanto as coreografias quanto a partitura corporal da personagem, no espetáculo teatral *Meus Cabelos de Baobá*, foram inspiradas nas danças negras, mais precisamente no jongo e nas danças dos orixás, especialmente nos movimentos das danças de *lansã*. De acordo com Prandi, essa divindade “dirige o vento, as tempestades e a sensualidade feminina” (PRANDI, 2001, p.22). *lansã* ou *Oiá* é o orixá que, sob o ritmo do *Adaró* ou do *Ilú*^{xxiv}, geralmente dança espalhando-se pelo espaço e fazendo movimentos circulares com os braços, de dentro para fora, como se afastasse as energias negativas.

Os espetáculos *Meus Cabelos de Baobá*, *O Pequeno Príncipe Preto*, *O jornal* e outros que não estão listados aqui podem ser entendidos como uma estratégia a fim de furar as estruturas rígidas e hegemônicas das artes da cena, que muitas vezes impedem o trânsito de outras narrativas. Contudo, ainda que trabalhos artísticos enalteçam as expressões negras brasileiras e agitem a cena da dança e do teatro carioca, ainda é ínfima a sua circulação nesses espaços. Situação similar acontece nos espaços de formação em dança, tendo em vista

que geralmente os currículos baseiam-se de forma incisiva em linguagens eurocêntricas.

Laboratório Raízes do Movimento: uma vivência nas danças negras com foco no gesto cênico

O Laboratório Raízes do Movimento é uma proposta artística e pedagógica para o ensino de dança e destampar a criatividade para a construção cênica. Apoiar-se em elementos práticos e simbólicos das danças negras brasileiras, ultrapassando o mero trabalho físico, mas também desenvolvendo uma prática de dança reflexiva, criativa e atenta às circunstâncias afro diaspóricas em que essas danças estão envolvidas. Dessa forma, é possível favorecer o desenvolvimento da corporeidade de todos os artistas da cena (independente do grau de interesse que têm pela dança), concedendo a eles estímulos para despertar, gerar e reforçar a expressividade corporal e, conseqüentemente, para a elaboração do gesto cênico^{xxv}.

O Laboratório Raízes do Movimento: uma vivência nas danças negras com foco no gesto cênico, começa a ser pensado em 2013 pela autora que apresenta este artigo. O Laboratório nasce do desejo de privilegiar as danças de expressões negras, tanto para orientar o trabalho corporal na cena teatral quanto para elaboração de coreografias em espetáculos de dança, ações que a autora deste artigo está inteiramente envolvida desde 1998. Além disso, as experiências singulares que aconteceram em Dakar, capital do Senegal em 2010 e 2015, estimulou ainda mais a debruçar-me nesse campo, geralmente não celebrado nos espaços privilegiados de dança. A primeira ocasião trata-se do III Festival Mundial de Artes Negras, FESMAM^{xxvi}, onde centenas de artistas, de modalidades e regiões diversas do continente africano, puderam expor seus trabalhos artísticos, literários entre outras modalidades, tendo como pano de fundo o renascimento africano. Já na segunda ocasião, em 2015, a experiência aconteceu na Ecole des Sables^{xxvii}, localizada em Toubab Dialao, aproximadamente a duas horas de Dakar. Nessa ocasião, participei da

Residência em Danças Tradicionais e Contemporâneas do Senegal, que, além de ampliar significativamente minha performance corporal, transformou minhas percepções acerca das danças e dos corpos que dançam. No meu ponto de vista, um corpo que dança é o corpo do sujeito e as camadas que o formam. Já de acordo com Miller (2012), “é também o do bailarino e do ator”.

Assim, partindo da experiência com o teatro, que data de 1998, com as danças negras que inicia em 2008 e em 2010 especialmente com as referências oriundas do Senegal, o laboratório desponta em 2015. Dentre os objetivos destacam-se dar luz às danças negras, para que elas sejam entendidas como fonte legítima de conhecimento, sobretudo no que diz respeito às questões corporais e à cena artística carioca. Além disso, as ações às quais o laboratório se destina estão pautadas não só no repertório de movimentos, mas principalmente nos micro-acontecimentos que estão por trás deles. É uma proposta de criação estética para o corpo e para a cena, em que se trabalha o que é visível mas também aquilo que não se mostra visível diretamente, ou seja, a camada que se encontra subjacente às ações corporais: as emoções, o sensível, o simbólico e a sinestesia que atravessam diretamente o fazer interpretativo. Tais possibilidades podem acionar ou recuperar determinadas habilidades, muitas vezes adormecidas pela própria experiência individual. Essas ações encorajam os participantes a perceberem as danças negras como um saber notório, e não algo à margem. Como comenta Grada Kilomba (2019), “estar à margem, é fazer parte do todo, mas não do corpo principal”.

O laboratório vem operando desde 2015 em instituições nacionais, como: o Centro Coreográfico do RJ; a Escola Carioca de Danças Negras RJ; o Terreiro Contemporâneo RJ; a Escola Técnica de Teatro Martins Penna RJ; a Universidade Federal de Goiás (UFG); a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); a Universidade Federal do Rio grande do Norte (UFRN); a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas (FAPEAL). E em instituições internacionais, como a Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) e o *Centre Culturel Léo Lagrange, Amiens*, na França.

A aplicação da proposta, nas ocasiões descritas, tiveram como uma de suas bases a abordagem pedagógica pluricultural de dança-arte-educação intitulada *Corpo e Ancestralidade* (2014), formulada e desenvolvida pela professora livre-docente Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos. Nessa prática pedagógica de dança, o corpo se conecta com “gestos funcionais (ações do trabalho e do cotidiano), gestos específicos (motivos de danças brasileiras) e gestos emocionais (sentimentos humanos)” (SANTOS, 2014, p. 104). Para Inaicyrá Falcão dos Santos, em algumas danças dos orixás é possível identificar ações corporais presentes na vida do homem na sua ancestralidade, como por exemplo a ação de “amolar a faca”, presente na dança do orixá Ogum, ou o gesto de “espantar”, de afastar algo, presente na dança de Iansã.

A corporeidade e o gesto têm estado constantemente em evidência na cena artística contemporânea carioca e “cada vez mais as pesquisas se pautam no território do corpo, entre a dança e o teatro”. (MILLER, 2012, p.45). Assim, criar um espaço de investigação no qual as danças negras atuem como o elemento direcionador tanto no que se refere à preparação corporal quanto na construção coreográfica do artista da cena, atualizando a intenção de “buscar uma compreensão da emergência dessa dança como fenômeno de memória, arte e movimento social, político e artístico” (XAVIER, 2011, p. 23) – faz-se cada vez mais necessário. Dessa forma é possível descentrar os olhares que alcançam o ensino da dança, que na maioria das vezes são fixados em danças de expressões eurocêntricas. Os encontros também podem ser considerados como uma ação artística/ativista, tendo em vista que os textos discutidos durante e entre as aulas práticas tratam de temas relacionados às questões raciais e como essas questões são percebidas, especialmente no Rio de Janeiro.

Além disso, fomenta entre os participantes a reflexão de que as danças negras, com raras exceções, fazem parte das pautas acadêmicas. Dessa forma, contribuímos para a “grande e necessária tarefa de descolonizar a ordem eurocêntrica do conhecimento” (Kilomba, 2019, p. 53). Embora alguns grupos artísticos, artistas e pesquisadores venham relacionando suas ações à

linguagem de danças negras, contribuindo para transformar uma realidade um tanto árida, ainda há muito o que fazer nesse sentido. Pois é importante destacar que ainda há um abismo quando tratamos do ensino da dança, sobretudo em espaços de formação técnica ou superior.

Considerações Finais

Vivemos em uma sociedade em que a glorificação colonial é muito presente, especialmente nos espaços de ensino de dança. Ainda que essa tendência não seja generalizada, de que maneira podemos continuar interferindo para transformar a realidade? Por que as danças de expressão negra raramente compõem de fato os currículos nos espaços de ensino de dança? E por que esses currículos estão na maioria das vezes pautados em alusões eurocêntricas? Como descreve Grada Kilomba (2019), qualquer forma de saber que não se enquadre na ordem eurocêntrica do conhecimento tem sido continuamente rejeitada, sob o argumento de não constituir ciência credível (2019, p.53).

Agindo de forma concreta nesse sentido, o laboratório é o eixo central de uma ação que se destina ao ensino da dança. Porém, dá prioridade às danças negras e seu repertório de movimentos, direcionando um olhar mais minucioso aos conteúdos simbólicos ligados a elas. Além de expandir as possibilidades corporais, trazendo outras perspectivas estéticas para a cena, propõe um diálogo com outros recursos artísticos, tornando o processo mais abrangente e eficaz. Assim, a utilização de recursos como exercícios teatrais e improvisações – que “é a interface corpo-pensamento na experiência que conjuga os modos de saber e fazer” (OLIVEIRA, 2013, p.31) – pode atender às carências da cena contemporânea.

As danças negras, desde tempos remotos, operam em várias funções na vida do ser brasileiro, dentre elas, rememorar vivências ancestrais que nutrem e sustentam os corpos na contemporaneidade. É também com esse desejo que o Laboratório Raízes do Movimento: uma vivência nas danças

negras, com foco no gesto cênico, vem atravessando o campo artístico, imprimindo suas estéticas e conhecimentos na cena. No campo educacional, o laboratório vem aprimorando estratégias para descentralizar e descolonizar o ensino da dança, alcançando também o pensamento crítico, e, no campo acadêmico, vem destampando esses conhecimentos localizados geralmente nas margens, inserindo-os também nos centros. Essa proposta transgressora de ensino de dança não se pauta apenas no seu vasto repertório de movimento, mas também em conteúdos mitológicos, simbólicos, étnico-raciais e políticos que estão impressos nas danças de expressões negras. Remexer nessa terra árida da dança não é tarefa fácil, principalmente partindo de uma perspectiva brasileira, enraizada num processo histórico de colonização exploratória. Contudo, essa pesquisadora que aqui fala vem semeando e ganhando fôlego em diálogo com outros agentes e os conhecimentos que produzem.

Referências

ACOGNY, Patrick. As Danças Negras ou as Veleidades para uma Redefinição das Práticas das Danças da África. **Rebento**, p. 131-156, n. 6, São Paulo, mai. 2017.

AMARAL, Jaime. **Das danças rituais ao ballet clássico**. Revista Ensaio Geral, Belém, v.1, n.1, jan-jun | 2009.2011.

BRITTO Rossana G e TARDOCK, Luciano Campos. **Noite na macumba: as religiões afro-brasileiras e o bailado de Eros Volússia**. PLURA, Revista de Estudos de Religião, ISSN 2179- 0019, vol. 6, nº 2, p. 307-319, 2015.

CERBINO, Beatriz e BRUM, Leonel. **Movimentos da dança carioca. Grupos e Companhias de 1936 a 2013**. Jauá editora, 2013.

DOMINGUES, Petrônio. A “Vênus Negra”: Josephine Baker e a modernidade afro-atlântica. **Estudos históricos**, Rio Janeiro, v. .23, n. 45, jan./jun. 2010

FERRAZ, Fernando Marques Camargo. **O corpo da dança negra contemporânea: diáspora e pluralidades cênicas entre Brasil e Estados Unidos**. 368 f. 2017. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo - Estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências**. 2005. Dissertação de mestrado. IFCS/UF RJ, Rio de Janeiro.

MELGAÇO, Paulo da Silva Junior. **Mercedes Baptista, A criação da identidade negra na dança**, Rio de Janeiro, Fundação Palmares, 2007.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo. Summus, 2012.

MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança afro: uma dança moderna brasileira**. In: NORA, Sigrid (org.). HUMOS 4. v. 1. ed. 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011, p. 51-59.

OLIVEIRA, Victor Hugo Neves. **Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas**. Revista Dança. v. 2, n. 1, p. 22-33, jan./jun. Salvador, 2013.

PRANDI, Reginaldo. **A mitologia dos orixás**. Companhia das Letras. 1ª edição, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Episódio de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. 2019

HALL, Stuart. **Identidade e diferença. A perspectiva de estudos culturais**. Tadeu da Silva (org)- Petrópolis RJ, Vozes, 2000, p.106 -109

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade. Uma proposta pluricultural da dança-arte-educação**. 3ª edição. Salvador Bahia, Terceira Margem, 2014.

_____. **Fórum Nacional de Performance Negra**. Organização Gustavo Mello e Luiza Bastos, Salvador Bahia, 2005.

SILVA, Luciane- **Corpo em diáspora: colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny**. São Paulo. Programa pós Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2017. Tese Doutorado em Artes da Cena.

TAVARES, Joana da Silva Ribeiro e KEISERMAN, Nara. **O corpo cênico: entre a dança e o teatro**. Annablume, 2013.

TAVARES, Julio Cesar. **Dança de Guerra**. Elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-Brasileira. Editora Nandyala, MG:2013. Pdf.

XAVIER, Evandro Passos. **Companhia de dança afro Bataka: ações artísticas, socioculturais e políticas.** São Paulo. Programa de Pós Graduação em Artes, 2011. Instituto das artes, Universidade Estadual Paulista Julio Mesquita Filho UNESP. Dissertação (Mestrado em Artes).

Documentário

Balé de Pé no Chão. Direção: Marianna Monteiro e, Lilian Solá Santiago
Produção: Terra Firme Digital Co-Produção: SESC TV, 2005 Duração: 17 min.
Formato: Mini-DV

País: Brasil. Cor: Colorido

Sinopse: O vídeo documentário acompanha a singular trajetória da bailarina Mercedes Baptista, considerada a principal precursora da dança afro-brasileira.

ⁱ Em Angola, o *Semba* é um gênero musical e uma dança realizada por pares, em que a improvisação da dupla pode atingir inúmeras variações.

ⁱⁱ Ligiéro (2011), Lopes (1992), Silva e Simões (2012) estimam que as origens dos povos que chegaram ao Brasil e foram distribuídos pelas províncias brasileiras variavam, entre inúmeros grupos étnicos, como: Wolof, Kupos, Gons, Iorubás, Ketus, Nupes, Ijeshás, Efés, Efãs, Ibadans, Oyós, Ibadans, Ondos, Ekitis, Tevs, Efiks, Ijebus, Benisn, Ilorins, Congos, Zulus, Cabinas, Benguelas, Bantus, Monjolos, Massais, Eógbá, Egbado, dentre outros grupos que, uma vez aqui, adaptaram seus fazeres culturais, para reviverem suas tradições.

ⁱⁱⁱ Dança Preta. Tradução da autora.

^{iv} Segundo Domingues (2010), uma das figuras selecionadas para representar essa época foi a artista Josephine Baker (1906-1975), com sua dança denominada “selvagem”, por sua *performance* corporal com movimentos acrobáticos que se diferenciavam do que o público estava acostumado a presenciar na *Belle Époque*. Os espetáculos de Josephine Baker conjugavam elementos como o teatro, a dança e a música, além de componentes corporais, visuais e sonoros afrodiáspóricos que conquistaram a Europa e as Américas. “Baker era conhecida na França como a *Vênus Negra* e, no final da década de 1920, seu sucesso foi assombroso” (DOMINGUES, 2010, p.10). “Muitos dos espectadores, já cansados da mesmice e em busca de formas experimentais e renovações artístico-culturais naqueles frementes anos 1920, projetavam suas fantasias naquela afro-americana, tomavam-na como fonte inspiradora de prazer, de vitalidade, de desprendimento e liberalidade. Liberalidade da rígida disciplina, do tolhedor autocontrole e da monótona e repetitiva rotina” (DOMINGUES, 2010, p.14).

^v Na década de 1940, outras fundações foram criadas, tendo como foco principal a valorização da cultura negra: a Orquestra Afro-brasileira, criada em 1942 por Abigail Moura; o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, instituído em 1946; a Companhia Afro-brasileira de Dança Brasileira, fundada em 1944; o Teatro Experimental do Negro (TEN), criado em 1944 por

Abdias do Nascimento, entre outros. Na mesma década, Abdias organizou a I e a II Convenção Nacional do Negro (1945 e 1946) e o I Congresso do Negro Brasileiro (1950).

^{vi} Ferraz (2017) elenca em sua tese alguns eventos que trouxeram perspectivas positivas do negro e sua cultura: o Encontro Internacional de Dança Negra (2008), o Fórum Nacional de Performance Negra (2005, 2006, 2009, 2011, 2015), o 1º, 2º e 3º Dançando Nossas Matrizes (2011 e 2012) e o festival A Cena Tá Preta (2003, 2010, 2011, 2012, 2014, 2015 e 2016), todos em Salvador; a 22ª edição do Festival de Dança do Triângulo Mineiro, (2010), a Rede Terreiro Contemporâneo de Dança (2009, 2012 e 2014) e o FAN – Festival de Arte Negra (1995, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 e 2016) sendo os dois últimos em Belo Horizonte; o Festival de Danças e Poéticas Negras em Goiânia (2012); o Fórum Dança e Cultura Afro-brasileira (2009) e a Semana Negra de Dança (2010), realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e, por último, a Rede de Novos Coreógrafos Negros em Dança Contemporânea (2011). Essas iniciativas são exemplos do desenvolvimento atual de redes de produção, divulgação e circulação artística conectadas com a dança negra, e acenam para a formação de ambientes plurais, que são locais de acesso, fusão e divulgação de múltiplas linguagens de dança, compostas por referenciais diversos (FERRAZ, 2017, p. 20).

^{vii} São danças raramente absorvidas pelo mercado artístico enquanto danças cênicas, realizadas com frequência nas comunidades e nas festas populares. Nesse sentido, alguns grupos se reconfiguraram, como é o caso do Jongo da Serrinha, que nasceu do cotidiano enquanto espaço de sociabilidade, ainda que com resquícios da realidade escravizada e que, posteriormente se espetacularizou, como estratégia de sobrevivência e também para ganhar visibilidade.

^{viii} A dança afro-primitiva tem uma proposta de dialogar minimamente com outras linguagens corporais e visões de mundo. A preparação corporal da dança afro-primitiva baseia-se nos próprios movimentos da dança; entretanto, nesse momento, ela é realizada de forma mais lenta, com mais afinco nos movimentos do corpo. A expressão “primitiva” não se direciona a uma dança menos elaborada; trata-se de uma tentativa de manter a proximidade com as origens. Outra importante referência da dança afro-primitiva é Marlene Silva. Ex-aluna de Mercedes Baptista, desenvolveu seu trabalho na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

^{ix} Ex-integrante do Balé Primitivo de Arte Negra de Pernambuco.

^x Uma dança de palco, fora das festas populares e dos rituais religiosos, conectada com a produção radiofônica, o teatro musical, o cinema e entrelaçada à cultura popular, erudita (?? popular e erudita ?? Se sim, ficaria assim: ‘entrelaçada às culturas popular, erudita e de massa’) e de massa. No teatro de revista, na chanchada e nos palcos modernistas, a referência à cultura popular e, dentro dela, às tradições afro, eram cada vez mais intensas (MONTEIRO, 2011, p. 53).

^{xi} Quando realizada no espaço sagrado do terreiro, são manifestações corporais que as divindades utilizam para contarem um pouco de sua história ou de sua personalidade. Isso acontece através dos movimentos realizados pelos sujeitos que estão incorporados.

^{xii} O Funk carioca, enquanto gênero musical e estilo de dança, chega ao Brasil a partir da década de 70. Popularizado principalmente entre as comunidades e periferias, tanto a música quanto as coreografias foram transformando-se com o passar dos anos. Anos mais tarde, o gênero musical ganha os bairros mais nobres da cidade e os corpos de seus moradores. Atualmente, a composição de sua dança ganhou passos inspirados no samba, no hip hop e nas danças com referências africanas, como o kuduro.

^{xiii} Eros Volúcia desenvolveu uma estética diferente para a época, combinando a dança clássica e as danças religiosas, e deu início à expressão, que cunharíamos anos mais tarde, “dançarino pesquisador” (BRITTO e TARDOCK, 2015). Esse feito lhe conferiu projeção internacional,

principalmente porque o Brasil buscava firmar uma identidade brasileira, sustentando-se na compreensão da mestiçagem, defendida, entre outros, por Gilberto Freyre (1900-1987).

^{xiv} Hoje Escola de Dança Maria Olenewa. Foi fundada em abril de 1927, por Maria Olenewa (1896-1964) com apoio do crítico teatral Mario Nunes (1888-1968). Considerada a primeira escola de dança oficial do país e celeiro de bailarinos para o corpo de baile. (MELGAÇO, 2007).

^{xv} Lilian Santiago e Marianna Monteiro reuniram em seu documentário, intitulado *Balé de Pé no Chão* (2005), vários bailarinos que dançaram no Balé Folclórico de Mercedes Baptista, trazendo imagens de algumas das apresentações realizadas pelo grupo, além de relatos da própria Mercedes Baptista contando sua trajetória na dança. No documentário, Baptista denuncia algumas situações bárbaras vivenciadas por ela antes e após ingressar no corpo de baile do Teatro Municipal e, também, por seu grupo, em turnês por outros países. Essa obra audiovisual reúne diferentes gerações de artistas das danças negras que trabalharam com ela. É uma linda homenagem à Mercedes Baptista e à sua história na dança, principalmente nas danças negras brasileiras.

^{xvi} Em suas obras coreográficas e técnicas de dança inovadoras para a época, Dunham trabalhou a interface entre as danças caribenhas, especialmente o *vodum* haitiano, a dança moderna norte-americana, o balé clássico, os rituais africanos e os ritmos afro-americanos, evidenciando saberes da cultura negra.

^{xvii} A gafieira Estudantina foi fundada em 1928, no bairro do Flamengo, por Manoel Gomes Matário. Anos mais tarde foi transferida para o bairro do Catete, onde ficou até a década de 1940. Em 1942, a Estudantina se instalou na Praça Tiradentes, na época, reduto do teatro de revista. Disponível em: <<http://guiaculturalcentrodorio.com.br/gafieira-estudantina-musical>>. Acesso em: 20 de jun. 2019.

^{xviii} Charles Nelson é professor e coreógrafo de dança afro-brasileira. É um dos guardiões que dão continuidade ao legado de Mercedes Baptista.

^{xix} Gilberto de Assis foi o primeiro bailarino do grupo Balé de Pé no Chão, de Mercedes Baptista.

^{xx} Acessado em 24/08/2020.

^{xxi} O espetáculo infantil *O Pequeno Príncipe Preto* inspira-se no famoso livro de Saint-Exupéry para levar ao palco um nobre menino que percorre vários planetas, espalhando lições de empatia e generosidade.

^{xxii} O espetáculo 'O Jornal - The Rolling Stone'. Inspirada em fatos, a obra é uma alusão ao periódico ugandense 'The Rolling Stone' que, em 2010, publicou uma lista com 100 nomes de homossexuais e incitou seus leitores a enforcarem os mencionados. A direção é de Kiko Mascarenhas com codireção de Lázaro Ramos.

^{xxiii} O espetáculo começou a ser pensado em 2016 e, por dois anos, apresentou-se em formato de esquete, com duração de quinze minutos. Em 2018, ainda nesse formato, participou do 8º Festival de Teatro Universitário- FESTU e, na ocasião, concorreu com mais de vinte cenas, ganhando os prêmios de Melhor Atriz, Melhor Texto e Melhor Cena. Por isso, recebeu aporte financeiro para a montagem do espetáculo, que estreou no Festival Internacional de Curitiba em março e no mesmo ano, fez temporada no Teatro Municipal Ziembinsk e na Casa de Cultura Lauro Alvim, ambos sediados no Rio de Janeiro. No ano de 2019, foi indicado ao Prêmio SHELL de Melhor Música.

^{xxiv} Ritmo tocado para a dança de lansã.

^{xxv}Gordad diferencia gesto de movimento em seu texto *Gesto e Percepção* (2001), no qual o autor diz que; “Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já gesto se inscreve na dinâmica esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui” (2001, p. 17). Entendo nessa pesquisa, gesto cênico como, gesto do ator em cena, mas não apenas a gesticulação mais o gesto no sentido postural, social, cultural e perceptivo ou seja, o gesto relacionado a partitura do ator. Assim também como estendo gesto cênico vislumbrando as sequencias com passos coreografados. Dessa forma utilizarei nessa pesquisa o conceito de gesto cênico relacionado tanto ao trabalho de partitura corporal do ator como o gesto dançado como sequência coreográfica.

^{xxvi} O Festival Mundial de Artes Negras tinha como objetivo permitir aos artistas negros o reconhecimento que antes não lhes era dado. O primeiro Festival Mundial de Artes Negras legitimou, no seio da mãe África, o povo negro e suas obras. Trouxe reconhecimento e espaço, ao mesmo tempo que fortaleceu as relações entre o povo que assumia, naquele momento, a posse de sua arte. Para maiores informações acessar www.todosnegrosdomundo.com.br. Acessado em 10/11/2018.

^{xxvii} Com o intuito de ser um centro de treinamento profissional aberto para dançarinos da África e do mundo todo, sua estrutura básica é composta por dois estúdios de dança, tendo o principal deles 400m² de chão coberto por areia. Além dos estúdios, a escola possui 3 vilas com um total de 24 casas, nas quais ficam alojados alunos e visitantes, além de salas de conferência e restaurante próprio. www.afrekara.com.br. Acessado em 10/8/2020.

***Fernanda Cristina Machado Dias:** Atriz, artista da dança, autora, educadora e preparadora corporal. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Doutoranda em Artes na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Especialista em danças contemporâneas e tradicionais do Senegal, pela Ecole des Sables, Senegal, África. Idealizadora do Laboratório Raízes do Movimento, uma das fundadoras de Os Ciclomáticos Cia de Teatro RJ, do Coletivo Negração RJ. Integrante dos grupos teatro Cor do Brasil, Madalenas Anastácia e grupo artísticos e de estudos MOTIN, filiado ao Cnpq.

Submissão: 11/09/2020

Aprovação: 14/12/2020